

A watercolor illustration of a castle ruin on a hill. The castle features a prominent cylindrical tower and several other structures with arched windows. In the foreground, a stone well with a wooden bucket hanging from a chain is visible. The scene is set against a blue sky with white clouds and green foliage.

hrsg. von
Sigrid Ruby und
Yvonne Rickert

MODERNE & MITTELALTER

DIE BAUKUNST DES HUGO VON RITGEN

JONAS

MODERNE & MITTELALTER. DIE BAUKUNST DES HUGO VON RITGEN

Katalog zur Ausstellung

MODERNE & MITTELALTER

DIE BAUKUNST DES HUGO VON RITGEN

**Katalog zur Ausstellung im Oberhessischen Museum Gießen
11. April bis 20. Oktober 2024**

hrsg. von Sigrid Ruby und Yvonne Rickert

mit Beiträgen von
Meinrad v. Engelberg, Grit Jacobs, Annika Jung, Yvonne Rickert,
Sigrid Ruby, Christiane Salge, Ulrike Wassermann,
Katharina Weick-Joch und Nikolaus Zieske

JONAS VERLAG



Die Publikation wurde durch den Open-Access-Publikationsfonds der Justus-Liebig-Universität Gießen gefördert.

Besuchen Sie uns im Internet:

www.asw-verlage.de

© Jonas Verlag als Imprint von arts + science weimar GmbH,
Ilmtal-Weinstraße 2024

Satz und Gestaltung: Monika Aichinger, arts + science weimar GmbH
Coverbild: Hugo von Ritgen, Gleiberg bei Gießen, Nordseite, 19. Jh.,
Aquarell, OHM Gießen, Inv.-Nr. OHM 485 (ehemals Bg Ri a 4)
Abb. Rückseite: Porträt Hugo von Ritgens, 19. Jh., Fotografie auf Karton,
32,6 × 25 cm, Bildarchiv von Universitätsbibliothek und Universitäts-
archiv Gießen, HR B 1 b

Print-ISBN: 978-3-89445-606-1

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

Inhaltsverzeichnis

Hugo von Ritgen. In Gießen, Hessen und weit darüber hinaus Katharina Weick-Joch	7
Zur Einführung: Hugo von Ritgen (1811–1889) – „ein Mann von seltener Vielseitigkeit des Wissens“ Yvonne Rickert	10
Darmstadt – Gießen: Das Lehrer-Schüler- Verhältnis zwischen Georg Moller und Hugo von Ritgen Christiane Salge	25
Die Dachtragwerke des Hugo von Ritgen: Theorie und Praxis Nikolaus Zieske und Ulrike Wassermann	36
Untersuchung des Bohlenbogentragwerks von Marac Annika Jung	53
Hugo von Ritgen auf der Wartburg: Blick auf ein Lebenswerk als Architekt und Kunsthistoriker Grit Jacobs	61
Zwischen Stolzenfels und Neuschwanstein: Hugo von Ritgens Position im Historismus Meinrad v. Engelberg	79
Der Beitrag Hugo von Ritgens zur touristischen Erschließung von Hessen und Thüringen Sigrid Ruby	97

Hugo von Ritgen: Tabellarischer Lebenslauf	113
Katalog der ausgestellten Werke Yvonne Rickert	114
Hugo von Ritgen: Die Schriften	176
Quellenbestände zu Hugo von Ritgen	179
Abkürzungen	180
Publizierte Primär- und Sekundärliteratur	181
Dank	196
Abbildungsnachweise	198
Ausstellungsimpresum	199

Hugo von Ritgen. In Gießen, Hessen und weit darüber hinaus

Katharina Weick-Joch

Heutzutage ist ein Leben im 19. Jahrhundert in Gießen schwer vorstellbar. Neben den vollkommen veränderten Lebensumständen hat sich auch das städtische Umfeld grundlegend gewandelt. Dieses ist seit dem Verfall mittelalterlicher Häuser Ende des 19. Jahrhunderts, der gründerzeitlichen Baulust des Bürgertums, der großflächigen Zerstörung im Zweiten Weltkrieg und schließlich dem Auto-freundlichen Bauen der 1960er Jahre nicht mehr vergleichbar mit dem historischen Stadtbild, das Hugo von Ritgen vor Augen hatte. Wie der 1811 geborene Sohn eines Medizinprofessors aufgewachsen ist und wie er seine Stadt als Jugendlicher wahrgenommen hat, ist weit von heutigen Lebensrealitäten entfernt. Spuren seines Schaffens finden sich aber noch, sowohl ganz real als auch indirekt. Die Ausstellung und der Begleitband haben zum Ziel, das Leben und Wirken des bekannten Gießener Architekten, Künstlers, Hochschulprofessors und Denkmalpflegers erstmalig in all seinen Facetten und im Horizont gesamtgesellschaftlicher Entwicklungen darzustellen.

Hugo von Ritgen lebte ab 1814, also seit dem Kindesalter von drei Jahren, in Gießen. Zu dem Zeitpunkt wurde sein Vater Ferdinand Professor der Medizin an der hiesigen Universität. Hugo von Ritgen ist in Gießen zur Schule gegangen, hat hier seine Jugend verlebt und den Schulabschluss gemacht. Nach Reisen und Stationen des Studiums ist er zurückgekehrt, hat als Professor gelehrt und die Architektur seiner Heimatstadt Gießen geprägt wie kein Zweiter. Einen Einblick in seine Ausbildung gibt der Aufsatz von Christiane Salge. Die Ausstellung zeigt, welche Bauten realisiert wurden, welche geblieben sind, und welche Ideen es nur auf das Papier geschafft haben.

Hugo von Ritgen hat seinen Wohn- und Arbeitsort Gießen aktiv mitgestaltet. So gehen zahlreiche Wohnhäuser, von denen die meisten allerdings nicht mehr erhalten sind, auf seine Entwürfe und seine Bauleitung zurück. Ganze Straßenzüge waren von Villen gesäumt, die für Professorenfamilien und Geschäftsleute gebaut wurden. Meist waren sie im Stil des Spätklassizismus und des Historismus

errichtet, wie viele der Bauten Ritgens. Die Beschäftigung mit Moderne und Mittelalter spielte in seiner Architektur eine große Rolle, das wird in der lebenslangen Beschäftigung mit der Wartburg in Eisenach besonders deutlich. Die Erneuerung der Wartburg hat ihn aus heutiger Perspektive zu einem der ersten Denkmalpfleger werden lassen. Der Beitrag von Grit Jacobs diskutiert diese Lebensaufgabe. In der Ausstellung wird zudem gezeigt, wie der Arbeitsplatz eines Architekten im 19. Jahrhundert ausgesehen haben könnte. Dadurch wird deutlich, inwieweit sich die Arbeitsmethoden seitdem gewandelt haben.

Hugo von Ritgen war zeitlebens Lehrender, seine theoretischen Überlegungen und sein Engagement für die Lehre und Ausbildung sind von ebenso großem Interesse wie die Ergebnisse seiner praktischen Tätigkeit als Architekt. Als Professor für Architektur und – später – Kunstgeschichte prägte er diese beiden Studienfächer nicht nur in Gießen. Seine theoretischen Überlegungen zu Tragwerken werden von Nikolaus Zieske, Ulrike Wassermann und Annika Jung detailliert betrachtet. Ritgen hat vor 186 Jahren maßgeblich zur Entstehung der Handwerkerschule als Vorläufer der heutigen Technischen Hochschule Mittelhessen beigetragen, und vor 150 Jahren wurde für ihn das Fach Kunstgeschichte an der Gießener Universität eingerichtet. Es war also naheliegend für die beiden Hochschulen, eine gemeinsame Ausstellung anzustoßen. Das Oberhessische Museum konnte eine weitere Facette aus dem Werk des bedeutenden Gießeners ergänzen. Seit dessen Sohn Otto von Ritgen dem Museum die Aquarelle seines Vaters übergab, ist das Museum Verwahrungsort eines Großteils des malerischen Werks. Und seit die Aquarelle Hugo von Ritgens 1980 in der ersten Ausstellung des neu eingerichteten Alten Schlosses gezeigt wurden, sind sie eng mit der Museumsgeschichte verknüpft. Den gesamten Vorgang schildert Yvonne Rickert in ihrem grundlegenden Aufsatz zu Person und Persönlichkeit Ritgens. Über Gießen hinaus hat er die museale Landschaft beispielsweise als Mitbegründer des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg geprägt und auch zur touristischen Erschließung Hessens und Thüringens beigetragen, wie dem Beitrag von Sigrid Ruby zu entnehmen ist.

In Gießen begegnet uns Ritgen immer wieder: Sein „Kopf“ steht als Bronzebüste im Theaterpark und blickt über die Straße hinüber zum heute sogenannten „Hugo von Ritgen-Haus“, dem Standort des Fachbereichs Bau an der THM. Für den Einstieg in die Ausstellung wird der Skulptur eine Hauptrolle zuteil. Auf dem Alten Friedhof wiederum befindet sich die von Ritgen restaurierte Kapelle in Stein- und Fachwerkbauweise – bis heute eine Sehenswürdigkeit und ein Erinnerungsort der besonderen Art. Außerdem ist eine Straße am Bismarckturm in Stadtrandlage nach ihm benannt.

Eine strahlende Berühmtheit ist Hugo von Ritgen (noch) nicht, vielmehr ein für die Zeit des Historismus typischer, Moderne und Mittelalter verbindender Baukünstler, wie der Beitrag Meinrad v. Engelbergs darlegt. Die drei Gießener Einrichtungen (JLU, THM, OHM) und die Kuratorinnen (Yvonne Rickert und Ulrike Wassermann) machten es sich zur Aufgabe, den nur vermeintlichen Widerspruch

zwischen Moderne und Mittelalter aufzudecken und Ritgens spezifische Leistungen im historischen Kontext aufzuzeigen. Die Beiträge dieser Publikation arbeiten, ebenso wie die Ausstellung, die charakteristischen Besonderheiten heraus und bringen dafür auch aktuelle Forschungsergebnisse ein.

Es ist eine Herausforderung, Architektur auszustellen, denn Pläne, Fotos und Modelle können die realen Gebäude nur in abstrahierter Form vor Augen führen. „Moderne & Mittelalter. Die Baukunst des Hugo von Ritgen“ stellt sich der Aufgabe und präsentiert erstmalig das umfassende Werk des weit über die Region hinaus wirkenden Mitbegründers von Ausbildungsorten und Museen, des Gießener Architekten, Professors und Denkmalpflegers Hugo von Ritgen.

Zur Einführung: Hugo von Ritgen (1811–1889) – „ein Mann von seltener Vielseitigkeit des Wissens“¹

Yvonne Rickert

„War doch die grossenteils so besonders schöne Landschaft und von geheimnisvollem Zauber beseelte Burgen-Umgebung von Giessen eine Gabe, die er [Hugo von Ritgen] in jugendlichem Alter in sich aufnahm, die ihn auch auf einem herrlichen Spaziergang oberhalb des alten Friedhofs dazu bestimmte, seinen Lebensberuf im Bereich der bildenden Künste zu suchen und fand er doch später in der liebevollen Wiederausgestaltung von Burgen – insbesondere der Wartburg – einen Hauptarbeitsinhalt seines Lebens.“²

Die besondere Lage der Stadt Gießen mit ihrer unmittelbaren Nähe zu den Burgen von Gleiberg und Staufenberg hatte einen weitreichenden Einfluss auf Hugo von Ritgen. Sein Sohn Otto formulierte obige Zeilen, als der Entschluss feststand, zahlreiche von seinem 1889 verstorbenen Vater angefertigte Werke an den Oberhessischen Kunstverein Gießen abzugeben. Aufgrund der jahrelangen Verbundenheit Hugo von Ritgens und seiner Familie mit der Stadt erwarb der 1912 gegründete Verein 216 Aquarelle aus dem Nachlass.³ Der Gießener Oberbürgermeister und Vereinsvorsitzende Karl Keller dankte Ritgens Sohn in einem auf den 11. Juli [19]17 datierten Brief: „Seien Sie überzeugt, dass der Oberhessische Kunstverein den kostbaren Schatz als würdiges Denkmal Ihres Herrn Vaters mit aller Sorgfalt hüten wird und durch periodische Ausstellungen die Sammlung zu einer fortdauernden Quelle künstlerischer Erhebung für weiteste Kreise werden lassen wird.“⁴ Er unterstrich zudem, dass der Erwerbspreis von 1300 Mark in keinem Verhältnis zum Kunstwert der Sammlung stehe, und es sich vielmehr um eine Stiftung der Familie Ritgen handele. Otto von Ritgen erwiderte am 14. Juli 1917,

„[er] begrüesse [...] den Ausdruck der vollen Würdigung und Wärme, mit der Sie diesen mit meinen und der Meinigen Gefühlen so eng verwobenen Kunstschatz

entgegennehmen [...] Gern nimmt diese Familie den herzlichen Dank des Oberhessischen Kunstvereins entgegen in festem Vertrauen darauf, dass in seinen Händen dieser Schatz sorgfältig gehütet und von Zeit zu Zeit für weitere Kreise ausgestellt werden wird, sie fühlt sich belohnt für ihren Verzicht auf eigenen Teilbesitz im Hinblick auf den würdigen Ort voll feinen Verständnisses und liebevoller Kunstpflege, an dem die ungeteilte Sammlung zum dauernden Denkmal für den im Jahre 1889 Dahingeshiedenen wird.“⁴⁵

In einem inhaltlich ähnlichen Brief oder Briefentwurf Otto von Ritgens an den Oberbürgermeister Keller, ebenfalls vom 14. Juli 1917, betont er zudem, „dass diese Stiftung auch einen Beweis unserer Anhänglichkeit an die Stadt Giessen in sich schliessen soll und die Abtragung einer gewissen Dankesschuld desjenigen, der sich trotz wiederholter Berufung nicht von ihr trennen wollte.“⁴⁶

Die Sammlung der Aquarelle und Zeichnungen wird derzeit im Oberhessischen Museum Gießen verwahrt. Dem Ansinnen der Nachkommen, Hugo von Ritgens Werke regelmäßig der Öffentlichkeit zu präsentieren, kam man durch mehrere Ausstellungen nach, von denen in Folgenden eine Auswahl genannt wird. Anscheinend wurden bereits 1917, im Vorfeld der Übernahme der Sammlung durch den Kunstverein, einige Werke im Gießener Turmhaus am Brandplatz ausgestellt.⁷ 1941 fand im Gießener Stadttheater eine Ausstellung statt,⁸ 1980 im Oberhessischen Museum Gießen,⁹ 1986 erneut im Oberhessischen Museum,¹⁰ zum 100. Todestag 1989 in den Kunstaussstellungsräumen der Kongresshalle in Gießen¹¹ und im selben Jahr auf der Wartburg in Eisenach,¹² 1990 im Marburger Universitätsmuseum¹³, 1999 auf Schloss Moritzburg in Zeitz¹⁴ und 2011 auf der Wartburg.¹⁵ Es ist an der Zeit, den Wunsch der Nachfahren erneut zu erfüllen. Neben der Präsentation eines kleinen Teils der damals erworbenen Sammlung besteht heute das Anliegen darin, Hugo von Ritgen nicht nur als bildenden Künstler, sondern auch seine weiteren breit angelegten Fähigkeiten und Tätigkeiten vorzustellen. Prägnante Beispiele veranschaulichen die Themen, die ihn zeit seines Lebens umtrieben. Dazu gehören seine Arbeit als Architekt, als Wiederhersteller von Burgen, als Professor der Architektur und der Kunstgeschichte an der Universität Gießen, seine Mitbegründung und Förderung der Handwerkerschule, aus der die heutige Technische Hochschule Mittelhessen hervorging, sein Interesse für Innenausstattung und Möbeldesign sowie seine Betätigung als Kunstsammler. Nach umfangreicher Recherche können auch bisher unbekannte Werke Ritgens präsentiert und damit weitere Facetten seiner Person und seiner Beschäftigungsfelder aufgezeigt werden.

Die Ausstellung findet in einem besonderen Jahr statt. Vor 150 Jahren ist Ritgen zum ersten Professor für Kunstgeschichte an der Gießener Landesuniversität ernannt worden. Das Institut für Kunstgeschichte der Justus-Liebig-Universität feiert im Jahr 2024 sein 150-jähriges Jubiläum!¹⁶

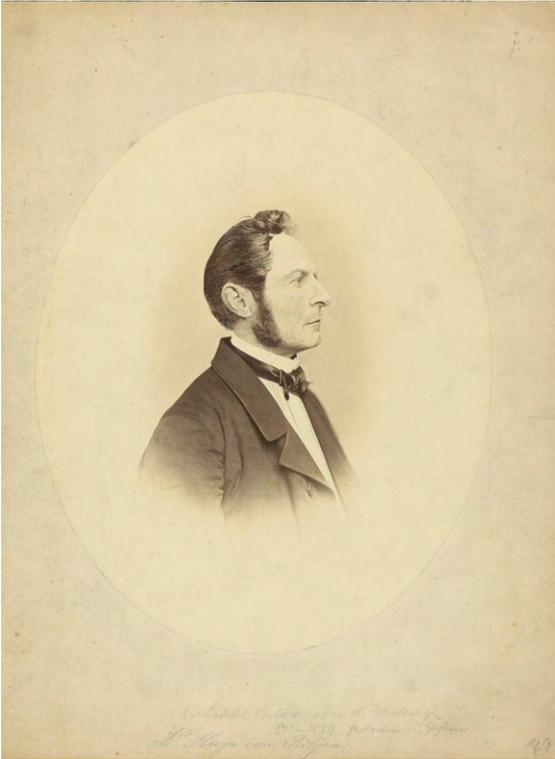


Abb. 1 Porträt Hugo von Ritgens, 19. Jh., Fotografie auf Karton, 32,6 × 25 cm, Bildarchiv von Universitätsbibliothek und Universitätsarchiv Gießen, HR B 1 b

Frühe Lebensjahre und Ausbildung

Hugo von Ritgen wurde 1811 in Stadtberge (heute Marsberg) in Westfalen geboren (Abb. 1). Als sein Vater Ferdinand von Ritgen 1814 in Gießen zum Professor der Medizin ernannt wurde, zog die Familie, die katholischen Glaubens war, in die mehrheitlich evangelisch geprägte Stadt um. Ab 1825 besuchte Hugo von Ritgen das Gymnasium und immatrikulierte sich am 27. September 1828 an der Landesuniversität Gießen für Medizin und Philosophie.¹⁷ Der Fokus seines Interesses lag jedoch bald auf der Architektur, und da ein universitär verankertes Studium dieses Fachs in Gießen nicht etabliert war, belegte er unter anderem Lehrveranstaltungen in den Fächern Physik, Mathematik, Chemie und Geschichte und lernte Planzeichnen, Freihandzeichnen und Fremdsprachen.¹⁸ Ab 1831 absolvierte er „architektonische Studien“ bei dem Hofbaudirektor Georg Moller in Darmstadt. Wahrscheinlich wurde er dort in Darstellender Geometrie, Perspektive und architektonischer Konstruktionslehre ausgebildet.¹⁹ Der in Darmstadt er-

folgte Unterricht im Zeichnen und Malen bei Johann Heinrich Schilbach mag einen Grundstein für seine spätere Lehrtätigkeit als Zeichenlehrer und für sein Interesse an der Kunstgeschichte gelegt haben.²⁰ Ritgen hält in seiner Autobiografie fest, dass er sich auch bei Joseph Daniel Ohlmüller und Leo von Klenze in München ausbildete – den Zeitpunkt nennt er jedoch nicht.²¹

1833 wurde er an der Philosophischen Fakultät der Gießener Universität zum Dr. phil. promoviert.²² Aufgrund seines ausgeprägten Interesses an technologischen Fragen suchte er während einer Studienreise von September 1833 bis Mai 1834 nicht das üblicherweise angesteuerte Italien auf, sondern Belgien und Nord-Frankreich, wo er besonders gut sein Wissen über moderne Konstruktionsweisen in Eisen erweitern konnte.²³ In Paris besuchte er die École des beaux-arts und die École polytechnique. Letztere hatte Vorbildcharakter für die technische Ausbildung im deutschsprachigen Raum. Auch Ritgen griff später als Professor für Archi-

tektur auf Ausbildungsmethoden der polytechnischen Schule zurück.²⁴ Praktische Erfahrungen konnte er zudem im Atelier des Architekten Félix Duban sammeln und sich mit weiteren Gelehrten, darunter Jakob Ignaz Hittorff, austauschen. Zurück in Gießen, bereitete er seine Habilitationsschrift über Konstruktionen in Holz und Eisen vor, die 1835 im Druck erschien.²⁵ Nicht ohne Grund betitelt er sich bereits in seinen Thesen zur Erlangung der Doktorwürde als „Architect und Technolog“, da er sich mit ästhetischen, aber vor allem auch mit technischen Aspekten der Architektur auseinandersetzte, etwa mit dem Einsatz innovativer Konstruktionsweisen und Baumaterialien. Dieses Interesse spiegelte auch seine Lehre wider.

Ritgens Lehre: Architektur, Gewerbeverein und sein Lieblingsfach Kunstgeschichte

Ritgen wurde 1837 Repetent für Baukunst, Maschinenlehre, Maschinenzeichnen und Planzeichnen an der Gießener Landesuniversität.²⁶ 1838 erfolgte seine Ernennung zum außerordentlichen Professor für Architektur, wodurch er in Gießen der erste Professor in diesem Fach wurde.²⁷ Eine ordentliche Professur erhielt er 1843.²⁸

An der Landesuniversität bezog Ritgen auch schon als Professor für Architektur kunstwissenschaftliche Veranstaltungen in seine Lehre mit ein. Als die Lehrstühle für Bau- und Ingenieurwissenschaften 1874 von Gießen nach Darmstadt an die 1869 zur Polytechnischen Schule aufgewertete Höhere Gewerbeschule verlegt wurden, wandelte man seine Anstellung in eine Professur für Kunstgeschichte um – die erste in diesem Fach an der Gießener Universität.²⁹ Insofern bereitete er in Gießen den Weg für die akademische Lehre in diesem zukunftssträchtigen, aber damals noch nicht genügend an den Universitäten vertretenen Fach.

Ritgen war darüber hinaus Mitglied des Großherzoglich hessischen Gewerbevereins, Vorsitzender des Localgewerbevereins Gießen und an der Gründung der dortigen Handwerkerschule beteiligt.³⁰ Sein Engagement zeigt zum einen, dass ihm die Ausbildung in handwerklichen und technischen Berufen am Herzen lag und ihm deren Bedeutung im Rahmen der fortschreitenden Industrialisierung durchaus bewusst war. Zum anderen war ihm auch die Hebung des Geschmacks durch Gewerbeerzeugnisse ein Anliegen, wie er selbst in seiner Autobiografie festhielt: „Mit unermüdlichem Fleiße entwirft und erfindet er [Hugo von Ritgen] Zeichnungen zu Möbeln, Ornamenten, Glasmalereien und Schmuckgegenständen aller Art.“³¹

Ritgen war stets darauf bedacht, in seiner Lehre, vor allem im Architekturunterricht, theoretisches Wissen und praktische Anwendungen zu vereinen und folgte damit Leitlinien, die vornehmlich an polytechnischen Schulen umgesetzt wurden. Da das Fach Architektur üblicherweise an solchen Schulen und nicht – wie in Gießen – an einer Universität unterrichtet wurde, war sein Vorgehen nur folgerichtig.

Ritgen als Architekt und Wiederhersteller von Burgen

Als freischaffender Architekt verwirklichte Ritgen vor allem in Gießen und Umgebung Neu- und Umbauten, von denen heute nur noch einzelne erhalten sind.³² Viele Wohnhäuser waren oder sind auf dem Seltersberg im Süden der Stadt Gießen gelegen und wurden für eine bürgerliche Klientel entworfen. Ritgen hat damit auch zur Planung und zum Ausbau dieses vor den Toren der Stadt angelegten Viertels und zur Gießener Stadtentwicklung beigetragen. Ritgen übernahm „die Ausführung einer Reihe der verschiedensten Arten von Privatbauten, welche sich alle durch scharfes Erkennen des jedesmaligen Bedürfnisses, durch Einfachheit und Klarheit der Anordnung, durch edele Verhältnisse und durch Feinheit und Bedeutsamkeit der Ausschmückung auszeichnen“, wie er in seiner undatierten Autobiografie festhielt und damit die Prinzipien, die ihn bei der Errichtung dieser Bauten leiteten, umriss.³³ Hier wird die bereits bei Vitruv zu findende Trias von *Firmitas* (Festigkeit), *Utilitas* (Nützlichkeit) und *Venustas* (Schönheit) aufgerufen. Ritgen hebt auf eine bedarfs- und standesgerechte Funktionalität sowie Proportionierung und Ornamentierung ab, womit er sich als der klassizistischen Tradition verpflichtet erweist.

Neben Privatbauten nahm er auch Aufträge für Gießener Fabrikbauten an, etwa zur Errichtung der Tabak- und Zigarrenfabriken von Georg Philipp Gail und Heinrich Schirmer. Dabei bemühte er sich laut eigener Aussage, die Arbeiter durch hohe Räumlichkeiten und gute Durchlüftung bestmöglich vor dem Tabakstaub zu schützen, der ein hohes gesundheitliches Risiko barg.³⁴

Das 19. Jahrhundert wird auch als Epoche des Historismus bezeichnet.³⁵ Vielfältige Faktoren führten zu einer Rückbesinnung auf historische, längst zurückliegende Stile, die nun wissenschaftlich erforscht und praktisch äußerst kreativ reaktiviert wurden. Dabei wurde auch das Mittelalter neu bewertet, und neben der Begeisterung für Romanik und Gotik setzte eine regelrechte Burgenromantik ein. In den ehemaligen Gebieten des Heiligen Römischen Reiches bzw. des seit 1815 bestehenden Deutschen Bundes konnte der Rückgriff auf mittelalterliche Kunst – und speziell auf die der Romanik – unter anderem als Wunsch nach einer politisch-kulturellen Einheit der deutschen Nation verstanden werden. Damals wurden zahlreiche historische Bauten restauriert, und Ritgen brachte sich im großen Maße bei der Sicherung und Instandsetzung von Burgen ein. Er gehörte hierbei zu einer ersten Generation, die sich damit auseinandersetzte. Überregionale Bekanntheit erlangte er durch die Wiederherstellung der Wartburg, die ihn von 1849 bis zu seinem Lebensende beschäftigte.³⁶ Mit diesem bedeutenden Auftrag hatte ihn Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach betraut.³⁷ Insbesondere für die Wartburg betrieb Ritgen ein aufwändiges Quellenstudium, um den Bau im Geiste der früheren Epoche wiederherzustellen, und um neue für das historische Ambiente passende Kunstwerke zu schaffen.³⁸ Seine vielfältigen Arbeiten reichen von

der Rekonstruktion der romanischen Architektur des Palas bis zur Gestaltung der Innenräume, bei der er sich, auch mangels belastbarer Quellen, eine größere künstlerische Freiheit zugestand.

Aufgrund seiner Tätigkeit auf der Wartburg ergab sich der Kontakt mit verschiedenen Adligen und dem preußischen Königshaus. Trotz seiner Zugehörigkeit zum Katholizismus war er offenbar gerade auch bei protestantischen Auftraggebern gefragt. In der Gießener Umgebung bemühte er sich um die Sicherung und Wiederherstellung von Burg Gleiberg, welche Eigentum des preußischen Königshauses war, und von Burg Staufenberg, welche zum Besitz der Prinzen Heinrich und Ludwig von Hessen gehörte. Unter den weiteren Neu- und Umbauten für adlige Auftraggeber sind Schloss Laubach, Schloss Eisenbach und die Villa Berleburg bzw. Wittgenstein in Schlitz zu nennen. Ritgen hat sich nie auf einen bestimmten Stil festgelegt und verwendete mehrere sogenannte Neostile, die in der Zeit des Historismus zum Tragen kamen. Für Schloss Laubach wurde eine Verbindungsgalerie mit Anklängen an die Renaissance errichtet. Einen Zwischenbau für Schloss Eisenbach (Abb. 2) und das dortige Grabmal für Ludwig Volprecht Christian Riedesel, Freiherr zu Eisenbach (1806–58) und Sohn Hermann Maximilian Johann Friedrich Riedesel, Freiherr zu Eisenbach (1839–65) sowie die Villa Wittgenstein entwarf er im neogotischen Stil.³⁹ Die Villa wurde zudem in lokaler Fachwerkbauweise errichtet – „im veredelten Stile der Bauernhäuser des Fuldathales“⁴⁰, wie es

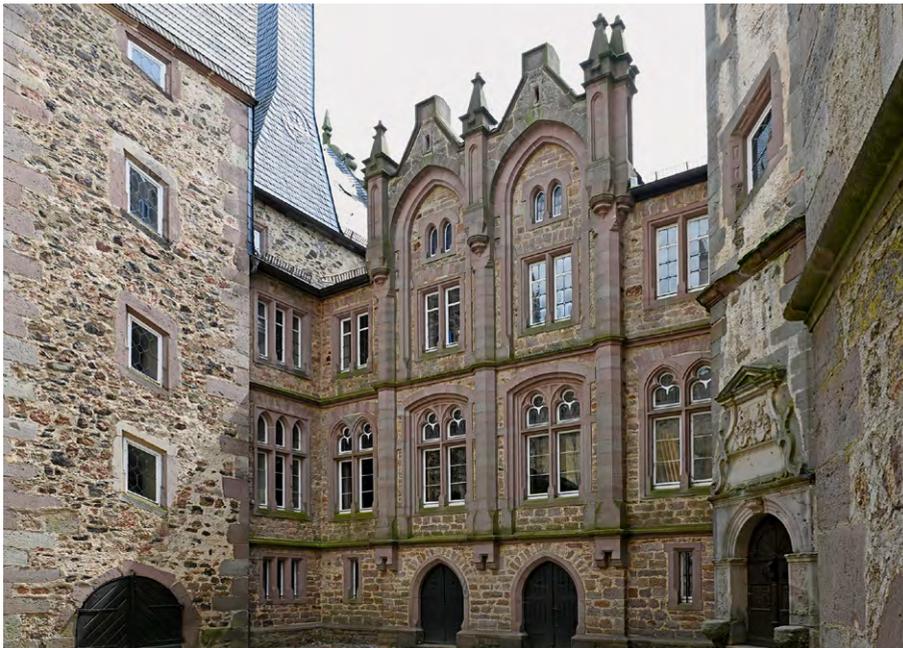


Abb. 2 Schloss Eisenbach, neogotischer Zwischenbau, Fotografie 2023



Abb. 3 Villa Wittgenstein (Berleburg) in Schlitz, Nordost-Fassade, Fotografie 2023



Abb. 4 Friedhofskapelle auf dem Alten Friedhof in Gießen, Fotografie 2023

Ritgen selbst beschrieb (Abb. 3). Fachwerk setzte er auch anderenorts ein, etwa für die Friedhofskapelle in Gießen und für das Schweizer Haus in Rodheim im Garten des dortigen Anwesens der Familie Gail.⁴¹ Ritgen verwirklichte an der Friedhofskapelle ein symmetrisch aufgebautes Fachwerk mit Andreaskreuzen ohne Nasen (Abb. 4).⁴² Hingegen brachte er bei der Villa Wittgenstein einseitig genaste, nicht gebogene Andreaskreuze zum Einsatz und setzte damit originelle Neuschöpfungen um, deren Vorbilder unter anderem bei Johann Christian Gramm zu finden sind.⁴³ Sein Interesse galt zudem der harmonischen Einbettung von Bauten in die sie umgebende Landschaft. Die Umsetzung solcher Ideen erfolgte bei der Villa Wittgenstein in Schlitz und bei der Villa Gail in Gießen. Für letztere haben sich Vorstudien erhalten, die Ritgen mit „Villa Suburbana“ betitelte und die von seiner Auseinandersetzung mit italienischen Vorbildern zeugen. Diesbezügliche Überlegungen hielt er in einer unveröffentlichten Schrift über städtische Villen und Landhäuser fest.⁴⁴

Neben der Architektur widmete sich Ritgen auch der Innenausstattung. Er war der Auffassung, dass Burgen bewohnt werden müssen, zum einen um sie vor dem Verfall zu bewahren.⁴⁵ Zum anderen konnte das Zusammenspiel von Architektur und Innengestaltung den Bau als Gesamtkunstwerk erfahrbar machen und den Besucher in eine vergangene Epoche zurückversetzen. Vor allem für die Wartburg sind zahlreiche Entwürfe für die innere Ausgestaltung der Räume erhalten, unter anderem für Möbel. Umgesetzt wurden besonders originelle und innovative Ideen, wie etwa ein sogenannter Fürstensitz.⁴⁶ Dabei orientierte er sich zwar an Vorbildern, schuf aber im Geiste der Epoche derart einfallsreich umgeformte und weiterentwickelte Stücke, dass diese als eigenständige Schöpfungen gelten können.

Studien zur Architektur und Innenausstattung

Im Rahmen seiner Forschungen hat Ritgen zahlreiche Publikationen, aber auch unveröffentlichte Studien zur Architektur und zur Innengestaltung vorgelegt, von denen im Folgenden einige aufgeführt werden. Mehrere lediglich als Manuskript erhaltene Studien sind im direkten Zusammenhang mit seiner Tätigkeit auf der Wartburg entstanden und zum Teil in die Publikation *Der Führer auf der Wartburg. Ein Wegweiser für Fremde und ein Beitrag zur Kunde der Vorzeit* eingeflossen, die erstmals 1860 und in der Folge in mehreren Auflagen erschien.⁴⁷ Seine Vorstellungen zu denkmalpflegerischen Fragen erläutert er vor allem in *Erhalten und Restauriren.[sic] Die Wartburg*.⁴⁸ Bereits Ritgens Habilitationsschrift über Konstruktionen in Holz und Eisen zeigt, dass er bemüht war, basierend auf mittelalterlichen Konzepten, neue Konstruktionsweisen für die Gegenwart zu entwickeln.⁴⁹ Darüber hinaus hat sich ein unveröffentlichtes Manuskript über die städtische Villa bzw. Landhäuser erhalten.⁵⁰ Ritgen erwähnt in seiner Autobiografie die in Vorbereitung befindliche Herausgabe einer „Geschichte des bürgerlichen Wohnhauses“; allerdings ist eine solche nie erschienen und nur ein Bericht über den Vortrag „Ueber die Geschichte des bürgerlichen Wohnhauses“ pu-



Abb. 5 Johann Heinrich Schilbach, *Blick auf eine Brücke mit Brückenturm (Narni)*, 1828, Pinsel in Braun, laviert, Feder in Schwarz, Graphit, 29,8 × 42,5 cm, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. G3892

bliziert worden, den er 1868 auf der XV. Versammlung deutscher Architekten und Ingenieure zu Hamburg hielt.⁵¹ Auch blieben Studien über das „deutsche Wohnhaus“ sowie die Bearbeitung des Kreises Gießen für die Reihe „Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen“ offenbar unveröffentlicht, und diesbezügliche Manuskripte sind bislang nicht nachweisbar.⁵² Seine Auseinandersetzung mit regionaler Kunstgeschichte und sein Interesse für die aufkommende Denkmalpflege bezeugen jedoch seine Publikationen zur Kirche in Großen-Linden, über die Burg Münzenberg, die Entstehung der Stadt Gießen, die Burg Gleiberg und Burg Staufenberg.⁵³ Im Gegensatz zu vielen seiner Kollegen hat Ritgen weder ein Lehrbuch noch eine Zusammenstellung seiner Entwürfe veröffentlicht, weshalb viele seiner Arbeiten unbekannt blieben und nun erstmals in der Ausstellung gezeigt werden können.

Ritgens Sammelleidenschaft

Ritgen setzte sich stets theoretisch und praktisch mit der Architektur und der Kunst(geschichte) auseinander, und dies spiegelt sein Anliegen, sich möglichst breit auszubilden und zu betätigen.⁵⁴ Angeführt sei zunächst seine bedeutende Kunstsammlung Darmstädter Romantiker, zu der zahlreiche Zeichnungen von August Lucas und Johann Heinrich Schilbach zählten (*Abb. 5*).⁵⁵ Aus dem Nachlass von Lucas hatte er 1864 eine beträchtliche Anzahl von Zeichnungen erworben, von denen ein Teil in seinem Privat-

besitz verblieb und heute eventuell noch im Besitz der Nachfahren ist.⁵⁶ Den anderen Teil integrierte Ritgen in die Gießener Lehrsammlung der Universität. Er diente wohl als didaktisches Anschauungsmaterial für seinen Unterricht im Zeichnen und in der Kunstgeschichte; zahlreiche Blätter befinden sich heute im Besitz der TU Darmstadt, wohin ein Teil der Lehrsammlung nach 1945 abgegeben wurde.⁵⁷

Ritgen als Künstler

Hugo von Ritgens gleichnamiger ältester Sohn betont, dass sich sein Vater bereits in frühen Jahren zur Malerei hingezogen fühlte, auch wenn er stattdessen den Beruf des Architekten ergriff.⁵⁸ „Seine liebste Erholung war es [...] wenn er bei günstiger Witterung in Wasserfarbe nach der Natur malen konnte; die Blätter wurden dann meistens zu Hause noch vollendet.“⁵⁹ Die künstlerische Darstellung und der architektonische Entwurf sind dabei zusammen zu sehen, waren die Zeichnungen doch oftmals Ausdruck seines Verständnisses, wie Bauten in die Landschaft einzubetten seien.⁶⁰ Dennoch unterscheiden sich die akribisch und präzise gezeichneten architektonischen Entwürfe Ritgens offensichtlich von seinen romantisch anmutenden Aquarellen und Zeichnungen, deren wiederkehrendes Motiv die Burg in ihrer naturlandschaftlichen Umgebung ist (Abb. 6 u. 7). Auch können sie – nicht zuletzt durch ihre farbige Anlage – nicht nur als Studien, sondern als eigenständige Kunstwerke gelten. Die Burg steht im Zentrum

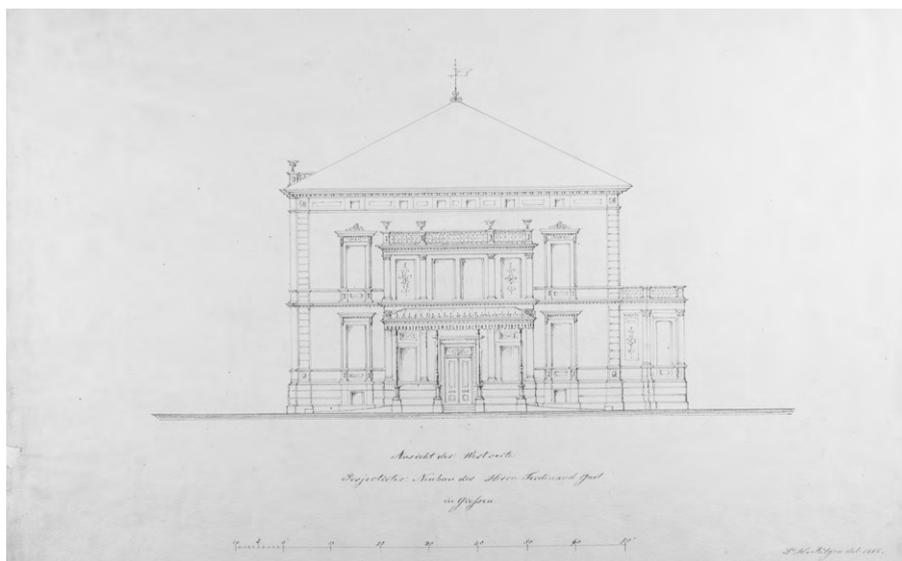


Abb. 6 Hugo von Ritgen, Entwurf der Westseite des Hauses des Tabakfabrikanten Ferdinand Gail in Gießen, 1866, Feder in Schwarz, Graphit, 32 × 47,4 cm, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. BE1562



Abb. 7 Hugo von Ritgen, Burg Karlstein bei Prag, 2. Hälfte 19. Jh., Aquarell, 42,5 × 28,2 cm, Oberhessisches Museum Gießen, Inv.-Nr. OHM 652 (ehemals Bg Ri 10/171)

seines Forschungsinteresses, der Wiederherstellung von Burgen und Schlössern, weshalb er diese auch auf seinen Reisen im Bild festhielt. Hingegen sucht man in seiner Kunst vergeblich nach Zeichen der Industrialisierung, etwa Eisenbahnen oder Fabriken, obgleich er sich für den technischen Fortschritt einsetzte, er Bestandteil seiner Lehre war, und er auch mehrere Fabrikbauten entwarf.

Engagement in Vereinen, Mitgliedschaften und Ehrungen

Ritgen war 1852 an der Gründung des Germanischen Nationalmuseums beteiligt und seitdem Mitglied im Gelehrten- und Verwaltungsrat des Museums.⁶¹ Abgesehen von seinem bereits erwähnten Engagement für die Gießener Handwerkerschule ab 1838 und den Localgewerbeverein Gießen ist sein Einsatz in dem 1878 gegründeten Oberhessischen Verein für Localgeschichte anzuführen, dessen Vorsitzender er ab 1883 war.⁶² Ritgen wurden verschiedenste Ehrungen zuteil, unter anderem wurde er 1854 zum Großherzoglich-Sächsischen Baurat ernannt, 1866 zum Großherzoglich-Sächsischen

Geheimen Baurat und 1873 zum Geheimen Baurat des hessischen Großherzogtums. Die Großherzöge von Sachsen-Weimar-Eisenach und von Hessen und bei Rhein erhoben ihn 1886 zum Geheimen Rat.⁶³ Darüber hinaus wurde er 1851 in den Sachsen-Weimarischen Hausorden der Wachsamkeit oder vom weißen Falken aufgenommen und 1868 wurde ihm durch den hessischen Großherzog Ludwig III. das Ritterkreuz erster Klasse des Verdienstordens Philipp des Großmütigen verliehen. Ebenfalls 1868 erhielt er den preußischen Königlichen Kronenorden dritter Klasse und 1886 den preußischen Königlichen Kronenorden zweiter Klasse.⁶⁴ Festzuhalten bleibt, dass Ritgen gut vernetzt und überkonfessionell anerkannt war: Dafür spricht auch die Tatsache, dass er in Sachsen-Weimar-Eisenach, in Preußen und im Großherzogtum Hessen-Darmstadt zahlreiche Ehrungen erhielt.

Resümee

Hugo von Ritgen bewegte sich scheinbar mühelos in verschiedenen Gesellschaftsschichten, war bekannt mit Personen aus dem Bürgertum, dem Adel und sogar dem preußischen Königshaus und erhielt von ihnen diverse Aufträge. Dabei kam ihm sicherlich sein Aufenthalt in Paris zugute, wo er die gesellschaftlichen Gepflogenheiten ausgiebig studieren konnte. Seine Bemühung, sich breit auszubilden, spiegelt sich auch in seinem Verständnis als Architekt: Er zeigte sich offen für verschiedenste Aufgaben und scheute es nicht, sich auf pragmatische Fabrikbauten einzulassen, entwarf Wohnhäuser für Bürgerliche, Landvillen für Adlige und führte Umbauten an Schlössern und Burgen durch. Hinzu kam seine ausgeprägte künstlerische Ader, die sich auch in seinen Möbelentwürfen entfaltete. Ritgen agierte einerseits in Gießen und der weiteren ländlichen Umgebung auf regionaler Ebene. Seine jahrzehntelange Tätigkeit auf der Wartburg hob seine Arbeit andererseits auf eine höhere Ebene, handelte es sich doch um ein Projekt von weitreichender nationaler Bedeutung. Die Burg bei Eisenach galt als ein identitätsstiftender Bau und stand im Interesse der breiten Bevölkerung. Bei allen seinen Aufträgen erachtete Ritgen es als seine Aufgabe, einen angemessenen, sowie historisch oder regional begründeten Stil zu finden, in dem die Bauten zu entwerfen seien. Nicht zuletzt charakterisieren seine Offenheit für verschiedene historische Vorbilder, seine daraus resultierende Stilvielfalt und sein breites Interesse für mittelalterliche und neue innovative Bautechniken und -materialien ihn als Vertreter des Historismus. Denn Historismus umfasst beides: Moderne und Mittelalter. Die Epochenbezeichnungen sind hier nicht als Gegensatz zu verstehen, sondern als zwei Pole des Historismus, zwischen denen sich Ideen und Konzepte im 19. Jahrhundert wie ein Pendel hin und her bewegten, und in deren Spannungsverhältnis auch das Œuvre Hugo von Ritgens entstanden ist.

Seine Bauten sind selbst nach den Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges noch präsent, sein Werk noch wahrnehmbar, in Gießen etwa anhand der Friedhofskapelle und des Grabmals der Familie Gail⁶⁵, der Villa Gail und des Wohnhauses für den Philologen Friedrich Gotthilf Osann auf dem Seltersberg. Die Ausstellung lädt ein, über Ritgens Bedeutung für Gießen und die Region nachzudenken und seine Bauten auf dem Papier und vor Ort zu entdecken.

Anmerkungen

1 Ritgen, Hugo von: Autobiografie, Wartburg-Stiftung, Archiv (im Folgenden: WSTA), R-Hs 695.

2 Otto von Ritgen an Oberbürgermeister Keller, Charlottenburg, 14.7.1917, Stadtarchiv Gießen, L 1364/I. Ich danke Frau Dr. Susanne Ließegang (Gießener Kunstverein 1912 e. V.) für den Hinweis auf dieses Schreiben und die im Folgenden genannten Briefe vom 11. und 14.7.1917.

3 Vgl. zum Erwerb der Sammlung: Protokollbuch Oberhessischer Kunstverein, Stadtarchiv Gießen, 83/1544.

4 Oberbürgermeister, Vorsitzender des Oberhessischen Kunstvereins an Otto von Ritgen, 11.7.1917, Stadtarchiv Gießen, L 1364/I.

5 Otto von Ritgen an den Vorsitzenden des Oberhessischen Kunstvereins, Oberbürgermeister Keller, 14.7.1917, Stadtarchiv Gießen, L 1364/I.

6 Otto von Ritgen an Oberbürgermeister Keller, 14.7.1917, Stadtarchiv Gießen, L 1364/I.

7 Vgl. Weimann 2011, S. 193; s. auch die Korrespondenz in WSTA, Nachlass Hugo von Ritgen, Kiste 5 Otto von Ritgen, Inv.-Nr. 19-25.

8 Der Oberhessische Kunstverein hatte 1941 eine Ausstellung im Foyer des Stadttheaters gezeigt: vgl. Gravert, Wilhelm: „Gedächtnisausstellung Hugo von Ritgen“, Gießener Anzeiger, 11./12.10.1941.

9 Vgl. Ausst.-Kat. Gießen 1980.

10 Die Ausstellung „Aquarelle und Zeichnungen von Hugo von Ritgen“ fand vom 9.8.–7.9.1986 im Alten Schloss im Oberhessischen Museum statt, vgl. Olga Ruckelshausen-Weckler [Lappo-Danilewski]: „Hugo von Ritgen im Alten Schloß. 60 Aquarelle und Zeichnungen des Gießener Kunsthistorikers und Architekten ausgestellt“, in: Gießener Allgemeine, 9.8.1986, S. 28.

11 Vgl. Olga Ruckelshausen-Weckler [Lappo-Danilewski]: „Wissenschaftler, Praktiker und Künstler, Hugo von Ritgens Arbeiten aus dem Besitz des Oberhessischen Museums in der Kongreßhalle“, in: Gießener Allgemeine, 22.7.1989, S. 27.

12 Vgl. Thüringer Tageblatt, 19.8.1989, S. 3, Oberhessisches Museum Gießen, Dokumentation zu Hugo von Ritgen. Der Titel der Ausstellung im Jahr 1989 lautete: „Die Wiederher-

stellung der Wartburg im 19. Jahrhundert, ihre Rezeption und die wissenschaftlich-restauratorische Umsetzung in der DDR“, Sonderausstellung zum 100. Todestag des Wartburg-Architekten Prof. Hugo von Ritgen. Mein Dank für diese Auskunft geht an Grit Jacobs.

13 Vgl. Unbekannter Autor: „Die Wartburg und Hugo von Ritgen“, in: Gießener Allgemeine, 1.9.1990, S. 50.

14 Vgl. Rathaus-Journal, Amtsblatt der Stadt Zeitz, 19.4.1999, Oberhessisches Museum Gießen, Dokumentation zu Hugo von Ritgen.

15 Sonderausstellung im Neuen Treppenhaus „Hugo von Ritgen – Zum 200. Geburtstag“, vgl. Krauß 2015, S. 44. Ich danke Grit Jacobs für den Hinweis.

16 Vgl. Ruby 2024. Der Festakt wird am 7. Juni 2024 in der Universitätsaula begangen.

17 Zur Person Hugo von Ritgen vgl. für einen ersten Überblick: Buchner 1890; Haupt 1927; Ausst.-Kat. Gießen 1980; Gravert 1953; Jacobs 2017b [Zugriff: 23.4.2023] (mit ausführlicher Bibliographie); Jacobs 2018; Rickert 2022 [Zugriff 23.3.2023] (mit weiterführenden Literaturangaben) u. Rickert 2024.

18 Vgl. zu Folgendem Rickert 2022.

19 Vgl. den Beitrag von *Christiane Salge* in diesem Band.

20 In der Literatur wird oftmals August Lucas als Ritgens Zeichenlehrer genannt. Dieser beruhte von 1829 bis 1834 Italien und kann von Ritgen daher nur nach seiner Rückkehr unterrichtet haben. Vgl. dazu Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 23. Sowohl Schilbach als auch Lucas werden als Zeichenlehrer genannt in Langreuter 1980, S. 60–61 u. Haupt 1927, S. 385; allein Schilbach wird als Lehrer genannt in Ausst.-Kat. Hamm 1984, S. 8.

21 Ritgen, Hugo von: Autobiografie, WSTA, R-Hs 695; vgl. dazu Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 24. Auch in seinen Briefen, die er während dieser Studienreise schrieb, ist kein Aufenthalt in München angegeben: WSTA, R-Hs 64-92. Gravert 1953, S. 121, suggeriert, Ritgen habe auf der Rückreise seiner Studienreise durch Belgien und Nordfrankreich 1834 in München Klenze und Ohlmüller getroffen.

22 Vgl. Ritgen, Hugo von: Thesen welche zur Erlangung der Doctorwürde in der Philosophie

- den 9ten August 1833 öffentlich vertheidigen wird, Hugo Ritgen aus Giessen, Architect und Technolog, Giessen 1833.
- 23** Vgl. zur Studienreise von 1833–34 die Korrespondenz Ritgens WSTA, R-Hs 64–92; Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 25; Rickert 2022, S. 30.
- 24** Vgl. dazu ausführlich Rickert 2024.
- 25** Vgl. Ritgen 1835. Vgl. dazu Haupt 1927, S. 385–386; Kössler 1971, S. 46; Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 26.
- 26** Vgl. Haupt/Lehnert 1907, S. 451. Zu Ritgens Ausbildung und seinem Werdegang an der Universität Gießen vgl. Rickert 2022.
- 27** Haupt/Lehnert 1907, S. 451, nennt das Datum 11.12.1838. Zu Ritgens Lehre vgl. ausführlich Rickert 2024.
- 28** Vgl. Haupt/Lehnert 1907, S. 451: Ernennung am 14.11.43. Ritgens Kollegen befürworteten seine Ernennung zum ordentlichen Professor nicht und schlugen stattdessen eine Gehaltserhöhung vor: Präliminarvotum der philosophischen Fakultät der Universität Gießen, 16.5.1843, Universitätsarchiv Gießen, Phil K 18.
- 29** Zur komplexen Fachgeschichte der Architektur und Kunstwissenschaft an der Gießener Landesuniversität und der damit einhergehenden wechselvollen Beziehung zur Darmstädter Höheren Gewerbeschule bzw. Polytechnischen Schule vgl. Rickert 2022. Dort ist auch die weiterführende Literatur angegeben.
- 30** Vgl. Langreuter 1980, S. 77–79; Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 30.
- 31** Ritgen, Hugo von: Autobiografie, WSTA, R-Hs 695.
- 32** Vgl. Ritgen, Hugo von: Verzeichnis der Gebäude welche der Gr. Professor Dr. H. v. Ritgen erbaut hat, WSTA, R-Hs 698.
- 33** Ritgen, Hugo von: Autobiografie, WSTA, R-Hs 695. Für die Hilfe bei der Transkription dieser Textpassage danke ich Grit Jacobs.
- 34** Ebd.; vgl. Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 31.
- 35** Vgl. den Beitrag von *Meinrad v. Engelberg* in diesem Band.
- 36** Stellvertretend für die umfangreiche Literatur zur Wartburg vgl. Jacobs 2017b.
- 37** Vgl. Gravert 1953; Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 30–38.
- 38** Vgl. Jacobs 2017b, Bd. 1, bes. Kapitel II.2; Ritgen 1860, S. 131.
- 39** Zur Villa Wittgenstein vgl. Seib 1980a.
- 40** Ritgen, Hugo von: Autobiografie, WSTA, R-Hs 695; vgl. das Zitat auch bei Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 33.
- 41** Hierzu und zu Folgendem vgl. Imhof 1996, bes. S. 272–285. Zum Schweizer Haus in Rodheim vgl. Kehm 2022.
- 42** Imhof 1996, S. 211 u. 273, bezeichnet dieses als „technisches“ Fachwerk.
- 43** Vgl. Gramm 1854, Tf. V u. XII, vgl. dazu Imhof 1996, S. 275, 284–285.
- 44** Ritgen, Hugo von: Die städtische Villa, Bemerkungen über die Anlage von Landhäusern und deren Umgebungen, WSTA, R-Hs 705.
- 45** Ritgen 1875, S. 74; vgl. dazu Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 116–117.
- 46** Vgl. dazu Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 229, 244 und den Aufsatz von *Grit Jacobs* in diesem Katalog.
- 47** Ritgen 1860; vgl. zu den Publikationen und unveröffentlichten Schriften ausführlich Jacobs 2017b.
- 48** Ritgen 1875.
- 49** Ritgen 1835.
- 50** Ritgen, Hugo von: Die städtische Villa, Bemerkungen über die Anlage von Landhäusern und deren Umgebungen, WSTA, R-Hs 705; vgl. Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 22.
- 51** Ritgen, Hugo von: Autobiografie, WSTA, R-Hs 695, vgl. Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 22 u. 36; Bericht in: Deutsche Bauzeitung 1868, Jg. II, Nr. 45, S. 475–76.
- 52** Vgl. Buchner 1890, S. XI; Haupt 1927, S. 390, zufolge, sei die Bearbeitung über Vorarbeiten nicht hinausgekommen. Vgl. dazu Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 22–23. Hinweise auf die genannten Studien in: Ritgen, Anna von: Verzeichnis wissenschaftlicher Werke, WSTA, R-Hs 697 u. Ritgen, Hugo von: Autobiografie, WSTA, R-Hs 695.
- 53** Ritgen 1846; Ritgen/Irle 1879; Ritgen 1885; Ritgen 1881a; Ritgen 1881b; Ritgen 1883.
- 54** Vgl. Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 21.
- 55** Eine Zeichnung Schilbachs aus der Sammlung Ritgens befindet sich heute auf der Wartburg: Johann Heinrich Schilbach, Blick auf eine Brücke mit Brückenturm (Narni), 1828, Pinsel in Braun, laviert, Feder in Schwarz, Graphit, 29,8 × 42,5 cm, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. G3892. Vgl. Schall 2021, S. 116, Abb. 11.

56 Zur Privatsammlung vgl. Ausst.-Kat. Hamm 1984.

57 Zu den Darmstädter Beständen vgl. Salge 2024; vgl. zum Ankauf des Lucas-Nachlasses durch Ritgen den Brief von Jakob Felsing an Hugo von Ritgen, Darmstadt, 6.3.1864, WSTA, R-Hs 813. Ich danke Christiane Salge für die Identifizierung des Absenders. Vgl. auch Ruby 2022 zu der Abgabe von kunstgeschichtlichen Lehrmitteln nach Darmstadt.

58 Ritgens Sohn, der gleichnamige Hugo von Ritgen, hat eine Biografie seines Vaters verfasst: Hugo von Ritgen jun.: „Dr. phil. Joseph Maria Hugo von Ritgen. Professor der Architektur und Kunstgeschichte in Gießen, Großh. Hessischer und Großh. Sachsen-Weimarer Geheimer Rat (1811–1889)“, in: *Ritgensche*

Familiennachrichten, Stamm B, Abschnitt B 1 (Hugo von Ritgen), S. 2–11, hier: S. 2 u. 10. Bei den Ritgenschen Familiennachrichten handelt es sich um eine Familienchronik, die u. a. im Staatsarchiv Marburg, Nachlass Gerhard Seib, HStAM, 340 Seib, Karton 9 und in der Bibliothek der Wartburg-Stiftung vorhanden ist.

59 Ebd., S. 11.

60 Vgl. Fiensch 1980; Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 23.

61 Ritgen, Hugo von: Autobiografie, WSTA, R-Hs 695.

62 Vgl. Langreuter 1980, S. 78–79; Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 37.

63 Vgl. Langreuter 1980.

64 Vgl. dazu Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 38.

65 Vgl. dazu Ruckelshausen-Weckler 1979.

Darmstadt – Gießen: Das Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen Georg Moller und Hugo von Ritgen

Christiane Salge

Für Hugo von Ritgens Werdegang als Architekt ist sein Aufenthalt im Bauatelier von Georg Moller in Darmstadt in der Zeit zwischen 1831 und 1833 von großer Bedeutung gewesen. Wie diese Ausbildung aussah und welchen konkreten Einfluss die Darmstädter Zeit auf den damals 20-jährigen Gießener Studenten hatte, wurde bislang wenig untersucht. Dies näher zu beleuchten, ist das Ziel dieses Beitrags.

