Schema und Eigenbrödler : eine Analyse der Vorarlberger-Forschung

Autor(en): **Sauermost, Heinz Jürgen**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera**

Band (Jahr): **20 (1969)**

Heft 3-4

PDF erstellt am: **28.03.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-393017

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

[15] Ausstellungskatalog, S. 78f., Nr. 71–75, farbiges Umschlagbild und Abb. 41–44.

[16] H. Lünenschloß, a.a.O., S. 284. Für diese Vergleiche sind Schräg- und Rückansichten unserer Marienfigur besonders ergiebig, obgleich deren Ausdruckspathos den Evangelisten gegenüber gemildert erscheint.

[17] Ausstellungskatalog, Umschlagbild (Ausschnitt), ferner H. Lünenschloß, a.a.O., Abb. 2, A. Schönberger, Deutsche Plastik des Barock (Die Blauen Bücher). Königstein im Taunus 1963, Abb. 32.

[18] Den nämlichen Gesichtstypus, jedoch ins Schmerzhaft-Elegische gesteigert, offenbart die Neuburger Sebastiansstatue; vgl. Ausstellungskatalog, Abb. 236.

[19] H. Lünenschloß, a.a.O., Abb. 8–11. – Wie uns Dr. C. Theuerkauff, Düsseldorf, freundlicherweise bestätigt, paßt die Solothurner Figur sehr gut in die Stilzusammenhänge einer Serie elfenbeinerner Madonnenstatuetten Bendls von etwa 1700–1710, über die er gegenwärtig eine Studie verfaßt, die demnächst in den «Schriften des Historischen Museums» (Frankfurt a. M.) erscheinen soll.

[20] Für die hilfsbereite Vermittlung von photographischen Aufnahmen der behandelten Silberfigur möchten wir Dr. G. Loertscher, Denkmalpfleger des Kantons Solothurn, den besten Dank aussprechen.

SCHEMA UND EIGENBRÖDLER

Eine Analyse der Vorarlberger-Forschung

Von Heinz Jürgen Sauermost

Von allen süddeutschen Barockbaumeistern haben Franz Beer von Bleichten und Kaspar Moosbrugger in der kunstgeschichtlichen Literatur die sonderbarste Karriere gemacht. Unter Linus Birchler glanzvoll debütierend (Birchler, Einsiedeln 1924)*, verdrängte Moosbrugger bald den bisherigen Vorarlberger Star Franz Beer. Dieser sank nun unter den Rang eines Künstlers, jener stieg in den Kreis der Genies. 1952 brachte man dem Einsiedler Klosterbruder in Basel Ovationen dar; erste kritische Stimmen wollte man noch überhören (Treu, Basler Protokoll 1952). Ein Jahrzehnt später jedoch fragte man bereits zweifelnd nach Bruder Kaspars Künstlertum (Sandner, Kuen 1962, S. 83f.): das Comeback Franz Beers hatte begonnen. Seither steht man Moosbrugger skeptisch gegenüber.

Die schwankende Einschätzung Kaspar Moosbruggers läßt auf ein unzureichend geklärtes Gesamtbild der Vorarlberger Bauschule schließen, denn die enge Verflechtung seines Oeuvres mit dem der übrigen schöpferischen Vorarlberger hat sich deutlich gezeigt. Deshalb ist diese Abhandlung kein müßiger Rückblick von einer sicheren Position, sondern eine Analyse des bisher Geleisteten im Hinblick auf die weitere Forschung.

* Bibliographie: N. Lieb und Fr. Dieth, Die Vorarlberger Barockbaumeister, 2. Aufl., München–Zürich 1967, S. 63–67. Je nachdem, ob dem Verfassernamen nur das Erscheinungsjahr oder auch ein Künstlername, ein Ortsname oder ein «N» beigefügt ist, ist der Titel dort unter der Rubrik «Allgem. Lit.», «Lit. zu einzelnen Meistern», «Kunsttopographische Lit.» oder «Nachträge zur Lit.» zu finden.

I.

Bei der ersten Gesamtvorstellung der Vorarlberger prägte Bertold Pfeiffer sogleich den Begriff «*Vorarlberger Münsterschema*» (Pfeiffer 1896/97 und 1904). Die Ähnlichkeit der ersten in Pfeiffers Blickfeld tretenden Bauten schien die Annahme eines solchen Schemas zu rechtfertigen, das nachträgliche Auftauchen von St. Peter im Schwarzwald sie zu bestätigen. Die eilige Etikettierung wird aus dem Bemühen verständlich, das immense Material der noch wenig bearbeiteten Barockarchitektur zu bändigen. Man erinnere sich auch der kurz zuvor fixierten «Hirsauer Schule» mit ihrem Schema.

Das «Vorarlberger Münsterschema», in Zeichnungen vorgestellt, war ein Extrakt der Vorarlberger Großbauten aus dem vorletzten Jahrzehnt des 17. Jhs. Eine positivistische Aufzählung verschiedenwertiger Motive hob die «Schema»-Bauten ab von den übrigen süddeutschen «Barockhallenkirchen mit aufgeteilten Seitenschiffen», aufgeteilt durch «eingezogene Streben». Während Fritz Gysi 1914 und Willy Fuchs 1919/20 den Motivkatalog erweiterten, führte Georg Karl schließlich einige den Gesamtbau betreffende Kriterien ein (Karl, Franz Beer 1921–1930, S. 1f.). Die für Pfeiffer noch unklare Vorbereitung des «Schemas» durch die Jesuiten stand bald außer Zweifel (Gysi 1914, S. 78) und wurde seither immer wieder behandelt. Dabei erscheint das «Münsterschema» öfters als präexistent, zum Beispiel wenn vor seiner Konstituierung sich der Chor der Solothurner Jesuitenkirche bereits von ihm distanziert (Landolt 1948, S. 45). Pfeiffers Feststellung, daß Vorarlberger im Spiel seien, wo das «Schema» vorkommt, wurde somit relativiert. Von dieser Seite setzte jetzt Kritik an dem Begriff ein. Da das «Schema» auf der anderen Seite nicht das gesamte Schaffen der Vorarlberger umgreift, wie B. Pfeiffer als guter Kenner selbst bemerkt hatte, sollte man annehmen, daß es in den zwanziger Jahren aufgegeben worden wäre. Die Kraft zum Überleben bis heute verdankt es jedoch gerade jenem Linus Birchler, der Pfeiffers Bezeichnung als «ganz willkürlich» ablehnte (Alemania 1929, S. 3).

