Die Bibel in der Kunst / Bible in the Arts

Online-Zeitschrift 1, 2017

Bildliche Darstellungen Salomos in Kirchen und anderen öffentlichen Räumen

Klaus Koenen

DEUTSCHE BIBEL GESELLSCHAFT

Bildliche Darstellungen Salomos in Kirchen und anderen öffentlichen Räumen

Klaus Koenen

Professor für Altes Testament
Institut für Evangelische Theologie, Universität zu Köln

Abstract

Depictions of Solomon in public buildings can express very different ideas. Often it is the context, which clarifies what Solomon is supposed to express. In medieval churches, Solomon can appear like Christ as judge, thereby referring to the Last Judgement. In connection with the Queen of Sheba, Solomon is parallelised with Christ, however, only implicitly, while the emphasis is on the Queen who – allegorically – stands for the Three Holy Kings. In the context of a monarchy, kings – for example German emperors – depict Solomon as personification of wisdom, justice, wealth and glory to establish themselves as a new Solomon. In a republican system, however, depictions of Solomon do not express that a ruler is like Solomon, but admonish judges and incite rulers to act like he did. They are not intended to serve propaganda purposes but have a critical potential. In the context of universities and libraries, Solomon is depicted as the personification of wisdom. Together with depictions of the virtues, Solomon appears as a paradigm of wisdom, thereby serving a parenetic function.

Im Alten Testament wird Salomo als weiser König dargestellt. Kurz nach Amtsantritt erscheint ihm Gott in einem Traum und Salomo hat wie mancher Märchenheld einen Wunsch frei. Er wünscht sich nicht Reichtum, nicht langes Leben, sondern Weisheit. Dass er die dann tatsächlich bekommen hat, zeigt sofort die Erzählung vom Salomonischen Urteil: Zwei Frauen, als Dirnen bezeichnet, streiten sich um ein Baby, behaupten beide, sie seien die Mutter. Der weise König Salomo weiß Rat. Das Kind soll mit dem Schwert geteilt werden und jede Frau soll eine Hälfte erhalten. In dem Moment – und darauf hat Salomo es natürlich abgesehen – ist die eine Frau zufrieden, die andere aber will das auf keinen Fall. Damit ist klar: Sie ist die Mutter. Salomo hat sich als weiser König erwiesen.

Von diesem Anfang der Salomoerzählung in 1Kön 3 spannt sich ein Bogen zu deren Ende in 1Kön 10, der Erzählung vom Besuch der Königin von Saba. Diese hatte am fernsten Ende der Erde von Salomos Weisheit gehört, war daraufhin nach Jerusalem gereist und dort von Salomo tief beeindruckt.

Auch zwischen diesen Eckpunkten der Salomo-Überlieferung wird Salomos Weisheit gepriesen. In 1Kön 5-6 erscheint der König nämlich als weiser Bauherr des Tempels. Er wird in der Tradition also als Größter der Weisen dargestellt und deswegen konnte er zum Dichter von Tausenden von Sprüchen und Liedern avancieren, ja zum Dichter der Bücher Sprüche und Hoheslied sowie – ob-

wohl nicht namentlich genannt – der Bücher Prediger und Weisheit. 1Kön 10,23 bringt dieses Salomo-Bild auf den Punkt: „So war König Salomo größer an Reichtum und Weisheit als alle Könige auf Erden.“ (vgl. Sir 47,13ff).
Doch da ist noch ein Wermutstropfen! Salomo ist ein Brudermörder. Er hat seinen Halbbruder Adonja ermorden lassen (1Kön 2,24f). Zudem hatte Salomo – wohl kaum ein Zeichen größerer Weisheit! – 700 Frauen und 300 Konkubinen, die ihn im Alter zur Verehrung fremder Götter verführten (1Kön 11,3f). In den Augen Voltaires lässt dieses negative Salomobild die Kanonizität der ganzen Salomo-Überlieferung als ungerechtfertigt erscheinen.[1]
In der Kunst ist die Ermordung Adonjas m.W. nicht rezipiert worden. Zum Thema „Salomo und die Frauen“ bzw. „Salomo und die Götzenverehrung“ gibt es zwar eine ganze Reihe von Bildern, etwa im Kontext des schon im Mittelalter geläufigen Motivs von der Frau, die einen bedeutenden Mann – z.B. biblisch David und außerbiblisch Aristoteles – verführt („Weiberlist“).[2] Bei Darstellungen Salomos im öffentlichen Raum spielt dieses Thema, das durch ein negatives Beispiel ein paränetisches Ziel verfolgt, jedoch keine große Rolle.[3] Hier steht vielmehr der weise Salomo im Zentrum, der Regent eines Großreichs, der Blütezeit Israels – eine Sicht, die in der Bibelauslegung z.B. Herder[4] gegen Voltaire ins Zentrum gerückt hat und die die Bibelwissenschaft noch vor wenigen Jahrzehnten für ein historisch zutreffendes Bild Salomos und seiner Zeit gehalten hat[5].

1. Methodische Vorbemerkung

Salomo erscheint in bildlichen Darstellungen fast immer als König, d.h. mit Krone, Szepter und Schwert sowie in edler Kleidung, die der jeweiligen Epoche entspricht oder Assoziationen an antike bzw. orientalische Kleidung weckt. Für das Verständnis der jeweiligen Darstellung Salomos – aber das gilt natürlich nicht nur für Darstellungen Salomos – ist immer der Kontext von elementarer Bedeutung. Den Kontext können verschiedene Dinge ausmachen:

---

[1] Vgl. Bultmann, Dichtung, 123f.
[2] So z.B. ein Kupferstich von Albrecht Altdorfer von 1519; vgl. dazu Noll, Altdorfer, 347.349-351.357-363 mit Abb. 157.
[3] Im öffentlichen Raum könnte eine solche Darstellung zum Entwurf Albrecht Dürers von 1521 für die Bemalung der Südwand des großen Saales des Nürnberger Rathauses gehört haben. Für diesen Raum waren zwölf Medaillons zum Motiv der „Weiberlist“ geplant, doch sind nur drei in einem Vorentwurf erhalten; vgl. Mende, Rathaus, 245-248, mit Hinweisen auf weitere Darstellungen in Rathäusern.
[4] Vgl. Bultmann, Dichtung, 128.131.
[5] Vgl. etwa von Rads Datierung die Josefsgeschichte in die Salomonische Zeit (von Rad, Josephsgeschichte, 272-280). In der neueren Forschung wird die Existenz eines Davidischen oder Salomonischen Großreichs angesichts des archäologischen Befunds mit guten Gründen bestritten (vgl. z.B. Frevel, Geschichte, 108-148).

Abb. 1: Die Kirche Bom Jesus do Monte bei Braga mit ihrem Treppenaufgang (18. Jh. n. Chr.).

a) Der Kontext kann in einer Beischrift bestehen. Zu dem großen barocken Treppenaufgang vor der Kirche Bom Jesus do Monte (18. Jh.) bei Braga in Nord-Portugal gehört auch eine Salomo-Statue, die ohne ihre Beischrift kaum verständlich wäre. In einem Abschnitt der Treppe, der die fünf Sinne jeweils durch einen Brunnen veranschaulicht, steht diese Statue bei dem Brunnen des Tastsinns. Die Beischrift lautet „SALOMAO“ und dann wird Hld 5,4 zitiert: *Venter meus intremuit ad tactum ejus* „Mein Bauch bebte bei seiner Berührung.“ Das soll Salomo als Verfasser des Hohenlieds geschrieben haben, und das sagt dort die Braut, die von der Berührung des Bräutigams Salomo elektrisiert ist. Es ist also die Beischrift, die hier deutlich macht, für was Salomo steht: für den Tastsinn.

b) Den Kontext können auch bestimmte Symbole oder Gegenstände bilden. Verbreitet sind z.B. Darstellungen, in denen Salomo einen Tempel in der Hand hält und damit als Bauherr und Stifter erscheint (s.u. Abb. 30). Ein Buch in der Hand weist ihn speziell als Autor des Sprüchebuchs etc. aus.

Abb. 2: Salomo als Richter mit Waage sowie einem Bauplan des Tempels (Briefmarke aus Israel; 1960).

c) Ferner kann die Zusammenstellung mit anderen Personen einen Hinweis bieten. So zeigt ein Bild des chinesischen, in den USA lebenden Künstlers He Qi aus dem Jahr 2003 Salomo mit seiner Geliebten in erotischer Atmosphäre, wie sie kaum zur negativen Wertung von Salomos Frauenbeziehungen in 1Kön 11 passt, wohl aber zur positiven im Hohelied. Noch deutlicher ist die Aussage natürlich, wenn die Personenkonstellation einer bestimmten Szene der Salomo-Erzählungen dargestellt wird.

d) Von ganz entscheidender Bedeutung ist sodann der Kontext, in dem sich ein Kunstwerk befindet, der Ort, für den es geschaffen wurde. Mit welchen anderen Personen, im Gegenüber zu welchen anderen Personen, in welchem Bildprogramm und vor allem in welchem Bauwerk wird Salomo dargestellt? In einer Kirche, einem Palast, einem Gerichtssaal etc.? In welchem zeitlichen und gesellschaftlichen Kontext steht diese Darstellung? In einem Kaiserreich kann die Wahrnehmung eine andere sein als in einer Demokratie. Was drückt etwa

der Salomo von Alexander Archipenko von 1963 aus, der in Philadelphia auf dem Campus der University of Pennsylvania steht? In diesem Kontext wohl Weisheit!

Ganz anders Salomo in der Ankündigungskapelle des Quirinalspalasts, die Guido Reni um 1610 ausgemalt hat. In der Kuppel sehen wir die Krönung Mariens und in den vier Zwickeln erscheinen Salomo, David, Mose und Jesaja, die mit Beischriften jeweils auf Maria verweisen; Salomo mit Spr 9,1: „Die Weisheit hat sich ein Haus gebaut“.[6] Im Kontext ist damit nicht Salomo selbst gemeint, sondern er verweist als Weisheitsexperte auf Maria, die als Haus der Weisheit bzw. Christi gesehen wird. Hier ist also nicht universitäre Weisheit gemeint, sondern eine spezielle Erkenntnis, die Erkenntnis Christi.

