

Das Thron-Salomonis-Fenster im Augsburger Dom

Von Hans Jakob Meier

Betritt man das westliche Querhaus des Augsburger Doms, fällt der Blick bald auf das große Querschiffenster, welches fast die gesamte südliche Wand des Querhauses einnimmt. In einer sieben Fensterbahnen übergreifenden Architekturkomposition wird dort die theologische Deutung Mariens als Thron des wahren Salomo bildlich dargestellt¹ (Abb. 11).

Der heutige, restaurierte Zustand dieses Fensters läßt leicht vergessen, daß seine Entstehung unmittelbar mit den baugeschichtlich für den Dom so bedeutenden Umbauprojekten zusammenhängt, die im frühen 14. Jh. vom damaligen Domkustos Konrad von Randegg eingeleitet wurden².

Es entstand zu einer Zeit, als noch keineswegs daran gedacht wurde, den alten Westchor als Hauptchor der Kathedrale aufzugeben³. Aus der Topographie des Domes ergab sich daher für dieses Fenster – das einzige Querschiffenster des Westquerhauses – eine bedeutende Position, die noch durch den Umstand akzentuiert wurde, daß sich unterhalb des Fensters der einzige Zugang zu den südlich des Domes gelegenen Friedhöfen („lichte“ und „finstere Gräb“) sowie zur ottonischen Taufkapelle St. Johann Bapt. befand⁴.

¹ Diesem Aufsatz liegt meine Magisterarbeit zugrunde, die im Sommer 1988 bei Prof. Willibald Sauerländer abgeschlossen worden ist. Für die Betreuung der Arbeit sei Prof. Sauerländer sehr gedankt. Ebenso danke ich Prof. Rüdiger Becksmann, Freiburg, für die Anregung zu diesem Thema. Aus Platzgründen wird auf eine Wiedergabe des Restaurationsberichts an diesem Ort verzichtet. Trotzdem sei an dieser Stelle sehr herzlich Frau Dr. Elgin van Treeck, München, für die sehr hilfreiche Bereitstellung der wichtigen Akten und Fotomaterialien gedankt. Für die Bereitstellung der umfangreichen Fotodokumentation, auf die sich der Restaurationsbericht meiner Arbeit weitgehend stützt, danke ich Herrn Dr. Frenzel, Nürnberg.

² Das Thron-Salomonis-Fenster wurde drei eingehenden Restaurationen unterzogen. Die Restauration von 1836 griff am empfindlichsten in die Komposition ein (Erneuerung fast der gesamten Grundzeile und zahlreicher Figuren, Inschriften etc.). Die Restauration durch Zettler 1925 und Frenzel 1976 blieben rein konservierend. Zshang Fenster/Baugeschichte, vgl. Kap. VII.

³ Das Programm der Schlußsteine des Langhauses bleibt auf den Westchor ausgerichtet. Vgl. Kap. VII. 2.

⁴ Zur Position des Fensters vgl. Kap. VIII.

In der sonst erhaltenen schwäbischen Glasmalerei des 14. Jhs. findet sich die insbesondere am Oberrhein entwickelte Ikonographie des Augsburger Fensters kaum. Auch erstaunen die vergleichsweise monumentalen Ausmaße dieses Fensters, die alle übrigen ikonographischen Beispiele aus der Glasmalerei des 14. Jhs. weit übertreffen. Nicht nur das Format, sondern auch die Aufwendigkeit des Programms bleiben in der Glasmalerei des 14. Jhs. ohne Parallele⁵.

Angesichts der besonderen Position des Fensters erscheinen die Wahl gerade dieses Fensterprogramms wie auch dessen monumentale Gestaltung sehr auffällig. Aus dieser Koinzidenz ergibt sich zwingend die Frage, inwieweit die Position des Fensters auf die Wahl des Programms wie auch auf dessen inhaltliche Ausrichtung Einfluß genommen haben könnte. Die Beantwortung dieser Frage erfordert zuerst eine genauere Analyse des Programms, die bisher unterblieben war⁶.

In den nachstehenden Ausführungen folgt nach einer knappen Beschreibung des Dargestellten zuerst eine gesonderte Analyse des Augsburger Fensters.

In einem zweiten Schritt möchte ich die ikonographisch zu Grunde liegenden exegetischen Texte diskutieren und zur Erklärung des Augsburger Fensterprogramms heranziehen. Die Eigenart des Programms ergibt sich jedoch nicht allein aus einer Diskussion dieser Texte, sondern insbesondere auch durch eine vergleichende Analyse, die das Augsburger Fenster hinsichtlich Ikonographie und Topographie mit anderen Beispielen in Zusammenhang zu setzen sucht. Nach der vergleichenden Analyse wird in einem letzten Schritt versucht, die Zusammenhänge zwischen Programm und Domtopographie für das Augsburger Fenster zu rekonstruieren.

⁵ Zur schwäb. Glasmalerei allg. vgl. Wentzel, 1958, S. 17 Einleitung. Das einzige mir bekannte Beispiel der Thron-Salomonis-Ikonographie in der schwäb. Glasmalerei ist das Fragment in Esslingen; vgl. Wentzel, 1958, S. 172, Anm. 1 u. Abb. 383–385. Vgl. unten Kap. VI.

⁶ Eingehende Literatur zum Fenster gibt es kaum. Am ausführlichsten H. Oidtmann, 1893, II, S. 283, 284, der es erstmals stilistisch/ikonographisch einzuordnen versucht. Ikonographische Untersuchungen erfährt es dann durch C. Michna 1950, S. 112 (Kat. 136) in einem knappen Abriss, der sich jedoch völlig auf die sehr ungenauen Ausführungen Oidtmanns stützt. Die ikonographischen Ausführungen McKenzies von 1965, S. 50, 131 (Kat. 19) gehen kaum über Michna hinaus und beziehen vor allem die domtopographischen Zusammenhänge nicht mit ein. Stilistische Untersuchungen erfuhr das Fenster durch v. Witzleben 1965, S. 47, 48. Die übrigen Bemerkungen zum Fenster finden sich verstreut bei Becksmann, 1967 (im Zusammenhang mit Architekturfenstern des Oberrheins), S. 150, Anm. 76; Binder/Lieb/Roth 1966, S. 123 (allg. Beschreibung des Augsburger Doms) und bei Lyman, 1978, I. S. 334, die ausführlich auf die Farbigkeit des Fensters eingeht. Vgl. Anm. 22

I. Fensterbeschreibung

Eine spitzbogig schließende Fensterlaibung rahmt ein durch sechs Fensterstäbe in sieben Bahnen gegliedertes Fenster. Durch die unterschiedliche Stärke der Fensterstäbe ergibt sich ein dreibahniges mittleres Fenster, welche von zwei zweibahnigen seitlichen Fenstern flankiert wird. Obwohl daher das mittlere Fenster durch seine Breite und auch durch seine Gesamthöhe hervorgehoben wird, werden die drei Fenster durch die in gleicher Höhe endenden Fensterbahnen und das bekrönende Maßwerk zu einer Einheit zusammengefaßt.

Die Komposition des Fensterspiegels orientiert sich weitgehend an dieser vom Fensterstabwerk vorgegebenen Gliederung:

Der Fensterspiegel zeigt eine nach pyramidalem Schema zur mittleren Fensterbahn entwickelte, streng symmetrisch aufgebaute Architekturkomposition, die alle sieben Fensterbahnen übergreift. Möglicherweise setzte sich die Komposition im Maßwerk fort (heute 19. Jh.).

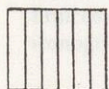
Die im Fensterspiegel dargestellte Architektur gliedert sich in eine architektonisch zusammenhängende, zweigeschossige Thronarchitektur im dreibahnigen Mittelfenster, die von je zwei Tabernakeltürmen in den seitlichen Fensterbahnen flankiert wird. Die je eine Fensterbahn einnehmenden Tabernakeltürme stehen weder untereinander noch mit der Architektur des Mittelfensters in einem architektonischen Verbund.

In den Tabernakeltürmen und der Thronarchitektur gruppieren sich, in zwei Rängen übereinander stehend, Tugend- und Prophetenfiguren. Sie flankieren die beiden Throngeschosse der mittleren drei Fensterbahnen, die der Mutter Gottes mit dem Christuskind (oberes Geschoß) und den unter ihr thronenden Königen David, Salomo und Josias (unteres Geschoß) vorbehalten bleiben. Es ist auffällig, daß weder das Throngeschoß der Könige noch der Throntabernakel Mariens von außen zugänglich sind. Auf verbindende Thronstufen, die vom unteren zum oberen Geschoß führen würden, wird ebenfalls verzichtet.

In die Grundzeile dieser streng hieratisch aufgebauten Komposition wird eine von links nach rechts zu lesende Erzählfolge eingefügt, deren heilsgeschichtlicher Inhalt sich zwar inhaltlich sinnvoll ergibt, deren narrative Struktur jedoch empfindlich mit dem starren Schema der vorgegebenen Architekturkomposition kollidiert: neben die Geburt Christi in der mittleren Fensterbahn wird die Verkündigung an Maria und die Anbetung der Drei Könige gesetzt. Das Ausgreifen der Anbetung vom mittleren Fenster auf das rechte Seitenfenster beeinträchtigt die sonst völlig symmetrisch geordnete Komposition erheblich.

Die Szenenfolge wird rechts von einer vom Programm abgesetzten Madonna mit knieendem Stifter abgeschlossen.

| | | | | | | | |
|---|---------------------------|-------------------------|------------------------|------------------------------|----------------------|-------------------------|---------------------------|
| 6 | Cephania | | Jesaia | | (?) | | Obadja |
| 5 | | Johel | | Maria mit Kind | | Micheas | |
| 4 | Abraham | | Temperantia | | Pietas | | Moses |
| 3 | | Iustitia | Jeremias | | Hosea | Castitas | |
| | Patientia | | | | | | Bonitas |
| 2 | | | David | Salomo | Josias | | |
| 1 | Verkündigung (Gabriel) | Verkündigung (Maria) | Anbetung (Melchior) | Anbetung (Maria mit Kind) | Anbetung (Caspas) | Anbetung (Balthasar) | Madonna mit Stifter |
| | a | b | c | d | e | f | g |



= Tugenden

II. Die Ikonographie des Thron-Salomonis-Fensters (vgl. Fensterschema)

1. Die Grundzeile (1a–g)

Die Grundzeile zeigt in ihrem heutigen Zustand folgende Darstellungen:

| | |
|-----------------------|--|
| Verkündigung an Maria | (1a, b; beide 19. Jh.) |
| Anbetung der Könige | (1c–f; c–f 19. Jh.; 1e weitgehend original) |
| davon abgesetzt: | (1g; weitgehend original) |
| Madonna mit Stifter | |

Die Grundzeile des Fensters gehört zu den am stärksten restaurierten Teilen des Fensters. Obwohl sich Verkündigung und Anbetung sehr sinnvoll in ein Programm fügen, welches die Verherrlichung Mariens als leiblichen Thron Christi zum Thema hat, stellt sich doch die Frage, inwieweit die ergänzten Teile dem Original entsprechen.