«Vorarlberger Münsterschema» und «Vorarlberger Bauschule» haben wegen ihres Gleichlautes die Tendenz zur Deckung, auch dann noch, wenn die ursprüngliche Auffassung, die Vorarlberger hätten mit der Ausbildung des «Schemas» ihre entscheidende Leistung erbracht, aufgegeben ist. Kann der Spezialist mit einiger Energie jeweils den Geltungsbereich des «Schemas» abstecken, so schieben sich für den Laien «Schema» und «Schule» automatisch übereinander. Dieser Umstand wurde umso fataler, je deutlicher sich die überragende Qualität der «unschematischen» Bauten herausstellte. In den vielzitierten Kernsätzen seiner Moosbrugger-Monographie bot Linus Birchler die faszinierende Lösung an: «Br. Caspar Mosbrugger . . . erscheint . . . als ein Eigenbrödler, der im Gegensatz zu der Bauschule, der er entstammt, eigene, noch nie beschrittene Wege geht. Während eine der Grundregeln der Vorarlberger das Aneinanderreihen gleichwertiger Joche bildet, schwebt Br. Caspar von Anfang an eine rhythmische Raumgliederung vor. Kuppelbau und Zentralraum liegen weitab vom Kanon der nach dem Vorbilde der Jesuiten arbeitenden Vorarlberger Baumeister.» (Birchler, Einsiedeln 1924, S. 201).

Begeistert für den Einsiedler Architekten, hat Birchler eine Polarität zwischen der ein übernommenes Schema konservierenden «Schule» und dem experimentierenden «Eigenbrödler» geschaffen. Die beiden Pole sind zunächst ungleich: hier ein Schema, weiterhin

unter seiner alten Benennung, dort eine voll entwickelte Künstlerpersönlichkeit. Die von Birchler selbst eingeleitete Angleichung der Pole vollzog sich schnell, indem das Moosbrugger-Bild beim Übergang von einem Forscher zum anderen mehr und mehr an Substanz verlor und einliniger wurde, so daß sich Moosbrugger, weitgehend entpersönlicht, in eine Institution zur Pflege des Zentralbaus und seiner Durchdringungen mit dem Longitudinalbau verwandelte, ausgestattet mit dem Monopol für symmetrische Kloster-anlagen.

Die Gesamtproduktion der Vorarlberger ordnete sich, angezogen von den Polen «Münsterschema» und «Zentralbaufanatiker». Zwei Beispiele mögen das Schablonenhafte dieses Vorganges illustrieren. Hatte Birchler noch die Einsiedler Fassade mit aller Entschiedenheit von der Weingartner abgehoben, so erschien Wolfgang Herrmann 1926 die Übereinstimmung beider so stark, daß sie «nicht weiter analysiert zu werden braucht». Der von Birchler lebhaft empfundene plötzliche Einbruch der Weingartner Elemente in die Einsiedler Planung wurde nicht mehr wahrgenommen. Die Zuschreibung des Weingartner Idealplanes an Moosbrugger, unter dem Datum 1712, rutscht gänzlich ins Groteske ab und widerspricht Birchlers Charakterisierung des Moosbrugger-Stils völlig: die «Kühnheit» Bruder Kaspars bildete das einzige Argument (Herrmann, Weingarten 1926, 251 und 246f.). Umgekehrt hat Erwin Poeschel Franz Beer oder Christian Thumb als Planentwerfer für die Klosterkirche in Disentis vorgeschlagen, weil sie «alle charakteristischen Merkmale des Vorarlberger Münsterschemas aufweist» (Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden, Band V, 1943, S. 40), obwohl L. Birchler den Moosbruggerschen Charakter in Gesamtanlage wie Detailbildung trefflich erläutert hatte (Birchler, Einsiedeln 1924, S. 120f.).

Der Zwang der Polarität war in dieser Phase übermächtig. Nicht nur Autoren, die einmal kleinere Abhandlungen schrieben, wie W. Herrmann oder Richard Schmidt, der Moosbrugger Weißenau übergab (Schmidt, Weißenau 1929, S. 12f.), sind ihm erlegen, sondern auch noch der St. Galler Monograph Paul-Henry Boerlin, der das St. Galler Projekt XII für Moosbrugger in Anspruch nahm (Boerlin, St. Gallen 1951–1964). Oscar Sandner, der in seiner wegen zahlreicher guter Raumanalysen beachtenswerten Dissertation Bruder Kaspar aus seinem Einsiedlerdasein erlöste, dessen zahlreiche Ideenverbindungen mit anderen Vorarlbergern aufweisend, trieb die Moosbrugger-Mode zu ihrem Höhepunkt (Sandner 1950 und Sandner, Moosbrugger 1951). Bezeichnenderweise klammerte Sandner Kirchenfassaden und Profanbauten aus, wodurch das Verfahren ebenso vereinfacht wurde wie durch das Wissen darum, daß entwerfender Architekt und ausführender Baumeister oft nicht identisch sind, so daß man letzterem alles Störende anlasten kann. Erleichternd wirkte auch, daß die beiden «Auer Lehrgänge» unter den mit Recht Moosbrugger zugeschriebenen Vorarlberger Entwürfen mit Ausnahme eines Fassadenrisses nur Grundrisse enthalten (Dieth, Moosbrugger 1950; Sandner, Moosbrugger 1951).

Der *Gipfelpunkt von Moosbruggers Geltung* manifestierte sich 1952 auf der Basler Moosbrugger-Tagung, welche zugleich, wie sich heute herausstellt, diese Phase der Vorarlberger-Forschung beendete.