Als Ritgen 1831 nach Darmstadt kam, hatte er bereits ein zweijähriges Studium an der Gießener Universität absolviert. In Gießen war er für Medizin und Philosophie eingeschrieben, hörte aber auch Vorlesungen in den naturwissenschaftlichen Fächern Physik und Chemie, nahm an der Geschichts- und Sprachenlehre teil und lernte Plan- und Freihandzeichnen.¹ In Darmstadt befand er sich in einer Stadt, die sich im Verlauf der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts sowohl kulturell wie architektonisch enorm weiterentwickelt hatte. Dass dies auch überregional so wahrgenommen wurde, belegt zum Beispiel ein in der Jenaer Zeitschrift *Isis* 1819 erschienener Artikel, in dem betont wird, dass in Darmstadt viele „tüchtige und berühmte Künstler“ seien, „wo überhaupt sehr viel Eifer für Kunst und Natur sich regt, ohne Zweifel, weil von oben unterstützt durch die vortrefflichen Sammlungen des Großherzogs, die jedermann zugänglich sind.“² Der unbekannte Schreiber spielt auf den kulturell aufgeschlossenen Großherzog Ludwig von Hessen und bei Rhein (reg. 1790–1830) an, der seine umfangreiche Bibliothek ebenso wie die kunsthistorischen und naturwissenschaftlichen Sammlungen im Schloss für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht hatte. Für die von ihm ebenfalls veranlassten Bauprojekte berief der Großherzog 1810 Georg Moller (1784–1852) als Baurat nach Darmstadt, der 1812 schon zum Oberbaurat und 1831 zum Hofbaudirektor aufstieg.³ Er zeichnete verantwortlich für den Neubau der großen westlichen Stadterweiterung, die sogenannte ‚Mollerstadt‘, und trug mit dem Hoftheater (1818–1820), der Neuen Kanzlei (1825/26) sowie der Ludwigskirche (1822–1827) ([Abb. 8](#)) maß-

geblich zur klassizistischen Umgestaltung Darmstadts bei. Insofern hatte Ritgen Darmstadt ganz bewusst als Ausbildungsort gewählt, um hier bei Georg Moller die ihm noch weitgehend fehlende architektonische Expertise im Bereich der Theorie wie Praxis zu erhalten.

Georg Moller war nach einer ersten Ausbildung in Hannover von 1802 bis 1807 Schüler im privaten Bauatelier von Friedrich Weinbrenner in Karlsruhe gewesen und im Anschluss drei Jahre in Italien und Rom auf Reisen, bevor er sich 1810 in Darmstadt niederließ.⁴ Sein zwischen 1810 und seinem Tod 1852 betriebenes Bauatelier war für viele junge Architekten ein wichtiger Ausbildungsort. Schon 1812 berichtet Moller an den großherzoglichen Kabinetts-Sekretär Ernst Schleiermacher, dass er neben seinen Bautätigkeiten „auch mehrere junge Architekten unentgeltlich unterrichte“, 1821 betont er in einem weiteren Schreiben, dass er sich bemüht habe „durch Belehrung und Beispiel [...] auf die Bildung junger Architekten [...] vortheilhaft zu wirken...“, und in seinem Nekrolog wird 1852 wohl von seinen Schülern ebenfalls sein Einfluss „auf den Bildungsgang der Baukünstler“ hervorgehoben.⁵ Während Ritgens Aufenthalt in Darmstadt zwischen 1831 und 1833 waren gleichzeitig die später auch erfolgreich als Architekten, Bauhistoriker sowie zum Teil auch als Hochschullehrer arbeitenden Christoph Riggerbach (1810–1863) aus Basel, Wilhelm Mithoff (1811–1886) aus Hannover sowie der aus Darmstadt stammende Ernst Gladbach (1812–1896) Schüler Mollers. Mit Letzterem verband Ritgen eine lebenslange Freundschaft.⁶



Abb. 8 Georg Moller, Ludwigskirche in Darmstadt, Foto vor 1945, Universität Stuttgart, Institut für Kunstgeschichte, Glasdiabestand, Inv.-Nr. S 01662

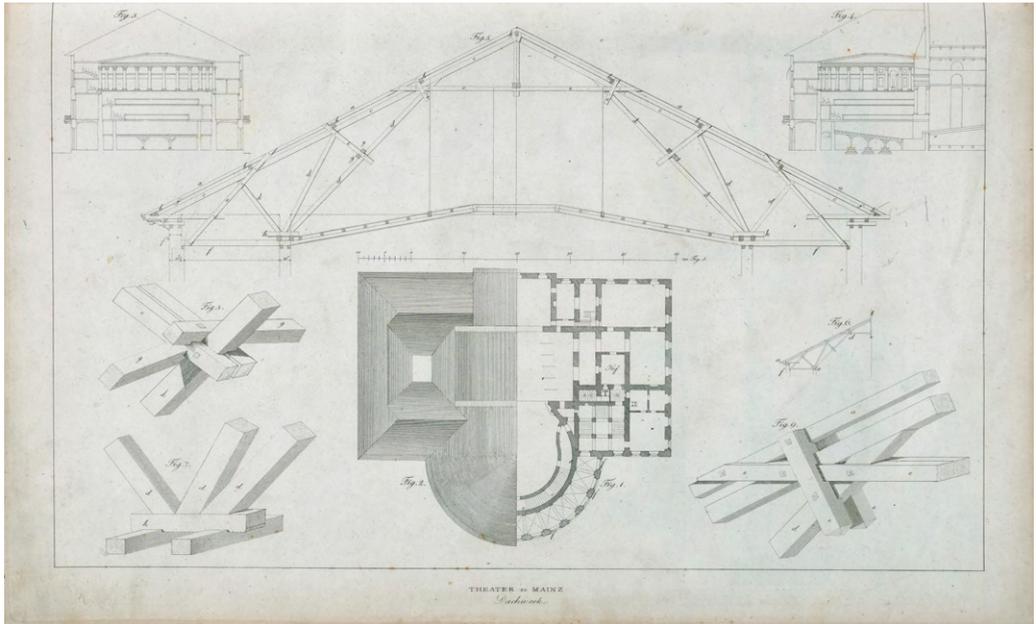


Abb. 9 Georg Moller, Dachstuhl des Theaters zu Mainz, aus: Moller 1833–1844, Tafel XVI, TU Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, gr. fol. 6/220 Bd. 3

Auf welche Weise Moller seine Schüler unterrichtete, ist aufgrund der prekären Aktenlage⁷ nur aus den Bemerkungen seiner Schüler zu rekonstruieren. Demnach ist davon auszugehen, dass er ihnen – ähnlich wie sein Lehrer Weinbrenner – zum einen theoretischen Unterricht in Architektur, Konstruktion und Zeichnung gab. Inwiefern dabei die *Architektonische[n] Lehrbücher* von Weinbrenner⁸ zum Einsatz kamen, ist leider nicht nachweisbar. Allerdings hat Ritgen diese Bücher später selbst für seine Lehre als Professor für Architektur an der Gießener Universität ab 1838 angekauft und als Vorlagenmaterial verwendet.⁹ Zum anderen führte Moller seine Schüler aber auch in die Praxis ein, indem er sie an konkreten Bauaufgaben beteiligte. So ist bekannt, dass zum Beispiel Ernst Gladbach an der Ausarbeitung der Baupläne des Mainzer Theaters (1829–1833) mitarbeitete.¹⁰ (Abb. 9) Es ist zu vermuten, dass auch Ritgen während seiner Darmstädter Zeit an diesem damals im Bau befindlichen Theater tiefere Einblicke in die Baupraxis erhielt.

1836 kam Ritgen nach Aufhalten in Paris und München erneut für einige Zeit nach Darmstadt, da er seine Ausbildung in der Architektur durch ein Staatsexamen abschließen wollte. Hierfür arbeitete er mehrere Monate beim Großherzoglichen Hochbauamt in Darmstadt als Bauführer am Neubau des Ständehauses in der Rheinstraße.¹¹ Die Anfang 1837 abgelegte Staatsprüfung, die Voraussetzung für die Aufnahme in den Staatsdienst,¹² dürfte dann wieder bei Moller gewesen sein, der seit 1832 die Aufgabe hatte, in der Kollegial-Prüfungskommission die Kandidaten des Fi-

nanz- und technischen Fachs zu prüfen.¹³ Ähnlich wie Weinbrenner und Moller sahen einige Schüler Mollers neben ihrer praktischen Tätigkeit offensichtlich auch ihre Bestimmung in der Ausbildung von Architekten: So war Ritgen ab 1838 Professor für Architektur an der Gießener Universität¹⁴ und Gladbach von 1857 bis 1890 Professor für Baukonstruktion am eidgenössischen Polytechnikum in Zürich.

Eine Besonderheit Mollers war seine Expertise im Bereich der Konstruktion. In dem ausführlichen Artikel zu Moller im Brockhaus-Lexikon von 1840 wird betont, dass Schüler „aus nahen und entfernten Gegenden in seinen Ateliers zusammenkamen, um vor Allem die constructiven Geheimnisse der Baukunst kennen zu lernen“¹⁵. Sicherlich angeregt von seinem Lehrer Weinbrenner, der als gelernter Zimmermann eine besondere Affinität zur Holzbauweise hatte, begann sich Moller relativ früh so-

wohl theoretisch wie praktisch mit dem Thema Konstruktion auseinanderzusetzen.¹⁶ In seiner Publikation zum Freiburger Münster rügt Moller in dem Kapitel „Ueber die Konstruktion der Gebäude des Mittelalters in technischer Hinsicht“, dass man die Bauwerke des Mittelalters bislang vor allem aus ästhetischen Gründen rezipiert habe, und regte an, stattdessen „aus jenen Gebäuden allgemeine Grundsätze der Konstruktion zu entwickeln, um dieselben mit Nutzen auf unsere Werke anzuwenden“¹⁷. Moller hatte aus dem Studium der mittelalterlichen Architektur ein Konstruktions-system abgeleitet, das er als Netz- oder Knotensystem bezeichnete. Dessen Grundidee bestand darin, dass durch die netzartige Aussteifung einer hölzernen Dachkonstruktion eine bessere Festigkeit erreicht würde. Moller bezeichnet es als „das charakteristische und vorzüglich nachahmenswerthe Prinzip der Konstruktionsweise des Mittelalters“¹⁸ und wendete es 1824 bei dem Dach der Ludwigskirche in Darmstadt an, deren Kuppelkonstruktion sich durch eine besondere Leichtigkeit und Eleganz auszeichnete.¹⁹ (Abb. 10) Da Mollers und vor allem Ritgens theoretische und praktische Beschäftigung mit Konstruktions-

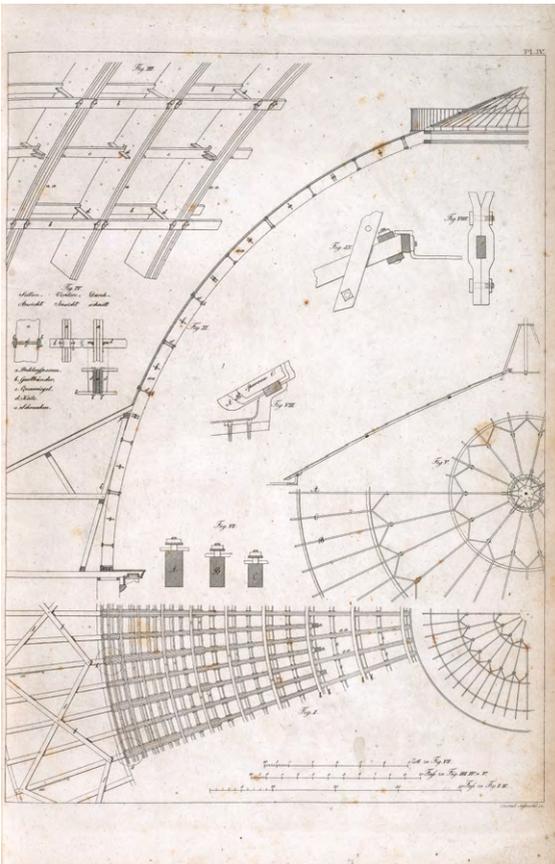


Abb. 10 Georg Moller, Die Kuppel der Ludwigskirche in Darmstadt, aus: Moller 1833–1844, Tafel IV, TU Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, gr. fol. 6/220 Bd. 1

fragen an anderer Stelle in diesem Band ausführlich thematisiert wird,²⁰ soll hier nicht näher darauf eingegangen werden. Interessant ist aber, dass Ritgen genau in der Zeit in Darmstadt ist, in der Moller dieses Thema in seinen *Beiträge[n] zu der Lehre von Constructionen* publizistisch aufarbeitet.²¹ So hebt Ritgen in dem Vortrag anlässlich seiner Doktorprüfung an der Universität Gießen im August 1833 hervor, dass die „Constructionslehre“ das „Hauptaugenmerk“ des zeitgenössischen Architekten sei und bemängelt das Fehlen eines Systems im Holz- und Eisenbau.²² (Abb. 11) Er bezieht sich ganz konkret auf das von Moller entwickelte Netz- und Knotensystem und zitiert Passagen aus dessen im selben Jahr erstmals erschienener Publikation. Auch in der ein Jahr später, 1834, von Ritgen in Gießen an der Ludoviciana eingereichten Habilitationsschrift *Beiträge zur Würdigung des Antheils der Lehre von den Constructionen in Holz und Eisen an der Ausbildung des Characters neuerer, zeitgemässer Baukunst* (publiziert Leipzig 1835)²³ geht Ritgen vielfach auf die Ideen und Bauprojekte Mollers ein, zitiert ihn oder zieht ihn als Gewährsmann für seine eigenen Ideen heran und verweist auf Tafeln aus dessen Buch.²⁴ Wie eng der Austausch, aber auch die gegenseitige Wertschätzung gewesen sein muss, wird daraus deutlich, dass Moller wiederum das zweiseitige Vorwort zu dieser Qualifikationsschrift verfasste. Moller hofft, dass Ritgens Werk „verdiente Anerkennung findet“ und konstatiert, dass die Meinung des Verfassers richtig sei „dass die Vervollkommnung der Constructionen einer der wichtigsten Hebel zum Fortschreiten der Architectur unserer Zeit ist, so dass dieselbe hierdurch weit sicherer, einen eigenthümlichen und wahren Character erhalten wird, als durch ein missverstandenes Streben nach Schönheit, wobei meistens das Auessere und Innere der Gebäude in grellem Widerspruche stehen“²⁵. Er äußert hier erneut ein eindeutiges Plädoyer für eine stärker auf das Konstruktive eingehende zukünftige moderne Architektur, die dabei auf Prinzipien des Mittelalters gründet.

Neben dieser theoretischen Auseinandersetzung mit mittelalterlichen Konstruktionssystemen und deren Weiterentwicklung für den neuzeitlichen Holz- und Eisenbau konnte Ritgen an Mollers Bauten natürlich auch ganz konkrete baupraktische Erfahrungen sammeln, wie zum Beispiel an der hölzernen Kuppeldachkonstruktion der Ludwigskirche in Darmstadt, der Eisenzink-Kuppel am Mainzer Dom sowie an dem gerade im Bau befindlichen Mainzer Stadttheater oder der Dachkonstruktion der Homburger Schlosskirche (1832), die er auch als gelungene Konstruktionsbeispiele in seiner Habilitationsschrift heranzieht.²⁶

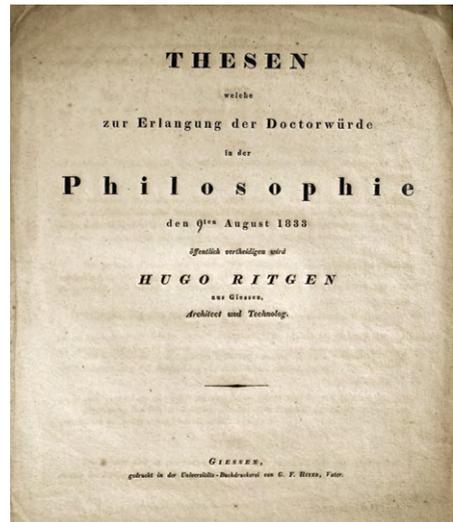


Abb. 11 Hugo Ritgen, *Thesen welche zur Erlangung der Doctorwürde in der Philosophie den 9ten Augst 1833 öffentlich verteidigen wird*, Titelblatt, Giessen 1833, München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Diss. 3833, 13

Moller dürfte bei Ritgen, wie bei vielen anderen seiner Schüler, auch das Interesse für die deutsche Architektur des Mittelalters geweckt haben.²⁷ Schon seine sorgfältigen Risse vom Straßburger und Freiburger Münster aus den Jahren 1809 zeugen von Mollers früher Begeisterung für die mittelalterliche Baukunst. Zudem stand er seit 1810 im engen Austausch mit dem Kunst- und Architekturhistoriker Sulpiz Boisserée, einem Spezialisten für mittelalterliche Kunst.²⁸ Gemeinsam trugen sie durch ihre Bauforschungen sowie das Auffinden der originalen Pläne zum Kölner Dom maßgeblich zur Idee der Vollendung dieses Baues bei. Für Boisserées Publikationen zum Kölner Dom hatte Moller eine Ansicht der noch zu bauenden Vorhalle gezeichnet. Daneben publizierte Moller 1818 den unter anderem von ihm wieder aufgefundenen Originalriss der Fassade des Kölner Doms in neun Kupfertafeln in einem viel bewunderten Werk.²⁹ Schon früh hatte Moller die Idee, ausgewählte Beispiele mittelalterlicher deutscher

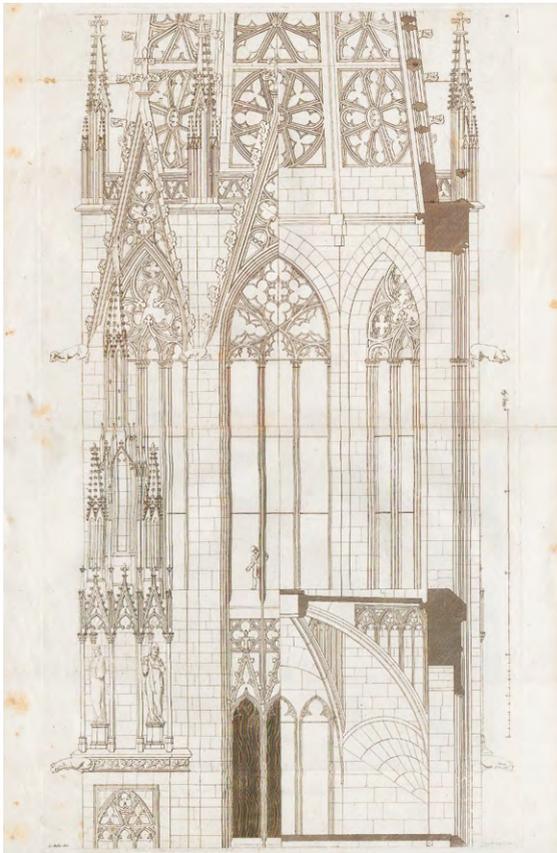


Abb. 12 Georg Moller, Ansicht und Schnitt durch den Turm des Freiburger Münsters, aus: Moller 1828–1831, Tafel XI, Universitätsbibliothek Heidelberg

Bauten in Text und Bild zu publizieren. Er fragt sich, „wie es doch komme, dass die Werke unseres Vaterlandes, welche abgesehen von ihrem Kunstwerth, durch ihre Grösse und Dauerhaftigkeit [...], unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen müssen, so gänzlich unbekannt sind“³⁰. Sein in mehreren Heften zwischen 1821 und 1844 erschienenes Werk *Denkmäler der Deutschen Baukunst*³¹ richtet sich – so Moller im Vorwort – „an Freunde der Geschichte und Kunst“³². Er nennt die alten Denkmäler „Urkunden von Stein“, betont, wie viel man aus ihnen lesen kann, und dass sie „das lebendigste Bild vergangener Jahrhunderte geben“.³³ So publiziert er im ersten Band der *Denkmäler* zahlreiche mittelalterliche Bauten, jeweils auf mehreren Tafeln in Aufriss, Schnitt und Grundriss sowie in Details und versieht die Ansichten mit einem knappen Begleittext. Weitere Bände widmet er einzelnen herausragenden Bauten, wie der Elisabethkirche in Marburg, den Domen zu Limburg, Worms und Freiburg. (Abb. 12) Welche Bedeutung diese Bände damals hatten, wird daraus ersichtlich, dass sie auch ins Englische und Französische übersetzt wurden.³⁴ In der



Abb. 13 Die Unterburg Staufenberg als Ruine 1829, in: Ritgen 1883, Tafel IX, Universitätsbibliothek Gießen

englischen Einleitung wird die Bedeutung des Werks für die Kenntnis der deutschen Gotik herausgestellt und betont, dass sein Werk bis jetzt einzigartig ist: „[I]t has as yet no rival.“³⁵

Ritgens Interesse an diesen Themen wurde, wenn nicht geweckt, dann sicherlich in Darmstadt vertieft. Er hat sich in mehreren Aufsätzen und Büchern ebenfalls bauhistorisch mit mittelalterlichen Gebäuden beschäftigt. Seine Beiträge zur Geschichte der Burgen Gleiberg³⁶, Staufenberg³⁷ und der Ruine Münzenberg³⁸ sowie zur frühen Stadtgeschichte Gießens³⁹ zeugen von seinen historischen Kenntnissen sowie dem Interesse an einer intensiven Recherche in den Quellen zur Geschichte und Kunst dieser mittelalterlichen Gebäude. (Abb. 13) Oft setzte er sich nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch als Architekt mit der Wiederherstellung, dem Umbau oder Ausbau dieser Objekte auseinander.⁴⁰ Höhepunkt war die Wartburg, die er zwischen 1847 und 1870 im Auftrag des Großherzogs Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach umfassend restaurierte.⁴¹ Auch hier verfasste er mehrere Publikationen. In diesen verknüpft er die baugeschichtliche Analyse der Wartburg mit der Beschreibung und zugleich Begründung für seine baulichen Ergänzungen. Zum Teil sind seine Publikationen stärker als touristische Führer angelegt,⁴² was auch den Titeln zu entnehmen ist: *Der Führer auf der Wartburg. Ein Wegweiser für Freunde und ein Beitrag zur Kunde der Vorzeit* (1860). Ritgens Publikationen zeugen von einem großen bauhistorischen Interesse, allerdings entsprang dieses zumeist einem konkreten Auftrag, den jeweiligen Bau zu restaurieren, aus- oder umzubauen. Bei Ritgen stand also im Unterschied zu Moller die bauhistorische Beschäftigung zumeist im Zusammenhang mit einem historistischen Weiterbauen und -denken. Mollers Mittelalter-Interesse ist stärker historisch und nationalistisch denn architekto-

nisch motiviert. Denn er verneinte, dass man zu seiner Zeit noch gotisch bauen sollte, wenn er schreibt: „Wir können diese Werke [die mittelalterlichen Bauten, Anm. d. A.] bewundern und nachahmen, aber nicht schaffen; weil die äusseren Verhältnisse, unter welchen jene Kunst entstand, in keiner Hinsicht mehr dieselben sind.“⁴³ Stattdessen favorisierte er als Architekt weiterhin fast ausschließlich den klassizistischen Baustil, während Ritgen der Neugotik sehr aufgeschlossen gegenüberstand. So hatte Ritgen auch kein Problem, für die Stadtkirche in Gießen, die 1821 unter anderen nach Plänen von Georg Moller im Inneren und Äußeren klassizistisch umgebaut worden war, bereits 1861 einen (allerdings nicht ausgeführten) neugotischen Umbauentwurf vorzulegen – er korrigierte hier selbstbewusst seinen eigenen Lehrmeister.⁴⁴ (vgl. **Abb. 41 u. 42**)

Mollers Bestreben lag vor allem in der Erfassung der Denkmäler zum Schutz ihrer Zerstörung. In seinem Begleitband zu den *Denkmäler[n] der deutschen Baukunst*, der 1831 in zweiter Auflage erschien, appelliert er, sich stärker um den Schutz dieser mittelalterlichen Denkmäler zu kümmern. Zu diesem Zweck druckt er das in Hessen verfasste, erste deutsche Denkmalsgesetz ab⁴⁵ und schlägt vor,

*„dass auf Veranlassung der Regierungen ein [...] Verzeichnis der in den verschiedenen Ländern Deutschlands befindlichen merkwürdigen alten Gebäude [...] aufgestellt und bekannt würde. Indem man auf diese Weise eine Uebersicht des Vorhandenen erhalte, würden diese Werke zugleich unter den Schutz der Publizität gesetzt und dem Vandalismus, [...], durch die Furcht vor öffentlicher Schande ein Damm entgegen gesetzt.“*⁴⁶

Auch Ritgen war durch seine Restaurierungen von Burgen ganz konkret mit denkmalpflegerischen Fragen konfrontiert. 1875 setzte er sich in einem Aufsatz unter dem Titel „Erhalten und Restaurieren“ am Beispiel der Wartburg theoretisch mit der Frage auseinander, wie man bei Restaurierungen von Denkmälern vorgehen sollte.⁴⁷ Er reagierte damit auf eine Diskussion, die auf dem ersten Kunstwissenschaftlichen Kongress in Wien 1873 ihren Anfang nahm. Ein Kunstwissenschaftler warnte in Wien, dass „aus Mangel an Mitteln wichtige Bauwerke dem Verfall überlassen (z. B. der Palast in Gelnhausen) oder daß sie, wie die Wartburg, einfach modernisiert werden“⁴⁸. Ritgen hatte die Wartburg seiner Meinung nach nicht „einfach modernisiert“ – er schreibt, wer das denkt „kennt sie nicht, ihre Baugeschichte, nicht den Ernst und die historische und archäologische Treue, mit welcher gerade sie wieder hergestellt worden ist“⁴⁹. Er ist nicht der Ansicht, dass „eine Restauration ein unwahres Bild der Vergangenheit“ schafft und diskutiert die letztendlich bis heute sehr moderne Frage, welche der verschiedenen Bauphasen eines mehrfach umgebauten Denkmals man denn erhalten und bewahren solle. In dem Sinne kann man Ritgen quasi als Vorreiter der rekonstruktiven Denkmalpflege sehen.

Es ist auffallend, dass sich nicht nur Ritgen, sondern auch andere Moller-Schüler als Bauforscher oder Denkmalpfleger betätigten sowie für das Konstruktions-thema interessierten. Ernst Gladbach hatte nach Mollers Tod den letzten Band der

Denkmäler der deutschen Baukunst herausgegeben⁵⁰ (Abb. 14) und sich später in mehreren Publikationen mit der Holzarchitektur in der Schweiz historisch wie konstruktiv auseinandergesetzt.⁵¹ Wilhelm Mithoff, wie Gladbach ein Mitschüler Ritgens bei Moller, hat sich neben seiner Tätigkeit als Architekt in Hannover durch die Herausgabe eines mehrbändigen Werks zu mittelalterlichen Bau- und Kunstwerken in Niedersachsen und Westfalen in Anlehnung an Mollers *Denkmäler* sowie eines Kunstdenkmäler-Inventars für das Königreich Hannover verdient gemacht.⁵² Natürlich ist in Zeiten des Historismus und der langsamen Etablierung der Denkmalpflege die Auseinandersetzung mit Bauten der Vergangenheit sowie das Verfassen von Kunsttopographien nichts Besonderes mehr, dennoch sollte man die Impulse, die durch Moller gesetzt wurden, nicht gering einschätzen.

Die Zeit in Darmstadt dürfte also für Hugo von Ritgen in mehrerlei Hinsicht sehr entscheidend gewesen sein. Hier erhielt er nicht nur seine theoretische wie praktische Architekturausbildung, sondern er wurde durch Moller auch auf aktuelle Themen in der Architektur (z. B. Stilfragen), den Bereich der Baugeschichte, Bauforschung und Denkmalpflege sowie die Beschäftigung mit neuen Materialien und Konstruktionsweisen gestoßen. Ritgen schrieb:

„[W]er Burgen restaurieren will, muss nicht blos Architect und Künstler sein, er muß auch Geschichtsforscher und Archäologe sein und spezielle Studien für die zu restaurierende Burg und insbesondere für die gewählte, bestimmte Epoche zu machen verstehen.“⁵³

Der entscheidende Grundstein hierzu wurde in seinem Studium bei Georg Moller in Darmstadt gelegt.



Abb. 14 Ernst Gladbach, *Das nördliche Seitenschiff der Kirche zu Arnburg*, in: Moller 1821–44, Bd. 3, Tafel LV, Universitätsbibliothek Heidelberg

Anmerkungen

- 1** Vgl. Rickert 2022, S. 27–31. Siehe auch den Beitrag von *Yvonne Rickert* in diesem Band.
- 2** *Isis oder Encyclopädische Zeitung* (1819) Heft Nr. VII, Sp. 1047.
- 3** Vgl. Frölich/Sperlich 1959; Ausst.-Kat. Darmstadt 1978; Schumann 2022.
- 4** Vgl. Salge 2021, S. 282–292.
- 5** Personalakte Hofbaudirektor Moller, HSTA Darmstadt D 12, zit. nach: Ausst.-Kat. Darmstadt 1978, S. 241, 246, 253.
- 6** Vgl. Lasius 1897; Stegmann 2015.
- 7** Im Zuge des Zweiten Weltkriegs wurden bei dem Angriff auf Darmstadt im September 1944 nicht nur die meisten Darmstädter Bauten Mollers, sondern auch große Teile von Mollers Nachlass sowie die entsprechenden Bauakten zu seinen Werken zerstört. Zu den Quellen zu Moller siehe: Frölich/Sperlich 1959, S. 9–16.
- 8** Weinbrenner, 1810–1819.
- 9** UniA GI, ZUV 2, PrA Nr. 2773, fol. 95–115. Inventar des akademischen Instituts für Kunstwissenschaft. Erster, alter Theil: das Inventar des architectonischen Cabinets vom Jahr 1838 bis 1854, aufgestellt vom Director Dr. H. v. Ritgen.
- 10** O.A.: „Professor Ernst Gladbach“, in: *Neujahrsblatt der Kunstgesellschaft in Zürich für 1898*, S. 9; Lasius 1897.
- 11** Vgl. Gravert 1953, S. 121.
- 12** Vgl. Rickert 2022, S. 31.
- 13** Vgl. Hofrichter, Carl Horst: „Georg Moller im Dienst“, in: Ausst.-Kat. Darmstadt 1978, S. 230.
- 14** Vgl. Haupt/Lehnert 1907, Bd. 1, S. 451. Zu Ritgens Lehre vgl. Rickert 2024.
- 15** Lemma „Moller (Georg)“, in: F.A. Brockhaus, *Conversations-Lexikon der Gegenwart*. 4 Bde., 3. Bd. K bis O, Leipzig 1840, S. 721–723. Vgl. Frölich/Sperlich 1959, S. 342.
- 16** Vgl. Sack 1908, S. 45.
- 17** Moller 1828–1831, S. 6. Vgl. dazu auch Sack 1908, S. 45–52.
- 18** Moller 1828–1831, S. 8.
- 19** Rainer Graefe bezeichnete die Kuppel der Ludwigskirche „als die bedeutendste“ in der Bauweise nach dem Erfinder des Bohlenbinderdaches Philibert de l’Orme. Vgl. Graefe 1989, S. 110.
- 20** Vgl. den Beitrag von *Ulrike Wassermann* und *Nikolaus Zieske* in diesem Band.
- 21** Moller 1833–1844. Das aus sieben Heften bestehende Werk wurde schließlich zu einem Band zusammengebunden.
- 22** Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 24–25.
- 23** Ritgen 1835.
- 24** Moller 1833–1844, S. 4f., 8, 13, 25, 27–29, 34f., 37f., 68, 72, 87. Zur Habilitationsschrift Ritgens siehe auch Jacobs 2017b, S. 26–29.
- 25** Vorwort Georg Mollers, in: Ritgen 1835, S. I–II.
- 26** Sack 1908, S. 52–71; Ritgen 1835. So erwähnt er die Dachkonstruktionen der Schlosskirche zu Hessen-Homburg (S. 28), das Kanzleigebäude zu Darmstadt (S. 28), das Mainzer Stadttheater (S. 34), die Ludwigskirche in Darmstadt (S. 37), die Mainzer Domkuppel (S. 72). Er schreibt dazu: „Auch verdienen mehrere der ausgeführten Werke Mollers als Muster aufgestellt zu werden, z. B. das Dach auf dem Theater in Mainz.“ (S. 34)
- 27** Vgl. Niehr 1999.
- 28** Vgl. Weiß 2002.
- 29** Vgl. Moller 1818.
- 30** Moller 1831a, S. IV–V.
- 31** Moller 1821–1844.
- 32** Ebd., Bd. 1, S. 3.
- 33** Moller 1831a, S. 33.
- 34** Leeds 1836; siehe auch Moller 1831b.
- 35** Leeds 1836, S. IX.
- 36** Ritgen 1881a; Ritgen 1881b.
- 37** Ritgen 1883.
- 38** Ritgen/Irle 1879.
- 39** Ritgen 1885.
- 40** Buchner 1890. Ritgens Pläne zur Münzenburg wurden allerdings nicht umgesetzt (S. X).
- 41** Vgl. Jacobs 2017b. Siehe auch den Beitrag von *Grit Jacobs* in diesem Band.
- 42** Vgl. den Beitrag von *Sigrid Ruby* in diesem Band.
- 43** Moller 1831a, S. 33.
- 44** Frölich/Sperlich 1959, S. 256f.; Lang 1988, S. 197–199, mit Abb. der Entwürfe Mollers und Ritgens. Vgl. auch den Schriftverkehr zum Umbau der Kirche: Stadtarchiv Gießen, 1/1, L 0208, Umänderung der Stadtkirche, 1857–1868. Für den Hinweis auf diese Akten danke ich *Yvonne Rickert*.

45 Moller 1831a, S. 36f. Allgemein zum Beginn der Denkmalpflege in Hessen siehe Dolff-Bonekämper 1985.

46 Moller 1831a, S. 36.

47 Vgl. Ritgen 1875, S. 73–89. Siehe hierzu ausführlich Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 107–119.

48 O. A., „Der erste kunstwissenschaftliche Congreß. Aus Wien“, in: *Im neuen Reich. Wochenschrift für das Leben des deutschen Volkes in Staat, Wissenschaft und Kunst* 1873, Nr. 39, S. 501–505, hier S. 504.

49 Ritgen 1875, S. 74.

50 Vgl. Moller 1821–1844, Bd. 3; Lasius 1897, S. 16.

51 Gladbach 1868–1883; Gladbach 1870; Gladbach 1876. Zu Gladbach vgl. Stegmann 2015, S. 184–200.

52 Mithoff 1849–1862; Mithoff 1871–1880.

53 Ritgen 1875, S. 75.

Die Dachtragwerke des Hugo von Ritgen: Theorie und Praxis

Nikolaus Zieske und Ulrike Wassermann

Hugo von Ritgen vereinte in seiner Person die Professionen der Architektur, des Ingenieurwesens und der Kunstgeschichte. Im Folgenden gehen wir der Frage nach, in welchem Maß er sich mit zeitgenössischen Konstruktionsweisen auseinandersetzte und diese weiterentwickelte. Dargestellt wird, inwieweit seine intensive Auseinandersetzung mit historischen Innovationen sich auf die raumbildenden Tragwerke in den von ihm entworfenen Bauten auswirkte. Ein kurzer Überblick über die Entwicklung des Bohlenbogentragwerks ermöglicht eine Einordnung der Position Ritgens. Die Friedhofskapelle in Gießen und das Dachtragwerk des Festsaals auf der Wartburg in Eisenach veranschaulichen seine Umsetzungsmethoden.

Ritgens Habilitation

In seiner 1835 publizierten Habilitationsschrift legt Ritgen seine Haltung zu Tragwerkkonstruktionen und seine Vorstellungen von Schönheit dar.¹ Den Text begleitende Zeichnungen veranschaulichen seine Ausführungen. Er hinterlässt damit der Nachwelt ein wichtiges Zeugnis, um seine architektonische Handschrift nachvollziehen zu können. Ritgen befasst sich in der Schrift mit mittelalterlichen respektive gotischen sowie mit Tragwerkskonstruktionen des frühen 19. Jahrhunderts aus Holz und Eisen. Er untersucht die Theorie des unverschieblichen Dreiecks und der Netz- und Körperbildung, da er hier ein noch nicht ausgenutztes Potenzial vermutet und näher betrachten will. Ritgen zitiert in diesem Zusammenhang auch seinen ehemaligen Lehrer Georg Moller, der sich bereits mit dem System von Netz und Knoten auseinandergesetzt und diese in manchen Gebäuden auch umgesetzt habe.² Moller wie auch Ritgen erklären das Netz- und Knotensystem anhand von Phänomenen aus der Natur. Im Speziellen findet der „Kornstengel“, der durch knotenartige Verdickungsstellen seine Knicklänge reduziert, ihre Aufmerksamkeit.

Außerdem beschreibt Ritgen die Bildung von Netzen durch Verknüpfung (Knoten) von kurzen Strecken. Dadurch entstehe eine Fläche oder Form von großer Festigkeit und Leichtigkeit.³

Nach Auffassung Ritgens soll jedes Konstruktionssystem den Anforderungen an Festigkeit, Zweckmäßigkeit, Dauerhaftigkeit und Schönheit genügen. Außerdem knüpft er eine Reihe von Bedingungen an die jeweils gewählte Konstruktion:

- Die Auswahl der Materialien soll auf die Nutzung des Gebäudes abgestimmt sein.
- Die Konstruktion soll einfach herzustellen und in der Verwendung der Materialien wirtschaftlich sein.
- Die Konstruktion muss bauphysikalische Anforderungen erfüllen.
- Die Wartung und Unterhaltung der Konstruktion müssen gewährleistet sein.

Diese Bedingungen führt er in umfangreichen Textpassagen aus und unterstreicht darin die wirtschaftliche Konstruktionsweise der Netz- und Knotenbildung.⁴

Daraufhin widmet Ritgen dem Schönheitsbegriff einige Aufmerksamkeit. Er verbindet die innere Gesetzmäßigkeit der Konstruktion mit Klarheit und Einfachheit und definiert so die wahre Schönheit der Architektur.

Im Weiteren stellt er anhand gebauter Beispiele aus dem Mittelalter verschiedene Dachtragssysteme aus Holz hinsichtlich ihrer Tragwirkung und ihrer Raumbildung vor. Auch hier stützt er sich auf eine Veröffentlichung seines Lehrers Moller.⁵ Ritgen untersucht die Merkmale von stehenden und liegenden Dachstühlen und von Hänge- und Sprengwerken unter Anwendung der oben genannten Kriterien, um die qualitativen Unterschiede der Tragwerke herauszuarbeiten. Für die Überdeckung von großen Spannweiten bis circa 19 Meter (65 Fuß) eigne sich demnach am besten das Konstruktionsprinzip von Hänge- und Sprengwerk oder einfach liegenden Stühlen. Ein besonderer Vorzug dieser Konstruktionsweise bestehe darin, dass ein großer freier Raum unter dem Dachtragwerk entstehe. Bei großen Spannweiten und Dachhöhen empfiehlt Ritgen den Einsatz von einem Bohlenbogentragwerk nach dem Vorbild von A.-R. [Amand-Rose] Emy (1762–1842). Diesem Tragwerkstyp gilt sein besonderes Interesse, und ihm widmet er viel Aufmerksamkeit. Er vergleicht die Konstruktion von Emy mit dem ähnlich aufgebauten Tragwerk von Philibert de l'Orme (um 1510–1570), der bis heute als Erfinder dieses Typus gilt.

Ritgen thematisiert in seiner Schrift auch die Problematik der unverschieblichen Knoten in der Dreiecksverbindung. Die kraftschlüssige Verbindung sieht er bei zimmermannsmäßigen Verbindungsarten nicht gewährleistet. Deshalb rät er zur Sicherung eines Knotens durch eine zusätzliche Schraubverbindung. Bei Verwendung von schlanken Holzquerschnitten sollen zudem Zangenkonstruktionen gewählt werden, um den Querschnitt des Holzes nicht zu schwächen.

Geschichte des Bohlenbogentragwerks

Das Prinzip des weit gespannten Holztragwerks war, wie bereits erwähnt, im 19. Jahrhundert nicht neu. Der französische Baumeister Philibert de l'Orme, Architekt königlicher Schlösser, Adelsresidenzen und Stadtpaläste, gilt als Erfinder dieser Tragwerkkonstruktionsweise. In seinem 1561 veröffentlichten Buch *Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits fraiz* beschreibt De l'Orme dieses Tragwerk ausführlich und macht es auch durch Illustrationen anschaulich (Abb. 15).⁶ Der Bohlenbogen besteht aus zwei bis drei aufrecht nebeneinanderstehenden Bohlen. Die einzelne Bohle hat eine Breite von circa 150 bis 300 Millimetern, ihre Länge kann zwischen 1,20 und 2,50 Meter, ihre Dicke 35 bis 60 Millimeter betragen. Die Bohlenstücke werden versetzt gestoßen und bilden damit den bogenförmigen Balken aus. Die Verbindung an den Stößen der Bogenstücke erfolgt über eiserne Nägel. In der Mitte der Bohle werden ovale Holznägel im Abstand von 20 bis 30 Zentimeter verwendet. Deren längere Seite sollte in Faserrichtung eingeschlagen werden. Zur weiteren Sicherung der Holznägel kommen Holzkeile zur Anwendung. Um die Bogenform zu erhalten, müssen die einzelnen Bohlenstücke längs der Faser zugeschnitten werden. Das bedeutet viel Aufwand und schafft an den angeschnittenen Holzporen Angriffsflächen für Bakterien und Pilze. Aus diesem Grund werden auf der Innenseite des Tragwerks die Bohlenstücke oftmals gerade belassen. Das Bohlenbogentragwerk wird durch verkeilte Riegel ausgesteift. Zusätzlich kann eine Brettschalung auf der konkaven Innenseite verbaut werden, um einen Verband herzustellen. Die Schubkräfte werden zusätzlich durch eine Holzbalkendecke oder Zugstangen aufgenommen.

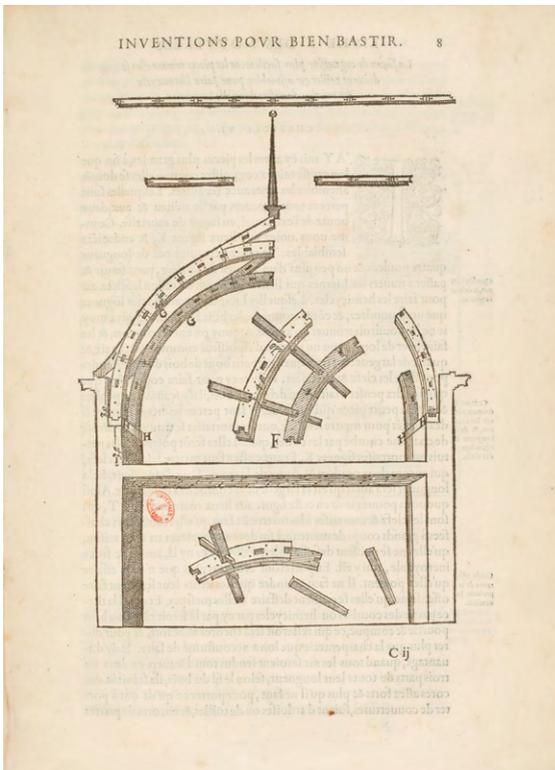


Abb. 15 Philibert de l'Orme, *Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits fraiz*, Paris (impr. de F. Morel) 1561, Folio 8r, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES-V-364

Seit der Frühen Neuzeit nutzte man diese Bauweise für herrschaftliche Bauaufgaben. Am Beginn des industriellen Zeitalters wurde der Konstruktionstyp auch für unterschiedliche Hallenbauten interessant. Unter anderem beschäftigte sich damit der Berliner Architekt, Lehrer und Baubeamte David K. Friedrich

Gilly (1748–1808) und plädierte in seinen Schriften für die Errichtung von holz- und kostensparenden Bohlendächern.⁷ Insbesondere die Möglichkeiten der Verwendung von minderwertigem Bauholz und der Errichtung von weitgespannten stützenfreien Räumen machten diese Bauweise sehr attraktiv. Sie war bis Anfang der 1820er Jahre weit verbreitet, bis sich konstruktive Probleme in Form von Bauschäden zeigten. Auch die handwerklich aufwändige Herstellung der Bogenträger minderte die Attraktivität. Hinzu kam die Konkurrenz durch andere Werkstoffe wie Gusseisen und Stahl.

Auch der französische Ingenieur und Oberst Amand-Rose Emy beschäftigte sich zu Anfang des 19. Jahrhunderts mit holzsparenden Konstruktionsprinzipien und entwickelte sie weiter. 1825 konnte er im französischen Ort Marac (Dépt. Haute-Marne) eine Art Lagerschuppen realisieren, der nachweislich bis in die 1960er Jahre existierte. Einen zweiten Bau, der als Reithalle genutzt wurde, konzipierte Emy im Jahr 1826 für die Stadt Libourne (Dépt. Gironde).⁸ 1828 veröffentlichte Emy in *Description d'un nouveau système d'arcs pour les grandes charpentes* seine neuartigen Ideen zur Konstruktion des Bohlenbogentrags.⁹ Er schlug unter anderem vor, die Bohlen über die kurze Achse liegend zu verbauen. Sein Konstruktionsprinzip unterscheidet sich damit deutlich von dem De l'Ormes, dessen Bohlenbogenträger dadurch gekennzeichnet sind, dass die Bohlensegmente über die lange Achse stehend aneinandergesetzt werden. Die liegenden Bohlenstücke der Konstruktionsweise Emys werden mit wechselnden Stößen übereinandergeschichtet. Unter Verwendung von möglichst langen Brettern oder Bohlen mit einer Stärke von 30 bis 60 Millimetern und Breiten von 150 bis 200 Millimetern mit vier bis zehn Schichten entstehen durch regelmäßige Anordnung von Bolzen- und Klammerverbindungen weitgespannte Bohlenbinder für Spannweiten bis 30 Meter. Mit dieser Konstruktionsweise beseitigte Emy die Schwächen des Tragwerks von De l'Orme, die vor allem in der geringen Bogenfestigkeit infolge zu vieler Stöße bestand. Er verringerte die Anzahl der Stöße, ganz ohne Stöße kam aber auch sein Prinzip nicht aus.

Wie Ritgen in seiner Habilitation darlegt, nutzte Emy Versuchsbauten, um die von ihm neu entwickelte Bohlenbogenkonstruktion im Hinblick auf Tragfähigkeit und die Verformung des Bogens zu überprüfen. Als er feststellte, dass sich der Bogen unter Belastung verformt, verstärkte er die Bohlen an den belasteten Stellen. Emy bemerkte, dass die Tangenten an den Bogenenden sich nach außen neigten, als würde der Bogen seine Auflager nach innen schieben.¹⁰ Diese Schubkräfte seien jedoch so gering, dass man sie vernachlässigen könne. Über das Auftreten von Horizontalschüben in Bogentragswerken wurden im 19. Jahrhundert verschiedene Theorien aufgestellt. Auch Ritgen beteiligte sich mit seiner Habilitationsschrift von 1835 an dieser Debatte. In seiner Beschreibung und Beurteilung von Emys Konstruktionsweise positioniert er sich nicht eindeutig zu dem Auftreten von Horizontalschüben, sondern bleibt in seinen Aussagen dazu vage. Ritgen kritisiert aber das Tragwerk von De l'Orme für die segmentbogenartig zugeschnittenen Bohlen, die mit Nägeln und Keilen verbunden werden mussten.¹¹ Durch das Zuschneiden der Bohlenstücke würden viele Fasern zerschnitten, und so

käme es zur Verminderung der Festigkeit des Holzes. Durch die vielen Holzanschnitte nehme die relative Holzfeuchte zu stark ab, wodurch das Holz schwinde. Aus dem gleichen Grund erachtet Ritgen auch die Befestigung mit Keilen als ungünstig. Durch das Schwinden des Holzes würden die Verbindungen gelockert, und es verlöre dadurch seine Tragkraft. Außerdem sei die Konstruktion wegen der vielen kurzen Bohlenstücke, die zugeschnitten und verbunden werden müssten, in der Herstellung zu teuer. Als Verbesserung schlägt Ritgen die Verwendung von Schraubverbindungen vor. De l'Orme gibt in der Beschreibung seiner Konstruktion an, dass entweder Querriegel durch die Mitte der Bohlenstücke verbaut werden oder aber Querbänder den Bogen außen umfassen müssen. Ritgen empfiehlt jedoch eine Kombination von Querriegeln und Querbändern, um einem Aufspalten des Holzes entgegenzuwirken.¹² Ausdrücklich lobt Ritgen das neue Prinzip des Bohlenbogendachs, wie Emy es 1828 in seiner *Description* beschreibt, und erkennt darin einen wichtigen Fortschritt in der Ingenieurskunst. Die Innovation von Emy gegenüber der Konstruktionsart von De l'Orme sei, die Bohlenstücke liegend zu stapeln und anschließend zu krümmen.¹³

Das System der Netz- und Knotenverbindung greift Ritgen gleich mehrfach in seiner Habilitationsschrift auf. Er bezeichnet zahlreiche netzartige Verbindungen in einer Konstruktion als ideal. Durch das Kürzen von langen Bauteilen, die mit anderen Teilen netzartig verbunden werden, verteilen sich einwirkende Kräfte gleichmäßig auf die verschiedenen Bauteile. Dadurch könnten kleinere Querschnitte gewählt werden. Emy sei dies mit seinem Bohlenbogentragwerk gelungen. Zangenkonstruktionen verbinden den Bogen in kurzen Abschnitten durch „Strebesäulen“ und „vertikale Säulen“ (vgl. **Abb. 27**). Es sei darauf zu achten, dass die Verbindungen unverschieblich ausgeführt werden. Dies sei nach Meinung von Ritgen bei den Dreiecksverbindungen von Spannriegeln und den Tragbändern gelungen. Er kritisierte jedoch den Anschluss des Tragbandes mittels Zapfen. Das Tragband könne nur auf Zug beansprucht werden, der Zapfen aber nur Druckkräfte aufnehmen. Den Längsverband der Konstruktion hält Ritgen für unzureichend, da dort nur viereckige Verbindungen ausgeführt seien, während die Ausbildung von unverschieblichen Dreiecken richtig sei.¹⁴

1840 veröffentlichte der französische Militär und Staatsmann Paul Joseph Ardant (1800–1858) eine umfangreiche wissenschaftliche Studie zu Bogentragwerken, die schon 1847 auch in deutscher Sprache erschien.¹⁵ Die Studie sollte die Verformungen der Bohlenbogenträger unter Belastungen aufzeigen sowie die Bogentragwirkung nachweisen. Ardant vermutete außerdem, dass es an den Auflagerepunkten zu nicht zu vernachlässigenden Horizontalkräften kommt. Er bildete das von Emy entwickelte Tragwerk in einem Modell (vgl. **Abb. 28**) nach und unterzog es einer Gleichstreckenlast. Ardant ermittelte die Belastungsfälle empirisch, um seine Rechenformel zur Ermittlung des Auflagerschubs zu überprüfen. Ein Ergebnis seiner Versuchsreihe war, dass die Messungen gegenüber seinen Berechnungen keine großen Abweichungen aufwiesen und seine Formel somit richtig sein musste.¹⁶ Damit widerlegte er seine Kollegen Emy und Ritgen, die beide keinen bedeutenden Horizontalschub am Auflager angenommen hatten.¹⁷

Tragwerk und Raumbildung

Ritgen zeigte sich von weit gespannten Tragwerken sehr beeindruckt. Insbesondere faszinierten ihn die räumlichen Wirkungen von Bogentragwerken als raumbildende Elemente. In seiner Habilitation heißt es wörtlich: „Der Bogen, das Gewölbe ist hier die Grundidee. Es ist die verbindende und tragende Kraft, auf ihm ruhen nur die üblichen Theile und die ganze Last des Daches.“¹⁸ Die statischen Gesetze, so formuliert es Ritgen, sind bei allen Körpern, die als fest angenommen werden können, gleich. Demzufolge müssten auch die Konstruktionsweisen gleich sein, wären die physikalischen Eigenschaften der Konstruktionsarten nicht unterschiedlich. Der Unterschied resultiere aus anderen Materialien, die für die Konstruktion verwendet würden. Die Konstruktionsart würde nicht durch die Form, sondern durch die Verwendung anderer Materialien, die andere physikalische Eigenschaften wie Gewicht, Festigkeit und Elastizität aufweisen, beeinflusst.¹⁹ Im 19. Jahrhundert wuchs die Erkenntnis, dass das statische Tragverhalten einer Konstruktion sowohl durch die geometrischen als auch durch die Materialeigenschaften beeinflusst wird.

Ritgen lobt die Grundidee des Konstruktionsprinzips (Netz und Knoten sowie Verbindungen von unverschieblichen Dreiecken), das hohle Körper aus fest verbundenen Netzflächen bildet. Das Konstruktionsprinzip sei während der Blütezeit der Gotik vielfach angewendet worden. Er lobt auch die große Festigkeit und Dauer der Tragwerke und ihre Anmutung großer Leichtigkeit.²⁰ Festigkeit, Leichtigkeit, Zweckmäßigkeit und Schönheit sind die Attribute, die ein Tragwerk auf sich vereinigen sollte. Nach Ritgens Vorstellungen ist es dafür wichtig, die Grenzen der Zuständigkeiten von Ingenieurskunst, Architektur und bildender Kunst zu überwinden. Ihm reichte es nicht aus, allein die Form als „architektonisches Erzeugnis“ auszubilden.²¹

Ritgens theoretische Auseinandersetzung mit weit gespannten Bogentragwerken nimmt in der Habilitation viel Raum ein, und das Konstruktionsprinzip wird von ihm geradezu schwärmerisch beschrieben. In seinen realisierten Bauwerken zeigt sich zwar eine Vorliebe für gewölbte Formen, jedoch hat Ritgen selbst niemals ein Gewölbe im statischen Sinne oder ein Bohlentragwerk verwirklicht. Seine Tragwerke sind einfache und solide statische Systeme, die keine Experimentierfreude zeigen. Zwei Beispiele, die den Beginn und den Höhepunkt von Ritgens Schaffenszeit markieren, sollen das veranschaulichen.

Umsetzung des Tragwerks

1. Die Friedhofskapelle in Gießen (Abb. 16 u. 17)

Etwa fünf Jahre nach der Veröffentlichung seiner Habilitationsschrift erhielt Ritgen den Auftrag, die Friedhofskapelle auf dem heutigen Alten Friedhof von Gießen grundlegend neu zu gestalten. Zuvor, während der französischen Revolutionskriege, war die Friedhofskapelle als Schießpulverdepot der Artillerie genutzt worden.

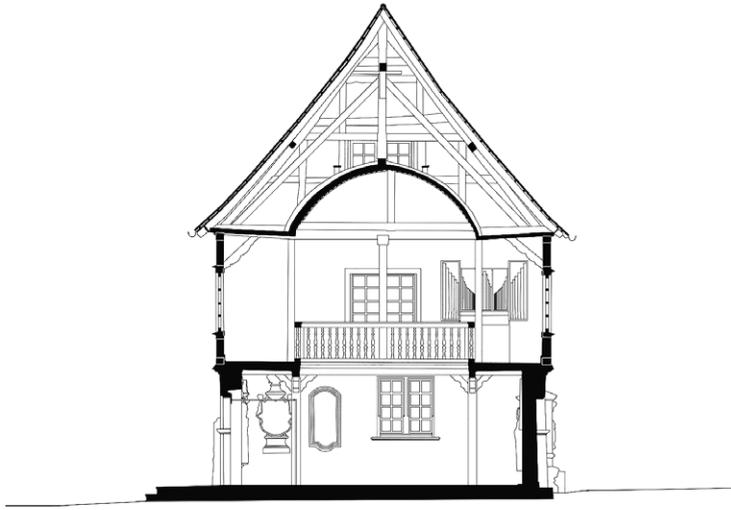


Abb. 16 Querschnitt der Friedhofskapelle, Alter Friedhof, Gießen, CAD Zeichnung von Sara Maric, Darstellungstiefe M 1-50, 29 × 37 cm, Modul Bauaufnahme 2. Semester 2020, Prof. N. Zieske, THM

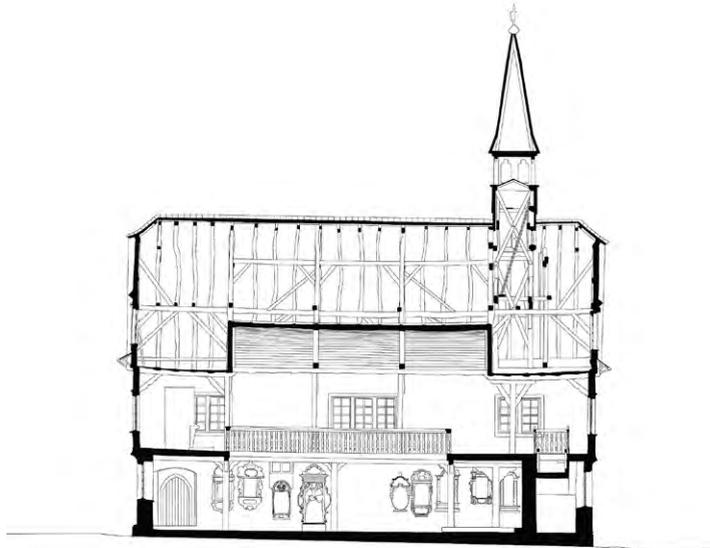


Abb. 17 Längsschnitt der Friedhofskapelle, Alter Friedhof, Gießen, CAD Zeichnung von Emanuel Betz, Darstellungstiefe M 1-50, 51 × 55 cm, Modul Bauaufnahme 2. Semester 2020, Prof. N. Zieske, THM

Dadurch war die Kapelle stark beschädigt und drohte einzustürzen. Ritgen entwickelte für das aus dem 17. Jahrhundert stammende, massiv gemauerte Erdgeschoß sowohl das Obergeschoß in Fachwerkbauweise als auch das Krüppelwalmdach neu.²² Die Kapelle hat eine Grundfläche von circa 19,50 Meter Länge und circa 6,15 Meter Breite. Der First, gemessen vom Traufpunkt, besitzt eine Höhe von etwa 6,15 Meter.

Auch der Innenraum der Kapelle wurde im Zuge der Sanierungsmaßnahmen von Ritgen grundlegend neugestaltet. Signifikant in der Gestaltung ist die umlaufende Empore mit einer Überdeckung aus einer halbkreistonnengewölbten Innendecke. Hier entdeckt man Ritgens Vorliebe für Gewölbekonstruktionen. Der tonnenüberwölbte Deckenausschnitt besitzt eine Breite von circa 4,64 Meter und eine Länge von circa 10,50 Meter. Der Gewölbescheitel liegt bei etwa 1,65 Meter.