Durch die kürzlich in Schaffhausen/Schweiz aufgefundene originale Scheibe 1b (Maria d. Verkündigung) kann nun die Verkündigung für die Felder 1a, b, als gesichert gelten⁷. Der weitgehend originale König in 1e läßt den Rückschluß auf eine Anbetung der Drei Könige zu. Seine zur Mitte hin gewandte Haltung macht eine Madonna mit Kind (wie in 1g) oder eine der heutigen Stallszene in 1d (19. Jh.) entsprechende Darstellung höchst wahrscheinlich.

Der Gestus des Christuskindes in 1g entspricht so sehr demjenigen einer Anbetung, daß man eine Versetzung dieser Scheibe von 1d nach 1g im 19. Jh. in Erwägung ziehen könnte. Dann ergäben sich jedoch Schwierigkeiten für eine sinnvolle Besetzung des Feldes 1g.

2. Das Königsgeschoß (2c–e)

Betrachtet man die Komposition des Augsburger Fensters, so fällt als erstes die architektonische Konstruktion ins Auge. Ein außerordentliches kompositionelles Gewicht erhält das untere Throngeschoß der Könige. Auf diesem drei Bahnen übergreifenden Geschoß ruht der Throntabernakel Mariens. Neben ihrem Throntabernakel bildet es einen zweiten, unübersehbaren Schwerpunkt der Komposition. Ein solches architektonisches Konzept ist – wie sich zeigen wird – innerhalb der Ikonographie sehr ungewöhnlich. Daher liegt die Frage nahe, ob daraus Schlüsse auf eine entsprechende inhaltliche Gewichtung des ikonographischen Gedankens zu ziehen sind.

Die Scheiben 2c, d, e, zeigen drei unter einem großen Wimperg thronende

⁷ Vgl. Augsburger Allgemeine, N. 75, 1./2. 4. 1989, p. 12.

Könige. Die Inschriften unter ihnen bezeichnen sie als:

| | | |
|--------------|----------------------|------------|
| REX.DAVIT. | (2c; weitgeh. orig.) | |
| REX.SALOMON. | (2d; weitgeh. orig.) | |
| REX.IOSIE. | (2e; 19. Jh.) | (Abb. 12.) |

Obwohl die Inschrift in 2e eindeutig ist, wurde dieser König bisher irrtümlich bezeichnet. Zettler (1927) sieht in ihm „Nährvater Joseph“, McKenzie (1965) „King Joshua“⁸. McKenzie zählt Josua fälschlicherweise unter die Könige. Sollte die Inschrift im 19. Jh. originalgetreu restauriert worden sein, kann es sich m. E. nur um König Josias handeln, von dem in II Reg. 22, 23 und II Paral. 34–36 berichtet wird. Unter Josias werden die Gesetzestafeln wieder aufgefunden, er erneuert den von Gott mit seinen Vorfahren David und Salomo geschlossenen Bund. Er reinigt und erneuert den verfallenen Tempel und verbietet jeglichen Götzendienst. Bei seinem Tod wird er von Jeremias betrauert. Vor allem aber zählt er zu den Vorfahren Christi. (Matth. 1,10). Zusammen mit David, Salomo und Hiskia erscheint er z. B. in der Wurzel Jesse der Decke von St. Michael, Hildesheim (um 1220). In den Glasfenstern der Kathedrale von Canterbury (2. H. 12. Jh.) erscheint er in der Reihe der „Genealogical Windows“⁹.

Der genealogische Zusammenhang, in dem Josias in Hildesheim bzw. Canterbury auftritt, erscheint mir auch für das Augsburger Fensterprogramm gegeben zu sein. In Augsburg würde der genealogische Gedanke der Wurzel Jesse durch die Präsenz gleich dreier Könige aus dem Stammbaum Christi veranschaulicht.

Eine solche Deutung ergäbe m. E. auch eine sinnvolle Erklärung für die überaus prominente Gestaltung dieses drei Fensterbahnen übergreifenden Throngeschosses. Im Gegensatz zu anderen Thron-Salomonis-Darstellungen wird dieses Geschoß nicht bescheiden in den Thronsockel des Marienthrones eingefügt, sondern trägt vielmehr den Marienthron.

Nach dieser Deutung würde sich im unteren Throngeschoß der typologische Gedanke Salomos, der als weisester irdischer Richter auf den kommenden, ewigen Richter verweist, mit dem genealogischen Gedanken der Wurzel Jesse verbinden. Auf diese zweifache Art nimmt das Throngeschoß engsten Bezug auf das Christuskind, welches mit Maria oberhalb der Könige thront.

⁸ King Joshua vgl. McKenzie, A. Dean, „The Virgin Mary as the Throne of Solomon in Medieval Art, 1965, University of Michigan (Diss.), S. 131, Kat. Nr. 19. Nährvater Joseph vgl. Gutachten Zettler 1917, S. 5.

⁹ Vgl. Sommer, Joh., „Das Deckenbild der Michaelskirche zu Hildesheim, 1966, S. 95 ff., Abb. B 72, 73. Canterbury, vgl. Caviness, M. H. „The early Stained Glass of Canterbury Cathedral“, Princeton 1977, S. 72, 74, 96, 108. Allg. zur Wurzel Jesse vgl. Watson, Arthur, „The early iconography of the Tree of Jesse“, London 1934, der jedoch das 14. Jh. nicht behandelt.

3. Die beiden Propheten zu Seiten des Königsgeschosses

Der Thronwimperg der Könige wird von zwei Propheten flankiert. Sie stehen also abgesetzt von den übrigen Propheten, nicht oberhalb, sondern unterhalb der Tugenden. Durch ihre Rotuli werden sie ausgewiesen als:

| | |
|--------------------|---|
| JEREMIAS | (3c; original) |
| OSE.P(.)O(..)E(.)A | (3e; Inschrift nur auf Rückseite d. Scheibe erkennbar) |
| = Hosea (Abb. 14) | |

Durch die Gleichfarbigkeit ihrer Gewänder (rot; in 3e durch Zettler ergänzt) werden sie aufeinander bezogen. Obwohl sich die beiden Propheten kompositionell deutlich auf das Throngeschoß beziehen, konnte ich keinen inhaltlichen Bezug zwischen ihnen und den Königen des Throngeschosses herstellen. Mir erscheint der Zusammenhang mit den unten zu behandelnden, übrigen Propheten des Fensterprogramms viel enger (vgl. II.6)

4. Die Tugenden

Insgesamt treten sechs Tugenden im Fensterprogramm auf. Auf der vom Betrachter aus linken Seite erkennt man, von unten nach oben lesend:

| | |
|---------------------|-----------------|
| TIENTIA = Patientia | (2/3a; 19. Jh.) |
| IUSTICIA | (3b) |
| TEMPERANCIA | (4c) |

Auf der vom Betrachter aus rechten Seite erkennt man, von unten nach oben lesend:

| | |
|----------|--------------|
| BONITAS | (2/3g) |
| CASTITAS | (3f) |
| PIETAS | (4e; 19.Jh.) |

Geht man davon aus, daß die ergänzten Figuren Patientia (2/3a) und Pietas (4e) dem originalen Programm entsprechen, ergibt sich folgendes Schema:

Auf der vom Betrachter aus rechten Seite treten deutlich marianische Tugenden auf. Dies gilt insbesondere für Castitas und Pietas, etwas unspezifischer auch für Bonitas (2/3g). Auf der vom Betrachter aus linken Seite treten dagegen neben Patientia (2/3a) zwei Kardinaltugenden auf: Iusticia (3b) und Temperancia (4c). Diese beiden Tugenden sind nur schwer auf Maria, um so sinnvoller aber auf Christi richterliche Eigenschaften zu beziehen.

Nach dieser Aufschlüsselung ergäbe sich für das Fensterprogramm eine „seitenspezifische“ Verteilung der Tugenden: auf der dem Christuskind in 5d zugewandten Seite christologische, auf Christi Richteramt verweisende Tugenden; auf der rechten, Maria zugewandten Seite dagegen marianische Tugenden (vgl. theol. Exegese)¹⁰.

5. Die großen Propheten zu Seiten Mariens

Zu beiden Seiten Mariens erscheinen zwei durch ihre Größe und Position von den übrigen Propheten deutlich hervorgehobenen Propheten, deren Rotuli im Gegensatz zu denen der übrigen Propheten Textzitate tragen. Der Rotulus des Propheten in 6/5c (Abb. 13) zeigt folgende Inschrift:

„EZECHIEV.VIDI. NUM.SEDE. (EZE 19. Jh.;
SVP.SOLIV.EXCELSV..“ D aus SEDE 19. Jh.)

Dies ist Jesaias Thronvision aus Jesaia 6,1: „Vidi Dominum sedentem super solium excelsum et elevatum..“. Möglicherweise ist der Name Ezechiels bereits im Original irrtümlich eingefügt worden.

Die Thronvision Jesaias an dieser hervorgehobenen Position verstärkt die christologische Ausrichtung des Programms, die bereits durch die auf derselben Seite befindlichen drei christologischen Tugenden aufgenommen worden ist.

Der Rotulus des Propheten in 6/5e trägt folgende Inschrift:

„DOMINUS.IN.TEMPLO.SUO.“ (gänzlich 19 Jh.)

Bedauerlicherweise läßt sich die Inschrift dieses Rotulus, dessen originale Wiedergabe nicht gesichert ist, m.E. auf keine entsprechende Bibelstelle beziehen, so daß dieser für die Deutung des Programms sicherlich bedeutende Gegenüber des Jesaia für den Augenblick nicht in meine Analyse mit einbezogen werden kann.

6. Die übrigen Propheten

Der Throntabernakel Mariens wird in den Tabernakeltürmen von vier Propheten flankiert. Auf der vom Betrachter aus rechten Seite erkennt man, von unten nach oben lesend:

MOYSES.PPHETA (4g)
MICHEAS (5f)

Auf der vom Betrachter aus linken Seite erkennt man, von unten nach oben lesend:

ABRAHAM (4a; RAHAM 19. Jh.)
JOHEL (5b)

¹⁰ Für die Anregung, das Fensterprogramm auf eine mögliche seitenspezifische Lesart hin zu untersuchen, sei Frau Dr. Kroos, München, sehr gedankt. Ihr verdanke ich auch weiterführende Hinweise zur Frage des im Fenster aufgenommenen Wurzel-Jesse-Gedankens.

Oben, vom übrigen Programm abgesetzt, erscheinen in Häuschen, aus denen Weinlaub wächst, zwei weitere Propheten:

CEPHANIA.PROPHETA (6a; CEPH 19. Jh.)

ABDIAS.PPHETA (6g; DIA 19. Jh.)

Ausgenommen Abraham und Moyses, die nicht im engeren Sinne zu den Propheten zählen, werden hier vier (mit Hosea aus 3e fünf) der „kleineren Propheten“ dargestellt. Die Prophetien aller hier aufgenommenen Propheten werden durch Gerichtsvisionen bzw. Heilsvisionen, die sich auf die Zeit nach dem Gericht beziehen, charakterisiert. Zu nennen wären insbesondere:

Micha 5,1 (bzw. Matth. 2,5); Micha 4,1–5; Joel 3,1–5; 4,14–18; Obadja Vers 15–21; Hosea 13,14. Möglicherweise sollen die Propheten Zephania und Obadja durch ihre abgesetzte Position oberhalb der Komposition noch besonders hervorgehoben werden.