Der «Zentralbaufanatiker» schwankte: Adolf Reinle hatte den Eingriff eines Mailänder Architekten in die Einsiedler Planung aufgedeckt (Reinle 1950), O. Sandner die

Tradition von Moosbruggers Zentralisierungsideen über dessen Lehrer Hans Georg Kuhn bis zum «Anfänger der Laadt» Michael Beer zurückverfolgt. Andererseits dokumentierten die «Auer Lehrgänge» nochmals eindringlich die schon von Birchler gesehene Beschäftigung Moosbruggers mit dem «Schema». Schließlich ließ Sandner vorsichtig durchblicken, durchaus noch zur größeren Ehre Bruder Kaspars, dieser könnte das «Münsterschema» konstituiert haben (Sandner, Moosbrugger 1951, S. 89). Die beiden extremen Positionen waren erschüttert, ja, sie hatten sich berührt, womit die Polarität aufgehoben war und das aufgeschwollene Moosbrugger-Bild in sich zusammenfiel. Die relative Plötzlichkeit des Zusammenbruches in den fünfziger Jahren erklärt sich aus der vorangegangenen Reduktion auf ganz wenige Gesichtspunkte und aus dem Versäumnis, einen Entwicklungsgang Moosbruggers zu erarbeiten, in dem die zahlreichen Zuschreibungen einen festen Platz gefunden hätten. Blieben ihm die Entwürfe zu Ovalchorkirchen, mögliche Anregungen für Dominikus Zimmermann (Schnell, Moosbrugger 1950), und die entscheidende Leistung in Einsiedeln, so wurde Moosbruggers Einschätzung sehr zwiespältig (zum Beispiel Boerlin, St. Gallen 1951–1964, S. 80ff.; Sandner, Kuen 1962, S. 83ff.; Lieb/Dieth II 1967, S. 23f.).

Die *beiden ersten Phasen der Vorarlberger-Forschung*, von denen die durch B. Pfeiffer begonnene zwei, die von L. Birchler eingeleitete gut drei Jahrzehnte dauerte, wurden durch das «*Vorarlberger Münsterschema*» gekennzeichnet. Der erste Abschnitt stand ganz unter diesem Motto, im zweiten trat als Gegenpol der «*Zentralbaufanatiker*» dazu. Die *dritte*, heute noch andauernde Phase ist durch den Abbau der beiden extremen Positionen und die dadurch ermöglichte *Neugliederung des Materials* charakterisiert. Das bemerkenswerteste Ergebnis ist die *Auferstehung Franz Beers von Bleichten*. War er zwischen den Extremen fast völlig aufgerieben worden, so tritt er nun immer deutlicher als die zentrale Figur der Vorarlberger Schule hervor.

Die große Publikation Norbert Liebs von 1960 mit den Stammtafeln und Werklisten Franz Dieths gewährte erstmals einem größeren Kreis einen Überblick über das gesamte Material. Aus seiner intimen Kenntnis kollektiver Bauunternehmungen des Barocks lehnte Lieb die exaltierten Ergebnisse der Moosbrugger-Forschung ab, wie zuvor Peter Anselm Riedl (Riedl, Rüscher 1956, S. 144), und gab der weiteren Arbeit eine solide Grundlage. Nach den Moosbrugger-Planfunden um 1950 wurden in den sechziger Jahren von O. Sandner und Hans-Rudolf Heyer Pläne Franz Beers für die Bruderschaftskirche in Salem und St. Ursen in Solothurn ans Licht gezogen (Barock am Bodensee 1962, Nr. 111; die Salemer Pläne waren schon H. Ginter, Salem 1934, bekannt und von W. Boeck 1957 in die Diskussion über Weingarten eingeführt worden. Heyer, Solothurn 1962 und 1963). Nachdem Wilhelm Boeck schon 1957 Franz Beer voll rehabilitiert hatte, gab die sichere Zuschreibung eines Projektes für das Damenstift Lindau an Joh. Michael Beer von Bleichten dem Verfasser 1966 Gelegenheit, im Werk von dessen Vater eine Entwicklung festzustellen, die unter dem Eindruck der Salzburger Kollegienkirche eine Zentralisierung des Langbaus anstrebt und um 1730 in Joh. Michael Beers St. Galler Projekt XII ihren Höhepunkt erreicht (Boeck 1957; Sauermost 1966). Ein von Albert Knoepfli entdeckter, Franz Beer zuzusprechender Längsschnitt der St. Katharinenthaler Kirche bestätigt diese Entwicklungsvorstellung, die auch geeignet ist, der Diskussion über die Weingartner Planung neue Impulse zu geben. Es ist die Aufgabe der zur Zeit von

Friedrich Julius Naab in München angefertigten Monographie, die noch weitgehend einlinige Sicht Franz Beers voll zu entfalten.

II.

Der Mangel einer die Barockarchitektur greifenden *Terminologie* ist beklagt, die Schwierigkeit, Umstände der *Kunst in Worte zu fassen*, betont worden. Auf die aus dem Sprachlichen erwachsende Dynamik des Begriffes «Vorarlberger Münsterschema» wurde oben hingewiesen. Ein besonders lehrreiches Beispiel bietet Joh. Heinrich Drißens Zuschreibung der Weingartner Kirche an Joh. Jakob Herkommer, die offenbar nicht durch den optischen Vergleich mit St. Mang in Füssen zustande kommt, sondern durch das Zwischenschalten eines sprachlichen Filters, der so grob ist, daß die Unterschiede unbemerkt bleiben, welche es verbieten, Herkommer den Ausführungsentwurf zuzuweisen (Drißen, Weingarten 1928, S. 63). Andere wiederum haben, von einem Gesamteindruck ausgehend und nicht zusätzlich strukturell analysierend, den starken Einfluß Herkommers nicht wahrgenommen (zum Beispiel Hammer 1938, S. 113).

Die Banngewalt des Namens in Sage und Märchen hat auch in der Wissenschaft noch ihre Bedeutung. Sobald man ein Objekt benennen kann, scheint dessen Rätsel gelöst. Der aber zu einem bestimmten Zeitpunkt gegebene Name verliert bei zunehmender Erkenntnis des Gegenstandes an Aussagewert. Veraltete Begriffe täuschen ein Erfassen des Wesentlichen vor, schläfern das Interesse ein und behindern so den Fortgang der Wissenschaft. Dieser Mangel wirkt sich in der Architekturgeschichte sogar auf zeichnerische Bauaufnahmen aus, da auch der Zeichner eine gewisse Auswahl treffen muß.