Interessant ist, dass Ritgen für das Tonnengewölbe keine ingenieurmäßige Konstruktion wählte, wie er sie in seiner Habilitationsschrift eigentlich einfordert. Stattdessen wurde das Gewölbe durch viertelkreisförmig geschnittene Balken geformt und wie Deckenbalken auf drei Auflager in der Mitte sowie links und rechts vom Emporen-Ausschnitt aufgelegt. Am Scheitelpunkt des Gewölbes befindet sich eine obere Pfette, die die Segmentbögen miteinander verbindet. Die Pfette wiederum hängt am Sprengwerk des Dachtragwerkes. Die Zugkräfte dieses Sprengwerkes werden in Deckenbalkenhöhe jeweils durch Zerrbalken an den vier Bindern aufgenommen, die zweimal das Holzgewölbe sichtbar durchschneiden. Auf der Raumseite ließ Ritgen die gewölbeförmigen Balken mit einer Holzverkleidung beplanken. Das Dachtragwerk ist ein Sparrendach mit einem einfachen Hängewerk. Die Überwölbung des Innenraums wird über die obere Pfette abgefangen. Die seitlichen Galerien ruhen auf Unterzügen, die von Holzpfosten abgestützt werden. Alles in allem ist das Tragwerk sehr einfach und konventionell ausgeführt.

In seiner Habilitation plädiert Ritgen dafür, Konstruktionen sichtbar zu zeigen. Er verbindet die innere Gesetzmäßigkeit der Konstruktion mit Klarheit und Einfachheit und definiert so die wahre Schönheit der Architektur. Seiner Überzeugung nach soll die Konstruktion sichtbar sein. Ritgen bezeichnet eine logische, in sich stimmige, gut proportionierte Konstruktion als schön, sie verdiene es, unverdeckt gezeigt zu werden. Das unverhüllte Tragwerk sei die Innovation und der Ausdruck seiner Zeit. Er plädiert sogar dafür, Teile des Tragwerks mit farbigen Akzenten zu versehen, so dass der Betrachter die Bedeutung und Rhythmisierung der Bauteile leichter erkennen könne.²³ All diese Ansprüche werden in dem Projekt der Friedhofskapelle jedoch nicht eingelöst.

Die Konstruktionsweise folgt nicht der Form des Körpers, sondern wirkt ihr entgegen. Um das Gewölbe durch Holzbalken abbilden zu können, mussten die Balken in Faserrichtung angeschnitten werden. Dies widersprach Ritgens in seiner Habilitation formulierter Haltung zum materialgerechten Konstruieren und seiner Kritik am Bohlentragwerk von Philibert de l'Orme wegen der vielen Anschnitte in Faserrichtung. In der Friedhofskapelle ließ er diese seiner Meinung nach falsche

Konstruktionsweise jedoch ausführen. Am Tragwerk der Friedhofskapelle sind außerdem keine Einflüsse der Netz- und Knoten-Theorie erkennbar, die zu einer Materialersparnis hätte führen können. Ganz im Gegenteil wurden beim Tragwerk des Tonnengewölbes Hölzer mit gewaltigen Querschnitten sowohl bei den Segmentbögen als auch bei der oberen Pfette verbaut.

2. *Der Festsaal der Wartburg bei Eisenach* (Abb. 18 bis 24)

Der Festsaal erstreckt sich im obersten Stockwerk über den gesamten Umriss des Palas und wurde bis Anfang des 19. Jahrhunderts als Heuboden genutzt. Die Außenlänge beträgt circa 37,90 Meter, die Außenbreite des Gebäudes circa 13,80 Meter. Der Saal besitzt eine lichte Höhe von etwa sieben Metern. 1839 wurde mit der Sanierung des Palas begonnen. Obwohl Ritgen erst 1849 den Auftrag zur Errichtung und Ausgestaltung des Festsaaals erhielt, waren seine die Wartburg betreffenden Tätigkeiten bereits seit 1847 vielfältig. Sie reichten weit über seine Überlegungen zum Festsaal hinaus, die aber gleichwohl zu Ritgens frühesten Arbeiten für die Wartburg gehören.

Die Festlegung der neuen Dachform des Festsaaals zog die Konsequenz nach sich, den Nord- und Südflügel des Saals mit einer anderen Fensterordnung neu zu gestalten. Diese Neugestaltung der Giebel, die neue Fensterordnung und die Auswahl der verwendeten Ornamente erforderten umfangreiche Studien zur mittelalterlich konformen Gestaltung. Der eigentliche Umbau des Saals konnte deshalb erst 1852 beginnen, nachdem die Fassaden des Saals schon wiederhergestellt waren.

Für die Gestaltung des Festsaaals führte Ritgen umfangreiche Studien zur Raumbildung und zur Konstruktion gemäß dem mittelalterlichen Duktus aus.²⁴ Er arbeitete zu dieser Zeit in Konkurrenz mit Ferdinand von Quast (1807–1877), der ebenfalls von dem Bauherrn Großherzog Carl Alexander (1818–1901) den Auftrag zur Umgestaltung des Festsaaals erhalten hatte. Quast war zudem seit 1843 im Ehrenamt als „Konservator der Denkmäler“ in Preußen tätig.

Im dem neu zu gestaltendem Festsaal befindet sich an der Westwand eine vorgelagerte Arkade. Diese existiert auch in den beiden unteren Geschossen. Dort trennt sie jedoch die Säle von dem Arkadengang, der als Erschließungsgang genutzt wird. Diese Arkadenwand verspringt gegenüber der westlichen Außenwand um circa 3,50 Meter in Richtung des Gebäudeinneren. Ritgen entdeckte durch seine Bauforschungen, dass sie im Geschoss des Festsaaals nicht zu dessen Erschließung vorgeschaltet war, sondern ein Galeriegeschoss aufgenommen haben musste. Diese These stützen noch sichtbare Fensteröffnungen und andere Spuren an den Giebelwänden. Zu dieser Auffassung war allerdings bereits Bernhard von Arnswald (1807–1877) noch vor Ritgen gekommen. Arnswald war ab 1840 Kommandant auf der Wartburg. Er trat ebenso wie Ritgen für die Wiederherstellung der mittelalterlichen Bauweise ein. Diese „Mittelmauer“²⁵, wie sie damals bezeichnet wurde, war zudem nach Ritgens Auffassung nicht zur Aufnahme der Dachlasten geeignet. Deshalb schlug er zur Überdeckung des Festsaaals 1847 ein trapezförmiges Dach vor, das er von der östlichen bis zur westlichen Außenwand spannte. Diese

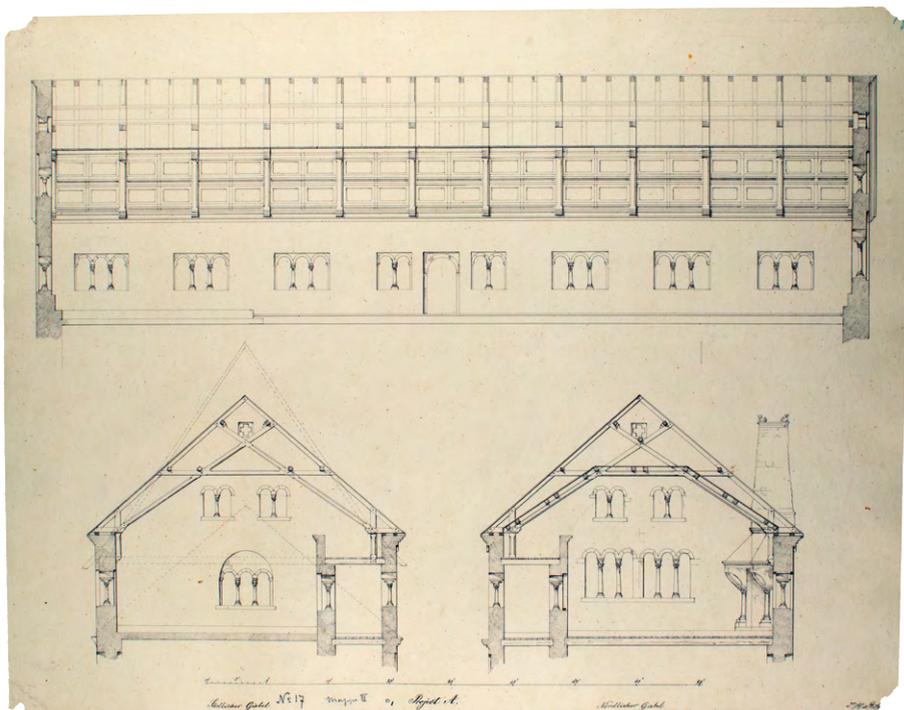


Abb. 18 Hugo von Ritgen, Entwurf für die Überdachung des Palas der Wartburg (Projekt A); trapezförmige Decke, Westwand und Schnitte durch den Festsaal, nicht datiert (1848), Feder in Grau und Schwarz, Graphit, 33,5 × 42,8 cm, unten rechts signiert: Dr. H. v. Ritg [Rest zerstört], unten Mitte bezeichnet (v. l. n. r.): Südlicher Giebel Project: A. Nördlicher Giebel, dazwischen beschriftet: No 17 Mappe II, darüber: Maßstabsleiste, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. BE0194

Dachform (Projekt A; **Abb. 18, 22 u. 35**) bezeichnete er als den Ideen des Mittelalters verpflichtet.²⁶ In der Empore oberhalb der Galerie konnten die Zuschauer Platz nehmen. Es folgten noch zwei weitere Entwürfe für die Überdeckung des Saales.

Der zweite Entwurf (Projekt B; **Abb. 19 u. 20**) sah die Ausgestaltung einer dreischiffigen Halle vor. Die „Mittelmauer“ sollte das Mittelschiff vom Seitenschiff trennen. Die Anlage ist symmetrisch aufgebaut. Zur Ausbildung des östlichen Seitenschiffs schlug Ritgen eine Stützenreihe vor, auf der das Dach des Seitenschiffs ruhen sollte. Zur Überdeckung nutzte er in diesem Entwurf ein Tonnengewölbe für das Hauptschiff sowie jeweils eines für die Seitenschiffe. In seinen Entwurfs-erläuterungen für den Bauherrn Großherzog Carl Alexander bemängelte er selbst den Konflikt der unauflösbaren Symmetrie, da die Ordnung der Mittelwand nicht mit der Ordnung der Stützenreihe korrespondiere.²⁷ Der Entwurf des Innenraums scheint aus rein ästhetischen und nicht aufgrund statischer Überlegungen entwi-

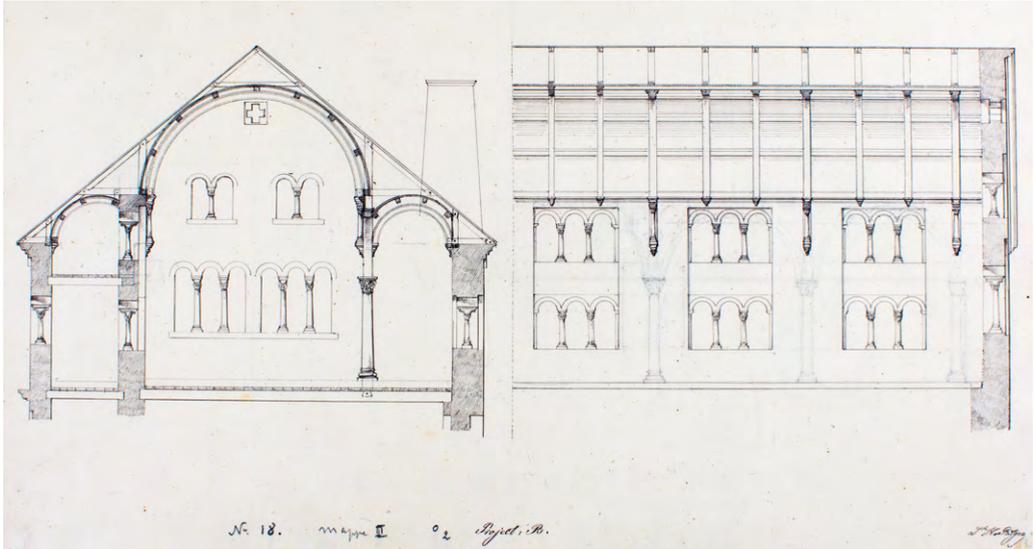


Abb. 19 Hugo von Ritgen, Entwurf für die Überdachung des Palas der Wartburg (Projekt B); dreischiffige Halle, Westwand und Schnitt durch den Festsaal, nicht datiert (1848), Feder in Grau und Schwarz, Graphit, 20,3 × 33,8 cm, unten rechts signiert: Dr. H. v. Ritgen, unten Mitte bezeichnet: Project: B., links daneben beschriftet: Nr. 18. M. III 2, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. BE0192



Abb. 20 Hugo von Ritgen, Entwurf für die perspektivische Ansicht des Festsaals als dreischiffige Halle (Projekt B), nicht datiert (1848/1849), nicht signiert (Hugo von Ritgen), Feder in Grau und Schwarz, Graphit, 41,4 × 48,4 cm, oben links bezeichnet: D. Nr 7, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. BE0196

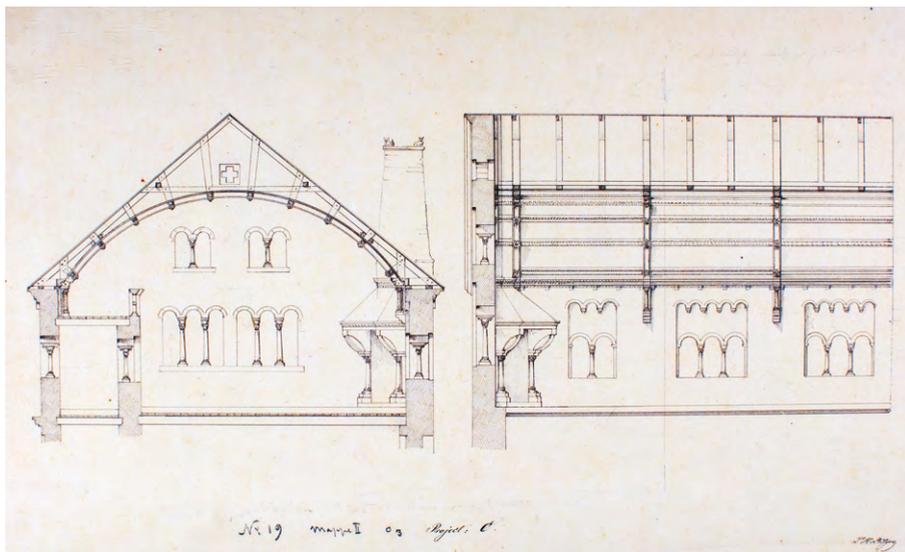


Abb. 21 Hugo von Ritgen, Entwurf für die Überdachung des Palas der Wartburg (Projekt C); gewölbte Decke, Ostwand und Schnitt durch den Festsaal, nicht datiert (1848), Feder in Grau und Schwarz, Graphit, 21 × 34,2 cm, unten rechts signiert: Dr. H. v. Ritgen, unten Mitte bezeichnet: Project: C., links daneben beschriftet: Nr. 19 Mappe II °3, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. BE0193

ckelt worden zu sein. Außerdem stellt sich die Frage, wie die Lasten des Daches abgetragen werden sollten. Sofern die neu eingeführte Stützenreihe zur Ausbildung des zweiten Seitenschiffes lastabtragend gewesen sein sollte, müsste es auch Überlegungen zur weiteren Lastführung bis zu den Fundamenten gegeben haben. In den darunter liegenden Geschoßen befinden sich jedoch keine Bauteile, die die Lasten des Daches ohne weiters aufnehmen könnten. Über diesen Aspekt liegt kein zeichnerischer Entwurf von Ritgen vor.

Der dritte Entwurf (Projekt C; *Abb. 21 u. 23*) sah ein Segmentbogendach vor, das wie das trapezförmige Dach des ersten Entwurfes von Außenwand zu Außenwand reicht und den Ausbau eines Galeriegeschosses zulassen würde. Das Tragwerk erinnert an die Bohlenbogenträger von A.-R. Emy, die Ritgen in seiner Habilitationsschrift umfangreich bespricht und lobt. In diesem Entwurfsstadium ist jedoch nicht genau zu erkennen, ob er die Konstruktion des Bohlenbogens tatsächlich angedacht hatte. Die radial angeordneten Zangen sowie die Dreiecksverbindungen legen diese Vermutung nahe. Dass die Erbgroßherzogin an diesem Entwurf Gefallen fand, bestärkte Ritgen darin, dessen Schönheit zu loben, die durch die logische, in sich stimmige, gut proportionierte Konstruktion erreicht würde und es dadurch verdient hätte unverdeckt gezeigt zu werden. In dieser Art hatte es Ritgen selbst nicht formuliert. Er sprach von einer „angenehme[n] und stilgemäße[n] Wirkung“²⁸.

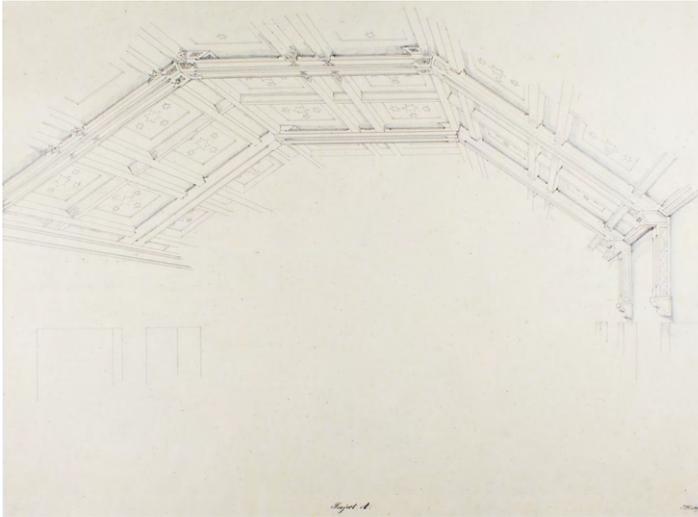


Abb. 22 Hugo von Ritgen, Entwurf für die perspektivische Ansicht des Festsaals mit trapezförmiger Decke (Projekt A), nicht datiert (1848), Feder in Schwarz, Graphit, 36,5 × 48,8 cm, unten rechts signiert: Dr H v Ritgen, unten Mitte: Project: A., Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. BE0195

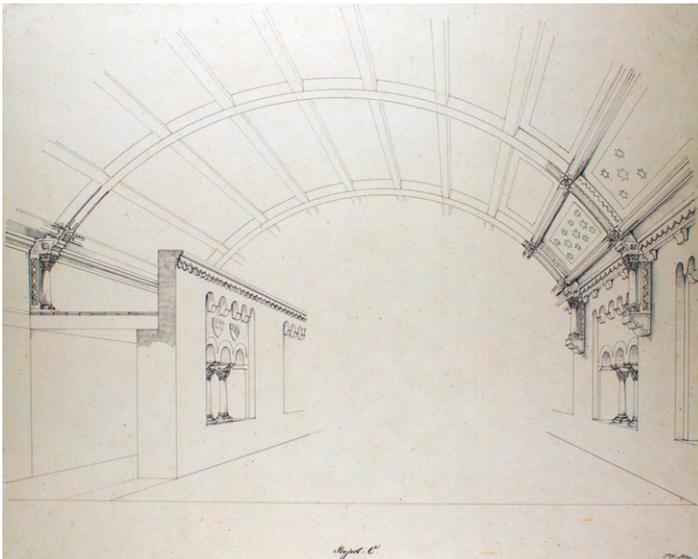


Abb. 23 Hugo von Ritgen, Entwurf für die perspektivische Ansicht des Festsaals mit gewölbter Decke (Projekt C), nicht datiert (1848), Feder in Grau und Schwarz, Graphit, 35,2 × 43,7 cm, unten rechts signiert: Dr. H. v. Ritgen, unten Mitte bezeichnet: Project: C., Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. BE0200

Der erste (Projekt A) und der dritte (Projekt C) Entwurf lassen eine ähnlich großzügige Raumordnung entstehen, die einem Festsaal angemessen ist. Der zweite Entwurf zitiert die Typologie einer Basilika, die den Nutzungsanforderungen nicht genügen konnte und in diesem Raum geometrische Konflikte erzeugt hätte.

Möglicherweise waren Ritgens Entwürfe B und C eine Reaktion auf den Gegenentwurf von Ferdinand von Quast, der als Überdeckung des Saales ein Tonnengewölbe vorgeschlagen hatte (Abb. 24). Quast überspannte den Saal jedoch von der östlichen Außenwand bis zur „Mittelmauer“ und führte damit einen Arkadengang ein, wie es ihn schon in den beiden unteren Geschoßen gab. Indem Quast die „Mittelmauer“ als eine Raumabschlusswand nutzte, reduzierte er das Saalvolumen und damit den Raumeindruck ganz erheblich. Quast diente das Tonnengewölbe aus Holz als Innendecke. Der eigentliche Wetterschutz wird über ein gewöhnliches Sparrendach gewährleistet. Diese Methode hatte Ritgen bei der Friedhofskapelle in Gießen zum Einsatz gebracht. Auch Ritgens Entwürfe für die Überdeckung des Festsaales korrelieren hinsichtlich Innen- und Außenansicht nicht. Jedoch steht die jeweilige Innenansicht des Daches mit seiner Außenform geometrisch in einem noch erkennbaren Zusammenhang.

In der Planungsphase wurden von Seiten des Auftraggebers nochmals Zweifel an Ritgens Theorie über die Aufgabe der „Mittelmauer“ angemeldet. Unter ande-

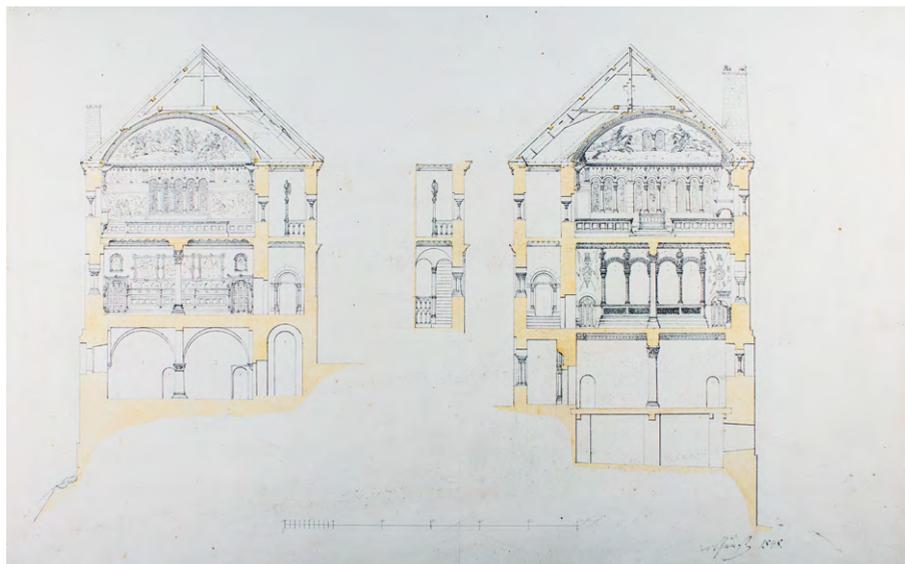


Abb. 24 Ferdinand von Quast, Entwurf für die Innendekoration der Nord- und Südwand des Palas (Querschnitt durch den Palas), 1848, Feder in Schwarz, Pinsel in Gelb, laviert, Graphit, 38,5 × 56,7 cm, unten rechts signiert und datiert: v Quast 1848, unten Mitte: Maßstabsleiste, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. BE0512

rem ging es darum, dass die westliche Außenwand die Dachlasten abtragen könnte, da sie zu schwach ausgeführt worden sei.²⁹ Ritgen konnte diese Zweifel mit den Erläuterungen über unverschiebliche Dreiecke, wie er sie auch in seiner Habilitation beschreibt, ausräumen. Mit seinem trapezförmigen Entwurf überzeugte Ritgen schließlich seinen Auftraggeber. Dazu könnten auch seine ersten perspektivischen Innenansichten und zwei Modelle, die die ornamentierte Decke zeigen, beigetragen haben. Ein prominenter Berater, der Komponist Franz Liszt, sowie die Großherzogin hatten dieser Form offenbar ebenfalls den Vorzug gegeben.³⁰

Der obere Gebäudeabschluss wurde als liegender Pfettendachstuhl ausgeführt. Dieser Konstruktionstyp erlaubt eine zimmermannsmäßige Ausführung, ist einfach und traditionell ohne innovative Konstruktionen aufzuweisen.

Die Bauarbeiten für die Sanierung des Festsaals wurden im Jahr 1852 begonnen. Die Einweihung des Festsaals fand 1867 zum 800-jährigen Jubiläum der Wartburg mit einem feierlichen Akt statt. Hugo von Ritgen hatte seine Vorstellungen zur Ausgestaltung des Raumes weitestgehend uneingeschränkt durchsetzen können. Insofern ist der Festsaal ein hervorragendes Dokument seiner Auffassungen zur ‚Wiederherstellung‘ verlorengegangener mittelalterlicher Bausubstanz. Ritgen brillierte durch seine Raumkomposition nach damaligem Mittelalter-Verständnis. Er überzeugte durch seine Ornamentierungen und Farbkompositionen. Seine räumliche Ausgestaltung des Festsaals auf der Wartburg stand Pate für den wenige Jahre später entstehenden Sängersaal auf Schloss Neuschwanstein.

Allerdings fand sich Ritgens Haltung zur Konstruktion, die er ausschweifend in seiner Habilitationsschrift niedergeschrieben hatte, vierzehn Jahre nach deren Veröffentlichung in seinen gebauten Werken nicht mehr wieder. Als junger Lehrer hatte er die innere Gesetzmäßigkeit der Konstruktion mit Klarheit und Einfachheit verbunden und so die wahre Schönheit der Architektur definiert. Er berief sich dabei auf seinerzeit moderne Tragwerkkonstruktionen, die hauptsächlich aus Holz und Eisen konstruiert sein sollten. Er vermutete außerdem ein großes Potenzial bei der Ausnutzung der Theorie des unverschieblichen Dreiecks und der Theorie der Netz- und Körperbildung. Diese Ideen wurden beim Dachtragwerk des Wartburger Festsaals jedoch nicht umgesetzt. Es gibt lediglich ein Dreieck in der Mitte, alle anderen Verbindungen beschreiben Parallelogramme und sind somit verschieblich. Dies hat zur Folge, dass in der realisierten Dachkonstruktion die Horizontalkräfte durch Zugbänder aufgenommen werden müssen. In den Entwurfsplänen von Ritgen ist diese Notwendigkeit noch nicht dargestellt gewesen. In der realisierten Form liegen diese statisch erforderlichen Zugbänder frei im Raum, unter dem First abgehängt, und folgen nicht dem Rhythmus der Dachbinder mit den Doppelpaaren in jeder zweiten Achse (Abb. 35). Ritgen arrangierte sich wohl mit dieser unregelmäßigen Verteilung. Seine Formel von Klarheit und Einfachheit gleich Schönheit erfüllte sich in seinem – nach heutiger Auffassung – ‚Meisterstück‘ nicht.

Wie Grit Jacobs detailliert darlegt, widmete Hugo von Ritgen seine ganze Aufmerksamkeit der Auffindung von mittelalterlichen Relikten.³¹ Er zeichnete seine

Erkenntnisse zur Herstellung und zu den Veränderungen am Bauwerk akribisch auf und war darum bemüht, die Ornamentik des Mittelalters zu analysieren und weiterzuentwickeln. Sein Interesse galt ebenso dem Aufspüren der mittelalterlichen Raumatmosphäre und Anmutung. Diese Vorstellung brachte er auch durch eigene Möbelentwürfe und in Aquarellen zum Ausdruck. Hingegen sind von ihm keine weitreichenden Untersuchungen und Berechnungen bekannt, wie sie zum Beispiel A.-R. Emy oder Paul-Joseph Ardant durchführten, um das Tragverhalten zu erforschen. Das anfängliche Interesse für die Baukonstruktion und deren zeitgemäße Weiterentwicklung verblassten wohl im Laufe des Schaffensprozesses. Allerdings schrieb Ritgen schon in seiner Habilitationsschrift, dass klassische Dachtragwerkskonstruktionen wie stehende und liegende Stühle sowie Hänge- und Sprengwerken nach wie vor Berechtigung hätten, wenn sie an geeigneter Stelle zur Anwendung kämen.³² Offensichtlich erforderten die Bauaufgaben, die Ritgen zu lösen hatte, seiner Auffassung nach nicht die Entwicklung von innovativen Konstruktionen. Es handelte sich um Rekonstruktionen, um die Wiedererrichtung von Denkmälern, um Wohngebäude für wohlhabende Bürger sowie Fachwerkhäuser. Es ist eine hypothetische Behauptung, dass Hugo von Ritgen durch andere Auftraggeber, wie zum Beispiel die Firma Heyligenstaedt Werkzeugmaschinen in Gießen, dazu animiert worden wäre, sich mit weit gespannten Konstruktionen auseinanderzusetzen, um so sein konstruktives Verständnis weiterzuentwickeln. Solche Auftraggeber sind in Gießen aber ohnehin erst im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts, am Ende von Ritgens Lebenszeit, auf den Plan getreten.

1881 nahm Ritgen im Alter von siebzig Jahren, zusammen mit seinem Sohn Friedrich Karl Otto von Ritgen und anderen, an einem Wettbewerb zur Gestaltung und zum Bau einer 475 Meter langen Rheinbrücke in Mainz, der heutigen Theodor-Heuss-Brücke, teil. Der erste Preisträger war Friedrich von Thiersch. Sein Vorschlag wurde ohne große Veränderungen realisiert. Es sind leider nur skizzenhafte und keine ausführlichen Zeichnungen zum Planungsvorschlag mit dem Titel „Lätare“ von Ritgen überliefert. Bemerkenswert ist jedoch, dass er sich zur Teilnahme an dem Wettbewerb um dieses Ingenieurbauwerk berufen fühlte.³³ Sein Interesse für den Brückenbau, mit dem er sich in seiner Habilitationsschrift auseinandersetzte, war offensichtlich auch im hohen Alter noch vorhanden.

Anmerkungen

- 1 Ritgen 1835. Vgl. Jacobs 2017b, S. 26–29.
- 2 Vgl. Ritgen 1835, S. 4–5.
- 3 Ebd. – Die Nachbildung von Konstruktionsprinzipien aus der Natur (Bionik) wird bis heute von Ingenieuren gerne zur Grundlage für innovative Tragwerksmethoden herangezogen.
- 4 Ebd., S. 4 ff.
- 5 Ebd., S. 25. Ritgen verweist hier auf das zweite Heft „von *Mollers* Beiträgen zur Lehre von den Constructionen“. *Mollers* umfangreiche Publikation *Beiträge zu der Lehre von den Constructionen* erschien in sieben Heften zwischen 1833 und 1844, das von Ritgen erwähnte zweite Heft im Jahr 1833.
- 6 Vgl. De l’Orme 1561, Buch 1, v. a. fol. 5v–12v. Diese Publikation – sinngemäß „Neue Erfindungen, um gut zu bauen mit geringen Kosten“ – wurde bislang nicht ins Deutsche übersetzt. Zu De l’Orme vgl. Lißner / Rug 2018, S. 42; Graefe 1989; Pérouse de Montclos 1988. Siehe auch Ruby 2014.
- 7 Gilly 1797; vgl. Rüsck 1997, zu Gilly v. a. S. 28 ff.
- 8 Über deren weiteren Verbleib ist nichts bekannt. Beide Hallen sind nur augenscheinlich gleich. Die unterschiedlichen Merkmale und das unterschiedliche statische Tragverhalten der beiden Hallen hat Annika Jung im Rahmen einer Masterthesis an der Technischen Hochschule Mittelhessen ausführlich mit digitalen Rechenmethoden untersucht. Insbesondere wurde der Frage nach dem Horizontalschub am Auflager von der Halle von Marac Beachtung geschenkt. Vgl. Jung 2022 und den Beitrag von *Annika Jung* in diesem Band.
- 9 Emy 1828.
- 10 Vgl. Ritgen 1835, S. 50.
- 11 Vgl. ebd., S. 35 ff.
- 12 Vgl. ebd., S. 36 ff.
- 13 Vgl. ebd., S. 43–44.
- 14 Vgl. ebd., S. 54–56.
- 15 Ardant 1840.
- 16 Vgl. den Beitrag von *Annika Jung* in diesem Band.
- 17 Die weitere Entwicklung von Bohlenbogentragwerken hat für die Bauwerke von Ritgen keine Relevanz mehr. Diese Form des weitgespannten Tragwerks aus Holzwerkstoffen wurde jedoch von anderen Ingenieuren weitergeführt und verbessert und ist in verschiedenen Zusammenhängen interessant zu verfolgen.
- 18 Ritgen 1835, S. 18.
- 19 Vgl. ebd., S. 2–3 u. 24.
- 20 Vgl. ebd., S. 15–16
- 21 Ebd., S. 16
- 22 Vgl. Lang / Wagner-Niedner 1993, S. 382–383; siehe auch Klein 2007. Der für die Kapelle charakteristische Dachreiter kam erst 1862 dazu. Es ist nicht bekannt, ob Ritgen den Auftrag auch dafür erhielt.
- 23 Vgl. Ritgen 1835, S. 21 ff.
- 24 Zum Ausbau der Festsaaletage siehe Jacobs 2017b, Bd. 1, bes. S. 185–199.
- 25 Vgl. ebd., S. 188.
- 26 Zu den Projekt A, B und C vgl. ebd., S. 189–190.
- 27 Vgl. ebd., S. 189.
- 28 Vgl. ebd., S. 190.
- 29 Vgl. ebd., S. 190–192: Carl Alexander meinte, dass die Mittelwand die tragende Wand sei. Die Westwand sei nicht tragend und müsste daher später hinzugefügt worden sein. Ritgen widerlegt dies, indem er wohl zeigte, dass die Westwand tragend sei bzw. das Dach trage, die Mittelwand hingegen verzichtbar, also nicht unbedingt als tragende Wand nötig sei.
- 30 Vgl. ebd., S. 193.
- 31 Vgl. ebd., S. 210–214
- 32 Ritgen 1835, S. 30–33
- 33 Vgl. Landsberg, Th.: Die Concurrenz zur Erlangung von Entwürfen für eine feste Straßenbrücke über den Rhein bei Mainz, in: *Centralblatt der Bauverwaltung*, hg. vom Ministerium der öffentlichen Arbeiten, 1881, Jg. 1, No. 6, S. 46–47, No. 7, S. 61–62 (mit Abb. S. 60), No. 8, S. 68–70, No. 9, S. 76–78, No. 10, S. 81–83, zum Projekt „Lätäre“ vgl. No. 7, S. 61 u. No. 10, S. 81–82.

Untersuchung des Bohlenbogentragwerks von Marac

Annika Jung

Hugo von Ritgen hat sich in seiner Habilitation 1835 vertieft mit den Bohlentragwerken von Amand-Rose Emy auseinandergesetzt und hierzu einige Thesen aufgestellt, die sich mit heutigen ingenieurtechnischen Methoden und digitalen Modellierungen überprüfen lassen.¹ Im Rahmen einer Masterthesis an der Technischen Hochschule Mittelhessen im Bereich konstruktiver Ingenieurbau wurde mir von Prof. Dr. Achim Vogelsberg und Prof. Nikolaus Zieske die Aufgabe gestellt, adäquate Methoden zu entwickeln und anzuwenden, um historische Holztragwerke – und hier insbesondere die Bogenbohlentragwerke von A.-R. Emy – zu analysieren, zu bewerten und zu dokumentieren.² Dabei wurden auch Überlegungen von Paul Joseph Ardant herangezogen, der sich in Versuchsreihen und mittels analytischer Berechnungen mit Bogentragwerken und speziell Emys Bohlenbögen auseinandersetzte und seine Ergebnisse 1840 publizierte.³

Das Bohlenbogentragwerk von Marac

Im Folgenden wird die Tragwerkswirkung des Bohlenbogentragwerks von Marac näher beschrieben und durch aktuelle Berechnungsmethoden mit RSTAB analysiert. 1825 entwickelte und realisierte A.-R. Emy für die französische Gemeinde Marac eine Halle, die er selbst als „hangar“, also als eine Art Lagerschuppen, bezeichnete (Abb. 25–27).

Der Bau hatte eine Länge von 57 Metern, eine Breite von 20 Metern⁴ und eine Höhe von 15 Metern⁵. Die Bohlenbogenträger wurden mit einem Achsmaß von drei Metern verteilt. Insgesamt wurden 18 Träger verbaut. Die Bohlenbogenträger aus Tannenholz überspannten eine Breite von 20 Metern. Diese wurden auf einem drei Meter hohen umlaufenden Mauerwerk montiert. Die halbkreisförmigen Bohlenbögen wurden durch 55 Millimeter starke und 130 Millimeter breite Bohlenstücke von jeweils 2 ½ aneinandergereihten Bohlen geformt. Die Länge der

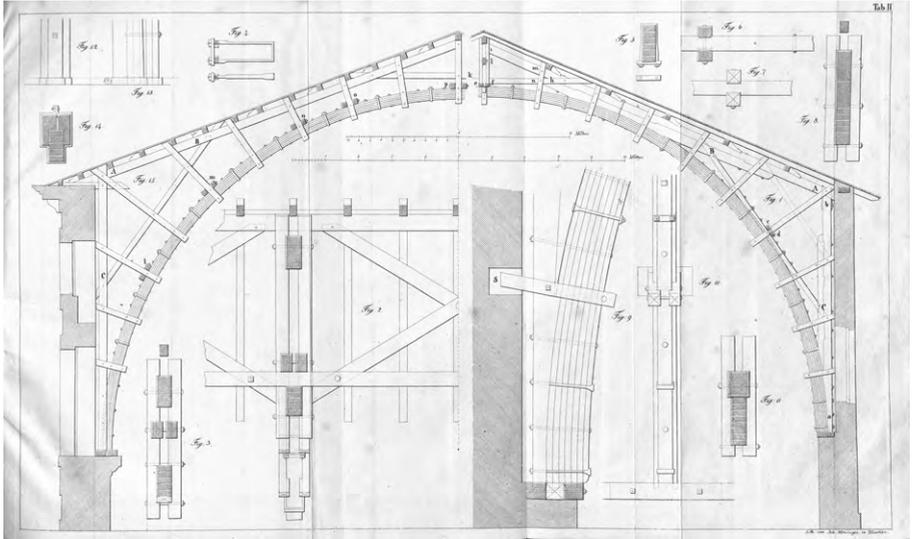


Abb. 25 Tragwerk der Reithalle in Libourne (links) und der Halle in Marac (rechts), Lithographie von Joh. Minsinger, München, in: Ritgen 1835, Tab. II



Abb. 26 Modell M 1/33,3 des Tragwerks der Halle in Marac (auf Grundlage der Lithographie in: Ritgen 1835, Tab. II), 2022, Nadelholz und Holzwerkstoff, 49 × 88 × 54 cm, Studienarbeit im Fach Denkmalpflege Prof. N. Zieske, THM, gebaut von Tim Elbrecht, Charalambos Ioakimidis, Philip Kolb, Sarina Pumm

einzelnen Bohlen wurde mit 12 bis 13 Metern so lang als möglich gewählt. Insgesamt hatte ein Bohlenbogen fünf bis acht Schichten, je nach Belastungsgrad auf dem Bogensegment, die mit Bändern und Bolzen aus Eisen zusammengepresst wurden. Die Stöße der unterschiedlichen Schichten lagen niemals übereinander, sondern wurden versetzt angeordnet. Die Bolzen, die die fünf bis acht Schichten zusammenpressten, wurden so eingeschlagen, dass keine Spalte zwischen Verbindungsmittel und Holz blieb. Die Bolzen hatten einen Abstand von 80 Zentimeter voneinander.

In den Feldern zwischen den Zangen wurden in die Bohlenbögen Eisenbänder von einem Zentimeter Tiefe in die Bohlenlagen eingeschlitzt, um diese zusätzlich miteinander zu verbinden und zu fixieren. An den Stellen, an denen die zweiteiligen hölzernen Zangen den Bogen umschlossen, wurde in die Zangen eine Kerbe geschnitten. Dadurch sollte verhindert werden, dass sich die Bohlenlagen gegeneinander verschieben. Die 20 Zentimeter breiten „vertikalen Säulen“ standen, wie auch der Bogen, auf einer Wandvorlage. Zu den Bogenenden hin überschnitten sich diese Bauteile, und die „vertikalen Säulen“ wurden an die Bogenform angepasst (vgl. [Abb. 25 u. 27](#)).

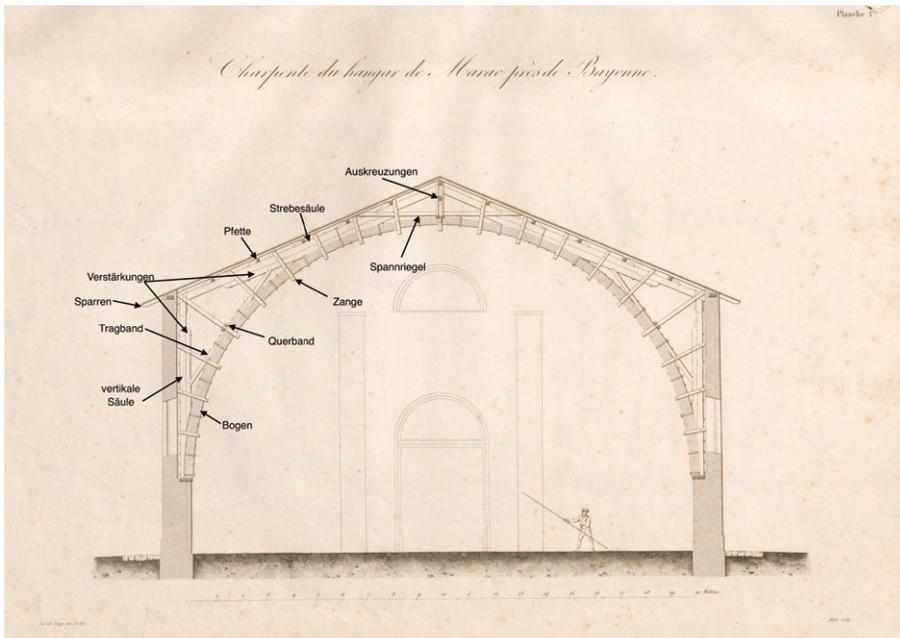


Abb. 27 Bohlenbogen von Marac (Emy 1828, Pl. 1) mit den Bauteilbezeichnungen nach Ritgen, annotiert von Annika Jung

In einem Abstand von zehn Zentimetern wurde die Mauer seitlich der „Säulen“ bis zu den Sparren hochgeführt. Damit wurde der seitliche Raumabschluss hergestellt. Die ersten drei Zangen von unten umfassten die „Säule“. Sie wurden 20 Zentimeter in eine 30 Zentimeter tiefe Öffnung in das Mauerwerk rückverankert. Damit war die Längsaussteifung gewährleistet und wurden gleichzeitig die Bögen fixiert. Die „Säulen“ wie auch die Streben wurden mit zusätzlichen Hölzern, die durch Bolzen mit dem eigentlichen Bauteil verbunden wurden, verstärkt. Die „Strebesäulen“⁷ besaßen eine Neigung von circa zwanzig Grad und ruhten einerseits auf der „vertikalen Säule“, andererseits wurden sie mittels Zangen an den Bogen angeschlossen. Ein Tragband verband die „vertikale Säule“ mit der „Strebesäule“ und wurde durch eine Zapfenverbindung angeschlossen. Die beiden „Strebesäulen“ wurden mit einem zweiteiligen Spannriegel, der zwischen den Zangen am First des Bohlenbogens durchgeführt wurde, verbunden. So entstanden drei Dreiecke pro Binder, die diesen in seiner Ebene aussteifen sollten.

Zweiteilige Querbänder wurden an der vierten Zange, gezählt vom Fußpunkt aus, und am Scheitelpunkt des Bogens angebracht. Die Bänder umfassten die Zangen von beiden Seiten. Dadurch stellte sich ein Längsverband ein. Die Pfetten, die schlussendlich die Dachhaut ausbildeten, wurden auf die „Strebesäulen“ in einem Abstand von zwei Meter untereinander verlegt. Zusätzlich stellen sie den Längsverband des Tragwerks her. Außerdem wurden die Binder zwischen dem Scheitelpunkt des Bogens und dem First mit Auskreuzungen verbunden. In einem Abstand von 50 Zentimetern lagen Sparren auf den Binderbalken auf. Sie trugen die Eindeckung, welche aus Holzziegeln bestand.

Aufgrund seiner Voruntersuchungen gelangte A.-R. Emy zu der Ansicht, dass die Steifigkeit des Bohlenbogenträgers die gleiche sei wie bei einem Vollholzträger. Im Hinblick auf die Verformung der Bogenkonstruktion stellte er fest, dass sich der Bogen unter Belastung unterschiedlich stark verformt. Emy reagierte auf diese Erkenntnisse, indem er die belasteten Stellen des Bohlenbogens verstärkte. Dadurch changierte die Stärke zwischen fünf und acht Bohlen.

Emy stellte zwar fest, dass der Bogen unter Belastung des Bohlenbogens eine horizontale Kraft erzeugt, die das Auflager nach innen zu drücken versucht. Er glaubte jedoch, dass diese Kräfte wegen der Steifigkeit des Bogens vernachlässigbar klein seien. Der lange Zeitraum bis in die 1960er Jahre, in dem die Halle existierte, scheinen Emy in seinen Annahmen recht zu geben.

Die von mir durchgeführten statischen Untersuchungen überprüften schwerpunktmäßig folgende Annahmen von A.-R. Emy respektive Hugo von Ritgen:

- Emys Bohlenbögen besitzen die gleiche Steifigkeit wie Vollholzbögen.
- Am Auflager existieren keine bedeutenden nach innen gerichteten Horizontalkräfte.
- Der Bohlenbogenträger besitzt die Tragwirkung eines Bogens.

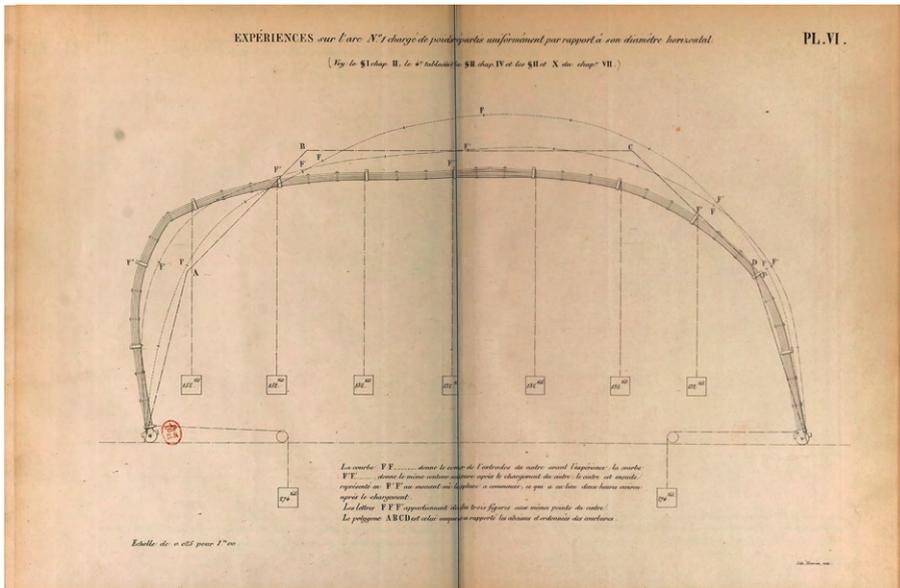


Abb. 28 Versuchsaufbau von Paul Joseph Ardant, der die Verformung des Bohlenbogens unter Gleichlast zeigt, in: Ardant 1840, Pl. VI

Bohlenbögen werden im 21. Jahrhundert nicht mehr als Tragwerksform realisiert. Insofern gibt es auch keine gängige Berechnungsformel, um diese Tragwerke überprüfen zu können. Um die Steifigkeit des Bohlenbogens zu ermitteln, wurde der Versuchsaufbau von Paul Joseph Ardant, der sich annähernd zeitgleich zu Ritgen mit Emys Überlegungen auseinandersetzte, digital mit dem Programm RSTAB nachgebildet. Ardant hatte Emys Bohlenbogen nachgebaut und unter Belastung die Verformung des Bogens dokumentiert. In Abb. 28 ist der Versuchsaufbau von Ardant dargestellt. In dem RSTAB-Modell wurde kein Bohlenbogen modelliert, sondern ein Vollholzquerschnitt mit den Querschnittsabmessungen des Bohlenbogens. Für die Ermittlung der Steifigkeit des Bohlenbogens habe ich auf das RSTAB-Modell die gleiche Belastung gesetzt, die Ardant bei seinen Versuchen im Modell aufbrachte, und die Steifigkeit im digitalen Modell reduziert, bis die Verformung infolge der Belastung den Verformungen Ardants entsprach. Das Ergebnis dieser Untersuchung zeigt, dass die Steifigkeit des Bohlenbogens nur etwa 20% der Steifigkeit eines Vollholzquerschnittes entspricht.

In einem zweiten digitalen Versuchsaufbau wurde die Bauteilabmessung der Halle von Marac modelliert. Als Grundlage der Steifigkeitsuntersuchung wurden die zuvor beschriebenen Versuchsergebnisse von Ardant herangezogen, indem auch hier für den Bogen ein Vollholzquerschnitt angesetzt wurde und die Steifig-

keit dessen auf 20 % reduziert wurde. Für das digitale Modell des Bohlenbogentragwerks von Marac wurden sämtliche Bauteile als Balkenstab modelliert, da dieser Stabtyp alle Schnittgrößen (Normalkraft N , Querkraft Q , Biegemoment M) aufnehmen kann. An den Stellen, an denen keine Biegemomente übertragen werden können, wie zum Beispiel an den Zangenanschlüssen, wurden Scherengelenke als Anschlussstyp angenommen. So konnte im digitalen Modell das Tragverhalten annähernd modelliert werden. Das Tragverhalten des digitalen Modells wurde unter dem Lastfall Eigengewicht analysiert.

Das Ergebnis der digitalen Berechnungsmethode ergab, dass der Bohlenbogen von Emy keine bedeutsame Tragwirkung besaß. Vielmehr scheint es, dass die Rahmenkonstruktion den Großteil der Lasten trug. Emy überschätzte vermutlich die Wirkung des Bohlenbogens, während er die Wirkung der restlichen Bauteile unterschätzte.

Die Untersuchungen haben außerdem gezeigt, dass der Bohlenbogen annähernd gleichmäßig unter Druck steht. Die obere Hälfte der „Strebesäule“ steht durch das Ausweichen des Bogens unter Zug. Der Bogen wiederum drückt die vertikalen Pfosten nach außen. Die Zangenkonstruktion überträgt einen Teil der Lasten von der Rahmenkonstruktion auf den Bogen. Der Bogen entlastet die Rahmenkonstruktion und wirkt so gegen die Verformung des Gesamttragwerks. Insofern leistet er trotz seiner geringen Steifigkeit einen Beitrag zum Lastabtrag. Der Bogen ist hierfür aber nicht das dominierende Bauteil, wie von Ritgen in seiner Habilitation behauptet. Die Simulation des Tragverhaltens hat genau das Gegenteil aufgezeigt. Der Rahmen aus Streben, Zangen und Bändern übernimmt die Aufnahme der Lasten. Der Bogen unterstützt das Tragverhalten nur geringfügig. Bei der Halle von Marac entspricht das Tragverhalten eher dem statischen System eines Rahmens als dem eines Bogens. Die Annahme von Emy und Ritgen, ein reines Bogentragwerk geschaffen und beurteilt zu haben, ist hiermit eindeutig widerlegt.

Das primäre Tragsystem der Halle von Marac ist ein Rahmen, der aus Streben, Säulen und Bändern gefügt ist. Der Bogen verringert lediglich die Verformungen und unterstützt das Haupttragwerk (die Rahmenkonstruktion). Durch eine Vergrößerung der Rahmenbauteile könnte der Bogen im Tragwerk entfallen.

Eine große Schwäche dieses Tragwerks ist die Verformung (**Abb. 29**). Sie resultiert daraus, dass die Bolzen und Bänder nicht in der Lage sind, die Bohlen zu verbinden und damit eine Steifigkeit wie von einem zusammenhängenden Querschnitt eines Vollholzes zu erzeugen. Selbst wenn es gelingen würde, die Bohlen zu einem zusammenhängenden Querschnitt zu fügen, wäre es fraglich, ob diese Eigenschaft auf Dauer gewährleistet werden könnte, da die Verbindungen durch das Quellen und Schwinden des Holzes einer ständigen Belastung unterworfen sind. Positiven Einfluss auf das Tragverhalten hat die radial verlaufende Anordnung der Zangen. Diese sorgen für eine gleichmäßige Krafteinleitung in den Bogen.

Um Emys Annahme zu den Horizontallasten zu überprüfen, wurde erneut auf Ardants Versuchsergebnisse zurückgegriffen. Zur Berechnung der Horizontal-

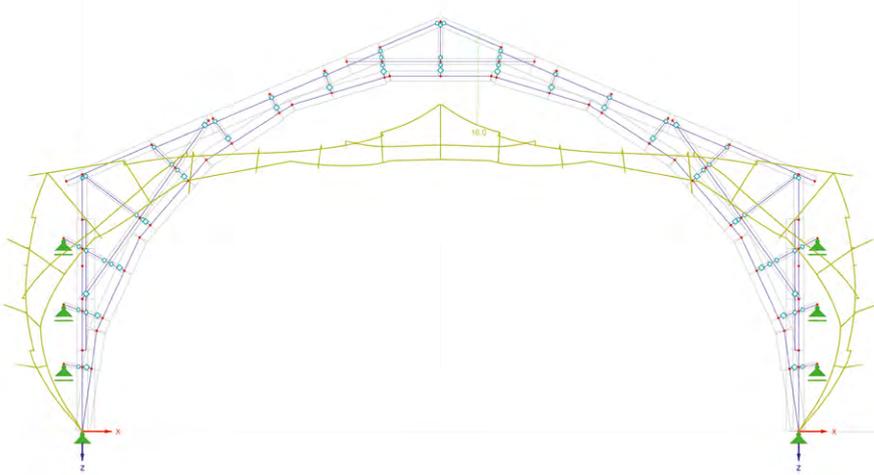


Abb. 29 Verformung des digitalen Modells der Halle von Marac unter Gleichlast mit festen Auflagern, in: Jung 2022, Abb. 24

lasten am Auflager wurde eine Gleichstreckenlast angenommen. Die gleiche Annahme hatte auch Ardant bei seinem Experiment zugrunde gelegt. Die von ihm erstellten Formeln zur Berechnung des Horizontalschubs bei einem gleichmäßig belasteten Bogen führen zu einem ungefähr gleichen Ergebnis wie die Überprüfung mit RSTAB. Es entsteht ein Horizontalschub der das Auflager nach außen zu drücken versucht. Auch das umliegende Rahmentragwerk ist nicht in der Lage, die Horizontallast am Auflager des Bogens zu reduzieren. Emy war der Annahme gefolgt, dass der Bogen die Auflagerpunkte nach innen drücken würde. Die Kräfte seien jedoch zu gering und könnten deshalb vernachlässigt werden. Dies schlussfolgerte er aufgrund der Tatsache, dass sich die Tangente des Bogens nach außen neigte. Wie durch die Versuche und Berechnungen von Ardant sowie der RSTAB-Berechnung bewiesen wurde, drückt der Bogen das Auflager jedoch nach außen. Ritgen hatte sich in seiner Habilitation zu den Auflagerkräften der Halle von Marac mit der Theorie von Emy beschäftigt, bleibt jedoch mit seinen Bewertungen der Lastannahmen nebulös. Die Wagenhalle existierte trotz ihrer nachweislichen statischen Mängel über 135 Jahre lang. Vermutlich hat die Reibung am Auflager das Ausweichen des Bogens verhindert.

Die Aussteifung des Tragwerks von Marac war unzureichend. Die Horizontalkräfte, die auf den Giebelseiten wirkten, wurden durch alle Bauteile geführt und beeinflussten den Auflagerbereich ungünstig. Durch Auskreuzungen in der Dachebene sowie zwischen den Binderachsen hätte der Kraftfluss gleichmäßig in die Auflager eingeleitet werden können. Die mangelhafte Aussteifung der Halle kritisierte auch Ritgen in seiner Schrift. Er empfahl in seiner Habilitation, eine Verbindung durch unverschiebliche Dreiecke in der Längsachse herzustellen, um die

Horizontallasten durch Druck- und Zuglasten in die Auflager einzuleiten. Mit dieser Annahme hatte er Recht.

Es ist interessant zu sehen, dass 1835, zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der Habilitationsschrift von Hugo von Ritgen, die Architektur- und Ingenieurwissenschaft noch eng verzahnt waren. Heute sind es zwei Ausbildungs- und Berufsrichtungen, die eng zusammenarbeiten müssen, in ihrer Vertiefung jeweils sehr spezialisiert und heute an den deutschen Hochschulen nur selten an einem Fachbereich angesiedelt sind. Meine Masterthesis an der Technischen Hochschule Mittelhessen zeigt, dass hier die enge Zusammenarbeit schon in der Ausbildung praktiziert wird, zum Vorteil beider Berufsrichtungen.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Ritgen 1835.
- 2 Vgl. Jung 2022.
- 3 Vgl. Ardant 1840.
- 4 Vgl. Ritgen 1835, S. 61 (vergleichende Übersicht).
- 5 Anhand der Zeichnung gemessen.
- 6 „Säule“ meint hier eine Holzstütze.
- 7 Laut *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*. Lfg. 7 (1956), Bd. X, III (1957), Sp. 1080, Z. 1, mit Bezug auf Joh. Jac. Helfft, *encyklopädisches wörterbuch der landbaukunst*, Berlin 1836, QV II: „benennung für die strebe in einem hängewerke“, d. h. schräg verlaufende Holzstrebe.