Aus Königen, Tugenden und Propheten fügt sich m. E. ein stark christologisch ausgerichtetes Programm, das auf Christi Wiederkehr als Richter am Ende der Tage verweist. Möglicherweise nahm auch das heute zerstörte Programm des Maßwerks darauf Bezug.

III. Maria als Thron Salomonis – die theologische Exegese

Der in III Reg. 10, 18–20 beschriebene salomonische Thron, Sitz des weisesten irdischen Richters, erfuhr in der theologischen Exegese des 11. Jhs. eine deutlich mariologisch orientierte Deutung: der salomonische Thron deute auf Maria, die den leiblichen Thron des wahren Salomo, Christus, verkörpere. Im 13. Jh. erlebte diese Deutung mit dem Aufblühen der Marienverehrung erneuten Aufschwung, insbesondere in der dominikanischen Hymnenliteratur der Rheinlande.

Eine besonders wichtige Stellung ist in diesem Zusammenhang den „De Laudibus Beatae Mariae Virginis“ zuzuweisen, obwohl deren Zuschreibung an Albertus Magnus nicht mehr aufrechterhalten werden kann¹¹.

1. Literatur zur theologischen Exegese

Bis heute grundlegend für die Analyse der theologischen Quellen und der theologischen Grundgedanken ist der Aufsatz von F. Piper (1873). Seine

¹¹ Zur theolog. Exegese des 11. Jh. (Petrus Damiani) vgl. Michna, 1950, S. 25; Wormald, Francis, „The Throne of Salomon and St. Edward’s Chair“, in: *Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York 1961, I, S. 534. Zur dominikan. Hymnenliteratur vgl. Michna, 1950, S. 53; zur Marienverehrung vgl. Michna, 1950, S. 7. Bedeutung der „De Laudibus...“ vgl. McKenzie, 1965, insbes. S. 29f.

Analyse, die den theologischen Hintergrund der Bildprogramme von Gurk (um 1260), Bebenhausen (um 1335) und Wormeln (2. Hälfte 14. Jh.) erläutert, wird im wesentlichen von den beiden nachfolgenden Autoren C. Michna (1950) und A. D. McKenzie (1965) übernommen.

Mit Pipers grundsätzlich stimmiger Analyse übernehmen Michna und McKenzie jedoch auch eine seit langem überholte Zuschreibung: die Zuschreibung der „De Laudibus Beatae Mariae Virginis“ an Albertus Magnus, der dieses Werk um 1260 verfaßt haben soll. Da sich zwischen dem Kapitel „Maria thronus“ dieses Textes und der Ikonographie so bedeutender Bildprogramme wie Gurk und, mit Einschränkung, Bebenhausen tatsächlich auffällige Parallelen ergeben, wurden die „De Laudibus . . .“ bereits von Piper zur Erklärung der behandelten Bildprogramme herangezogen. Da Piper nicht den voreiligen Schluß zog, die Entstehung dieser Bildprogramme in ein unmittelbares Abhängigkeitsverhältnis zu den „De Laudibus . . .“ zu setzen, bleiben seine Ergebnisse grundsätzlich bestehen¹².

Zwanzig Jahre nach Pipers Aufsatz, 1894, wurden die „De Laudibus . . .“ jedoch endgültig aus dem Werk des Albertus Magnus ausgeschieden und Richard de Laurent, Dekan des Metropolitankapitels von Rouen, zugewiesen. Die ältere Forschung setzte dessen Todesdatum mit 1174, die neuere mit 1273 an. Eine genauere Datierung der „De Laudibus . . .“, etwa anhand der biographischen Daten Richards oder philologischen Kriterien begegnete mir nicht¹³.

Bei McKenzie (1965) kommt diesem Text eine zentrale Bedeutung zu. Er verengt m. E. insofern das Blickfeld, als er bei so bedeutenden Bildprogrammen wie Gurk und Straßburg (dessen Programm im einzelnen nicht mehr zu rekonstruieren ist) unmittelbare und ausschließliche Abhängigkeitsverhältnisse zu diesem Text konstruiert; selbst Bildprogramme des 14. Jhs. wie Esslingen (heute Fragment) und Augsburg (Querschiffenfenster und Thron Salomonis des Nordportals) werden in ein solches Abhängigkeitsverhältnis zu den „De Laudibus . . .“ gesetzt. Die Abhängigkeit schließt McKenzie aus der urkundlich gesicherten, jedoch nur sehr kurzfristigen Anwesenheit des vermeintlichen

¹² Zur theolog. Exegese der „De Laudibus . . .“ vgl. Piper, 1873, S. 97–137.

¹³ Die „De Laudibus . . .“ wurden bereits von Quétif, Jacques, „Scriptores ordinis praedicatorum recensiti“, I, Paris 1719, S. 177, aus dem Werk Albertus' ausgeschieden. Endgültig dann von Weiss, Melchior, „Über mariologische Schriften des seligen Albertus“, Fresing/Paris 1898, S. 6. Vgl. auch Messermann, P. G., „Introductio in opera omnia B. Alberti Magni“, Paris/Rom 1931, § 3, S. 119 und Fries, Albert, „Die unter dem Namen des Albertus Magnus überlieferten Mariologischen Schriften“, Münster i. W., 1954, S. 2. Ferner Bibliotheca Sanctorum I, 1961, S. 712. Zu Richards Lebensdaten vgl. F. de la Pommeraye, „Histoire de l'Eglise Cathédrale de Rouen“, 4. ed., Rouen 1686, in Auszügen bei Quétif, J., 1719, I, S. 177; vgl. auch Fries, A., 1954, S. 22. Ich danke Frau Dr. Kroos, München, die mir empfahl, die Authentizität der „De Laudibus . . .“ noch einmal zu überprüfen. Datierung der „De Laudibus . . .“ auf ca. 1260 vgl. McKenzie, 1965, S. 30. Piper, 1873, unterzieht den Text keiner genaueren Datierung.

Autors Albertus in Esslingen und Augsburg. Obwohl zwischen Albertus' Aufenthalt in Augsburg (1263) und der Entstehung des Querschiffensters nahezu 80 Jahre liegen, meint McKenzie:

„He (Albertus) personally was probably responsible for the spread of the theme, particularly in the Rhineland, during the 13th century. The further expansion in the 14th century could be considered a result of his visitations“¹⁴.

Durch die Zuschreibung dieses Textes an Richard muß m. E. als ungesichert gelten, wann und mit welcher Ausschließlichkeit die Rezeption der „De Laudibus...“ außerhalb Frankreichs einsetzte. Ich würde deshalb auch keine unmittelbaren und ausschließlichen Abhängigkeitsverhältnisse solcher Bildprogramme wie Gurk und Straßburg zu den „De Laudibus...“ konstruieren. Insbesondere aber für Darstellungen des 14. Jh. würde ich davon ausgehen, daß neben den „De Laudibus...“ auch eine breitere mystisch-mariologische Literatur in die Programmgestaltung mit einfloß. Diese wird von Michna (1950) stärker berücksichtigt als von McKenzie (1965). Gerade deswegen ist es bedauerlich, daß sie Augsburg so überaus flüchtig behandelt.

Es war mir nicht möglich, genauere Angaben darüber zu finden, wann die „De Laudibus...“ in das Werk Albertus' inkorporiert wurden. Die recht knappen Angaben M. Weiss' schienen mir anzudeuten, daß sie bereits 1327 bzw. 1329 „in den Katalogen des päpstlichen Archives“ unter seinem Namen geführt worden sind¹⁵.

Ein Klärung dieser Frage wie auch konkretere Angaben darüber, welche Verbreitung die „De Laudibus...“ im 14. Jh. gefunden haben, wäre auch für das hier zu behandelnde Augsburger Fensterprogramm sehr wünschenswert. Auch dort ergeben sich zwischen Text und Programm in manchen Punkten auffällige Parallelen, so daß auch ich mich auf die „De Laudibus...“ stützen werde. In der Folge möchte ich sie auch deshalb kurz vorstellen, da an ihnen die theologischen Grundgedanken geradezu exemplarisch dargelegt werden können.

2. Die theologische Deutung des Thrones Salomonis nach III Reg. 10, 18–20 bei Petrus Damiani und Richard de Laurent

Eine mariologische Deutung des in III Reg. 10, 18–20 beschriebenen salomonischen Thrones findet sich bereits bei Petrus Damiani (1006–1072): Maria

¹⁴ Verknüpfung Text/Gurk vgl. McKenzie, 1965, S. 30; Text/Straßburg S. 40; Text/Esslingen S. 47; Text/Augsburg S. 49. Zitat vgl. S. 29, 30. Rekonstruktion des Thrones Salomonis des Straßburger Münsters vgl. Chardin, F., „Le trone de Salomon“, *Revue archéologique*, XII^e année, 1, 1855, S. 292–301, pl. 264. Analyse Gurk vgl. McKenzie, 1965, S. 57 ff., Analyse Straßburg S. 73 ff.

¹⁵ Vgl. Weiss, 1898, S. 6.

verkörperen den leiblichen Thron des wahren Salomo, Christus, der in ihr die Menschheit annahm¹⁶.

In den „De Laudibus . . .“ erfährt die Auslegung des salomonischen Thrones im Abschnitt „Maria thronus“ eine zusätzliche Vertiefung¹⁷. Im Unterschied zu Damiani erfolgt nun eine noch engere Verknüpfung von III Reg. 10, 18–20 und Luc. I., 28–38: die sechs Stufen des Thrones (je Seite) symbolisieren nach Richard die sechs marianischen Tugenden. Es sind diejenigen Tugenden, durch deren Besitz Maria zur Gottesmutter erkoren wurde. Diese Tugenden offenbaren sich in der Art, in der Maria auf das Erscheinen Gabriels reagiert, in der sie seine Botschaft aufnimmt. In der Reihenfolge der biblischen Erzählung deutet sie Richard als Verecundia (I. Luc., 29), Prudentia (I. Luc., 29), Modestia (I. Luc., 34), Castitas (I. Luc., 34), Humilitas (I. Luc. 38) und Magnanimitas (I. Luc., 38). Diese sechs Tugenden bilden die Thronstufen. Indem Maria die Stufen ersteigt, erwirbt sie diejenigen Tugenden, die sie zur Gottesmutter werden lassen. Über diese Stufen steigt auch Christus zu Maria, seinem leiblichen Thron, empor, um die Menschheit anzunehmen¹⁸. In Augsburg werden außer Castitas keine der von Richard auf I. Luc., 28–38 gedeuteten marianischen Tugenden aufgenommen (vgl. IV. 2).

