

DIE *TEMPLI DESCRIPTIO* DER "TROPHAEA BAVARICA"  
ALS KIRCHENFÜHRUNG UND VISION

VON JÖRG ROBERT

Sonderdruck aus  
JESUITICA  
Forschungen zur frühen Geschichte des Jesuitenordens  
in Bayern bis zur Aufhebung 1773  
J. Oswald - R. Haub (Hg.)

## INHALT

<b>Petrus Canisius und die Anfänge des Jesuitenordens</b>	
Claude Jay, der erste Jesuit in Bayern . . . . .	<i>Julius Oswald SJ</i> 3
Ringens um die Einheit der Kirche. Petrus Canisius und Philipp Melanchthon . . . . .	<i>Julius Oswald SJ</i> 20
Petrus Canisius und die Frauen . . . . .	<i>Rita Haub</i> 41
Petrus Canisius und die Reform der Kirche im sechzehnten Jahrhundert . . . . .	<i>Julius Oswald SJ</i> 77
Petrus Canisius aus evangelischer Sicht . . . . .	<i>Hans-Jörg Nieden</i> 95
Eine unbekannte Ausgabe des Lebens von Sankt Fridolin durch Petrus Canisius von 1674 . . . . .	<i>Paul Begbeyn SJ</i> 110
<b>Das Kolleg St. Michael in München</b>	
Das Jesuitenkolleg St. Michael zu München in der frühen Neuzeit . . . . .	<i>Alois Schmid</i> 115
IMITATIO CONSTANTINI. Das Konstantinsbild und die Auswertung spätantiker und byzantinischer Autoren in den "Trophaea Bavarica" als Antwort auf die reformatorische Kirchengeschichtsschreibung . . . . .	<i>Claudia Wiener</i> 155
Die <i>Templi descriptio</i> der "Trophaea Bavarica" als Kirchenführung und Vision . . . . .	<i>Jörg Robert</i> 184
"Nova spectacula mundi". Die poetische Ekphrasis des Bildprogramms der Münchner Michaelskirche in der Einweihungsschrift "Trophaea Bavarica" . . . . .	<i>Sabine M. Schneider</i> 215

## Die *Templi descriptio* der "Trophaea Bavarica" als Kirchenführung und Vision

Von JÖRG ROBERT

### 1. Die Stationen der Kirche

Der dritte Abschnitt der "Trophaea Bavarica"<sup>1</sup> ist der Weihezeremonie sowie der Reliquienverehrung in der Michaelskirche gewidmet. Er trägt diese Doppelbestimmung bereits im Titel: *Dedicatio Templi et Reliquiae sacrae*<sup>2</sup>. Während die Reliquienthematik im wesentlichen den zweiten Abschnitt des *Trophaeum tertium* einnimmt, ohne daß freilich eine strenge

<sup>1</sup> Lateinischer Text und deutsche Übersetzung werden im folgenden zitiert nach der Edition Günter HESS – Sabine M. SCHNEIDER – Claudia WIENER (Hgg.), *Trophaea Bavarica*. Bayerische Siegeszeichen. Faksimilierter Nachdruck der Erstausgabe München 1597 mit Übersetzung und Kommentar. Bearbeitet von Thomas BREUER u. a. (Jesuitica 1), Regensburg 1997, die einen faksimilierten Nachdruck der sog. "Prachtausgabe" darstellt (Bayerische Staatsbibliothek: Res. 2° Bavar. 836; vgl. die ausführliche Beschreibung des Druckes durch Günter HESS im Anhang der neuen Edition, 283–293; hier 286–288 sowie den Katalogbeitrag von Sabine M. SCHNEIDER, in: ROM 404 f. (= Nr. 104)). Für lateinische wie deutsche Belegstellen wird die Paginierung der deutschen Übersetzung zugrunde gelegt, deren Seiteneinrichtung der des lateinischen Textes entspricht. TROPHAEA III bezeichnet dabei den dritten Großabschnitt (*Trophaeum tertium*) der dreiteiligen Festschrift. Daneben wird in Klammern die Folierung des lateinischen Originals beigefügt. So erscheint z. B. die letzte Seite des lateinischen Textes der "Trophaea Bavarica" in der Abkürzung: TROPHAEA III/29 (f. I 4v). Auf den Kommentarteil der Edition wird durch Angabe der entsprechenden Seite der "Trophaea Bavarica" sowie der jeweiligen Ziffer und Seite der Anmerkung verwiesen. Damit ergibt sich etwa für die letzte Anmerkung zum Textteil die Abkürzung: Komm. III/29, Anm. 337, S. 227. Für Zitate antiker Autoren werden, soweit nicht anders vermerkt, die im Index des Thesaurus Linguae Latinae (Dietfried KRÖMER/Cornelius G. van LEIJENHORST, Thesaurus Linguae Latinae. Index librorum scriptorum inscriptionum ex quibus exempla afferuntur, Editio altera, Leipzig 1990) zugrunde gelegten Editionen herangezogen.

<sup>2</sup> TROPHAEA III/2 (f. F 2v).

Trennung der Bereiche angestrebt wäre, bestimmt die Weihe<sup>3</sup> thematisch den Auftaktteil. Auf zwei kürzere einleitende Epigramme<sup>4</sup>, die, wie in *Trophaeum secundum* durchgehend praktiziert, die Herrschergestalten an der Fassade der Michaelskirche zu Wort kommen lassen, folgt eine Beschreibung der Kirche in der rhetorischen Tradition der Ekphrasis<sup>5</sup>, betitelt mit *AD FAMAM, TEMPLI/ descriptio*<sup>6</sup>, die mit 255 Versen das