Hugo von Ritgen auf der Wartburg: Blick auf ein Lebenswerk als Architekt und Kunsthistoriker

Grit Jacobs

Als Hugo von Ritgen 1875 formulierte, „[...] wer Burgen restaurieren will, muß nicht bloß 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“¹, verlieh er seinem professionellen Selbstverständnis vernehmbaren Ausdruck. Zu diesem Zeitpunkt blickte er auf eine erfolgreiche Karriere zurück: 36 Jahre lang hatte er die Professur für Architektur an der Universität Gießen innegehabt, der 1874 die Professur für Kunstgeschichte gefolgt war. Als freischaffender Architekt hatte er sich unterschiedlichsten Bauaufgaben gestellt,² und seit über 25 Jahren leitete er die vielbeachtete, umfassende architektonische und künstlerische Erneuerung der Wartburg, sein Lebenswerk.³ Auf der Grundlage seiner Forschungen und Entwürfe hatte die Burganlage ihre Gestalt grundlegend gewandelt: Aus der im ausgehenden 18. Jahrhundert noch vom Verfall bedrohten Landgrafenfestung war eine stolze Burganlage geworden, die bis heute mit ihrer eindrucksvollen Silhouette die Landschaft prägt.

Die Wartburg gehörte seit 1741 zum Territorium der späteren Großherzöge von Sachsen-Weimar-Eisenach. Zwar hatte eine landesherrliche Verordnung aus dem Jahr 1756 verfügt, die Burg sei als „Denkmahl des Alterthums“ zu erhalten und zu konservieren,⁴ doch reichten die zur Verfügung gestellten Mittel für ihren Erhalt nicht aus. Zwischen 1750 und 1800 regierte der Verfall; Teile der Ringmauern stürzten ein, Gebäude, wie die Hofstube und das Bollwerk, wurden abgerissen. Zwischen 1792 und 1796 wurde anstelle eines stark beschädigten Fachwerkhäuses nördlich des Palas ein klassizistischer Neubau errichtet. Zeitgleich erwachte jedoch das Interesse der Romantik, es mehrten sich die bildlichen und literarischen Darstellungen (Abb. 30). Die Wartburg avancierte zum Denkmal einstiger deutscher Einheit und Größe, zur Lutherburg, die zugleich Wohn- und Wirkungsstätte der heiligen Elisabeth von Thüringen und Austragungsort des legendären Sängerkriegs war.



Abb. 30 Carl Julius von Leybold, Der erste Burghof der Wartburg im Winter, vor 1840, Aquarell, 18,2 × 26 cm, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. G0560

Die Bedeutung des alten Stammsitzes erkannte auch das Haus Sachsen-Weimar-Eisenach, und so fiel im Jahr 1838 die Entscheidung, die Burganlage „wiederherzustellen“. Der junge Erbgroßherzog Carl Alexander, von seinem Vater Großherzog Carl Friedrich zum Protektor der Wartburg ernannt, machte deren Erneuerung zu einem der bedeutendsten Projekte seiner Regierungszeit. Als er sich 1841 fragte, „ob der Wartburgs-Restauration nicht auch ein tieferer, edler Zweck unterlegt werden könnte als der welcher [bei] einem gewöhnlichen Wiederherstellen äußerer architektonischer Verhältnisse leitet“, wusste er bereits, dass die geschichtsträchtige Landgrafenburg zu einem Denkmal werden sollte, das die kulturelle Bedeutung seiner Dynastie wie auch ihren nationalen Rang verkörperte.⁵

Zwar schritten die ersten Arbeiten zügig voran – die prachtvollen romanischen Säulenstellungen am Palas traten Etage für Etage wieder hervor, und der für die Wartburg zuständige Architekt Johann Wilhelm Sältzer hatte zudem mehrere Entwürfe für die Umgestaltung des Neuen Hauses zur fürstlichen Wohnung vorgelegt. Doch blieb die Suche nach einem geeigneten Architekten, der die gesamte „Wiederherstellung“ leitete, zunächst erfolglos.⁶ 1845 folgte Carl Alexander deshalb der Empfehlung des preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV. und beauftragte den

Konservator der preußischen Altertümer Ferdinand von Quast (**Abb. 31**). Die Entwürfe waren zu der im September 1846 tagenden Versammlung deutscher Architekten und Ingenieure in Gotha ausgestellt. Der Erbgroßherzog hatte seinen Kammerherrn von Ziegesar entsandt, der zu einem Besuch der Wartburg einlud und die deutsche Architektenschaft zu einem Urteil über die künftige Restauration des Schlosses und vor allem die Entwürfe Quasts aufforderte.⁷

Hugo von Ritgen gehörte zu den Teilnehmern der Architektenversammlung, die die Wartburg besichtigten und die von Quast wie auch von Sältzer eingereichten Entwürfe begutachten konnten.⁸ Obwohl man ein ad hoc gefälltes Urteil über die vorgestellten Erneuerungsideen offiziell zunächst verweigerte, da erklärtermaßen die genauen Kenntnisse fehlten und sicher auch aus Respekt vor dem anwesenden Quast, war offensichtlich bereits abzusehen, dass dessen Entwürfe keine günstige Bewertung zu erwarten hatten.⁹ Kurze Zeit nach der Gothaer Versammlung kehrte Ritgen auf die Wartburg zurück und begann umgehend mit ausgedehnten Studien. Unterstützt wurde er vom Kommandanten der Wartburg, Bernhard von Arnswald, der seit 1841 sämtliche Arbeiten begleitete, Bauaufnahmen und Literatur zur Verfügung stellte, selbst am Bau forschte und die Anforderungen des großherzoglichen Hauses an die geplante Erneuerung gut kannte.¹⁰ Was die wissenschaftlichen Grundlagen anging, hatten Ritgens Vorgänger bereits Maßstäbe gesetzt. Bevor Quast beauftragt worden war, hatte der Maler Carl Alexander Simon 1839 seine



Abb. 31 Ferdinand von Quast, Entwurf für die Wiederherstellung der Wartburg, Nordseite (Querschnitt durch den Berg vor der Torhalle), 1846, Aquarell, 25 × 41,6 cm, unten signiert und datiert: Quast 1846., darüber: Maßstabsleiste, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. BE0504

Ideen für die künftige Wartburg vorgelegt, und auch Sältzer hatte nach seiner Pensionierung 1843 begonnen, weitere Entwürfe auszuarbeiten. Beide dokumentierten die Ergebnisse ihrer eingehenden Studien in ausführlichen Niederschriften.¹¹

Ritgen und Arnswald standen in regem Briefkontakt,¹² tauschten ihre Ansichten und Erkenntnisse aus und waren sich dabei einer Sache schnell sicher: Die Erneuerung der Wartburg musste durch die Ergebnisse eingehender Studien der Quellen und Baubefunde gestützt sein, um so die einstige Gestalt der Burganlage rekonstruieren und wiederherstellen zu können. Die Entwürfe von Quast erschienen ihnen daher in der Grundidee verfehlt und für die Wartburg keinesfalls tauglich. Während Arnswald seine Sicht im September 1846 in einer ausführlichen „Kritik“ darlegte,¹³ vollendete der Kunsthistoriker Ludwig Puttrich im Namen der Architektenversammlung das gewünschte Gutachten im Dezember 1846, das zu einem ähnlich ablehnenden Urteil kam. Unter der Prämisse der würdigen Erscheinung der Burg, der Erhaltung des Palas als dem bedeutendsten Gebäude und der Einrichtung eines vaterländischen Museums kritisierte man die Pracht des von Quast entworfenen fürstlichen Gebäudes wie auch die nicht baulich motivierten Veränderungen, etwa die Abtragung der Südmauer und die Anlegung reicher Gärten, und mahnte die konsequente Vereinfachung an.¹⁴

Ritgen wagte es, bei der Architektenversammlung in Mainz 1847 öffentlich gegen die Pläne des nunmehr zum Konkurrenten avancierten preußischen Baumeisters Stellung zu beziehen und diesen seine eigenen Entwürfe für die Erneuerung der Wartburg entgegensetzen. In seinem Vortrag begründete er zunächst seine Motivation:

„Der Eindruck, den die Wartburg auf mich gemacht hatte, war überwältigend für mich gewesen; ich fühlte wie schwierig, aber auch wie dankbar es sein müsste, diese Burg zu restaurieren; ich erkannte, daß das Quastische Projekt große und bedeutende Schönheiten habe, aber fühlte zugleich, daß es für die Aufgabe, welche hier nicht ein kunstliebender Fürst allein, welche hier vielmehr ganz Deutschland stelle, noch eine andere, eine würdigere Lösung gebe und geben müsse. 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.“¹⁵

Das Vorwort seiner umfassenden Forschungsarbeit „Gedanken über die Restauration der Wartburg“ hatte er bereits im Dezember 1846 fertig gestellt und darin seine programmatischen Ideen formuliert, von denen die „Wiederherstellung“ der alten Landgrafenburg in Zukunft geleitet werden sollte:

„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 [...] 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.¹⁶

Ritgen wies die Wartburg als „geistiges Eigenthum“ von ganz Deutschland aus, das die begonnene Wiederherstellung mit größtem Interesse verfolge. Er wünschte, dass diese mehr sei

„als alle jetzt Mode gewordenen sogenannten Restaurationen von Ritterburgen, [...], welche uns höchstens in angenehmer Täuschung einen Augenblick von der Vorzeit träumen lassen. [...] 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, [...], und dann später der große Glaubenskampf, der von der Wartburg ausging.“¹⁷

Ritgen betonte die nationale Bedeutung ebenso wie den dynastischen Aspekt der Wartburg-Erneuerung und nahm zugleich eine inhaltliche Zweiteilung der bedeutenden Momente ihrer Geschichte vor, die er in der Architektur des romanischen Palas und der Bauten der spätmittelalterlichen Vorburg lokalisierte. „Um ein möglichst treues Bild der frühern Zeiten zu geben, muß die Architektur gerade so wieder gestellt werden, wie sie in der Zeit der beiden Glanzperioden der Wartburg war“, schrieb er hierzu. Ein „wahres Kunstwerk“ sei die Wiederherstellung der Wartburg jedoch erst dann zu nennen, wenn sie den Betrachter gleich „dem vollendeten Werke dramatischer Poesie oder historischer Malerei [...] unmittelbar in den Geist der Zeiten und der handelnden Personen“ versetze. Deshalb könne die „beabsichtigte Totalwirkung“ nicht allein durch die Architektur, sondern nur durch „Beihülfe der Malerei und Sculptur“ erzeugt werden. Die „poetische und bedeutsame Dekoration der geschichtlich merkwürdigern Räume durch wirklich alte Meubles und Geräte“ sollte angestrebt und die wertvolle ernestinische Waffensammlung präsentiert werden, weshalb die „Anlegung eines vaterländischen Museums“ die glücklichste Idee des Erbgroßherzogs sei. „Wirkliches Leben und höhere Bedeutung“ erreiche die Restauration schließlich durch dessen Absicht, die Burg zu bewohnen, denn erst so werde „der Zauber der Vergangenheit mit der Reitze der Gegenwart vereint“.¹⁸

Zeitgleich mit der 69-seitigen Studie, in der Ritgen auf der Grundlage der Informationen aus den Chroniken, mittelhochdeutschen Dichtungen, seinen eigenen

Bauuntersuchungen und Vergleichen mit anderen Bauten eine allgemeine Baugeschichte der Burg, des Palas und seiner Einrichtung rekonstruierte, begann er eine zweite Studie zu erarbeiten. In „Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg“ widmete er sich der eingehenden Analyse der Bauten und sprach seine Empfehlungen für die Restaurierung oder zum Neubau aus.¹⁹ Die in dieser Schrift gewonnenen Erkenntnisse über die Gebäude der Burg, ihre Datierung und Position im Burggelände, ihre Gestaltung und stilistischen Merkmale flossen bereits in seine 1847 gefertigten Entwürfe ein.

Die 1846 aufgestellten Grundsätze entsprachen in den folgenden Jahrzehnten Ritgens festen Überzeugungen und bestimmten nahezu unverändert den Tenor aller seiner Veröffentlichungen. Sein klarstes Bekenntnis dazu, dass die Restauration eines Bauwerks nach dessen gründlicher Erforschung in der umfassenden Erneuerung und Ergänzung der äußeren und inneren Architektur bis hin zur stilgerechten Ausstattung „im Geiste des alten Baumeisters“²⁰ bestehen musste, formulierte Ritgen 1875 in seinem Artikel „Erhalten und Restauriren“ als Antwort auf den Vorwurf, die Wartburg sei lediglich „modernisiert“ worden.²¹ Hier machte er nicht nur deutlich, dass ihm die 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 in dieser Zeit zwischen Wissenschaft und Praxis – den Architekten auf der einen, den Kunsthistorikern auf der anderen Seite – auftrat. Er bemühte sich vor allem durch die ausführliche Beschreibung seiner Herangehensweise und von deren Ergebnissen zu beweisen, dass er eine fachübergreifende Erforschung sämtlicher Quellen zur Wartburg geleistet hatte, die ihn schließlich befähigte, mit der Restaurierung der Wartburg „im rechten Sinne ein wahres, treues und lebendiges Bild dessen“ zu erschaffen, „was das Bauwerk ursprünglich war in seiner Form und in seinem Wesen“.²²

Es sollte noch bis 1849 dauern, bis Erbgroßherzog Carl Alexander Quast von seinem Auftrag entband und Hugo von Ritgen die Leitung übertrug. Beide Baumeister arbeiteten bis dahin sogar in Konkurrenz zueinander. Allerdings hatte Ritgen seine Entwürfe und Ideen schon 1847 in Weimar vorstellen können, war, so oft es ihm möglich war, für Untersuchungen auf der Wartburg und stand zudem seit 1848 mit Carl Alexander in Briefkontakt. In langen Schreiben erläuterte er die wissenschaftlichen und baulichen Beweggründe seiner Entwürfe. Der Forschungseifer des Architekten und dessen Resultate rangen Carl Alexander Bewunderung ab und müssen ihn schließlich davon überzeugt haben, dass unter Ritgens Leitung tatsächlich eine Rekonstruktion auf wissenschaftlich fundierter Basis gelingen könne.

Die äußere Architektur – Entwürfe und Umsetzung

Die Entwürfe, die Ritgen 1847 bei Erbgroßherzog Carl Alexander einreichte und im September des Jahres auf der deutschen Architektenversammlung in Mainz ausstellte, konzentrieren sich auf den südlichen Burgbereich (Abb. 32). Dem Stil des Palas folgend sah Ritgen für die projektierten Bauten konsequent romanische Formen vor. Die vom hochaufragenden Bergfried als Symbol der mittelalterlichen Burg dominierte Gebäudegruppe aus Neuer Kemenate als großherzoglicher Wohnung, der zweiten Torhalle und der Dirnitz²³ sollte den südlichen Burgbereich in eine geschlossene Hofburg verwandeln. Abgesehen von der repräsentativen romanischen Architektur der Hofburg vor allem nach Süden hin gab Ritgen seinen Gebäuden zugleich die Merkmale einer verteidigungsfähigen Burg. Neben dem viereckigen Bergfried mit Zinnenkranz und Turmhelm erscheint der in gleicher Weise neoromanisch überformte Südturm als zweiter Bergfried zur Verteidigung des Südbereichs der Burganlage. Die Ringmauern sind mit Zinnen bewehrt und an der Südseite mit einem Halbturm ausgestattet. Die auf der Wehrmauer befindlichen Gebäude und

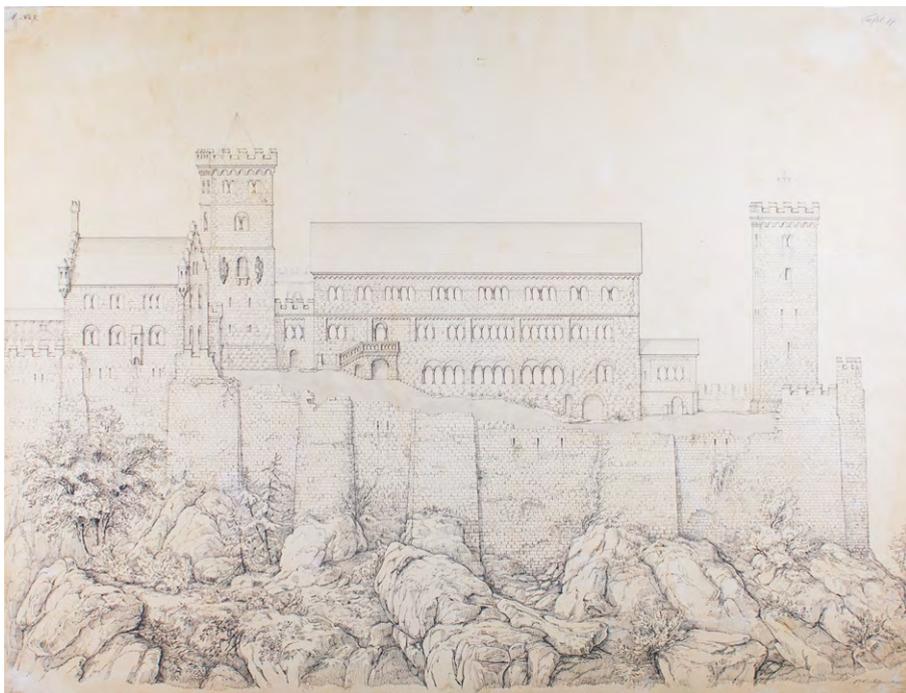


Abb. 32 Hugo von Ritgen, Entwurf für die Westseite von Dirnitz, Bergfried, Palas mit Ritterbad und Südturm, 1847, Feder in Schwarz, Graphit, 42,2 × 56,2 cm, unten rechts signiert und datiert: Dr. H. v. Ritgen 1847., oben links: A Nr. 7., oben rechts: Tafel 17, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. BE0090



Abb. 33 Hugo von Ritgen, Entwurf der Nordseite des Neuen Hauses, des Bergfrieds, der Torhalle und der Dirnitz, 1847, Feder in Schwarz, Graphit, 34,1 × 45,5 cm, unten rechts signiert und datiert: Dr. H. v. Ritgen 1847, oben links: A. Nr. 4, oben rechts: Tafel 15, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. BE0088

die unteren Geschosse des Bergfrieds sind nur mit schmalen Schlitzfenstern dargestellt. Nach Norden hin vermittelt die Architektur der Dirnitz und der zweigeschossigen Torhalle einen geschlossenen und damit wehrhaften Eindruck (Abb. 33).²⁴

Die Entwürfe aus dem Jahr 1847 waren die Grundlage der Erneuerung des Palas und der in den folgenden Jahrzehnten errichteten Neubauten, Änderungen wurden jeweils erst in den konkreten Planungsphasen und oft nur aus Kostengründen vorgenommen. Die Giebel- und Dachform des Palas bis hin zur trapezförmigen Decke des großen Festsaals fanden bis 1852 ihre Umsetzung.²⁵ Die neoromanische Neue Kemenate, 1847 noch ohne den prägenden Erker entworfen, wurde, womöglich auf großherzoglichen Wunsch, mit diesem Anbau bis 1860 errichtet. Zeitgleich wurde an der Erbauung des Bergfrieds gearbeitet, dessen Umfang schon vor Baubeginn aus Kostengründen reduziert worden war; statt aufwändig bearbeiteter Kamine beheizten Öfen die Räume, und Backsteinmauern und -gewölbe sparten Kosten.²⁶ Der nach dem Tod der wichtigsten Geldgeberin, Großherzogin Maria Pawlowna, herrschende Geldmangel und die große Anzahl der Bau- und Ausstattungsaufgaben führten dazu, dass der Bau der Dirnitz und der zweiten Torhalle erst 1865 ernsthaft in Aussicht ge-

nommen wurde. Hier kam es dann zu einer gravierenden stilistischen Änderung: Die Dirnitz, bis dahin von Ritgen in romanischen Formen mit reicher Bauzier vor allem im Süden geplant, wurde auf Anweisung Carl Alexanders als Bauwerk mit einfachen gotischen Fensterformen in den oberen Geschossen realisiert. Bei der zweiten Torhalle kam abermals kostensparendes Backsteinmauerwerk zum Einsatz.²⁷

Die Vorburg – Torhaus, Ritterhaus, Vogtei und die zwei Fachwerkgänge –, die „hauptsächlich den so theuren Erinnerungen an M. Luther geweiht“ bleiben sollte, war 1847 noch nicht Gegenstand der Planungen, weil es dort, so Ritgen, „weniger zu restaurieren als zu bewahren und zu erhalten“ gebe.²⁸ Dessen ungeachtet hatte er den Kern des Torhauses als Rest eines Torturms, anschließende Teile der Ringmauer und das Ritterhaus als mittelalterliche Bauten erkannt. 1856 fertigte er einen ersten Entwurf für die Wiedererrichtung des Torturms und den Ausbau des Ritterhauses in romanischen Formen (vgl. Abb. 45). 1861 bis 1863 wurde die Zugbrücke errichtet und zunächst die Fenster in der ersten Etage von Tor- und Ritterhaus neoromanisch überformt. Im Zusammenhang mit dem 1884 geplanten Ausbau des Ritterhauses als Wohnung für den Erbgroßherzog wurde auch das Projekt des Turms wieder aufgegriffen. Ritgens dafür gefertigte Entwürfe zeugen eindrücklich von der Unlösbarkeit des Konflikts zwischen der Forderung nach Wiederherstellung ursprünglicher Zustände und der Erhaltung des Bestehenden: Um den einst vorhandenen Torturm zu realisieren, ohne die bestehenden Fachwerkbauten und -gänge anzutasten, plante Ritgen, dem spätmittelalterlichen Baukörper der Vorburg den neoromanischen Turm wie eine Art Kulisse vorzublenzen.²⁹ Die Grenzen des großherzoglichen Budgets verhinderten die Ausführung dieses Projekts.

Ritgens Erfahrungen bei der Konstruktion von Fachwerkbauten kamen bei zwei Projekten auf der Wartburg auf ganz unterschiedliche Weise zum Einsatz. Den unterhalb der Burg gelegenen Gasthof projektierte er als 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.³⁰ Zum sogenannten Gadem wurde bis 1878 das alte Brauhaus auf der Westseite gegenüber dem Palas umgebaut.³¹ Um dem repräsentativen mittelalterlichen Gegenüber stilistisch und auch ästhetisch zu entsprechen, sollte die Gäste- und Dienerwohnung als Holzbau im Stil des 12. Jahrhunderts ausgeführt werden. Dies sei „für den Architekten ein gewagtes Unternehmen“, gestand Ritgen ein, denn Vorbilder hierfür gab es kaum.³² Auf großherzoglichen Wunsch entstand nach langer Planungsphase schließlich ein Bauwerk, das im Süden und Osten auf steinernem Sockel mit architektonischen Zitaten von italienischen Häusern des 13. Jahrhunderts versehen war. Das aus der Zeit um 1825 stammende Fachwerk der anderen Fassaden behielt Ritgen bei, ließ es aber mit Brettern beschlagen, die mit geschnitzten Verzierungen in romanischen Formen versehen waren.³³

Die Errichtung des letzten, bereits 1847 geplanten Bauwerks konnte Ritgen 1888 noch selbst beginnen.³⁴ Da ab 1887 die Wasserleitung aus dem Thüringer Wald die

Wartburg versorgte, war der Weg für den Bau des Ritterbades an der südlichen Fassade des Palas bereitet. Nach Ritgens Tod 1889 führte Hugo Dittmar, der Sohn und Nachfolger des früheren Bauleiters Carl Dittmar, die Arbeiten zu Ende.

Die Ausstattung der Innenräume

„Bauwerke bilden ja nur die Bühne mit ihren Hintergründen, auf welcher sich das Leben abspielt“³⁵, postulierte Ritgen 1875 und bekräftigte damit ausdrücklich die Notwendigkeit einer Erneuerung auch der inneren Ausstattung historischer Monumente. Sie gehörte von Beginn an zum Programm und sollte ebenso konsequent wie die bauliche Erneuerung durchgeführt werden.

Tatsächlich musste Ritgen im Laufe seiner Tätigkeit erst zu einem eigenen Konzept finden, welchen Rang die Malerei innerhalb der „Totalwirkung“³⁶ von Architektur und Skulptur einnehmen sollte. War auch er bis in die beginnenden 1850er Jahre davon ausgegangen, dass auch Historienmalereien – im Sinne erzählender Bilder – zu diesem Prinzip gehörten, entwickelte er in der Zeit der spannungsgeladenen Zusammenarbeit mit Moritz von Schwind seine ganz eigenen Vorstellungen. Er schloss die Wiedergabe vergangener Ereignisse und sagenhafter Begebenheiten in der Wandmalerei aus.³⁷ Stattdessen plädierte Ritgen für eine Raumgestaltung, wie sie zu Zeiten der einstigen Bewohner ausgesehen haben mochte. Auf der Grundlage ausgedehnter Forschungen zu Möbeln, Textilien und Raumausstattungen in unterschiedlichsten Quellen³⁸ entwickelte er sein Verständnis von einem im Geiste des Mittelalters gestalteten Raum: Wandmalerei, Skulpturen, Teppiche und Möbel bildeten demnach ein System, in dem jedes Element seine Notwendigkeit, seine Berechtigung, aber vor allem auch seine Grenzen haben sollte.³⁹ Die verschiedenen Gattungen hatten optisch als gleichrangig zu erscheinen und untereinander eine inhaltliche Beziehung einzugehen. Die Malerei sollte auf symbolisch bedeutsame Dekorationen innerhalb der postulierten Gestaltungsprinzipien beschränkt sein.

Noch bevor Moritz von Schwind 1855 das Fresko vom Sängertwist schuf (vgl. Abb. 50) und damit den Saal im zweiten Geschoss des Palas zum Sängersaal – dem scheinbar authentischen Ort des Geschehens – werden ließ, hatte Ritgen einen Entwurf für die Gestaltung einer fürstlichen Estrade an der Südwand dieses Raums geschaffen, der seine Prinzipien verbildlichte (Abb. 34). Dieser Ehrensitz der landgräflichen Familie und ihrer vornehmen Gäste würde durch sein „bloßes Dasein allein mehr Wirkung machen, und den Beschauer unmittelbar in den Geist und die Geschichte jener Zeiten versetzen [...] als selbst das gelungenste historische Wandgemälde es vermöchte“, argumentierte er beim Großherzog, um ihn zur Ausführung zu bewegen.⁴⁰ In diesem Entwurf brachte Ritgen erstmals sämtliche Erkenntnisse zur Raumgestaltung des 11. und 12. Jahrhunderts zur Darstellung und betonte in der zugehörigen Niederschrift, jede Form ließe sich durch Studien, alte Beschreibungen, Miniaturen und Abbildungen belegen.⁴¹ Drei mit Teppich be-

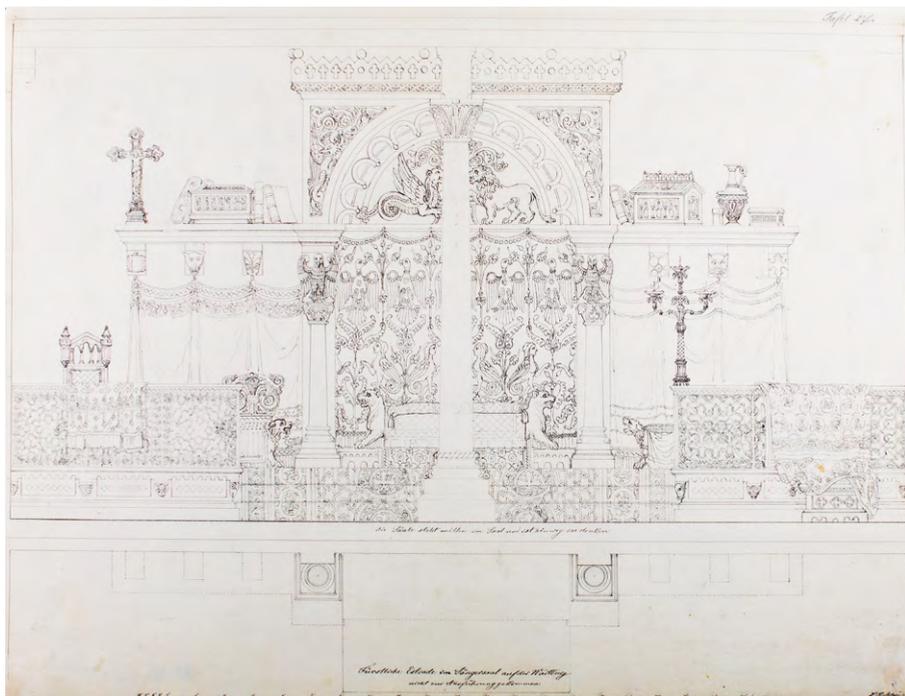


Abb. 34 Hugo von Ritgen, Entwurf für die fürstliche Estrade an der Südwand des Sängersaales, nicht datiert (1854?), Feder in Schwarz, Graphit, 38,3 × 50,3 cm, unten Mitte bezeichnet: Fürstliche Estrade im Sängersaal auf der Wartburg/nicht zur Ausführung gekommen, darunter: Maßstabsleiste, zwischen Auf- und Grundriss: die Säule steht mitten im Saal und ist hinweg zu denken, unten rechts signiert: Dr. H. v. Ritgen inv., oben rechts: Tafel 27, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. BE0189

spannte Stufen führen hier zum Thronszitz, der von zwei Säulen flankiert wird. Bekrönt werden deren Kapitelle von aufrechtstehenden Adlern. Darüber erhebt sich ein Halbkreisbogen, in dem sich ein Greif und ein Löwe gegenüberstehen. Sitze mit Tierfüßen und -häuptern sind zum Schmuck und für den Komfort mit textilen Rückklaken behängt. Wie die Möbel sind auch die Kästchen auf dem Gesims mit Architekturmotiven – meist Rundbögen – verziert. Zwischen der Säulenstellung und unter dem Gesims sind die Wände mit Teppichen behängt. Sowohl Malereien als auch Stoffe sind mit symbolischen Darstellungen versehen, immer wieder tauchen die Bilder von Adler, Drache, Greif, Löwe und Sphingen auf. Indem Ritgen auch einzelne Versatzstücke konkret benennbarer Vorlagen in seine Zeichnungen integrierte, belegte er den richtigen Stil und Geist seines Werks.⁴² Das Gesamtergebnis stellt jedoch eine kreative Neuschöpfung auf der Grundlage gewonnener Erkenntnisse dar. Wenngleich der Entwurf im Sängersaal nicht zur Ausführung kam,⁴³ fanden doch zahlreiche Elemente Eingang in die Ausstattung anderer Räu-

me des Palas, so auch in den Saal, in dem Ritgen sein Konzept der Raumgestaltung im Geiste des Mittelalters wohl auf eindrucksvollste Weise umsetzen konnte.

Das Programm des Festsaals in der obersten Etage des Palas stammt vollständig aus seiner Feder; umgesetzt durch den Kölner Maler Michael Welter und mehrere Bildhauer und Bildschnitzer.⁴⁴ Ausgehend von den Figuren, die die 16 Deckenbinder schmücken, entwickelte Ritgen ein komplexes Programm, das zwei wesentliche Grundgedanken verbildlicht. So bestimmen die mannigfaltigen Darstellungen des Sieges des Christentums über das Heidentum den Raum, der zugleich die Funktion eines Ahnensaales übernimmt. Die Landgrafen von Thüringen erscheinen deshalb als christliche Ritter in den großformatigen Malereien und Teppichen an den Saalwänden. Die christliche Aussage der Malereien, Skulpturen, Textilien und Möbel wird durch lateinische, meist den Psalmen entlehnte Tituli gesteigert (Abb. 35).

Während noch an der Vollendung des Festsaals gearbeitet wurde, begannen 1858 auch die Planungen zur Ausstattung der neu errichteten Neuen Kemenate. Diese und den mittelalterlichen Palas bewertete Ritgen hinsichtlich ihres historischen Wertes durchaus unterschiedlich. Was den Anspruch an eine stilgemäße Einrichtung anging, waren sie jedoch gleichrangig, auch wenn er dem symbolischen Gehalt der Bildwerke unterschiedliche Inhalte zuschrieb. Im Palas als dem Haus der Landgrafen repräsentierte der Bildschmuck für Ritgen die religiöse Weltanschauung; für die Neue Kemenate hatte er die Verbildlichung der sittlichen Geis-



Abb. 35 Königlich Preussische Meßbildanstalt, Der Festsaal der Wartburg nach Norden, Fotografie von 1896, Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologisches Landesmuseum, Bildarchiv, Neg.-Nr.: 7 c 2/310.18

teshaltung des Mittelalters bestimmt, die in jedem Ausstattungselement bis hin zur Ausmalung von Michael Welter zur Darstellung kommen sollte. Methodisch ging er bei den Entwürfen für die Neue Kemenate ähnlich wie bei der Ausgestaltung des Palas 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 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 die Motive und deren Deutungen für jedes einzelne Stück genauestens festlegt wurden.⁴⁵

Ritgens Möbel

Das Mobiliar in historischen Formen war innerhalb der Ausstattungen im Geiste des Mittelalters ein gewichtiger Bestandteil. Zwar hatte Ritgen 1846 die Dekoration der Räume durch „wirklich alte Meubles und Geräte“ angestrebt,⁴⁶ doch bald musste er erkennen, dass vor allem Möbel aus dem 12. Jahrhundert so gut wie nicht erhalten waren. Deshalb widmete er sich abermals der intensiven Erforschung erreichbarer Schrift- und Bildquellen, auf deren Grundlage er die Möblierung für die Wartburg entwarf. Seine in zahlreichen Manuskripten überlieferten Erkenntnisse hat Ritgen zu einer Abhandlung über mittelalterliches Mobiliar zusammengefasst, die 1879 in der Zeitschrift *Deutsche Revue* veröffentlicht wurde.⁴⁷

Die ersten Möbel entwarf Ritgen für die Ausstattung des Palas. Es waren zunächst zahlreiche, an den Wänden platzierte Bänke, deren hölzerne Sitzflächen von Säulen gestützt wurden und die mit Rundbögen- oder Zickzackfriesen beschnittene Zargen, Rückpfosten mit vegetabilen Knäufen und vollplastisch geschnitzte Seitenlehnen aufwiesen. In dieser Form entsprachen eine Bank mit hohem Rückenbrett im Landgrafenzimmer und die Bänke im großen Festsaal der Gestalt mittelalterlicher Sitzmöbel, die Ritgen in seinen Studien ermittelt hatte.⁴⁸ Der Symbolgehalt, den ein solches Möbel ebenfalls aufzuweisen hatte, entfaltete sich an den Seitenlehnen, die als Adler und Greifen, Drachen, Schlangen, zahlreiche andere Tiere und sogar als Menschen gestaltet waren.

Im Entwurf für die Estrade des Sängersaals finden sich Stühle bzw. Sessel, die nach Ritgens Recherchen nur selten vorgekommen waren und als Ehrensitze für Damen, den Hausherrn und seine Gäste dienten, weshalb er mehrere Modelle dort platzierte. Zwei Stühle, deren vordere Füße bei einem Exemplar als Hunde, bei dem anderen als Löwen ausgearbeitet sind und die eine mit vegetabilen Ornamenten reich beschnittene Rückenlehne aufweisen, wurden für die Ausstattung des Landgrafenzimmers gefertigt.⁴⁹ Eine Sitzbank mit Pantherfiguren wurde für den Nordbereich des Festsaals ausgeführt, der wegen seiner höheren Lage als fürstliche Estrade gedeutet wurde.⁵⁰ Im Unterschied zu den oben genannten Möbeln hat dieser



Abb. 36 Sog. Fürstensitz, Hugo von Ritgen (Entwurf), Friedrich Hrdina? (Schnitzerei), um 1860, Holz, Samt, Messing, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0159

Sitz eine Federkernpolsterung – ein Merkmal, das vor allem die Möbel, die Ritgen für die großherzogliche Wohnung entwarf, aufweisen (*Abb. 36*).

Wenngleich auch bei der Ausstattung der Neuen Kemenate alle Details der bestimmenden Idee untergeordnet und im Stil des Mittelalters gestaltet sein sollten, trug Ritgen bei der Möblierung des Baus den Bedürfnissen der neuzeitlichen Bewohner Rechnung. Bei seinem 1857/1858 vollständig konzipierten und ausgeführten Mobiliar legte er deutlich weniger Wert auf die Umsetzung ermittelter historischer Formen als im Palas.⁵¹ 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 besonders der Bezeichnung des Stils, den diese Möbel dennoch verkörpern sollten (*Abb. 37*). Für die Wohnung des Großherzogs entwarf Ritgen auch den sogenannten Minnesängerschrank. Wie die meisten für die Wartburg konzipierten Möbel entstand dieser bemalte Schrank früher als vergleichbare Möbel in England und Westeuropa. Er wurde in dem Jahr vollendet, als Viollet-le-Ducs Band „Meubles“ in seinem *Dictionnaire raisonné du mobilier français*⁵² erschien, der wiederum für die Entwürfe zahlreicher Stilmöbel des 19. Jahrhunderts prägend war⁵³ und später auch von Ritgen herangezogen wurde.⁵⁴

Wie so viele Schöpfungen des Historismus wurden auch auf der Wartburg in den 1950er Jahren die Bauten und Kunstwerke der Erneuerung des 19. Jahrhunderts als „romantisierend, nicht romantisch, geschweige denn geschichtlich und kunstwissenschaftlich begründet“ bewertet. Unter Berufung auf die gewachsenen Erkenntnisse der Kunstgeschichte „und der ihr verpflichteten Denkmalpflege“ fand zwischen 1952 und 1960 ein zum Teil radikaler Rückbau der Gebäude und ihrer Ausstattungen statt.⁵⁵ Die in den folgenden Jahrzehnten grundlegend gewandelte Sicht auf die Leistungen der Architektur und Kunst des Historismus fand schließlich 1999 Ausdruck in der Anerkennung von höchster Stelle: Die Wartburg wurde von der UNESCO als erste deutsche Burg in die Liste des Weltkulturerbes aufgenommen. Die Begründung würdigt nicht zuletzt auch das Werk Hugo von Ritgens:

„Obwohl einige Teile der Wartburg sehr alt sind, entstand die heutige Anlage im Zuge der Rekonstruktionen im 19. Jahrhundert. [...] Ihr jetziger Zustand ist ein hervorragendes Beispiel dafür, wie diese Festung auf dem Höhepunkt der Militär- und Feudalherrschaft ausgesehen haben könnte. [...] Ihr abwechslungsreicher Charakter und das Gefühl von Harmonie, das sie erweckt, sind nur zwei der Besucherattraktionen.“⁵⁶

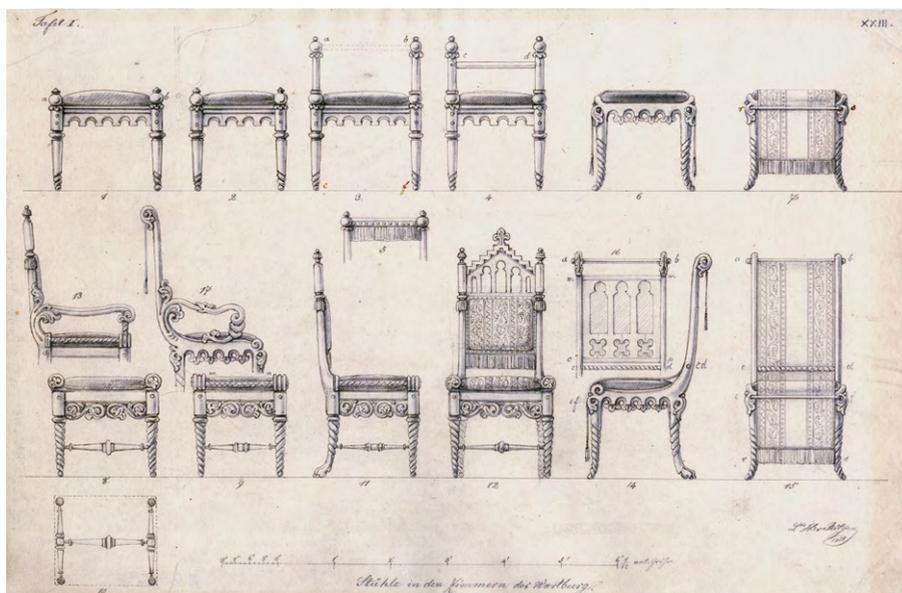


Abb. 37 Hugo von Ritgen, Entwurf für die Sitzmöbel der Neuen Kemenate, 1858, Feder in Schwarz, Graphit, 24,5 × 37,3 cm, oben links: Tafel I., oben rechts: XXIII., unten Mitte bezeichnet: Stühle in den Zimmern der Wartburg, darüber: Maßstabsleiste, innerhalb der Zeichnungen: Nummerierungen, unten rechts signiert und datiert: Dr. H v Ritgen / 1858, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. BE0968

Anmerkungen

- 1 Ritgen 1875, S. 73–89, hier S. 75.
- 2 Zu Ritgens Tätigkeit an der Universität Gießen vgl. Rickert 2022 sowie den Beitrag von *Yvonne Rickert* in diesem Band.
- 3 Der vorliegende Beitrag versteht sich als schlaglichtartiger Überblick über Ritgens Tätigkeit auf der Wartburg, der auf der Untersuchung in der Dissertation der Autorin zu diesem Thema fußt. Für ausführliche Informationen zu den aufwändigen Bau- und Ausstattungsaufgaben Ritgens, seinen Forschungen, für weiterführende Literatur und Abbildungen vgl. Jacobs 2017b.
- 4 Herzog Ernst August Constantin an die Eisenacher Rentkammer, Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar (LA Th – HStA Weimar), Eisenacher Bausachen Nr. 1181, Bl. 20.
- 5 „Meine Idee ist nämlich, nach und nach die Wartburg zu einem Museum unseres Hauses, unseres Landes, ja von ganz Deutschland zu gestalten.“ Carl Alexander, Bezügliches auf die Wartburg, 12.2.1841, LA Th – HStA Weimar, HA XXVI Nr. 1576, Bl. 86r–88v, hier Bl. 86r und v.
- 6 1842 war zunächst Georg Friedrich Ziebland beauftragt worden, der jedoch keine Entwürfe lieferte.
- 7 Vgl. Bericht 1846, Sp. 385–396.
- 8 Ritgen selbst war mit einem Vortrag über die Ikonographie der Portalarchitektur der Kirche in Großen-Linden, Mittelhessen, in Erscheinung getreten und hatte sich dabei einem Themenbereich seiner kunsthistorischen Forschungen gewidmet, den er auch in den folgenden Jahren mit besonderer Hingabe verfolgen sollte. Vgl. ebd., Sp. 386f.; Ritgen 1846, S. 368–376.
- 9 Vgl. Bericht 1846, Sp. 385–396, hier Sp. 394.
- 10 Für die Zusammenarbeit von Ritgen und Arnswald vgl. Jacobs 2007; umfassend zu Leben und Werk Bernhard von Arnswalds vgl. Schuchardt 2002b.
- 11 Simon, Carl Alexander: Die Wartburg. eine archäologische Skizze, 1839, Wartburg-Stiftung, Archiv (WSTA) Hs 3496a; Sältzer, Johann Wilhelm: Die Wartburg. Eine archäologisch-architektonische Skizze, WSTA, Hs 3501. Siehe hierzu, mit weiterführender Literatur, Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 41–47, 50–58.
- 12 Die Briefe Hugo von Ritgens werden im Archiv der Wartburg verwahrt. Für die Zeit bis 1849 siehe Gabelentz [1940].
- 13 Arnswald, Bernhard von, Kritik an den Plänen Ferdinand von Quasts, 1846, WSTA, Hs 3502.
- 14 Vgl. Puttrich, Ludwig: Unmaßgebliches Gutachten über die zu unternehmenden Baue auf der Wartburg, LA Th – HStA Weimar, HMA Nr. 1613, Bl. 15–21. Hierzu wie auch ausführlich zu den Entwürfen von Ferdinand von Quast von 1846 vgl. Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 58–74.
- 15 Auszüge aus Ritgens nicht veröffentlichtem Mainzer Vortrag bei Baumgärtel 1907, S. 281–318, hier S. 307.
- 16 Siehe auch für das Folgende Ritgen, Hugo von: Gedanken über die Restauration der Wartburg, 1847, WSTA, Hs 3499; das Vorwort des Exemplars dieser Handschrift in Ritgens Nachlass ist auf Dezember 1846 datiert, WSTA, R-Hs 598.
- 17 Ebd.
- 18 Ebd.
- 19 Ritgen, Hugo von: Hof und Garten auf Burgen ins Besondere auf der Wartburg, WSTA, Hs 3500. Zu den Forschungen, die Ritgen für beide Schriften betrieb, und deren Ergebnisse vgl. Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 123–150.
- 20 Ritgen 1860, S. 131; gleichlautend in Ritgen 1868, S. 155.
- 21 Zur Diskussion über den Umgang mit historischen Monumenten auf dem ersten kunsthistorischen Kongress in Wien 1873 siehe das Referat von Alfred Woltmann; Woltmann 1873; Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 107–119; sowie den Beitrag von *Christiane Salge* in diesem Band.
- 22 Ritgen 1875, S. 75.
- 23 Mit Dirnitz oder Dürnitz wird allgemein eine Hofstube, ein beheizbarer Raum oder eine Halle bezeichnet; vgl. Großmann 2013, S. 289f. Auf der Wartburg geht der Name auf ein in der Chronistik als „hofe dornzcin“ überliefertes Bauwerk zurück, das Ritgen an dieser Stelle lokalisierte. Siehe hierzu Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 145f.
- 24 Dem als „burglich“ bezeichneten Aspekt widmete sich Ritgen in den kommenden Jahren weiter intensiv, vor allem legte er Studien

zu den Zinnenformen mittelalterlicher Bauten vor: Ritgen 1865a.

25 Vgl. Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 185–199; siehe hierzu den Beitrag von *Nikolaus Zieske* und *Ulrike Wassermann* in diesem Band.

26 Zum Bau des Bergfrieds und der Neuen Kemenate vgl. Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 349–364.

27 Zur schwierigen, von Kontroversen begleiteten Planungs- und Bauphase beider Gebäude siehe ebd., Bd. 1, S. 396–412.

28 Ritgen, Hugo von: Gedanken über die Restauration der Wartburg, 1847, WSTA, Hs 3499, Bl. 8; zum Folgenden in diesem Absatz vgl. Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 299–308.

29 Siehe hierzu die Abbildungen in ebd., Bd. 2, S. 176–179, Kat.-Nr. 520, 522, 524, 526.

30 Der Gasthof hatte sich davor in der Vogtei und dem Ritterhaus befunden. Zum Neubau unterhalb der Burg vgl. ebd., Bd. 1, S. 421–427.

31 Für den Namen Gadem gibt es auf der Wartburg keinen historischen Hinweis, er wurde erst 1879 bestimmt, um dem Bauwerk eine den anderen Neubauten wie Bergfried oder Dirnitz entsprechende Bezeichnung zu geben. Vgl. ebd., Bd. 1, S. 338–349.

32 Ritgen 1876, S. 228.

33 Besonders das hier verwendete Scheinfachwerk wurde in den 1950er Jahren zum Argument, diesen Bau konsequent zu vereinfachen.

34 Vgl. Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 413–420.

35 Ritgen 1875, S. 83.

36 Ritgen, Hugo von: Gedanken über die Restauration der Wartburg, 1847, WSTA, Hs 3499, Bl. 4.

37 Im Vorfeld der Beauftragung von Moritz von Schwind entbrannte eine Kontroverse mit Ritgen um den Ort und die Inhalte der Maleeien. Den Festsaal auszumalen, der ihm wegen seiner Architektur und Ausstattung für seine geplante Darstellung des Sängerkriegs ungeeignet erschien, lehnte Schwind ab. Er malte neben dem Landgrafenzimmer und der Elisabethgalerie schließlich den Sängersaal aus, wo ihm die volle Gestaltungshoheit zugestanden wurde. Ausführlich dazu Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 199–204; vgl. auch Schweizer 2004.

38 Vgl. Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 153–162.

39 So formuliert im Zusammenhang mit der Ausgestaltung des Landgrafenzimmers in Ritgen 1860, S. 75.

40 Ritgen, Hugo von: Bestimmung, Einrichtung und Decoration der Räume des Landgra-

fenhauses zur Zeit des Sängerkampfes 1208, [1854?], WSTA, R-Hs 607, Zitat auf Bl. 3r.

41 Zur Estrade gehört noch ein Entwurf für die Ostwand des Sängersaals, für beide und die verarbeiteten Quellen vgl. Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 242–246; die Abbildung des Entwurfs für die Ostwand ebd., Bd. 2, S. 113, Kat.-Nr. 335.

42 So beispielsweise beim Teppich zwischen der Säulenstellung. Hier verwendete er das Motiv der Adlerfiguren vom sog. Mantel Karls des Großen; vgl. ebd., Bd. 1, S. 244, Abb. ebd. Bd. 2, S. 451, Abb. 13*.

43 Immerhin konnte Ritgen 1857 die Sängergalerie nach seinen Ideen von Rudolf Hofmann ausgestalten lassen; vgl. Schweizer 2004, S. 80–86; Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 246–253.

44 Zum Programm des Saals ausführlich Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 209–229.

45 Für die Ausstattung der Neuen Kemenate ebd., Bd. 1, S. 362–392.

46 Ritgen, Hugo von: Gedanken über die Restauration der Wartburg, 1847, WSTA, Hs 3499.

47 Ritgen 1879b, S. 127–143. Ritgen hat hier auch die von ihm konzipierte Ausstattung der Reformationszimmer in der Vogtei der Wartburg vorgestellt, seine einzige, nicht dem Mittelalter verpflichtete Aufgabe, die hier nicht behandelt werden kann. Vgl. Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 309–338.

48 Während für die Bänke im Festsaal keine Einzelentwürfe überliefert sind, hat sich für die Bank im Landgrafenzimmer eine Zeichnung erhalten; vgl. ebd., Bd. 1, S. 278f., Abb. ebd., Bd. 2, S. 138, Kat.-Nr. 418.

49 Zwei Stühle: Entwurf: Hugo von Ritgen, Eiche, Textil, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0177 a, b.

50 Die Estrade vermutete Ritgen wegen der im Nordgiebel höher liegenden Fenster, weshalb der Bereich zu einer Bühne erhöht wurde. Vgl. Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 187. In der umfangreichen Rückbau- und Restaurierungsphase der 1950er Jahre wurde stattdessen der Südbereich erhöht.

51 Zum gesamten Mobiliar der Neuen Kemenate vgl. ebd., Bd. 1, S. 372–376.

52 Viollet-le-Duc 1858.

53 Vgl. Ausst.-Kat. Wien 1996, Bd. 2, S. 365f., Kat.-Nr. 4.28 (Mundt, B.); Mundt 1997.

54 So etwa für die zwischen 1875 und 1878 für den Speisesaal des Palas entworfenen Möbel mit kräftiger Farbigkeit und reichem Schmuck-

besatz; vgl. Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 290–296, Abb. ebd., Bd. 2, S. 146–148, Kat.-Nr. 445–450.

55 Vgl. Schuchardt 2002a. Genannt seien hier etwa die Fassaden der Dirnitz und die Innenausstattung der Neuen Kemenate.

56 Die vollständige Begründung der UNESCO: <https://www.auswaertiges-amt.de/blob/2338240/d8b51acadf6410ebffd02dcbfd263666/21-diewartburg-data.pdf> (Zugriff: 27.8.2023).

Zwischen Stolzenfels und Neuschwanstein: Hugo von Ritgens Position im Historismus

Meinrad v. Engelberg

„Im 19. Jahrhundert verstand man den ‚Stil‘ des Königs [Ludwigs II. von Bayern] als ‚Historismus‘. Vor einigen Jahren fand man in ihm eine Frühform, und gleich eine vollendete, der Pop-Art.“⁴¹

Die Baukunst Hugo von Ritgens verbindet angeblich, so suggeriert es der Titel dieser Ausstellung, Mittelalter und Moderne. Wie soll das gehen? Sind es zwei verschiedene Register, die dieser Architekt beherrscht und je nach Auftragslage zieht, wie ein Regisseur, der mal Geschichtsdramen und dann wieder Science-Fiction-Filme dreht?

Der in den Augen des 21. Jahrhunderts unüberwindliche Gegensatz ist nur ein scheinbarer, eine optische Täuschung. Diese entsteht im Rückblick, weil die Protagonisten der Modernen Bewegung, die ab den 1920er Jahren unter Markenbezeichnungen wie „Bauhaus“, „Neues Bauen“, „International Style“, „Klassische Moderne“ etc. ihre eigene Ästhetik als unhintergehbaren, epochalen Fortschritt etablieren und diese Legende nachhaltig durchsetzen konnten: Dass die Moderne nämlich eigentlich erst mit ihnen begonnen habe und die vielversprechenden Ansätze des 19. Jahrhunderts – man denke an kühne Eisenkonstruktionen, Bahnhöfe, Wolkenkratzer, Kaufhäuser – leider in einem entstellenden Kleid geborgter historischer Stile aufgetreten seien, von dem sie erst das 20. Jahrhundert mühsam, aber glorieus befreit habe. Das ist ungefähr so zutreffend, wie den Tonfilm mit der Erfindung des Kinos gleichzusetzen, oder zu behaupten, vor dem Auto habe es nur Pferdekutschen gegeben.

Das Schlüsselwort, um den scheinbaren Gegensatz von Mittelalter und Moderne aufzuheben, heißt Historismus. Dieses für das 19. Jahrhundert absolut bestimmende Denkmodell schuf sich genauso eine eigene, zeittypische Gestaltungsweise, wie es die „Klassische Moderne“ für den Aufbruch der 1920er Jahre sein sollte. Die

Idee, modernste Technik und innovative Bauaufgaben in einen sich historisch gebenden Formenapparat zu kleiden, war somit kein Versehen oder Missverständnis, sondern theoretisch bestens fundierte Absicht: ein Konzept, das so wirkmächtig war, dass diejenigen, die es hundert Jahre nach seiner Erfindung unbedingt überwinden wollten, nur die Möglichkeit sahen, es in Bausch und Bogen als Irrtum, Missgriff, Betrug und Feigheit, als Selbsttäuschung ihrer Vorgänger zu diskreditieren. Es ist dasselbe besserwisserische Kopfschütteln, das wir heute dem ungebremsten Fortschrittsoptimismus und Machbarkeitswahn gerade vergangener Jahrzehnte entgegenbringen, in denen man weder von Erderwärmung noch Umweltzerstörung etwas wissen wollte und sich für Atomenergie, Massentierhaltung und Billigflüge begeisterte. Hinterher ist man immer schlauer. Erst in den 1970er Jahren begann durch eine Pioniergeneration von Forschenden die vorsichtige Wiederentdeckung und Neubewertung der scheinbaren „Nicht-Kunst“² und wurde die Tatsache, dass James Darwin, Jules Verne, Karl Marx, Theodor Fontane und Hugo von Ritgen Zeitgenossen waren, endlich ernstgenommen.

Wie gut in Ritgens Denken Mittelalter und Moderne harmonierten, zeigt sich in seiner Habilitationsschrift, in der er die Netz- und Knotenkonstruktionen zeitgenössischer Ingenieurbauten durch die leichten, eleganten und stabilen gotischen Strebewerke vorgeprägt sah.³ Die von ihm ohne historisches Vorbild entworfene polygonale Deckengestaltung des FestsaaIs der Wartburg (vgl. **Abb. 18, 35, 46 und Kat. 88**) verbindet auf eindrucksvolle Weise suggestive Mittelalter-Imagination mit einer (scheinbar) innovativen, die Raumgestalt prägenden Tragwerkskonstruktion. Einen solchen Saal hatte es in der Romanik nie gegeben. Er sollte dennoch glaubwürdig den Eindruck erwecken, aus dem 12. Jahrhundert zu stammen. Um somit Hugo von Ritgens Zeit und seiner Architektur, der Verschmelzung von Mittelalter und Moderne unter dem epochalen Leitbegriff des Historismus gerecht zu werden, soll im Folgenden zunächst erklärt werden, wie doppelgesichtig und zugleich dialektisch das Denken und Gestalten seiner Epoche war, und dann, wie er sich im Kontext seiner langen Schaffensjahre in diesem Umfeld verorten lässt.⁴

Die „Geschichte“, wie wir sie heute verstehen, ist selbst ein Kind der Moderne: Unser immer noch weithin gültiges historisches Fortschrittsmodell, in dem mit unaufhaltsamer innerer Dynamik eine Epoche die jeweils vorherige ablöst und jede ihre eigene, zeittypische Gestaltungsweise entwickelt. Vor 1800 verstand man Ästhetik als die Suche nach einem überzeitlichen Ideal, am besten ausgedrückt in der Formenwelt der Antike. Nach den Lockerungsübungen des Barock setzte sich zunächst jenes Postulat durch, dass der Kunsttheoretiker Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) in ein interessantes Paradox gefasst hatte: *„Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten.“*⁵ So wurde das Brandenburger Tor in Berlin (Karl Gotthard Langhans, 1788–91) nach dem Vorbild der Propyläen der Akropolis und die Walhalla (Leo von Klenze, 1830–42), Ludwigs I. Ruhmestempel der Deutschen an der Donau, als



Abb. 38 Hugo von Ritgen, „Wortmann-Bau“ bzw. Leichenhaus auf dem Alten Friedhof in Gießen, Fotografie, vor 1945, Hochbauamt – Untere Denkmalschutzbehörde Gießen, Digitalarchiv

weitgehende Kopie des Parthenon in Athen gestaltet. Man kann darüber streiten, ob diese Stilhaltung, der sogenannte Klassizismus, schon zum Historismus gezählt werden sollte. Er greift auf exakt benennbare Vorbilder zurück, aber nicht unbedingt, um das sie prägende System der Athener Demokratie wiederzubeleben, sondern vielmehr in einem normativen Sinn als absolute, ideale, zeitlose, somit „klassische“ Architektur. Deshalb konnten dieselben Exempla von London bis Sankt Petersburg und von Washington bis Neapel von allen nur denkbaren Regimen adaptiert werden: Antike passte immer und jedem. Auch der sogenannte „Wortmann-Bau“ in Gießen von 1834, die Leichenhalle auf dem alten Friedhof, ist ein gutes Beispiel dafür (**Abb. 38**).