Bis zu diesem Punkt ist Richards Deutung gleichermaßen mariologisch wie christologisch ausgerichtet. Durch die typologische Verbindung Christi mit Salomo, vorgegeben durch 2 Sam. 7,12–13; I Reg. 8, 20 bzw. Luc. I. 32,33; Matth. 12,42, mit Ps. 9,5–9,9 betont Richard jedoch auch stark den Gedanken Christi als Richter, der bei seiner Wiederkunft an die Stelle seines irdischen Vorläufers Salomo auf dem Richterstuhl thronen wird¹⁹. Eng mit dem Richteramt Christi ist bei Richard auch die Deutung von Jes. 11,2 verbunden. Petrus Damiani deutet diese Stelle in Verbindung mit 9 Prov. 1 (Maria als Haus der Weisheit) noch eindeutig mariologisch. Richard verbindet sie nur noch mittelbar mit der Gottesmutter, in der Christus die sieben Gaben des Heiligen Geistes empfing, die ihn dann als Richter auszeichnen werden.

Im Zusammenhang mit dem Augsburger Fensterprogramm scheint mir eine weitere, Christi Richteramt betreffende Deutung einiger Tugenden von Bedeutung zu sein. Durch Richards Text könnten alle drei Tugenden der „Christus-

¹⁶ Vgl. Migne, Patr. Lat., 1853, CXLIV, C. 736, Sermo XILV in Nativitate Beatissimae Virginis Mariae: „ipsa (Maria, A. d. R.) est thronus ille mirabilis, de quo in Regnorum historia legitur . . .“

¹⁷ Vgl. Borgnet, Alberti Magni opera omnia, 1898, XXXVI, X.2: „Maria thronus“ (S. 456–476).

¹⁸ Vgl. Borgnet, 1898, XXXVI, X.2, § 14 (S. 466): „Sex gradus quos habebat thronus per quos Salomon ascendebat in thronum, sex virtutes beatae Virginis possunt intelligi, per quos Christus ascendebat in virginem . . . haec sex virtutes notantur, Luc. I. 29 et seq. . .“. Es folgt die Aufzählung der Tugenden.

¹⁹ Vgl. Borgnet, 1898, XXXVI, X.2, § 8 (S. 462); vgl. auch § 21 (Auslegung von Hebr. IV, 16); typol. Bezug zu Salomo vgl. § 26 (S. 473).

seite“ (vgl. II. 1. d.), Patientia, Iustitia und Temperantia, eindeutig christologisch bezogen werden. Bei Richard heißt es im § 20:

„Et nota, quod in hoc versu in Christo ostenduntur esse quatuor cardinales. Prudentia: unde dicitur iudex: quia ad prudentiam pertinet discernere et iudicare. Iustus, ecce iudicare. Iustus, ecce iustitia. Fortis, ecce fortitudo. Patientia, ecce temperantia. Quae quatuor in quolibet iudice requiruntur. Prudentia, ne decipiatur: iustitia ne flectatur: fortitudo, ne terreatur: patientia vel temperantia, ne impetu ducatur, vel ad iram moveatur.“

Iustitia und Patientia werden also eindeutig auf Christus bezogen. Die besonderen Vorzüge der Patientia werden dabei durch eine weitere, ihr verwandte Tugend, der Temperantia, hervorgehoben.

Richards Text würde die bereits oben vorgeschlagene „seitenspezifische“ Lesart des Augsburger Fensterprogramms nahelegen, die den drei mariologischen Tugenden Bonitas, Castitas und Pietas drei christologische Tugenden gegenüberstellt, die die richterlichen Tugenden Christi verkörpern: Iustitia, Patientia und Temperantia.

Die zwölf Löwen auf den Thronstufen werden unterschiedlich gedeutet. Damiani sieht in ihnen die zwölf Apostel. Richard deutet sie als Stammväter der zwölf Stämme Israels:

„Et hi leunculi genuerunt leonem, cum fieri soleat e contrario.“

Dieser Löwe ist Christus, „qui fuit magnus leo de tribu Juda“. Die beiden Löwen zu Seiten des Thrones deutet Richard als Johannes Bapt. und Johannes Evang. bzw. Gabriel und Johann Evang. Eine Deutung der Löwen auf bildlichen Darstellungen ist jedoch nur selten möglich, da ihnen meistens keine Inschriften beigegeben werden. Daher ist auch in Augsburg keine Deutung der Thronlöwen möglich²⁰.

Nach Piper ergibt sich aus der eben skizzierten Deutung von III Reg. 10, 18–20 „ein einheitliches Thema“, „worin die Menschwerdung des Sohnes und die Verherrlichung der Maria sich zusammenschließen“. Die von ihm vorgestellten Bildprogramme Gurk und Bebenhausen können dies, wir mir insbesondere die Ergebnisse McKenzies überzeugend darzulegen scheinen, nur bei isolierter Betrachtung bestätigen. Im Zusammenhang der ihnen zugeordneten

²⁰ Zu Jes. 11, 2 vgl. Migne, Patr. lat., 1853, CXLIV, C. 741, Absatz B, Sermo XLV in Nativitate Beatissimae Virginis Mariae. vgl. dagegen Borgnet, 1898, XXXVI, X.30, § 5 (S. 316) und Piper, 1873, S. 127, 128; Michna, 1950, S. 32. Zu Christi Richtertugenden vgl. Borgnet, 1898, XXXVI, X.2, § 20 (S. 470).

Zu den Löwen vgl. Migne, 1853, CXLIV, C. 739 § 222, Absatz B, C. Sermo XLIV in Nativitate Beatissimae Virginis Mariae, vgl. Borgnet, 1898, XXXVI, X.2, § 18 (S. 468, 469); der volle Wortlaut: „Et hi leunculi genuerunt leonem, cum fieri soleat e contrario. Stabant in gradibus throni tamquam parvuli innixi meritis eius, admirantes super ascensionibus illius et clamantes: Quae est ista...“.

Gesamtprogramme überwiegt im Falle Gurk, Bebenhausen und Straßburg die christologische, auf das Weltgericht hinweisende Ausrichtung²¹.

Die ikonographische Analyse des Augsburger Fensterprogramms hatte ebenfalls eine christologische Ausrichtung des Programms ergeben. Im letzten Kapitel dieses Aufsatzes möchte ich darlegen, inwieweit diese Ausrichtung der Ikonographie mit der speziellen topographischen Situation des Augsburger Dombereiches zusammenhängen könnte.

IV. Vergleichende Analyse der Thron-Salomonis-Ikonographie

1. Überblick

Bildliche Formulierungen der im Augsburger Fenster aufgenommenen Ikonographie finden sich bereits zu Beginn des 13. Jhs. Südostdeutschland und, später, der Oberrhein wurden zu den bedeutendsten Zentren für die weitere Entwicklung und Verbreitung²².

Eine erste monumentale Gestaltung fand die Thron-Salomonis-Thematik im Dom zu Gurk, als Fresko an der Ostwand der Westempore (um 1260). Für das 14. Jh., insbesondere für den Oberrhein, wurde jedoch die Lösung, zu der man um 1280 an der Westfassade des Straßburger Münsters gefunden hatte, bestimmender²³. Der Stufenthron Salomons wurde dort über dem mittleren Westportal als Skulptur in die gebaute Architektur des großen Wimpergs umgesetzt.

Zur gleichen Zeit entwickelte sich in der oberrheinischen Glasmalerei ein neuer Fenstertyp: ausgehend von den die Figuren bekrönenden Baldachinarchitekturen der Glasfenster, entwickelte und verselbständigte sich eine die Fensterkomposition immer stärker bestimmende Fensterarchitektur. Um 1340 wurden die „Architekturgerüste“ (Becksmann) dieser Fenster zum beherrschenden Element der Fensterkomposition (vgl. Fenster d. Katharinenkapelle/Straßburger Münster, um 1340). Nahezu zwei Drittel der Fensterbahn wurden nun von ihnen beansprucht.

Es war daher kein Zufall, daß die Thron-Salomonis-Ikonographie, etwa um 1320, in die Glasmalerei aufgenommen wurde. Die Architekturgerüste dieses

²¹ Vgl. Piper, 1873, S. 122; vgl. McKenzie, 1965, S. 25; Michna, 1950, S. 29, 31, 38.

²² Zur Entwicklung der Thron-Salomonis-Ikonographie in der bildenden Kunst vgl. Piper, Ferdinand, „Maria als Thron Salomos und ihre Tugenden bei der Verkündigung“, in: Jahrbücher für Kunstwissenschaften, Hrsg. A. v. Zahn, Leipzig 1873, S. 97–137. Neuere Literatur: Michna, Christiane, „Maria als Thron Salomonis“, Wien 1950 (Diss., Mschr.). Siehe auch ihre Zusammenfassung „Das Salomonische Thronsymbol auf österr. Denkmälern“, in: Moderne und Alte Kunst, 8, Nov. 1961, S. 2–6. vgl. insbes. die Diss. von McKenzie, 1965. Zum Thron Salomonis in d. Glasmalerei vgl. Becksmann, Rüdiger, „Die architektonische Rahmung des hochgotischen Bildfensters“, Berlin 1967, S. 26f. Zitat vgl. S. 150, Anm. 76.

²³ Wie Anm. 22.

Fenstertyps gingen eine geradezu ideale Verbindung ein mit einem solchen typologischen System, dessen Verbildlichung thematisch an die streng hieratische Bildform eines Stufenthrones gebunden war. Auf jegliche Darstellung von Szenenfolgen, deren narrative Struktur sonst stets in einen Widerstreit mit dem starren Schema des vorgegebenen Fensterstabwerks geriet, konnte überdies verzichtet werden.

Mit dem Fenster des Augsburger Domes wird diese Entwicklung auf ihrem Höhepunkt in Schwaben aufgenommen und in eine „ungewöhnlich aufwendige Architekturkomposition“²⁴ umgesetzt, die sieben Fensterbahnen umfaßt.

In der erhaltenen Glasmalerei dieser Ikonographie ist das Augsburger Fenster wohl auch der einzige Versuch, innerhalb der „erzählfeindlichen“ Architekturgerüste eine Erzählfolge aufzubauen (Heilsgeschichte, Grundzeile). Inwieweit sich das Augsburger Fenster stilistisch an oberrheinischen Beispielen der Glasmalerei orientiert, etwa Colmar (Dominikanerkirche 1320) oder Freiburg i. Br. (Münster, um 1330) soll in einem gesonderten Kapitel behandelt werden.

Ich werde nun zuerst das Bildschema der Ikonographie anhand zweier bedeutender Bildbeispiele – Gurk und Bebenhausen (um 1335) – skizzieren. Auch soll aus Gründen des kompositionellen Vergleichs innerhalb der Glasmalerei kurz das Thron-Salomonis-Fenster der Colmarer Dominikanerkirche angesprochen werden. In einem nächsten Schritt möchte ich dann im Hinblick auf Augsburg die Positionen einiger Thron-Salomonis-Darstellungen innerhalb größerer Programmzusammenhänge untersuchen.

