

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),

daß selbst noch in den beiden ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts kaum etwas Überraschendes im Trierer Raum (mit Ausnahme der Heiltumskammer am Dom von Fröhlicher) gebaut worden ist; man hatte also kaum einen künstlerisch vorbildlichen Bau, den man für die Planung der Echternacher Abtei hätte verwenden können. Die Berufung des Benediktinermönches Leopold Durand aus St. Avold (um 1727), eines Vertreters des französisch-lothringischen Barocks, war sozusagen der einzige Ausweg bei der Suche nach einem geeigneten, den fast fürstlichen Ansprüchen genügenden Architekten. Damit durchbrach die Abtei zum erstenmal in ihrer Geschichte die traditionelle Verbindung zu Trier; aber in Trier gab es damals keinen Mann, der die vom Konvent geforderte „nova architectura“ planen und bauen konnte. Durand entwarf den eigentlichen Konventtrakt und auch sämtliche Ökonomiegebäude, und der Verfasser deutet auf Seite 45 an, daß man damals, um 1727, vielleicht auch bereits an einen Neubau der Kirche gedacht habe, zu dem es freilich niemals kommen sollte. Die Stilanalyse der Durandschen Bauten ist überzeugend; auch die nichtfranzösisch-lothringischen Elemente in der Architektur des Prälatenflügels werden präziser definiert und nicht wie in der bisherigen Literatur mit dem Zuzug der Munggenast aus Tirol erklärt. Schmitt bringt diese für Durand fremdartigen Elemente mit dem Bau der Abteikirche in Mettlach in Verbindung, dem Hauptwerk des aus Sachsen stammenden Christian Kretzschmar, betont aber, daß die Mettlacher Motive erst bei einem Umbau eingefügt worden seien. Die Durandschen Flügel standen nämlich bei dem Baubeginn von Mettlach (1728) bereits teilweise fertig, in der Planung waren sie festgelegt. Der Verfasser betont diesen deutlich sich abzeichnenden Umschwung „zugunsten der in Trier ausgelösten Spätbarockbegeisterung“, die mit dem Schaffen Christian und Caspar Kretzschmars, Joh. Valentin Thomanns, Balthasar Neumanns und Johannes Seiz', bis in die 70er Jahre das Trierer Bauwesen bestimmt. Die von Carl Lohmeyer und von Walther Zimmermann vertretene Auffassung, die nichtfranzösische Art der späten Echternacher Bauten hänge nur mit der direkten Verwandtschaft des Sigmund mit dem berühmten Josef Munggenast (Melk. St. Pölten) zusammen, stimmt also nicht ganz; der Trierer Einfluß bereitet den Boden für das Schaffen Munggenasts vor. Dann kommt der endgültige Umschwung zugunsten des mehr süddeutschen Elements, den Schmitt tatsächlich im Sinne Lohmeyers und Zimmermanns aufgrund archivalischer Unterlagen und einer bereits 1928 erschienenen Arbeit von Josef Kraft und einer neuen Studie von Emmerich Munggenast (1963) mit dieser Verwandtschaft verbinden kann. Sigmund und Josef (Melk) waren Brüder, also Söhne des Severin Munggenast aus Flirsch in Tirol. Sigmund wird 1731 in Echternach genannt, war aber sicher schon vorher als Maurermeister am Abteibau tätig. Entwerfender Architekt für irgendwelche Abteibauten war Sigmund wohl kaum; die von Schmitt angeführten Belege, das heißt die Baukontrakte, beweisen das. Er wird später Bauunternehmer gewesen sein.