Der Historismus relativierte diese Fixierung auf ein einziges Vorbild und ersetzte dessen Normativität durch ein genuin modernes Prinzip: Die optionale Zeichenhaftigkeit der Stil-Wahl für jede einzelne Bauaufgabe. Das wird besonders im Werk Karl Friedrich Schinkels (1781–1841) deutlich, der zwar die klassischen Formen bevorzugte, aber in bestimmten Fällen neben dem Antiken auch das Gotische anbot, eine Formensprache, die man damals als „altdeutsch“ verstand. Ein gutes Beispiel hierfür ist der Neubau der Friedrichswerderschen Kirche in Berlin (1821–30) in unmittelbarer Nähe zum Stadtschloss. Hier legte der Architekt dem königlichen Bau-



Abb. 39 Karl Friedrich Schinkel, Berlin. Friedrichswerdersche Kirche in Berlin. Antikisierender Entwurf. Perspektivische Innenansicht, aus: *Sammlung architektonischer Entwürfe*, Tafel 58 (= Heft 8, Tafel 52, 1826), Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin



Abb. 40 Karl Friedrich Schinkel, Berlin. Friedrichswerdersche Kirche in Berlin. Ausgeführter Entwurf. Perspektivische Innenansicht, aus: *Sammlung architektonischer Entwürfe*, Tafel 88 (= Heft 13, Tafel 82, 1829), Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin



Abb. 41 Georg Moller, *Stadtkirche Gießen*, 1810-21, Fotografie von Rudolf Metzger, 1938, *Stadtarchiv Gießen*, 81-0287

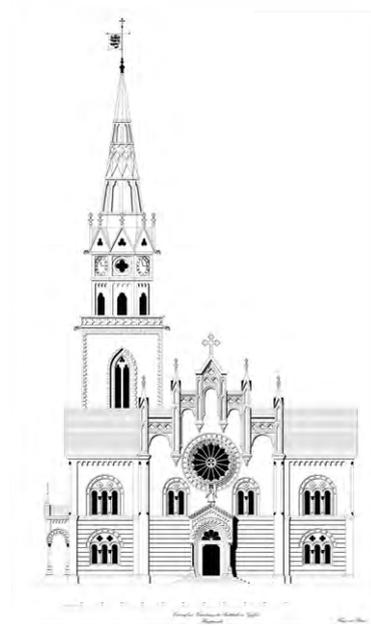


Abb. 42 Hugo von Ritgen, *Umbau der Stadtkirche Gießen*, Entwurf von 1861, Nachzeichnung von Anja Wilhelmi, 2022

herrn als Alternativen eine klassische und eine gotische Variante des weitgehend identisch konzipierten Kirchenbaus vor (Abb. 39 u. 40), woraufhin sich der König für das Modell im „Mittelalterstil“ entschied.⁶

Bald wurde die historisch-kulturalistische Lesart der Stil-Wahl entscheidend: Man verstand die Gotik nicht nur als national-deutsch (im Unterschied zu den international gebräuchlichen, also unspezifischen klassischen Formen), sondern auch als genuin christlich, da das Mittelalter zugleich das Zeitalter der größten allgemeinen Frömmigkeit gewesen sei. Diesem Gedanken folgte anscheinend auch Hugo von Ritgen, als er 1861 vorschlug, die klassizistische Stadtkirche Gießens neugotisch und damit „christlich“ umgestalten zu lassen (Abb. 41 u. 42).⁷

Einen anderen, weniger assoziativen Ansatz verfolgte Ritgens Darmstädter Architekturlehrer Georg Moller (1784–1852).⁸ Obwohl bei seinen eigenen Bauten konsequenter Klassizist,⁹ gehörte er doch zu den entscheidenden Impulsgebern beim bedeutendsten neugotischen Bauprojekt der Epoche, der Fertigstellung des Kölner Doms. Hier war es vor allem ein Zufallsfund von 1814 auf einem Darmstädter Dachboden, der schon verloren geglaubte mittelalterliche Fassaden-Pergamentriss F der Kölner Kathedrale, welcher die Entscheidung zur Fertigstellung dieses Fragment gebliebenen gotischen Bauwerks beförderte. Ein weiterer, genuin

moderner Charakterzug des Historismus trat nun erstmals deutlich zu Tage: Das exakte, wissenschaftliche Quellenstudium als Grundlage eines Neu- oder Weiterbaus. Moller gelang es, in einer Zeichnung (angeblich von 1813, 1842 von Boisserée publiziert, **Abb. 43**) den Innenraum des Kölner Domes, der erst ein halbes Jahrhundert später (1880) vollendet werden sollte, so perfekt zu imaginieren, dass man denken könnte, er habe die spätere Licht- und Raumwirkung festgehalten, statt sie vorwegzunehmen.

Jene Sorgfalt des Hinschauens, Aufmessens, Katalogisierens und Analysierens, die man bisher nur den antiken Vorbildern zugestanden hatte, fand nun Anwendung auf alle Stile und Epochen. Sie bewirkte eine stetige Ausweitung des architektur- und kunstgeschichtlichen Wissens, welches das reale Baugeschehen oft überholte: Während Leo von Klenze (1784–1862) seine Walhalla noch in leuchtendem Marmorweiß errichtete, hatte sich längst – auch durch seine eigenen Forschungen – die Erkenntnis durchgesetzt, dass die antiken Bauten eigentlich polychrom, also bunt bemalt gewesen waren.¹⁰ Der unaufhaltsame, sich stets selbst überholende Fortschritt als Leitprinzip der Moderne prägte eben auch schon das Eisenbahnzeitalter: Wer sich in die Neostile des 19. Jahrhunderts eingesehen hat, kann problemlos neugotische Bauten von 1840, 1860 und 1880 auseinanderhalten, obwohl deren jeweilige Entwerfer stets der Meinung waren, auf das genaueste ihren mittelalterlichen Vorbildern nahegekommen zu sein. Technische Innovationen und historischer Erkenntnisgewinn hielten hierbei durchaus Schritt: Hatte man zu Anfang des Jahrhunderts noch alle mittelalterliche Architektur pauschal als gotisch, die früheren Phasen dann versuchsweise als byzantinisch und erst später (wie heute noch üblich) als romanisch bezeichnet, so differenzierte man zum Ende des Jahrhunderts sorgfältig zwischen Renaissance und Barock und ver-



Abb. 43 Georg Moller/Nicolas Auguste Leisnier, Dom-Kirche zu Köln. Vorhalle, wie sie vollendet werden sollte, 1842, in: Boisserée, Sulpiz. Ansichten, Risse Und Einzelne Theile Des Doms Von Köln. München: Literarisch-Künstlerische Anstalt der J. G. Cotta'schen Buchhandlung, 1842, Pl. XVI, Universität Stuttgart, Institut für Architekturgeschichte, Inv.-Nr. 9624

stand es jeder akademisch ausgebildete Architekt, nach Wunsch maurische Teepavillons, russische Kirchen oder skandinavische Blockhäuser zu errichten.

Die genuine Modernität dieser enzyklopädischen Verfügbarkeit alles gerade Entdeckten und Erwünschten, welche sich vor allem auf den zeittypischen Weltausstellungen (ab 1851) manifestierte, prägte als ästhetisches Äquivalent des liberalen Kapitalismus die Zeit und ihre Kunst.¹¹ Der Zugriff auf historische und exotische Formen bedeutete stets zugleich Aneignung und Bedeutungszuschreibung. Wer historistisch baut, reklamiert die Deutungshoheit über diese Epoche, macht sie sich zu eigen und möchte die in den Formen mutmaßlich gebundene Energie für die Gegenwart reaktivieren: Die Glaubensstärke der Gotik beim Kirchenbau, das Maurische als Verweis auf die mittelalterliche Blüte des Judentums in Andalusien für Synagogen, die Demokratie der griechischen Klassik beim Parlament, der Humanismus der Renaissance an Kulturbauten, der Absolutismus des Barock für das Schloss. So ist es zu erklären, dass Ludwig II. von Bayern (1845–1886) nicht nur das neoromanische Neuschwanstein, sondern auch Herrenchiemsee, eine ziemlich getreue Kopie von Versailles, errichten ließ, weil ihm beide Stilvorlagen unterschiedliche, aber gleichermaßen erwünschte Identifikationsmöglichkeiten für seine zunehmend prekäre Herrscherrolle boten.¹² Dieses „Stilpluralismus“ genannte Prinzip des Historismus erklärt auch, warum sich das Werk Hugo von Ritgens nicht auf einen bevorzugten Formenkanon festlegen lässt: Für die Wartburg wählte er einen romanischen Duktus, sein Plan für die Renovierung von Schloss Eisenbach tendiert zur Gotik, bei Schloss Laubach und der Villa Gail entschied er sich für die Renaissance; die Friedhofskapelle in Gießen zeigt ebenso wie die Villa Berleburg in Schlitz deutliche Anleihen bei der lokalen Fachwerktradition, die zeitgleich als touristische Sehenswürdigkeit entdeckt wurde (vgl. **Abb. 2, 3, 4, 16, 17 und Kat. 60–70, 111**).¹³

Formübernahmen aus der Vergangenheit waren also nicht rückschrittlich, sondern vielmehr ganz auf der Höhe ihrer Zeit: Der Pariser Eiffelturm, Touristenmagnet der Weltausstellung von 1889, ist in seiner kompromisslos-technizistischen Eisen-Ästhetik zehn Jahre älter als die neubarocken Monumentalbauten des Grand und Petit Palais am Pont Alexandre III., für denselben Zweck entworfen.¹⁴ Selbst im zweifellos fortschrittsvernarrten Paris der Jahrhundertwende mit seinen elektrisch betriebenen U-Bahnen, dem Art Nouveau und dem Post-Impressionismus waren historistische Formen weiterhin *à la mode*.

In Ludwigs II. Märchenschlössern, noch vor dem Eiffelturm errichtet, gab es eine Wellenmaschine, elektrisches Licht und Warmluftheizung.¹⁵ Zugleich wurde im Historismus nur ganz selten wirklich exakt kopiert, sondern regelmäßig variiert, imaginiert, kombiniert und amalgamiert. Das 1872 begonnene Wiener Rathaus des an der Kölner Dombauhütte geschulerten Friedrich von Schmidt (1825–1891) ist zwar ‚in gotischen Formen‘ errichtet, verbindet aber barocke Totalsymmetrie mit den praktischen Anforderungen eines bis heute funktionierenden Verwaltungsgebäudes.

In diesem Umfeld fiel Hugo von Ritgen nun eine besondere, vielleicht sogar einmalige Rolle zu. Er durfte nämlich seine Schaffenskraft über Jahrzehnte auf ein



Abb. 44 Carl Daniel Freydanck: *Ansicht des Schlosses Stolzenfels am Rhein*, Öl auf Leinwand, 28,30 × 36,30 cm, 1847/1848 datiert und signiert, SPSG, KPM-Archiv (Land Berlin), Inv.-Nr. KPM G 117

einziges, noch dazu hochrangiges Bau- und Restaurierungsprojekt konzentrieren: Die Wartburg bei Eisenach.¹⁶

Wer im 19. Jahrhundert Burgen restaurierte, wollte damit unübersehbare Zeichen setzen. Als die Preußen 1814 auf dem Wiener Kongress das katholische Rheinland als nachnapoleonische Kriegsbeute erwarben, galt es dort Fuß zu fassen, die eigene Tatkraft und Identifikation mit den neuen Territorien zu zeigen. Daher beauftragte der Kronprinz und spätere König Friedrich Wilhelm IV. (1795–1861) seinen Berliner Hofarchitekten Schinkel 1836 mit dem Ausbau einer von der Stadt Koblenz dem neuen Landesherrn geschenkten Burgruine. Der Bau in malerischer Lage hoch über dem Strom mit dem klingenden Namen Stolzenfels zog sich bis 1842 hin.¹⁷ Die mittelalterlichen Reste der kurtrierischen Zollburg selbst waren wenig bedeutend, so dass sie Schinkel als Rohmaterial zur Realisierung eines ästhetisch geschlossenen romantischen Traums verwendete, der stärker als am Vorgefundenen an zeitgenössischen Bühnenbildern, englischer Neugotik und einer als malerisch verstandenen Harmonie mit der Rheinlandschaft orientiert war (Abb. 44). Alt und neu sollten hier eben nicht mehr unterscheidbar sein, sondern eins werden – wie Preußen und seine Rheinprovinz.¹⁸



Abb. 45 Hugo von Ritgen, *Die Wartburg in Thüringen nach ihrer Wiederherstellung*, aus: *Album Seiner Majestät des Königs Ludwig I. von Bayern. Von deutschen Künstlern gewidmet*, München, 6. Jg. 1859, Lithographie, 17,4 × 22,9 cm, unten Mitte bezeichnet: Bleistiftzeichnung von H. v. Ritgen, Baumeister der Wartburg/Die Wartburg in Thüringen./Nach ihrer Wiederherstellung., Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. G0338

Dieses Beispiel machte natürlich Schule. Umso besser, wenn die zu renovierende Burgruine nicht nur schön gelegen, sondern mit historischer Bedeutung bereits aufgeladen war. Das galt im besonderen Maße für die Wartburg bei Eisenach (**Abb. 45**), in der sich drei Bedeutungsebenen überlagerten: Sie war der alte Stammsitz der nun in Weimar residierenden sächsisch-wettinischen Großherzöge, der Schauplatz des legendären Sängerkriegs und authentische Heimat der historisch verbürgten Heiligen Elisabeth von Thüringen sowie schließlich jener Ort, an dem Luther, als Junker Jörg 1521 vor der päpstlichen Bannbulle untergetaucht, die Bibel ins Deutsche übersetzt hatte. Im 18. Jahrhundert zu einem wenig beachteten und gepflegten Relikt herabgesunken, hatten die deutschnational gesinnten Burschenschaften nach dem Sieg über Napoleon 1817 als erste die symbolische Bedeutung des Ortes mit ihrem „Wartburgfest“ reaktiviert. Hierin erkannte nun der junge Erbgroßherzog Carl Alexander (1818–1901), Enkel des Goethe-Freundes Carl August (1757–1828), die Chance, sein kleines Land mit dem großen Erbe

im Kreise der Staaten des deutschen Bundes, eingezwängt zwischen den Königreichen Preußen, Bayern und Sachsen, wirkungsvoll im öffentlichen Bewusstsein zu platzieren.¹⁹ Hierzu passte auch die Idee, das heute in Nürnberg angesiedelte Germanische Nationalmuseum, ehemals als Zentrum der Geschichtsforschung für den ganzen deutschen Sprachraum konzipiert, nach Eisenach zu holen. Vergangene Größe war somit eine wertvolle Ressource der Gegenwart, der Historismus das zeitgemäße Mittel, diesen Schatz zu heben und öffentlichkeitswirksam zum Leuchten zu bringen. Nichts belegt den Erfolg dieses Vorhabens besser als die Tatsache, dass der von Hugo von Ritgen entworfene Festsaal der Wartburg mit seiner charakteristischen polygonalen Decke zum ziemlich exakt kopierten Vorbild für Neuschwanstein wurde (Abb. 46 u. 47). Selbst die gestreckte, aus vielen nur locker verbundenen Einzelbauten auf einem Höhenrücken gruppierte Gesamtanlage wurde vom bayerischen Märchenkönig für seinen weitgehenden Neubau ins Voralpenland transferiert.²⁰



Abb. 46 Zwei Postkarten, je 2. Hälfte 20. Jh., 10,2 × 14,8 cm: Ansicht des FestsaaIs der Wartburg (links) und des Sängersaals von Schloss Neuschwanstein (rechts), Privatsammlung Zieske

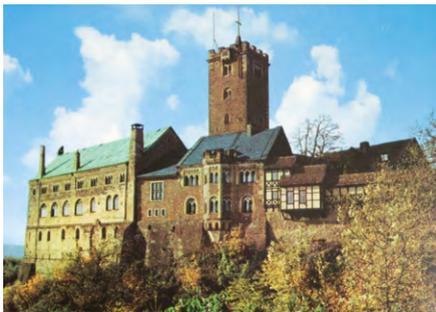


Abb. 47 Zwei Postkarten, je 2. Hälfte 20. Jh., 10,2 × 14,8 cm: Ansicht der Wartburg (links) und von Schloss Neuschwanstein (rechts) von außen, Privatsammlung Zieske

Hugo von Ritgen leitete das Wartburg-Projekt ab 1849; der letzte von ihm entworfene Bauabschnitt, das Ritterbad, wurde erst 1890 vollendet. Vierzig Jahre sind in der vom ständigen Wandel und Fortschritt geprägten historistischen Moderne des 19. Jahrhundert eine lange Zeit. Ein junger Gießener Architekt, der bis dahin noch wenig gebaut hatte, setzte sich gegen die Vorschläge des späteren preußischen Generalkonservators Ferdinand von Quast (1807–1877) durch, den er erfolgreich als rückschrittlich schmähte. Stolzenfels, 1842 gerade fertig geworden, konnte nun als bereits veraltetes Negativbeispiel einer romantisierenden Haltung angeführt werden, welche den wissenschaftlichen Erkenntnissen und Ansprüchen dieses wichtigen Zukunftsprojekts nicht mehr genüge: Es drohe ein „[...] modern berlinisiertes, prachtvolles Schloß mit parkähnlichen Anlagen, italienischen Laubengängen, in ähnlichem Sinne wie Stolzenfels.“²¹

Im Historismus wurde also kaum je darüber gestritten, ob man historische Formen verwenden solle, sondern vor allem, welche und wie. Auch der junge Hugo von Ritgen hatte sich in seiner technisch ausgerichteten Dissertation und Habilitation²² noch durchaus kritisch gegenüber Stilkopien geäußert: Nun aber sah er sich vor Anforderungen gestellt, die genau dies, das sensible Einfühlen und wissenschaftlich fundierte Eindenken in vergangene Epochen, von ihm erwarteten, wollte er an dieser Aufgabe nicht scheitern.

Warum konnte Ritgen diesen prestigeträchtigen Auftrag in Thüringen für sich gewinnen und so lange halten? Er war der Exponent einer neuen Tendenz im Historismus, die nicht mehr primär auf Intuition, sondern auf wissenschaftlich abgesicherte Erkenntnis, auf akribische Bau- und Quellenforschung als Grundlage der eigenen Gestaltungsvorschläge zählte. Durch die Gegenüberstellung von vorher und nachher, zum Beispiel der Fassaden des von ihm renovierten „Landgrafenhauses“ in seinem Wartburgführer von 1860 (Abb. 48), dokumentierte und demonstrierte er diesen Prozess der kreativen, aber faktengestützten Wiederlesbarmachung des Vorgefundenen.²³

Ziel war es, sich so tief in die jeweils nachzugestaltende Epoche einzudenken, dass man sich zuletzt in der Lage fühlte, genau so zu entwerfen, wie es ein Künstler im Mittelalter getan hätte.²⁴ Dieser uns heute vielleicht vermessen erscheinende Optimismus konnte durchaus Erfolge vorweisen. Empfang Ritgens Lehrer Moller noch die Wiederauffindung des Kölner Domrisses als Voraussetzung und Verpflichtung für den Weiterbau, so sah sich der Schinkelschüler und spätere Kölner Dombaumeister Ernst Friedrich Zwirner (1802–1861) ab 1842 in der Lage, die Querhausfassaden der Kathedrale, für die sich keine Pläne erhalten hatten, selbst so perfekt im Stile des gotischen Meisters Gerhard zu gestalten, dass sie sich auch noch für heutige Augen weitgehend bruchlos zwischen die mittelalterlichen Originalteile einfügen (Abb. 49).²⁵ Heinrich Ferstel (1828–1883) entwarf für die Wiener Ringstraße mit der sogenannten Votivkirche (1854–79) die vollkommenste aller gotischen Basiliken mit Doppelturmfassade, welche Formen des Wiener Stephansdoms mit der französischen Hochgotik so bruchlos amal-

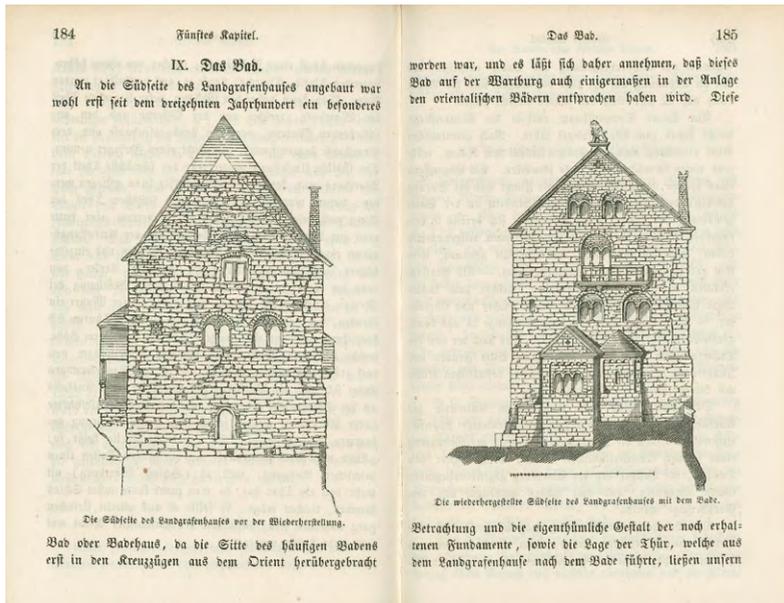


Abb. 48 Hugo von Ritgen, Landgrafenhaus auf der Wartburg, in: Ritgen 1860, S. 184–185



Abb. 49 Kölner Dom, Querhaus („Zwirner-Fassade“) im Bau, Fotografie auf Salzpapier von 1855, 43 × 52,8 cm, Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie, Sammlung Siegert



Abb. 50 Der Sängersaal mit dem Fresko „Sängerstreit“ (1855) von Moritz von Schwind im Palas der Wartburg, Wartburg-Stiftung, Fotothek

gamierte, dass man den Bau bis heute mit einem mittelalterlichen verwechseln könnte, würde nicht eben jene glatte Perfektion seine Entstehung im Industriezeitalter verraten.²⁶

Ein zweites, keineswegs modernes Element trat hinzu, nämlich die persönliche Beziehung zwischen Künstler und Auftraggeber. Es gelang Ritgen, den jüngeren Großherzog in eine Art persönliches Meister-Schüler-Verhältnis einzubinden. Solche Günstlingskonstellationen waren zwar nicht neu, aber für das 19. Jahrhundert noch durchaus typisch und prägend: Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze, dessen Enkel Ludwig II. und Richard Wagner, schließlich zum Ende des Jahrhunderts Wilhelm II., der sich von seinem zu Ehren eines Hofarchitekten erhobenen Baumeister Ernst von Ihne unter Umgehung von Baubehörden und Wettbewerben das heutige Bode-Museum, den Marstall und die Staatsbibliothek in Berlin errichten ließ.²⁷ Hierin zeigt sich noch einmal die Mittlerstellung des 19. Jahrhunderts zwischen industriell-kapitalistischer Moderne und einer bis auf das Mittelalter zurückverweisenden Tradition fürstlicher Kunstförderung.

Es ist weder Zufall noch Versehen, sondern vielmehr hochsignifikant, dass Moritz von Schwind (1804–1871) in seinem Sängerkriegsfresko auf der Wartburg (1855) eine Brücke zwischen Mittelalter und Gegenwart schlug (Abb. 50). Er zeigt als Schauplatz jener legendären Episode exakt den Saal mit seiner gerade neu geschaffenen Sängergaube, in dem das Fresko bis heute als Teil der Wandgestaltung

zu bewundern ist: Ein Bild im Bild, sozusagen. Die Minnesänger, Fürstinnen und Ritter tragen dabei die Gesichtszüge von Zeitgenossen: Der Weimarer Hofkapellmeister und berühmteste Pianist seiner Zeit, Franz Liszt, fungiert als Wolfram von Eschenbach, die Goethe-Herzogin Anna Amalia als Landgräfin Elisabeth, und natürlich ist auch Ritgen selbst dabei.²⁸ Das Gemälde wirkt wie eines jener damals beliebten „Lebenden Bilder“ („*tableaux vivants*“), ein gesellschaftliches Vergnügen, bei dem Teilnehmende eines Festes in historischen Kostümen zum Ergötzen der Zuschauenden ‚eingefrorene‘ theatralische Szenen nachstellten.

Ritgen bemerkte wohl, dass die Idee, in einem historistischen Bau, der selbst ein täuschend echtes Bild der Vergangenheit evozieren wollte, ein retrospektives Geschichtsbild anzubringen, in sich widersprüchlich war. Bei den später geschaffenen Räumen wie der Kapelle und dem Festsaal setzte er auf das von ihm entwickelte Ausstattungskonzept: Jetzt sollten die Wände genauso gestaltet werden, wie sie vermutlich im Mittelalter ausgesehen hätten, also mit Bildern von Herrschern und Heiligen oder Ornamentmalereien, nun aber ohne eindeutigen Hinweis auf das wirkliche Entstehungsjahrhundert.²⁹ Im Hoch-Historismus um 1870, als Ritgens um 1855 entwickelter Ansatz Gemeingut geworden war, sollte jedes Augenzwinkern mit der Gegenwart vermieden und stattdessen möglichst „streng im Style und in der Anschauungsweise des 12. Jahrhunderts“³⁰ geschaffen werden. Daher wurde der Wiener Romantiker Schwind auf Betreiben des Architekten durch den Kölner Maler Michael Welter (1808–92) abgelöst, der sich an Kirchenrestaurierungen geschult hatte. Freilich waren die Künstler auch bei diesem Bemühen mindestens so sehr auf ihre Phantasie angewiesen wie zuvor, und die war natürlich selbst zeitbedingt.

Es ist ein Charakteristikum der Moderne, dass sie stets nach kurzer Ruhepause ‚ihre Kinder frisst‘ – was gestern noch topaktuell, denkmalgerecht und zeitlos erschien, gilt rasend schnell als ‚von gestern‘ und kann dann weg. So erging es auch Hugo von Ritgens Historismus-Konzept, was sich neuerlich an



Abb. 51 Hugo von Ritgen, *Vom Altane der Wartburg*, 19. Jh., Aquarell, 43,4 × 30,2 cm, Oberhessisches Museum Gießen, Inv.-Nr. OHM 525 (ehemals Bg Ri f 44)



Abb. 52 Bodo Ehardt, Das Wartburghotel, 1912–1914, Wartburg-Stiftung, Fotothek

der Wartburg zeigen lässt. Dort empfing die Touristen vor dem Tor eine Gaststätte (Abb. 51) „im Style des 15. Jahrhunderts unter Benutzung der Spuren und Mauerreste neu erbaut“³¹. Sie hatte freilich kein langes Leben, denn schon 1912–14 wurde sie als Reaktion auf stetig steigende Touristenzahlen durch einen Neubau Bodo Ehardts (1865–1945) ersetzt (Abb. 52).³² Er war der vermutlich bedeutendste deutsche Burgenbauer der Jahrhundertwende und Gründer der bis heute existierenden „Deutschen Burgenvereinigung“.³³ Mit Restaurierungsprojekten wie der Hohkönigsburg im Elsass (1901–1908) und der Marksburg (1900–1934) bei Koblenz³⁴, in Sichtweite zu Stolzenfels, meinte Ehardt, einen gewaltigen Schritt in Richtung des ‚authentischen Mittelalters‘ gegangen zu sein. Ritgens Wartburg-Rekonstruktion, in den Augen ihres Erbauers ganz eng am Befund orientiert, galt nun, nur eine Generation später, schon wieder als Inbegriff einer überlebten Romantik. Doch auch Ehardts ‚Vergangenheit‘ war sehr gegenwärtig: Der erneuerte Wartburg-Gasthof ist – heute unübersehbar – ein zeittypisches Produkt der Epoche zwischen spätem Jugendstil und früher Heimatschutzarchitektur. 1924, nach kaum zehn Jahren, galt auch dieser hochentwickelte Späthistorismus kritischen Zeitgenossen schon wieder als Denkmalschändung: „Bodo Ehardt vernichtet durch stilgerechten Ausbau Deutschlands schönste Burgen!“³⁵

Auch dort, wo er ganz mittelalterlich sein wollte, war der Historismus unvermeidlich modern. Um Hugo von Ritgens Werk und seine Epoche zu verstehen, gilt

es, diese Spannung ernst zu nehmen und auszuhalten. Jeder Historienfilm sagt mehr über die Zeit aus, in der er gedreht wurde, als in der er spielt.

Neuschwanstein, Ludwigs II. berühmtestes Märchenschloss, soll jetzt UNESCO-Weltkulturerbe werden, wie schon die Wilhelmshöhe in Kassel, das Mittelrheintal (mit Stolzenfels), der Kölner Dom und die nur wenig jüngere Darmstädter Mathildenhöhe. Damit befände sich das historistische Monument in bester Gesellschaft, unter anderem auch mit Hugo von Ritgens Wartburg. Hatte Hans-Gerhard Evers somit recht, als er einen Bogen vom „falschen“ Mittelalter des 19. zur „echten“ (Pop-)Moderne des 20. Jahrhunderts schlug? 2023 versucht die „Deutsche Welle“, der staatliche deutsche Auslandssender, seinem internationalen Publikum den Zusammenhang wie folgt näherzubringen:

„Whether the dream of a king, [...] or being the inspiration for Walt Disney’s Cinderella and Sleeping Beauty castles, Neuschwanstein remains in the imaginations of many. As the Bavarian Palace Administration’s Alexander Wiesneth notes, the similarity between King Ludwig II and Walt Disney is clear: Their vision of architecture was about ,telling a story‘.“³⁶

Anmerkungen

- 1 Hans Gerhard Evers, zit. nach: Wagner-Rieger/Krause 1975, S. 128.
- 2 Hier ist vor allem die von der Fritz-Thyssen-Stiftung geförderte Tagungs- und Publikationsreihe *Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts* zu nennen. Vgl. Biehn 1975, S. 108f. zu Eisenbach, Braunfels u. a.
- 3 Vgl. die Beiträge von *Nikolaus Zieske* und *Ulrike Wassermann* sowie von *Annika Jung* in diesem Band.
- 4 Zur Einführung in die Architekturmoderne als Kontinuität ‚von 1800 bis heute‘ vgl. Freigang 2015, S. 11–14, 31–37 und passim; Mignot 1983.
- 5 Winckelmann 1756, S. 3.
- 6 Vgl. Semino 1993, S. 66–70.
- 7 Die Kirche wurde im Zweiten Weltkrieg weitgehend – bis auf den Turmbau – zerstört.
- 8 Vgl. den Beitrag von *Christiane Salge* in diesem Band.
- 9 Biehn 1975, S. 107, benennt die wenigen mittelalterlich gefärbten Projekte Mollers.
- 10 Buttler 1985, S. 222.
- 11 Auch Ludwig II. von Bayern besuchte begeistert die Weltausstellung von 1867. Vgl. Lepik/Bäumler 2018, S. 59f.
- 12 Vgl. Petzet/Neumeister 1980, S. 34–68 u. 126–160.
- 13 Siehe auch den Beitrag von *Sigrid Ruby* in diesem Band.
- 14 Vgl. Bouin/Chanut 1980, S. 137–160, bes. S. 142f.
- 15 Vgl. Lepik/Bäumler 2018, S. 152f; Schlim 2001.
- 16 Vgl. den Beitrag von *Grit Jacobs* in diesem Band.
- 17 Vgl. Rathke 1979, S. 46–115. 1842 wurde auch Klenzes Walhalla vollendet und begann die Fertigstellung des Kölner Doms.
- 18 Vgl. Werquet 2010, S. 306–354, 430.
- 19 Vgl. Ausst.-Kat. Eisenach 2001.
- 20 Vgl. Petzet/Neumeister 1980, S. 40–43.
- 21 Bernhard von Arnswald, Kritik an den Plänen Ferdinand von Quasts, WSTA, Hs 3502, Bl. 9, hier zit. nach: Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 94.
- 22 Vgl. den Beitrag von *Nikolaus Zieske* und *Ulrike Wassermann* in diesem Band.
- 23 Ritgen 1868, S. 226f. u. 52–56, zur „Wiederherstellung und Ausschmückung im Geiste und Style des 12. Jahrhunderts“ (ebd. S. 53) als selbstgestellte Aufgabe.
- 24 Ebd., S. 155: „Es war daher die Aufgabe des Architekten, sich so vollständig als irgend möglich in die ganze Weltanschauung [...] jener Zeiten zu versetzen und dann im Geiste des alten Baumeisters weiter zu erfinden und zu schaffen.“
- 25 Vgl. Ausst.-Kat. Koblenz 2002, S. 75.
- 26 Vgl. Mignot 1983, S. 119.
- 27 Vgl. Jenrich-Tran 2023.
- 28 Vgl. Ausst.-Kat. Karlsruhe 1996, S. 205–211.
- 29 Siehe hierzu Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 199–209; vgl. auch Schweizer 2004.
- 30 Ritgen 1868, S. 171 (wortgleich in der ersten Auflage, Ritgen 1860, S. 145).
- 31 Ebd., S. 14f.
- 32 Vgl. Klein 2012; Fischer 2010, S. 112–115.
- 33 Vgl. Bischoff 1998, S. 21–28. Die Vereinigung hieß zunächst ‚Vereinigung zur Erhaltung deutscher Burgen‘.
- 34 Vgl. Ausst.-Kat. Koblenz 2002, S. 160f.
- 35 Vgl. Klein 2012, S. 137 (nach Hans Hildebrandt: *Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Potsdam 1924, S. 124).
- 36 Louisa Schäfer: Neuschwanstein inspired a king, Disney and the Nazis, in: *Deutsche Welle*, 09.04.1923: <https://www.dw.com/en/neuschwanstein-castle-inspired-a-king-disney-and-the-nazis/a-64859703>, 15.08.23. Übers. M. v. E.: „Gleichviel ob als Traum eines Königs [...] oder Inspiration für Walt Disneys Aschenputtel- und Dornröschenschlösser, verharnt Neuschwanstein in der Vorstellung vieler. Wie der Mitarbeiter der Bayerischen Schlösserverwaltung Alexander Wiesneth bemerkt, ist die Ähnlichkeit von König Ludwig II. und Walt Disney klar erkennbar: Ihre Vorstellung von Architektur war es, damit eine Geschichte zu erzählen.“

Der Beitrag Hugo von Ritgens zur touristischen Erschließung von Hessen und Thüringen

Sigrid Ruby

In der Selbstdarstellung der Stadt Gießen spielen heute – je nach Zielpublikum – ganz unterschiedliche Qualitäten eine Rolle. Wort- und bildreich werden vor allem ihr Status als alter Universitätsstandort (seit 1607), die Lage am Fluss Lahn und die schöne landschaftliche Umgebung beschrieben. Das hat Tradition und zeigt sich bereits in den frühen Ansichten der Stadt, die ausgehend von Matthäus Merian zu- meist aus südöstlicher Warte erfolgten. Merian hatte eine breit angelegte Darstellung Gießens in seine *Topographia Hassiae et Regionum Vicinarum* aufgenommen (Abb. 53).¹ Von einem leicht erhöhtem Betrachtungsstandpunkt aus präsentiert sich die seinerzeit noch befestigte Stadt, zu deren über eine Legende identifizier- baren Gebäuden auch das „Collegium“ genannte Universitätsgebäude gehört. In der



Abb. 53 Matthaeus Merian, Giessen, 1646, Kupferstich auf Papier, 12,4 × 32,5 cm, in: Matthaeus Merian, *Topographia Hassiae et Regionum Vicinarum* (Das ist Beschreibung der vorne[m]bsten Stätte vnd Plätze in Hessen, vnd den benachbahrten Landschaften), Faksimile nach der 2. Auflage 1655, neue Ausgabe, Kassel 1959, S. 74

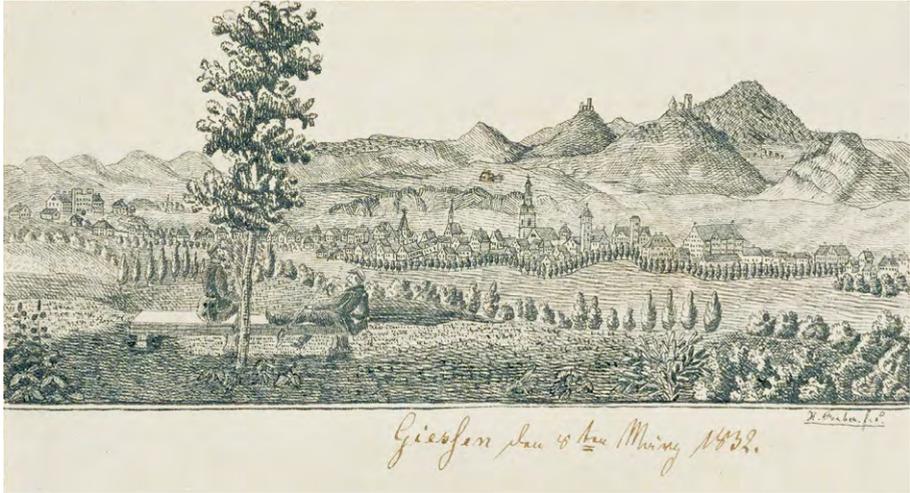


Abb. 54 „Giessen, H. Ferber, 1832“, Stadtansicht von Gießen, mit Anlagenring als Baumallee, Tuschezeichnung auf Papier, 10 × 17 cm, aus der Stammbuch-Kassette (mit Schubert) des Gießener Studenten [der Forstwirtschaft] Karl Heinrich Alfred Axmann, aus Arnstadt/Thüringen, Universitätsbibliothek Gießen, Hs NF 731, Bl. 18v

Hügellandschaft im Hintergrund werden die Burganlagen Gleiberg, Vetzberg und Hohensolms ausgezeichnet. Merian belebt sein Panoramabild mit menschlichen Figuren, die primär Staffage sind, aber auch den genussvollen Blick auf die Landschaft und deren Festhalten in der Zeichnung vor Augen vorführen und somit auch den bildexternen Betrachter zur aktiven Stadtansicht animieren.

Diese im Wortsinn beschauliche Qualität findet sich noch intensiviert in einer kleinen Tuschezeichnung von 1832 (*Abb. 54*) wieder.² Der Blick auf Gießen scheint von Merians Vorbild angeleitet, aber die Stadt ist nun entfestigt und von einer saten Gartenlandschaft umgeben. Markant tritt der Turm der jüngst von Georg Moller neu errichteten Stadtkirche (vgl. *Abb. 41*) hervor, während sich auf der Hügelkette hinter der Stadt die Burgruinen von Vetzberg und Gleiberg in den Himmel recken. Der Bezug zur Ludwigs-Universität wird hier durch die anekdotische Darstellung von zwei dem Tabak und dem Müßiggang zusprechenden Studenten auf einer pittoresken Sitzbank hergestellt. Was die beiden Ansichten aus der Mitte des 17. und dem frühen 19. Jahrhundert jenseits der Inhalte medial und kulturhistorisch verbindet, ist zum einen die mehr oder minder getreue Dokumentation topographischer Gegebenheiten, zum anderen die Inszenierung eines Blicks und somit auch eines visuellen Zugangs zur dargestellten Stadt samt Umgebung. Beides war wichtig für den Reisenden, der Gießen aus ganz unterschiedlichen Gründen auf- und besuchte und dafür nicht nur im Vorfeld Informationen, Einladung und Anleitung benötigte, sondern gegebenenfalls auch vor Ort und im Nachhinein nach

Medien der Vertiefung und Erinnerung seiner Erfahrungen verlangte. Dies galt insbesondere für das lange 19. Jahrhundert, in dem der moderne Massentourismus seinen Anfang nahm. Wie die Ausstellung „Moderne & Mittelalter“ und der sie begleitende Katalog darlegen, war Hugo von Ritgen durch seine unterschiedlichen Tätigkeiten als Gelehrter, Hochschullehrer, Maler, Architekt und Burgenerneuerer schon zu Lebzeiten maßgeblich am Erscheinungsbild der Stadt Gießen und ihrer Umgebung beteiligt. Sein auf die Region konzentriertes Wirken trug somit auch wesentlich zur touristischen Erschließung Hessens und – in Gestalt der Wartburg – des östlich angrenzenden Thüringens bei. Im Folgenden steht diese Facette von Ritgens Werk im Fokus.

Die Entstehung des Massentourismus im 19. Jahrhundert ist ein komplexes historisches Phänomen, bei dem Vieles von dem ineinandergriff, was – aus heutiger Warte – auch die erste Globalisierung in der frühen Moderne ausmachte und vorantrieb.³ Eng verbunden mit der voranschreitenden Industrialisierung zahlreicher Wirtschaftszweige war der Ausbau einer verkehrstechnischen Infrastruktur, die nun in größeren Mengen sowohl Waren als auch Personen befördern konnte. Zu den modernen Fortbewegungsmitteln, die eine gesteigerte Mobilität ermöglichten, gehörte vor allem die Eisenbahn, deren Schienensetz nach 1800 rasant ausgebaut wurde – sowohl in Europa als auch in den Vereinigten Staaten von Amerika.⁴ Für den Tourismus mindestens ebenso wichtig waren mit Dampfkraft betriebene Schiffe, die erstmals 1816 auf dem Rhein verkehrten und bald auch andere Flüsse, die Meere und die Ozeane erschlossen.⁵ Für die bequeme Freizeiteroberung der Berge standen gegen Ende des 19. Jahrhunderts mancherorts Zahnradbahnen zur Verfügung, wie zum Beispiel die heute noch betriebene Drachenfelsbahn am Rhein (ab 1883). Das starke wirtschaftliche Wachstum ging mit einem entsprechenden Bevölkerungsanstieg einher, im Rahmen dessen auch die bürgerlichen Schichten zahlenmäßig stärker wurden.⁶ Der anschwellende Tourismus des 19. Jahrhunderts wurde vor allem vom Bürgertum getragen, dessen Freizeitanteil vergleichsweise umfangreich war und mit Bildungs- und Unterhaltungsaktivitäten gefüllt werden wollte. Mit der neuen Reisetätigkeit stellte man sich in die Tradition der adeligen Kavaliertour (auch *Grand Tour*) und lernte die Sehenswürdigkeiten Europas kennen.⁷ Hierzu zählten sowohl spektakuläre Landschaften und Naturdenkmale als auch historische Kulturstätten und Kuranlagen, die der Erholung und Erbauung gleichermaßen dienen.⁸ Neben die moderne verkehrstechnische Infrastruktur, zu der auch Bahnhöfe, Häfen und Schiffsanlegestellen gehörten, traten Einrichtungen für die Versorgung der Touristen an den einzelnen Reisetappen, vor allem Hotels und Gaststätten. Zusammen mit einschlägigen, im Vorfeld oder vor Ort zu erwerbenden Druckerzeugnissen (Karten, Reiseliteratur, Postkarten etc.), leibhaftigen Reiseführern und vielgestaltigen Souvenirartikeln bildeten sie eine aufblühende wirtschaftliche Branche, die wir heute die „Tourismusindustrie“ nennen.



Abb. 55 Friedrich Christian Reiner mann, Fetzberg und Gleiberg, 1815, kolorierte Aquatinta-Radierung, 27 × 40,3 cm, aus: 18 Ansichten von der Lahn, 1815, Wetzlar, Kulturamt/Städtische Sammlungen: Dauerleihgabe der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen

Nicht wenige der seinerzeit aktiven Künstler bedienten touristische Interessen, indem sie Ansichten von Städten, Denkmälern und Landschaften erstellten und mittels druckgraphischer oder anderer Reproduktionen kommerziell vertrieben, als Reiseinspiration und/oder -andenken. Ein für den hessischen Kontext interessantes Beispiel ist der aus Wetzlar gebürtige Maler, Zeichner, Kupferstecher und Verleger Friedrich Christian Reiner mann (1764–1835).⁹ Unter anderem schuf er in den ersten beiden Dekaden des 19. Jahrhunderts eine Folge von zunächst zwölf, dann achtzehn *Ansichten der Lahn*, die der Künstler in unterschiedlichen druckgraphischen Editionen zum Erwerb anbot.¹⁰ Nach dem Vorbild der romantischen Rheinreise inszenierte Reiner mann die spektakulären Sehenswürdigkeiten an den Ufern der zu dem Zeitpunkt noch schwer schiffbaren Lahn. Seine Blätter erschließen den Verlauf des Flusses von der Quelle bis zur Mündung. Sie zeigen sowohl historische Städte – Marburg, Gießen, Wetzlar, Weilburg ... – als auch die auf den umliegenden Bergkuppen sich erhebenden Klöster, Burgen und Schlösser (*Abb. 55*).

Reiner manns *Ansichten der Lahn* trugen zur Popularisierung des zeittypisch modernen Burgentourismus bei, für den es in Hessen reichlich materielle Grundlagen

gab. Die vielen mehr oder weniger ruinösen Überreste mittelalterlicher Befestigungsarchitektur wurden nun auch von Seiten der Geschichtswissenschaften und der historischen Landeskunde entdeckt und mittels archivalischer Quellen systematisch erforscht.¹¹ Anders herum ließe sich wohl auch behaupten, dass die schiere Existenz vieler aufgelassener Burgen und deren gewandelte Wertschätzung dazu führten, dass diese Disziplinen sich zu Monumentenfächern, das heißt auch mit materiellen Geschichtszeugnissen, quasi archäologisch arbeitenden Wissenschaften entwickelten. Dazu gehörte die Idee und dann auch institutionelle Verankerung der Denkmalpflege als einer von der Gelehrtenwelt und dem Staat gleichermaßen getragenen hoheitlichen Aufgabe, die nicht zuletzt touristischen Interessen diene und der regionalen respektive nationalen Identitätsstiftung zulieferte.¹² Als Einzelperson für den hessischen Kontext ist Georg Landau hervorzuheben, der bis heute als Begründer der historischen Landeskunde gilt.¹³ 1832 bis 1839 veröffentlichte er eine vierbändige Abhandlung über *Die hessischen Ritterburgen und ihre Besitzer*, der ein gründliches Quellenstudium vorausging und worin ausführliche Beschreibungen der einzelnen Bauten zu finden sind, die Landau offenbar intensiv bereist hatte.¹⁴

Im Horizont dieser historischen Gemengelage, bei der sich wissenschaftliche, wirtschafts- und identitätspolitische Interessen verbanden, sind auch Hugo von Ritgens Arbeiten und hier vor allem seine Aktivitäten als Burgenforscher und -erneuerer interessant zu betrachten. Beispielhaft sei hier sein Engagement für die Burg Gleiberg bei Gießen und für die Wartburg bei Eisenach erörtert.

In den historischen Ansichten der Stadt Gießen (vgl. [Abb. 53–55](#)), die im 19. Jahrhundert aus großherzoglich Darmstädter Warte als „Hauptstadt der Provinz“ Oberhessen galt,¹⁵ sind die Burgen Gleiberg und Vetzberg wiederkehrende Motive. Wie sowohl die Reiseliteratur der Zeit als auch Darstellungen Friedrich Christian Reinermanns und anderer Künstler belegen,¹⁶ waren die hoch gelegenen Festungsrüinen ein bei Wanderern beliebtes Ausflugsziel. Man suchte sie nicht nur auf, um die weite Sicht in die umliegende Naturlandschaft zu genießen, sondern auch der in einem eher allgemeinen Sinne beeindruckenden Historie wegen. So bot die Burg Gleiberg, deren Anfänge auf die Ottonen im 10. Jahrhundert zurückgehen, die Möglichkeit, „unter den Trümmern der Vorwelt zu wandeln“¹⁷. Nach einer wechselvollen Geschichte war das Areal mit der verfallenen Burg 1816 in den Besitz des preußischen Königshauses gelangt. Dieses vermachte es wiederum 1879 dem bis heute existierenden ‚Gleiberg-Verein‘, verbunden mit der Auflage, die historische Anlage für „das Publikum“ zu erhalten und möglichst wieder instand zu setzen.¹⁸ Der ‚Gleiberger Geselligkeits-Verein‘, wie er zunächst hieß, hatte sich schon 1837 gegründet, um, wie es im *Führer für Freunde und Einheimische* 1891 heißt, „diejenigen Männer zu sammeln, welche für die Erhaltung der Burg Gleiberg Interesse hatten und bemüht waren, von da aus die herrliche Aussicht leichter zugänglich zu machen“¹⁹. Als seinerzeit noch frisch in diesem Teilgebiet Hessens regierende und auf positive Präsenz bedachte Herrschaft hatte sich das preußische Königshaus das

Anliegen frühzeitig zu eigen gemacht und als Eigentümer der Burganlage entsprechende Maßnahmen unterstützt – auch infolge einer persönlichen Intervention Hugo von Ritgens. In dem Burg Gleiberg-Führer von 1891 wird ausgeführt, dass es

„den persönlichen Bemühungen des Herrn Geh. Rats Dr. Hugo v. Ritgen bei seiner Sr. Majestät dem König [gelang], daß 1868 nicht nur der Betrieb dieses Steinbruchs [der das noch stehende Mauerwerk der Burgruine gefährdete; SR] eingestellt werden musste, sondern daß auch ein allergnädigstes Geschenk von 300 Thlr. für die nötigsten Unterhaltungsarbeiten bewilligt wurde.“²⁰

Ritgen scheint sich schon in den frühen 1850er Jahren intensiv mit der historischen Burganlage beschäftigt zu haben. Darauf verweist zumindest die Bezeichnung der zweiten Bildtafel mit Ansichten und Grundrissen des Bergfrieds in seinem erst 1881 publizierten Aufsatz zur „Geschichte von Burg Gleiberg“: „Dr. H. v. Ritgen aufgen. und gez. 1853.“²¹ Grundriss-Zeichnungen der gesamten Anlage, die dann wohl in den 1880er Jahren auch für die Instandsetzungsarbeiten genutzt wurden, haben sich auf der Wartburg erhalten.²² Der Verein hatte in seiner Generalversammlung im September 1879 beschlossen, dass „Ritgen den baulichen Zustand der Ruine untersuchen und darüber gutachterlich an den Vorstand berichten“²³ solle. Ritgen lieferte auch die Entwürfe für die Wiederherstellung des sogenannten „Nassauer Baus“ und seiner Inneneinrichtung.²⁴ Zur Erinnerung an sein Engagement erhielt er eines der Wappenfenster im großen „Kaisersaal“ (ab 1919 „Rittersaal“) im ersten Obergeschoß, das seine Schüler gestiftet hatten (Abb. 56).²⁵

Ritgens vielfältige Verdienste um die Burg Gleiberg werden auch in der 1891 gedruckten Geschichte des Vereins ausführlich gewürdigt.²⁶ Dabei tritt noch einmal deutlich hervor, dass für Erhalt und Instandsetzung der historischen Anlage (ohne „Stilfehler“²⁷) nicht nur seine Fähigkeiten als Burgenforscher, Architekt und Kunsthistoriker wichtig waren. Vielmehr trugen auch Ritgens persönlichen Kontakte einerseits zum königlichen bzw. dann kaiserlichen Haus, andererseits innerhalb einflussreicher gesellschaftlicher Kreise vor Ort maßgeblich dazu bei, dass das nötige Geld und hinreichend Unterstützung für das Projekt zusammenkamen.²⁸ Als Mitglied des ‚Oberhessischen Vereins für Localgeschichte‘, der auch Aktien am ‚Gleiberg-Verein‘ und somit an der Burg besaß, war Ritgen ideell und finanziell für die mittelalterliche Anlage engagiert, deren erste moderne Instandsetzung 1883 höchst öffentlichkeitswirksam mit einer „Festfeier“ begangen wurde.²⁹

War die Burgruine schon zuvor ein beliebter Treffpunkt von Studenten, Ausflüglern und Wanderern gewesen, so avancierte sie mit der Teilsanierung und dem gastfreundlichen Ausbau einiger Innenräume zu einem touristischen Reiseziel, das am Ende des Jahrhunderts auch zeitgemäße Annehmlichkeiten bot. Ritgens Sohn Otto veröffentlichte kurz nach dessen Tod (31.7.1889) einen die väterlichen Leistungen für die Burg Gleiberg würdigenden Artikel im Berliner *Centralblatt der Bauverwaltung* und notierte darin nahezu euphorisch:



Abb. 56 Wappenfenster für Hugo von Ritgen, frühe 1880er Jahre, Glasmalerei, Burg Gleiberg, Rittersaal

„Gleiberg nimmt neuerdings eine besondere Aufmerksamkeit in Anspruch und ladet zum Besuche ein, nachdem in denjenigen Theilen der Burg, deren Dächer der Zerstörung noch nicht anheimgefallen waren, alterthümliche Säle und Zimmer hergerichtet hat, geräumig genug, um Wanderer von nah und fern aufzunehmen, auch zu gestatten, dass in zahlreicher Genossenschaft beim Becherklang fröhliche Feste gefeiert werden.“³⁰

Dazu passt die Tatsache, dass der Verein 1891 einen Reiseführer zur Burg Gleiberg herausgab, der mit vielen Illustrationen und Plänen zu einer umfassenden Erkundung einlud und zudem Annoncen für „Postkarten mit Ansichten und photographische[n] Ansichten der Burg“ enthielt.

Dass die Burg Gleiberg für Ritgen mehr war als ein Gegenstand nüchterner Forschung und stilgetreuer Wiederherstellung, bezeugt eines seiner undatierten Aquarelle, das eine nachgerade romantische Perspektive auf den Bau einnimmt (Abb. 57).³¹ Seine Darstellung im Hochformat erfasst den Turm, die Palas-Ruine und die Festungsunterbauten von Nordwesten in dramatischer Untersicht vor zackigen Wolkengebilden, so dass sowohl die mythische Unbezwingbarkeit der mittel-



Abb. 57 Hugo von Ritgen, *Gleiberg bei Gießen, Nordseite*, 19. Jh., Aquarell, 45,7 × 30,1 cm, Oberhessisches Museum Gießen, Inv.-Nr. OHM 485 (ehemals Bg Ri a 4)

alterlichen Anlage wie auch die Mühsal ihrer modernen Eroberung durch den Wanderer vor Augen geführt werden. Im Vordergrund hat Ritgen, etwas anekdotisch, ein kleines Plateau mit einem Ziehbrunnen eingefügt.³² Während dessen hölzerner Schwingbaum von links den Höhenzug des Bergrückens nachvollzieht, ist die Kette mit dem Schöpfeimer auf der Mittelsenkrechten platziert und führt innerbildlich den Mauergrat zwischen Bergfried- und Palas-Bauten fort. Die mittelalterliche Burg scheint durch diese Komposition, aber auch über das gewählte Farbenspektrum von überwiegend Grün-, Grau- und Brauntönen eng mit der sie umgebenden Landschaft verbunden, ja, nachgerade aus hier herauszuwachsen.

Ritgens Bild der Burg Gleiberg bezeugt eine zeittypische Weltwahrnehmung, in der Gegenwart und Vergangenheit nahezu bruchlos ineinander übergehen, weil, wie der Soziologe Georg Simmel später in seiner kleinen Abhandlung über „Die Ruine“ (1919) schrieb, „in das Verschwundene und Zerstörte des Kunstwerks [bzw. Bauwerks; SR] andere Kräfte und Formen, die der Natur, nachgewachsen sind und so aus dem, was noch von Kunst in ihr

lebt, ein neues Ganzes, eine charakteristische Einheit geworden ist“³³. Das bedeutet keineswegs, dass Ritgen um die Alterität der Geschichte nicht wusste oder die historische Spezifik, zumal der mittelalterlichen Architektur, ignoriert hätte. Sein Schrifttum und seine Tätigkeiten bei der Restaurierung und Erneuerung von Burgen bezeugen das zu Genüge. Aber in der Ruine in der Landschaft wurden die Vergänglichkeit alles Historischen und somit auch die Flüchtigkeit des Modernen und der Moden besonders anschaulich. Der ausgreifende Burgentourismus des 19. Jahrhunderts ist somit ein ebenso zeittypisches wie sinnfälliges Phänomen der Epoche.

Bevor, aber auch während Ritgen sich den hessischen Burgen rund um seinen Wohn- und Arbeitsort Gießen zuwandte, war er als Erneuerer der Wartburg im

Geiste des Mittelalters tätig und darüber zu einiger Bekanntheit gelangt.³⁴ Auch bei der geschichtsträchtigen Wartburg, die im 19. Jahrhundert zu einem Nationaldenkmal von überregionaler Bedeutung und das Reiseziel unzähliger Touristen wurde,³⁵ arbeitete Ritgen mit einem ganzen Set unterschiedlicher Medien: Er malte die Burg und ihre Umgebung, er zeichnete Pläne und Entwürfe sowohl vom historischen Baubestand als auch von den seinerseits projektierten Maßnahmen für die architektonische Gestaltung und Raumausstattung, er gab eine Sammlung mit zwanzig Wartburg-Fotografien „theils nach der Natur, theils nach Zeichnungen“ heraus³⁶ und steuerte „Erklärungen“ zu einer 1873 veröffentlichten Mappe mit Ansichten der Wartburg aus dem Foto-Atelier Hartmuth & Schwier in Weimar bei.³⁷ Ritgen verfasste zudem nicht nur im engeren Sinne wissenschaftliche Schriften, sondern auch einen illustrierten *Führer auf der Wartburg und Wegweiser für Fremde*, der erstmals 1860 erschien und zwei Neuauflagen erfuhr. Publizistisch stellte Ritgen sich damit in die 1792 von Johann Carl Salomo Thon, seinerzeit Kammerrat zu Eisenach und Archivar der Wartburg, begründete Tradition des Wartburg-Reisehandbuchs. Thons Büchlein *Schloß Wartburg. Ein Beytrag zur Kunde der Vorzeit* reagierte bereits auf die im späten 18. Jahrhundert steigenden Touristenzahlen, wurde viel gelesen und erschien 1826 in der vierten Auflage.³⁸

Ritgens *Führer*, den er veröffentlichte, als seine Arbeiten auf der Wartburg noch bei Weitem nicht abgeschlossen waren, verbindet praktische Reiseanleitung mit (bau-)historischen Ausführungen. Letztere wirken aus heutiger Warte ausschweifend und setzen einige Kennerschaft voraus. Es scheint, als habe Ritgen das Reiseführer-Format auch dazu genutzt, seine bereits erfolgten ebenso wie die geplanten und noch zu leistenden Arbeiten an der Wartburg in Wort und Bild zu dokumentieren.³⁹ Der von Thon übernommene Untertitel „Beitrag zur Kunde der Vorzeit“ expliziert den latent wissenschaftlichen Anspruch, der allerdings durchaus kennzeichnend für die Reisehandbücher der Moderne ist und sich erst in jüngerer Zeit, im Horizont eines pauschal, *last minute* und unter Einsatz von *social media* organisierten Massentourismus verloren hat bzw. aufgegeben wurde.