2. Salomo als weiser König

Abb. 3: Kaiserkrone des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nationen in der Wiener Schatzkammer (10. Jh. n. Chr.).

Einen weiten Bogen spannt die Rezeption Salomos durch die deutsche Kaiserzeit. Die Kaiserkrone des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nationen, die in ihrem Grundbestand aus dem 10. Jh. stammt, besteht aus acht Platten, von denen vier eine Darstellung zeigen: Auf den beiden vorderen sieht man Christus und Salomo, auf den beiden hinteren David und Hiskia.

Über den drei alttestamentlichen Königen steht in roter Schrift jeweils ihr Titel *REX* sowie ihr Name und sie halten ein Spruchband in der Hand. Auf der Christus-Platte fehlt ein solches Spruchband und über dem Bild steht: *P(ER) ME REGES REGNANT* „Durch mich herrschen die Könige“. Dieses Wort stammt

Abb. 4: Die vier Platten der Kaiserkrone (10. Jh. n. Chr.).

aus Spr 8,15 und wird dort von der Weisheit gesprochen, hier jedoch dem Kontext nach von Christus, ohne dass dies allerdings eine Alternative wäre. Die Könige des Deutschen Reichs herrschen also durch die Weisheit und durch Christus; sie sind von ihnen erfüllt. Auf dem Spruchband Salomos steht: *TIME DOMINUM ET RECEDE A MALO* „Fürchte den Herrn und weiche vom Bösen“ (Spr 3,7), auf dem Davids: *HONOR REGIS IUDICIUM DILIGIT* „Die Ehre des Königs liebt das rechte Urteil“ (Ps 99,4 [Vulg. 98,4]). In Salomo verdichtet sich hier anders als sonst (s.u.) nicht die Vorstellung vom König als gerechtem Richter – die ist hier mit David verbunden –, sondern die Vorstellung von der Gottesfurcht des Königs – der Gottesfurcht, die nach Spr 9,10 der Anfang der Weisheit ist. Entscheidend ist: Die Könige bzw. die deutschen Kaiser verdanken ihre Herrschaft Gott bzw. Christus, und darauf ist die Gottesfurcht Salomos die angemessene Antwort.[7]

Abb. 5: Kaiser Wilhelm II. und seine Frau Auguste Victoria an der Decke der Himmelfahrtkirche in Jerusalem (1910 n. Chr.).

Vom Anfang der Kaiserzeit springen wir zu deren Ende, zur evangelischen Himmelfahrtkirche auf dem Ölberg in Jerusalem, die vom letzten Deutschen Kaiser gestiftet worden ist.[8] Im Eingangsbereich sieht man Wilhelm II. mit seiner Frau Auguste Victoria an der bemalten Holzdecke als Stifter der Kirche, flankiert von den Personifikationen der Weisheit und der Barmherzigkeit sowie umgeben von acht Protagonisten der Kreuzzüge[9]. Gekleidet ist der Kaiser mit einem mittelalterlichen Gewand, vergleichbar dem Gewand, das Friedrich II. Barbarossa (roter Pfeil) trägt.

Im linken Querschiff der Kirche findet sich an der Decke eine Darstellung Salomos. Auffälligerweise sind Salomo und Wilhelm II. in gleicher Weise mittelalterlich gekleidet. Sie tragen eine Tunica mit senkrechter Borte auf der Mitte der Brust und einen Mantel, der am Halsansatz von einer Spange zusammengehal-

---

7 Vgl. Erkens, Herrschersakralität, 162-165; Staats, Reichskrone, 18-30.53-70.

8 Vgl. Krüger, Himmelfahrtkirche, bes. 28-31.

9 Es stehen für den 1. Kreuzzug (1096-1099) Peter von Amiens und Tankred (auf Abb. 5 unten links), für den 2. (1147-1149) Konrad III. und Ludwig VII. (unten rechts), für den 3. (1189-1192) Richard Löwenherz, Philipp August (oben links) und Friedrich II. Barbarossa sowie für den 5. (1228-1229) Friedrich II. (oben rechts). Der 4. Kreuzzug (1202-1204), der schon in Konstantinopel sein Ende fand, bleibt unberücksichtigt. Wilhelm II. setzt sich so als ersten deutschen Kaiser in Jerusalem nach Friedrich II. (gest. 1250) in Szene und er betrachtete auch seine Reise als Kreuzzug, jedoch als friedlichen (vgl. Krüger, Rom, 108).

Abb. 6: Kaiser Wilhelm II. und König Salomo, jeweils an der Decke der Himmelfahrtkirche in Jerusalem (1910 n. Chr.).

ten wird. Die Kleidung verbindet Wilhelm II. also zum einen mit Friedrich II. (gest. 1250), dem letzten deutschen Kaiser, der Jerusalem besucht hat und an den Wilhelm II. mit seiner Präsenz in Jerusalem anknüpft, zum anderen mit Salomo, in dessen Nachfolge sich der Kaiser als weisen Herrscher darstellen möchte, wie auch die Personifikation der Sapientia links an seiner Seite zeigt.

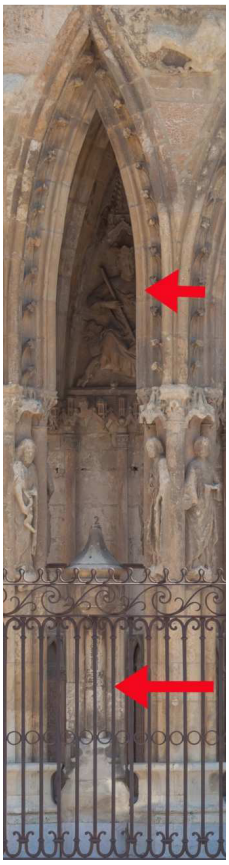

Abb. 7: Gerichtssäule und Salomo an der Westfassade der Kathedrale von León (13. Jh. n. Chr.).

3. Salomo als gerechter Richter (1Kön 3,16-28)

Im Mittelalter konnte die Rechtsprechung im Bereich vor Kirchenportalen erfolgen.[10] So findet sich aus dem 13. Jh. im spanischen León vor der Westfassade der Kathedrale eine Gerichtssäule, die die Aufschrift LOCUS APPELLACIONIS trägt und die Stätte damit als Gerichtsort ausweist. Über ihr thront Salomo, der die Gerechtigkeit des Herrschers verkörpert.[11] Er sitzt dabei, wie die fehlenden Lehnen zeigen, nicht auf einem Thron, sondern auf einem Faldistorium, einem Klappstuhl. Dies ist in Darstellungen des thronenden Salomo, aber auch des thronenden Christus keineswegs ungewöhnlich, insbesondere bei der Darstellung als Richter, da im Mittelalter auch Richter solche Klappstühle nutzten.[12] In Darstellungen mit der Königin von Saba sitzt Salomo dagegen durchweg auf einem echten Thron.[13]

Aus dem 13. Jh. stammt auch das Südportal der Straßburger Münsters, vor dem nach schriftlichen Zeugnissen eben-

[10] Vgl. Claussen, Chartres-Studien, 15f.
[11] Vgl. Williamson, Sculpture, 4.
[12] Vgl. Ragusa, Terror, 102f.
[13] Vgl. Ragusa, Terror, 104.

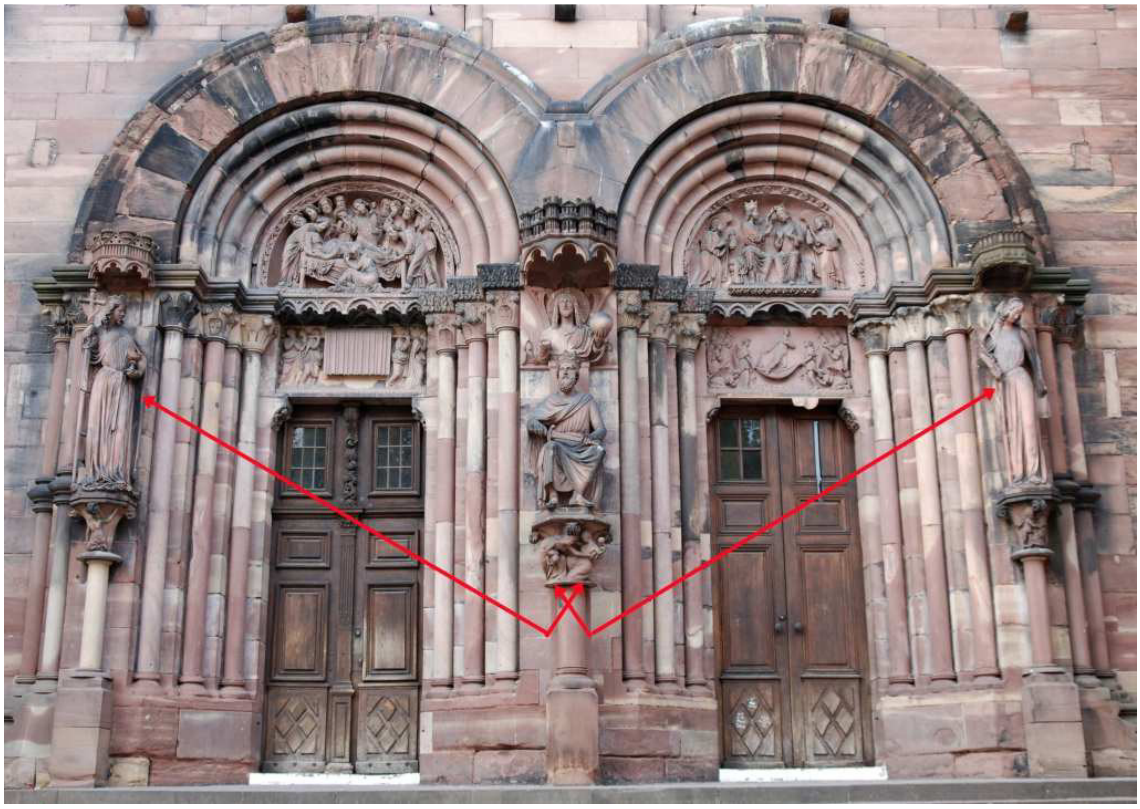

Abb. 8: Das Südportal des Straßburger Münsters (13./19. Jh. n. Chr.).

falls Gericht gehalten wurde.[14] Im Zentrum des Portals befindet sich zwischen den Türen eine Darstellung Salomos,[15] der auch hier auf einem Faldistorium thront. Er ergreift den Knauf seines Schwertes und hält mit der Linken dessen Scheide, so dass er das Schwert sofort zücken kann. Diese Haltung charakterisiert ihn als Richter.[16] Über ihm und unter einem Baldachin, der als Stadtmauer gestaltet ist und das himmlische Jerusalem darstellt, befindet sich Christus als Salvator Mundi, als Retter der Welt – ein fester Bildtyp, bei dem Christus seine Rechte zu einem Segensgestus leicht erhoben hat und in der Linken die Erdkugel hält. Das Bild drückt seine segensreiche Herrschaft über die Welt aus.