<sup>3</sup> Terminus technicus für die Kirchweihe ist seit ältester Zeit "dedicatio"; vgl. Leo KOEP, Dedicatio, in: Reallexikon für Antike und Christentum (künftig: RAC) 3 (1957) 643–649; hier zum altchristlichen Sprachgebrauch 647 f. (mit Stellenangaben), vor allem 647: "Dediziert werden 'basilica' bzw. 'ecclesia'"; dem lateinischen 'dedicatio' entspricht griechisch 'ἐγκαινία' bzw. 'ἐγκαινισμός' (vgl. ebd. 646); vgl. Rudolf HINDRINGER, Kirchweihe, in: Lexikon für Theologie und Kirche (1. Auflage; künftig: LThK<sup>1</sup>) 5 (1933) 1053–1056; hier 1053 f. Die eigentliche Kirchweiheremonie wird, sofern sie, wie im Fall der Michaelskirche, von einem Bischof vollzogen wird, als *consecratio* bezeichnet; vgl. TROPHAEA III/9 (f. G 2v): *TEMPLI CONSECRANDI/ ritus et inauguratio*; zum Begriff *consecratio* insgesamt vgl. Leo KOEP, Consecratio I (allgemein), in: RAC 3 (1957) 269–283, hier besonders 278 f. (mit weiterer Literatur); Anton STIEGLER, Kirchweihe (I. kirchenrechtlich), in: Lexikon für Theologie und Kirche (2. völlig neu bearbeitete Auflage; künftig: LThK<sup>2</sup>) 6 (1961) 302 f., besonders 302: "Die feierl. Form der K(irch)W(eihe). ist die Konsekration durch den zuständigen Bischof"; Aimé-Georges MARTIMORT (Hg.), Handbuch der Liturgiewissenschaft (2 Bde.), Freiburg i. Br./Basel/Wien 1963, hier Bd. 1, 195–200.

<sup>4</sup> TROPHAEA III/1 (f. F 2v): *Cur Principes ac Reges in fronte/ templi excubent; Iidem loquuntur.*

<sup>5</sup> Zu Inhalt und Form der *Templi descriptio* in theologischem und poetologisch-rhetorischem Kontext vgl. Komm. III/2, Anm. 4, S. 202; Ulrich SCHLEGELMILCH, Katholisch-humanistische Dichtung im fürstbischöflichen Würzburg um 1600. Edition, Übersetzung und Kommentar zu den Festdichtungen der Würzburger Jesuiten anlässlich der Einweihung der Universitätskirche am 8. September 1591, Zulassungsarbeit (masch.) Würzburg 1995, 128–137 (zur Frage von Herkunft und Poetik dieser "neue(n) Gattung lateinischer Dichtung" (ebd. 131)). Zur *descriptio* im Rahmen der rhetorischen Tradition vgl. Heinrich LAUSBERG, Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft (2 Bände), <sup>3</sup>1990, hier §§ 810 und 813.

<sup>6</sup> TROPHAEA III/2 (f. F 3r)–III/8 (f. G 2r); zu Detailfragen vor allem kunsthistorischer und ikonographischer Art sowie zur Frage literarischer Vorbilder, die im hier vorgegebenen Rahmen nur am Rande berührt werden kann, sei an dieser Stelle auf den umfangreichen Stellenkommentar zur *Templi descriptio* in der neuen Edition verwiesen (Komm. III/2, Anm. 4, S. 202–III/8, Anm. 118, S. 212).

umfangreichste und poetisch ambitionierteste Stück der gesamten Festschrift darstellt. An die *Templi descriptio* schließt sich auch thematisch eine Reihe von Epigrammen an<sup>7</sup>, die Größe und Bedeutung des Bauwerks reflektieren oder, wie das Epigramm an Weihbischof Bartholomaeus Scholl<sup>8</sup>, bereits zum Themenkreis der eigentlichen Kirchweihzeremonie überleiten, in dem eine Charakterisierung des katholischen Ritus sowie der verwendeten Kultgeräte gegeben wird. Die Behandlung der Heilig-Kreuz-Kapelle markiert dann den Beginn des zweiten großen Abschnitts des *Trophaeum tertium*, in dem die Reliquienverehrung im Zentrum steht.

Die Beschreibung der Michaelskirche in Form einer Kirchenführung kann, wie die große Zahl vergleichbarer, noch kaum aufgearbeiteter Texte bezeugt, auf eine innerhalb des Jesuitenordens breit dokumentierbare Tradition zurückgeführt werden<sup>9</sup>. Die besondere Pointe der Münchner *Templi descriptio* im Rahmen der "Trophaea Bavarica" besteht dabei in ihrer sorgfältig stilisierten literarischen Einkleidung. Sie präsentiert sich in ihrem Proöm als Anrede eines unbenannt bleibenden Sprechers an *Fama*, die vergilische<sup>10</sup> Allegorie des Gerüchts, aber auch der rühmenden Kunde, der Weisung erteilt wird, das bis in den Himmel gewachsene "ruhmreiche Haus"<sup>11</sup> Gottes, dessen "Zierde und Ruhm"<sup>12</sup>

<sup>7</sup> TROPHAEA III/8; (f. G 2r): *ARCHITECTI ET ARTIFICES TEMPLI*; *Ad idem*; (III/8 G 2v): *Templum*; *D. MAGDALENA MEDIO IN TEMPLO*/ *Christi Crucem complexa*; *AD REVERENDISSIMUM DOMINUM BARTHO-/lomaem Episcopum Dariensem Proepiscopum Frisingen-/sem noui Templi initiatorem*.

<sup>8</sup> Vgl. Komm. III/9, Anm. 142, S. 213.

<sup>9</sup> Eine Edition der lateinischen Festschrift zur Einweihung der Würzburger Universitätskirche ist mit Übersetzung und Kommentar von Ulrich SCHLEGELMILCH, Dichtung (wie Anm. 5) bereitgestellt worden. Weitere Beispiele jesuitischer Festschriften sind etwa aus Mainz ("Encaenisticum carmen"; 1593) und Molsheim im Elsaß ("Descriptio noui templi"; 1618) bekannt; vgl. SCHLEGELMILCH, Dichtung (wie Anm. 5) 131.

<sup>10</sup> Verg. Aen. 3,121: *Fama uolat*; 4,174f.: *Fama, malum qua non aliud uelocius ullum:/ mobilitate uiget uirisque adquirit eundo; uolans* bzw. *uolitans* als stehendes Epitheton der *Fama*: Aen. 11,139 (*uolans*); 7,104 (*uolitans*); 9,473 (*uolitans*).

<sup>11</sup> TROPHAEA III/2 (f. F 3r): *domus inchyta*.

<sup>12</sup> TROPHAEA III/2 (f. F 3r): *tantum huius decus est et gloria templi*.

selbst in Augenschein zu nehmen und schließlich in der Welt zu verkünden. Im Text der "Trophaea Bavarica":

*Fama uola quantum(ue) potes uaga cresce uolando;  
Nec poteris tantu(m), quantum domus inchyta creuit  
(...)  
Crescere. tantum huius decus est et gloria templi,  
Gloria perpetuos aeternatura per annos*<sup>13</sup>.