In dem mit „Darmstadt, im Oktober 1859“ unterzeichneten Vorwort zum *Führer auf der Wartburg* huldigt Ritgen erwartungsgemäß dem Bauherrn, Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar und Eisenach, dessen „hoher Wille“ es vermocht habe, „[d]as Vorhandene zu erhalten, das Verfallene in seiner Urgestalt neu erstehen zu lassen, und das Erstandene durch den Zauber der Kunst zu verklären“⁴⁰. Ritgen rechtfertigt die Entscheidung, die Burganlage nicht als Ruine, sondern „wahr“ restauriert zu erhalten, und verweist auf „die Tausende jährlicher Besucher der Wartburg [...], die] schon jetzt eine vollständigere Erklärung, als die auf der Burg angestellten Führer zu geben vermögen, [verlangten]“⁴¹. Ritgen reagierte demnach mit seinem Büchlein auf den seinerzeit wachsenden Burgentourismus und die daraus resultierenden Bedürfnisse nach Anleitung, Information und Belehrung. In dem Medium Reisehandbuch konventionell, aber wegen Ritgens Tätigkeiten auch als Maler und Zeichner dann doch recht interessant, ist vor allem das



Abb. 58 Ernst Pfeiffer, Porträt von Bernhard von Arnswald und Hugo von Ritgen, 1857 (?), Fotografie, Pinsel in Braun und Grau, mit lithografierter Umrandung und Signatur rechts darunter: Ernst Pfeiffer Maler in Eisenach., Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar, Hofmarschallamt Nr. 1627, Bl. 15r.

erste Kapitel, „Der Weg zur Burg“.⁴² Denn hier schweift sein wortreich geschilderter, nahezu bildhafter Blick über die vom Weg hinauf sich links und rechts darbietenden „herrlichen“ Landschaften, innerhalb derer Ritgen einzelne Täler und Berge identifiziert, mit denen sich historische Begebenheiten und Geschichten verbinden, und durch die – Signum der Moderne – „die Eisenbahn nach Gerstungen zieht“⁴³. Der Autor versäumt es nicht, in dem Zusammenhang auch auf „wohlgesattelte Esel zum Hinaufreiten“ „für den minder rüstigen Fußgänger“ und auf bevorstehende Bauten, „welche demnächst neu erstehen und in Zukunft die nöthigen Räume für eine Gastwirthschaft bieten“, hinzuweisen.⁴⁴ Derlei praktische und zur Reise animierende Informationen sind auch im sechsten Kapitel, „Abschied von der Wartburg und Besuch der Umgegend“, zu finden, dem sich ein zweiseitiger Anhang zu „Preistarif für Führer und Droschken“ anschließt.⁴⁵ Während Ritgen sich mit der Publikation dieses *Führers* in den Dienst des frühmodernen Burgentourismus stellte, wofür sein Renommee als Universitätsprofessor und Wartburg-Erneuerer sicher hilfreich war, scheint er in dem kleinen Reise-Bändchen, wie auch in seinen zahlreichen Wartburg-Aquarellen, zugleich eigene sinnliche Erfahrungen in und mit der thüringischen Landschaft verarbeitet zu haben.

In all dem, was wir über Hugo von Ritgen wissen, gibt es kaum Hinweise darauf, dass er den Tourismus als ein Phänomen der Moderne begriff und kritisch reflektierte. Immerhin erkannte er die Möglichkeiten, die das noch neue Medium Fotografie nicht nur für die Bekanntmachung seiner Person und seiner Arbeiten, sondern auch für die Ankurbelung des touristischen Interesses an historischen Burgen und Schlössern bot. Inwiefern er die Kommerzialisierung der Monumente befürwortete, wie es nachweislich der ihm in vielerlei Hinsicht eng verbundene Bernhard von Arnswald, Kommandant der Wartburg, tat (Abb. 58),⁴⁶ oder selbst Souvenir-Artikel von seinen vielen Reisen mitbrachte, ist nicht bekannt. Mit Blick auf die hier knapp skizzierten Befunde kann jedoch festgehalten werden, dass Ritgens Schrifttum und seine restauratorischen Tätigkeiten ganz erheblich zum sachgemäßen Erhalt und einer nachhaltigen Wertschätzung der mitteldeutschen Burgenlandschaft auch in einem touristischen Sinne beitrugen. Wie das Beispiel sowohl der hessischen Burg Gleiberg als auch der thüringischen Wartburg zeigt, agierte er als ein Vermittler zwischen lokalen bzw. regionalen und nationalen Interessen, zwischen der wirtschaftlich erstarkenden Bürgergesellschaft und aufklärerisch-liberal auftretenden Herrscherhäusern. Das seinerzeit verbreitete Ansehen der Wissenschaften und von Wissenschaftlern war ihm dabei eine maßgebliche Stütze. Das wachsende Nationalgefühl und patriotische Ideen fanden wiederum in der auch von Ritgen betriebenen Burgenforschung und der dadurch beförderten Reise- und Wandertätigkeit reiche Nahrung. 1889 beschloss Ritgens Sohn Otto seine Ausführungen zur Burg Gleiberg entsprechend:

„In unserem deutschen Vaterlande gibt es noch so manche halbzerfallende Burg. Möchte das Beispiel des Geselligkeitsvereins in Gießen und Wetzlar [i. e. der Gleiberg]...

berg-Verein; SR] Nachahmung finden. Ist es doch diesem Verein in vollem Maße gelungen, die eine bzw. zwei Wegstunden von beiden Städten entfernte Burg Gleiberg zu einem Zielpunkte für Ausflüge zu machen, bei denen mit dem Genusse des Wanderns und angenehmer Rast die Pflege geschichtlicher Erinnerungen und vaterländisches Selbstbewusstsein Hand in Hand gehen.“⁴⁷

Anmerkungen

- 1 Vgl. Gräf 1999.
- 2 Zu dieser Zeichnung s. a. den Beitrag von Olaf Schneider, Leiter der Handschriftenabteilung der Gießener Universitätsbibliothek, in: *uniforum. Zeitung der Justus-Liebig-Universität Gießen*, Februar 2024, S. 11; s. a. den der Zeichnung sehr ähnlichen kolorierten Stahlstich von Bieler, *Ansicht von Gießen*, Stahlstich, laviert, auf Papier, koloriert, 227 × 356 mm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Graphische Sammlung (<https://www.lagis-hessen.de/de/subjects/idrec/sn/oa/id/1623>), sowie einen Stahlstich von J. Riegel nach einer Zeichnung von Paul Weber, reproduziert in Wagner 1849 (via S. 10).
- 3 Die Forschungsliteratur zur Entstehung des Tourismus ist sehr umfangreich und hier nicht der Platz für einen Forschungsbericht. Als grundlegend insb. für den historischen Burgentourismus sei hier verwiesen auf den Aufsatz von Dippold 2013, da auch weitere Literaturhinweise. Zur Geschichte des Tourismus speziell in Hessen vgl. Eisenbach / Hardach 2001; allgemein siehe Bausinger et al. 1999 sowie Maurer 1999.
- 4 Für den hessischen Kontext ist hier die Lahntalbahn als eine der frühesten Eisenbahnprojekte in Deutschland zu erwähnen. Vgl. Schiebeler 2001; Brake 1991.
- 5 Vgl. Dippold 2013, S. 102; Müller 2012, S. 121–127.
- 6 Vgl. Dippold 2013, S. 110.
- 7 Zur Kulturgeschichte des Reisens und des *Grand Tour* vgl. Brill 2001.
- 8 Zu Kuranlagen bzw. Kurbädern speziell in Hessen bzw. im Taunus vgl. Vanja / Wunder 2019.
- 9 Zu dem Künstler vgl. Ausst.-Kat. Wetzlar 2015.
- 10 Vgl. ebd., S. 113–123.
- 11 Für einen Abriss zur Geschichte der Burgenforschung vgl. Großmann 2010.
- 12 Ritgens Darmstädter Lehrer Georg Moller initiierte das erste Gesetz für Denkmalpflege in Hessen. Siehe dazu den Beitrag von *Christiane Salge* in diesem Band.
- 13 Zu Landau vgl. Knappe 2007; Knappe 2013; Großmann 2010, S. 325
- 14 Landau 1832–39. Landau war auch treibende Kraft und Mitgründer des „Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde“ (VHG).
- 15 Vgl. Wagner 1849, S. 11.
- 16 Vgl. ebd., S. 41–45, sowie den Stahlstich „Gleiberg u. Vetzberg“ von E. Willmann nach einer Zeichnung von Paul Weber in Wagner 1849 (via S. 41).
- 17 Ebd., S. 41.
- 18 Vgl. Gleiberg-Verein 1891, S. 41. Zum heutigen Verein siehe <https://www.burg-gleiberg.de/gleiberg-verein>. Siehe auch die gesammelten Ansichtskarten auf <http://www.buergerprojekt-gleiberg.de/content/alte-ansichtskarten>.
- 19 Gleiberg-Verein 1891, S. 37. Zu den Burgenvereinen als ein zeittypisches Phänomen siehe auch Großmann 2010, S. 319–320.
- 20 Gleiberg-Verein 1891, S. 40. Siehe auch Jacobs 2017b, S. 38. Siehe dazu auch die Korrespondenz Ritgens: Wartburg-Stiftung, R-Hs 715, 28. Mai 1868, Kabinet-Sekretär an Ritgen; im Auftrag der Königin teilt er als Antwort auf Schreiben vom 11. Mai 1868 mit, dass Bitte um Restaurierung („Restauration“) der Ruine Gleiberg zur Kenntnis genommen wurde. Ritgen hatte wohl an die Königin am 11. Mai 1868 geschrieben. Weiterer Brief Ritgens an die Kaiserin im Jahr 12.8.1887, R-Hs 578b wg. Erteilung des Rechts einer juristischen Person an den Geselligkeitsverein; darin Nennung Gleibergs als „Lieblingserholungsort“ der Gießener und Wetzlarer; R-Hs 579, Ritgen an Kaiserin, 19.2.1888, Dank für Erteilung des Rechts. Ich danke Yvonne Rickert für die Hinweise auf die Korrespondenz.
- 21 Ritgen 1881a, Tafel II. Diese Grundrisse und Ansichten des Bergfrieds wurden ebenso wie der Grundriss der Gesamtanlage in den *Führer* von 1891 übernommen und finden sich auch in dem Artikel seines Sohnes Otto von Ritgen, vgl. Ritgen 1889, 49, S. 467–470.
- 22 Vgl. Jacobs 2017b, Kat. 1240, 1241, 1242.
- 23 Gleiberg-Verein 1891, S. 42.
- 24 Ebd., S. 43–44; Jacobs 2017b, S. 28.
- 25 Ebd., S. 46 u. 76. Ritgen hatte selbst auch zwei dieser Wappenfenster gestiftet. Jürgen Leib, *Wappenfenster im Rittersaal*, 27.3.2019 (nicht publ.): „Die Wappenfenster wurden zu Beginn der 1880er Jahre angefertigt. Das geht aus einem

Brief hervor, den ein Hohensolmsener Einwohner am 2. Juni 1883 an einen inzwischen in Italien lebenden Jugendfreund schrieb. Es heißt dort u. a.: ‚Die prachtvollen, aber wie mir scheint zu grellen bunten Fenster dieses Saales (jedes Fenster soll etwa 100 Mark gekostet haben) sind irgendwo in Bayern angefertigt worden. Jedes Fenster hat einen Saum von farbigem Glase. Die zahlreichen kleinen rautenförmigen Scheiben, zwischen welchen sich hier und da eine mattfarbige befindet, sind sehr fein in Blei gefaßt. In den beiden obersten Feldern jeden Fensters befinden sich zwei Wappen eingebrannt, und zwar Wappen von Gleiberger Burgmannen ...‘ Der letzte Halbsatz stimmt allerdings nur sehr bedingt. Denn nur wenige Wappen sind unmittelbar mit der Geschichte der Burg verbunden (Grafen von Merenberg, Herren von Merenberg, Grafen von Nassau-Weilburg). Meist begegnen wir zahlreichen niederen Adelsfamilien des heimischen Raumes (u. a. von Buseck, von Riedesel, von Linden, von Kleen, von Schlitz genannt von Görtz). Man findet aber auch Wappen von größeren Territorien (Hessen, Preußen, Reichsadler.“ Siehe auch Ernst Prass, „Burg Gleiberg erwacht“, in: *Heimat an Lahn und Dill* (= Beilage zu *Wetzlarer Neue Zeitung*), Jg. 1961, Nr. 73. Mittlerweile konnte durch einen Zufallsfund präzisiert werden, dass die Glaswappen nicht aus Bayern, sondern „von H.[einrich] Beiler in Heidelberg“, einer im ausgehenden 19. Jh. sehr bekannten Glasmalerei-Werkstatt gefertigt wurden. Ich danke Jürgen Leib aus dem Vorstand des Gleiberg-Vereins für seine Hilfsbereitschaft und sachdienliche Hinweise zu den Wappenfenstern.

26 Gleiberg-Verein 1891, S. 37–47, hier S. 46.

27 Ebd., S. 46.

28 Ebd., S. 40, 42, 46

29 Ebd., S. 44. Ritgen besaß persönlich einen Anteilschein, vgl. ebd., S. 70.

30 Ritgen 1889, S. 467–468.

31 Das Oberhessische Museum Gießen besitzt ein zweites Aquarell Ritgens mit dem Motiv der Burg Gleiberg (OHM 486). Es zeigt, stark vom Bildrand angeschnitten, eine Partie des Mauerwerks sowie einen Turmstumpf, vor allem aber den Blick in die Landschaft und verbindet auf ganz ähnliche Weise wie das hier im Text näher besprochene Bild Kultur- und Naturlandschaft.

32 Auch in dem Führer zur Burg Gleiberg findet sich eine graphische Ansicht der Burg von Norden mit dem Ziehbrunnen im Vordergrund. Gemäß der Bildunterschrift wurde der „Alte Ziehbrunnen 1890 beseitigt“. Vgl. Gleiberg-Verein 1891, S. 28.

33 Simmel 1986, S. 119.

34 Zu Ritgens Arbeiten auf der Wartburg vgl. Jacobs 2017b sowie den Beitrag von *Grit Jacobs* in diesem Band.

35 Vgl. u. a. Dippold 2013, S. 107–109; Großmann 2010, S. 346–353; Fröhlich 2023.

36 Vgl. Jacobs 2017a, S. 189 u. 203. Das offenbar einzige erhaltene Exemplar: Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB), Signatur/ Inventar-Nr.: 35.4.892.

37 Vgl. Jacobs 2017a, S. 204–205; siehe auch Jacobs 2019.

38 J. C. S. Thons Publikation (Erstauflage Gotha 1792, dann 1795, 1815, 1826) ging zeitlich sogar noch voraus eine knappe Abhandlung von Johann Christoph Kurz, dessen *Kurz doch gründliche Nachricht von dem Festungs-Schloß Wartburg bey Eisenach [...]* bereits 1757 erschienen war. Vgl. Fröhlich 2023, S. 130. Zwischen den Wartburg-Führern von Thon und Ritgen erschien noch von J. H. Schöne *Beschreibung der Wartburg und ihrer Merkwürdigkeiten nebst geschichtlichen Erläuterungen* (Eisenach 1837). Ich danke Grit Jacobs für diesen Hinweis. – Die Wartburg-Reiseführer sind auf ein einzelnes Monument konzentriert, während die kleinformatischen Baedeker-Reisehandbücher, die seit den frühen 1830er Jahren vom Koblenzer Verlag Karl Baedeker verlegt wurden, eine Route begleiten, zuallererst die „Rheinreise“. Vgl. dazu Müller 2012. Beide Formate sind im Horizont einer Medienkulturgeschichte des Reisens und des Tourismus interessant.

39 Ich danke Grit Jacobs für diese sehr überzeugende Deutung.

40 Ritgen 1860, S. VI.

41 Ebd., S. VII–VIII.

42 Ebd., S. 5–14.

43 Ebd., S. 14.

44 Ebd., S. 6 u. 12. Eine Gastwirtschaft gab es zu dem Zeitpunkt bereits im Ritterhaus (eigentlich Vogtei-Untergeschoss). Diese wurde nach Bauabschluss 1861, mit Logierzimmern angereichert, vor bzw. unterhalb der Burg neu

errichtet. Vgl. Fröhlich 2023; Domagala 1994. Siehe auch den Beitrag von *Meinrad v. Engelberg* in diesem Band.

45 Vgl. ebd., S. 214–218. Zu den praktischen Hinweisen gehört auch der (ebd., S. 216) auf den *Plan der Umgebung von Eisenach nebst*

einem Stadtplan mit Ansicht der Wartburg und einem Führer in der Umgegend, bearbeitet von B. von Arnswaldt [dem Kommandanten der Wartburg] und H. Kiepert, Weimar 1853.

46 Vgl. Dippold 2013, S. 107–108.

47 Ritgen 1889, S. 486.



Abb. 59 Wilhelm Trautschold (zugeschrieben), *Hugo und Johanna von Ritgen, 1838* [?], Standort des Originals unbekannt, Abb. aus: *Ritgensche Familiennachrichten, Stamm B, Abschnitt B 1 (Hugo von Ritgen)*, S. 6, *HStAM, Best. 340 Seib, Nr. Karton 9*
Lit.: *Ritgensche Familiennachrichten Stamm B, Abschnitt B 1 (Hugo von Ritgen)*, S. 6; Jacobs 2017b, S. 23–24; Schall 2021, S. 108, Abb. 8.

Das Gemälde zeigt Hugo und Johanna von Ritgen in jungen Jahren, eventuell im Jahr ihrer Hochzeit 1838, vor einer mittelalterlichen Kirche. Hugo sitzt vor einer Staffelei und scheint – mit Pinsel, Palette und Malstock ausgestattet – das im Hintergrund dargestellte Gebäude bildlich festzuhalten. Johanna steht hinter ihm, und ihre Hände ruhen auf seiner Schulter. Ritgen ließ sich auf diesem Gemälde als Architekt und Maler zugleich inszenieren. Zudem wird sein Interesse für das Mittelalter, das ihn zeitlebens beschäftigen sollte, thematisiert.

Hugo von Ritgen: Tabellarischer Lebenslauf

3. März 1811	Geburt in Stadtberge (Westfalen)
1814	Umzug der Familie Ritgen nach Gießen
1828	Aufnahme des Studiums der Medizin und Philosophie an der Landesuniversität Gießen
ab 1831	„Architektonischen Studien“ bei Hofbaudirektor Georg Moller in Darmstadt; Unterricht im Zeichnen bei Heinrich Schilbach
1833	Promotion zum Dr. phil. an der Landesuniversität Gießen
1833/34	September 1833 – Mai 1834: Studienreise nach Belgien und Frankreich; Mitarbeit im Atelier des Architekten Félix Duban; anschließend erste Tätigkeiten als Architekt, vor allem in Gießen
1835	Veröffentlichung der Habilitationsschrift: <i>Beiträge zur Würdigung des Anteils der Lehre von den Konstruktionen in Eisen und Holz an der Ausbildung des Charakters neuerer zeitgemäßer Baukunst</i>
1837	Abschlussprüfung im Baufach (Darmstadt)
1838	Ernennung zum außerordentlichen Professor für Architektur in Gießen; Gründungsmitglied der Handwerkerschule Gießen (Vorläufer der Technischen Hochschule Mittelhessen); Dezember: Heirat mit Johanna Zimmermann, Tochter des Geheimen Staatsrats in Darmstadt
1839	Erhebung von Ritgens Vater, Prof. Dr. Ferdinand August Maria Franz Ritgen, in den erblichen Adelsstand durch Großherzog Ludwig II. von Hessen-Darmstadt
1843	Ernennung zum ordentlichen Professor der Architektur an der Landesuniversität Gießen
ab 1849	Leitung der Wiederherstellung der Wartburg bei Eisenach
1874	Verlegung der Lehrstühle für Architektur und Ingenieurwissenschaften von der Landesuniversität Gießen nach Darmstadt; Übernahme der in Gießen neu eingerichteten Professur für Kunstwissenschaft durch Ritgen
31. Juli 1889	Tod Hugo von Ritgens in Gießen

Katalog der ausgestellten Werke

Yvonne Rickert

Vorbemerkung:

Digitale Angebote bzw. Exponate sind im Katalog nicht verzeichnet.

Der Hinweis „(Reproduktion)“ ist bei denjenigen Objekten angeführt, die in der Ausstellung lediglich in reproduzierter Form präsentiert werden.

Für wertvolle Informationen zu den Gießener Bauten danke ich Dr. Werner Schmidt, Gießen.

LEBEN UND AUSBILDUNG

Kat. 1

F. E. Lucke & Co., Weimar, „Carte de Visite“ Hugo von Ritgens, 19. Jh., Fotografie auf Karton, 10,6 × 6,2 cm, Universitätsbibliothek Gießen, Nachlass Christian Rauch, Bd. XI, (Reproduktion)

Lit.: Rickert 2024 (im Druck).

In den 1860er Jahren kam die Mode auf, statt einer Visitenkarte mit Namen und Adresse eine entsprechende Karte mit seinem Porträtfoto zu verteilen. Die „Carte de Visite“, eine auf Karton fixierte Porträtfotografie, die in der Regel um die 9 × 6 cm misst, wurde auch in speziell dafür vorgesehenen Alben gesammelt. Das Foto zeigt Ritgen im mittleren Alter und im Profil mit seinem für ihn typischen Backenbart. Dieses Exemplar befindet sich im Nachlass des Professors für Kunstgeschichte Christian Rauch (1877–1976), einem Nachfolger Ritgens an der Universität Gießen.

Kat. 2

Wilhelm Kessler, Porträt Hugo von Ritgens, nach 1860, Fotografie, 8,9 × 5,4 cm,
Wartburg-Stiftung, Fotothek, Abz_01_005 9-51, (Reproduktion)

Lit.: Jacobs 2017a, S. 198–199, Abb.7; Jacobs 2019a, S. 66, Abb.; Jacobs 2019b, S. 115,
Abb. 2; Jacobs 2023, S. 20, Abb. 3.



Kat. 3

Philipp Uhl, Porträt Hugo von Ritgens im Profil (den Hausorden vom Weißen Falken tragend), 2. Hälfte 19. Jh., Fotografie, mit Pinsel retuschiert, 78 × 60,5 cm, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. G0813

Lit.: Krauß 1990, S. 25, Abb.

Die retuschierte Fotografie des bekannten Gießener Fotografen Philipp Uhl zeigt Ritgen als älteren Herrn im Profil. 1851 wurde der auf der Wartburg tätige Architekt in den Sachsen-Weimarischen Hausorden der Wachsamkeit oder vom Weißen Falken aufgenommen. Er trägt den Bruststern zum Komturkreuz des Ordens, der ihm 1878 verliehen wurde. Höchstwahrscheinlich ist die Fotografie aus diesem Anlass entstanden.



Kat. 4

Martin Konietschke, Abgussform vom Porträtkopf Hugo von Ritgens im Gießener Theaterpark, 2006, Gips und Silikon, Stückform, 60 × 40 × 30 cm, Privatsammlung Martin Konietschke

Kat. 5

Josef Sandhaas, Georg Moller, 19. Jh., Kreidezeichnung, Original vermutlich Kriegsverlust, (Reproduktion)

Lit.: Frölich / Sperlich 1959, S. 47, Abb.; Engels 2006, S. 638, Abb.



Kat. 6

Pierre Petit, Félix Duban, 19. Jh., Fotografie, aus: *Recueil. Les conseillers de la commission municipale de Paris et de la Commission départementale de la Seine*, um 1860, Folio 14r, Bibliothèque nationale de France, (Reproduktion)

Kat. 7

Hugo von Ritgen, Porträt Jakob Ignaz Hittorffs, 1834, Zeichnung, Bleistift, Papier, 30 × 23,75 cm, unten rechts bez.: „Paris 1834/H. v. Ritgen fec.“, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 1988/005, (Reproduktion)

Der Architekt Jakob Ignaz Hittorff (1792–1867) stammte aus Köln, war aber ab 1810 in Paris tätig. Ritgen bezeichnete ihn als einen der besten Architekten, die in der französischen Hauptstadt wirkten. Während seines Studienaufenthalts in der französischen Metropole war er laut eigenen Schilderungen, die in Briefen an seine Familie überliefert sind, bei Hittorff gerne und oft zu Gast. Im Rahmen der montäglichen Treffen des Künstlervereins traf er dort auf zahlreiche Architekten, Literaten und Künstler. Für den jungen Gießener waren diese Abendveranstaltungen bestens



geeignet, um seinen Horizont und sein Netzwerk zu erweitern. Die Bleistiftzeichnung, die Ritgen 1834 in Paris anfertigte, zeigt Hittorffs Porträt. Es handelt sich um die Kopie nach einer Zeichnung von Jean-Auguste-Dominique Ingres aus dem Jahr 1829. Den bekannten Künstler und Professor der Pariser École des Beaux-Arts hatte Ritgen während seines dortigen Aufenthalts kennengelernt. Das Werk ist somit Ausdruck der Wertschätzung Ritgens sowohl für Hittorff als auch für Ingres und zeugt von seinem künstlerischen Interesse an beiden Persönlichkeiten.

Kat. 8

Hugo von Ritgen, Brügge, 1832 oder 1833, Aquarell, 26,9 × 22,4 cm, OHM, Inv.-Nr. OHM 582 (ehemals Bg Ri 4/101)

Lit.: Ausst.-Kat. Gießen 1980, S. 92.

Die von Ritgen auf dem Blatt vermerkte Jahreszahl ist nicht ganz eindeutig zu entziffern. Belegt ist jedoch, dass Ritgen während einer Studienreise, die er 1833–34 nach Belgien und Frankreich unternahm, im Jahr 1833 in Brügge einen Zwischenstopp einlegte. Er bewunderte dort die alten gotischen Häuser, die ihn an den vormaligen Glanz der Stadt erinnerten und in die Ritterzeit des Mittelalters zurückversetzten. Das Aquarell zeigt den Blick in eine der Grachten, die für die Stadt so



typisch sind. Links ist der Belfried der Stadthalle mit seiner neogotischen Spitze zu sehen. Die Zeichnung ist derart detailliert ausgeführt, dass Ritgen sie höchstwahrscheinlich auf der Grundlage einer ersten Skizze genauer ausgearbeitet hat.

Kat. 9

Urkunde zur Verleihung der Doktorwürde an Hugo von Ritgen, 9. August 1833, Druck auf Papier, gesiegelt, 74,5 × 53 cm, Wartburg-Stiftung, Archiv, Inv.-Nr. R-Ur 2a
Lit.: Schall 2021, S. 125, Abb. 13.

Kat. 10

Hugo Ritgen, *Beiträge zur Würdigung des Antheils der Lehre von den Constructionen in Holz und Eisen an der Ausbildung des Characters neuerer, zeitgemässer Baukunst*. Mit einem Vorwort von Dr. G. Moller, Grossh. Hess. Hofbaudirector, und drei Figurentafeln, Leipzig und Darmstadt: Druck und Verlag von Carl Wilhelm Leske 1835, 25,5 × 16,5 cm, Wartburg-Stiftung, Bibliothek, Sig. III AW 1102
Lit.: Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 26.

Kat. 11 (Abb. 25)

Tragwerk der Reithalle in Libourne (links) und der Halle in Marac (rechts), Lithographie von Joh. Minsinger, München, in: Ritgen 1835, Tab. II

Kat. 12 (Abb. 26)

Tim Elbrecht, Charalambos Ioakimidis, Philip Kolb, Sarina Pumm, Modell 1/33,3 des Tragwerks der Halle in Marac (auf Grundlage der Lithographie in: Ritgen 1835, Tab. II, die nach Emy 1828, Pl. 1: „Charpente du hangar de Marac près de Bayonne“ angefertigt ist), 2022, Nadelholz und Holzwerkstoff, 49 × 88 × 54 cm, Studienarbeit im Fach Denkmalpflege Prof. N. Zieske, THM
Lit.: Jung 2022, bes. S. 42–63.

Kat. 13

Verformung des digitalen Modells der Halle in Marac unter Gleichlast mit verschieblichem Auflager, gemäß: Jung 2022, Nachzeichnung von Regina Zieske

Kat. 14 (vgl. auch Abb. 29)

Verformung des digitalen Modells der Halle in Marac unter Gleichlast mit festen Auflagern, aus: Jung 2022, S. 50, Abb. 24, Umzeichnung von Regina Zieske

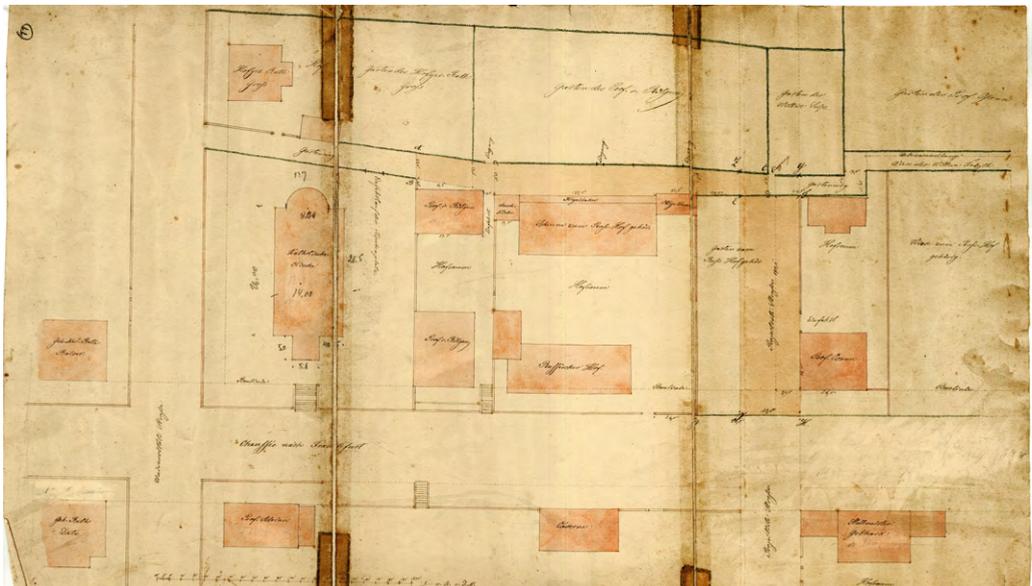
Kat. 15

Auflagerkräfte bei einem steilen Bogen, gemäß: Jung 2022, Zeichnung von Regina Zieske

WOHNEN VOR DEN TOREN GIESSENS**Kat. 16**

Hugo von Ritgen, Situationsplan des Seltersbergs in Gießen, zwischen 1846 u. 1856, Zeichnung, Feder, Pinsel, 32 × 53,2 cm, Stadtarchiv Gießen, Inv.-Nr. 5069 a,b N, Plan 11

Der Lageplan zeigt das Gießener Seltersviertel, das am sogenannten Seltersberg im Süden der Stadt gelegen war und ab den 1830er Jahren zu einem beliebten Wohnviertel ausgebaut wurde. Der Plan ist Ausweis der Beschäftigung Ritgens mit städ-



tebaulichen Fragen im Rahmen der Stadterweiterung Gießens. Zu erkennen sind zahlreiche Bauten, die vor oder um 1840 errichtet wurden, etwa die Wohnhäuser der Professoren Friedrich Gotthilf Osann, Johann Valentin Adrian und Georg Friedrich Balser sowie Hugo von Ritgens eigenes Wohnhaus mit Nebenhaus, das neben der Katholischen Kirche Gießens stand. Die heutige Wilhelmstraße, in der die von Ritgen entworfene Villa Gail entstand, ist auf dem Plan als „Projectierte Straße“ eingezeichnet.

Kat. 17

Wohnhaus Hugo von Ritgens und Hinterhaus, Gießen, Frankfurter Straße, vor 1910, Fotografie, 10 × 14,5 cm, auf Unterkarton 32 × 23,8 cm, Wartburg-Stiftung, Fotothek, Abz_01_006, (Reproduktion)

Das Wohnhaus Hugo von Ritgens stand in der heutigen Frankfurter Straße und hatte zwischen 1883 und 1929 die Hausnummer 21, ab 1931 bis zur Zerstörung die Nummer 19. Das Terrain lag zwischen der damaligen Katholischen Kirche und der Gaststätte „Russischer Hof“. Auf dem Grundstück der Familie Ritgen befanden sich zwei Gebäude, die nach Ritgens Plänen um 1840 entstanden sind. In einem Hinterhaus soll zeitweise sein Vater gewohnt haben. Hugo von Ritgen bewohnte



die meiste Zeit das Vorderhaus, das als schlichter Kubus entworfen und zur Straße hin dreiachsig angelegt war. Im ersten Obergeschoss betonte ein Balkon die Mittelachse. Der Bau wies eine starke Ähnlichkeit mit dem in direkter Nähe errichteten und ebenfalls von ihm gestalteten Haus für Professor Friedrich Gotthilf Osann auf (vgl. Kat. 19). Im Gegensatz zu Ritgens Haus, das im Zweiten Weltkrieg stark beschädigt wurde und nicht mehr besteht, ist das Haus von Osann, wenn auch in großem Maße überformt, erhalten.

Kat. 18

Wohnhaus Hugo von Ritgens, Gießen, Frankfurter Straße, zwischen 1936 u. 1945, Fotografie, Stadtarchiv Gießen, Inv.-Nr. 81-0008, (Reproduktion)

Kat. 19

Wohnhaus von Friedrich Gotthilf Osann, Gießen, Wilhelmstraße 2, Fotografie 2023 von Theresa Rundel



Kat. 20

Haus von Advokat Faber, Gießen, Universitätsstraße (heute Liebigstraße), Fotografie, Stadtarchiv Gießen, Inv.-Nr. 81-5028, (Reproduktion)



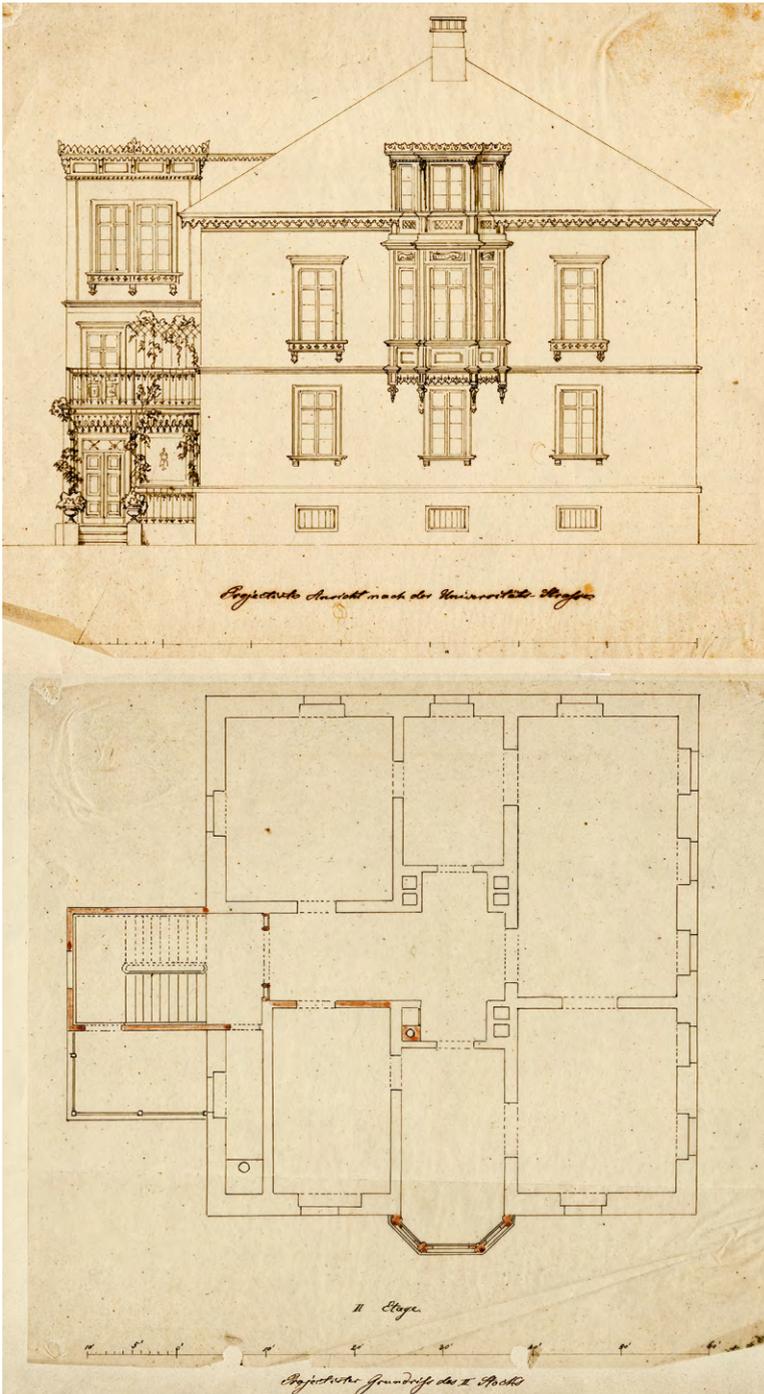
Kat. 21

Hugo von Ritgen, Haus von Advokat Faber, „Gegenwärtiger Zustand, Ansicht nach der Universitäts-Straße“ und „Grundriss des II. Stocks“, zwei Federzeichnungen auf Transparentpapier auf ein Blatt montiert, einzelne Transparentpapiere jeweils 16 × 22 cm, Blatt insg.: 41 × 33 cm, THM, Prof. N. Zieske

Kat. 22

Hugo von Ritgen, Haus von Advokat Faber, „Projectirte Ansicht nach der Universitäts-Straße“, 18,3 × 21,9 cm, und „Projectirter Grundriss des II. Stocks“, 19,3 × 21 cm, zwei Federzeichnungen, Pinsel in Rosa, laviert, auf Transparentpapier, auf ein Blatt montiert, Blatt insg. 41,3 × 32 cm, Stadtarchiv Gießen, Inv.-Nr. 5069 a,b N, Plan 2

Das Wohnhaus der Frau Advokat Faber in der damaligen Universitätsstraße (heute Liebigstraße) gestaltete Ritgen zwischen 1850 und 1859 um, indem er das Treppenhaus aus dem Inneren des Gebäudes auf die Westseite des Hauses als Anbau auslagerte. Zur Straßenseite fügte er der schlichten Fassade im ersten und zweiten Obergeschoss einen Erker hinzu. Durch die Dekorationselemente, die zum Teil aus Holz gefertigt waren und an den Schweizerstil erinnern, verlieh der Architekt dem Wohnhaus ein für den Historismus typisches Erscheinungsbild. Das im Zweiten Weltkrieg stark zerstörte Gebäude befand sich an der heutigen Liebigstraße Nr. 15.

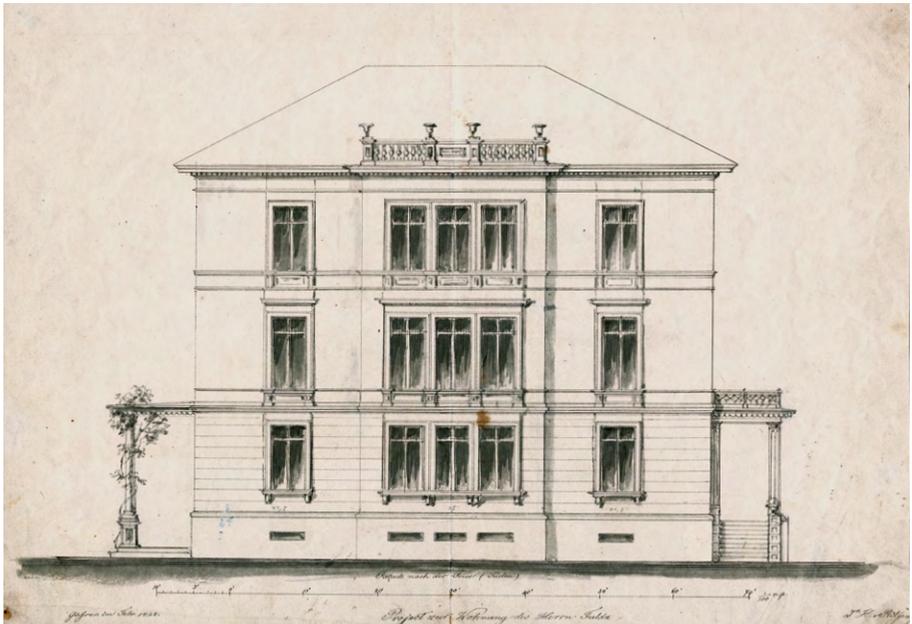


Kat. 23

Hugo von Ritgen, Entwurf für das Haus des Herrn Fulda, Aufriss, 1848, Feder in Schwarz, Pinsel in Braun, laviert, Graphit, 21,4 × 31 cm, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. BE1518

Lit.: Seib 1980b, S. 49, Abb. 1; Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 31, Bd. 2, S. 371, Abb. Kat.-Nr. 1232.

Das Wohnhaus wurde 1848 für den Tabakfabrikanten Georg Fulda vor dem damaligen Gießener Walltor, an der heutigen Ostanlage 9 erbaut. Für den nicht mehr erhaltenen Bau hatte Ritgen wohl auch eine Gartenanlage sowie ein Nebengebäude entworfen. Einzelne Gestaltungselemente finden sich auf dem späteren Entwurf für die Villa Gail wieder, etwa die mit Vasen geschmückte Balustrade über dem Mittelrisalit. (vgl. Kat. 27).



Kat. 24

Hugo von Ritgen, Entwurf für das Haus des Herrn Fulda, Grundriss des Erdgeschosses, 1848, Feder in Schwarz, Pinsel in Braun, laviert, Graphit, 21,2 × 31 cm, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. BE1519.

Lit.: Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 31, Bd. 2, S. 371, Kat.-Nr. 1233.

Kat. 25

Villa Gail, Gießen, Wilhelmstraße 20, um 1910, Fotografie, Stadtarchiv Gießen, Inv.-Nr. 81-0857, (Reproduktion)

Lit.: Schepp 2022.

Kat. 26

Villa Gail, Gießen, Wilhelmstraße 20, Fotografie 2023 von Theresa Rundel

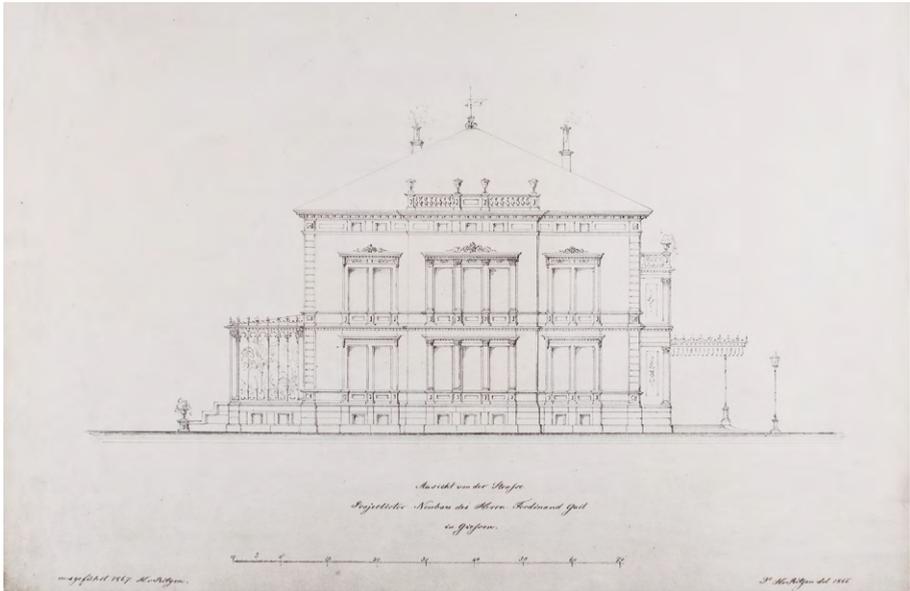
Kat. 27

Hugo von Ritgen, Entwurf für das Haus des Tabakfabrikanten Ferdinand Gail, 1866/1867, Feder in Schwarz, Graphit, 33 × 47,6 cm, unten Mitte bezeichnet: „Ansicht von der Straße / Projectirter Neubau des Herrn Ferdinand Gail / in Gießen“, unten rechts signiert und datiert: „Dr Hugo von Ritgen del. 1866“, unten links: „ausgeführt 1867 H v Ritgen“, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. BE1561

Lit.: Seib 1980b, S. 49, Abb. 2; Lang/Wagner-Niedner 1993, S. 261, Abb.; Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 31, Bd. 2, S. 372, Abb., Kat.-Nr. 1234.

Die Villa in der heutigen Wilhelmstraße 20 ist für den Tabakfabrikanten Georg Karl Ferdinand Gail (1826–1885) im spätklassizistischen Stil errichtet worden. Ritgen beschäftigte sich eingehend mit dem italienischen Villenbau, den Andrea Palladio maßgeblich geprägt hatte, und setzte sich auch im Zuge der Planungen für die Villa Gail mit dem Typus der „Villa suburbana“ auseinander. Davon zeugen zwei seiner Entwürfe (vgl. Kat. 29 u. 30) und sein unveröffentlichtes Manuskript „Die städtische Villa, Bemerkungen über die Anlage von Landhäusern und deren Umgebungen“. Zur Ausstattung einer Villa zählen laut Ritgen Orte, an denen man sich vor der warmen oder kalten Witterung schützen und von denen aus man die Vorzüge des Gartens aus nächster Nähe genießen kann: Balkone, Loggien, Wintergärten, Lauben und dergleichen. Für die Villa Gail sah Ritgen daher mehrere Freisitze vor. Auf der linken Seite der „Ansicht von der Straße“ ist eine

verglaste Veranda oder ein Wintergarten dargestellt. Das imposante Wohnhaus ist erhalten, wurde allerdings 1925 durch einen Umbau des Architekten Wilhelm Köster in weiten Teilen überformt und erweitert. Heute befindet es sich im Besitz der Universität Gießen.



Kat. 28

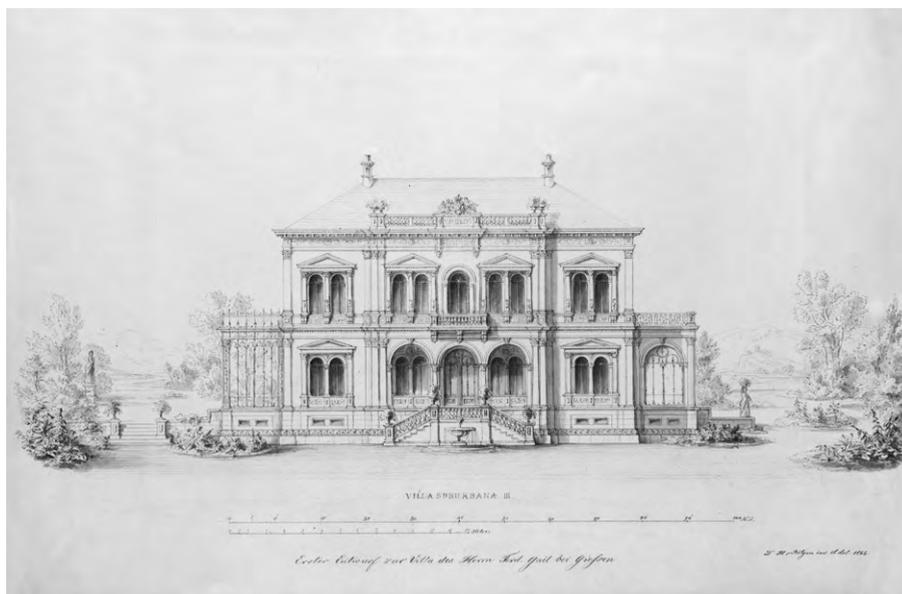
Grundriss und Aufriss der Villa Rotonda, aus: *Il quattro libri dell'architettura di Andrea Palladio*, Venedig 1616, Il secondo libro dell'architettura, S. 19, (Reproduktion)
Lit.: Wundram / Pape 1992, S. 186–201.

Kat. 29

Hugo von Ritgen, Grundriss der ersten und zweiten Etage einer Villa suburbana, 1864, Feder in Schwarz, Pinsel in Grau, laviert, 50,5 × 33,7 cm, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. BE1521
Lit.: Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 35, Bd. 2, S. 378, Abb., Kat.-Nr. 1252.

Kat. 30

Hugo von Ritgen, „Villa suburbana III, Erster Entwurf zur Villa des Herrn Ferd. Gail bei Gießen“, Aufriss, 1866, Standort des Originals unbekannt, Reproduktion eines Planfilmnegativs aus dem Nachlass Gerhard Seib, HStAM, Best. 340 Seib, Nr. Karton 9, (Reproduktion)



Bereits die von Ritgen erfolgte Bezeichnung des Blattes belegt, dass er sich bei dem Entwurfsprozess für die Villa Gail in Gießen von italienischen Vorbildern inspirieren ließ. Der Begriff „Villa suburbana“, die stadtnahe Villa, trifft auf die in Gießen errichtete Villa Gail zu: Sie wurde vor den damaligen Toren der Stadt erbaut und war von einem großzügigen Gartenareal umgeben. Bereits dieses Blatt zeigt einen Wintergarten, den Ritgen in einen weiteren Entwurf übernahm (vgl. Kat. 27).

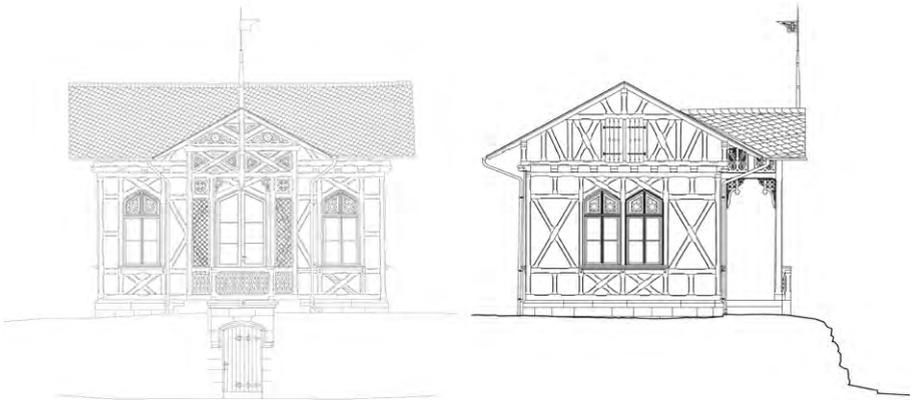
DIE SCHWEIZ IN HESSEN: EIN „GARTENHAUS“ IM GAIL'SCHEN PARK

Kat. 31

Schweizer Haus in Gail'schen Park, Biebental-Rodheim, Fotografie 2023 von Theresa Rundel

Kat. 32

Theresa Wahl, Wolter Gobs, Nachbearbeitung Julian Worischka, Schweizer Haus, Biebental-Rodheim, Ansicht Südwest, Ansicht Nordwest, Studienleistung im Fach Bauaufnahme bei Prof. Nikolaus Zieske, Wintersemester 2020/21, THM



Kat. 33

Brief von Georg Carl Gail an Hugo von Ritgen, 23.[29.?].8.1880, Standort des Originals unbekannt, Digitalisat: Freundeskreis Gail'scher Park e. V., Archiv
Lit.: Weimann 2007.

In diesem Brief bittet Georg Carl Gail (1819–1882) Hugo von Ritgen um die Rechnungstellung für einen Gartenhausentwurf. Es ist anzunehmen, dass es sich dabei um das Schweizer Haus handelt und Ritgen dessen Entwerfer ist. Auf dem von Georg Philipp Gail (1785–1865) erworbenen Grundstück in Biebental-Rodheim wurde 1857 eine Zweigstelle der Gail'schen Tabakfabrik errichtet. Sein Sohn Georg Carl Gail hatte auf dem Gelände auch das Schweizer Haus errichten lassen und es

1880 seiner zweiten Ehefrau Marie zur Hochzeit geschenkt. In der Folge wurde ein aufwendig gestalteter, von dem Frankfurter Gartenarchitekten Andreas Weber entworfener Landschaftspark angelegt, der an englische Vorbilder anknüpft. Der pittoreske Bau steht noch heute in diesem Park, der damals in direkter Verbindung zum Anwesen und der Fabrik der Gails stand. Im 19. Jahrhundert wurden solche Kleinarchitekturen oftmals als Ausstattungselement von Parkanlagen erbaut. Das Schweizer Haus ist eines von mehreren Gartenhäusern, die den Landschaftsgarten zieren und zum Verweilen im Grünen einladen. Kennzeichnend für den Schweizer Stil sind die Holzbauweise, das Fachwerk und die dekorativen Brettschnitzereien. Der Park mit seinen malerischen Bauten und Sichtachsen wird im Kontrast zu der direkt angrenzenden Fabrik gestanden haben, die den Fortschritt der Industrialisierung vor Augen führte.

**„IM STILE DER FULDAER BAUERNHÄUSER“:
DIE VILLA WITTGENSTEIN (BERLEBURG) IN SCHLITZ**

Kat. 34

Villa Wittgenstein (Berleburg) in Schlitz, Südost-Fassade, Fotografie 2023 von Theresa Rundel

Kat. 35

Hugo von Ritgen, Entwurf für die Villa Wittgenstein (Berleburg) in Schlitz, Grundriss vom Erdgeschoss der Gesamtanlage und drei Aufrisse, Standort der Originale unbekannt, Reproduktion eines Planfilmnegativs aus dem Nachlass Gerhard Seib, HStAM, Best. 340 Seib, Nr. Karton 9.

Lit.: Seib 1980a, Abb. 10, 11, 14, 16, 18.

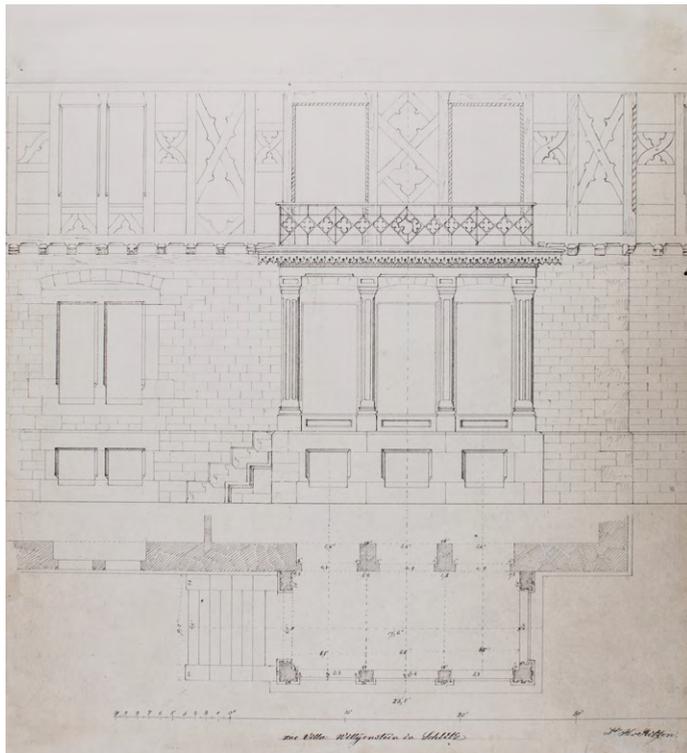
Die Villa Wittgenstein wurde um 1859 als Landvilla im Auftrag von Graf Carl von Schlitz, genannt v. Görtz (1822–1885) erbaut. Ob sie für seinen Schwager Emil Karl Adolf zu Sayn-Wittgenstein-Berleburg (1821 o. 1824–1878) oder für den Schwager Franz Emil Luitpold von Sayn-Wittgenstein-Berleburg (1842–1909) entstand, lässt sich bislang nicht ganz eindeutig klären. Zu ihren Besonderheiten zählen die pittoreske (Fachwerk-)Architektur und die in die Landschaft eingebettete Lage. Die geschosshohen, einseitig genast ausgeführten Andreaskreuze gelten als Besonderheit. Ritgen war die regionale Bauweise und die Förderung lokaler Baustile, etwa des Fachwerks, ein Anliegen. Ähnliche Bauten von Kollegen wie Johann Christian

Gramm und Georg Gottlob Ungewitter wird er gekannt und sich daran eventuell auch orientiert haben. Ideen, die er in seinem Manuskript „Die städtische Villa, Bemerkungen über die Anlage von Landhäusern und deren Umgebungen“ als wichtig erachtet, setzte er hier um. Dazu gehören die enge Verbindung von einem Wohnhaus und einem Garten, aber auch die Trennung von Wohn- und Hauswirtschaftsräumen, um störende Geräusche im Wohnbereich zu vermeiden.

Kat. 36

Hugo von Ritgen, Entwurf für die Villa Wittgenstein (Berleburg) in Schlitz, Grund- und Aufriss der Veranda, nicht datiert (um 1859), Feder in Schwarz, Graphit, 33 × 29,7 cm, unten Mitte: Maßstabsleiste, darunter bezeichnet: „zur Villa Wittgenstein in Schlitz“, unten rechts signiert: „Dr. H v Ritgen“, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. BE1559

Lit.: Seib 1980a, S. 18, Abb. 22; Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 33, Bd. 2, S. 375, Abb., Kat.-Nr. 1245.



Kat. 37

Villa Wittgenstein (Berleburg) in Schlitz, Süd-Fassade, Veranda, Fotografie 2023
von Theresa Rundel

Kat. 38

Hugo von Ritgen? (Entwurf), Neogotisches Fenster aus der Villa Wittgenstein (Berleburg) in Schlitz, 19. Jh., Holz, Glas, 115 × 83,5 cm, OHM, Inv.-Nr. OHM 7231, (Stiftung Eigentümergemeinschaft Pilz)

Das aus der Villa Wittgenstein stammende Fenster ist im neogotischen Stil ausgeführt. Es ist in der Form des sogenannten „Nonnenkopfes“ entworfen, der eine typische Fensterform der Gotik darstellt und vor allem bei Maßwerkfenstern zum Einsatz kam. Das Fenster wurde höchstwahrscheinlich bei einer Restaurierungsmaßnahme ausgetauscht.



Kat. 39

Villa Wittgenstein (Berleburg) in Schlitz, West-Fassade, Reproduktion eines Fotoabzugs aus dem Nachlass Gerhard Seib, HStAM, Best. 340 Seib, Nr. Karton 9

Kat. 40 (Abb. 3)

Villa Wittgenstein (Berleburg) in Schlitz, Nordost-Fassade, Fotografie 2023 von Theresa Rundel

Kat. 41

Johann Christian Gramm, *Der Architekt für Freunde der schönen Baukunst*, Frankfurt a. M. 1854, Heft 1, Ausschnitte aus den Tafeln II, V, IX, XXV, (Reproduktion)
Lit.: Imhof 1996, S. 284.