2. Das bildliche Schema der Ikonographie

Zur besseren Übersicht innerhalb des ikonographischen Vergleichs soll in der Folge kurz ein ikonographisches Bildschema vorgestellt werden. Die Variationsmöglichkeiten in der bildlichen Darstellung sind in bezug auf Auswahl der Tugenden, Propheten und Apostel (mariologische bzw. christologische Auswahl) ebenso breit wie die Gestaltung der Thronarchitektur, in der die verschiedenen Figurengruppen sich ordnen. Das Bildschema, welches ich nun vorstellen werde, beansprucht daher keinerlei Verbindlichkeit für ein konkretes Bildprogramm²⁵.

Außer Augsburg liegt allen Darstellungen das architektonische Schema des doppelläufigen, sechsstufigen Thrones zu Grunde. Das gesamte Figurenprogramm gruppiert sich, der exegetischen Deutung des salomonischen Thrones folgend, in mehreren Rängen auf den Stufen zu beiden Seiten des Thrones. Die Stufen werden zuunterst von Thronlöwen, je sechs pro Treppenlauf, besetzt. Ihre ursprüngliche Funktion als Wächter des Thrones geht jedoch meist

²⁴ Wie Anm. 22.

²⁵ Näheres vgl. Michna, 1950, Katalog, S. 32ff.

dadurch verloren, daß sie sich balgen, anstatt den Blick zum Thron zu erheben. Nur noch als belebendes Element verstanden, verkümmern sie zu dekorativem Beiwerk. In Augsburg fällt dies besonders auf, da die Löwen dort ihrer Thronstufen beraubt worden sind und ihren Platz nun notdürftig und, meist zu Paaren geordnet, in Nischen und Zweckeln finden müssen.

Über den Löwen stehen pro Treppenlauf drei weibliche Figuren, die Tugenden. Ihnen werden öfters zwei weitere Tugenden zu beiden Seiten des Thrones hinzugefügt. Die Auswahl der Tugenden kann sowohl einer mariologischen Ausrichtung (Gurk) als auch einer teils mariologischen, teils christologischen Ausrichtung entsprechen (Bebenhausen, Augsburg). Um die auch inhaltlich strenge Symmetrie der Komposition nicht zu gefährden, werden mariologische und christologische Tugenden dann zu gleichen Teilen zu beiden Seiten des Thrones gruppiert (Bebenhausen), die Ausrichtung nach „Marienseite“ und „Christusseite“ (Augsburg) bleibt ohne Parallele.

Die Reihenfolge, in der die marianischen Tugenden nach Richard bei Luc. I 28–38 auftreten, spielt für die Anordnung im Bild eine ganz wesentliche Rolle. Dies konnte von Piper (1873) an den Bildprogrammen von Gurk und Bebenhausen überzeugend nachgewiesen werden²⁶. Obwohl in Augsburg außer Castitas keine der von Richard auf Luc. I., 28–38 bezogenen marianischen Tugenden auftreten, ordnen sich die Tugenden dort offensichtlich auch gemäß einer Rangfolge. Diese Rangfolge weist Temperantia auf der Christusseite und Pietas auf der Marienseite den obersten Platz zu.

Im zweiten Rang, über den Tugenden, folgen in der Regel sechs Propheten, die manchmal von Apostelfiguren ergänzt werden.

Die typologische Verbindung von Salomo, dem weisesten irdischen Richter, mit Christus, dem ewigen Richter, wird durch die Präsenz Salomos versinnbildlicht. Salomo thront streng achsial unterhalb des Thrones, der nun Maria und dem Christuskind vorbehalten bleibt. Die Präsenz gleich dreier Könige in einem die Komposition wesentlich bestimmenden, mehrbahnigen Throngeschoß (Augsburg) ist m. W. einzigartig.

Für die Glasmalerei bildete die Ikonographie Mariens als Thron Salomonis eine besondere Herausforderung, da die Bildform des doppelläufigen Stufen Thrones zu einer übergreifenden Komposition zwang. Einer solchen Komposition standen jedoch durch das starre Fensterstabwerk, welches bereits eine Gliederung vorgab, erhebliche Hindernisse entgegen. Um so erstaunlicher ist es, daß es gelang, in der Glasmalerei diese in der Ikonographie begründete Architekturform zu entwickeln, ohne auf die Gliederung des Fensterstabwerks Rücksicht zu nehmen. Wie stark sich eine „eigengesetzliche Bildarchitektur“

²⁶ Zur Anordnung der Tugenden vgl. Piper, 1873, S. 104.

innerhalb des Fensterspiegels entwickeln konnte, zeigt etwa das Thron-Salomonis-Fenster der Colmarer Dominikanerkirche (um 1320).

Die monumentalen Ausmaße des Augsburger Fensters, welches seine Architekturkomposition auf sieben Fensterbahnen entwickelte, zwangen in besonderem Maße zu einer Auseinandersetzung mit dieser kompositionellen Problematik. Möglicherweise erklären sich aus dem außerordentlichen Format die kompositionellen Besonderheiten des Fensters, die weiter unten analysiert werden sollen.

3. *Die Position des Thron-Salomonis innerhalb größerer Programmzusammenhänge. Topographische Situation dieser Programme*

Für die Beurteilung der einzelnen Bildprogramme ist es sehr wichtig, sowohl die Position der Thron-Salomonis-Darstellungen innerhalb der ihnen zugeordneten Gesamtprogramme wie auch die topographische Situation dieser Programme zu berücksichtigen. Während McKenzie (1965) diese Fragen für Gurk (um 1260), Straßburg (um 1280) und Bebenhausen (um 1335) sehr wohl in die Analyse mit einbezieht, bleibt seine Analyse des Augsburger Fensters in diesem Punkt sehr lückenhaft, da er die topographische Situation gänzlich vernachlässigt. Er beschränkt sich auf die Ortsangabe „South transept of the Cathedral“²⁷, ohne auf die spezielle Position des Fensters einzugehen.

In dem nun folgenden Vergleich möchte ich kurz auf die Position von Thron-Salomonis-Darstellungen innerhalb größerer Programmzusammenhänge wie auch auf die topographische Situation dieser Programme eingehen. Die Topographie des Augsburger Fensters werde ich dagegen nur flüchtig skizzieren, da sie im abschließenden Kapitel dieses Aufsatzes ausführlich behandelt wird.

a.) Das Fresko der Westempore im Dom zu Gurk

Die Darstellung des Thrones Salomonis ist Teil eines christologisch orientierten Freskenzyklus.

Das Fresko des Thrones Salomonis nimmt die Ostwand über der Apsis der Westempore ein. Die Westwand gegenüber zeigt die Verklärung Christi. Die Lünetten der Westtravée zeigen an der Südseite den Zug der Heiligen Drei Könige, an der Nordwand gegenüber den Einzug Christi in Jerusalem. Die beiden Gewölbe der Empore zeigen im östlichen Gewölbe das irdische Jerusalem (Erschaffung Adams, Gebot Gottes, Sündenfall, Vertreibung aus dem Paradies; letzteres heute zerstört). Das westliche Gewölbe zeigt das Himmlische Jerusalem²⁸.

²⁷ Vgl. McKenzie, 1965, S. 50, 131, Kat. Nr. 119.

²⁸ Vgl. Demus, Otto, „Romanische Wandmalerei“, München 1968, Abb. C, CI, 241.247; Text S. 212ff. Diskussion d. Datierung S. 214.

b.) Der Thron Salomonis über dem Westportal des Straßburger Münsters

Weitaus die prominenteste Position erhielt der Thron Salomonis am Straßburger Münster. Der Stufenthron Salomons wurde dort als Skulptur in die gebaute Architektur des großen, mittleren Giebels umgesetzt, der das mittlere Westportal bekrönt.

Das Tympanon des mittleren Westportals zeigt die Passionsgeschichte, dasjenige des nördlichen Westportals die Kindheitsgeschichte Christi. Das Tympanon des südlichen Westportals zeigt das Weltgericht²⁹.

c.) Der Thron Salomonis im Refektorium des Klosters Bebenhausen

Im Zisterzienserkloster Bebenhausen wurde eine sehr ungewöhnliche Lösung gefunden: nicht als Fresko (Gurk), auch nicht als Skulptur (Straßburg), sondern als Tafelbild wurde die Darstellung Mariens als Thron Salomonis ausgeführt. Dieses Tafelbild wurde dann in das Bogenfeld der Tür eingefügt, die vom Sommerrefektorium zum Kreuzgang führte. Das Programm der Schlußsteine im Refektorium war auf das Tafelbild ausgerichtet (Gottvater, Christus, Propheten³⁰).

Die angeführten Beispiele Gurk (um 1260), Straßburg (um 1280) und Bebenhausen (um 1335) zeigen deutlich, welche zentrale Position diesem Thema innerhalb größerer Programmmzusammenhänge zugewiesen wurde. Die Tatsache, daß keines der herangezogenen Beispiele der Glasmalerei entstammt, läßt sich leicht erklären: innerhalb der erhaltenen Glasmalerei findet sich neben dem Augsburger Fenster kein weiteres Beispiel in derart bedeutender Position (vgl. Kap. VII).

Die Prominenz der Position verbindet das Augsburger Fenster mit den angeführten Beispielen. In einem zweiten wichtigen Punkt unterscheidet es sich von ihnen: da im Augsburger Dom auf ein zweites Querschiffenster im nördlichen Querhausarm des Westquerhauses verzichtet wurde, stand das Thron-Salomonis-Fenster innerhalb des Querhauses in keinerlei Programmmzusammenhang. Diese Tatsache erscheint mir bemerkenswert: denn dadurch gewann nicht nur die Position des einen Querschiffensters an Prominenz, sondern auch das Fensterprogramm selbst.

Die Gründe, die zum Verzicht auf ein zweites Querschiffenster geführt haben, lassen sich nicht mehr rekonstruieren. Trotzdem soll hier nach mögli-

²⁹ Vgl. McKenzie, 1965, S. 73 ff. vgl. auch Reinhard, Hans, „La Cathédrale de Strasbourg“, Paris 1972, S. 126.

³⁰ Zu Bebenhausen vgl. Paulus, E., „Die Cistercienserabtei Bebenhausen“, Stuttgart 1896, S. 118 ff. Das dort abgebildete Aquarell nach dem Tafelbild zeigt die Tafel intakter, als sie heute ist. Vgl. auch den Katalog der Staatsgalerie Stuttgart, Alte Meister, Stuttgart 1962, S. 40, Abb. 1. Ausgiebig auch bei McKenzie, 1965, S. 70 ff. Das Programm der Propheten und Apostel im Bebenhausener Sommerrefektorium eindeutig christologisch. Zur Rechten des Thrones Mariens wie in Augsburg Jesaja mit Jes. 6,1.

chen Ursachen gefragt werden. Die Frage nach dem Weshalb führt zur Frage nach den in der Einleitung bereits kurz skizzierten domtopographischen Zusammenhängen zwischen Querschiffenfenster, dem darunter befindlichen Südportal des Querhauses und dem südlich des Domes gelegenen Fronhof. Diese Zusammenhänge möchte ich im abschließenden Kapitel dieses Aufsatzes beleuchten.