In unserem Fall sind *Halle und Wandpfeiler* die problematischsten Begriffe. Die in der Frühzeit der Vorarlberger-Forschung überwiegende konstruktivistische Bezeichnung «eingezogene Strebe» wurde durch Wandpfeiler verdrängt. Konstruktiv fungieren alle Arten von Wandpfeilern ähnlich. In seiner architektonischen Struktur und optischen Valenz ist der Wandpfeiler dagegen eines der vielseitigsten Architekturelemente, dessen tatsächliche Variationsbreite durch die gemeinsame Bezeichnung weitgehend verdeckt wird, was bei kurzen Abhandlungen zu schweren Fehlern führen kann. Breit angelegte Analysen können diesen Mangel ausgleichen, zuweilen tritt er aber auch hier plötzlich zutage. Durchweg zeigt sich die ungenügende Differenzierung darin, daß das Verhältnis des Wandpfeilers zum Freipfeiler hauptsächlich nach der Größe des Pfeilerdurchbruchs bestimmt wird, die aber nur ein, selten das entscheidende Indiz ist. Zur Verdeutlichung ist ein kurzes Eingehen auf einige Bauwerke selbst unumgänglich.

St. Michael in München ist eine Saalkirche mit *außen* angesetzten Strebepfeilern, zwischen denen senkrecht zur Kirchenachse Kapellen eingelassen sind. Wahrt deren Grundriß, apsidial, eine gewisse Selbständigkeit gegenüber dem Zwischenraum der Streben, so sind auch ihre Wände und Gewölbe ganz auf das Gesamt der Kapellen abgestimmt, den Strebepfeiler nicht in Erscheinung treten lassend. Durch eine Attika abgehoben, weichen die Emporen stark von den Kapellen ab: weniger tief, lassen ihre Seitenwände, nach einer leichten Rundung gegen eine gerade Außenwand laufend, die Strebepfeiler fühlbar werden; ihre Flachtonne verschneidet sich mit der Haupttonne. Im

Attikageschoß ist ein barocker Wandpfeilertyp im Entstehen, selbst wandartig von einer geraden Außenwand einspringend. An der Ostflanke von St. Michael sind die Streben wie die Apsiden stückweise frei zu sehen.

Die Außenseite und das Emporengeschoß lassen einige Charakteristika der kleineren Nachfolgebauten vorausahnen: sie werden glatte Außenwände haben und den ganz hereingenommenen Pfeiler in vertikaler Kontinuität zeigen. Letzteres geht in Landshut, wo die Attika beibehalten ist, weniger aus dem Längs- als aus dem Querschnitt hervor: das emporentragende Gewölbe öffnet sich mit einer Stichkappe auf die Pfeilerwand. Im Emporengeschoß sitzt auf dem gegen die Außenwand geführten Gesims die Quertonne, von keiner Stichkappe aufgesprengt, keine Verbindung zum Nachbarjoch andeutend. Das Saalartige von St. Michael wirkt in Landshut insofern nach, als Pfeilerstirnen, Emporenbrüstungen und Scheidbögen einen kontinuierlichen Rahmen zwischen Mittelschiff und Abseiten bilden (Abb.: Inventar Landshut, S. 198ff.). Die verschiedenen Entwicklungsmöglichkeiten von der Landshuter Prägung aus können hier nicht einmal angedeutet werden. Außerdem gibt es Nachfolgebauten von St. Michael, die mit Landshut nichts zu tun haben, zum Beispiel die frühe Jesuitenkirche in Burghausen und die spätere in Altötting (Braun 1910, Tafeln 5, 10,11).

Dagegen muß die Dillinger Jesuitenkirche erwähnt werden. Außer in dem neuen Inventar von W. Meyer und A. Schädler (Inventar Dillingen, S. 191f.) erscheint sie immer als Reduktion von St. Michael. Tatsächlich handelt es sich um eine Hallenkirche – die Verbindung bietet Neuburg an der Donau, dessen Archivalien auf gotische Hallen zurückverweisen (Inventar Neuburg, S. 84) –, auf welche die enorme Chor- und Langhausweite der Münchner Kirche übertragen ist, was zur Folge hat, daß aus technischen, kultischen und ästhetischen Gründen im Laienschiff Freipfeiler und Wandpilaster durch eine Zwischenwand verbunden werden. Das Gebälk wird *verkröpft* daran weitergeführt. Aber über dem Gebälk hat sich als Rudiment dieser Genese in der Quertonne eine Lünette erhalten (Inventar Dillingen, Abb. 89, zeigt einen Querschnitt ohne die Lünette). Wie über den kleinen Lünetten gibt es auch über den entsprechenden Gurtbögen des Freipfeilerchors keine Stichkappen.

Gelegentlich wird der Wandpfeiler als köstliches Sondergut der deutschen Kunst gehätschelt (zum Beispiel Riedl, Rüscher 1956, S. 143). Joh. J. Herkommer hat jedoch aus Padua ein Wandpfeilersystem importiert, das sich durch quadratische Kuppeljoche auszeichnet. Die quergerichteten Kapellenarme werden durch große, gerahmte Wandpfeilerdurchbrüche in der Längsachse verbunden. Dieses in Santa Giustina zu Padua ausgeprägte, in Füssen verwirklichte System (Sauermost, Der Allgäuer Barockbaumeister Joh. Georg Fischer, Augsburg 1969, S. 10ff.) wird für die Vorarlberger in Weingarten und St. Gallen bedeutsam.

Inwieweit die kleine Gruppe der Wandpfeilerkirchen im Misox, für Pfäfers nicht ohne Einfluß, mit oberitalienischen Voraussetzungen zusammenhängt, wäre zu klären (Gantner/Reinle, Kunstgeschichte der Schweiz III, 1956, S. 173f., 178; Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden, Band VI, S. 144ff., 170ff., 274ff.).