Wenn Salomo darunter als machtvoller König präsentiert wird, erscheint er und in ihm der je aktuelle Kaiser als derjenige, der Macht und Segen des Salvator Mundi in seinem Herrschaftsbereich durchsetzt. Unter dem thronenden Salomo findet sich eine Darstellung zum salomonischen Urteil: Links die Mutter mit ihrem toten Kind unter dem Arm, die nach einem Bein des lebenden Kindes greift,

[14] Vgl. Erler, Münster, bes. 24-32; Seiler, Furor, 160f; Bengel, Münster, 207.

[15] Zugleich mag in dem Bild ein aktueller König dargestellt sein, so dass „die jeweilige Herrschergewalt im Bilde des Salomo gemeint“ ist (Claussen, Chartres-Studien, 18). Vgl. Bengel, Münster, 174f.

[16] Vgl. Büttner / Gottdang, Einführung, 110.

Abb. 9: Christus als Salvator Mundi, Salomo und das Salomonische Urteil am Südportal des Straßburger Münsters (13./19. Jh. n. Chr.).

um es seiner Mutter zu entreißen.[17] Indem hier die Überlieferung vom weisen Salomo eingespielt wird, wird der vom Salvator Mundi mit der Herrschaft beauftragte irdische Regent im Rahmen der Herrscherpropaganda als gerechter Richter dargestellt. Am Ort des Gerichts soll damit wohl auch der jeweilige Richter an der Aura des königlichen bzw. kaiserlichen Herrschers partizipieren. In dem Bildensemble drücken also sowohl der Kaiser als auch das Gericht gegenüber der Bevölkerung letztlich ihren Anspruch aus, dem gerechten, dem idealen Richter Salomo zu entsprechen.

Die Darstellung des Salomonischen Urteils stammt allerdings erst aus dem 19. Jh.[18] Die Figurengruppe, auch das Salomo-Bild, ist nämlich in der Französischen Revolution zerstört worden, so dass der heutige Betrachter nur eine Rekonstruktion des 19. Jh.s sieht.[19] Den ursprünglichen Zustand zeigt ein Stich von Isaac Brunn aus dem Jahr 1617.[20] Hier erscheint unter Salomo nur eine Figur, die Sauerländer wenig überzeugend für das lebende Kind von 1Kön 3 hält.[21] Explizit wird der Verweis auf 1Kön 3 jedenfalls erst im 19. Jh.

In dem Stich wird noch eine Bedeutungsebene Salomos deutlich,[22] die in späterer Zeit nicht mehr anzutreffen ist. Salomo verweist nämlich allegorisch auf Christus,[23] hier auf Christus als Richter und damit auf

[17] Nach Augustin (Sermo X; Migne, Patrologia Latina 38, 91ff.) steht die Mutter des lebenden Kindes für die Kirche, die des toten für die Synagoge.

[18] Die älteste bekannte Darstellung des Salomonischen Urteils bietet wohl ein aus dem 5. Jh. stammendes Reliquiar, das 1578 unter dem Hauptaltar von San Nazario in Mailand gefunden worden ist. Ob eine ältere Wandmalerei aus Pompeji auf 1Kön 3 bezogen werden kann (so z.B. Feder, Solomon, 32-36), bleibt fraglich.

[19] Vgl. Bengel, Münster, 88f.101f.

[20] In: Schadeus, Templum, hinter S. 42. Vgl. Albrecht, Portal, 248.

[21] Sauerländer, Skulptur, 124. Franck-Oberaspach (73) betrachtet sie als einfache Kragfigur. Nach Claussen (Chartres-Studien, 26) ist Adam dargestellt, entsprechend Eva unter der Ecclesia sowie Kain und Abel unter der Synagoge.

[22] Zum Ineinander der Deutungen vgl. Claussen, Chartres-Studien, 20.

[23] Darauf verweist nicht nur die Christusbüste über Salomo, sondern auch der Engelspfeiler mit Christus als Richter im südlichen Querhaus, der mit dem Salomo-Bild auf einer Achse liegt und vom gleichen Künstler stammt. Vgl. dazu das Rauchfass des Gozbert (um 1100) im Trierer Domschatz, auf dem Salomo thront und eine Inschrift ihn mit Christus gleichsetzt (vgl. Ragusa, Terror, 103). Diese Gleichsetzung legt sich schon dadurch nahe, dass der Bräutigam des Hohenlieds einerseits Salomo, andererseits bei allegorischer Auslegung Christus ist (vgl. „Salomon est Christus“ in einem Kommentar zum Hohenlied, dessen Verfasser unbekannt ist

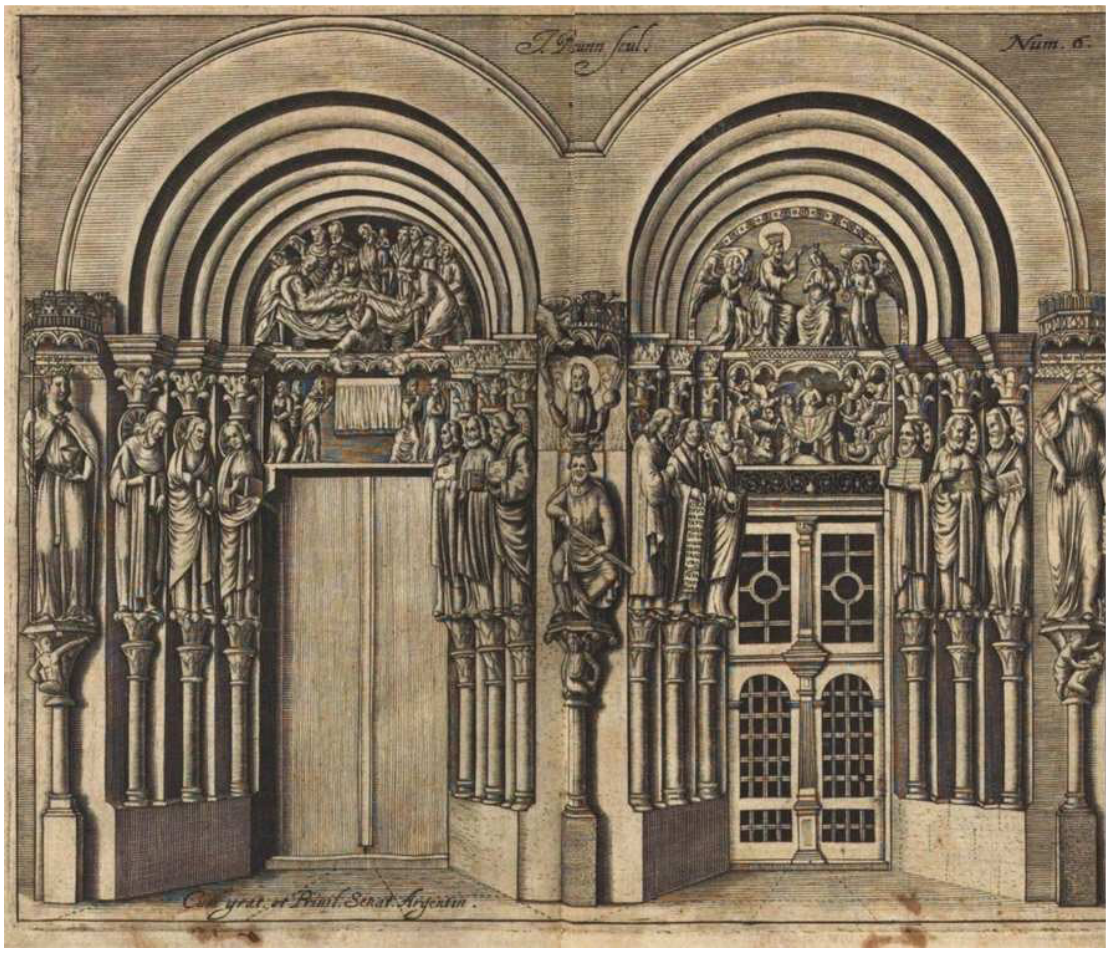

Abb. 10: Das Südportal des Straßburger Münsters auf einem Stich von Isaac Brunn aus dem Jahr 1617 n. Chr.

das Jüngste Gericht. Am Gewände befinden sich hier noch die Zwölf Apostel, von denen heute am Südportal nichts mehr zu sehen ist. Zur Darstellung des Jüngsten Gerichts gehören der thronende Christus und eben diese Zwölf Apostel, da sie nach Mt 19,28 am Endgericht beteiligt sein werden, ferner die Gruppen der Gläubigen und der Ungläubigen, die hier in der zugewandten Ecclesia (links mit Kelch und Kreuzesfahne) und der abgewandten Synagoge (rechts mit Augenbinde) repräsentiert sind. Kurz: Das Bildprogramm des Südportals verweist – wie gotische Kirchenportale so häufig – auf das Jüngste Gericht, und Salomo erscheint dabei als Präfiguration Christi.[24]

Wenn man diese allegorische Deutung im aktuellen Portal weiterführt und das Salomonische Urteil einbezieht, so veranschaulicht dieses: Wie Salomo die

[Zusatz zu Honorius; Migne, Patrologia Latina 172, Paris 1854, 519]). Zu der verbreiteten Gleichsetzung vgl. z.B. auch Albertus Magnus, der von 2Chr 8,11 ausgehend Salomo („Friede") unter anderem als Friedensstifter mit Christus gleichsetzen kann (Sermo XXXI, Opera omnia XII, Lyon 1651, 209). Die Königin von Saba kann dann als Braut Salomos zur Braut Christi und als solche zur Ekklesia werden.