V. Abschließende Charakterisierung des Augsburger Thron-Salomonis-Fensters. Programm und Komposition

Programm und Komposition des Augsburger Fensters bilden in der ikonographischen Bildtradition einen Sonderfall. Im Unterschied zu allen anderen mir bekannten Thron-Salomonis-Darstellungen verzichtet man in Augsburg auf die Bildform des in der Ikonographie begründeten doppelläufigen Stufenthrones. Dies hat inhaltliche wie auch kompositionelle Konsequenzen.

1. Programm

Vielleicht ist es notwendig, sich die formale wie inhaltliche Funktion der Thronstufen in Erinnerung zu rufen: nur über diese Stufen führt der Weg zum Thron Mariens. Die Stufen versinnbildlichen diejenigen Tugenden, durch deren alleinigen Besitz Maria zur Gottesmutter erkoren wurde. Diese Stufen mußte sie ersteigen, um zur Gottesmutter, zum leiblichen Thron Christi werden zu können. Auch Christi Weg zur Menschwerdung führte über diese Stufen.

Ikonographisch bilden die Stufen daher den eigentlichen Angelpunkt der Komposition. Der ganz zentrale Gedanke des Aufstiegs Mariens zur Gottesmutter und Christi zur Menschwerdung macht die Thronstufen zu einem grundlegenden Bestandteil der Komposition. Es muß daher sehr erstaunen, daß in Augsburg auf den Stufenthron verzichtet wird. Obwohl die sinnbildlichen Bezüge nicht völlig verlorengehen, wird doch die Klarheit und Sinnfälligkeit des typologischen Systems in diesem wesentlichen Punkte geschwächt.

Auch in der Auswahl und Gruppierung der Tugenden unterscheidet sich das Augsburger Fenster von den anderen Darstellungen. Die christologische Ausrichtung des Programms wird dadurch verstärkt, daß gleich drei christologische Tugenden aufgenommen werden. Dabei wird in Augsburg auf die übliche spiegelsymmetrische Gruppierung der Tugenden verzichtet. Statt dessen unterscheidet man eine „Marienseite“ und eine „Christusseite“ und gruppiert die Tugenden entsprechend seitenspezifisch.

Zuletzt sei noch einmal auf die überaus starke Betonung des genealogischen Gedankens der Wurzel Jesse im Augsburger Fenster hingewiesen. Mir ist kein weiteres Beispiel bekannt, in dem dieser Gedanke in derart auffälliger, programmbestimmender Weise entwickelt worden wäre.

In der Regel beschränkt man sich, wie bereits angedeutet, auf die Darstellung Salomons, zu dem sich allenfalls noch David hinzugesellt (Thron-Salomonis-Fenster, Freiburger Münster). Die Hinzunahme eines dritten Königs, wie überhaupt die Konstruktion eines eigenen Kööningsgeschosses als Träger des Marienthrones, ist in diesem Zusammenhang einzigartig.

2. *Komposition*

Da sich Bildform und Bildinhalt in dieser Ikonographie so überaus eng verknüpfen, sei es erlaubt, noch einmal die Komposition des Augsburger Fensters anzusprechen. Die Frage der Komposition fällt hier um so mehr ins Gewicht, als sich in der Glasmalerei kein weiteres Beispiel erhalten hat, welches diese Ikonographie in ähnlich monumentalen Ausmaßen entwickelt hat.

Die Eigengesetzlichkeit der Bildarchitektur, die für diese Ikonographie in der Glasmalerei entwickelt werden konnte, wird in Augsburg weitgehend aufgegeben: mit dem Verzicht auf den doppelläufigen Stufenthron, der alle Fensterbahnen einheitlich übergreift, zerfällt die Komposition wieder stärker in ihre Einzelbahnen. Die ganze Komposition orientiert sich viel stärker als etwa Colmar oder Freiburg an der vom Fensterstabwerk vorgegebenen Gliederung.

Nicht nur der architektonische Zusammenhang der Fensterarchitektur insgesamt erscheint lockerer als in anderen Beispielen; auch die Konstruktion der Architektur wirkt labiler. Im Unterschied etwa zum Freiburger Fenster, dessen architektonische Konstruktion klar nachvollziehbar ist, ergeben sich in Augsburg ständig Schwierigkeiten bei der räumlichen Zuordnung von Architekturteilen, die verschiedenen räumlichen Ebenen angehören. Die Labilität wird ferner durch den häufigen Wechsel zwischen perspektivischer und flächiger Projektion der einzelnen Architekturglieder verstärkt.

VI. *Datierung und stilistische Einordnung*

Das Fenster wird von v. Witzleben und Lieb auf 1330/40 datiert. Diese Datierung entspricht den Baudaten, in deren Zusammenhang das Fenster zu sehen ist. Dagegen ist die Datierung Becksmanns (1320/30) sicherlich etwas zu früh (vgl. Kap. VII/Baugeschichte).

Der Versuch einer stilistischen Einordnung des Fensters erweist sich problematischer als seine Datierung. Dies liegt hauptsächlich daran, daß sich die schwäbische Glasmalerei des 14. Jh. nur sehr fragmentarisch erhalten hat, also die stilistischen Bindeglieder zu Augsburg kaum noch zu rekonstruieren sind: zwei Drittel der schwäbischen Glasmalerei befinden sich heute in Esslingen, während so wichtige Bindeglieder wie Maulbronn, Rottweil, Reutlingen, Schwäbisch Gmünd, Hirsau, Weingarten, Wiblingen und Ochsenhausen verlo-

ren sind³¹. Aus diesem Grunde kann auch aus der stilistischen Isolierung, in der sich das Augsburgener Fenster heute befindet, nur sehr bedingt auf eine stilistische Originalität geschlossen werden. Die stilistische Einordnung wird insbesondere durch zwei Charakteristika des Augsburgener Fensters erschwert: der eigenartige, „ganz auf Moosgrün und Gelb abgestimmte Farbaufbau“³² (Lymant) und der erregte Figurenstil der Propheten. Weder für den Farbaufbau noch für den Figurenstil finden sich in Schwaben oder am Oberrhein (Colmar 1320, Freiburg 1330) Parallelen. Die Unterschiede sowohl der architektonischen Konzeption als auch des Figurenstils und des Farbaufbaues, die sich zwischen dem Augsburgener Fenster und den oberrheinischen Beispielen ergeben, sind unübersehbar. Hinsichtlich des erregten Figurenstils der Propheten verweist v. Witzleben auf die viel früheren Prophetenfenster von St. Urbain in Troyes um 1270³³. Dieser Hinweis erscheint mir deswegen nicht überzeugend, da sich zwischen Augsburg und Troyes m. E. lediglich eine allgemeine Verwandtschaft im Typus („erregter Prophet“), nicht aber im Stil ergeben. Sowohl die Gewandung, wie auch Fuß- und Handhaltung der dortigen Propheten zeigen deutliche Unterschiede zu Augsburg. Dasselbe gilt für die Zeichnung von Bärten und Haaren. Überdies fehlen die konkreten Bindeglieder zwischen Troyes und Augsburg. Esslingen, das Zentrum schwäbischer Glasmalerei in der ersten Hälfte des 14. Jhs., kann nur sehr bedingt für eine solche Mittlerrolle herangezogen werden.

Auch innerhalb Schwabens sind die stilistischen Verbindungen nur schwer zu rekonstruieren, wie oben bereits angedeutet wurde. Geringfügige Anhaltspunkte bietet das Thron-Salomonis-Fragment in der Esslinger Frauenkirche (um 1320/30), auf das von Wentzel hingewiesen wurde. Die stilistischen Verwandtschaften beschränken sich jedoch auf die Ähnlichkeiten der „langgezogenen Propheten“ (Wentzel). Weder in der Architekturkomposition noch in der Farbkomposition ergeben sich Parallelen³⁴.

³¹ Vgl. Schürer-Witzleben, Elisabeth v., „Farbwunder deutscher Glasmalerei aus dem Mittelalter“, Augsburg 1965., S. 95; Lieb, Norbert, in: „Der Dom zu Augsburg“ (Binder, Lieb, Roth), Augsburg 1965, S. 29; Becksmann, 1967, S. 150, Anm. 76. Zur Situation d. schwäb. Glasmalerei vgl. Wentzel, Hans, „Die Glasmalerei in Schwaben von 1200–1350“, Berlin 1958, CVMA, I, S. 17 (Einleitung).

³² Vgl. Lymant, Brigitte, Beitrag zum Augsburgener Thron – Salomonis-Fenster, in: Die Parler u. der schöne Stil 1350–1400, Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums, Köln 1978, S. 334. Inkonograph. Verbindung zum Oberrhein bzw. Colmar vgl. Lymant, a. a. O. Vgl. auch Bushart, Bruno, „Kunst u. Stadtbild“, in: Geschichte der Stadt Augsburg von der Römerzeit bis zur Gegenwart, Stuttgart 1984, S. 230. Zu Colmar vgl. Becksmann, 1967, S. 57, zu Freiburg S. 66.

³³ Zu Troyes vgl. Schürer-Witzleben, 1965, S. 48. Vgl. auch Chastel, Aubert, Grodecki u. a., „Le Vitrail Français“, Paris 1958, Abb. Troyes S. 50. Beziehung Esslingen/Augsburg vgl. Wentzel, 1958, S. 44.

³⁴ Zum Esslinger Fragment vgl. Wentzel, 1958, S. 172, Anm. 1 u. Abb. 383–385.

Ebenso unsicher wie die stilistische Einordnung bleibt die Ausstrahlung des Augsburger Fensters. Das von v. Witzleben zitierte Fragment der Münchner Frauenkirche ist zwar im Typus „Tugendfigur“ den Tugendfiguren des Augsburger Fensters verwandt, zeigt m. E. in der Gesichtszeichnung jedoch deutliche stilistische Unterschiede. Punktuelle Verbindungen ergeben sich zwischen dem von Wentzel herangezogenen Mittelfenster der St.-Jakobs-Kirche in Rothenburg o. T. (um 1345/50). In dem dortigen Fenster treten Prophetenfiguren auf, die in ihrer Gestik deutliche Ähnlichkeiten zu den Augsburger Propheten zeigen³⁵.

VII. Das Fenster im Augsburger Dom (vgl. Grundriß)

Das Thron-Salomonis-Fenster entstand im Zusammenhang der umfangreichen Umbaumaßnahmen, die im 14. Jahrhundert am Dom vorgenommen wurden. Im folgenden wird deshalb die Baugeschichte, soweit sie zum Verständnis des Zusammenhanges von Bau und Fenster von Bedeutung ist, dargelegt werden.

1. Baugeschichte der unter Konrad von Randegg ausgeführten Umbauarbeiten an Westchor und Querhaus (ca. 1331–1337)

Bis zu Beginn des 14. Jahrhunderts blieb der salische Dom (beg. 995) unberührt bestehen. Da dieser Bau „Kern des stehenden Bauwerks“ geblieben ist, kann seine Gestalt im wesentlichen rekonstruiert werden: eine dreischiffige, doppelchörige und flachgedeckte Basilika mit nur einem Querhaus, das zusammen mit dem Hauptchor im Westen lag. Die beiden Türme standen flankierend an den Ostenden der beiden Seitenschiffe. Die öffentlichen Eingänge befanden sich ebenfalls im Osten³⁶.

