

Wenn man das übrige Beigabengut betrachtet, wird man überhaupt eine klare Abfolge der Belegung von einem Zentrum aus nur schwer nachweisen können. Neben deutlich spät zu gruppierenden Bestattungen wie den beiden Gräbern 173 und 176 im Ostbereich mit schmalen späten Sporen und einmal mit Langsax in der Nachbarschaft von Gräbern mit Rechteck- und gleicharmigen Fibeln und Gräbern mit gleichen Fibeln, vierteiliger Gürtelgarnitur und späten Saxen im Westrandbereich verteilen sich dann aber auch über das gesamte Areal Gräber mit späten Saxen und Lanzenspitzen, im Zentrum die schon anfangs erwähnten beiden Gräber mit Kreuz- bzw. gleicharmiger Fibel, wobei das Grab 109 (gleicharmige Fibel) noch von einem Grab (108) mit einer Gürtelgarnitur mit bichromem Band- und Tiergeschlinge überschritten wird.

Die Ansicht der Verfasserin, daß die um das zentrale Friedhofsgelände verteilten Gräber mit Goldscheibenfibeln mit in der Nachbarschaft um sie gruppierten anderen Männer- und Frauengräbern auf Sippenbestattungen hindeuten, zumindest in der ersten Belegungsphase, ist doch nicht ganz von der Hand zu weisen.

Einige dieser Gräber weisen wohl auf eine Adelschicht hin. Der Friedhof dürfte mit dem Beginn einer späten Binnenkolonisation oder Siedlungsausbaus der Eifel zusammenhängen, wie er auch im Trierer Land immer deutlicher faßbar wird. Auch hier ist leider die historische Überlieferung sehr lückenhaft und setzt erst spät ein. 870 übergibt Ludwig II. dem Kloster Prüm einen Hof und etwas später werden bereits in Iversheim 27 Höfe aufgeführt, unter anderem ein Herrenhof. Aus den Untersuchungen E. Ewigs (Trierer Zeitschrift 21, 1952, 303 ff.) ist zu entnehmen, daß Prüm bereits recht früh im Jülichgau umfangreichen Besitz hatte. Zu seinen bedeutendsten Gütergruppen gehörte unter anderem auch Iversheim-Münstereifel. Deren Ursprung ist zwar unbekannt, geht aber wahrscheinlich auf die Zeit Karls des Großen oder Ludwigs des Frommen zurück. Der Herrenhof und der reiche Friedhof dürften also wohl die Bedeutung dieses Platzes deutlich unterstreichen.

Siegfried Gollub

**Gerd Heinz-Mohr**, *Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst.* 319 S. Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf-Köln, 1971. 29,— DM.

Schon der heilige Bernhard von Clairvaux rügte bei den prachtvollen Bauten des cluniazensischen Reformordens den Aufwand an Bildern und deren Unverständlichkeit für den Laien. Bernhard griff damit die Bildersprache des Mittelalters an, die sich in Symbolen und Metaphern ausdrückte und die auch damals, zumindest von einem Teil des Volkes, durchaus verstanden wurde. Ihm, dem heiligen Bernhard, ging es bei seiner heftigen Kritik wohl im wesentlichen um den Kampf gegen den unnötigen Aufwand an Malerei und Bildwerken, ferner aber um die Durchsetzung des Ideals seines strengen, nur die Gebote Gottes erfüllenden Ordens, das eine solche Bildersprache gar nicht benötigte. Wir wissen, daß er selbst bei dem von ihm zur abendländischen Größe geführten Orden nur vorübergehend Erfolg hatte: auch der strenge Cisterzienserorden ging später

auf die reiche Ausschmückung der Kirchen über wie die einst so kritisierten Benediktiner. Wer zum Beispiel die prachtvolle Cisterzienserkirche Fürstfeldbruck betritt, der ahnt nicht, daß er sich in einem Gotteshaus dieses Ordens befindet, es sei, er kenne sich in der Ikonographie der Cisterzienser aus. Und selbst, wenn der Betrachter es wüßte, würde er nur einen geringen Teil des Dargestellten verstehen.

„Zu was...?“ diese vielen unverständlichen Darstellungen, „zu was“ die merkwürdigen Anspielungen aller Arten in der Bilderwelt eines solchen Baues? Das ist die immer wieder gestellte und gehörte Frage des Besuchers eines mittelalterlichen oder neuzeitlichen Baues, und gerade in einem Barockgebäude ist der Betrachter angesichts der Symbole und der typologischen Anspielungen und Verbindungen noch ratloser. Er braucht Hilfe, entweder den versierten Kunsthistoriker, der in der Materie steckt und erklären kann, oder er nimmt das vorliegende Lexikon zur Hand, das handlich ist und für die wichtigsten symbolhaften Darstellungen eine ausreichende Erklärung gibt. Die Erfahrung eines mit der Praxis des „Führens“, das heißt des Erklärens von Kunstwerken, vertrauten Fachmanns beweist immer wieder von neuem die Hilflosigkeit des Betrachters dem Bildschmuck aller Arten gegenüber, aber auch dessen Interesse, etwas mehr zu erfahren. „Die Symbolfremdheit des heutigen Menschen“ (Einf. S. 7) hängt mit unserer modernen technisierten Welt zusammen, obwohl gerade wir Modernen eine Unmenge von chiffreähnlichen Kürzeln gebrauchen, deren Sinn wir sofort verstehen, wenn wir „eingeweiht“ sind. Im Grunde genommen sind das alles säkularisierte Ersatzsymbole, und selbst der „Wunderglaube“ ist uns nicht verloren gegangen: wer weiß denn, außer dem technischen Fachmann, wie etwas wirklich „funktioniert“, angefangen von der Funktion des Radios, Fernsehens bis hin zur Zusammensetzung und Wirkung chemischer Produkte? Wir nehmen das alles als „gegeben“ hin. Die Bedeutung des Symbols wird mit einem Satz C. G. Jungs umrissen: „Ein Wort oder ein Bild ist symbolisch, wenn es mehr enthält, als man auf den ersten Blick erkennen kann.“ Das Symbol ist letztlich immer eine Sichtbarmachung oder Verdeutlichung eines Unausgesprochenen oder Unsichtbaren, im religiösen Bereich eines geistigen Gehaltes, oder es ist ein Zeichen einer Gemeinschaft, die um dieses Zeichen genau weiß. Denken wir zum Beispiel an die Bedeutung des Fisches, der als Christuszeichen im Altertum (und auch später) galt, weil die Anfangsbuchstaben des Jesus-Titels das Akrostichon „ichthys“ = griechisch Fisch, ergeben.