[24] Vgl. Büttner / Gottdang, Einführung, 110f.

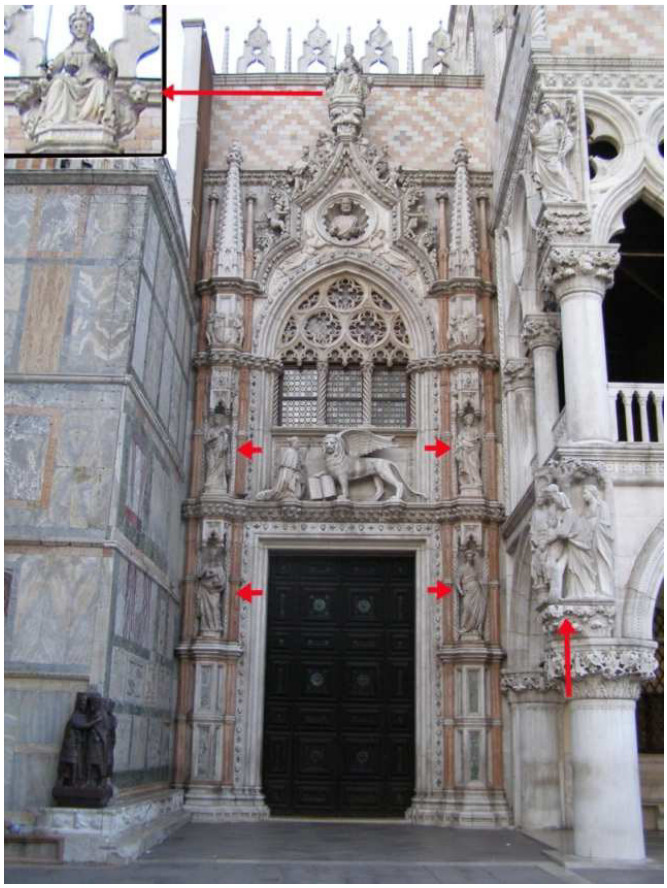

Abb. 11: Porta della Carta des Dogenpalastes von Venedig (Bartolomeo Bon; um 1440 n. Chr.).

wahre Mutter erkannt hat, so hat Christus die Kirche erkannt und erwählt. Die Mutter des toten Kindes entspricht dann der Synagoge. Die beiden Mütter verweisen also auf Ecclesia und Synagoge (vgl. die Pfeile in Abb. 8).[25]

Seit dem Spätmittelalter wird Salomo als Repräsentant von Gerechtigkeit auch außerhalb des kirchlichen Raums dargestellt. Der Dogenpalast von Venedig, als Sitz von Regierung und Justiz erbaut, hat seine heutige Gestalt im 14. Jh. erhalten. An der Nordecke der Westfront, also an der Ecke unmittelbar neben dem Markusdom befindet sich die Porta della Carta, die um 1440 von Bartolomeo Bon gefertigt wurde, einem berühmten venezianischen Bildhauer im Übergang von der Spätgotik zur Frührenaissance. Rechts und links des Eingangs stehen Personifikationen der Tugenden Liebe, Weisheit, Mäßigung, Tapferkeit und oben thront Justitia auf einem mit Löwen dekorierten Thron, wie er für Salomo typisch ist und damit auf dessen Gerechtigkeit anspielt.

Dieser Anspielung auf Salomo entspricht sachlich eine kurz vor der Porta della Carta angefertigte Darstellung des Salomonischen Urteils an der Ecke des Dogenpalastes (1422-1438), die ebenfalls Bartolomeo Bon zugeschrieben wird. Links thront König Salomo, neben ihm steht mit dem Kind in der Hand ein Soldat, bereit das Kind zu zerteilen, und rechts stehen die beiden Mütter. Diese Ikone der Ge-

Abb. 12: Darstellung des Salomonnischen Urteils am Dogenpalast in Venedig (Bartolomeo Bon; 1422-1438 n. Chr.).

[25] Vgl. Büchsel, Skulptur, 61. Vgl. Bengel, Münster, 187.

rechtigkeit dokumentiert den Anspruch und die Erwartung, dass die Regenten Gerechtigkeit üben.[26]

Abb. 13: Darstellung des Salomonischen Urteils in der Oberen Rathaushalle des Bremer Rathauses (Bartholomäus Bruyn d. Ä. [?]; 1532 n. Chr.).

Aus dem 16. Jh. stammt ein großes Gemälde zum Salomonischen Urteil in der Oberen Rathaushalle des Bremer Rathauses. Es stammt vermutlich von Bartholomäus Bruyn dem Älteren, einem Kölner Renaissancemaler, der in Köln als Vertreter der Malerzunft dem Stadtrat angehörte.[27]

Der heutige Königspalast von Amsterdam ist im 17. Jh. ursprünglich als ein prunkvolles Rathaus erbaut worden, das den Reichtum des Goldenen Zeitalters der Stadt dokumentieren sollte. Im Erdgeschoss befindet sich im Zentrum des Baus der Gerichtssaal. Es ist ein schmaler Breitraum, dessen vordere Breitseite aus Toren besteht, die zum Platz hin geöffnet werden können, um so Öffentlichkeit herzustellen.

Dieser Raum ist prächtig ausgestaltet, ist wie andere Räume des Palastes mit Marmor verkleidet, vor allem mit Reliefdarstellungen des flämischen Bildhauers Artus Quellinus des Älteren. An der hinteren Breitwand, also der Kopfseite befinden sich drei große Reliefs aus der Mitte des 17. Jh.s. Links ist der griechische Gesetzgeber Zaleukos dargestellt, dem ein Auge ausgestochen wird. Eigentlich hätten seinem Sohn wegen dessen Ehebruch beide Augen ausgestochen werden müs-

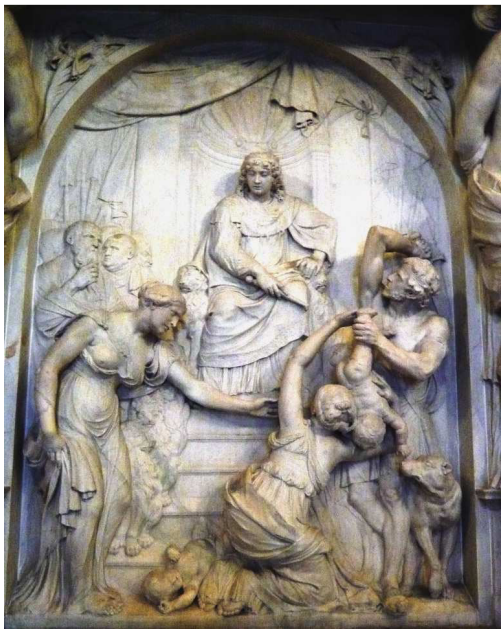

Abb. 14: Darstellung des Salomonischen Urteils im heutigen Königspalast von Amsterdam (Artus Quellinus d.Ä.; Mitte des 17. Jh.s n. Chr.).

[26] Vgl. Lermer, Dogenpalast, 30.225f.243-248.
[27] Vgl. Förster, Urteil, 15-30.

sen. Da das Volk sich aber für den Sohn einsetzte, der Vater jedoch konsequent sein wollte, ließ er seinem Sohn nur ein Auge und sich selbst das andere ausstechen. Zaleukos gilt damit als konsequenter Gesetzgeber.[28] Das rechte Relief zeigt den römischen Konsul Brutus, der als Gründer der Republik galt und der nach der Sage seine beiden Söhne hinrichten ließ, weil sie zum Königtum zurückkehren wollten. Er verkörpert hier den Richter, der ohne Ansehen der Person urteilt. Zwischen diesen beiden Reliefs wird im Zentrum des Raumes und damit auf der Achse des Palastes das Salomonische Urteil dargestellt, das nicht die Konsequenz der beiden anderen Erzählungen zum Ausdruck bringen kann, aber die Weisheit, die von den Amsterdamer Richtern erwartet und beanspruchte wurde.

Abb. 15: Darstellung des Salomonischen Urteils im Gerichtssaal des alten Rathauses von Den Haag (Willem Doudijns; 1671 n. Chr.).

Auch der Gerichtssaal im alten Rathaus von Den Haag bietet eine Darstellung des Salomonischen Urteils. Aufgeteilt auf drei Bilder nimmt das Werk von Willem Doudijns von 1671 eine ganze Wand ein.
In einem anderen Raum des Rathauses von Den Haag findet sich ein großes Portrait des Magistrats von Jan de Baen aus dem Jahr 1682. Der Rat lässt sich

[28] Die Darstellungen von Zaleukos und dem Urteil Salomos hat schon Hans Holbein im Rathaus von Basel zusammengestellt (nach Simon, Gerechtigkeitsbilder, 75).

Abb. 16: Der Magistrat von Den Haag vor einer Darstellung des Salomonischen Urteils (Jan de Baen; 1682 n. Chr.).

hier vor einer Justitia – rechts –, vor allem aber einem erneut dreigliedrigen Bild des Salomonischen Urteils abbilden.

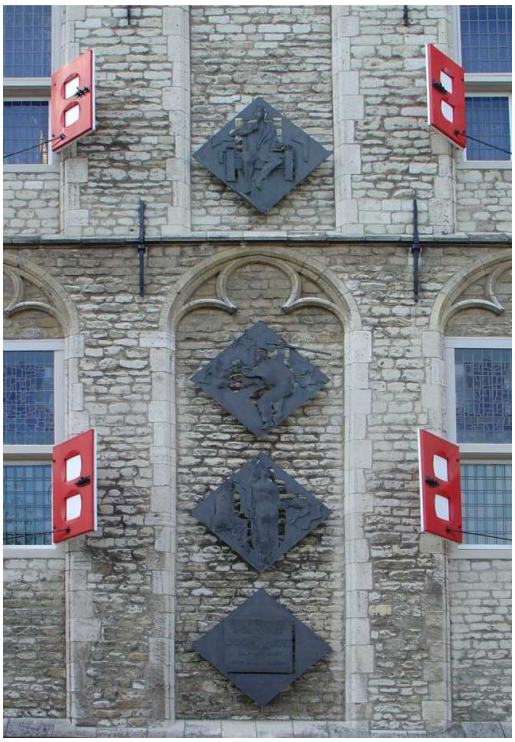

Abb. 17: Darstellung des Salomonischen Urteils am Rathaus von Gouda (Eric Claus; 1990 n. Chr.).