Auf diese humanistisch-gelehrte Stilisierung des Proöms folgt schließlich die Beschreibung der Fassade, an die sich unmittelbar die Ekphrasis des Hochaltars anschließt. Hierbei steht das Altarblatt, der Luzifersturz von Christoph Schwarz, thematisch im Mittelpunkt. Der Gang der Führung wendet sich nach eingehenderer Behandlung des Chorraumes und seines Statuenprogramms<sup>14</sup> erst jetzt den Kapellen der vom Eingang aus linken Seite des Langhauses zu<sup>15</sup>, um anschließend über die Empore zur gegenüberliegenden Seite fortzuschreiten. An die Darstellung der drei Kapellen der rechten Seite<sup>16</sup>, die jetzt in gegenläufiger Richtung zum Chor zurückführt, schließt sich der Dreifaltigkeits-Altar im östlichen Querarm an<sup>17</sup>. Nach einer kurzen Charakterisierung von Krypta und Innenraum bildet dann die Kreuzeskapelle (*templum aliud minus*)<sup>18</sup> Höhepunkt und Abschluß der *Templi descriptio*.

<sup>13</sup> TROPHAEA III/2 (f. F 3r): "Fliege, Fama, und wachse im Fliegen, wie du kannst, Unstete; du kannst doch nicht so wachsen, wie das ruhmreiche Haus gewachsen ist ... so groß sind Zierde und Ruhm dieser Kirche, ein Ruhm, der dir durch alle Jahre hindurch Ewigkeit schenken wird".

<sup>14</sup> Vgl. Komm. III/3, Anm. 31, S. 205–III/5, Anm. 75, S. 208.

<sup>15</sup> Nach der (umgekehrten) Reihenfolge der *Templi descriptio*: St.-Andreas-Kapelle, Englische-Gruß-Kapelle (seit 1686 Maria-Haar-Kapelle), Magdalenen-Kapelle (heute: Ursula-Kapelle); vgl. Komm. III/6, Anm. 81 ("Englische-Gruß-Kapelle"); 90–94, S. 209 f.

<sup>16</sup> Ursula-Kapelle, Sebastian-Kapelle, Apostel-Kapelle; vgl. Komm. III/6–7, Anm. 96–100, S. 210.

<sup>17</sup> Vgl. Komm. III/7, Anm. 101, S. 210.

<sup>18</sup> Vgl. Komm. III/7, Anm. 112, S. 211–Anm. 118, S. 212.

Im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen soll nach dieser kurzen Überblicksskizze zu Gliederung und Gedankengang vor allem die Frage stehen, welche Bedeutungsdimensionen die *Templi descriptio* dem Monument St. Michael in seiner Gesamterscheinung wie in den einzelnen Stationen von Architektur- und Bildprogramm als *ecclesia visibilis* zwischen Versammlungsort der Gläubigen und figuraler Vorausdeutung des himmlischen Jerusalem der Apokalypse zuweist. Ein zentrales Anliegen der Untersuchung ist es dabei, die vielfach verschlungenen Fäden der Themenführung und zumal die besondere Rolle der Ekphrasis hervortreten zu lassen, die ihr eine organische Stellung im Rahmen von Kirchweihe und Reliquienverehrung verleiht. Als Konvergenzpunkt all dieser Überlegungen zum Gehalt der Münchner *Templi descriptio* soll am Ende der Versuch unternommen werden, vor allem unter Rückgriff auf die kunstgeschichtliche und theologische Tradition eine erste Antwort auf die Frage nach Herkunft, Poetik und Funktion jesuitischer Einweihungsfestschriften zu geben.

## 2. Eschatologische Stilisierung und "Nuptiae sacrae"

Versuchen wir zunächst, uns dieser Fragestellung von außen, von jenem *triumphus literarius* zu nähern, als den die lateinische Perioche den "TRIVMPHVS/ DIVI MICHAELIS ARCHANGELI BAVARICI" bezeichnet<sup>19</sup>. Bereits der Prolog in diesem "Triumph unnd Frew-

<sup>19</sup> Der Titel lautet: "TRIVMPHVS/ DIVI MICHAELIS ARCHANGELI BAVARICI/ QVEM/ IN DEDICATIONE AV-/GISTISSIMI TEMPLI/ TANQVAM PATRONO/ TVTELARI/ ANTE/ IPSAM AEDEM ET/ COLLEGIUM EIVS-/DEM/ NONIS QVINCTILIBVS/ GYMNASIVM MONACHI-/ENSE SOCIETATIS IESV/ CELEBRANDVM DE-/CREVIT", München 1597. Bayerische Staatsbibliothek, Sign. 4° Bavar. 2193, I, 2, in: Elida Maria SZAROTA, Das Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet. Eine Periochenedition. Texte und Kommentare. Bd. 3,1: Konfrontationen, München 1983, (lateinische Perioche 393–415) hier 393. Der Text des "Triumphus" wird zitiert nach der Edition Barbara BAUER – Jürgen LEONHARDT, Triumphus divi Michaelis. Triumph des heiligen Michael. Einleitung. Übersetzung und Text, Kommentar (Jesuitica 2), Regensburg 2000.

denfest// Zu Ehren dem heiligen Ertzengel Michael<sup>20</sup> umspannt Ausgangs- und Zielpunkt des von Agricola in der Nachbetrachtung als *Tragicomoedia* eingestuften Dramas<sup>21</sup>. Johannes, Empfänger und Verkünder der geheimen Offenbarung, bietet dem Befehl eines Engels folgend eine versifizierte, im übrigen jedoch weithin wortgetreue Rekapitulation dessen, was als *argumentum* des Ganzen der lateinischen Perioche im Zitat vorausgeht, nämlich jenes *mentis excessus* und *raptus*<sup>22</sup> des Sehers von Patmos, seiner gotterfüllten Vision des kreißenden apokalyptischen Weibes, hinter der sich allegorisch (*sub involucre*) die *Ecclesia* verbirgt, wie der Prologsprecher ausdrücklich erklärt<sup>23</sup>. Dramatisches Gerüst des Spiels bildet also Flucht und Verfolgung der *mulier amicta sole* (apoc. 12,1) durch den "Drachen" als Sinnbild für "der Streitbaren Kirchen ietz trawrige/ ietz fröliche gestalt", all dies, wie die deutsche Perioche ausführt, "nach anleitung deß 12. cap: apoc."<sup>24</sup>. Beginnen also auf diese Weise die Schaustücke des "Triumphus literarius" mit der Vision der *Ecclesia militans* und der Vorankündigung ihres schließlichen Triumphie-

<sup>20</sup> So der Titel des "Triumphus" in der deutschen Perioche: "Triumph unnd Frewdenfest// Zu Ehren dem heiligen Ertzengel Michael// Als Schutzzürsten und Patron/der New-/geweychten herrlichen Kirchen. Vor und von dem Gymnasio der/ Societet IESV angerichtet und ge-/halten/ auff den Sibenden/ Tag Iulij", München 1597; Bayerische Staatsbibliothek, Sign. 4° Bavar. 2193, I, 1, in: SZAROTA, Jesuitendrama (wie Anm. 19), Bd. 3,1, 417–438; hier 417.