Zuletzt hat P. A. Riedl die barocken Hallen, auch Wandpfeilerhallen, behandelt, wobei chronologisches Vorgehen Ergebnisse weitgehend vereitelt hat (Riedl, Rüscher 1956). Bei einer erneuten Behandlung dieses umfangreichen Komplexes käme es darauf an, ge-

wisse Typen herauszustellen und deren jeweils hervorragendsten Vertreter im Ganzen zu analysieren. Der Wandpfeiler hat ja nur im Gesamt des Innenraumes seinen Sinn. Die vielzitierte Verbindung des Langhauses der Solothurner mit dem Chor der Dillinger Jesuitenkirche, die das «Münsterschema» ergeben soll, gibt es nicht; bilden doch die Solothurner Wandpfeiler den schärfsten Kontrast zum Freipfeiler. Eine erneute Erörterung müßte versuchen, *einleuchtende Begriffe für Raum- und Pfeilertypen zu finden und so zu fassen, daß sie für die ganze Geltungsdauer der Typen brauchbar wären* (Sauermost 1966, S. 45 und 49; die dort vorgeschlagenen Bezeichnungen «geschlossener Freipfeiler» und «geöffneter Wandpfeiler» wären zu überprüfen). Erst das Verständnis der ausgeprägtesten Vertreter der Haupttypen würde eine Geschichte des barocken Hallen- und Wandpfeilerbaus ermöglichen. Zu beachten wäre vorzüglich die Art der Verbindung zwischen den Raumkompartimenten des Mittelschiffs und der Abseiten. Die aus Mischungen sich ergebende Vielzahl wird durch gelegentliche Divergenzen zwischen Struktur und optischer Valenz vermehrt: in Dillingen wirkt das strukturell einem Freipfeiler nahestehende Gebilde als kompakter Wandpfeiler, in Weingarten kommt die Wirkung des durchbrochenen Wandpfeilers einem Freipfeiler nahe.

Um dem «Vorarlberger Münsterschema» den endgültigen Abgang von der Bühne der Vorarlberger Literatur zu erleichtern, einige kurze Bemerkungen: Obermarchtal gilt als die «reinste Verkörperung des Münsterschemas», das heißt, es entspricht am meisten der Schema-Zeichnung, die Pfeiffer im wesentlichen nach Obermarchtal angefertigt hat. Betrachtet man die Kirchen auf dem Schönenberg, in Obermarchtal und in Hofen (Friedrichshafen) im Hinblick auf die Kommunikation der Raumteile, so ergibt sich Folgendes: die rechteckigen Pfeilerköpfe auf dem Schönenberg sind dreiseitig mit Pilastern besetzt – gegen das Schiff mit Doppelpilastern – und von den Pfeilerfragmenten an den Außenwänden durch eine glatte Wand getrennt. Die Pfeiler leiten den Blick in die Abseiten, in deren Wölbung Stichkappen eine Verbindung zum Nachbarjoch andeuten; auch erscheinen die nicht stuckierten Zwischenwände als Lichtreflektoren von leichterem Material als der übrige Bau. Den Pfeilerköpfen kommen weitgehend die Qualitäten von Freipfeilern zu. In Obermarchtal werden mit der Attika die Doppelpilaster abgeschafft. Das bedeutet aber nicht die dreiseitig gleichmäßige Ausbildung des Pfeilerkopfes; vielmehr schließen sich die emporentragenden Pilaster, die Emporenstirn, glatte Zwischenstücke und der Scheidbogen zu einem Rahmen zwischen Mittelschiff und Abseiten. Mit einer Rücklage sind die großen Pilaster aufgesetzt, deren Gesims gleichsam nachträglich in die Abseiten hineinweist. Interessanterweise sind auch die freien Chorpfeiler nicht gleichseitig ausgebildet. Hofen geht, was die Freipfeilerhaftigkeit betrifft, etwa auf die Stufe von Schönenberg zurück.

Aufmerksam gemacht, erübrigt sich eine Beschreibung von Irsee. Franz Beer hat sich klar entschieden und den künftigen Vorarlberger Großbauten die Richtung gewiesen. Zwischen Schönenberg und Irsee erweist sich Obermarchtal als unschlüssiges Abschwenken zu jenem Typus, dessen Abseiten den Innenraum als «periphere Raumschicht» (Sandner) begleiten (vgl. Riedl, Rüscher 1956, S. 190, zu Maria Limbach). Ulrich Beer tat dies entschlossener in Maihingen, Franz Beer bei seinem kleinen Bau in Tannheim. Ebensowenig wie bei Obermarchtal von «einer letzten Redaktion» des «Schemas» gesprochen werden darf, kann Irsee als «Schema-Bau strengster Observanz» bezeichnet

werden (Sandner 1950, S. 61 und 112). Ein starres Schema, wie es die Bezeichnung «Vorarlberger Münsterschema» vortäuscht, hat es nie gegeben.

In mancher Hinsicht läßt sich eine schematische Gemeinsamkeit der bewußten Bautengruppe nicht leugnen; sie erklärt sich aber leicht aus dem Umstand, daß die Vorarlberger in der Zusammenarbeit mit den Jesuiten ihren ersten überzeugenden Großbau erreichten, was in Kempten noch nicht gelungen war. Die neuen Errungenschaften mußten die Architekten der Schule sich aneignen als Grundlage für ihre weiteren Schöpfungen. In Irsee zieht Franz Beer in der Abseitengestaltung eine Konsequenz; in der Durchgliederung der Wölbung, der Belichtung des Altarhauses und der breit gestellten Fassade bringt er neue Motive. Schon die Betrachtung der wenigen «reinen Schema-Bauten» erweist, daß *der Begriff «Vorarlberger Münsterschema» heute nichts mehr zu leisten vermag*, auch nicht, wenn man seine Anwendung auf die Langhausstruktur beschränkt.