Das Rathaus von Gouda stammt aus dem 15. Jh. und auch hier findet sich eine dreiteilige Darstellung des Salomonischen Urteils, jedoch eine moderne Metallarbeit von Eric Claus aus dem Jahr 1990. Hier thront Salomo oben auf einem modernen Stuhl, wodurch das Bildmotiv auf die Gegenwart bezogen wird, darunter erscheint der Soldat, der mit seinem Schwert ausholt, um das Kind zu zerteilen, und ganz unten stehen die beiden Mütter.

Ganz anders sieht eine Plastik des niederländischen Bildhauers André Schaller aus, die vor dem Gerichtsgebäude von Arnheim steht. Sie ist 1958 in Auftrag gegeben worden, 1964 dann auf einem über 5m hohen Sockel neben dem Gerichtsgebäude so unglücklich aufgestellt worden, dass niemand erkennen konnte, was sie darstellt. 2004 hat man ihr dann

vor dem Eingang des Gebäudes einen besseren Ort gegeben. Blickt man so auf die Plastik, dass das Gerichtsgebäude den Hintergrund bildet, sieht man Salomo ins Gesicht und die beiden Frauen, die das Baby im Zentrum der Figurenkonstellation halten, von hinten bzw. von der Seite.

Abb. 18: Darstellung des Salomonischen Urteils vor dem Gerichtsgebäude von Arnheim (André Schaller, 1964 n. Chr.).

Im US-Staat Nebraska findet sich in dessen Hauptstadt Lincoln an dem 1922-1932 errichteten Regierungssitz links des West-Eingangs erneut eine Darstellung des Salomonischen Urteils. Weiter links wird die Ecke des Gebäudes von einem pseudoassyrischen Relief mit Debora als energischer Richterin geziert, während rechts des Eingangs Plato mit seinen Schülern diskutiert und die Politeia schreibt. Salomo erscheint hier also zwischen Debora und Plato als Verkörperung des weisen Richters und Königs.[29] Umgekehrt erhält Debora im Licht Salomos das Image einer gerechten Richterin. Im Zentrum des Salomo-Bildes steht der brutal und entschlossen wirkende Soldat, vielleicht noch die auf Knien flehende Mutter, die sich hier anders als sonst nicht Salomo, sondern dem Soldaten zuwendet, während Salomo jovial am Rande thront. Doch bleibt er insofern die Hauptperson als die anderen Personen – von der flehenden Mutter abgesehen – auf ihn ausgerichtet sind.

Abb. 19: Darstellung des Salomonischen Urteils am Regierungssitz von Nebraska (USA; um 1930 n. Chr.).

[29] Über dem Eingang finden sich drei Reliefs: Solon gibt Athen eine neue Verfassung, die Veröffentlichung des Zwölftafelgesetzes in Rom, die Einsetzung von Volkstribunen in Rom.

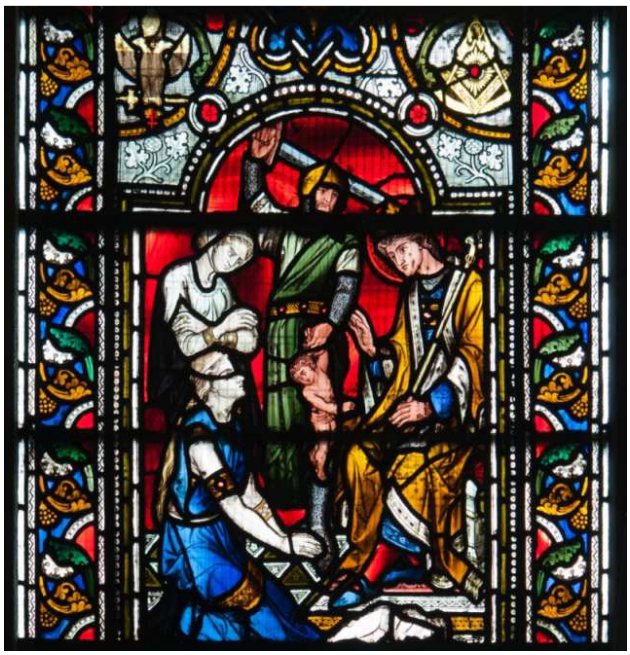

Abb. 20: Darstellung des Salomonischen Urteils in der Christ Church Cathedral in Dublin (John Hardman Powell; 19. Jh. n. Chr.).

Die damit vorgestellten Salomo-Bilder bieten eine kleine Auswahl[30] von Werken aus staatlichen, kommunalen etc., jedenfalls nicht-kirchlichen Räumen, insbesondere Gerichtssälen und Rathäusern. Man sollte dabei nicht von „profanen“ Räumen sprechen, denn durch die Rezeption Salomos erhalten diese Räume eine religiöse Dimension, einen biblischen Nimbus.

Aber das Salomonische Urteil findet sich natürlich auch in kirchlichen Räumen. So etwa in der Christ Church Cathedral in Dublin in einem Kirchenfenster von John Hardman Powell aus dem 19. Jh.

So auch im sog. Kaiserzimmer des Pfarrhauses der Barockkirche von Frauenberg an der Enns in Österreich. An der Decke finden sich Fresken mit den Personifikationen der vier Kardinaltugenden Klugheit, Mäßigung, Tapferkeit und Gerechtigkeit, vor allem aber übergroß im Zentrum das Salomonische Urteil. Im Kontext der Tugenden soll auch dieses Bild dem Betrachter Salomos Weisheit als Vorbild propagieren.

Abb. 21: Darstellung des Salomonischen Urteils im Kaiserzimmer des Pfarrhauses der Barockkirche von Frauenberg an der Enns (Künstler unbekannt; 17. Jh. n. Chr.?).

[30] Weitere Beispiele: Wandteppich von Seger Bombeck, der lange Zeit in Leipzig im großen Saal des Rathauses hing (1557); Holzschnitzerei von Albert von Soest, Ratsstube des Lüneburger Rathauses (1566); Friesgemälde im Artushof in Danzig bei der Ratsbank (1568); Wandteppich im Rathaus von Nystad in Finnland (1590); Wandmalerei von Hans Bock, Rathaus Basel (um 1610); Gemälde aus der Rubens-Schule für das Stadthaus von Delft (1616); Gemälde von Nicolaes van der Heck für das Rathaus von Alkmaar (um 1620); Gemälde von Balthasar Behem, Wahlstube im Frankfurter Römer (1631); Gemälde von Adolf Ovens, Rathaus von Tönning in Schleswig-Holstein (1693); Deckenfresko im Bannersaal / Gerichtssaal des Rathauses von Stans in der Schweiz (1715); bemalter Wandbehang von W. Rave, Rathaus von Edam (1738). Vgl. Simon, Gerechtigkeitsbilder, 17f.45f.53f.59f.63.64f.68f.76.81f.

Für Darstellungen zum Salomonischen Urteil ergibt sich:

Abb. 22: Darstellung des Salomonischen Urteils in der Chronik des Rudolf von Ems (Miniatur; 3. Viertel des 14. Jh.s n. Chr.).

1) Zu der Szene gehören mindestens 4 Personen: Salomo, die beiden Mütter und das lebende Kind. Der Soldat und das tote Kind können hinzukommen. Insbesondere in Zeichnungen und Gemälden können ganz verschiedene Personen hinzutreten: das Gefolge des Königs kann um Berater und Soldaten erweitert werden, Personen im Umfeld der Frauen können als deren Verwandte und Freunde gelten und dann kann die Öffentlichkeit durch eine Fülle von Personen hergestellt werden, wie sie etwa für eine Marmorplastik nicht in Frage kommt. Wo Künstler sich auf die wichtigsten Personen beschränken, wirkt die Aussage der Darstellung stärker. Alles ist dann auf das Wesentliche kondensiert.

Abb. 23: Darstellung des Salomonischen Urteils (Peter Paul Rubens; ca. 1617 n. Chr.).

2) Welche Funktion hat die Darstellung des Salomonischen Urteils im öffentlichen Raum? Sie kann zum einen vermitteln, dass ein Machthaber – ob Regent oder Richter – in der Nachfolge Salomos steht, und damit an das gemeine Volk gerichtet der Legitimierung und Verherrlichung dieses Machthabers dienen und zu einer herrschaftsstabilisierenden Propaganda gehören, die diesen Herrscher als Vollstrecker göttlicher Gerechtigkeit sieht. Das Bild kann aber auch – gerade in einem vom Bürgertum geprägten System – als Mahnung zu guter Rechtsprechung und weiser Herrschaftsausübung gelesen werden. Es will dann Richter und Regenten ansprechen, um ihnen gegenüber einen Anspruch, eine

Erwartung zu formulieren. Das Bild kann dann sogar ein herrscherkritisches Potenzial entfalten, denn es kann die Frage aufwerfen, ob der aktuelle Machthaber dem Salomonischen Ideal gerecht wird. Das Bild kann also gegenüber dem Volk die Aussage ausdrücken, dass ein Machthaber wie Salomo ist, oder gegenüber einem Machthaber den Wunsch, dass er so sein soll[31]. Welche dieser beiden Lesarten das Bild evoziert, richtet sich dabei vor allem nach dem Betrachter, nach seiner Sicht sowie nach der Welt und der historischen Situation, in der er lebt.