Die ersten großen Eingriffe des 14. Jahrhunderts, den Umbau von Westchor, Querhaus und Langhaus einschließlich Errichtung des Nordportals umfassend, werden unter Bischof Ulrich II. (1331–1337) begonnen. Der Förderer des Umbaus ist jedoch nicht der Bischof, sondern der Domkustos Konrad von Randegg. Mehrere Inschriften am Bau nennen seinen Namen. Die nach

³⁵ Zum Münchner Fragment vgl. Schürer-Witzleben, 1965, S. 48. Zu Rothenburg vgl. Wentzel, „Meisterwerke der Glasmalerei“, Berlin 1951, S. 35 u. Abb. 111–112; ders., 1958, S. 172, Anm. 1

³⁶ Zitat vgl. Kobler, Friedrich, „Baugeschichte des Ostchors, kunstgeschichtliche Beurteilung der Portalskulpturen“, in: Arbeitshefte d. Bayer. Landesamt f. Denkmalpflege, 23, 1984, S. 7. Zum roman. Dom vgl. Schildhauer, Ferdinand, „Baugeschichte des Augsburger Domes mit besonderer Berücksichtigung der romanischen Periode“, in: ZHVS 26, 1899, S. 27ff. Übersicht vgl. Dehio, Georg, „Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler“, III, Berlin 1920, S. 31.

Schröder 1329 vollendete Hilaria-Kapelle trägt an der Türleibung folgende Inschrift:

„CUSTOS. AUGVSTE. C. DE. RANDEGG. (LAV)S. TIBI. CHRISTE
HOC. OPVS. INSTRUXIT. CUI SANCTORVM. PRECE. LUX. SIT.“

Eine der Inschriften über den Gewölben der Vierung nennt ihn als denjenigen, der die Wölbarbeiten aus eigenen Mitteln finanziert hat:

„(C)HVNRAD. SACRIS (TA. D)E. RANDEGG. CONSTRVIT. (ISTA.)
(S)VMP TIBVS. EX. PR(OPRIIS.) CHRISTE. PIVS. (SI)BI. SIS.“

An der Konsole des Trumeaus des Nordportals heißt es schließlich:

„ANNO. (DNI. M. C)CC. XLIII. CHVNRADV. DE. RANDEGG.
CVSTOS. AVG. CONSTRVX. HANC. IANVAM. ET. OMNES.
TESTVDINES. HVIVS. ECCLESIE. ORATE. PRO. EO.“³⁷

Durch die grundlegenden Untersuchungen von A. Schröder (1897) und F. Schildhauer (1899) kann die Baugeschichte der hier interessierenden Bauphase als im wesentlichen geklärt gelten³⁸. Zeitgenössische Schriftquellen zur Baugeschichte existieren nicht. Die Chronologie muß anhand der Bausubstanz, der obengenannten Bauinschriften und den wesentlich später entstandenen Augsburger Stadtchroniken erschlossen werden. Die Stadtchroniken aus dem Ende des 15. Jahrhunderts vermerken als Datum der Westchorwölbung 1321. Angesichts des durch Inschrift gesicherten Datums der Westchorwölbung, 1334 (vgl. unten), beziehen Schröder wie auch Schildhauer die Angaben der Chronisten deshalb auf den Beginn der Umbauarbeiten. Diese begannen nach Schröder 1321, nach Schildhauer um 1324 mit dem Bau der Doppelkapelle St. Andreas/St. Hilaria³⁹.

Schröder setzt den Beginn der Westchorwölbung für das Jahr 1329 an. Schildhauer, dem die Bauzeit von 1329 bis 1334 für die Chorwölbung zu lang erscheint, sieht in dem von den Chronisten überlieferten Datum 1321 (Westchorwölbung) einen Schreibfehler und schlägt die Lesart 1331 vor. In dieser Ansetzung des Beginns der Wölbarbeiten folgen ihm Dehio und Lieb⁴⁰. 1334 ist die Wölbung des Westchores und der Vierung abgeschlossen. Dann tritt eine

³⁷ Zu den Inschriften vgl. Schröder, Alfred, „Quellen zur Baugeschichte des Augsburger Domes in der gotischen Stilperiode“, in: ZHVS, 24, 1987, S. 113, 116, dem die hier zitierten Inschriften entnommen sind.

³⁸ Vgl. Schröder, 1897, S. 113–122; Schildhauer, 1899, S. 1–80. Zur Quellenlage vgl. Himmelheber, Georg, „Der Ostchor des Augsburger Doms“, Augsburg 1963, S. 12. Dort auch Zusammenfassung der älteren Literatur. Vgl. auch Kobler, 1984, S. 24 (dort auch neuere Literatur).

³⁹ Stadtchroniken vgl. Chroniken d. schwäb. Städte, Augsburg I, S. 307; III, S. 405. Zur Datierung d. Beginns d. Bauarbeiten vgl. Schröder, 1897, S. 115; Schildhauer, 1899, S. 62; Dehio, 1920, S. 33; Lieb, 1934, S. 16. Zur Doppelkapelle St. Andreas/St. Hilaria vgl. Schröder, 1897, S. 114; Schildhauer, 1899, S. 62.

⁴⁰ Zum Beginn d. Chorwölbung vgl. Schröder, 1897, S. 121; Schildhauer, 1899, S. 63; Dehio, 1920, S. 33; Lieb, 1965, S. 2.

zwei- oder dreijährige Baupause ein. Von den Vierungsgewölben aus werden gegen die wesentlich höher gelegenen Flachdecken der Querhausarme und des Mittelschiffs Sargmauern aufgeführt. Die auf ihnen befindlichen drei Inschriften verweisen auf Randegg als Erbauer und Stifter der Gewölbe. Sie nennen auch die Jahreszahl der Chorwölbung: 1334. Ab 1336 bzw. 1337 werden dann die Querhausarme eingewölbt⁴¹. Bei der Umgestaltung von Westchor und Querhaus beschränkt man sich darauf, statt der Flachdecken Kreuzrippengewölbe einzuziehen. Jeder Querhausarm wird durch zwei Kreuzrippengewölbe eingewölbt. Ferner wird in die Südwand des südlichen Querhausarms eine große Fensteröffnung für ein Querschiffenster ausgebrochen, in die das Thron-Salomonis-Fenster eingesetzt wird. Auf ein zweites Querschiffenster im Nordquerhausarm wird verzichtet. Durch seine Größe ist das Querschiffenster im Querhaus von räumlich beherrschender Wirkung.

2. Das Randeggsche Baukonzept

Die Orientierung des Programms der Schlußsteine im Langhaus auf den Westchor zeigt deutlich, daß zu Beginn der Umbauarbeiten nicht daran gedacht war, diesen Chor als Hauptchor der Kathedrale aufzugeben: die Schlußsteine zeigen im Langhaus Propheten, im Vorjoch des Westchors Johannes Bapt., in der Vierung Christus, in den Querhausarmen die Evangelisten, im Westchor Maria. Es ist nicht unwichtig, sich diesen Umstand im Zusammenhang mit dem Querschiffenster in Erinnerung zu rufen⁴².

3. Stifterfrage

Es haben sich, wie bereits angedeutet, keine zeitgenössische Quellen zur Baugeschichte erhalten. Andere Quellen, die zur Klärung der Stifterfrage beitragen könnten, sind nicht bekannt. Die Hinweise des Fensters selbst sind zu unbestimmt: die Grundzeile zeigt zwei Stifterfiguren (1a, g), jedoch sind nur der Kopf der rechten Figur (mit Tonsur) bzw. dessen Hände und Ärmel original. Ob im Original überhaupt zwei Stifter dargestellt waren, bleibt ungewiß. Es wäre naheliegend, für die Fensterstiftung Konrad von Randegg, den Förderer des Umbaus, oder auch das Domkapitel in Betracht zu ziehen. Aufgrund der fehlenden Quellen sind wir hier jedoch auf Vermutungen angewiesen.

⁴¹ Baupause vgl. Schröder, 1897, S. 121; Schildhauer, 1899, S. 63; zum Beginn d. Querhauswölbung vgl. Schröder, 1897, S. 121; Schildhauer, 1899, S. 63; Dehio, 1920, S. 33. Vierungsin-schriften vgl. Anm. 2) dieses Kapitels.

⁴² Programm d. Schlußsteine vgl. Lieb, 1965, S. 8. Zum Westchor als Hauptchor vgl. auch Puchta, Hans, „Zur Baugeschichte des Ostchors des Augsburger Domes“, in: JVAB, 14, 1980, S. 78.

4. *Datierung des Querschiffensters anhand der Baudaten*

Nach den Baudaten Schröders bzw. Schildhauers ergibt sich für die Entstehung des Fensters der Zeitraum von 1336/37 (Beginn der Querhauswölbung) bis 1343 (Errichtung des Nordportals). Eine solche Datierung entspräche auch dem stilistischen Befund v. Witzlebens und Liebs (1330/40). Becksmanns Datierung (1320/30) ist dagegen sicherlich etwas zu früh⁴³. (vgl. Kap. VI)

VIII. *Der Zusammenhang von Westquerhaus und Fronhof*

Um 1340 lagen die einzigen öffentlichen Zugänge zum Dom im Osten. Das Südportal des Westquerhauses führte dagegen in den geschlossenen Bereich des Fronhofes. Dieser Bereich wurde 1808 im Zuge der Säkularisation abgerissen⁴⁴. Der Fronhof umfaßte zahlreiche Kapellen, als deren wichtigste wohl die ottonische Taufkapelle und Dompfarrkirche St. Johannes Bapt. zu gelten hat. Ferner befanden sich im Bereich des Fronhofs zwei alte Friedhöfe: die „finstere Gräd“ und die „lichte Gräd“. Die „finstere Gräd“ bezeichnete einen bedeckten Begräbnisgang, der direkt an das Südportal des Westquerhauses anschloß. Die „lichte Gräd“ bezeichnete einen offenen Friedhof, der im Westen von der „finsternen Gräd“, im Süden von der Taufkapelle St. Johannes Bapt. eingefaßt wurde.

Es wäre überaus interessant, festzustellen, wer dort Anfang des 14. Jhs. bestattet worden ist. Schildhauer vermutet, die „finstere Gräd“ sei „vornehmen Bürgern“ vorbehalten gewesen. Die Auffindung des ehemals auf dem Fronhof befindlichen Grabsteins Konrad Peutingers könnte diese Vermutung für eine spätere Zeit bestätigen⁴⁵. Aufgrund der fehlenden Quellen kann diese Frage für das 14. Jh. allerdings nicht mehr beantwortet werden. Dagegen kann man wohl

⁴³ Vgl. v. Witzleben, 1965, S. 95; Lieb, 1965, S. 20; Becksmann, 1967, S. 150, Anm. 76.

⁴⁴ Zum Fronhof vgl. Allioli, Franz, „Die Bronze-Thüre des Domes zu Augsburg, ihre Deutung und ihre Geschichte“, Augsburg 1853, S. 66 (zum Abbruch); S. 65 ff; bei ihm auch Rekonstruktion d. Fronhofbereiches mit Schemazeichnung; vgl. auch Schildhauer, 1899, S. 75.