Der Sohn Sigmunds, Paul Munggenast (1735—1797), hat dann die Schwelle vom reinen Maurermeister zum bauplanenden Architekten überschritten und für die baufreudigen letzten Äbte Michael Hormann und Emanuel Limpach zahlreiche Bauten eigenwilliger Art geschaffen, die heute noch, manchmal leider in schlechtem Zustand, erhalten und der Beachtung wert sind. Er genoß die Ausbildung bei seinem Vater und wurde 1753 als Maurer und Steinhauer in die

Eligiusbruderschaft in Echternach aufgenommen. Spätestens um 1770 muß Paul Abteibaumeister geworden sein und war dann auch im Auftrag der Abtei als Feldmesser tätig. Den Höhepunkt seiner Laufbahn erreichte er unter dem letzten Abt des Reichsklosters Emanuel Limpach. Paul erbaute für den Abt die Weilerbacher Eisenhütte mit allen technischen Einrichtungen, wird 1788 sogar Verwalter der Anlage, und errichtete dann als Krönung das reizvolle, die ganze süddeutsche Freude ausstrahlende Schloß, und schließlich noch die Lauterborner Landvilla (1784), eine nur kleine Anlage, da der Abt vom Konvent mit dem Bauverbot belegt worden war.

In weiteren Kapiteln (S. 44 ff. und 119 ff.) werden die einzelnen Bauwerke in Echternach erläutert, vor allem die Gartenanlage mit der Orangerie und dem berühmten Rokokopavillon von 1765, den bereits Lohmeyer mit dem Trierer J. Seiz in Verbindung gebracht hatte. Da aber so zahlreiche Details nicht von Seiz stammen können, hat man immer wieder Paul Munggenast als Architekten vermutet. Der Verfasser meint, der so raffiniert konzipierte Pavillon könnte wohl kaum von dem dreißigjährigen Meister Paul stammen, wohl aber von dem vielseitig gebildeten Stiftsarchivar Theodor Lorent. Vielleicht hat Paul den Pavillon nach Angaben Lorents mit eigenen Abänderungen erbauen dürfen? Der Verfasser läßt die Entscheidung offen. Der Rezensent hält es für möglich, daß der Abtei ältere Pavillonentwürfe, zum Beispiel von Thomann (vgl. Lohmeyer, Seiz, Abb. 32) oder von Kretzschmar zur Verfügung standen, die Munggenast umarbeitete? Sicherer ist die Urheberschaft Munggenasts bei den Landschlössern der Abtei, die im wesentlichen nach der Vollendung des Abteigevierts seit 1743 errichtet wurden und von der ungehemmten Baulust der Äbte Schuppe, Hormann und Limpach Zeugnis ablegen. Aber auch die Zehnthöfe wurden damals großenteils erneuert, so der Diesburger Hof (1736), der noch die Strenge eines Durand ahnen läßt, dann die Höfe zu Meling und schließlich der Um- und Erweiterungsbau von Bollendorf an der Sauer (1739). Sehr interessant ist der um 1748 erfolgte Umbau der Löschen-Villa des 17. Jahrhunderts, wobei der Rezensent mit Sicherheit annimmt, daß die lustige Architekturmalerei mit Rocaillewerk und den vorgetäuschten Fenstern etwas später sind (um 1760). Eine solche Dekorationsmalerei steht nicht vereinzelt, sie ist fast überall nachzuweisen, wenn man sich die Mühe macht, von der Stadt Trier bis Oberammergau und Tirol hin! Die abteiliche Sommerresidenz Dreis (Kr. Wittlich), seit 1774 errichtet von Abt Hormann († 1775) und unter dem Nachfolger Limpach vollendet, weist ebensolche illusionistisch gemalten Fenster auf. Dieser erstaunlich gute, bei aller Deftigkeit der Dekoration (Derbheit wäre zu grob gesagt!) ansprechende Bau folgt dem Typus des Landschlößchens mit Mittelbau und vorgezogenen Eckpavillons und mit einem reicher gestalteten Mittelportal. Trotz einigen Anklängen an die Trierer Rokokokunst ist der Bau eigenständig, ein sicheres Werk von Paul Munggenast. Das gleiche gilt für das noch reichere, bewegte und fast urwüchsige Weilerbacher Schloß (1780), das sich in einem jämmerlichen Zustand befindet und ein Mahnmal für unsere Zeit darstellt, die es nach wie vor (1973) nicht fertigbringt, dieses wertvolle Kulturdenkmal zu restaurieren. Die originelle Dekoration und bestimmte architektonische Merkmale (nach unten offener Giebel u. a.) verraten die Hand Munggenasts. Hier gerät das Echternacher Bauwesen in eine beachtenswerte Sonderstellung innerhalb der Baukunst der Zeit;