4. Salomo und die Königin von Saba (1Kön 10)

Köln verdankt seine Bedeutung den Gebeinen der Heiligen Drei Könige. Kaiser Friedrich Barbarossa hat sie 1164 in Mailand erbeutet und seinem Kanzler, dem Kölner Erzbischof Rainald von Dassel, gegeben, der sie nach Köln brachte. Dort baute man für die Gebeine zunächst einen Schrein, der 1225 fertiggestellt wurde, und für diesen dann den Dom, dessen Chor 1322 geweiht wurde. Den Pilgerfahrten zu den Gebeinen der Könige verdankt Köln einen beachtlichen Aufschwung. Der Besuch der Königin von Saba bei Salomo wird im Kölner Dom

Abb. 24: Die Königin von Saba bewundert Salomo, die Hl. Drei Könige das Kind in der Krippe (Nord-Schiff des Kölner Doms; 16. Jh. n. Chr.).

mehrfach dargestellt, denn dieser Besuch wurde allegorisch als Vorabschattung des Besuchs der Hl. Drei Könige bei Jesus verstanden.[32]

[31] Als Beispiel sei verweisen auf die bittende Haltung Salomos bei seiner Bitte um Weisheit auf einem Gemälde von Govert Flinck (1658) im Ratszimmer des Rathauses von Amsterdam (heute Königspalast).

[32] Bei Johannes de Caulibus (14. Jh.) gelten die Hl. Drei Magier, die Christus anbeten, als die ersten Heidenchristen und damit als die ersten Repräsentanten der Kirche, ja als der Anfang

In dem 1260 fertiggestellten Älteren Bibelfenster, das sich genau auf der Längsachse des Doms im Zentrum des Chores befindet, enthält die rechte Seite von unten nach oben Stationen des Lebens Jesu und die linke alttestamentliche Szenen, die allegorisch gedeutet als Verweise auf Jesu Leben zu verstehen sind. Nach der Geburt Marias, der Ankündigung Jesu und der Geburt Jesu ist rechts der Besuch der Hl. Drei Könige zu sehen und links der Besuch der Königin von Saba. Jeweils erkennen die königlichen Repräsentanten der Enden der Erde die Bedeutung eines biblischen Königs.[33]
Aus dem 16. Jh. findet sich dieselbe Zusammenstellung viel größer im nördlichen Seitenschiff des Doms; im linken Fenster die Königin vor Salomo, in den drei übrigen Fenstern die Hl. Drei Könige vor der Krippe.

Abb. 25: Die Königin von Saba und Hiob verweisen als fromme Ausländer auf die Hl. Drei Könige (Drei-Königs-Portal des Kölner Doms: 19. Jh. n. Chr.).

Das Dreikönigsportal des Doms zeigt ein Bildprogramm des 19. Jh.s, darunter die Königin von Saba, die nach dem Zweiten Weltkrieg allerdings erneuert werden musste und aus den 1950er Jahren stammt. Sie erscheint in einem Gewand, das wie ein Kleid von Dior aussieht, und die Brust ist der Mode der Zeit entsprechend hoch gebunden, so als ob sie einen BH tragen würde. Neben ihr steht Hiob. Beide sind Ausländer, die Jahwe verehrt haben. Der Königin gegenüber im Portal steht die Witwe von Sarepta, auch sie eine fromme Ausländerin, die Königin aus dem Süden, die Witwe aus dem Norden, und beide verweisen als fromme Ausländerinnen auf die Hl. Drei Könige, auf die das Bildprogramm des Dreikönigsportals zuläuft.
Was ist nun das Besondere – wenn auch nicht singuläre[34] – an der Rezeption von 1Kön 10 am Kölner Dom? Hier steht nicht

der Kirche (Johannis de Caulibus Meditaciones Vite Christi olim S. Bonaventuro attributae, hg. v. M. Stallings-Taney [CCCM 153], Turnhout 1997, Kap. 9,1ff). Da die Königin von Saba als deren Vorabschattung betrachtet wird, kann auch ihr Erscheinen vor Salomo als der Anfang der Kirche der Völker gelten.

[33] Vgl. Brinkmann, *passim*.

[34] Zur Zusammenstellung der Königin von Saba mit den Hl. Drei Königen vgl. z.B. die Gewändefiguren (13. Jh.) im Südportal der Westfassade der Kathedrale von Amiens sowie eines der Biblia-Pauperum-Fenster (12. Jh.) in der Kathedrale von Canterbury. Ein Triptychon von Hieronymus Bosch zeigt die Anbetung der Hl. Drei Könige (um 1510) und auf dem Kragen eines Königs die Königin von Saba vor Salomo.

Salomo im Zentrum, sondern die Königin von Saba, ja sie kann im Dreikönigsportal sogar ganz ohne Salomo[35] erscheinen. Im Kontext der Verehrung der Hl. Drei Könige wird sie zu deren Vorläuferin. Es geht hier also nicht um Salomos Weisheit, sondern um die weite Reise, den großen Reichtum und vor allem die Einsicht der Königin bzw. der Könige.[36]

Abb. 26: Salomo steht für die Weisheit (St. Ulrich in Seeg im Allgäu; 1744 n. Chr.).

In Seeg im Allgäu befindet sich mit St. Ulrich eine beeindruckende Rokokokirche. Fresken von 1744 führen in biblischen Szenen vier Tugenden vor Augen: Salomo verkörpert die Weisheit, die die Königin von Saba an ihm bewundert. Simson verkörpert Tapferkeit, der Daniel der Susanna-Erzählung steht für Gerechtigkeit und David verkörpert – obwohl es schlecht zu ihm passt – Mäßigung. Im Kontext der Tugenden rückt bei der Rezeption von 1Kön 10 also anders als in Köln Salomos Weisheit ins Zentrum.

Das gilt auch für die Rezeption im Benediktinerstift Altenburg in Niederösterreich mit seiner eindrucksvollen Bibliothek mit ihren drei Kuppeln. Die 1742 gefertigten Kuppelfresken stammen von dem bedeutenden österreichischen Barockmaler Paul Troger. Die zentrale mittlere Kuppel lässt uns illusionistisch einen Blick in den Himmel werfen, aus dem uns die Weisheit Gottes als Frau personifiziert entgegenkommt. Auf ihrem Schild, den sie auffälligerweise nicht in der linken, sondern in der rechten Hand hält, schwebt eine Taube als Symbol des Heiligen Geistes. In der Linken hält sie das aus der Johannesoffenbarung bekannte Buch mit sieben Siegeln und als Symbol Christi das Lamm, das diese Siegel öffnet.[37] Unten am Rand der Kuppel sieht man eine Fülle von Menschen. Über dem Eingang der Bibliothek sitzt Salomo auf dem für ihn typischen Thron, der nach der Beschreibung von 1Kön 10,19 sechs Stufen und an den Lehnen zwei stehende Löwen hat. Rechts von ihm kniet die Königin von Saba mit bewundernder Geste auf einem Kissen. Im weiteren Rund sehen wir ihren ganzen Hofstaat, die Kamele der großen Ka-

[35] In gotischen Kathedralen finden sich Salomo und die Königin, die für Christus und die Kirche stehen, häufig in den Gewänden von Portalen (vgl. Claussen, Chartres-Studien, 18-20).
[36] In anderen gotischen Portalen können Salomo und die Königin von Saba allegorisch für Christus und Maria stehen; so z.B. im Kontext des Marienportals der Kathedrale von Chartres (Nordportal, rechter Eingang, linke Wandung). Vgl. Sauerländer, Skulptur, 34.118.
[37] Vgl. Sitar / Hoffmann, Magie, 18.

Abb. 27: Die Königin von Saba bewundert Salomos Weisheit
(Deckenfresko von Paul Troger im Stift Altenburg; 1742 n. Chr.).

rawane und vor allem all die Gaben, die sie mitbringt und unter deren Gewicht ihre Diener fast zusammenbrechen. Im Kontext der Bibliothek soll hier Salomos Weisheit verherrlicht werden.

Einen anderen Akzent setzt in dem in den 1730er Jahren errichteten barocken Kaisertrakt von Stift Klosterneuburg der repräsentative Speisesaal in den Wohnräumen Kaiser Karls VI. An der Decke findet sich in Stuck von Santino Bussi das „Gastmahl der Königin von Saba bei König Salomon", das damit gleichsam einen Spiegel des kaiserlichen Mahls bietet, das darunter stattfindet. Gegenüber Gästen beansprucht Karl VI. damit, in einer Linie mit Salomo zu stehen. Der Pracht der Herrschaft Salomos, vielleicht auch seiner Weisheit, soll die Karls VI entsprechen.

In Äthiopien spielt die Erzählung von Salomo und der Königin von Saba eine besondere Rolle. Nach dem äthiopischen Nationalepos „Die Herrlichkeit der Könige" (Kebra Negast),[38] das wohl auf das 14. Jh. zurückgeht, hatten Salomo und die Königin einen Sohn namens Menelik. Dieser Menelik soll die Bundeslade von Jerusalem nach Äthiopien entführt haben, wo sie sich seitdem angeblich befindet, und von ihm sollen alle äthiopischen Herrscher abstammen. So betrachtete noch die äthiopische Verfassung von 1955 Kaiser Haile Selassie als

[38] Deutsche Übersetzung: Bezold.

Abb. 28: Salomo und die Königin von Saba in der Dreifaltigkeitskathedrale in Addis Abeba (20. Jh.).

Nachfahren Salomos und der sabäischen Königin.[39] Als Ursprungsmythos wurde die Erzählung von Salomo und der Königin in der äthiopischen Kirche breit rezipiert; so z.B. in der 1941 nach der Befreiung von der italienischen Besatzung gegründete Dreifaltigkeitskathedrale in Addis Abeba, in der Haile Selassie begraben ist. In einer Reihe von Fenstern mit biblischen Motiven findet sich ganz vorne eine Darstellung zu 1Kön 10. In der Pracht von König und Königin wird hier die Pracht der Erzeltern Äthiopiens und des äthiopischen Kaisers vor Augen geführt. Damit diente der biblische Text – freilich in manchen Brechungen – zumindest bis zum Sturz der Monarchie 1974 wohl der Kaiserpropaganda.

Auf dem Dach der Grabeskirche in Jerusalem leben die Mönche des äthiopischen Klosters *Deir es-Sultan*. Zu ihrem Bereich gehört die Kapelle St. Michael, durch die man von dem besagten Dach zum Eingang der Grabeskirche gelangt. Dominiert wird die dunkle Kapelle von einem großen, farbenfreudigen Bild, das die Ankunft der Königin von Saba bei Salomo zeigt.