*

Mit der Entmythologisierung des «Münsterschemas» und des «Zentralbaufanatikers» sollte die der symmetrischen *Klosteranlagen* einhergehen. Wenngleich der modernen Luftaufnahme die barocke Vogelschauansicht entspricht, so wurden die Anlagen, zumindest in der Ebene, nicht als völlig symmetrisch durchkomponiertes Ganzes wahrgenommen. Deshalb sollte man nach den Qualitäten der symmetrischen Komplexe fragen und sehen, wieweit diese auch nicht voll symmetrischen Klöstern mitgegeben sind. Es stimmt bedenklich, wenn Kloster Salem unter dem Titel «Normalschema» erscheint (Barock am Bodensee 1962, Nr. 210; N. Lieb, Die Stiftsanlagen des Barocks in Altbayern und Schwaben, in: Studien und Mitt. zur Geschichte des Benediktinerordens, 1968, S. 111) und immer wieder der Versuch unternommen wird, nicht voll symmetrischen Anlagen wenigstens einen solchen idealen ursprünglichen Plan unterzuschieben, was häufig sehr viel schwieriger ist, als eine befriedigende Interpretation des Ausgeführten (zum Beispiel Birchler, Muri 1944). Gerade die Analyse der Beerschen Klöster in Salem, Kaisheim und St. Blasien könnte eine Differenzierung der Betrachtungsweise herbeiführen und erkennen lassen, daß im Verzicht auf eine völlige Symmetrie zuweilen die größere Leistung liegt.

*

Die Definition des Münsterschemas durch einen Motivkatalog hat häufig und lange Zeit zu einer unorganischen, zerstückelnden Betrachtungsweise der Bauten geführt (Gysi 1914, S. 94ff.; Lieb/Dieth I, 1960, S. 33ff.; Würdigung des St. Galler Projekts XII durch Reinle, N 1965/66, S. 7, verglichen mit der Boerlins, St. Gallen 1964, S. 53f.). Im Gesamt der Vorarlberger Literatur hat sich das Interesse zeitweilig fast ausschließlich auf entwicklungsgeschichtliche Probleme konzentriert, woraus ein Verlust der *Meister-Bilder* resultiert. Nach der frühen, wenig ergiebigen Thumb-Monographie R. Werneburgs (Werneburg, Thumb 1916) lieferte L. Birchler die erste große Bearbeitung eines Einzelmeisters. Georg Karls erst 1930 veröffentlichte Dissertation über Franz Beer geht kaum über Pfeiffer hinaus und konnte sich wegen der gleichzeitigen Entstehung (1921) noch nicht mit Birchlers Moosbrugger-Arbeit auseinandersetzen, so daß sie über den sensationellen Ergebnissen der letzteren vergessen wurde. In der zweiten, von der Polarität geprägten Phase

fehlen Meistermonographien völlig. Die Verknüpfung und gegenseitige Kontrolle von anonymer Entwicklungsgeschichte und Künstlerbild fällt aus. Erstere wird durch einzelne Daten gestört, deren Wert nur im Rahmen einer Meistermonographie abzuschätzen ist. Das Ergebnis einer solchen Forschungssituation tritt etwa zutage, wenn A. Reinle die St. Galler Projekte III, XII und XIV Peter Thumb zuschreibt, XII vor III 1749 datierend, während das in der Nachfolge Weingartens stehende Ottobeurer Projekt für Frauenalb als Plan Franz Beers 1696 angesetzt wird (Reinle, N 1965/66). Schreibt man aber das St. Galler Projekt XII Joh. Michael Beer von Bleichten zu, dann kann man die Datierung nicht aus der Frage nach dem Abstand zur Ausführung gewinnen, sondern aus jener nach der Stellung innerhalb des Künstlerœuvres (Lieb/Dieth I 1960, S. 51; Barock am Bodensee 1962, Nr. 158).

Besser steht es mit der *Behandlung einzelner Bauten*, der konkret gegebenen Kunstwerke. Ihre Beschreibung und Interpretation hängt natürlich bis zu einem gewissen Grade von den Vorstellungen der Entwicklung und der Baumeister ab. Wo sich die Autoren ganz auf ein einzelnes Werk eingestellt haben, findet sich manche vorzügliche Interpretation (zum Beispiel Landolt 1948; Lieb 1953–1958). Umfassende Baumonographien, welche die wichtigen Kreuzungsstellen der Planungen mitbehandeln, kommen seltener vor, doch wären zwischen Birchlers Einsiedeln-Buch und Boerlins St.-Gallen-Monographie manche Abhandlungen zu erwähnen.

In der dritten Phase der Vorarlberger-Forschung wird der *Nachholbedarf an Meistermonographien* allmählich befriedigt: Aufsätze von A. Knoepfli und P.-H. Boerlin über Joh. Michael Beer von Bildstein (Knoepfli/Boerlin, Joh. M. Beer 1953), von Walter Genzmer über Michael Beer (Genzmer, M. Beer 1952 und 1966), von W. Boeck über Franz Beer (Boeck 1957), O. Sandners Buch über die Kuen, mit ihrem wichtigen Vertreter Joh. Georg (Sandner, Kuen 1962), N. Liebs Charakteristiken der Hauptmeister (Lieb/Dieth II 1967, S. 19ff.). Eine vor dem Abschluß stehende Münchner Dissertation von Fr. J. Naab über Franz und Joh. Michael Beer von Bleichten dürfte diesen dritten Forschungsabschnitt zu seinem Höhepunkt führen, zumal gleichzeitig Hans-Martin Gubler in Zürich das Oeuvre von Franz Beers Schwiegersohn und Schüler Peter Thumb neu bearbeitet.

Ein *wichtiges Erfordernis* stellt eine *neue Behandlung Kaspar Moosbruggers* dar, nicht weil Birchlers Buch im ganzen überholt wäre, sondern weil die Ausweitung des Moosbruggerschen Werkes in der zweiten Phase das Vertrauen in Birchlers Ergebnisse erschüttert hat. Die typologische Methode, eine Verengung der Stilkritik für die Bedürfnisse der Vorgeschichte durch Oskar Montelius, kann helfen, das Planmaterial zu ordnen, genetische Beziehungen von Ähnlichkeitsbeziehungen zu unterscheiden. Die zahlreichen Baurisse und Studienblätter erlauben uns nämlich einen intimen Einblick in Moosbruggers Arbeitsweise (Sauermost 1966, S. 51f.). Aus der Interpretation des geordneten Materials dürfte sich dann doch noch eine klare Entwicklungsvorstellung für Moosbrugger ergeben. Erst von einem so gesicherten Moosbrugger-Bild sollte man die «klassischen» Fragen – Beteiligung in Muri, Fischingen usw. – angehen. Zu beachten wären auch die Beziehungen zur Provinzarchitektur Graubündens. Als Letztes und Entscheidendes bleibt die Klärung der Wechselwirkung zwischen dem Einsiedler und Franz Beer.