das hat der Verfasser überzeugend herausgestellt. Auch in der Kirchenbaukunst hat die Reichsabtei viel geleistet, weniger in Neubauten als in Um- und Anbauten bei älteren Kirchen, bedingt durch komplizierte Rechtsverhältnisse in der Frage der Baupflicht. In der zweiten Jahrhunderthälfte werden dann wie bei der profanen Baukunst die Trierer Einflüsse stärker, vor allem seit dem Neubau der Stiftskirche St. Paulin, zu der wahrscheinlich Chr. Kretzschmar die ersten Pläne geliefert hat (1732 ff.).

Das Buch von Michel Schmitt ist ein ausgezeichnete, geschichtlich und kulturgeschichtlich sorgfältig unterbauter Beitrag zur Baukunst des 18. Jahrhunderts im alten Luxemburger Gebiet und somit auch in einem Teil der von Trier verwalteten Erzdiözese. Zahlreiche Abbildungen unterstützen die gewonnenen Erkenntnisse. Das Buch vermittelt darüber hinaus auch weitere wertvolle wissenschaftliche Hinweise auf die rechtliche Situation der Baupflicht der Abtei, auf deren Verwaltung und auf den Baubetrieb des 18. Jahrhunderts im allgemeinen.

Eberhard Zahn

Germania Sacra. Neue Folge 6. Die Bistümer der Kirchenprovinz Trier. Das Erzbistum Trier 1. Das Stift St. Paulin vor Trier, im Auftrag des Max-Planck-Instituts für Geschichte bearbeitet von Franz-Josef Heyen. Walter de Gruyter, Berlin — New York 1972, XIII u. 855 S. br. 220,— DM.

Die besonders umfangreiche Publikation über das Trierer Kanonikerstift St. Paulin gehört in das Gesamtvorhaben der Historisch-statistischen Beschreibung der Kirchen des Alten Reiches „Germania Sacra“, hier speziell in die Abteilung des Erzbistums Trier; wenn man den Rahmen noch enger faßt, gehört sie in den Kreis der Geschichte der drei Kanonikerstifte der Stadt Trier selbst, des Hohen Domstiftes, St. Simeons und St. Paulins. Der Verfasser kündigt erfreulicherweise den Abschluß seiner Arbeiten über das Simeonstift in der Porta Nigra an, ferner den der Geschichte der kleinen Stifte in Pfalzel und in Kyllburg. Wenn man den stattlichen Band von über 800 Seiten in die Hand nimmt und im Vorwort die Einschränkungen hinsichtlich einzelner Themen berücksichtigt, die auch noch zur Stiftsgeschichte gehören, und dazu noch die mit ehrlicher Bescheidenheit vom Verfasser bekannten Lücken hie und da, dann begreift man erst wirklich, welch ein historischer Gesamtkomplex die Geschichte eines einzigen Stiftes unseres Alten Reiches sein kann und welche unerhörte Arbeit hier zu leisten war. Das Kunstgeschichtliche ist noch dazu ganz bewußt und sinnvoll nur in großen Zügen angedeutet! Aber gerade diese Kapitel (1, § 83, S. 32 ff.) geben wegen ihrer historischen Quellenangaben wertvolle Hinweise, die auch dem kunsthistorischen Fachmann neue Erkenntnismöglichkeiten erschließen. Ebenso instruktiv ist die „Historische Übersicht“ (Kap. 3); sie bringt neue, historisch fundierte Angaben für die ältere Zeit, daß eine archäologisch-kunsthistorische Erforschung des 1674 von den Franzosen so grausam zerstörten Gesamtberings davon auszugehen hat. Der Abschnitt der Zerstörung liest sich mit Spannung dank der äußersten Disziplinierung des Verfassers in der Auswahl der Tatsachen, in der Angabe der historischen Zusammenhänge jenes unvorstellbaren Geschehens und in der Handhabung der Spra-