<sup>21</sup> AGRICOLA Bd. 2, Augsburg/München 1729, cap. 616, p. 173 (in marg.): "Tragoediae Luciferi à S. Michaële devicti descriptio"; vgl. Sabine M. SCHNEIDER, Bayerisch-römisches Siegeszeichen. Das Programm der Münchner Michaelskirche und seine zeitgenössische Rezeption aus der Perspektive der Einweihungsfestschrift, in ROM 171–198; hier zum "Triumphus" 175 f.; Günter HESS, Nachwort zu *Trophaea Bavarica* (wie Anm. 1) 269–282, hier vor allem 274–276.

<sup>22</sup> SZAROTA, Jesuitendrama (wie Anm. 19) 400: *PROLOGVS: Sanctus Ioannes Apostolus monetur ab Angelo, vt quae in mentis excessu vidit, spectatoribus tandem enuntiet; Triumph. 1, Prol (v. 2–4): sat multa contemplatus es mysteria,/ Sat peruagatus aethera, sat fruitus Deo/ Propiore; ebd. v. 15: quo raptor; ebd. v. 37: Vidi lenatus spiritu ad usque sidera.*

<sup>23</sup> Triumph. 1, Prol. (v. 39–43): *Nam mulier Ecclesiam/ Notat, arte quae Draconis immanissimi/ Semper agitata casibus aduersis quasi /Partu laboret, dum tuetur filios/ Christum colentes a Tyrannorum iugo.*

<sup>24</sup> SZAROTA, Jesuitendrama (wie Anm. 19) 419.

rens<sup>25</sup> durch den Sieg Michaels über den Drachen nach apoc. 20,10, so steht am Anfang der *Templi descriptio* eine nicht weniger visionäre Offenbarung, wie sie der allegorischen *Fama* als *noua spectacula mundi*<sup>26</sup> verheißen wird, die des Kirchengebäudes selbst. Die Worte des ungenannt bleibenden Sprechers der *Templi descriptio*, die den Verkündigungsauftrag an *Fama* enthalten, evozieren für den zeitgenössischen Leser unmißverständlich die eschatologische Vision des Sehers von Patmos aus dem Eingang der Johannes-Apokalypse (apoc. 1,11). Im Text der "Trophaea Bavarica":

*Sed quae tu coram praesenti lumine spectas,  
Haec sparge in populos, et totum differ in orbem.  
Ergo oculos huc tende tuos, animumq(ue) lacesse,  
Vt memori figas, quae cernis mente reposita*<sup>27</sup>.

Dies entspricht in Anredegestus und Wortlaut aufs genaueste dem Eröffnungspassus der geheimen Offenbarung des Johannes. Auch am Beginn der Apokalypse ist es eine zunächst anonym bleibende Stimme, die den Auftrag an den enthusiastisch Erhöhten erteilt (apoc. 1,10f.): *Fui in spiritu in dominica die et audiui post me vocem magnam tamquam tubae* (11) *dicentis: quod vides scribe in libro et mitte septem ecclesiis*. Gemeint sind die sieben Gemeinden Kleinasiens, die im folgenden aufgezählt werden<sup>28</sup>. Über

<sup>25</sup> Triumph. 1, Prol. (v. 71): *post triumphi praemia*.

<sup>26</sup> TROPHAEA III/2 (f. F 3r).

<sup>27</sup> TROPHAEA III/2 (f. F 3r): "Was du hier selbst mit eigenen Augen erblickst, dies bringe unter die Völker und verbreite über den ganzen Erdkreis. Wende also hierher deine Augen und sporne deinen Geist, um tief in dein Gedächtnis einzuprägen, was du hier selbst siehst".

<sup>28</sup> Apoc. 1,10f.: "Am Tag des Herrn wurde ich vom Geist ergriffen und hörte hinter mir eine Stimme, laut wie eine Posaune. (11). Sie sprach: Schreib das, was du siehst, in ein Buch, und schick es an die sieben Gemeinden". Woran sich die Aufforderung anschließt: "schreib auf, was du gesehen hast: was ist und was danach geschehen ist (apoc. 1,19: *scribe ergo quae vidisti et quae sunt et quae oportet fieri post haec*). Zitiert wird hier und im folgenden für den lateinischen Text die Edition: *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, Stuttgart 1975, für die deutsche Übersetzung: *Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung*, Stuttgart 1980.

den Anklang an die Johannesapokalypse hinaus wird dabei im Wortlaut der *Templi descriptio* ein weiterer biblischer Text evoziert, der die Stilisierung der Michaelskirche zu heilsgeschichtlicher Bedeutsamkeit entscheidend mitträgt, nämlich die Vision des neuen Tempels, der heiligen Stadt und des heiligen Landes, die dem Propheten Ezechiel zuteil wird (Ezech. 40–48), und die ihrerseits eine typologische Basis für zentrale Aussagen der Johannesoffenbarung wie das Konzept des neuen Jerusalem darstellt. So heißt es bei Ezechiel in engster Parallele zur Formulierung der *Templi descriptio*: *fili hominis vide oculis tuis et auribus tuis audi et pone cor tuum in omnia quae ego ostendam tibi quia ut ostendantur tibi adductus es huc adnuntia omnia quae tu vides domui Israel*<sup>29</sup>. Die Parallelen zwischen beiden Texten, zwischen dem Gesicht Ezechiels und dem Anblick, den "das ruhmreiche Haus"<sup>30</sup> der "in die Höhen des Himmels"<sup>31</sup> erhobenen Michaelskirche einer staunenden *Fama* bietet, sind augenfällig: Hier wie dort Vision des 'Tempels', Aufforderung zur schauenden Einprägung und Verkündigungsauftrag als Einstimmung auf das Ungeheure des zu Schauenden. Die dabei immer wieder insistierend umkreiste Semantik des Staunens und der visuellen Überwältigung des Betrachters durch die alles Dagewesene überbietende *novitas* des sakralen Schauspiels, die als enkomiastischer Überbietungstopos<sup>32</sup> auch die Beschreibung des Innenraumes durchziehen wird und erneut auf Formulierungen der biblischen Offenbarung rekurriert<sup>33</sup>, das immer neue Umkreisen von *stupor* und *ad-*

<sup>29</sup> Ezech. 40,4: "Menschensohn, öffne deine Augen und Ohren, sieh und höre, und achte auf alles, was ich dir sage. Denn du bist hierher gebracht worden, damit ich es dir zeige. Berichte alles, was du siehst, dem Hause Israel".