Kat. 42

Johann Christian Gramm, *Der Architekt für Freunde der schönen Baukunst*, Frankfurt a. M. 1854, Heft 1, Tf. XII, (Reproduktion)
Lit.: Imhof 1996, S. 282.

Kat. 43

Lena Bennat, Nachbearbeitung Julian Worischka, Villa Wittgenstein, Berleburg, Schlitz, Ansicht Nord, Studienleistung im Fach Bauaufnahme bei Prof. Nikolaus Zieske, Sommersemester 2022, THM

Kat. 44

Lena Bennat, Nachbearbeitung Julian Worischka, Villa Wittgenstein, Berleburg, Schlitz, Ansicht Ost, Studienleistung im Fach Bauaufnahme bei Prof. Nikolaus Zieske, Sommersemester 2022, THM

Kat. 45

Lena Bennat, Nachbearbeitung Julian Worischka, Villa Wittgenstein, Berleburg, Schlitz, Grundriss Erdgeschoss, Studienleistung im Fach Bauaufnahme bei Prof. Nikolaus Zieske, Sommersemester 2022, THM

Kat. 46

Lena Bennat, Nachbearbeitung Julian Worischka, Villa Wittgenstein, Berleburg, Schlitz, Querschnitt durch das Haupthaus, Studienleistung im Fach Bauaufnahme bei Prof. Nikolaus Zieske, Sommersemester 2022, THM

GIESSENER BERGE UND BURGEN: GLEIBERG UND STAUFENBERG

Kat. 47

Burg Gleiberg, Oberburg, Fotografie 2023 von Theresa Rundel

Kat. 48

Burg Gleiberg, Nassauer Bau, Fotografie 2023 von Theresa Rundel

Kat. 49 (Abb. 57)

Hugo von Ritgen, Gleiberg bei Gießen, Nordseite, 19. Jh., Aquarell, 45,7 × 30,7 cm, OHM, Inv.-Nr. OHM 485 (ehemals Bg Ri a 4)

Lit.: Ausst.-Kat. Gießen 1980, S. 89.

Kat. 50

Hugo von Ritgen, Entwurf für den Grundriss von Burg Gleiberg, 1880, Zeichnung, Feder in Schwarz, Pinsel in Grau, Braun, Rosa und Rot, Graphit, 35,5 × 49 cm, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. BE1568

Lit.: Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 38, Bd. 2, S. 374, Kat.-Nr. 1241.

Kat. 51

Burg Gleiberg, Rittersaal, vor 1950, Fotografie, Gleiberg Verein e. V.

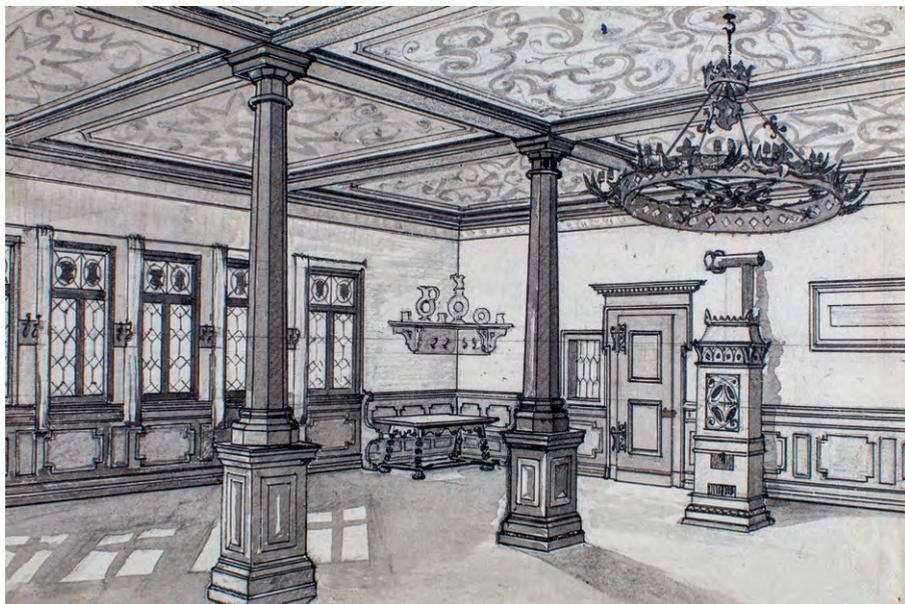


Kat. 52

Unbekannter Künstler, Blick in einen Saal mit großem Radleuchter und zwei Säulen (Burg Gleiberg), Feder in Schwarz, Pinsel in Grau, laviert, Graphit, 13,5 × 20,5 cm, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. G3913

Es ist nicht sicher, ob Ritgen Entwürfe für die Ausgestaltung des Kaisersaals (ab 1919 Rittersaal) von Burg Gleiberg geliefert hat. Diese Zeichnung stammt jedenfalls von anderer Hand. Da sie sich in Ritgens Nachlass befand, ist zu vermuten, dass er sich mit der Aufgabe auseinandergesetzt hat. Ein Vergleich dieser Zeichnung mit einer historischen Fotografie (vgl. Kat. 51) zeigt, dass die in der Zeichnung präsentierte Ausstattung mit der auf der Fotografie, von Details abgesehen, übereinstimmt. Die Deckenmalereien sind nicht mehr erhalten, und auch sonst hat

der Raum viele Veränderungen erfahren, wobei die Wandvertäfelungen, die Holzsäulen, die Leuchter und die Fenster noch heute die Innenausstattung des Saals prägen. Der historische Radleuchter ist ein Geschenk Sr. Durchlaucht des Fürsten zu Solms-Braunfels.



Kat. 53

Hugo von Ritgen, Blick von Burg Staufenberg auf den Gleiberg, 19. Jh., Aquarell, 29,4 × 20,6 cm, OHM, Inv.-Nr. OHM 488 (ehemals Bg Ri a 7)

Lit.: Fiensch 1980, S. 31, S. 32, Abb. 9; Ausst.-Kat. Gießen 1980, S. 89; Rickert 2022, S. 51–52, Abb. 2.

Kat. 54

Hugo von Ritgen, Die Oberburg Staufenberg Nordwestseite, 1829, Bleistiftzeichnung, 30,2 × 23,5 cm, OHM, Inv.- Nr. OHM 489 (ehemals Bg Ri a 8)

Lit.: Ausst.-Kat. Gießen 1980, S. 89.



Diese Bleistiftzeichnung fertigte Ritgen im Alter von 18 Jahren an. Er war demnach bereits in seiner Jugend ein geübter Zeichner. Im Vordergrund sitzt eine Person auf einem Baumstamm; links davon sind die Überreste eines Steingebäudes zu sehen. Auf der rechten Bildseite sind zwei weitere Personen und ein Hund dargestellt, die auf einem in ein Waldstück führenden Weg stehen. Die Ruine der Burg Staufenberg ragt oben auf dem Berg aus den Bäumen empor und verklammert Vegetation und Himmel. Ritgen ließ diese Zeichnung mehr als fünfzig Jahre nach ihrer Entstehung in seiner 1883 erschienenen Publikation *Geschichte der großherzoglichen hessischen Stadt Staufenberg und ihrer beiden Burgen* als Bildtafel drucken (vgl. Kat. 56).

Kat. 55

Burg Staufenberg, Unterburg, Fotografie 2023 von Theresa Rundel

Kat. 56

Hugo von Ritgen, *Geschichte der großherzoglich hessischen Stadt Staufenberg und ihrer beiden Burgen*, Gießen 1883, Universitätsbibliothek Gießen, Signatur: A 56456/6 - 1883, Buchnr. 11277926

Kat. 57

Hugo von Ritgen, „Die Unterburg Staufenberg, Südseite“; „Schiessscharten am östlichen Thurm“, Tf. VI, aus: Ritgen 1883, Universitätsbibliothek Gießen; A 56456/6 - 1883, Buchnr. 11277926, (Reproduktion)

Kat. 58

Hugo von Ritgen, Eingang zum Häuschen im Burghof zu Staufenberg, nicht datiert, Feder in Schwarz, Graphit, 30,5 × 21 cm, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. BE1566
Lit.: Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 38, Bd. 2, S. 376, Kat.-Nr. 1246.



Der Entwurf zeigt den Eingang zum kleinen Burghäuschen, das in Fachwerkbauweise errichtet ist. Die spitz nach oben zulaufenden Fensterrahmen und die im neogotischen Stil entworfene Tür sind noch erhalten. Allerdings wurden die Fensterscheiben mit geometrischen Formen, die wahrscheinlich mehrfarbig waren, nicht ersetzt.

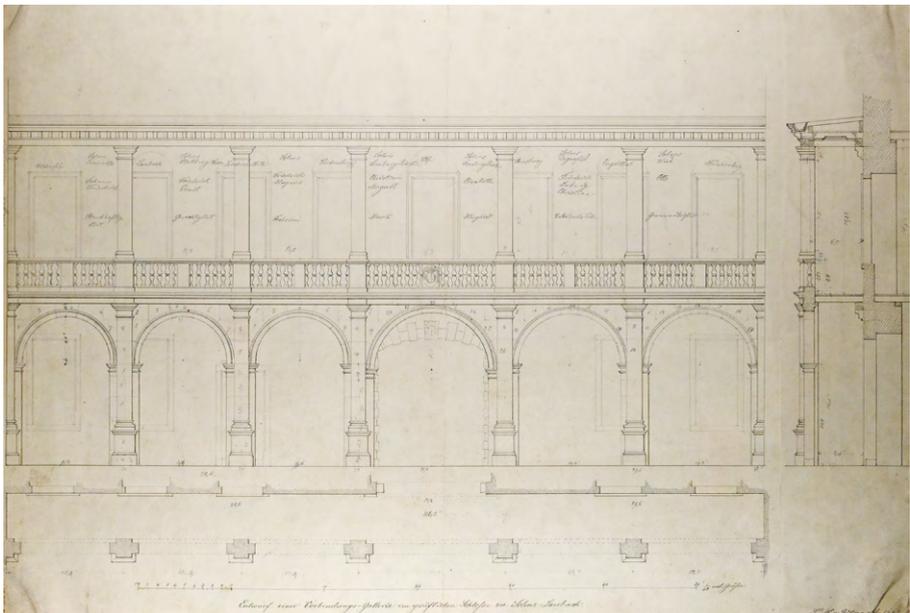
Kat. 59

Burg Staufenberg, Häuschen im Burghof, Fotografie 2023 von Theresa Rundel

RENAISSANCE-ARCHITEKTUR FÜR SCHLOSS LAUBACH

Kat. 60

Hugo von Ritgen, Schloss Laubach, Entwurf für die Verbindungsgalerie, 1873, Zeichnung, 45 × 64,5 cm, Graf zu Solms Laubach'sches Archiv, Inv.-Nr. P IX, 5, 23, Karl Georg Graf zu Solms-Laubach



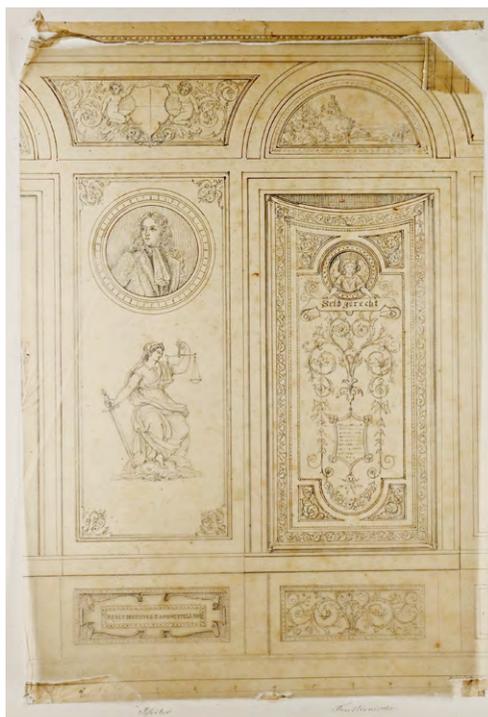
Der Entwurf zeigt eine zweigeschossige Pfeilergalerie, die Anklänge an die Renaissance-Architektur aufweist. Er wurde, abgesehen von leichten Abweichungen, realisiert, und der Bau ist noch erhalten. Der Entstehungsprozess ist nicht genauer dokumentiert, aber Ritgen könnte italienische Vorbilder, wie Galeriebauten oder Arkaden, als Inspirationsquelle genutzt haben. Jedenfalls ersann er mit der Laubacher Galerie eine dem Schlossbau gemäße Architektursprache.

Kat. 61

Schloss Laubach, Verbindungsgalerie, Fotografie 2023 von Theresa Rundel

Kat. 62

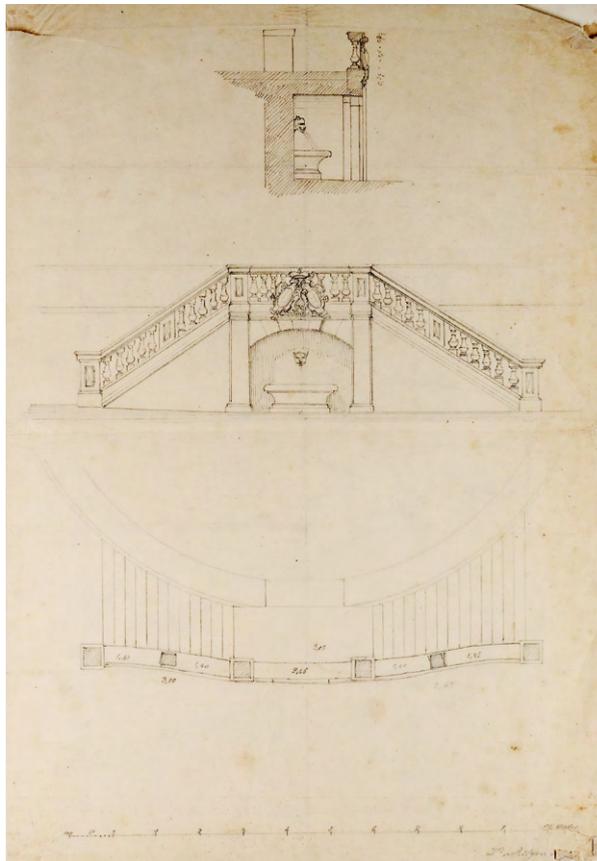
Hugo von Ritgen, Schloss Laubach, Entwurf für eine Wanddekoration in der Verbindungsgalerie, nicht datiert, Federzeichnung, Transparentpapier 44 × 30 cm, montiert auf Papier 65 × 48 cm, Graf zu Solms Laubach'sches Archiv, Inv.-Nr. P IX, 5, 20, Karl Georg Graf zu Solms-Laubach



Ritgen lieferte auch einen Vorschlag für das Ausstattungsprogramm der oberen Etage des Galeriebaus (vgl. Kat. 60). Seine Entwürfe legen nahe, dass er eine Ahnengalerie plante. Hier zeigt sich sein Bestreben, Architektur und Innengestaltung zusammen zu denken und ein harmonisches Ganzes zu entwerfen – eine Leitidee Ritgens, die er vor allem bei seinen Arbeiten auf der Wartburg umsetzen konnte. Auf Schloss Laubach kam die projektierte Ausstattung aus unbekanntem Gründen nicht zur Ausführung.

Kat. 63

Hugo von Ritgen, Schloss Laubach, Entwurf für die Freitreppe, Schnitt, Aufriss, Grundriss, nicht datiert, Zeichnung, Transparentpapier 40 × 27,5 cm, montiert auf Papier 44,3 × 31 cm, Graf zu Solms Laubach'sches Archiv, Inv.-Nr. P IX, 5, 12, Karl Georg Graf zu Solms-Laubach



Der Treppentwurf Ritgens ist undatiert, wird aber um 1876 entstanden sein, da eine weitere Zeichnung für Steinmetzarbeiten am Treppengeländer (vgl. Kat. 64) auf dieses Jahr datiert ist. Die geschwungene Freitreppe, die von zwei Seiten zu betreten ist, führt zum inneren Schlosshof. Für den Schlossbau ist eine solche typisch und erfüllt eine repräsentative Funktion. In der Mitte der Treppe befindet sich ein Brunnen, über dem, auf Höhe des Treppengeländers, zwei Wappenkartuschen angebracht sind.

Kat. 64

Hugo von Ritgen, Schloss Laubach, Entwurf für die Freitreppe, Ausführungszeichnung für die Steinmetzarbeiten der Treppengeländer, Treppenbaluster, 1876, ca. 150 × 50 cm, Graf zu Solms Laubach'sches Archiv, P IX, 5, 12, Karl Georg Graf zu Solms-Laubach, Montage von Fotografie und Ausführungszeichnung auf zwei Ebenen, Nachzeichnung von Nikolaus Zieske, 2023, gelasertes Acrylglas, Vincenzo Cersosimo, Modellbauwerkstatt, THM

Ritgen lieferte nicht nur repräsentative Entwürfe für die Auftraggeber, sondern auch Arbeitsgrundlagen für die Handwerker. Diese Ausführungszeichnung zeigt einen Treppenbaluster für die Freitreppe des Schlosses Laubach. Solche Vorlagen für Steinmetzarbeiten, die Ritgen im Maßstab 1:1 anfertigte, haben sich nur in Einzelfällen erhalten.

Kat. 65

Schloss Laubach, Freitreppe, Fotografie 2023 von Theresa Rundel

NEOGOTIK AUF SCHLOSS EISENBACH

Kat. 66

[Johann Gottlob Samuel?] Rösel, Schloss Eisenbach, Ansicht von Osten, 1800, Feder, Tusche, laviert, Blatt, innere Umrahmung: 29,7 × 44 cm, rechts unten bez. „Rösel 1800“, Philipp Riedesel Freiherr zu Eisenbach

Die Zeichnung zeigt das Schloss Eisenbach mit dem Palas, der durch drei Renaissance-Giebel ausgezeichnet ist. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde das Dach umgestaltet und mit einem neogotischen Erkerturm nach Entwürfen Hugo von Ritgens versehen.



Kat. 67

Schloss Eisenbach, Ostseite, Fotografie 2023 von Theresa Rundel

**Kat. 68**

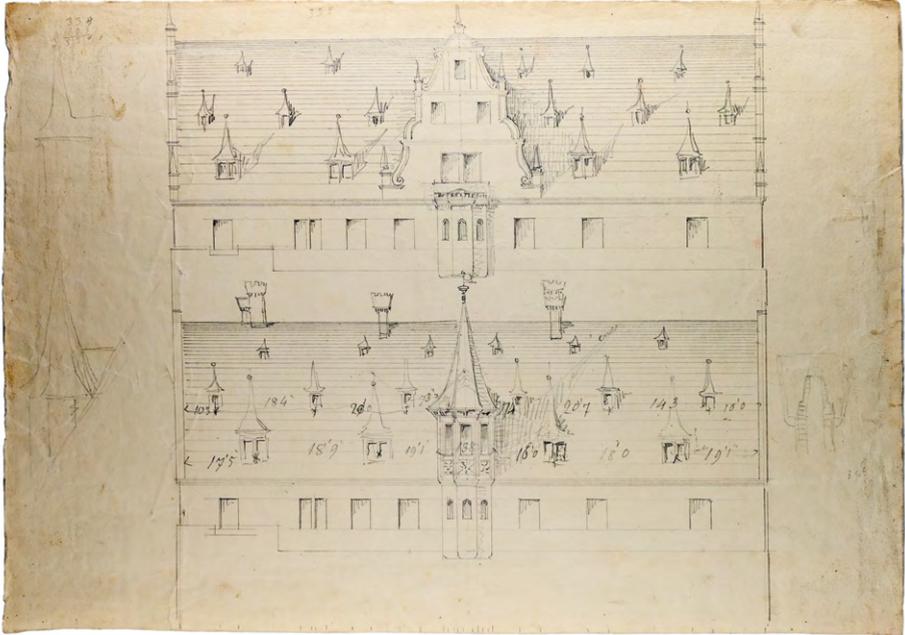
Yves Joel Gottmann, Nachbearbeitung Julian Worischka, Schloss Eisenbach, Ostansicht, Studienleistung im Fach Bauaufnahme bei Prof. Nikolaus Zieske, Wintersemester 2022/23, THM

Kat. 69

Hugo von Ritgen, Schloss Eisenbach, Entwurf für das Dach des Palas (Ostseite), nicht datiert, nicht signiert, Federzeichnung, 34,8 × 49 cm, Philipp Riedesel Freiherr zu Eisenbach

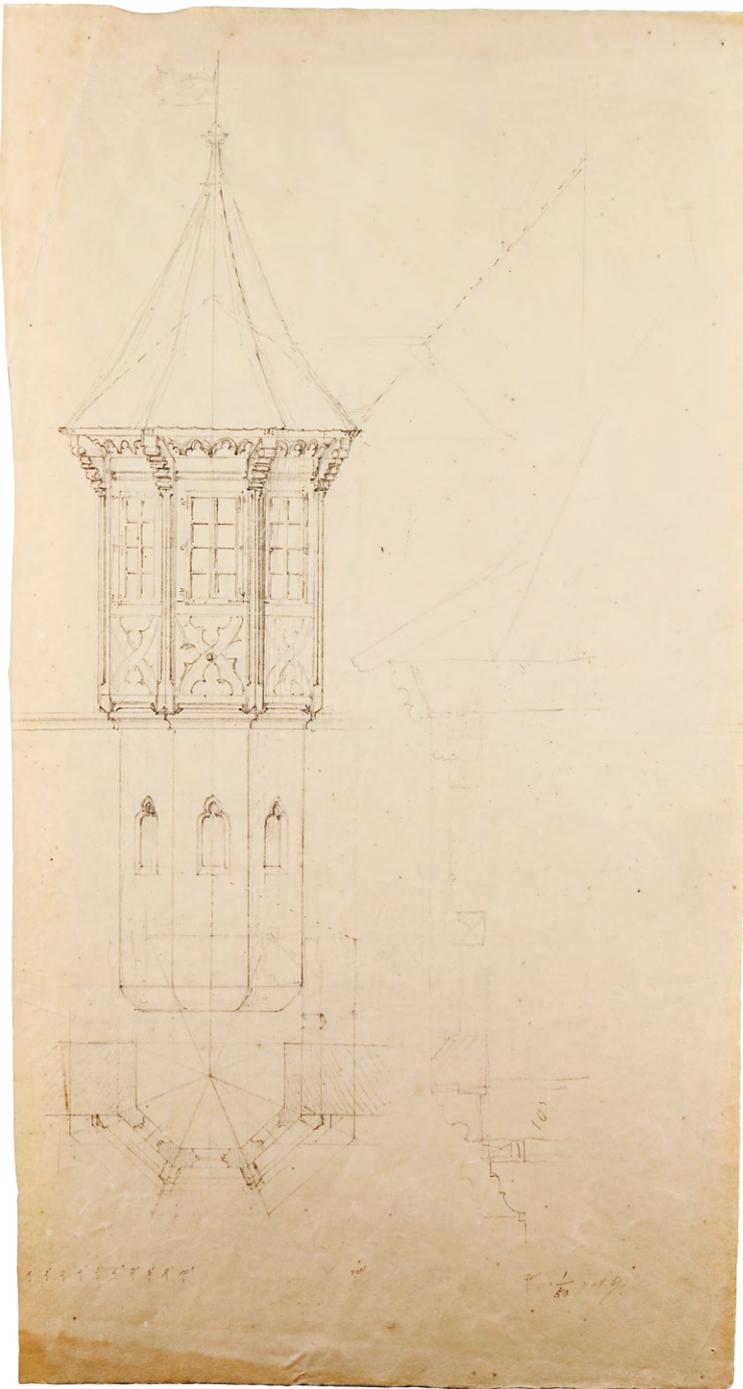
Für eine neue Dachgestaltung des Palas von Schloss Eisenbach entwickelte Ritgen zwei Varianten. In beiden Fällen werden die bestehenden drei Giebel (vgl. Kat. 66) durch einen zentralen Giebel bzw. Erker ersetzt. Der obere Entwurf zeigt einen Giebel, der Elemente der Spätrenaissance aufgreift. Der untere Vorschlag zeigt einen Erkerturm mit Anklängen an die Gotik. Ritgen bietet damit zwei stilistische

Optionen an: Eine solche Vorgehensweise ist durchaus kennzeichnend für die Zeit des Historismus (s. a. **Abb. 39 und 40** im Beitrag von M. v. Engelberg). Ausgeführt wurde die neogotische Lösung Ritgens mit einem Erkerturm und spitz zulaufenden Gauen.



Kat. 70

Hugo von Ritgen, Schloss Eisenbach, Entwurf für einen neogotischen Erkerturm am Dach des Palas (Ostseite), nicht datiert, nicht signiert, Federzeichnung, 39,3 × 21 cm, Philipp Riedesel Freiherr zu Eisenbach



Kat. 71

Laisney Ruben, Nachbearbeitung Julian Worischka, Schloss Eisenbach, Südansicht, Studienleistung im Fach Bauaufnahme bei Prof. Nikolaus Zieske, Wintersemester 2022/23, THM

Kat. 72

Hugo von Ritgen?, Schloss Eisenbach, Entwurfsskizzen zur Veränderung der Südfassade und Details zum Innenausbau, nicht datiert, Bleistiftzeichnung, 21,8 × 35,8 cm, (Rückseite: Unbekannter Künstler, Schloss Eisenbach, Entwurf für einen Dachgiebel, bezeichnet „zu Bl. VI“), Philipp Riedesel Freiherr zu Eisenbach

Kat. 73

Wilhelmine Luise Gräfin von Otting und Fünfstetten, Eisenbach, Blick in den inneren Burghof, 19. Jh., Bleistift und schwarze Kreide, Standort des Originals unbekannt © Bildarchiv Foto Marburg (Aufnahme-Nr.: 88.719)
Lit.: Runge 1983, S. 10, Abb. 16.



Die Gräfin hielt sich wiederholt in Eisenbach auf, da ihre Tochter, Wilhelmine Gräfin von Otting-Fünfstetten (1811–1894) mit Ludwig Riedesel zu Eisenbach (1806–1858) verheiratet war. Die Zeichnung zeigt den Hof des Schlosses, wie er vor der Erbauung des neogotischen Zwischenbaus, den Ritgen entwarf, ausgesehen hatte. Die Schildmauer mit dem Wehrgang, die damals noch nicht durch den Zwischenbau verdeckt war, ist gut zu erkennen. Der niedrige Bau hinter dem rechteckigen Treppenturm wurde für den neogotischen Neubau abgerissen. Gegenüber tritt der achteckige Treppenturm hervor, in dem sich eine Wendeltreppe befindet.

Kat. 74 (Abb. 2)

Schloss Eisenbach, neogotischer Zwischenbau, Fotografie 2023 von Theresa Rundel

Ritgen hat für Schloss Eisenbach einen neogotischen Zwischenbau entworfen, der um 1860 errichtet wurde. Der dreigeschossige Bau zeichnet sich durch Spitzbögen und Maßwerkfenster aus. Die Verbindung der Geschosse durch Strebepfeiler und Fialen unterstützt die Aufwärtsbewegung, die für Architektur der (Neo-)Gotik kennzeichnend ist.

Kat. 75

Bela Len Bongard, Nachbearbeitung Julian Worischka, Schloss Eisenbach, Nordansicht und Schnitt durch das Treppenhaus des neogotischen Zwischenbaus, Studienleistung im Fach Bauaufnahme bei Prof. Nikolaus Zieske, Wintersemester 2022/23, THM

Kat. 76

Marvin Schneider, Nachbearbeitung Julian Worischka, Schloss Eisenbach, Schnitt durch den neogotischen Zwischenbau an der südlichen Burgmauer, Studienleistung im Fach Bauaufnahme bei Prof. Nikolaus Zieske, Wintersemester 2022/23, THM

Kat. 77

Laisney Ruben, Nachbearbeitung Regina Zieske, Schloss Eisenbach, kolorierter Längsschnitt des Innenraums des neogotischen Zwischenbaus, Terrassenebene, Blickrichtung Nord, Studienleistung im Fach Bauaufnahme bei Prof. Nikolaus Zieske, Wintersemester 2022/23, THM

VOM DACH BIS ZUM STUHL. DIE WARTBURG ALS GESAMTKUNSTWERK

Kat. 78

Max Baumgärtel (Hg.): *Die Wartburg. Ein Denkmal deutscher Geschichte und Kunst*, Berlin 1907, 51 × 42 × 10 cm, Wartburg-Stiftung, Bibliothek, Sig. BG 1001
Lit.: Ausst.-Kat. Nürnberg 2010, Kat. Nr. 8.11, S. 328–329; Wartburg-Stiftung 2010.

Kat. 79

Hugo von Ritgen, Auf der Wartburg, 19. Jh., Aquarell, 26,8 × 18,1 cm, OHM, Inv.-Nr. OHM 522 (ehemals Bg Ri f 41)
Lit.: Fiensch 1980, S. 31, S. 32, Abb. 11.

Kat. 80

Hugo von Ritgen, Nordhof der Wartburg, 19. Jh., Aquarell, 36,7 × 54,4 cm, OHM, Inv.-Nr. OHM 523 (ehemals Bg Ri f 42)
Lit.: Ausst.-Kat. Gießen 1980, S. 90, Abb. Cover.

Kat. 81 (Abb. 24)

Ferdinand von Quast, Entwurf für die Innendekoration der Nord- und Südwand des Palas (Querschnitt durch den Palas), 1848, Feder in Schwarz, Pinsel in Gelb, laviert, Graphit, 38,5 × 56,7 cm, unten rechts signiert und datiert: „v Quast 1848“, unten Mitte: Maßstabsleiste, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. BE0512
Lit.: Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 188–189, Bd. 2, S. 54, Abb., Kat.-Nr. 123.

Kat. 82 (Abb. 18)

Hugo von Ritgen, Entwurf für die Überdachung des Palas der Wartburg; trapezförmige Decke, Westwand und Schnitte durch den Festsaal, nicht datiert (1848), Feder in Grau und Schwarz, Graphit, 33,5 × 42,8 cm, unten rechts signiert: „Dr. h. v. Ritg“ [Rest zerstört], unten Mitte bezeichnet (v. l. n. r.): „Südlicher Giebel Project. A. Nördlicher Giebel“, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. BE0194
Lit.: Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 189, Bd. 2, S. 71, Abb., Kat.-Nr. 166.

Ritgen stellt auf dieser Zeichnung eine Lösung für die Decke des Festsaals mit trapezförmiger Decke vor (vgl. Kat. 83). Eine solche Deckenform war wohl von Beginn an die von Ritgen favorisierte Lösung und wurde letztendlich auch umgesetzt.

Kat. 83 (Abb. 22)

Hugo von Ritgen, Entwurf für die perspektivische Ansicht des Festsaals mit trapezförmiger Decke, nicht datiert (1848), Feder in Schwarz, Graphit, 36,5 × 48,8 cm, auf Unterkarton: 41,3 × 53,8 cm, unten rechts signiert: „Dr H v Ritgen“, unten Mitte: „Project: A.“, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. BE0195
Lit.: Jacobs 2017b, Bd. 2, S. 71, Kat.-Nr. 167.

Kat. 84 (Abb. 19)

Hugo von Ritgen, Entwurf für die Überdachung des Palas der Wartburg; dreischiffige Halle, Westwand und Schnitt durch den Festsaal, nicht datiert (1848), Feder in Grau und Schwarz, Graphit, 20,3 × 33,8 cm, unten rechts signiert: „Dr. H. v. Ritgen“, unten Mitte bezeichnet: „Project B.“, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. BE0192
Lit.: Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 189, Bd. 2, S. 73, Abb., Kat.-Nr. 169.

Der Entwurf zeigt den Saal als eine dreischiffige Halle. Im Westen ist ein Arkadengang vorgesehen, der ein Seitenschiff bildet und über zwei Etagen verfügt, von denen die obere für die Zuschauer gedacht ist. Im Osten ist, ebenfalls durch Säulen abgetrennt, ein weiteres Seitenschiff geplant. Diese Lösung (vgl. Kat. 85) wurde von Ritgen jedoch hinterfragt: Eine Verbindung der westlichen Zwischenwand und der östlichen Wand durch Gurtbögen sei schwierig zu realisieren, da die Fensteröffnungen der beiden Wände unterschiedlich angeordnet seien.

Kat. 85 (Abb. 20)

Hugo von Ritgen, Entwurf für die perspektivische Ansicht des Festsaals als dreischiffige Halle, nicht datiert (1848), nicht signiert, Feder in Schwarz, Graphit, 41,4 × 48,4 cm, oben links bezeichnet: „D. Nr 7“, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. BE0196
Lit.: Jacobs 2017b, Bd. 1., S. 189; Bd. 2, S. 73, Kat.-Nr. 170, Abb.

Kat. 86 (Abb. 21)

Hugo von Ritgen, Entwurf für die Überdachung des Palas der Wartburg; gewölbte Decke, Ostwand und Schnitt durch den Festsaal, nicht datiert (1848), Feder in Grau und Schwarz, Graphit, 20,1 × 34,2 cm, unten rechts signiert: „Dr. H. v. Ritgen“, unten Mitte bezeichnet: „Project C.“, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. BE0193
Lit.: Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 189, Bd. 2, S. 74, Abb., Kat.-Nr. 171

Dieser Entwurf sieht vor, die obere Etage des Palas mit einem hölzernen Gewölbe zu überspannen. Ritgen nahm an, dass diese Lösung (vgl. Kat. 87, Abb. 23) der ehemaligen Decke am nächsten komme, da sie einen größeren Raum für Zuschauer auf der zweiten Galerie ermöglichte.

Kat. 87 (Abb. 23)

Hugo von Ritgen, Entwurf für die perspektivische Ansicht des Festsaals mit gewölbter Decke, nicht datiert (1848), Feder in Schwarz, Graphit, 35,2 × 43,3 cm, unten rechts signiert: „Dr. H. v. Ritgen“, unten Mitte bezeichnet: „Project: C.“, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. BE0200
Lit.: Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 189; Bd. 2, S. 74, Kat.-Nr. 172, Abb.

Kat. 88

Michael Eisenmann, Peter Jonas, Lobin Schmidt, Modell M 1/33,3 des Tragwerks des Palas/Festsaals auf der Wartburg, 41 × 61 × 50, cm, Holzwerkstoffe, Studienleistung im Fach Denkmalpflege bei Prof. Nikolaus Zieske, Sommersemester 2022, THM



Das Modell zeigt das Tragwerk des FestsaaIs mit trapezförmiger Decke, wie es von Ritgen entworfen und ausgeführt wurde. Bereits im 19. Jahrhundert wurden von seinen Festsaalentwürfen Holzmodelle angefertigt, um eine Entscheidungsfindung zu erleichtern.

Kat. 89

Grundriss der Wartburg auf der Ebene des zweiten Stockwerks, aus: Baumgärtel 1907a, Doppelseite nach S. 320 (Ausschnitt), (Reproduktion)

Lit.: Jacobs 2017b, Bd. 2, S. 446, Abb.

Kat. 90 (Abb. 34)

Hugo von Ritgen, Entwurf für die fürstliche Estrade an der Südwand des Sängersaales, nicht datiert (1854?), Feder in Schwarz, Graphit, 38,3 × 50,3 cm, unten Mitte bezeichnet: „Fürstliche Estrade im Sängersaal auf der Wartburg / nicht zur Ausführung gekommen“, darunter: Maßstabsleiste, zwischen Auf- und Grundriss: „die Säule steht mitten im Saal und ist hinweg zu denken“, unten rechts signiert: „Dr. H. v. Ritgen inv.“, oben rechts: „Tafel 27.“, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. BE0189

Lit.: Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 229, S. 243, S. 279, Bd. 2, S. 112, Abb. Kat.-Nr. 334.

Kat. 91 (Abb. 36)

Hugo von Ritgen (Entwurf), Friedrich Hrdina [?] (Schnitzerei), sogenannter „Fürstentzitz“, um 1860, Holz, Samt, Messing, 58 × 247 × 83 cm, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. KM0159

Lit.: Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 229, S. 449.

Kat. 92 (Abb. 35)

Königlich Preußische Meßbildanstalt, Der Festsaal der Wartburg nach Norden, 1896, Fotografie, Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologisches Landesmuseum, Bildarchiv, Neg.-Nr.: 7 c 2/310.18

Lit.: Jacobs 2017b, Bd. 2, S. 453, Abb. 17.

Kat. 93 (Abb. 37)

Hugo von Ritgen, Entwurf für die Sitzmöbel der Neuen Kemenate, 1858, Feder in Schwarz, Graphit, 24,5 × 37,3 cm, oben links: „Tafel I.“ oben rechts: „XXIII.“; unten Mitte bezeichnet: „Stühle in den Zimmern der Wartburg.“, darüber: Maßstabsleiste, innerhalb der Zeichnungen: Nummerierungen, unten rechts signiert und datiert: „Dr. H v Ritgen / 1858“, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. BE0968
Lit.: Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 373, S. 390, Bd. 2, S. 261, Kat.-Nr. 812.

Kat. 94 (Abb. 46)

Wartburg, Festsaal, 2. Hälfte 20. Jh., Postkarte, 10,2 × 14,8 cm, Privatsammlung/N. Zieske

Kat. 95 (Abb. 46)

Schloss Neuschwanstein, Sängersaal, 2. Hälfte 20. Jh., Postkarte, 10,2 × 14,8 cm, Privatsammlung/N. Zieske

Kat. 96 (Abb. 47)

Wartburg, Gesamtansicht, 2. Hälfte 20. Jh., Postkarte, 10,2 × 14,8 cm, Privatsammlung/N. Zieske

Kat. 97 (Abb. 47)

Schloss Neuschwanstein, Gesamtansicht, 2. Hälfte 20. Jh., Postkarte, 10,2 × 14,8 cm, Privatsammlung/N. Zieske

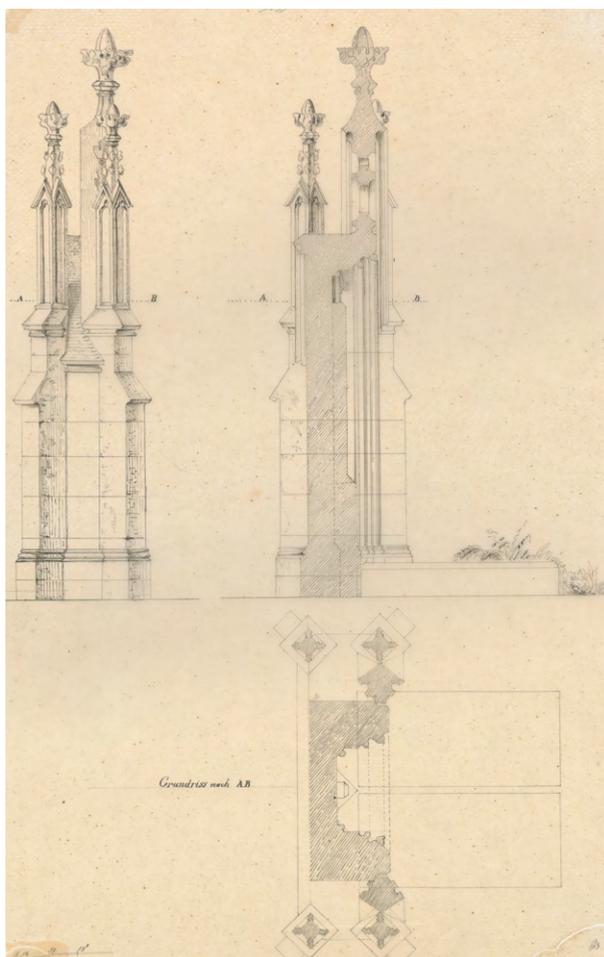
KIRCHE UND GRAB: FRIEDHOFSARCHITEKTUR

Kat. 98

Hugo von Ritgen, Entwurf für das Grabmal von Ludwig Freiherr von Riedesel zu Eisenbach, Seitenansicht und Grundriss, nicht datiert, um 1859/60, Feder in Schwarz, Graphit, 33,7 × 21,8 cm, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. BE1569

Lit.: Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 33, Bd. 2, S. 370, Kat.-Nr. 1231.

Das im neogotischen Stil ausgeführte Grabmal aus rotem Sandstein wurde für Ludwig Volprecht Christian Riedesel, Freiherr zu Eisenbach (1806–58), und Sohn Hermann Maximilian Johann Friedrich Riedesel, Freiherr zu Eisenbach (1839–65), entworfen. Ein gotischer Blendbogen, Fialen und ein Wimberg schließen das Grabmal oben ab. Aus einem Brief von Baron Riedesel an Ritgen (WSTA, R-Hs 796), der auf den 23. Januar 1860 datiert, erfahren wir, dass die Arbeiten am Grabmal nun beginnen sollten und er Ritgen beauftragte, zwei Arbeiter nach Eisenbach zu schicken. Der Bauverwalter Heinrich Schneller sollte die Bauaufsicht übernehmen.



Kat. 99

Hugo von Ritgen, Entwurf für das Grabmal von Ludwig Freiherr von Riedesel zu Eisenbach, Aufriss der Vorderseite und Grundriss mit Grabplatten, nicht datiert, Federzeichnung, 41,2 × 26,7 cm, Philipp Riedesel Freiherr zu Eisenbach
Lit.: Seib 1980b, S. 49, Abb. 3; Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 33, Anm. 202.



Kat. 100

Schloss Eisenbach, Grabmal von Ludwig Volprecht Christian Riedesel, Freiherr zu Eisenbach und Hermann Maximilian Johann Friedrich Riedesel, Freiherr zu Eisenbach, Fotografie 2023 von Theresa Rundel

Kat. 101

Hugo von Ritgen, Entwurf zum Grabmal des Georg Gail (Grund- und Aufriss), 1871, Feder in Schwarz, Pinsel in Grau, laviert, Graphit, 32,6 × 47,3 cm, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. BE1595

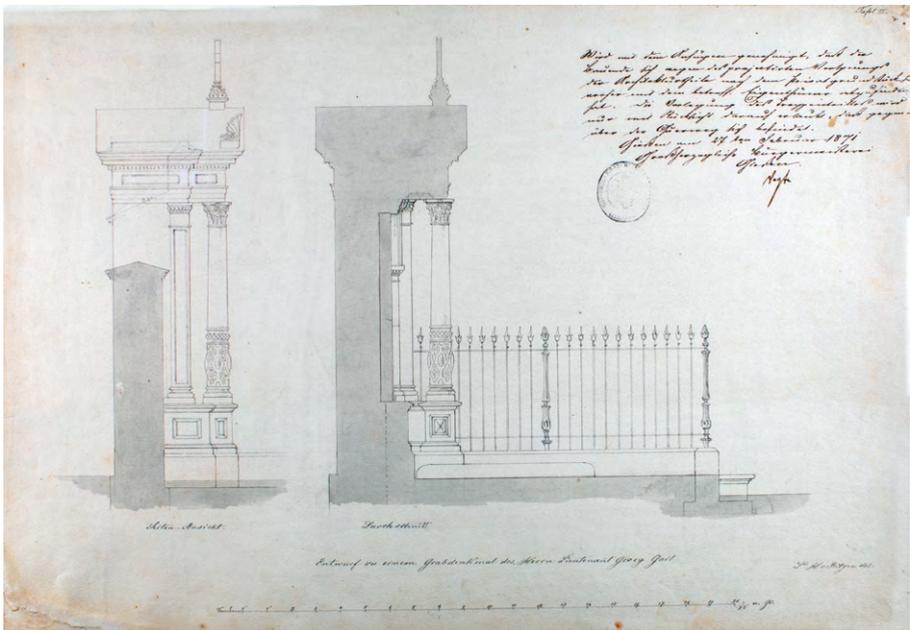
Lit.: Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 31, Bd. 2, S. 372, Abb., Kat.-Nr. 1236.

Die vier heute noch bekannten Entwürfe für das Grabmal dokumentieren die Entwicklungsstufen des Familiengrabmals Gail in den Jahren 1871 bis ca. 1876. Die Zeichnung (vgl. Kat. 102) zeigt das Grabmal des im Deutsch-Französischen Krieg verstorbenen Georg Gail (1849–1870), welches von seinem Vater Georg Carl Gail in Auftrag gegeben wurde. Ritgen arbeitete mit dem Bildhauer Friedrich Küsthardt d. Ä. (1830–1900) zusammen, den er durch seine Tätigkeit auf der Wartburg kannte. Ritgen selbst beschrieb es als „hochvollendetes Kunstwerk“ (WSTA, R-Hs 695). In der Giebelzone dieses Entwurfs lautet die Inschrift: „GRUFT DER FAMILIE CARL GAIL“. Das Relief zeigt den Gefallenen mit Degen und einen darüber schwebenden Engel mit Palmwedel.



Kat. 102

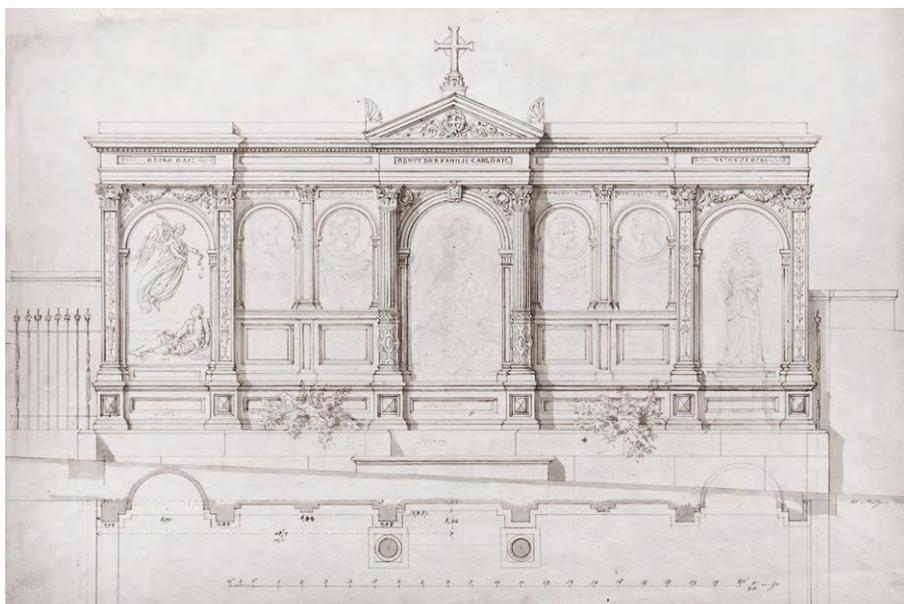
Hugo von Ritgen, Entwurf zum Grabmal des Georg Gail (Seitenansicht und Schnitt), 1871, Feder in Schwarz, Pinsel in Grau, laviert, Graphit, 32 × 42 cm, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. BE1560
 Lit.: Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 31, Bd. 2, S. 373, Kat.-Nr. 1237.



Kat. 103

Hugo von Ritgen, Entwurf für das Grabmal Gail in Gießen, nicht datiert, Standort des Originals unbekannt, Reproduktion des Planfilmnegativs aus dem Nachlass Gerhard Seib, HStAM, Best. 340 Seib, Nr. Karton 9.

Wahrscheinlich wurde nach dem Tod der Ehefrau von Georg Carl Gail, Jeanette Gail, im Jahr 1875 eine Erweiterung des Grabs beauftragt, das von Beginn an als Familiengruft angelegt war, wie die Inschrift unter dem zentralen Dreiecksgiebel anzeigt. Die Darstellung, welche Georg Gail und einen über ihm schwebenden Engel mit Palmwedel zeigt, ist hier in der linken Reliefzone verortet. In der rechten Reliefzone ist eventuell die „Hoffnung“ verbildlicht. Die zentrale Reliefzone ist frei gelassen worden und die vier weiteren Reliefelder sind mit Porträtmedaillons versehen.



Kat. 104

Unbekannter Künstler [Friedrich Küsthardt d. Ä.?), Grabmal der Familie Gail, nicht datiert (1876), nicht signiert, Feder in Schwarz, 24,8 × 40,3 cm, bezeichnet oben in der Giebelzone, links: „ENTWORFEN UND GEZEICHNET von H. v. RITGEN.“, Mitte: „GATTEN UND ELTERN LIEBE SETZTEN DIESES / DENKMAL IM JAHRE 1873 und 1876.“, rechts: „ERFUNDEN und AUSGEFUERT v. KUESTHARD.“, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. BE1597
Lit.: Jacobs 2017b, Bd. 1, S. 31, Bd. 2, S. 373, Abb., Kat.-Nr. 1238.

Der Entwurf kommt der Ausführung sehr nahe. Hier ist die Darstellung des Georg Gail wieder in die Mitte gerückt, aber abgeändert worden. Der Siegesengel ist dem Betrachter frontal zugewandt und hält einen Ehrenkranz in der Hand, der dem Verstorbenen überbracht werden soll. Ganz links wird eine Allegorie der „Hoffnung“ gezeigt, ganz rechts eine der „Liebe“. Die vier zuvor mit den Porträtmedaillons geschmückten Relieffelder sind nun auf zwei reduziert. Das linke zeigt laut Inschrift den Abschied und das rechte die Auferstehung des Jünglings. Statt des hier verbildlichten Abschieds, zeigt das ausgeführte Grabmal den Segen Jacobs, wie er im Alten Testament geschildert wird. Eine unter dem Giebel befindliche Inschrift weist darauf hin, dass dieses Denkmal 1873 und 1876 gesetzt wurde. Die architektonischen Elemente sind im Stil des Klassizismus und der Neorenaissance ausgeführt. Heute lässt sich nur noch schwer feststellen, wie sich Küsthardt und Ritgen die einzelnen Aufgabenbereiche aufgeteilt haben und wie ihre Zusammenarbeit im



Einzelnen abliefl. Hinweise gibt die oben genannte Inschrift in der Giebelzone. Aufgrund der erhaltenen Zeichnungen liegt es nahe, dass die Architektur vorwiegend von Ritgen und die Skulptur im großen Maße von Küsthardt ersonnen wurde.

Kat. 105

Grabmal Gail auf dem Alten Friedhof in Gießen, Fotografie 2023 von Theresa Rundel

Kat. 106

Porträtmedaillon Hugo von Ritgens, Abguss nach dem Medaillon von Friedrich Küsthardt d. Ä. am Grabmal Hugo von Ritgens auf dem Alten Friedhof in Gießen, 2004, Bronze, Guss: Buderus, 35 × 35 × 6 cm, THM, Hugo v. Ritgen Haus, 2. OG. *Lit.:* Gumtz 2004.

Der Abguss stammt von dem Porträtmedaillon an Ritgens Grabmal, welches von Friedrich Küsthardt ersonnen wurde. Gemeinsam hatten sie das Grabmal der Familie Gail geschaffen, welches sich ganz in der Nähe von Ritgens Grab befindet. Der Architekt ist auf dem Medaillon im reifen Alter und im Profil dargestellt. Nachdem die THM die Räumlichkeiten im heutigen „Hugo-von-Ritgen-Haus“ an der Südanlage bezogen hatte, ließ sie diesen Abguss anfertigen.

Kat. 107

Grabmal Hugo von Ritgens auf dem Alten Friedhof in Gießen, Fotografie 2023 von Sigrid Ruby

Kat. 108 (Abb. 4)

Friedhofskapelle auf dem Alten Friedhof in Gießen, Fotografie 2023 von Theresa Rundel

Kat. 109

Innenraum der Friedhofskapelle auf dem Alten Friedhof in Gießen, Fotografie 2023 von Theresa Rundel

Kat. 110 (Abb. 16)

Querschnitt der Friedhofskapelle, Alter Friedhof, Gießen, CAD Zeichnung von Sara Maric, Darstellungstiefe M 1-50, Modul Bauaufnahme 2. Semester 2020, Prof. Nikolaus Zieske, THM

Kat. 111

Sophie Hansen, Paula Kelbch, Lea Sophie Schäfer, Modell M 1/33,3 des Tragwerks der Gießener Friedhofskapelle, 42 × 46,5 × 52,5 cm, Holzwerkstoffe, Studienleistung im Fach Denkmalpflege bei Prof. Nikolaus Zieske, Sommersemester 2022, THM

Das Modell zeigt das Tragwerk der Friedhofskapelle auf dem Gießener Alten Friedhof. Es handelt sich um ein Tonnengewölbe, welches aus viertelkreisförmig geschnittene Holzbalken geformt wird.



Kat. 112 (Abb. 38)

„Wortmann-Bau“ bzw. Leichenhaus auf dem Alten Friedhof in Gießen, vor 1945, Fotografie, Hochbauamt – Untere Denkmalschutzbehörde Gießen, Digitalarchiv
Lit.: Klein 2013.

Es lässt sich nicht mit vollkommener Sicherheit sagen, ob Ritgen diesen imposanten Bau entworfen hat, der um 1834 errichtet wurde. Es gibt in der Literatur mehrere Hinweise, die diese Vermutung stützen. Dennoch käme diesem Werk innerhalb seines Œuvres eine Sonderstellung zu. Es ist von einem Antentempel mit Vorhalle abgeleitet und greift damit eine klassizistische Formensprache auf, die auch Ritgens Lehrer Georg Moller verwendete. Bei dem Bau handelt es sich um das erste Leichenhaus Gießens; zuvor bahrte man die Leichen zuhause auf. Das Gebäude diente zugleich dem Friedhofsaufseher als Wohnung. Darüber hinaus war mit dem Leichenhaus das Gedenken an den Arzt und Apotheker Johann Balthasar Wortmann (1770–1824) verbunden, der in Gießen tätig war, aber in Mainz verstarb und dort beerdigt wurde. Mit dem Leichenhaus, das in vergoldeten Lettern die Inschrift „Unserem Wortmann“ trug, hatten die Gießener auch in ihrer Stadt einen Ort zum Trauern um den Verlust des Gießener Arztes erschaffen.

DEN LEHRER ÜBERBIETEN? DIE GIESSENER STADTKIRCHE**Kat. 113 (Abb. 42)**

Anja Wilhelmi, Nachzeichnung von Ritgens Entwurf für die Umgestaltung der Stadtkirche in Gießen von 1861, Studienleistung im Fach Denkmalpflege bei Prof. Nikolaus Zieske, Sommersemester 2022, THM

1809 wurde die gotische Kirche in der Mitte Gießens bis auf den Turm abgerissen. Der Architekt Friedrich Sonnemann reichte 1808 neue Pläne ein, die von Georg Moller überarbeitet wurden. 1810–21 wurde ein Kompromiss im klassizistischen Stil erbaut; der gotische Turm blieb unverändert. Die Kirche war anscheinend unbeliebt, daher wurde Ritgen zu Rate gezogen. 1861 reichte er eine Einschätzung des bestehenden Baus und Pläne für eine Umgestaltung der Kirche im Geiste des Historismus ein, bei denen er neogotische, neoromanische und neobyzantinische Elemente integrierte. Ritgen trat damit in eine erstaunliche Konkurrenz zu Moller und scheute sich offensichtlich nicht, das von seinem Lehrer ersonnene Bauwerk zu kritisieren. Obwohl Ritgens Entwürfe dem Gemeinderat zusagten, wurden sie nicht umgesetzt. 1944 wurde die Kirche bis auf den heute noch bestehenden Turm zerstört.

Kat. 114 (Abb. 41)

Stadtkirche in Gießen, 1938, Fotografie von Rudolf Metzger, Stadtarchiv Gießen, Inv.-Nr. 81-0287, (Reproduktion)
Lit.: Lang 1988, S. 206, Abb. 15.

Kat. 115 (Abb. 1)

Porträt Hugo von Ritgens, 19. Jh., Fotografie auf Karton, 32,6 × 25 cm, Bildarchiv von Universitätsbibliothek und Universitätsarchiv Gießen, HR B 1 b, (Reproduktion)

ARBEITEN IM STAUB? DIE TABAKFABRIK SCHIRMER

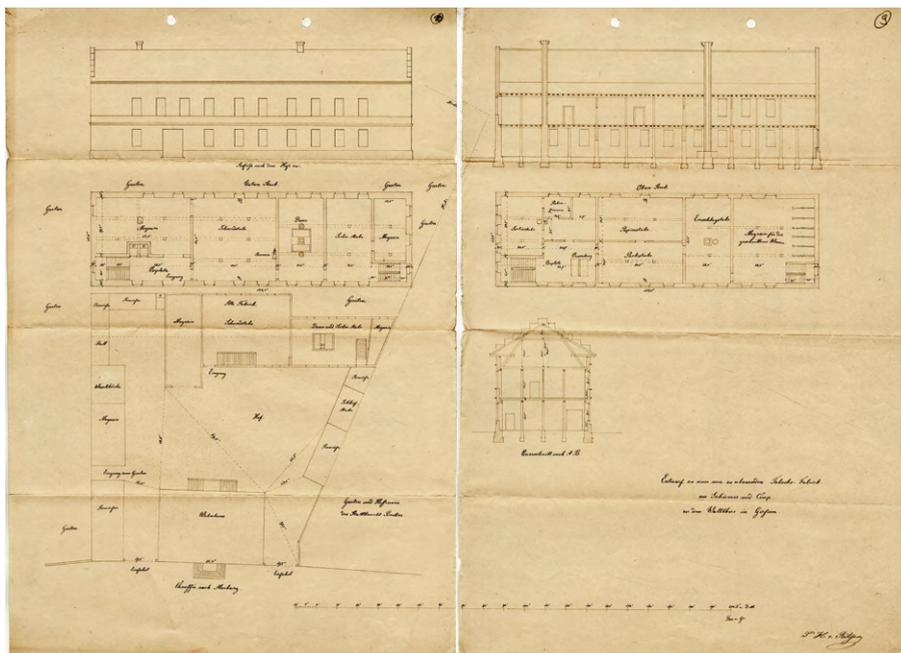
Kat. 116

Hugo von Ritgen, Entwurf für die Tabakfabrik Schirmer und Comp., Aufriss nach dem Hofe, Grundriss des unteren Stocks, Situationsplan, 1842 (?), Federzeichnung, 39 × 26,6 cm, Stadtarchiv Gießen, Inv.-Nr. 5069 a,b N, Plan 10

Kat. 117

Hugo von Ritgen, Entwurf für die Tabakfabrik Schirmer und Comp., Aufriss, Grundriss des oberen Stocks und Querschnitt, 1842 (?), Federzeichnung, 39 × 26,6 cm, Stadtarchiv Gießen, Inv.-Nr. 5069 a,b N, Plan 9

Ritgen hat Aufträge von unterschiedlichsten Bauherren erhalten. Die Entwürfe für die Tabakfabrik Heinrich Schirmer in Gießen bezeugen seine Beschäftigung mit modernen und zweckmäßigen Bauwerken. Seinem Interesse für Fabrik- und Industriebauten war er bereits während seiner Studienreise nach Belgien und Frankreich nachgegangen und entwarf in der Folge in Gießen mehrere Produktionsanlagen. Für die Fabrik Schirmer vor dem damaligen Walltor schuf er diverse Gebäude, darunter den hier gezeigten Fabrikneubau. Im Rahmen solcher Entwurfstätigkeiten beschäftigte sich Ritgen auch mit Fragen des Arbeitsschutzes. Er achtete darauf, dass die Arbeiter durch hohe Räume vor der Staubentwicklung möglichst gut geschützt werden konnten.