*

Ein in der Praxis wichtiger Punkt soll erwähnt werden. Rein als Zeichnung betrachtet, ist der Wert eines Architekturrisses selten sehr hoch, sicher nicht bei den Vorarlbergern. Trotzdem darf man die als Indiz bedeutsame *Zeichentechnik* nicht in gewohntem Maße mißachten. Gute Photographien und Beschreibungen helfen, können aber oft den direkten Vergleich der Originale nicht ersetzen. Dieser ist aber nur selten und dann unter größten Schwierigkeiten zu bewerkstelligen, wenn die Pläne in verschiedenen Archiven verwahrt werden. In einer *Ausstellung aller Vorarlberger Pläne* – von eindeutig zusammengehörigen Serien nur eines Grund- und eines Aufrisses oder eines Schnittes – könnte man leicht klären, wie die einzelnen Meister zeichnen, wie sich ihre Zeichentechnik ändert und welche Zeichner sie in ihrem «Büro» beschäftigten. Eine solche Ausstellung, am zweckmäßigsten in der Schweiz veranstaltet, ergänzt durch eine Konferenz der Forscher, würde viele sonst noch zu erwartende Abhandlungen erübrigen. Da heute der Wert einer Ausstellung ohnehin weitgehend nach der Anzahl der Exponate beurteilt wird, fiele eine Darbietung von schätzungsweise dreihundert bis fünfhundert Blättern nicht aus dem Rahmen. Durch Photographien von Bauten, barocke Stiche und Baumeisterbildnisse erweitert, ließe sich die Ausstellung auch für ein weiteres Publikum attraktiv gestalten.

III.

Eine knappe Skizze zum *neuen Bild der Vorarlberger Schule* soll die Analyse beschließen.

N. Lieb hat zu neuer Begründung der von ihm selbst zunächst abgelehnten Bezeichnung «Vorarlberger Bauschule» aufgefordert (Sandner, Kuen 1962, S. 7; Lieb/Dieth II 1967, S. 9). Nachdem O. Sandner Moosbrugger wieder mit den übrigen Vorarlbergern verbunden hatte, schien diese Bezeichnung, die nach Deckung mit dem «Vorarlberger Münsterschema» strebt, unangebracht. Scheidet man aber den letztgenannten Begriff aus, so kann man jenen anderen gefahrlos beibehalten. Es handelt sich offenbar um eine Schule, deren Meister, auch die nicht zur Auer Zunft gehörigen Bregenzer, in einem Lehrer-Schüler-Verhältnis stehen. Die italienische Architektur des 16. und frühen 17. Jhs. sowie die gleichzeitige deutsche Baukunst mit ihrer weiteren Entwicklung im Laufe des 17. Jhs. bilden die gemeinsame Grundlage. Ein stärkerer Einfluß des römischen Hochbarocks und seiner Weiterbildungen in Piemont, Österreich und Böhmen fehlt. Wo er von Salzburg her auftritt, sind die Rückbildungen besonders aufschlußreich, zum Beispiel die Fassaden von Weingarten und Einsiedeln. Die entwicklungsgeschichtlichen Probleme werden von den in Kontakt stehenden schöpferischen Baumeistern gemeinsam, wenn auch mit persönlichen Unterschieden, gemeistert. Einzelne Architekten, wie Joseph Greißing, wandern ab, fügen sich in andere Kunstkreise ein und scheiden somit aus der Schule aus.

Michael Beers Lorenzkirche in Kempten, einer ehrgeizigen Umwandlung des Salzburger Doms in eine Stiftskirche, kommt die Rolle eines Vorspiels zu. Die eigentliche Einleitung bildet der Anschluß Michael Thumbs an die Jesuitenbauten in den achtziger Jahren. Während Kaspar Moosbrugger, zunächst über Joh. Georg Kuen, Zentralisierungsideen aus Kempten und aus Graubünden, aus italienischen Architekturtraktaten und von dem ungenannten Mailänder Architekten sofort zufließen, so daß sich ihm sogleich das Problem der Verbindung von Zentral- und Longitudinalbau stellt, gerät Franz Beer zu Beginn des 18. Jhs. anscheinend in eine Krise, die sich darin äußert, daß er sich im

Rheinauer Grundriß eng an Moosbrugger anlehnt (Sandner 1950, S. 120f.), wenngleich der Aufriß Beers Hand klar erkennen läßt, und daß ihm in Bellelay nichts Neues einfällt. Nach den Solothurner Plänen von 1708 zu schließen, erfährt Beer Anregungen durch Andrea Pozzos Traktat (wahrscheinlicher als Einfluß Herkommers, wie von mir 1966, S. 47, angenommen). Der entscheidende Anstoß aber kommt von der Salzburger Kollegienkirche Joh. B. Fischers von Erlach und wird erstmals 1707 in den Entwürfen für die Salemer Bruderschaftskirche faßbar. *Das Zusammentreffen von jesuitischem Langbau und Zentralisierungsideen ergibt also für Beer wie für Moosbrugger den fruchtbaren Konflikt, aus dem in den Jahren 1710–1720 die besten Vorarlberger Bauten entstehen: Ehingen, Weingarten, Weißenau, Pielenhofen, Einsiedeln.* Kann K. Moosbrugger in Einsiedeln die reifen Früchte eines langen Ringens ernten, so wirkt die in jenem Jahrzehnt zum Durchbruch kommende Idee Franz Beers, die Zentralisierung von der Mitte aus, bis zum Ende der Schule: St. Gallen (Sauermost 1966). Im zweiten Jahrzehnt des 18. Jhs. liegt nicht nur der äußere, sich in der Fülle der Aufträge äußernde Gipfel der Vorarlberger Bauschule, sondern auch der innere Höhepunkt.