<sup>30</sup> TROPHAEA III/2 (f. F 3r): *domus incluta*.

<sup>31</sup> TROPHAEA I/3 (f. A 2r): *Templi educta vides summo fastigia coelo*.

<sup>32</sup> Im Sinne von Claud. 3,283: *Taceat superata vetustas*. Dazu und zum Überbietungstopos in antiker und mittelalterlicher Dichtung vgl. Ernst Robert CURTIUS, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Tübingen/Basel 1993, 171–174 sowie ebd. 241–252 im Kontext der christlichen Polemik gegen die heidnischen Musen. Zur Verwendung des Topos in der *Templi descriptio* vgl. Komm. III/2, Anm. 7–10 sowie Komm. III/3, Anm. 38, S. 206.

<sup>33</sup> Vgl. apoc. 21,5: *Et dixit qui sedebat in throno ecce nova facio omnia* [nach Is. 43,19 und II Cor. 5,17] *et dicit scribe quia haec verba fidelissima sunt et vera*.

*miratio*<sup>34</sup> unterstreicht mit allem Nachdruck das eigentliche Ziel des Proöms der *Templi descriptio*: Eine Überhöhung der Kirchenführung zur vorwegnehmenden Schau der letzten Dinge und Transzendierung der *ecclesia materialis* zur spirituell-endzeitlichen Glaubensgemeinschaft.

Es kann daher nicht verwundern, wenn gerade der Auftakt der Kirchenführung von Anfang an die Bemühung erkennen läßt, diesen in den "Trophaea Bavarica" immer wieder umkreisten Gedanken der Korrespondenz von *ecclesia materialis* und *ecclesia spiritualis* zum Ausgangspunkt der meditativen Aneignung des Geschauten zu machen. Konsequent kann auf diese Weise das Portal der Michaelskirche im spirituellen Sinn verstanden als Scheidewand zwischen die Bereiche des Himmlischen und des Irdischen treten, als vergegenwärtigte *porta coeli*, so die bekannte, auf die Jakobsleiter verweisende Wendung aus gen. 28,17<sup>35</sup>, die im übrigen auf dem Sadlerschen Stich, welcher der "Prachtausgabe" der "Trophaea Bavarica" als Titeltupfer beigegeben war, als Aufschrift auf der Wiege des Christuskindleins zu lesen ist<sup>36</sup>: *tenemus/ Exteriora homines, interiora Deus*<sup>37</sup>, wie dieselbe Vorstellung vom grundsätzlich Anderen des Kirchenraumes in einem der auf die Ekphrasis einstimmenden Epigramme ausgedrückt wird. Die Beschreibung der Portale sowie der Fassade in ihrer Gesamtheit ist daher auch primärer Entfaltungsort jenes Vokabulars visueller Überwältigung wie auf der anderen Seite rhetorisches Bravourstück in der an Vitruv geschulten präzisen terminologischen Erfassung der baulichen Gegebenheiten<sup>38</sup>, von deren Virtuosität

<sup>34</sup> Vgl. TROPHAEA III/2 (f. F 3r): *ipsa stupens; Lumina captantem (sc. domus speciem), penitusq(ue) in tecta trabentem;/ Hospes ut attonitus, rerum immemor ipse suarum/ Atq(ue) sui, noua miretur spectacula mundi.*

<sup>35</sup> *Non est hic aliud nisi domus Dei et porta caeli* ("Hier ist nichts anderes als das Haus Gottes das Tor des Himmels").

<sup>36</sup> Vgl. HESS, Nachwort (wie Anm. 21) 276f; SCHNEIDER, in: ROM 382–384 (= Nr. 84).

<sup>37</sup> TROPHAEA III/1 (f. F 2v) "Wir Menschen nehmen das Äußere, Gott das Innere ein".

<sup>38</sup> Als Beispiele im Rahmen der *Templi descriptio* mögen die allesamt aus Vitruvs Architekturtraktat stammenden griechischen Termini *antae* und *parastas* (vgl. Komm. III/2, Anm. 18, S. 204), *tholus* (vgl. Komm. III/4, Anm. 54, S. 207) sowie der of-

die Übersetzung lediglich einen schwachen Eindruck vermitteln kann. Der Kirchenraum wird also, setzt man die bisherigen Beobachtungen zusammen, zur Parusie der *civitas caelestis*, welche die eschatologische Gewißheit der in der Offenbarung des Johannes verheißenen *civitas nova Ierusalem* nicht nur figural und imaginativ (als *figura* bzw. *imago coeli*<sup>39</sup>), sondern real und zugleich visionär dem Betrachter vergegenwärtigt. Medium dieser heilsgeschichtlichen Dimensionierung ist dabei immer wieder der in Reminiscenz und Zitat mitschwingende Wortlaut der Johannesoffenbarung, der auch den Beginn der Führung durch den Innenraum assoziativ begleitet, wenn *Fama* den Auftrag erhält: *Iamq(ue) gradus primos et Diuum limina scande*<sup>40</sup>, unüberhörbarer Anklang an die analoge Weisung aus apoc. 4,1: *ascende huc et ostendam tibi quae oportet fieri post haec.*

fenbar ad hoc geprägte Begriff "euchesterium" (im Sinne von "Oratorien"; vgl. Komm. III/6, Anm. 91, S. 209) dienen.