⁴⁵ Zitiert nach Schildhauer, 1899, S. 65; dort auch nähere Angaben zu d. Eingriffen d. Säkularisation. Zum Grabstein Peutingers vgl. Lieb, Norbert, „Bauliche Entwicklung als Ausdruck Städtischen Kunstschicksals seit 1800“, ZHVS, 1951, S. 5f. Beim Abbruch d. Fronhofs wurde d. Südportal bis auf d. heutige kleine Pforte zugemauert. Anfang d. 19. Jhs. befanden sich dort auch die Bronzetüren. Ob sie bereits mit Beginn der Arbeiten am Ostchor dorthin versetzt worden sind, ist ungewiß. Vgl. Allioli, 1853, S. 66; Droste, Thomas, „Die Bronzetüren des Augsburger Domes“, ZHVS, 1981, S. 185 ff.

mit Sicherheit davon ausgehen, daß die „finstere Gräd“ – möglicherweise bereits Bestandteil des salischen Domes – zu Beginn des 14. Jhs. existierte⁴⁶.

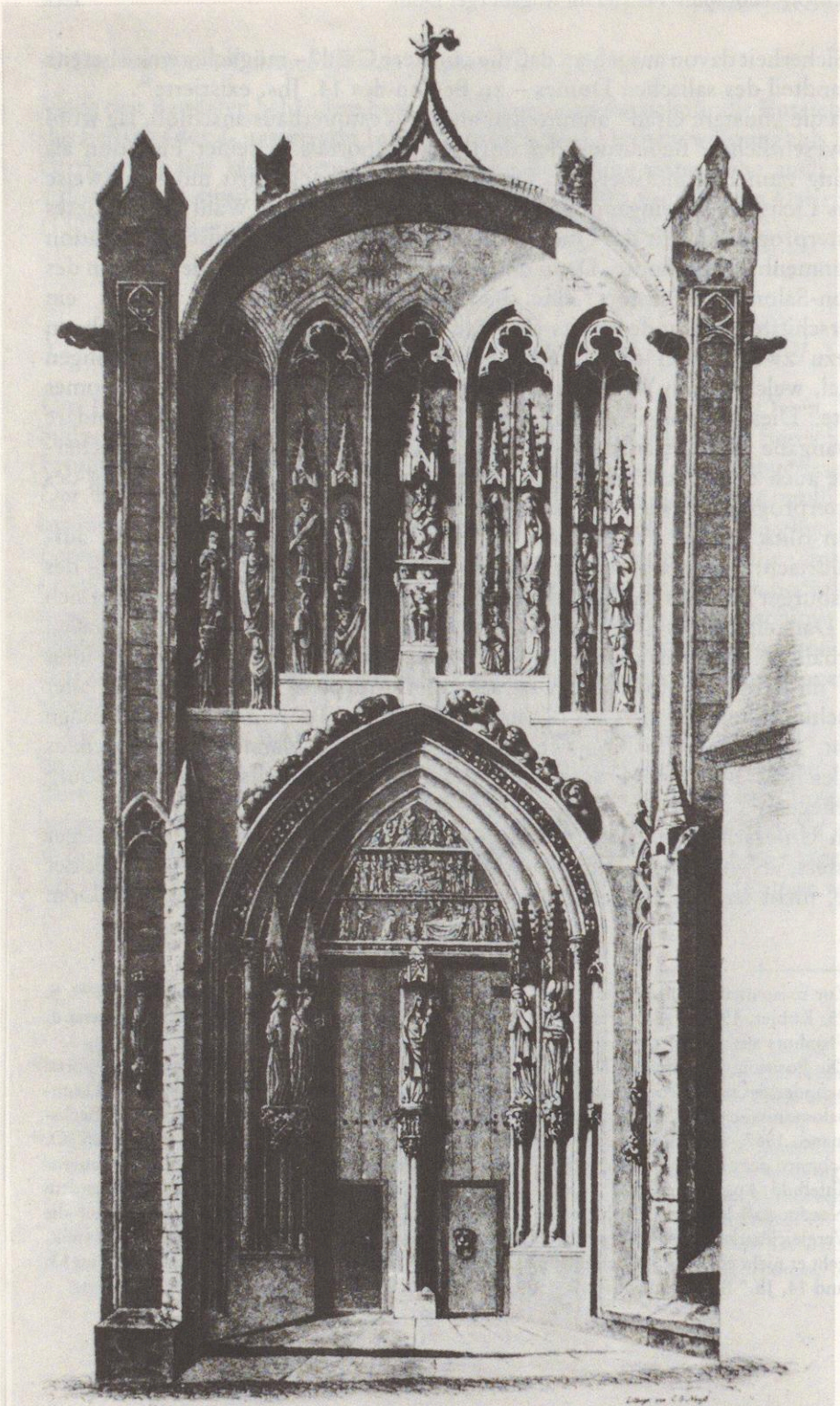
Da die „finstere Gräd“ unmittelbar an das Westquerhaus anschloß, lag wohl die wesentlichste Bedeutung des dortigen Südportals in seiner Funktion als Zugang zum Friedhofsbereich. Dieser Zusammenhang wirft möglicherweise neues Licht auf die eingangs gestellte Frage, inwieweit die Wahl gerade dieses Fensterprogramms für das Querschiffenfenster mit der topographischen Situation zusammenhängen könnte. Denn dieser kurze Abriß zeigt, daß die Position des Thron-Salomonis-Fensters eine besondere war: einerseits war es ein Querschiffenfenster; andererseits aber saß es, mit seinen sieben Fensterbahnen nahezu zwei Drittel der Querhauswand beanspruchend, über demjenigen Portal, welches vom Westquerhaus zum Friedhofsbereich südlich des Domes führte. Diese Position beinhaltet viel mehr, als durch McKenzies lapidare Ortsangabe „South transept“ ausgedrückt werden kann. Sie dürfte möglicherweise auch eine Erklärung bieten für die überaus aufwendige Gestaltung des Fensterprogramms wie auch für die Wahl gerade dieser Ikonographie.

Ein Blick auf die Position anderer Thron-Salomonis-Fenster ist sehr aufschlußreich: innerhalb der erhaltenen Glasmalerei bleibt die Position des Augsburger Fensters ohne Parallele. Auch außerhalb der Glasmalerei findet sich eine Darstellung des Thrones Salomonis in ähnlich monumentalen Ausmaßen oberhalb eines Portals nur einmal: der bereits erwähnte Thron Salomonis über dem mittleren Westportal des Straßburger Münsters (um 1280). Bei aller Verschiedenheit, die sich aus der unterschiedlichen Prominenz der Positionen ergibt, scheint mir Position wie auch Format beider Darstellungen durchaus vergleichbar und eine Orientierung des Augsburger Fensters an Straßburg naheliegend⁴⁷.

Im Unterschied zu Straßburg richtet sich das Programm des Augsburger Fensters, verweisend auf die Wiederkehr Christi als ewiger Richter am Ende der Tage, nicht an den Eintretenden, sondern an denjenigen, der aus dem Dom

⁴⁶ Zur Existenz d. Fronhofs zu Beginn d. 14. Jhs. vgl. Allioli, 1853, S. 65; Schildhauer, 1899, S. 75; Kobler, 1984, S. 27, Anm. 64. Alle genannten Autoren gehen fraglos von d. Existenz d. Fronhofs aus.

⁴⁷ Die Position d. Colmarer Thron-Salomonis-Fensters, das sich heute über dem Mittelportal befindet, ist nach Becksmann in Frage zu stellen. Vgl. Becksmann, 1967, S. 57. Das Thron-Salomonis-Fenster d. Freiburger Münsters befindet sich im nördl. Seitenschiff, vgl. Becksmann, 1967, S. 66ff. Sein Sitz nach Becksmann original, vgl. Becksmann, 1967, S. 65. O. Schmitt, der die Einflüsse des Straßburger Thron Salomonis im 14. Jh. verfolgt (Bebenhausen/Tafelbild; Augsburger Thron Salomonis über dem Nordportal) erkennt in Augsburg (über dem Nordportal) lediglich Einflüsse der Komposition, die mir recht vage erscheinen. Auf die Vergleichbarkeit der Position, die sich auch für den Thron Salomonis des Nordportals stellt, geht er nicht ein. Vgl. O. Schmitt, „Straßburg und die süddeutsche Monumentalplastik im 13. und 14. Jh.“ Städel-Jahrbuch, 2, 1922, S. 109–146.



heraus die Friedhöfe betreten wollte. So richtete sich das Fensterprogramm sicherlich auch an Begräbniszüge, die sich vom Westquerhaus zu den Friedhöfen des Fronhofs bewegten.

Appendix I

Der Thron Salomonis über dem Nordportal

Etwa zwanzig Jahre nach dem Querschiffenster entsteht, bereits in Zusammenhang mit dem geplanten Ostchor, oberhalb des Nordportals eine skulptierte Darstellung des Thrones Salomonis (Mitte 14. Jh.). Die Figuren werden, auf Konsolen stehend, in fünf der Wand vorgeblendete Lanzettfelder gesetzt. Der ursprüngliche Zustand zeigt unterhalb Mariens drei thronende Könige: in der Mitte Salomo, zu seiner Rechten den harfespielenden David, zu seiner Linken einen weiteren König ohne Attribut (alle Inschriften der Figuren erloschen, vgl. Kobler, 1984, S. 27, Anm. 47).

Es erscheint mir sehr naheliegend, diesen zwanzig Jahre nach dem Querschiffenster entstandenen Thron Salomonis mit unserem Fenster in Zusammenhang zu sehen. Neben der durchaus vergleichbaren Position oberhalb eines Portals findet sich dort ebenfalls der Verzicht auf einen Stufenthron, ja überhaupt auf jede deutlich akzentuierende architektonische Gestaltung. Die Lanzettfelder übernehmen die gliedernde Funktion; die Figuren werden, ohne in eine Thronarchitektur eingebunden zu sein, lediglich übereinander gesetzt. Die ikonographisch grundlegenden Formeln werden also noch stärker reduziert als im Querschiffenster.

Auch im Figurenprogramm verweist der Thron Salomonis des Nordportals auf das ältere Vorbild im Westquerhaus: wieder erscheinen unterhalb Mariens drei Könige, von denen zwei – David und Salomo – auf Grund ihrer Attribute sicher identifizierbar sind. Da mir außerhalb Augsburgs keine weitere Darstellung dieser Ikonographie bekannt ist, die drei alttestamentarische Könige ins Programm aufnehmen würde, möchte ich im dritten König ebenfalls König Josias vermuten.

In den Anmerkungen verwendete Abkürzungen:

JVAB = *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte e. V.*

ZHVS = *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg (ab 54, 1941: für Schwaben).*

CVMA = *Corpus Vitrearum Medii Aevi*

◀ *Abb. S. 160: Nordportal, Gesamtansicht, Lithographie von C. G. Neuß vor 1853.*

Aus: Arbeitshefte d. Bayer. Landesamtes f. Denkmalpflege, 23, 1984.