Abb. 29: Salomo und die Königin von Saba in der äthiopischen Kapelle St. Michael in Jerusalem.

Für die Erzählung von Salomo und der Königin von Saba zeigt sich damit: Bei einer allegorischen Auslegung, die auf die Heiligen Drei Könige zielt, steht die

[39] Artikel 2 der Verfassung: „The Imperial Dignity shall remain perpetually attached to the line of Haile Sellassie I, descendent of King Sahle Sellassie, whose line descends without interruption from the dynasty of Menelik I, son of the Queen of Ethiopia, the Queen of Sheba, and King Solomon of Jerusalem.“, zitiert aus: Peaslee / Peaslee Xydis, Constitutions, 123ff.183. Vgl. Merten, Christentum.

Königin von Saba im Zentrum, ansonsten jedoch Salomo. Dieser kann bei der Rezeption der Szene als Vorläufer aktueller Monarchen erscheinen, die sich in seinem Reichtum und seiner Pracht, aber auch in seiner Weisheit sonnen möchten, ihm entsprechen möchten, ja als neuer Salomo wahrgenommen werden möchten. Im Kontext einer Bibliothek oder von Tugenddarstellungen wird Salomo dagegen als Inbegriff der Weisheit als Tugend gepriesen, zu deren Früchten Reichtum gehört.

5. Salomo als Tempelbauer (1Kön 6)

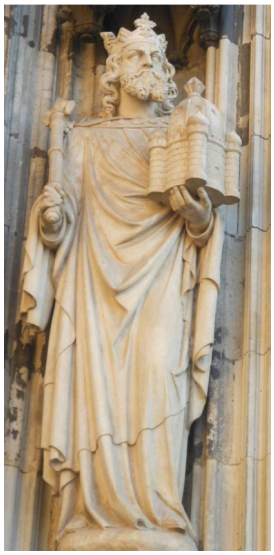

Abb. 30: Salomo als Tempelbauer im Hauptportal des Kölner Doms (19. Jh.).

Im Hauptportal des Kölner Doms bilden in einem Bildprogramm aus dem 19. Jh. zwei Reihen von Statuen eine heilsgeschichtliche Abfolge, die bei Adam und Eva beginnt und auf Maria als Himmelskönigin mit Christus auf dem Arm zuläuft. Im Gegenüber zu David auf der linken Seite steht rechts Salomo, und zwar als Stifterfigur mit einer Darstellung des Jerusalemer Tempels auf der Hand. Dieser Tempel erscheint hier entgegen der biblischen Beschreibung nicht als Langraum, sondern als Rundbau. Im Hintergrund steht dabei eine alte Tradition, die den Felsendom, bei dem es sich um einen Rundbau handelt, z.B. auf Zeichnungen Jerusalems als Tempel Salomos betrachtet. Die Architektur des Felsendoms wird hier also aufgenommen, weil man ihn für den Tempel Salomos hielt. Salomo erscheint als Erbauer des Tempels.

In ähnlicher Weise findet sich Salomo häufig als Stifter, etwa in einem Fenster der Kathedrale von Peterborough in England aus dem Jahr 1863.

Salomo kann auch indirekt zur Sprache kommen, nämlich in Bildern, die nicht ihn, sondern nur sein Bauwerk, den Tempel, zeigen oder Elemente dieses Tempels. Eines der markantesten und in der Baukunst vielfach rezipierten Elemente des Jerusalemer Tempels sind die beiden bronzenen Säulen Jachin und Boas, die vor dem Tempel standen (1Kön 7,21).

Völlig überdimensioniert werden diese Säulen in Wien in zwei Säulen vor der Karlskirche aufgenommen. Kaiser Karl VI., von dessen Salomo-Rezeption im Stift Klosterneuburg schon die Rede

Abb. 31: Salomo als Stifter in der Kathedrale von Peterborough (1863 n. Chr.).

Abb. 32: Die Säulen vor der Karlskirche in Wien nehmen die Säulen „Jachin“ und „Boas“ des Salomonischen Tempels auf.

war, hat die Karlskirche 1716-1737 gebaut, um ein Gelübde zu erfüllen, das er während der Pestkatastrophe von 1713 gegenüber dem Heiligen Karl Borromäus (1538-1584) abgelegt hatte, den man in Pestzeiten anzurufen pflegte. Die Säulen stehen in der Tradition antiker Triumphsäulen (z.B. der Trajanssäule in Rom) und insofern stellt sich Karl VI. in ihnen mit römischen Kaisern in eine Linie. Allerdings glorifizieren die Reliefs, die sich spiralförmig an den Säulen nach oben winden, nicht Kriegstaten des Kaisers, sondern zeigen Szenen aus dem Leben des Hl. Karl Borromäus, bei dem sich der Kaiser für das Ende Pest bedanken wollte. Zugleich nimmt das frei stehende Säulenpaar das frei stehende Säulenpaar des Jerusalemer Tempels auf. Die Wiener Kirche steht so mit dem Jerusalemer Tempel in einer Linie, ja Wien erscheint als neues Jerusalem und Karl VI. – ganz ähnlich wie bei dem Gastmahl von Klosterneuburg – als neuer Salomo. Der Bauherr der Wiener Kirche baut wie der Bauherr des Jerusalemer Tempels, weil er sich als dessen Nachfolger darstellen will.[40]

Abb. 33: Mit den Säulen „Jachin“ und „Boas“ knüpft Kaiser Karl VI. an Salomo an (Titelseite eines Gedichts von Carl Gustav Heraeus zur Kaiserwahl Karls VI., Wien 1715).

Hinzu kommt, dass die Namen „Jachin“ und „Boas“ in der christlichen Tradition vielfach im Sinne von „Beständigkeit“ und „Stärke“ ver-

[40] Vgl. von Naredi-Rainer, Tempel, 152-154.

standen wurden. Das Motto Karls VI. lautete „constantia et fortitudo“, also „Beständigkeit und Stärke“ und entspricht damit den Säulen. So ist es auch zu erklären, dass die Titelseite eines Gedichts von Carl Gustav Heraeus zur Kaiserwahl Karls VI., erschienen 1715, außer dem Wappen Karls VI. die beiden Säulen zeigt. Stellt also schon die auch von Karl VI. getragene Kaiserkrone des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation den Kaiser im Licht Salomos dar, so führt Karl VI. diese Tradition als deutscher Kaiser explizit fort.[41]

6. Zusammenfassung

Um festzustellen, welche Aussage Darstellungen Salomos jeweils evozieren, ist der Kontext sehr stark zu berücksichtigen.

1) Im kirchlichen Raum kann Salomo im Rahmen mittelalterlicher allegorischer Auslegung für Christus stehen, wie er als Richter erscheinen und insofern auf das Endgericht verweisen.

2) Im kirchlichen Raum und im Rahmen allegorischer Auslegung kann Salomo in Verbindung mit der Königin von Saba auf die Hl. Drei Könige verweisen. Dabei wird Salomo zwar mit Christus parallelisiert, doch steht dieser Aspekt im Hintergrund. Im Zentrum steht die Königin von Saba als Vorläuferin der Hl. Drei Könige.

3) Im Kontext einer Monarchie bzw. der von ihr bestimmten Räume, ob Kirche oder Speisesaal, kann ein Machthaber Gottesfurcht, Weisheit, Gerechtigkeit, Reichtum und Pracht Salomos darstellen, um sie im Rahmen der Königspropaganda auf sich zu beziehen. Ob in Deutschland oder Äthiopien, die Kaiser wollen sich in Salomos Reichtum und Weisheit sonnen, ja sich als neuen Salomo präsentieren.

4) Auch im Kontext von Gerichts- und Regierungsgebäuden republikanischer Systeme haben Darstellungen Salomos, insbesondere des Salomonischen Urteils, ihren festen Ort. Hier propagieren sie nicht, dass Machthaber gerecht handeln, sondern sie mahnen Amtsinhaber, gerecht zu handeln, dienen dabei gerade nicht der Propaganda, sondern können ein kritisches Potenzial entfalten.

5) Im Kontext von Universitäten und Bibliotheken wird Salomo als Inbegriff von Weisheit dargestellt und zum Vorbild stilisiert. Der Betrachter wird damit gemahnt, ihm nachzueifern.

6) Auch im Kontext von Tugenddarstellungen – mögen sich diese in Kirchen oder anderen öffentlichen Räumen befinden – wird Salomo dem Betrachter, wer auch immer es ist, als Vorbild an Weisheit vor Augen geführt. Die Darstellung hat damit eine paränetische Funktion.

[41] Vgl. von Naredi-Rainer, Tempel, 154.

Literaturverzeichnis

Albrecht, St., Das Portal als Ort der Transformation: Ein neuer Blick auf das Bamberger Fürstenportal, in: ders. (Hg.), Der Bamberger Dom im europäischen Kontext, 2015, 243-289

Bellori, G.P., The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects, 2005

Bengel, S., Das Straßburger Münster. Seine Ostteile und die Südquerhauswerkstatt (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 84), 2011

Beyer, R., Die Königin von Saba. Engel und Dämon, 1987

Bezold, C., Kebra Negast: Die Herrlichkeit der Könige, 1909

Büchsel, M., Die Skulptur des Querhauses der Kathedrale von Chartres, 1995

Brinkmann, U., Der typologische Bilderkreis des Älteren Bibelfensters im Kölner Dom, in: L. Honnefelder u.a. (Hgg.), Theologie und Dombau im mittelalterlichen Köln (Studien zum Kölner Dom 6; FS zur 750-Jahrfeier der Grundsteinlegung des Kölner Doms und zum 65. Geburtstag von Joachim Kardinal Meisner), 1998, 151-183

Bultmann, Chr., Dichtung und Weisheit der Blütezeit: Zum Salomobild im 18. Jahrhundert, in: ders., Bibelrezeption in der Aufklärung, 2012, 115-135

Bürgermeister, E., Götzendienst Salomos. Die Schattenseiten einer glanzvollen Herrschaft als Thema der mittelalterlichen Bildkunst, Diss, 1994

Büttner, F., / Gottdang, A., Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten, 2006