<sup>39</sup> TROPHAEA III/24 (f. I 2r): (*In sacras reliquias omnium pene Apostolorum*) *O templi decus, O imago coeli,/ Hic praesens chorus est Apostolorum;* in Anknüpfung an apoc. 21,1: *Et vidi caelum novum et terram novam;* bzw. die bereits zitierte Stelle ebd. 21,5: *Ecce nova facio omnia.* Zugleich ist mit der Prägung *imago coeli* jene in den zeitgenössischen Bildtraktaten Paleottis und Molanus' so intensiv diskutierte Frage des Abbild-/ Urbildverhältnisses von *ecclesia* (Typus) und *coelum* (Prototypus) berührt, welche für die Vermittlung der tridentinischen Beschlüsse in der Bilderfrage (25. Sessio) mit der konkreten katholischen Ausstattungspraxis so nachhaltige Bedeutung gewinnen sollte. Vgl. Ilse von zur MÜHLEN, *Imaginibus honos – Ehre sei dem Bild.* Die Jesuiten und die Bilderfrage, in: ROM 161–170; SCHNEIDER, *Siegeszeichen* (wie Anm. 21); sowie die Beiträge zum Bereich: "Traktate zur Bilderfrage", ebd. 494–499 (= Nr. 160–165). Ganz im Sinne des bisher über die Auffassung der *Templi descriptio* Ausgeführten zieht etwa Johannes Molanus in seinem 1594 postum erschienen Werk "DE HISTORIA SS. IMAGINVM ET PICTVRARVM PRO VERO EARVM VSV CONTRA ABVSVS. LIBRI IV" (vgl. ROM 496 (= Nr. 162)) aus dem traditionellen Verständnis der *ecclesia* als des vorweggenommenen himmlischen Jerusalem Konsequenzen für die Gestaltung des materiellen Kirchenbaus: *Templum Dei figura quaedam est et imago coelorum; Vnde quae sunt in templis Christianorum, debent ijs respondere, quae sunt in coelis* (MOLANUS (wie oben) 138; zitiert nach SCHNEIDER, *Siegeszeichen* (wie Anm. 21) 179), womit der tridentinische Grundsatz *honos refertur ad prototypa* erfüllt wird (MÜHLEN, *Bilderfrage* (wie oben) 163). Zu den theologischen Implikationen der vor allem für *Trophaeum tertium* zentralen Rede von der Kirche als *imago coeli* vgl. Anm. 77.

<sup>40</sup> TROPHAEA III/24 (f. F 3r): "Steig nun die ersten Stufen zur Schwelle der Heiligen hinauf".

Übergehen wir nun zunächst die weitere Ausführung des Bildprogramms der Fassade, der Vergegenwärtigung der Herrschergenealogie<sup>41</sup>, der *clarae monumenta perennia Boiae*<sup>42</sup> sowie der Salvator-Figur<sup>43</sup> und des Goldkreuzes auf dem First, dem im übrigen als Schutzwehr gegen den heidnischen Sonnengott und Pseudopropheten Phoebus/Apollo eine besondere Funktion zugewiesen wird<sup>44</sup>, und lassen wir uns vom weiteren Gang der *Templi descriptio* führen. Dabei kann es angesichts der Bedeutung des Visuell-Meditativen wenig überraschen, wenn die Abfolge der sich nun anschließenden Ekphrasis des Kirchenraumes weniger von der Systematik der architektonischen Disposition als von einer visuellen Logik her entwickelt wird<sup>45</sup>. Der Blick wird nicht auf das räumlich Nahliegende, d.h. auf die Seitenkapellen (*sacella*) der Magdalena zur Linken sowie der Ursula zur Rechten, gelenkt, sondern unmittelbar durch das sich im Chor vollziehende eschatologische Schauspiel gebunden:

<sup>41</sup> Vgl. Komm. III/2, Anm. 22-III/3, Anm. 27, S. 204.

<sup>42</sup> TROPHAEA III/2 (f. F 3r): "unvergängliche(n) Denkmäler des hohen Bayern".

<sup>43</sup> TROPHAEA III/3 (f. F 3v): *Diuum stat culmine Rector*; vgl. Komm. III/3, Anm. 29 f., S. 205.

<sup>44</sup> TROPHAEA III/3 (f. F 3v): *Suprema templi, crux aurea, fronte coruscat*; vgl. Komm. III/3, Anm. 28-30, S. 205.

<sup>45</sup> Besonders deutlich in den Versen TROPHAEA III/3 (f. F 3v): *viden (!) hunc paranympbu(m)/ Reginae primus qui sese obtutibus (!) offert*. Die Hervorhebung der Visuellen, des unmittelbar gegenwärtigen Sehens, ist zentrales Gebot der rhetorischen *evidentia*, in deren Bereich die *descriptio* fällt: "Die den statischen Charakter des Gesamtgegenstandes bedingende Gleichzeitigkeit der Einzelheiten ist das Gleichzeitigkeitserlebnis des Augenzeugen: der Redner versetzt sich und sein Publikum in die Lage des Augenzeugen" (LAUSBERG, Handbuch (wie Anm. 5) § 810, S.406). Vgl. Quint. 4,2,123: *credibilis rerum imago, quae uelut in rem praesentem perducere audientis uidetur*. Isid. 2,21,33: *energia est rerum gestarum aut quasi gestarum sub oculos inductio*. Weitere antike Belege für die Betonung des Sehens als Ziel von *evidentia* und *illustratio* bei LAUSBERG, Handbuch (wie Anm. 5) §§ 810-813 passim.

*en aethere sponsam*

*Ex alto Solymam duce numine descendentem,  
Reginam Diuum coeliq(ue) Erebiq(ue) potentem,  
Gemmanti cultam palla solisq(ue) micanti  
Lumine vestitam, totus qua pulchrius orbis  
Nil nouit, uiditq(ue) vnquam. viden hunc paranympbu(m)  
Reginae primus qui sese obtutibus offert?  
Artifici pictum dextra Martemq(ue) cientem,  
Contra Acheruntaeum regem, stygiumq(ue) draconem,  
AEternum reginae hostem stirpisq(ue) venenum.*<sup>46</sup>

Die Schau des sich offenbarenden himmlischen Jerusalem als *ecclesia caelestis* und *civitas sancta* – denn für nichts anderes steht die Figur der *sponsa* hier – wie auch die Epiphanie ihres "Brautführers" (*paranympbus*) Michael vollzieht sich, rhetorisch vermittelt durch den deiktischen, dem Gebot der *evidentia* gehorchenden Sprachgestus der Passage, wiederum als *raptus*, als Vision der letzten Dinge, deren spirituelle Vergegenwärtigung äußeres wie inneres Auge des Betrachters über das räumlich dazwischentretende Langhaus hinweg unwiderstehlich auf sich zieht. In dieser unvermittelten Wahrnehmung der Gegenwart des himmlischen Jerusalem, die als Schau und 'Ereignis' durch den Partizipiengebrauch suggeriert wird, drückt sich die bereits im Proöm thematisierte Erhebung und Entrückung des Betrachters aus, wie sie auch den *raptus* des Johannes im Prolog des "Triumphus" kennzeichnen. Auf die Inspirationstopik des *in spiritu esse* (nach apoc. 1, 10), auf das bereits im biblischen Offenbarungstext angelegte Begriffsfeld von Kontemplation, Erhöhung und 'Gottesgenuß' wurde bereits hingewiesen<sup>47</sup>. Daß dabei nun die dramatisch