L. Birchler hat Moosbrugger als Eigenbrödler gekennzeichnet. Richtet sich das «Eigen» gegen die von Birchler verkannte Schule, so trifft «Brödler» umso besser, eignet sich aber nicht zur Eingliederung Moosbruggers in eine Architektengattung. Zu diesem Zweck darf man Eigenbrödler mit *Dilettant* übersetzen: der Einsiedler besitzt typische Dilettantencharakteristika: Autodidaktentum, unbekümmerte Kühnheit, «Niveaulosigkeit» des Gesamtwerks. Letzteres will besagen, daß er einmal erreichte Lösungen häufig nicht weiter fruchtbar zu machen versteht; wirken doch die St. Galler Entwürfe I und II nach Einsiedeln skandalös. Projekt II mit der diagonal eingestellten Kirche zeigt, daß Bruder Kaspar, verliebt in seinen originellen symmetrischen Grundriß, den Aufriß vergessen hat: eine Stiftsanlage ohne Gesicht, gleichsam beim Gebären oder Verschlingen der Kirche! Wie man so etwas machen könnte, demonstriert K. I. Dientzenhofer mit seinen Entwürfen für Kuttenberg, die freilich erkennen lassen, daß eine solche Lösung unter Beibehaltung der gotischen Chöre in St. Gallen nicht anwendbar wäre (H. G. Franz, Bauten und Baumeister der Barockzeit in Böhmen, Leipzig 1962, Abb. 259–263). Die Aufgaben treffen auf den Klosterbruder selten mit dem vollen Zwang zur Realisierung; er berät, macht Vorschläge, neue Vorschläge und nochmals Vorschläge. Zu welcher Steigerung er im Ernstfall fähig ist, beweist Einsiedeln; fehlt dem großartig komponierten Inneren auch der letzte Schliff, so ist die – nach den Vorprojekten überraschende – Fassade eines der vollendetsten Vorarlberger Werke. Auch die Pläne der Ovalchorkirchen sprechen für Moosbruggers Begabung. Dennoch muß man ihn unter die aus dem Handwerk kommenden Architektur-Dilettanten, die man nicht mit den aus derselben Schicht kommenden Baumeistern und den Kavaliersarchitekten verwechseln möge, eingliedern, wie sie zum Beispiel in Ottobeuren gehäuft auftreten: Andrea Maini, Kaspar Radmiller, Simpert Kraemer, Jos. Schmuzer (Lieb, Ottobeuren 1933 und 1934). In dieser Gattung ist Moosbrugger freilich der Beste.

Den Architekten *Franz Beer* zwingt sein Bauunternehmertum, die Entwürfe sofort bis zur Baureife durchzuarbeiten, wozu ihn seine gute Ausbildung und die Besonnenheit, mit der er im Gesamtœuvre seine Planungen stetig vorantreibt, bestens befähigt. Moosbrugger kann Beer, gleichsam als Rohmaterial, Ideen liefern, wie den Ovalchor in Weißenau;

er kann aber von jenem, von dem er auch manches gelernt hat, das Entscheidende nicht übernehmen, die hohe Intelligenz, die eine organische und geschliffene Durchführung der Grundgedanken garantiert. Die beiden Hauptmeister der folgenden Generation, Joh. M. Beer von Bleichten und Peter Thumb, sind Schüler Franz Beers, der sich auch dadurch als die *zentrale Gestalt der Schule* erweist.

EIN BAROCKES BAUMODELL DES KLOSTERS EINSIEDELN

Von Alfred A. Schmid

1965 tauchte im Münchner Kunsthandel ein Fassadenmodell des Klosters Einsiedeln auf. Widrige Umstände verhinderten leider im letzten Augenblick die beabsichtigte und bereits angebahnte Repatriierung des interessanten Stücks und seinen Ankauf durch die Einsiedler Stiftssammlung; die Städtischen Kunstsammlungen Augsburg erwarben es in raschem Zugriff (Abb. 1, 2 und 4)[1].

Es handelt sich um ein *leichtes Holzmodell*, dessen Wände mit *Karton* beklebt sind; in Karton sind auch die Profile gearbeitet. Über einem ersten, weißen Anstrich der Wandflächen, der an einzelnen Stellen noch sichtbar ist, liegt ein gelbgrüner. Die gemalten Fenstereinfassungen, die Fensterbänke und Gurtgesimse sowie die abschließenden Oculi der Eckpavillons in den beiden Klosterflügeln sind dunkelgrün, ebenso die Rahmen der meisten Öffnungen in den Türmen, die Balusterbrüstungen und Dreieckgiebel. Rot findet sich in den Portalen, im Giebelfeld der Fenster des ersten Turmgeschosses. Unter dem schwärzlich-grünen Papier, mit dem das Satteldach beklebt ist, entdecken wir ein bräunliches Rot, Spuren von Rot auch am Dachanschluß rechts vom Fassadenmittelteil. Die Kuppeln der Türme sind braun, die bekrönenden Knäufe und Kreuze gelb.

So, wie sie 1965 angeboten wurde, war die Anlage unvollständig: es fehlten die Dächer der Eckpavillons und der Flügelbauten, letztere inklusive Kranzgesims, die verbindenden Elemente zwischen den Türmen und dem Mittelrisalit, die linke Längswand der Kirche, der Rahmen des großen Fensters in der rechten Achse des Mittelrisalits und der einst vorhandene vierkantige, rittlings auf dem Satteldach der Kirche sitzende Dachreiter über der Gnadenkapelle. Außer dem Dachreiter, auf dessen Rekonstruktion verzichtet wurde, und den Dächern über den Eckpavillons konnten sämtliche verlorenen Teile auf Grund erhaltener Spuren zweifelsfrei ergänzt werden. Die Ausmaße: Gesamtlänge einschließlich die ergänzten Zwischenglieder: 139 cm; Gesamthöhe bis OK des Segments über dem Mittelrisalit: 44 cm; Höhe des linken Turms: 80,5 cm; Höhe des rechten Turms: 79,5 cm; Höhe des Eckrisalits links bis OK Kranzgesims: 25 cm; Höhe des Eckrisalits rechts bis OK Kranzgesims: 24 cm; Breite der Türme: je 10,3 cm; Breite des Eckrisalits links: 22 cm; Breite des Eckrisalits rechts: 14 cm.

Das Modell ist relativ flüchtig und wenig präzis gearbeitet; allein aus den vorstehenden Maßangaben resultieren bereits kleinere Unregelmäßigkeiten und Asymmetrien. Unverzüglich erhebt sich hier eine erste, grundsätzliche Frage: Handelt es sich um eine nach-