Cahn, W., Solomonic Elements in Romanesque Art, in: J. Gutman (Hg.), The Temple of Solomon. Archeological Fact and Medieval Tradition in Christian, Islamic and Jewish Art, 1976, 45-72

Claussen, P.C., Chartres-Studien: Zu Vorgeschichte, Funktion und Skulptur der Vorhallen, 1975

Ehrenstein, Th., Das Alte Testament im Bilde. Ein Illustrationswerk mit über 2000 Abbildungen von altchristlichen, mittelalterlichen und neuzeitlichen Kunstwerken, 1923

Engemann, J., Art. Salomo, D. Ikonographie, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 7, 1995, 1313-1314

Erkens, F.-R., Herrschersakralität im Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Investiturstreit, 2006

Erler, A., Das Strassburger Münster im Rechtsleben des Mittelalters, 1954

Feder, Th., Solomon, Sokrates and Aristotle in Earliest Biblical Painting. Greek Philosophers Admire King's Wisdom, BAR 34/5 (2008), 32-36

Förster, O.H., Das Salomonische Urteil des Bartholomaus Bruyn, Wallraf-Richartz-Jahrbuch 28 (1966), 15-30

Franck-Oberaspach, K., Der Meister der Ecclesia und Synagoge am Strassburger Münster, 1903

Frevel, Chr., Geschichte Israels (Studienbücher Theologie), 2016

Kerber, B., Art. Salomo, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 4, 1972 (Taschenbuchausgabe 1994), 15-24

Kleinert, U., Das Rätsel der Königin von Saba. Geschichte und Mythos, 2015

Krüger, J., Die Himmelfahrtkirche auf dem Ölberg in Jerusalem, 2010

Krüger, J., Rom und Jerusalem: Kirchenbauvorstellungen der Hohenzollern im 19. Jahrhundert, 1995

Lederle, U., Gerechtigkeitsdarstellungen in deutschen und niederländischen Rathäusern, 1937

Lermer, A., Der gotische „Dogenpalast" in Venedig. Baugeschichte und Skulpturenprogramm des Palatium Communis Venetiarum, 2005

Mende, M., Das Alte Nürnberger Rathaus. Baugeschichte und Ausstattung des großen Saales und der Ratsstube (Stadtgeschichtliche Museen Nürnberg 15), 1979

Merten, K., Das äthiopisch-orthodoxe Christentum: ein Versuch zu verstehen, 2012

Mielke, U., Art. Saba, Königin von, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 4, 1972 (Taschenbuchausgabe 1994), 1-3

Naredi-Rainer, P. von, Salomos Tempel und das Abendland. Monumentale Folgen historischer Irrtümer, 1994

Noll, Th., Albrecht Altdorfer und seine Zeit. Religiöse und profane Themen in der Kunst um 1500, 2004

Peaslee, A.J. / Peaslee Xydis, D. (Hgg.), Constitutions of Nations: Volume I, Africa, 4. Aufl. 1974
Pigler, A., Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, 1974, Bd. 1, 162-173
Rad, G. von, Josephsgeschichte und ältere Chokma (1953), in: ders., Gesammelte Studien zum Alten Testament (TB 8), 1965, 272-280
Ragusa, I., Terror Demonum and Terror Inimicorum: The Two Lions of the Throne of Solomon and the Open Door of Paradise, Zeitschrift für Kunstgeschichte 40 (1977), 93-114
Sauerländer, W., Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270, 1970
Schadeus, O., Summum Argentoratensium templum: Das ist: Außführliche un[d] Eigendtliche Beschreibung deß viel künstlichen / sehr kostbaren / und in aller Welt berümten Münsters zu Straßburg, 1617
Seiler, P., Richterlicher oder kriegerischer Furor? Untersuchungen zur Bestimmung der primären Bedeutung des Braunschweiger Burglöwen, in: J. Fried / O.G. Oexle (Hgg.), Heinrich der Löwe: Herrschaft und Repräsentation (Vorträge und Forschungen; Konstanzer Arbeitskreis für Mittelalterliche Geschichte 57), 2003, 135-197
Simon, K., Abendländische Gerechtigkeitsbilder, 1948
Sitar, G. / Hoffmann, A., Magie und Macht des Schreibens: die schönsten Bibliotheken Österreichs, 2002
Staats, R., Theologie der Reichskrone, 2. Aufl. 2008
Williamson, P., Gothic Sculpture, 1140-1300, 1995

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Aus: Wikimedia Commons; © public domain; Zugriff 7.1.2016 (Pfeil: Klaus Koenen).
Abb. 2: © public domain.
Abb. 3: Aus: Wikimedia Commons; © public domain; Zugriff 7.1.2016 (Beschriftung: Klaus Koenen).
Abb. 4: Aus: Wikimedia Commons; © public domain; Zugriff 7.1.2016 (Beschriftung: Klaus Koenen).
Abb. 5: © public domain (Foto: Klaus Koenen, 2014).
Abb. 6: links: © public domain (Foto: Klaus Koenen, 2014); rechts: aus: Wikimedia Commons; © Tamarah, Wikimedia Commons, lizensiert unter CreativeCommons-Lizenz cc-by-sa 3.0 nicht portiert; Zugriff 3.2.2016.
Abb. 7: Aus: Wikimedia Commons; © Luis Miguel Bugallo Sánchez (Lmbuga), Wikimedia Commons, lizensiert unter CreativeCommons-Lizenz cc-by-sa 3.0 nicht portiert; Zugriff 3.12.2016 (Detail).
Abb. 8: Aus: Wikimedia Commons; © Cancre, Wikimedia Commons, lizensiert unter CreativeCommons-Lizenz cc-by-sa 4.0 international; Zugriff 3.2.2016 (Pfeile: Klaus Koenen).
Abb. 9: Aus: Wikimedia Commons; © Cancre, Wikimedia Commons, lizensiert unter CreativeCommons-Lizenz cc-by-sa 4.0 international; Zugriff 3.2.2016 (Ausschnitt).
Abb. 10: Aus: Schadeus, Templum, hinter S. 42.
Abb. 11: Aus: Wikimedia Commons; © Andrzej Otrębski, Wikimedia Commons, lizensiert unter CreativeCommons-Lizenz cc-by-sa 3.0 nicht portiert; Zugriff 3.12.2016 (Pfeile und Ausschnittvergrößerung: Klaus Koenen).
Abb. 12: Aus: Wikimedia Commons; © Andrzej Otrębski, Wikimedia Commons, lizensiert unter CreativeCommons-Lizenz cc-by-sa 3.0 nicht portiert; Zugriff 3.12.2016.
Abb. 13: Aus: Wikimedia Commons; © Ulamm (talk), Wikimedia Commons, lizensiert unter CreativeCommons-Lizenz cc-by-sa 4.0 international; Zugriff 5.2.2016 (Ausschnitt).
Abb. 14: Aus: Wikimedia Commons; © public domain; Zugriff 10.1.2016.
Abb. 15: Aus: Wikimedia Commons; © S.J. de Waard, Wikimedia Commons, lizensiert unter CreativeCommons-Lizenz cc-by-sa 2.5 Generic; Zugriff 14.2.2016.
Abb. 16: Aus: Wikimedia Commons; © public domain; Zugriff 11.2.2016.
Abb. 17: Aus: Wikimedia Commons; © public domain; Zugriff 11.2.2016.
Abb. 18: Aus: Wikimedia Commons; © Joep Zander, Wikimedia Commons, lizensiert unter

CreativeCommons-Lizenz cc-by-sa 1.0 Netherlands; Zugriff 8.2.2016.
Abb. 19: Aus: Wikimedia Commons; © Ammodramus, Wikimedia Commons, lizensiert unter CreativeCommons-Lizenz cc0 1.0 Universal Public Domain Dedication; Zugriff 3.3.2016.
Abb. 20: Aus: Wikimedia Commons; © Andreas F. Borchert, Wikimedia Commons, lizensiert unter CreativeCommons-Lizenz cc-by-sa 3.0 Germany; Zugriff 3.3.2016.
Abb. 21: Aus: Wikimedia Commons; © user:Fb78, Wikimedia Commons, lizensiert unter CreativeCommons-Lizenz cc-by-sa 3.0 nicht portiert; Zugriff 3.12.2016 (Detail).
Abb. 22: Aus: Wikimedia Commons; © public domain; Zugriff 9.1.2016.
Abb. 23: Aus: Wikimedia Commons; © public domain; Zugriff 9.1.2016.
Abb. 24: © public domain (Foto: Klaus Koenen, 2016).
Abb. 25: © public domain (Foto: Klaus Koenen, 2016).
Abb. 26: Aus: Wikimedia Commons; © Hermetiker, Wikimedia Commons, lizensiert unter CreativeCommons-Lizenz cc-by-sa 1.0 Generic; Zugriff 16.1.2016.
Abb. 27: Aus: Wikimedia Commons; © Christian Jansky (User: Tschaensky), Wikimedia Commons, lizensiert unter CreativeCommons-Lizenz cc-by-sa 3.0 nicht portiert; Zugriff 1.2.2016.
Abb. 28: Aus: Wikimedia Commons; © Magnus Manske, Wikimedia Commons, lizensiert unter CreativeCommons-Lizenz cc-by-sa 2.0 Generic; Zugriff 13.2.2016.
Abb. 29: © public domain (Foto: Klaus Koenen, 2015).
Abb. 30: © public domain (Foto: Klaus Koenen, 2015).
Abb. 31: Aus: Wikimedia Commons; © public domain; Zugriff 13.1.2016.
Abb. 32: Aus: Wikimedia Commons; © public domain; Zugriff 13.1.2016.
Abb. 33: Aus: Naredi-Rainer, Tempel, 154 Abb. 109.

Impressum

Herausgeber:
Prof. Dr. Régis Burnet, regis.burnet@uclouvain.be
Prof. Dr. Susanne Gillmayr-Bucher, s.gillmayr-bucher@ku-linz.at
Prof. Dr. Klaus Koenen, koenen@arcor.de

„Die Bibel in der Kunst“ ist ein Projekt der Deutschen Bibelgesellschaft

Deutsche Bibelgesellschaft
Balinger Straße 31 A
70567 Stuttgart
Deutschland

www.bibelwissenschaft.de