<sup>46</sup> TROPHAEA III/3 (f. F 3v): "Sieh, wie Jerusalem, die Braut, vom hohen Himmel unter Führung der Gottheit herabsteigt, die Königin der Himmlischen, die Herrscherin über Himmel und Hölle, geziert mit gemmenfunkelndem Mantel und bekleidet mit blitzendem Sonnenlicht, das Schönste, was die Welt kennt und je sah. Siehst du den Brautführer der Königin, der sich als erster den Blicken zeigt, wie er, von kunstfertiger Hand gemalt, dem Höllenherrscher den Krieg erklärt, dem Stygischen Drachen, dem ewigen Feind der Königin, dem Verführer ihrer Kinder"; vgl. Komm. III/3, Anm. 31, S. 205 – Anm. 38, S.206.

<sup>47</sup> Vgl. Anm. 22.

vergegenwärtigte Aktion von Chor und Hochaltarbild auf denselben thematischen Bogen von Luziferkampf (apoc. 12) bis zur Vision der *civitas nova Ierusalem* (ebd. 21) ausgelegt ist, wie er für den "Triumphus" handlungsstrukturierend war, wird nicht zuletzt durch die Kartuschen unterhalb des Altarbildes betont, die (gleichsam als *subscriptio* zur *pictura* des Engelssturzes) zwei Zitate aus den genannten Kapiteln enthalten<sup>48</sup>: *MICHAEL ET ANGELI/ EIUS PRAELIABANTUR/ CUM DRACONE* (apoc. 12,7) sowie *TABERNACULUM DEI CUM HOMINIBUS* (ebd. 21,3)<sup>49</sup>. Befragen wir daraufhin noch einmal eingehender die literarische Umsetzung von Bildvorlage und biblischem Text, wie sie sich in dem eben zitierten Passus der Hochaltarbeschreibung darstellt.

Kennzeichnend für die Behandlung des Themas in der Kirchenbeschreibung ist die verdichtende Engführung der ekklesiologisch relevanten Teile der Apokalypsenschilderung, deren Nacheinander die *Templi descriptio* in ein bezugreiches Nebeneinander von Bildelementen und theologischen Aussagen verwandelt. Das bekannte Geschehen aus apoc. 12, die Vision des apokalyptischen Weibes (jener *mulier amicta sole et luna sub pedibus eius* aus apoc. 12,1), wird bereits im Auftakt der Ekphrasen durch die (mariologisch unterlegte) Gleichsetzung von *ecclesia* und *sponsa dei*, wie sie auch aus der Hohelied-Allegorese geläufig war, ekklesiologisch gedeutet und auf die Ankunft der *civitas nova Ierusalem* aus apoc. 21 bezogen<sup>50</sup>. Über die stofflich begründeten Parallelen mit dem "Trium-

<sup>48</sup> Vgl. Komm. III/3, Anm. 31, S. 205.

<sup>49</sup> Vgl. Lev. 26, 11 f.: *ponam tabernaculum meum in medio vestri et non abiciet vos anima mea (12) ambulabo inter vos et ero vester Deus vosque eritis populus meus*; vgl. I Cor. 3, 16: *nescitis quia templum Dei estis et Spiritus Dei habitat in vobis*; II Cor. 6, 16: *vos enim estis templum Dei vivi sicut dicit Deus quoniam inhabitabo in illis et inambulabo et ero illorum Deus et ipsi erunt mihi populus*.

<sup>50</sup> Auf der Grundlage von Eph. 5, 23 f.: *quoniam vir caput est mulieris, sicut et Christus caput est ecclesiae ipse salvator corporis. (24) sed ut ecclesia subiecta est Christo ita et mulieres viris suis in omnibus* und II Cor. 11, 2: *despondi enim vos uni viro virginem castam exhibere Christo*. Besonders für die Ekklesiologie Augustins ist das Thema der *nuptiae sacrae* von überragender Bedeutung (nach Eph. 5, 22–33: un. eccl. 7, 17; serm. 90, 6; 362, 8, 16; serm. Dolbeau 22, 12; c. Faust. 12, 8; 15, 3; gen. c. Manich. 2, 19, 37; c. Julian. op. imperf. 2, 59; c. adv. leg. 2, 34; vgl. Fritz HOFMANN, Der Kirchenbegriff des hl. Augustinus. In seinen Grundlagen und in seiner Entwicklung, München 1933, 263–267; Hugo RAHNER, Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter, Salzburg

phus", die sich aus dem gemeinsamen *argumentum* notwendig ergeben, geht die *Templi descriptio* jedoch ebenso hinaus wie über den Bildgehalt des von Christoph Schwarz geschaffenen Engelssturzes. Die Ekphrasen bindet die Ankunft des himmlischen Jerusalem, jener "Wohnung Gottes unter den Menschen" (apoc. 21, 3), von der die Altarunterschrift spricht, und die den Zielpunkt des Geschehens in der Apokalypse bezeichnet, in die Beschreibung des zeitlich-logisch vorausgehenden Michaelskampfes,