Kat. 118

Hugo von Ritgen, Dispositionsplan der Dampfmaschine und der 2 Dampfkessel für Herrn G. H. Schirmer in Giessen, 1867, Federzeichnung, 85 × 46 cm, THM, Prof. N. Zieske

Der Plan zeigt eine Dampfmaschine, die in der Fabrik Schirmer installiert wurde (vgl. Kat. 116 u. 117). Sie ist Zeugnis der im 19. Jahrhundert voranschreitenden Industrialisierung, die auch in den Gießener Produktionsstätten zum Einsatz neuer Techniken führte und die Arbeitswelt veränderte.

Kat. 119

Briefkopf der Tabakfabrik Schirmer Gießen, 1901, Stadtarchiv Gießen, Inv.-Nr. L 1588 I, (Reproduktion)

Kat. 120

Karl Müller, Handarbeiter in einer Zigarrenfabrik, Holzschnitt, koloriert, 19. Jh., OHM, Nachlass Klaus Rinn

KUNST UND KONSTRUKTION**Kat. 121**

Verzeichnis der Vorlesungen, welche auf der Großherzoglich Hessischen Ludewigs-Universität zu Giessen im Sommerhalbjahre 1845 gehalten und am 7ten April bestimmt und allgemein ihren Anfang nehmen werden; Verzeichnis der Vorlesungen, welche auf der Großherzoglich Hessischen Ludewigs-Universität zu Giessen im Winterhalbjahre 1880/81 gehalten werden und am 1. November ihren Anfang nehmen, Universitätsarchiv Gießen, (Reproduktionen)

Ritgen bot als Professor für Architektur und ab 1874 als Professor für Kunstgeschichte ein vielfältiges Spektrum an Veranstaltungen an. Er leitete den akademischen Zeichenunterricht, wozu etwa „Darstellende Geometrie“, „Perspektive“, „Schattenlehre“, „Situationszeichnen“, „Aquarell- und Oelmalen“ gehörten. In der Architekturlehre standen „Straßen-, Brücken- und Wasserbau“, „Bau der Eisenbahnen“, „Architektonische Constructionslehre und Compositionsübungen“, „Encyclopädie der Bauwissenschaften“, „Geschichte der Baukunst (im Mittelalter)“ und „Darstellung der bedeutendsten Baustyle“ auf dem Lehrplan. Im Bereich Kunstgeschichte konnte man zum Beispiel die folgenden Veranstaltungen belegen: „Geschichte der griechischen und römischen bildenden Kunst“, „Ueberblick der Kunst-Archäologie des Mittelalters, insbesondere der kirchlichen“, „Geschichte der christlichen Kunst im Mittelalter“, „Geschichte der Kunst zur Zeit der Renaissance“, „Geschichte der Kunst der neueren Zeit“ und „Geschichte der neueren bildenden Künste“. Ritgen war es wichtig, in seinem Unterricht Theorie und Praxis zu verbinden, weshalb er im Unterricht umfangreiches Anschauungsmaterial einsetzte und Exkursionen sowie die Besichtigung von Bauplätzen anbot.

Kat. 122

Hörerlisten zu Lehrveranstaltungen von Prof. Dr. Hugo von Ritgen, 1871–1882, Universitätsarchiv Gießen, Phil H 11-4, (Reproduktion)

Lit.: Rickert 2022, S. 48.

Kat. 123

Hermann Müller, Abschlussprüfung im Fach Architektur an der Universität Gießen, Federzeichnung, laviert, Blattgröße 29,5 × 36, 2 cm, mit Karton 40,3 × 48,7 cm, Stadtarchiv Darmstadt, Bestand ST 55 Müller Nr. 22

Lit.: Noack 1921; Rickert 2024 (im Druck).

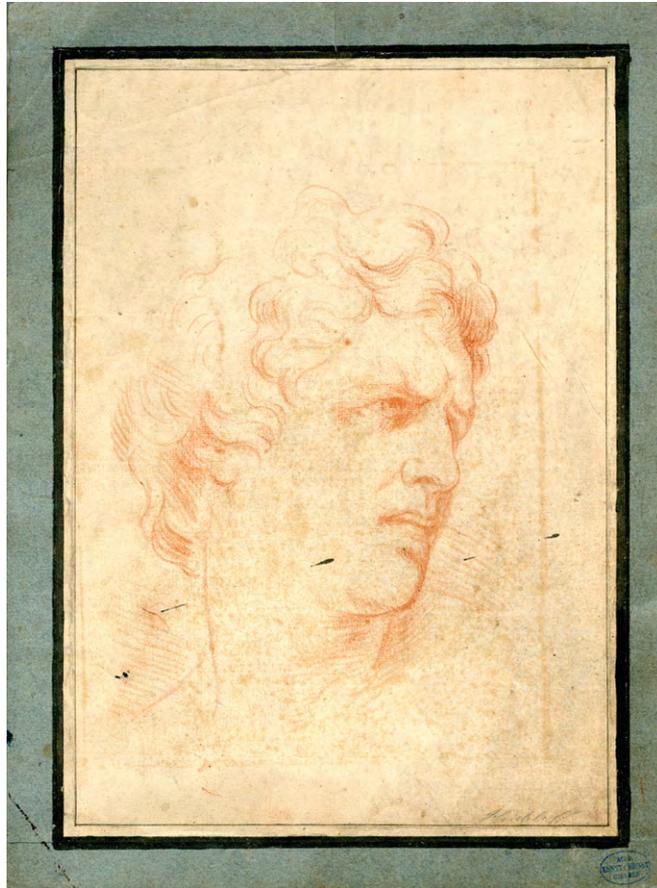
Der später als Architekt des Reichstagsgebäudes bekannt gewordene Paul Wallot (1841–1912) hatte sich am 28.11.1862 an der Gießener Universität für Architektur eingeschrieben, studierte dort drei Semester und erwarb 1863 seinen Abschluss. Die von Hermann Müller angefertigte Zeichnung zeigt das Abschlussexamen von Wallot und einer weiteren Person, die auf dem unteren Bildrand mit „Mangold“ bezeichnet ist. Die anderen dargestellten Personen sind ebenfalls dort verzeichnet: „Clebsch, Mangold, v. Ritgen, Wallot, Buff, Stahl, Will“. Der Architekt und Zeichner Müller hat das Blatt für Wallot Jahrzehnte nach dessen Examen als Erinnerung angefertigt, und es kann als seltenes Zeugnis einer solchen Prüfungssituation gelten. Die beiden Prüfungskandidaten sind im Bildvordergrund in Rückenansicht an einem Tisch sitzend dargestellt. Fünf Professoren sitzen ihnen gegenüber – Ritgen ist als Zweiter von links unschwer zu erkennen. Die Wand im Hintergrund schmückt ein Gemälde; höchstwahrscheinlich handelt es sich um ein Porträt von Ludwig III., Großherzog von Hessen-Darmstadt (1806–1877).



Kat. 124

Carl Alexander Heideloff [?], männlicher Porträtkopf, Rötzelzeichnung, beiges Papier auf blaue Unterlage aufgeklebt, unten rechts bezeichnet „Heideloff“ (Handschrift v. Ritgen), Blatt: 30,8 × 22,3 cm; Unterlage: 34,5 × 26 cm, JLU, Institut für Kunstgeschichte, künftig: Universitätsarchiv Gießen

Die Rötzelzeichnung zeigt einen männlichen Porträtkopf, der an Michelangelos David-Skulptur erinnert. Ritgen hat das Blatt unten rechts mit „Heideloff“ bezeichnet, aber von welchem Mitglied der Künstlerfamilie Heideloff sie stammen könnte, ist ungewiss. Die Zeichnung trägt den Stempel „ACAD: KUNST CABINET GIESSEN“ und ist damit den Beständen der Gießener Lehrsammlung zuzuordnen, die von Ritgen aufgebaut wurde. Er könnte das Blatt als Anschauungs- und Lehrmaterial für die kunstwissenschaftliche Lehre und den Zeichenunterricht verwendet haben.



Kat. 125

Claude René Gabriel Poulleau (Stecher) nach Jacques-Germain Soufflot (Zeichner), Vue interieure de la nouvelle Eglise de Sainte Genevieve, 1775, Radierung und Kupferstich, Blatt (beschnitten) 29 × 42,5 cm, aufgeklebt auf Karton 48 × 65 cm, unten rechts Stempel: „ACAD: KUNST CABINET GIESSEN“ und grünes Papieretikett mit der Inv.-Nr. „I B 51“, TU Darmstadt, Sammlung Fachgebiet Architektur- und Kunstgeschichte

Lit.: Petzet 1961, S. 163, Abb. Nr. 21; Rickert 2024 (im Druck).

Dies ist der einzige Gegenstand, der sich aufgrund seiner Inventarnummer heute noch den Objekten, die im Inventar des „Architectonischen Cabinets“ aufgeführt sind, eindeutig zuordnen lässt. Das Blatt ist beschnitten, sodass die Bildunterschrift und die Nennung des Künstlers fehlen. Es lässt sich aber als eine Graphik von Claude René Gabriel Poulleau nach Jacques-Germain Soufflot aus dem Jahr 1775 identifizieren. Sie zeigt eine Innenansicht der Kirche Sainte Geneviève in ihrem Zustand vor der Revolution mit dem Hochgrab der heiligen Genoveva (Sainte Geneviève). Die Ansicht des komplexen Innenraums der Kirche war als Vorlage für den Unterricht in Perspektive bestens geeignet. Gebrauchsspuren und Einrisse an allen vier Blatträndern weisen auf eine vielfache Benutzung hin.



Kat. 126

August Lucas, Männlicher Rückenakt, nicht datiert (19. Jh.), Blei, Fettstift und Weißhöhungen auf bläulichem Papier, 60 × 40 cm, TU Darmstadt, Sammlung Fachgebiet Architektur- und Kunstgeschichte



Kat. 127

August Lucas, Faltenstudie, nicht datiert (19. Jh.), Blei und Weißhöhungen auf braunem Papier, 44,5 × 36 cm, TU Darmstadt, Sammlung Fachgebiet Architektur- und Kunstgeschichte

Kat. 128 (Abb. 5)

Johann Heinrich Schilbach, Blick auf eine Brücke mit Brückenturm (Narni), 1828, Pinsel in Braun, laviert, Feder in Schwarz, Graphit, 29,8 × 42,5 cm, Wartburg-Stiftung, Kunstsammlung, Inv.-Nr. G3892

Lit.: Schall 2021, S. 116, Abb. 11.

Der Künstler Schilbach und Ritgen kannten sich aus Darmstadt. Die Zeichnung befindet sich im Nachlass von Ritgen, und es ist anzunehmen, dass das Blatt zu seiner Privatsammlung gehörte. Schilbach fertigte die Zeichnung auf einer Italienreise an, unten rechts auf dem Blatt findet sich sein Vermerk: „Narni den 3. Juny 28“. Ritgen wiederum verzeichnete unten links den Namen des Künstlers „Hr. Schilbach“. Das in Brauntönen angelegte Werk zeigt im Mittelgrund eine Brücke mit einem hohen Turm und rechts im Bild die am Hügel liegende Stadt Narni in Umbrien.

Kat. 129

Deutsches Bauhandbuch. Eine systematische Zusammenstellung der Resultate der Bauwissenschaften mit allen Hilfswissenschaften in ihrer Anwendung auf das Entwerfen und die Ausführung der Bauten. Veranstaltet von den Herausgebern der Deutschen Bauzeitung und des Deutschen Baukalenders, Band 1: Theil I: Tabellen, Theil II: Hilfs-Wissenschaften, Berlin: Kommissions-Verlag von Ernst Toeche 1879, 21 × 14,5 × 3 cm, THM, Prof. N. Zieske

Kat. 130

Deutsches Bauhandbuch. Eine systematische Zusammenstellung der Resultate der Bauwissenschaften mit allen Hilfswissenschaften in ihrer Anwendung auf das Entwerfen und die Ausführung der Bauten. Veranstaltet von den Herausgebern der Deutschen Bauzeitung und des Deutschen Baukalenders, Band 2: Baukunde des Architekten (Erster Halbband), Berlin: Kommissions-Verlag von Ernst Toeche 1880, 21 × 14,5 × 3 cm, THM, Prof. N. Zieske

Kat. 131

Royer, Paris (Hersteller), Reißzeug und Zirkelset, 19./20. Jh., 2 × 9 × 16 cm, Privatsammlung Zieske

Kat. 132

Tintenfass, 19./20. Jh., Gussglas mit Korken, $6,5 \times 4,5 \times 4,5$ cm, Privatsammlung Zieske

Kat. 133

Reißschiene, Länge: 95 cm; zwei Zeichenwinkeldreiecke $30^\circ/60^\circ$, 49 cm und 26 cm; Burmester-Kurvenschablone, 27 cm; Lineal, 20 cm, Holz, 19.–20. Jh., Privatsammlung Zieske

Kat. 134

Historisches Arbeits- und Zeichenmaterial, Bleistifte Faber Castell, Johann Faber 8426A Zeichenfederhalter, verschiedene Zeichenfedern, Blechwinkelmesser, Radiergummi, Maßband, 19./20. Jh., Holz und Metall, Privatsammlung Zieske und Udo Kreiling

Kat. 135

Modell einer Dampfmaschine, um 1900, Blech, $26 \times 18 \times 19$ cm, OHM, Inv.-Nr. OHM 7340

Kat. 136

Charles François Antoine Leroy, *Die darstellende Geometrie (Géométrie descriptive)*, Deutsch mit Anmerkungen von E. F. Kauffmann, 2. Auflage, Stuttgart 1853, Tf. 9, München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Math.p. 203p, (Reproduktion)

Kat. 137

Preisliste von Modellen, welche in der polytechnischen Arbeits-Anstalt von J. Schröder, Lehrer der polytechnischen Schule und Lehrer der Handwerkerschule zu Darmstadt gefertigt werden für den Gebrauch aller Lehranstalten und Vereine, ohne Ort, II. Abtheilung, Modelle für darstellende Geometrie (ohne Paginierung), nicht datiert (um 1854), München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Techn. 501 b,1/35'Beibd.24, (Reproduktion)
Lit.: Rickert 2024 (im Druck).

Kat. 138 (nicht ausgestellt)

Jacob Schröder, Mathematisches Modell, Schnittkurve von Zylinder und Kegel, 1869, Holz, 11,5 × 10,5 × 7,6 cm, ETH Zürich, Sammlung Mathematische Modelle, Inv.-Nr. ETHZ_MATH_MOD_0008

Lit.: Volkert 2018, S. 171, Abb. 4; Volkert 2022, S. 172, Abb. 8.

Jacob Peter Schröder, der 1837 an der Darmstädter Handwerkerzeichenschule und ab 1839 an der dortigen Höheren Gewerbeschule darstellende Geometrie lehrte, gründete 1837 in Darmstadt die Firma „Nähmaschinen, polytechnisches Institut und polytechnisches Arbeitsinstitut“. Er war einer der ersten Produzenten von Unterrichtsmodellen, die unter anderem für die Lehrfächer Mathematik, Bauwesen und Maschinenbau verwendet wurden. Auch in Gießen kamen sie zum Einsatz: Zahlreiche der im Inventar des „Architectonischen Cabinets“ aufgeführten Modelle für darstellende Geometrie, Schattenlehre und Steinschnitt sind als Modelle von Schröder gekennzeichnet. Diese waren oftmals aus Holz gefertigt und in mehrere Teile zerlegbar. Die plastischen Modelle wurden, neben zweidimensionalen Schaufeln, im 19. Jahrhundert vermehrt eingesetzt, da sie komplexe mathematische Zusammenhänge gut vermitteln können.



Kat. 139

Friedrich Nickel, Darstellende Geometrie, Zeichnung, Blatt 6, Gießen 1896/97, 49 × 63 cm, THM, Prof. N. Zieske

Kat. 140

Friedrich Nickel?, Fach-Zeichnen?, Vorriss, Gießen?, nicht datiert, 65 × 50 cm, THM, Prof. N. Zieske

Kat. 141

Friedrich Nickel, Massenberechnung eines Raumes, Zeichnung und Berechnung, zweiseitig, nicht datiert, 21 × 33 cm, THM, Prof. N. Zieske

Kat. 142

Friedrich Nickel?, Graphostatik, Zeichnung, Gießen, nicht datiert, 49 × 63 cm, THM, Prof. N. Zieske

Kat. 143

Friedrich Nickel, Fach-Zeichnen, Blatt 1, Zeichnung, Gießen 1896/97, 63 × 48 cm, THM, Prof. N. Zieske

Kat. 144

Friedrich Nickel, Freihand-Zeichnen, Blatt 3, Zeichnung, Gießen 1894, 61 × 46 cm, THM, Prof. N. Zieske

Kat. 145

Friedrich Nickel, Perspektive, Zeichnung, nicht datiert, 60 × 45 cm, THM, Prof. N. Zieske

Kat. 146

Lehr- und Stundenplan, Wintersemester, Gießen, aus der Mappe von Friedrich Nickel, nicht datiert, 43 × 34 cm, THM, Prof. N. Zieske

Kat. 147

Urkunde zur Ernennung Hugo von Ritgens zum Ehrenpräsidenten des Localgewerbevereins Gießen anlässlich des 50-jährigen Bestehens der Handwerkerschule, 15.1.1888, Druck auf Papier, 58 × 46 cm, Wartburg-Stiftung, Archiv, Inv.-Nr. R-Ur 34 *Lit.*: Jacobs 2017b, Bd.1, S. 30; Schall 2021, S. 128.

Ritgen war Mitglied des Großherzoglich hessischen Gewerbevereins, Vorsitzender des Localgewerbevereins Gießen und 1838 an der Gründung der dortigen Handwerkerschule beteiligt. Sein Engagement zeigt zum einen, dass ihm die Ausbildung in diesem Berufszweig am Herzen lag und deren Bedeutung im Rahmen der fortschreitenden Industrialisierung ihm durchaus bewusst war. Die Ernennung zum Ehrenpräsidenten erfolgte am Tage des 50-jährigen Bestehens der Handwerkerschule. Der Text der Urkunde zeugt von der Dankbarkeit, die ihm entgegengebracht wurde: „[I]n dankbarer Anerkennung der grossen Verdienste, welche er sich um den Localgewerbverein und die Handwerkerschule durch seine unermüdliche Thätigkeit in denselben und ganz besonders durch deren langjährige Leitung erworben hat, wodurch er die Entwicklung der Gewerbe und des Kunstsinnes in der Stadt Giessen wie im ganzen Lande in hohem Grade förderte – mit dem Ausdruck des Wunsches, dass er auch für die Folge dem Vereine sein reges Interesse bewahren möge.“

Hugo von Ritgen: Die Schriften

Ritgen 1833

Hugo Ritgen: *Thesen welche zur Erlangung der Doctorwürde in der Philosophie den 9. August 1833 öffentlich vertheidigen wird Hugo Ritgen aus Giessen, Architect und Technolog*, Universitäts-Buchdruckerei von G. F. Heyer, Giessen 1833.

Ritgen 1835

Hugo Ritgen: *Beiträge zur Würdigung des Antheils der Lehre von den Constructionen in Holz und Eisen an der Ausbildung des Characters neuerer, zeitgemässer Baukunst*, Leipzig & Darmstadt: Druck und Verlag von Carl Wilhelm Leske 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: *Allgemeine Bauzeitung* 11, 1846, S. 368–376.

Ritgen 1855

Hugo von Ritgen: *Einige Worte über die Geschichte der Kapelle auf der Wartburg. Eine Festgabe zu deren Wiedereinweihung am 7. Juni 1855*, Darmstadt 1855.

Ritgen 1859

Hugo von Ritgen: „Der Saal der Minnesänger und die Sängerlaube auf der Wartburg“, in: *Westermann's Jahrbuch der Illustrierten Deutschen Monatshefte* 5, 1859, S. 550–560.

Ritgen 1860

Hugo von Ritgen: *Der Führer auf der Wartburg. Ein Wegweiser für Fremde und ein Beitrag zur Kunde der Vorzeit*, Leipzig: Verlagshaus J. J. Weber 1860.

Ritgen 1865a

Hugo von Ritgen: „Ueber die Formen mittelalterlicher Zinnen als Anhaltspunkte für die Bestimmung ihrer Erbauungszeit“, in: *Bericht über die XIV. Versammlung deutscher Architekten und Ingenieure abgehalten am 30., 31. August, 1. und 2. September 1864 zu Wien*, Wien 1865, S. 17–21.

Ritgen 1865b

Hugo von Ritgen: „Ueber zweckmäßige Erleuchtung der Wohnräume“, in: *Bericht über die XIV. Versammlung deutscher Architekten und Ingenieure abgehalten am 30., 31. August, 1. und 2. September 1864 zu Wien*, Wien 1865, S. 114–122.

Ritgen 1868

Hugo von Ritgen: *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

Hugo von Ritgen: „Erhalten und Restauriren. Die Wartburg“, in: *Westermann's Jahrbuch der Illustrierten Monatshefte*, 37, 1875, S. 73–89.

Ritgen 1876

Hugo von Ritgen: *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: *Deutsche Revue über das gesamte nationale Leben der Gegenwart*, hrsg. von Richard Fleischer, 3. Jg., 1879, Bd. 2, S. 127–143.

Ritgen / Irle 1879

Hugo von Ritgen u. Hanno Irle: *Geschichte und Beschreibung der Burg Münzenberg in der Wetterau*, hg. vom Oberhessischen Verein für Localgeschichte, Gießen 1879.

Ritgen 1881a

Hugo von Ritgen: „Geschichte von Burg Gleiberg“, in: *Jahresbericht des Oberhessischen Vereins für Localgeschichte* 2, 1881, S. 3–32.

Ritgen 1881b

Hugo von Ritgen: „Regesten zur Geschichte von Gleiberg“, in: *Jahresbericht des Oberhessischen Vereins für Localgeschichte* 2, 1881, S. 33–77.

Ritgen 1881c

Hugo von Ritgen: „Drei Wetzlarische Urkunden aus dem Archiv des Vereins“, in: *Jahresbericht des Oberhessischen Vereins für Localgeschichte* 2, 1881, S. 77–82.

Ritgen 1883

Hugo von Ritgen: *Geschichte der grossherzoglich hessischen Stadt Staufenberg und ihrer beiden Burgen* (= Festschrift Sr. Königl. Hoheit dem Großherzoge von Hessen und bei Rhein Ludewig IV zum 25. August 1883 gewidmet von Rektor und Senat der Landesuniversität), Gießen 1883.

Ritgen 1885

Hugo von Ritgen: „Die erste Anlage Gießens und seiner Befestigungen“, in: *Jahresbericht des Oberhessischen Vereins für Localgeschichte* 4, 1885, S. 35–62.

Quellenbestände zu Hugo von Ritgen

Darmstadt, Technische Universität, Sammlung Fachgebiet Architektur- und Kunstgeschichte
Darmstadt, Hessisches Staatsarchiv

Eisenbach, Philipp Riedesel Freiherr zu Eisenbach

Eisenach, Wartburg-Stiftung

Gießen, Bildarchiv von Universitätsbibliothek und Universitätsarchiv Gießen
Gießen, Universitätsarchiv (UniA GI)
Gießen, Oberhessisches Museum (OHM)
Gießen, Stadtarchiv
Gießen, Hochbauamt – Untere Denkmalschutzbehörde

Laubach, Graf zu Solms Laubach'sches Archiv

Marburg, Hessisches Staatsarchiv (HStAM)

Weimar, Goethe und Schiller Archiv
Weimar, Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar
(LA Th – HStA Weimar)

Abkürzungen

JLU	Justus-Liebig-Universität Gießen
THM	Technische Hochschule Mittelhessen
TU	Technische Universität
WSTA	Wartburg-Stiftung, Archiv

Publizierte Primär- und Sekundärliteratur

Ardant 1840

Paul-Joseph Ardant: *Études théoriques et expérimentales sur l'établissement des charpentes à grande portée*, Metz 1840 (dt. *Sprengwerke von grosser Spannweite*, Hannover 1847).

Asche 1960

Siegfried Asche: *Die Wartburg und ihre Kunstwerke*, Leipzig 1960.

Ausst.-Kat. Darmstadt 1978

Darmstadt in der Zeit des Klassizismus und der Romantik, hg. vom Magistrat der Stadt Darmstadt, Mathildenhöhe, Darmstadt 1978–79, Darmstadt 1978.

Ausst.-Kat. Eisenach 2001

Carl Alexander. *Zum 100. Todestag des Grossherzogs von Sachsen-Weimar-Eisenach*. Wartburg bei Eisenach, Eisenach 2001.

Ausst.-Kat. Eisenach 2023

Mythos Wartburg. 10 Fragen an die ideale Burg, Wartburg bei Eisenach 2023–2024, hg. von der Wartburg-Stiftung, Regensburg 2023.

Ausst.-Kat. Gießen 1980

Hugo von Ritgen (1811–1889) *Aquarelle – Zeichnungen*, hg. von Friedhelm Häring, Sonderausstellung des Oberhessischen Museums und der Gail'schen Sammlung anlässlich der Eröffnung des Alten Schlosses, Gießen [1980].

Ausst.-Kat. Hamm 1984

Zeichnungen Darmstädter Romantiker: Aus der Sammlung Hugo v. Ritgen, hg. von Hans Wille, Städtisches Gustav-Lübcke-Museum Hamm, Magistrat der Stadt Darmstadt u. Kunstverein Darmstadt e. V., Oberhessisches Museum Gießen, Hamm 1984.

Ausst.-Kat. Karlsruhe 1996

Moritz von Schwind - Meister der Spätromantik, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Museum der bildenden Künste Leipzig 1996–97, Stuttgart 1996.

Ausst.-Kat. Koblenz 2002

Der Geist der Romantik in der Architektur. Gebaute Träume am Mittelrhein, Festung Ehrenbreitstein bei Koblenz, Regensburg 2002.

Ausst.-Kat. Nürnberg 2010

Mythos Burg, hg. von G. Ulrich Großmann, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Dresden 2010.

Ausst.-Kat. Wetzlar 2015

Friedrich Christian Reineremann. Ein Wetzlarer Maler der Romantik, Stadtmuseum Wetzlar 2015–2016, Petersberg 2015.

Ausst.-Kat. Wien 1996

Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa, hg. von Herman Filitz u. Werner Telesko, Kunsthaus Wien, Wien 1996.

Baumgärtel 1907a

Max Baumgärtel (Hg.): *Die Wartburg. Ein Denkmal deutscher Geschichte und Kunst*. Berlin 1907.

Baumgärtel 1907b

Max Baumgärtel: „Die Vorgeschichte der Wiederherstellung der Wartburg“, in: *Die Wartburg. Ein Denkmal deutscher Geschichte und Kunst*, hg. von dems., Berlin 1907, S. 281–318.

Bausinger et al. 1999

Hermann Bausinger / Klaus Beyrer / Gottfried Korff (Hg.): *Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus*, München 1999.

Beißwanger et al. 2022

Lisa Beißwanger / Alexandra Karentzos / Christiane Salge (Hg.): *Zwischen Enklave und Vernetzung: Kunstgeschichte an der TU Darmstadt*, Heidelberg 2022, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.890.c12389>.

Bericht 1846

„Bericht über die fünfte Versammlung der deutschen Architekten und Ingenieure zu Gotha“, in: *Zeitschrift für Praktische Baukunst* 6, 1846, hg. von A. Romberg, Sp. 385–396.

Bien 1975

Heinz Bieh: „Schloßbauten der Romantik in Hessen und der Historismus“, in: Wagner-Rieger / Krause 1975, S. 103–118.

Bischoff 1998

Malte Bischoff: *Geschichte der Deutschen Burgenvereinigung 1899 – 1957. Die Ära Ebhardt*, Braubach 1998.

Bouin / Chanut 1980

Philippe Bouin / Christian-Philippe Chanut: *Histoire française des foires et des expositions universelles*, Paris 1980.

Brake 1991

Ludwig Brake: *Die ersten Eisenbahnen in Hessen. Eisenbahnpolitik und Eisenbahnbau in Frankfurt, Hessen-Darmstadt, Kurhessen und Nassau bis 1866* (= Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Nassau 51), Wiesbaden 1991.

Brilli 2001

Attilio Brilli: *Als Reisen eine Kunst war. Vom Beginn des modernen Tourismus: Die „Grand Tour“*, Berlin 2001.

Buchner 1890

Otto Buchner: „Dr. Hugo von Ritgen. Geheimer Rat und Professor, Vorsitzender des Oberhessischen Geschichtsvereins, gestorben 31. Juli 1889“, in: *Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins* 2, 1890, S. III–XII.

Buttlar 1985

Adrian von Buttlar: „Klenzes Beitrag zur Polychromie-Frage“, in: *Ein griechischer Traum: Leo von Klenze, der Archäologe*, hg. von Peter Frese, Ausst.-Kat. Glyptothek München 1985–86, München 1985, S. 213–225.

De l’Orme 1561

Philibert De l’Orme: *Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits fraiz*, Paris 1561.

Dippold 2013

Christine Dippold: „Die Burg für alle. Touristische Popularisierung der Burg im 19. Jahrhundert“, in: *Die Burg im Blick: Volkskundliches zu einem populären Ort* (= Neue Folge der Hessischen Blätter für Volkskunde 48, hg. von Thomas Schindler), Marburg 2013, S. 98–115.

Dolff-Bonekämper 1985

Gabriele Dolff-Bonekämper: *Die Entdeckung des Mittelalters. Studien zur Geschichte der Denkmalerfassung und des Denkmalschutzes in Hessen-Kassel bzw. Kurhessen im 18. und 19. Jahrhundert*, Darmstadt / Marburg 1985.

Domagala 1994

Rosemarie Domagala: „Die Gaststätten auf der Wartburg. Teil II: Das Gasthaus auf der Gaiskuppe“, in: *Wartburg-Jahrbuch* 2, 1993 (1994), S. 115–130.

Eisenbach / Hardach 2001

Ulrich Eisenbach / Gerd Hardach (Hg.): *Reisebilder aus Hessen. Fremdenverkehr, Tourismus und Kur seit dem 18. Jahrhundert* (= Schriften zur hessischen Wirtschafts- und Unternehmensgeschichte 5), Darmstadt 2001.

Emy 1828

Amand-Rose Emy: *Description d'un nouveau système d'arcs pour les grandes charpentes, exécuté sur un bâtiment de vingt mètres de largeur, à Marac près Bayonne, et sur le manège de la caserne de Libourne*, Paris 1828.

Engels 2006

Peter Engels: „Moller, Georg“, in: *Stadtlexikon Darmstadt*, hg. vom Historischen Verein für Hessen im Auftrag des Magistrats der Wissenschaftsstadt Darmstadt, Stuttgart 2006, S. 638–639.

Fiensch 1980

Günther Fiensch: „Hugo von Ritgen als Zeichner und Aquarellmaler“, in: Ausst.-Kat. Gießen 1980, S. 22–41.

Fischer 2010

Ludger Fischer: *Bodo Ebhardt, Versuche baukünstlerischer Denkmalpflege. Restaurierungen, Rekonstruktionen und Neubauten von Burgen, Schlössern und Herrenhäusern von 1899 bis 1935*, Braubach 2010.

Freigang 2015

Christian Freigang: *Die Moderne 1800 bis heute. Baukunst, Technik, Gesellschaft*, Darmstadt 2015.

Fröhlich 2023

Christine Fröhlich: „Reiseziel Wartburg. Was wäre der Mythos ohne Gäste?“, in: Ausst.-Kat. Eisenach 2023, S. 129–141.

Frölich / Sperlich 1959

Marie Frölich / Hans-Günther Sperlich: *Georg Moller. Baumeister der Romantik*, Darmstadt 1959.

Gabelentz 1940

Hans von der Gabelentz: *Aus der Frühzeit der Wartburg-Erneuerung. Briefe des Baumeister Hugo v. Ritgen an den Burghauptmann Bernhard v. Arnswald*, Jena [1940].

Gilly 1797

David Gilly: *Über die Erfindung, Construction und Vortheile der Bohlen-Dächer*, Berlin 1797.

Gladbach 1868–1883

Ernst Gladbach: *Der Schweizer Holzstil in seinen kantonalen und constructiven Verschiedenheiten vergleichend dargestellt mit Holzbauten Deutschlands*, 2 Bde., Zürich 1868–1883.

Gladbach 1870

Ernst Gladbach: *Charakteristische Holzbauten der Schweiz vom 16. bis 19. Jahrhundert nebst deren inneren Ausstattung nach der Natur aufgenommen*, Berlin 1870.

Gladbach 1876

Ernst Gladbach: *Die Holz-Architektur der Schweiz*, Zürich 1876.

Gleiberg-Verein 1891

Gleiberg-Verein (Hg.): *Burg Gleiberg. Ein Führer für Freunde und Einheimische*, Gießen [1891].

Gräf 1999

Holger Th. Gräf: „Valentin Wagner, Wenzel Hollar und die Gießener Ansicht in der Topographie Hassiae von Matthaeus Merian d. Ae.“, in: *Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins* 84 (NF), 1999, S. 115–124.

Graefe 1989

Rainer Graefe: „Die Bogendächer von Philibert de l’Orme“, in: *Zur Geschichte des Konstruierens*, hg. von dems., Stuttgart 1989, S. 99–116.

Gramm 1854

Johann Christian Gramm: *Der Architekt für Freunde der schönen Baukunst. Façaden, Grundrisse und Détails*, Frankfurt a. M. 1854.

Gravert 1953

Wilhelm Gravert: „Hugo von Ritgen als Gießener Architekt“, in: *Nachrichten der Gießener Hochschulgesellschaft* 22, Gießen 1953, S. 118–125.

Großmann 2010

G. Ulrich Großmann: „Mythos und Mystifizierung“, in: *Ausst.-Kat. Nürnberg* 2010, S. 318–321.

Großmann 2013

G. Ulrich Großmann: *Die Welt der Burgen. Geschichte, Architektur, Kultur*, München 2013.

Gumtz 2004

Hans-Peter Gumtz: „Vom Alten Friedhof in das Alte Schloss“: in: *Gießener Allgemeine Zeitung*, 9.7.2004, S. 26.

Haupt 1927

Albrecht Haupt: „Hugo von Ritgen“, in: *Hessische Biographien*, hg. von Herman Haupt, Bd. 2, Darmstadt 1927, S. 385–391.

Haupt / Lehnert 1907

Herman Haupt/Georg Lehnert: „Chronik der Universität Gießen 1607–1907“, in: *Die Universität Gießen von 1607–1907. Beiträge zu ihrer Geschichte. Festschrift zur dritten Jahrhundertfeier*, hg. von der Universität Gießen, 2 Bde., Gießen 1907, Bd. 1, S. 365–474.

Imhof 1996

Michael Imhof: *Historistisches Fachwerk. Zur Architekturgeschichte im 19. Jahrhundert in Deutschland, Großbritannien (Old english Style), Frankreich, Österreich, der Schweiz und den USA*, Bamberg 1996.

Jacobs 2007

Grit Jacobs: „Carl Alexander, Hugo von Ritgen, Bernhard von Arnswald. Das Verhältnis von Bauherr, Architekt und Kommandant im ersten Jahrzehnt der Wiederherstellung“, in: *Burgenrenaissance im Historismus* (= Forschungen zu Burgen und Schlössern, 10, hg. von der Wartburg-Gesellschaft zur Erforschung von Burgen und Schlössern), München 2007, S. 25–36.

Jacobs 2017a

Grit Jacobs: „Fotografien und Fotografen der Wartburg im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert – Teil 1: von 1855 bis 1874“, in: *Wartburg-Jahrbuch* 25, 2016 (2017), S. 186–250.

Jacobs 2017b

Grit Jacobs: „Ein treues Bild aus früherer Zeit.“ *Das Werk des Architekten Hugo von Ritgen auf der Wartburg*, 2 Bde., Dissertation Jena 2015 (2017) <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:27-dbt-20170207-1616182>.

Jacobs 2018

Grit Jacobs: „Ritgen, Hugo (Joseph Maria Hugo) von“, in: *Allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeit und Völker*, hg. von Andreas Beyer et al., Bd. 99 (Rimpl-Rover), Berlin / Boston 2018, S. 39.

Jacobs 2019a

Grit Jacobs (Hg.): *Objektiv!? Die Wartburg im Spiegel der Fotografien des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, Regensburg 2019.

Jacobs 2019b

Grit Jacobs: „Weimars Kunstschule, die adlige Malerkolonie und die Wartburg“, in: *Wartburg-Jahrbuch* 27, 2018 (2019), S. 114–132.

Jacobs 2023

Grit Jacobs: „Dynastische Memoria und Nationaldenkmal. Wie wurde die Wartburg zum heutigen Erinnerungsort?“, in: Ausst.-Kat. Eisenach 2023, S. 17–28.

Jenrich-Tran 2023

Franziska Jenrich-Tran: *Ernst von Ihne – des Kaisers Architekt. Baupolitik und Historismusrezeption am Beispiel des Hofarchitekten von Wilhelm II.*, Dissertation Darmstadt 2023.

Jung 2022

Annika Jung: *Statische Analyse der Bogenbohlendächer von Amand Rose Emy mit Bezugnahme auf die Habilitationsschrift Hugo von Ritgens*, Masterthesis Gießen THM 2022.

Kehm 2022

Jochen Kehm: *Der Traum vom Paradies. Der Gail'sche Park – Eine Geschichte von Tabak, Liebe und Gartenkunst* (hg. vom Freundeskreis Gail'scher Park e.V.), Biebertal 2022 (2. Aufl.).

Klein 2007

Dagmar Klein: „Gießener Friedhöfe. Erinnerungsorte der Universitätsgeschichte“, in: *Panorama 400 Jahre Universität Gießen. Akteure, Schauplätze, Erinnerungskultur*, hg. von Horst Carl, Frankfurt a. M. 2007, S. 250–255.

Klein 2012

Ulrich Klein: „Der Umbau von Torhaus, Ritterhaus und Vogtei der Wartburg durch Bodo Ebhardt“, in: *Wartburg-Jahrbuch* 20, 2011 (2012), S. 132–171.

Klein 2013

Dagmar Klein: „Eine ungewöhnliche Kombination. Wortmann-Bau auf dem Alten Friedhof war Leichenhaus und Denkmal – 1833/34 erbaut nach Plänen Hugo von Ritgens“, in: *Gießener Allgemeine Zeitung*, 17.10.2013.

Knappe 2007

Rudolf Knappe: „Georg Landau (1807–1865). Sein Leben und Wirken“, in: *Burgenrenaissance im Historismus* (= Forschungen zu Burgen und Schlössern, 10, hg. von der Wartburg-Gesellschaft zur Erforschung von Burgen und Schlössern), München 2007, S. 163–165.

Knappe 2013

Rudolf Knappe: „Georg Landau (1807–1865). Leben und Wirken eines frühen Burgenforschers“, in: *Burgen – Vermittlung und Vermarktung*, hg. von Heiko Laß, Marburg 2013, S. 275–280.

Kössler 1971

Franz Kössler: *Katalog der Dissertationen und Habilitationsschriften der Universität Gießen von 1801–1884*, Gießen 1971.

Krauß 1990

Jutta Krauß: *Die Wiederherstellung der Wartburg im 19. Jahrhundert*, Kassel 1990.

Landau 1832–39

Georg Landau: *Die hessischen Ritterburgen und ihre Besitzer*, 4 Bde., Kassel 1832–1839.

Lang 1988

Karlheinz Lang: „Zur Baugeschichte der Stadtkirche in Gießen“, in: *Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins Gießen* 73, 1988, S. 189–206.

Lang/Wagner-Niedner 1993

Karlheinz Lang/Christel Wagner-Niedner (Hg.): *Universitätsstadt Gießen*, (= Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland. Kulturdenkmäler in Hessen, Bd. 13, hg. v. Landesamt für Denkmalpflege Hessen), Stuttgart 1993.

Langreuter 1980

Renate Langreuter: „Zeittafel“, in: Ausst.-Kat. Gießen 1980, S. 57–81.

Lasius 1897

Georg Lasius: „Ernst Gladbach“, in: *Schweizerische Bauzeitung*, 16.01.1897, S. 15.

Leeds 1836

William H. Leeds (Hg.): *Moller's Memorials of German-Gothic Architecture, with additional notes and illustrations from Stieglitz etc.*, London 1836.

Lepik / Bäumlert 2018

Andres Lepik/Katrin Bäumlert: *Königsschlösser und Fabriken. Ludwig II. und die Architektur*, Basel 2018.

Lißner / Rug 2018

Karin Lißner/Wolfgang Rug: *Holzbausanierung beim Bauen im Bestand*, Berlin 2018 (2. Aufl.).

Maurer 1999

Michael Maurer (Hg.): *Neue Impulse der Reiseforschung*, Berlin 1999.

Mignot 1983

Claude Mignot: *Architektur des 19. Jahrhunderts*. Fribourg 1983 (dt. Köln 1994).

Mithoff 1849–1862

Wilhelm Mithoff: *Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte. Eine Darstellung mittelalterlicher Kunstwerke in Niedersachsen und nächster Umgebung*, 3 Bde., 1849–1862.

Mithoff 1871–1880

Wilhelm Mithoff: *Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannoverschen*, 7 Bde., Hannover 1871–1880.

Moller 1818

Georg Moller: *Bemerkungen über die aufgefundenene Originalzeichnung des Domes zu Koeln*, Darmstadt 1818.

Moller 1821–1844

Georg Moller: *Denkmäler der Deutschen Baukunst*, 3 Bde., Darmstadt 1821–1844.

Moller 1828–1831

Georg Moller: *Der Muenster zu Freiburg im Breisgau* (= Denkmäler der Deutschen Baukunst, Bd. 2,3), Darmstadt 1828–1831.

Moller 1831a

Georg Moller: *Ueber die altdeutsche Baukunst. Als erläuternder Text zu seinen Denkmälern der deutschen Baukunst*, Leipzig/Darmstadt 1831 (2. erw. Aufl.).

Moller 1831b

Georg Moller: *Monuments de l'architecture allemande*, o. O. 1831.

Moller 1833–1844

Georg Moller: *Beiträge zu der Lehre von Constructionen*, Darmstadt 1833–1844.

Müller 2012

Susanne Müller: *Die Welt des Baedeker. Eine Medienkulturgeschichte des Reiseführers 1830–1945*, Frankfurt a. M. 2012.

Mundt 1997

Barbara Mundt: „Sammlungsschrank mit Minnesangmotiven“, in: *Wartburg-Jahrbuch* 5, 1996 (1997), S. 261–263.

Niehr 1999

Klaus Niehr: *Gotikbilder – Gotiktheorien. Studien zur Wahrnehmung und Erforschung mittelalterlicher Architektur in Deutschland zwischen ca. 1750 und 1850*, Berlin 1999.

Noack 1921

Karl Noack: „Wanderungen durch das Stadtmuseum. 19. Neues von Hermann Müller“, in: *Darmstädter Tagblatt*, 19.10.1921, S. 2–3.

Pérouse de Montclos 1988

Jean-Marie Pérouse de Montclos (Hg.): *Philibert de l'Orme. Traités d'architecture: Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits fraiz (1561), suivi du Premier Tome de l'Architecture (1567)*, Paris 1988.

Petzet 1961

Michael Petzet: *Soufflots Sainte-Geneviève und der französische Kirchenbau des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1961.

Petzet/Neumeister 1980

Michael Petzet/Werner Neumeister: *Die Welt des bayerischen Märchenkönigs. Ludwig II. und seine Schlösser*, München 1980.

Rathke 1979

Ursula Rathke: *Preußische Burgenromantik am Rhein. Studien zum Wiederaufbau von Rheinstein, Stolzenfels und Sooneck (1823–1860)*, München 1979.

Reinboth 2015

Lutz Reinboth: „Bogenbohlendächer und ihre Geschichte“, in: *dach+holzbau* 7/2015, S. 56–60.

Rickert 2022

Yvonne Rickert: „Hugo von Ritgens Weg von Architektur zur Kunstgeschichte. Vernetzung und Konkurrenz zwischen der Polytechnischen Schule Darmstadt und der Landesuniversität Gießen“, in: Beißwanger et al. 2022, S. 23–57, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.890.c12386>.

Rickert 2024

Yvonne Rickert: „Kunst und Konstruktion – Hugo von Ritgen und die Lehre der Architektur und Kunstgeschichte in Gießen“, in: Ruby 2024 (im Druck).

Ritgen [siehe Hugo von Ritgen: Die Schriften]**Ritgen 1889**

O. v. [Otto von] Ritgen: „Burg Gleiberg“, in: *Centralblatt der Bauverwaltung*, Berlin 1889, 49, S. 467–470, u. 50, S. 484–486.

Ruby 2014

Sigrid Ruby: Art. „Delorme, Philibert“, in: *Renaissance - Humanismus. Lexikon zur Antikenrezeption* (= Der Neue Pauly, Suppl. 9, hg. von Manfred Landfester), Stuttgart 2014, Sp. 240–246.

Ruby 2022

Sigrid Ruby: „Gießens Beitrag zum Wiederaufbau der Kunstgeschichte in Darmstadt“, in: Beißwanger et al. 2022, S. 59–78, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.890.c12389>.

Ruby 2024

Sigrid Ruby (Hg.) unter Mitarbeit von Joachim Hendel: *150 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Gießen*, Stuttgart 2024 (im Druck).

Ruckelshausen-Weckler 1979

Olga Ruckelshausen-Weckler: „Das Grabmal Gail auf dem Alten Friedhof in Gießen: Studie zur Bildnerei Friedrich Küsthardts d. Ä. (1830–1900)“, in: *Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte* 4, 1979, S. 63–80.

Rüsch 1997

Eckart Rüsch: *Baukonstruktion zwischen Innovation und Scheitern. Verona, Langhans, Gilly und die Bohlendächer um 1800*, Petersberg 1997.

Runge 1983

Carola Runge: „Ein Album mit Zeichnungen von Wilhelmine Luise Gräfin von Otting und Fünfstetten in Schloß Eisenbach“, in: *Hessische Heimat* 33, 1983, H. 1, S. 6–14.

Sack 1908

Bernhard Sack: *Georg Moller. Sein Leben und Wirken*, München 1908.

Salge 2021

Christiane Salge: *Baukunst und Wissenschaft – Architektenausbildung an der Berliner Bauakademie um 1800*, Berlin 2021.

Salge 2024

Christiane Salge: „Von der Falte zum Akt: Die Zeichnungen des Malers August Lucas aus dem Akademischen Kunst Cabinet Giessen“, in: Ruby 2024 (im Druck).

Schall 2021

Petra Schall: „Der Nachlass Hugo von Ritgens im Wartburg-Archiv“, in: *Wartburg-Jahrbuch* 29, 2020 (2021), S. 85–130.

Schepp 2022

Karola Schepp: „Die versteckte Sehenswürdigkeit“, in: *Gießener Allgemeine*, 05.01.2022.

Schiebeler 2001

Jochen Schiebeler: „Die Lahntalbahn. Bedeutungs- und Funktionswandel einer Strecke aus der Frühzeit des Eisenbahnbaus“, in: Eisenbach / Hardach 2011, S. 155–161.

Schlim 2001

Jean-Louis Schlim: *König Ludwig II. von Bayern - Traum und Technik*, München 2001.

Schuchardt 2002a

Günther Schuchardt: „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 2002b

Günther Schuchardt (Hg.): *Romantik ist überall, wenn wir sie in uns tragen. Aus Leben und Werk des Wartburgkommandanten Bernhard von Arnswald*, Regensburg 2002.

Schumann 2022

Ulrich Maximilian Schumann: *Georg Moller. Werk & Netzwerk mit Briefen aus seinem Nachlass*, Bad Saulgau 2022.

Schweizer 2004

Stefan Schweizer: „Der Saal wird zur mächtigen Halle von ehemdem‘ oder: Wie der ‚Sängerkrieg auf der Wartburg‘ seinen Ort und seine ‚Bilder‘ fand“, in: *Wartburg-Jahrbuch* 12, 2003 (2004), S. 47–88.

Seib 1980a

Gerhard Seib: „Die ‚Villa Wittgenstein‘ in Schlitz, Hugo von Ritgen und die Fachwerkrezeption des mittleren 19. Jahrhunderts in Oberhessen“, in: *Hessische Heimat* 30 (NF), 1980, S. 12–23.

Seib 1980b

Gerhard Seib: „Hugo von Ritgen als Architekt und Restaurator“, in: Ausst.-Kat. Gießen 1980, S. 42–56.

Semino 1993

Gian Paolo Semino: *Karl Friedrich Schinkel*, Zürich 1993.

Simmel 1986

Georg Simmel: „Die Ruine“ (1919), in: ders., *Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essays* (mit einem Vorwort von Jürgen Habermas), Berlin 1986, S. 118–124.

Stegmann 2015

Knut Stegmann: „Vom ‚forschenden Künstler‘ – Ernst Gladbach (1812–1896) und die Erforschung und Vermittlung der Schweizer Holzbautraditionen“, in: *Der Lehrbuchdiskurs über das Bauen*, hg. von Uta Hassler, Zürich 2015, S. 184–200.

Vanja / Wunder 2019

Christina Vanja / Heide Wunder (Hg.): *Die Taunusbäder: Orte der Heilung und der Geselligkeit*, Darmstadt / Marburg 2019.

Viollet-le-Duc 1858

Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc: *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la renaissance*, Bd. 1, Paris 1858.

Volkert 2018

Klaus Volkert: „Mathematische Modelle und die polytechnische Tradition“, in: *Sieger Beiträge zur Geschichte und Philosophie der Mathematik*, Bd. 10, hg. v. Ralf Krömer u. Gregor Nickel, Siegen 2018, S. 161–202.

Volkert 2022

Klaus Volkert: „Wilhelm Fiedler and His Models – The Polytechnic Side“, in: *Models and Mathematics: From the 19th to the 21st Century*, hg. von Michael Friedman u. Karin Krauthausen, Cham 2022, <https://doi.org/10.1007/978-3-030-97833-4>, S. 145–175.

Wagner 1849

Karl Wagner: *Das Großherzogtum Hessen in malerischen Original Ansichten*, 2. Band: Oberhessen, Darmstadt 1849.

Wagner-Rieger / Krause 1975

Renate Wagner-Rieger / Walter Krause: *Historismus und Schlossbau*, München 1975.

Wartburg-Stiftung 2010

Wartburg-Jahrbuch 2008, hg. von der Wartburg-Stiftung in Zusammenarbeit mit dem Wissenschaftlichen Beirat, Regensburg 2010.

Weimann 2007

Hans-Joachim Weimann: „Neues vom Freundeskreis Gail’scher Park in Rodheim: Hugo von Ritgen – Architekt des Schweizerhauses im Gail’schen Park“, in: *Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins Gießen* 92 (NF), 2007, S. 432–433.

Weimann 2011

Hans-Joachim Weimann: „Die Gießener Kunstsammlung im Neuen Schloss“, in: *Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins* 96 (NF), 2011, S. 185–205.

Weinbrenner 1810–1819

Friedrich Weinbrenner: *Architektonisches Lehrbuch*, 3 Bde., 1810–1819.

Weiß 2002

Gert Weiß: „Moller als Bauforscher und Denkmalpfleger“, in: *Georg Moller. Symposium aus Anlass seines 150. Todestages am 13. März 2002*, hg. vom Hessischer Landtag, Wiesbaden 2002, S. 34–66.

Werquet 2010

Jan Werquet: *Historismus und Repräsentation. Die Baupolitik Friedrich Wilhelms IV. in der preußischen Rheinprovinz*, Berlin 2010.

Winckelmann 1756

Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, Dresden / Leipzig 1756.

Woltmann 1873

Alfred Woltmann: „(Referat) Erster kunstwissenschaftlicher Congress in Wien“, in: *Mittheilungen des k. k. Oesterreich. Museums für Kunst und Industrie. Monatschrift für Kunst und Kunstgewerbe* 8, 1873, H. 97, S. 487–488.

Wundram / Pape 1992

Manfred Wundram / Thomas Pape: *Andrea Palladio, 1508–1580. Architekt zwischen Renaissance und Barock*, Köln 1992.

Dank

Das Ausstellungsteam dankt allen Institutionen und Privatpersonen, die durch ihre Förderungen, ihre Leihgaben, die Bereitstellung von Reproduktionen, Hinweisen und Nutzungsrechten zum Gelingen von Ausstellung und Katalog beigetragen haben.

Förderer:

- BDA Mittelhessen
- Faber & Schnepf Hoch- u. Tiefbau GmbH & Co.KG
- Freundeskreis Alter Friedhof e. V.
- Gemeinnützige Stiftung der Sparkasse Gießen
- Gießener Hochschulgesellschaft. Gesellschaft von Freunden und Förderern der Justus-Liebig-Universität Gießen
- Hessische Kulturstiftung
- Museumsverband Hessen e. V.
- Oberhessischer Geschichtsverein e. V.
- Sparkasse Gießen
- Sparkassenkulturstiftung Hessen-Thüringen
- Volksbank Mittelhessen

Leihgeber:

- Institut für Kunstgeschichte, Justus-Liebig-Universität Gießen
- Karl Georg Graf zu Solms-Laubach
- Martin Konietschke
- Mathematikum Gießen e. V.
- Nikolaus Zieske, Privatsammlung
- Philipp Riedesel Freiherr zu Eisenbach
- Udo Kreiling, Privatsammlung
- Sammlung Fachgebiet Architektur- und Kunstgeschichte, Technische Universität Darmstadt
- Stadtarchiv Gießen
- Stadtarchiv Darmstadt
- Technische Hochschule Mittelhessen
- Universitätsbibliothek Gießen
- Wartburg-Stiftung, Archiv, Bibliothek, Fotothek und Kunstsammlung

Für die Unterstützung des Ausstellungsprojekts danken wir außerdem:

- Bayerische Staatsbibliothek München
- Bildarchiv Foto Marburg
- Bildarchiv von Universitätsbibliothek und Universitätsarchiv Gießen
- Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologisches Landesmuseum, Bildarchiv
- Eidgenössische Technische Hochschule Zürich, Sammlung Mathematische Modelle
- Freundeskreis Gail'scher Park e. V.
- Gleiberg Verein e. V.
- Hessisches Staatsarchiv Marburg
- Hochbauamt – Untere Denkmalschutzbehörde Gießen
- Universitätsarchiv Gießen
- Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln

Abbildungsnachweise

Bibliothèque nationale de France: Abb. 15; Bildarchiv Foto Marburg: Kat. 73; Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologisches Landesmuseum, Bildarchiv: Abb. 35; ETH Zürich, Sammlung wissenschaftlicher Instrumente und Lehrmittel, ETH-Bibliothek: Kat. 138; Gleiberg-Verein e. V.: Kat. 51; Hauptstaatsarchiv Marburg: Abb. 59, Kat. 30, 103; Hochbauamt – Untere Denkmalschutzbehörde Gießen: Abb. 38; JLU, Institut für Kunstgeschichte: Kat. 124; Landesarchiv Thüringen, Hauptstaatsarchiv Weimar, Hofmarschallamt: Abb. 58; München, Bayerische Staatsbibliothek: Abb. 11; Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie, Sammlung Siegert: Abb. 49; OHM: Abb. 7, 46, 47, 51, 54, 57, Kat. 8, 38 (Theresa Rundel), 54; Sigrid Ruby: Abb. 56, Kat. 107; Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen: Abb. 55; Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett: Abb. 39, 40; Stadtarchiv Darmstadt: Kat. 5, 123; Stadtarchiv Gießen: Abb. 41, Kat. 16, 20, 22, 116, 117, 123; Stiftung Preussische Schlösser und Gärten, KPM Archiv: Abb. 44 (Wolfgang Pfander); Theresa Rundel: Abb. 2, 3, 4, 26, Kat. 19, 26, 31, 34, 37, 40, 47, 48, 55; THM: Abb. 16, 17, 42, Kat. 32 sowie (von Theresa Rundel:) 60, 62, 63, 66, 69, 70, 88, 99, 111; TU Darmstadt: Abb. 9, 10 sowie (von Jürgen Schreiter) Kat. 125, 126; UB Gießen: Abb. 1, 13, 48 (Barbara Zimmermann), 54; Universitätsbibliothek Heidelberg: Abb. 12, 14; Universität Stuttgart, Institut für Architekturgeschichte: Abb. 43; Universitätsbibliothek Stuttgart, Institut für Kunstgeschichte: Abb. 8; Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud: Kat. 7; Wartburg-Stiftung: Abb. 5, 6, 18-24, 30-34, 36, 37, 45, 50 u. 52 (Rainer Salzmann), Kat. 2, 3, 17, 23, 27, 36, 52, 58, 98, 101, 102, 104

Ausstellungsimpressum

Ein Ausstellungsprojekt von
Oberhessisches Museum Gießen
Justus-Liebig-Universität Gießen
Technische Hochschule Mittelhessen

Projektleitung:
Sigrid Ruby, Katharina Weick-Joch, Nikolaus Zieske

Kuratorin:
Yvonne Rickert

Konzeption und Gestaltung der Ausstellung, Grafikdesign:
Ulrike Wassermann

Begleitung und Unterstützung der wissenschaftlichen Recherche:
Sigrid Ruby, Katharina Weick-Joch, Nikolaus Zieske

Museumsteam:
Matthias Bahr, Eske Fredrich, Laura Grimm, Linda Heintze, Amalka Hermann,
Mário Jorge Alves, Jean-Noël Lenhard, Franziska v. Oheimb, Julia Schopferer, Carsten Sehorz, Michael Simon, Katharina Weick-Joch
Aufsichtsdienst Verein Ehrenamt e. V.

Ausstellungswebsite:
Nikolaus Zieske, Hanna Gerlach, Yvonne Rickert (Texte)

Digitale Vermittlungsstation:
Yvonne Rickert (Recherche), Museumsteam (Konzept), Meike Spanner (Drehbuch),
Stephan Hollich (Illustration), Benjamin Einert und Yasemin Maghary (Programmierung)