So hilft dieses Lexikon jedem weiter, der mit der Symbolsprache unserer abendländischen und ostkirchlichen Welt nicht vertraut ist, allerdings mit der Einschränkung, daß er zunächst einmal wissen muß, was dargestellt ist; das ist bekanntlich nicht immer leicht! Zahlreiche Hinweise im Lexikon auf bedeutende Kunstwerke können hier helfen. Daß gerade diese Aufzählung unvollständig ist, ja im Rahmen eines solchen Handlexikons sein muß, liegt auf der Hand. Leider vermißt man einige wichtige, immer wiederkehrende symbolische Darstellungen wie zum Beispiel die Pyramide oder den Obelisken als Symbole der Ewigkeit, des ewig Gültigen. Auch hätte man gerne die Bedeutung des Thrones Salomons erfahren, der auf dem Gozbert-Rauchfaß des Trierer Domschatzes dargestellt ist im typologischen Gegensatz zu Christus, der im Kreise von vier Aposteln thront. Trotz diesen Einschränkungen ist dieses Lexikon ein wichtiges,

für den Laien und auch für den Fachmann im täglichen Gebrauch nützliches und empfehlenswertes Hilfsmittel zum Verständnis unserer überlieferten Kunstwerke, die sich nicht so ohne weiteres dem Betrachter offenbaren. Wer Kunst richtig verstehen will, muß Geduld haben; denn bereits Goethe betonte, man sehe nur, was man weiß. Zu diesem Wissen verhilft das „Lexikon der Symbole“.

Eberhard Zahn

**Michel Schmitt**, Die Bautätigkeit der Abtei Echternach im 18. Jahrhundert (1728—1793). Ein Beitrag zur Geschichte des Luxemburgischen Bauwesens im Barockzeitalter. Publications Nationales du Ministère des Arts et des Sciences, Luxembourg 1970. 230 S. und 143 Abb. auf Tafeln. (Sankt-Paulus-Druckerei A. G., Luxemburg).

Der Verfasser Michel Schmitt umgrenzt sein Thema sehr genau: nicht von der Epoche ist die Rede, die in der Kunstgeschichte schon oft behandelt worden ist, nämlich die Willibrordzeit und das Goldene Zeitalter der Echternacher Buchmalerei in spätottonisch-salischer Zeit, sondern ein anderes „Goldenes Zeitalter“, das 18. Jahrhundert, das in Echternach eine Bautätigkeit auslöste, die im weiten Bereich der Trierer Erzdiözese ohne Beispiel ist. Für das heutige Großherzogtum Luxemburg sind die Echternacher Bauten des 18. Jahrhunderts die wichtigsten Zeugnisse der Epoche. Mit Recht sagt der Verfasser, daß dank der Baufreudigkeit der letzten Äbte und dank dem Einfühlungsvermögen und dem vielseitigen Können des Architekten Paul Munggenast die Echternacher Baukunst den Anschluß an die „große Kunst“ im Trierer Gebiet unter den Kurfürsten Schönborn und Walderdorff gefunden habe.

Nach einer kurzen Würdigung der bisherigen Literatur beginnt der erste Hauptteil unter dem Titel „Die Reichsabtei als Bauherrin“, wobei der Leser ein völlig neues und endlich einmal zusammenhängendes Bild über das ausgedehnte Echternacher Bauwesen erhält. Nachdem mit dem Ende des Spanischen Erbfolgekrieges (1701—1715) unter dem Hause Österreich eine ruhige Zeit eingetreten war, konnte sich das durch jahrzehntelange Kriege verheerte Land wieder erholen. Der barocke Erneuerungswille, getragen teils von der „Baulust“, mehr aber doch von der Verantwortung für die Wiederherstellung der vernachlässigten Bauten und für die Hebung der wirtschaftlichen Struktur des Landes, schuf in dem Gebiet der Abtei eine große Zahl von Neubauten. Die Abtei wurde für das Herzogtum Luxemburg die Hauptträgerin barocken Bauschaffens, auch im Sinne eines echten fürstlichen Mäzenatentums, das bei der Hauptstadt — sie war Festung — fehlte. Man kann dabei zwei, eigentlich völlig gegensätzliche Kunstströmungen feststellen, die der ersten Jahrhunderthälfte mit einer mehr französisch-lothringischen Stilrichtung, die sich in den ruhig gelagerten Bauten Leopold Durands (Abteigeviert Echternach) ausdrückt, und die spätere lebhaftere Rokokorichtung deutscher, trierischer und sicherlich auch etwas tirolischer Prägung, die durch die eingewanderte Tiroler Familie des Sigmund Munggenast vertreten wird. Im zweiten Abschnitt beleuchtet Schmitt die baukünstlerische Situation Echternachs und der ganzen Umgebung, vor allem auch des Trierer Gebietes, und kommt zu dem ähnlichen Schluß wie seinerzeit Horst Reber (1960),