1964, 68–71). Im Mittelalter bildete der weitverbreitete Hohelied-Kommentar des Bernhard von Clairvaux ('Sancti Bernardi Abbatis Clarae-Vallensis Sermones in Cantica Cantorum'; PL 183, 779–1198) neben der allegorischen Deutung Bedas ('In Cantica Cantorum allegorica expositio'; PL 91, 1066–1236) einen der zentralen Bezugspunkte für die brautmystische Auslegung des *Canticum Cantorum*. Zur Gleichsetzung der Sponsa des Hohenlieds mit Maria als *typus ecclesiae* (nach dem Vorbild von Adam und Eva; typologisch vermittelt über Rom. 5, 12–20), die damit paradoxerweise zur Braut ihres Sohnes Christus wird (vgl. Ps. Aug. serm. 121, 3 (PL 39, 1988): *mater sponsa, et ipse quem peperit Christus sponsus*), gibt es eine breite antike und mittelalterliche Tradition (vgl. Ambr., inst. virg. 14, 89 (PL 16, 341); Hier., adv. Iovin. 1, 31 (PL 23, 265); Iust. Vrgell, in cant. 91 (PL 67, 978); Honor. August., in Cant. Cant. ('Expositio in Cantica Cantorum') 8, v. 14 (PL 172, 398. 494); DERS., Gemma animae 1, 69 ('De dedicatione ecclesiae'; PL 172, 590); DERS., Speculum ecclesiae (PL 172, 940. 1063); Bruno v. Segni, Expos. in Genesim c. 2 (PL 164, 165 f.)). Zur ikonographischen Umsetzung der verschiedenen typologischen Entsprechungen vgl. Joseph SAUER, Kirche, in: LThK<sup>1</sup> 5 (1933) 968–982; hier 981 f.; Dorothee von BURGSDORFF, Hohelied, in: Lexikon der christlichen Ikonographie (künftig: LCI) 2, 308–312; Wolfgang GREISENEGGER, ecclesia, in: LCI 1, 562–569; hier 562 f. Diese mariologische Deutung der *ecclesia sponsa* wird entscheidend unterstützt durch die analoge Bestimmung von Maria und Kirche als 'mater et virgo', die auch in der *Templi descriptio* gegenwärtig ist (TROPHAEA, III/6 (f. G r): *uirgo(ue) parens(ue) salutis*; vgl. Komm. III/6 Anm. 82, S. 209). Auf den Assoziationsreichtum der oben zitierten ekklesiologisch relevanten Verse der *Templi descriptio* kann angesichts der weitverzweigten Tradition typologischer Deutungsmuster, wie sie antike und mittelalterliche Exegese bereitgestellt hat, nicht in allen Einzelheiten eingegangen werden. Ein eher marginales Beispiel mag daher zur Demonstration der Dichte des theologischen Diskurses genügen: Wenn die *ecclesia* als *regina Divum* gleichzeitig *coeli(ue) Erebi(ue) potens* genannt wird, so verweist diese eher beiläufige Vergilreminiszenz (Aen. 6, 247: *voce vocans Hecaten caeloque Ereboque potentem*) auf eine zentrale theologische Auseinandersetzung der Zeit, mit der ein Grundkonflikt von Reformation und Gegenreformation umschrieben ist, nämlich die Frage der Heilsnotwendigkeit der Kirche als Gnadenanstalt in der Tradition des cyprianischen Grundsatzes: *salus extra ecclesiam non est* (Cypr. epist. 73, 21).

den Gegenstand der zweiten Altarunterschrift, ein. Im Kontext des Vollzugs dieser *nuptiae sacrae*, wie sie bereits in apoc. 19,7f.<sup>51</sup> und dann bei der Vision des himmlischen Jerusalem in apoc. 21,9<sup>52</sup> angekündigt werden, erscheint auch Michael nicht mehr als Archistrategie und Drachenbezwinger<sup>53</sup>, sondern vielmehr als Brautführer, als *paranymphus* der *ecclesia sponsa*, auch dies in Anknüpfung an eine reiche theologische und ikonographische Tradition<sup>54</sup>. Dabei wird einmal mehr die visuelle Logik der Ekphrasis deutlich: Das zeitlich-logisch ferner Liegende, die Ankunft der *civitas nova Ierusalem*, tritt als eschatologisches Telos der Offenbarungshandlung und anagogisches Beweisziel der *nova spectacula mundi* an den Ausgangspunkt einer Hochaltarbeschreibung, die das Geschehen nicht diskursiv-chronologisch ausbreitet, sondern schlaglichtartig in seiner die Sinne fesselnden Gegenwärtigkeit hervortreten läßt. Wird auf diese Weise der Handlungsverlauf der biblischen Offenbarung umgekehrt, so kehrt sich auch die Blickführung auf den Altar um: Die Beschreibung des Altarblattes vollzieht sich von oben nach unten, nicht also 'anagogisch' im strengen Wortsinn. Die Entfaltung des Kampfes Michaels gegen den "Höllenherrscher", der hier wieder mit dem Drachen aus apoc. 12,7 und 20,1–6 gleichgesetzt wird, schließt sich an, eher allerdings als freie literarische Paraphrase des Altargeschehens denn als auf Detail und Bildgehalt Rücksicht nehmende Ekphrasis<sup>55</sup>.

<sup>51</sup> *Venerunt nuptiae agni et uxor eius praeparavit se*; sowie: apoc. 19,9: *beati, qui ad cenam nuptiarum agni vocati sunt*.

<sup>52</sup> *Veni, ostendam tibi sponsam uxorem agni*.

<sup>53</sup> Vgl. TROPHAEA III/3 (f. F 3v): *Hic ille est Michael templi dux victor Auerni*; und TROPHAEA I/10 (f. B v)–I/11 (f. B 2r): (Ad idem) *HAEresios victor, debellatorq(ue) Draconis*.

<sup>54</sup> Hauptquelle ist auch hier der bereits in Anm. 50 angeführte paulinische Passus Eph. 5,22–33. Der Begriff *paranymphus* in einschlägig spirituellem Zusammenhang etwa in Sermon Migne suppl. 4, 1993: *Tbalamos mariae et secreta coniugia, quibus gabriel paranymphus interfuit*. Für weitere Nachweise vgl. Komm. III/3, Anm. 34, S. 205 sowie ThLL (= Thesaurus Linguae Latinae) 10,2, Leipzig 1984, s.v. "paranymphus" 311 f.; hier vor allem 312; BURGSDORFF, Hohes Lied (wie Anm. 50); Otto GILLEN, Bräutigam u. Braut, in: LCI 1, 318–324; hier 323 f.

<sup>55</sup> Zur literarischen Gestaltung dieses Kampfes vgl. Komm. III/3, Anm. 35, S. 205 und vor allem die Anmerkungen zu *Trophaeum primum*, das ausschließlich der Darstellung des triumphalen Sieges Michaels gewidmet ist.

Als wichtigstes Ergebnis der bisher untersuchten Zusammenhänge bleibt also festzuhalten: Schafft bereits die Rahmeneinkleidung der *Templi descriptio*, der im Wortlaut den Beginn der Johannesapokalypse evozierende Verkündigungsauftrag an *Fama*, die Assoziation des Kirchenbaus in seiner Gesamtheit mit der Vision der am Ende der biblischen Offenbarung stehenden Ankunft der *civitas nova Ierusalem*, so intensiviert sich die eschatologische Aufladung der *Templi descriptio* noch weiter in der Darstellung von Altarblatt und Chorbereich in seiner Gesamtheit als *civitas sancta* und als *coelum creatum*<sup>56</sup>, eine Formulierung, die das Schriftwort vom *caelum novum* (apoc. 21,1) fortführend auch als Ausdruck für ein gesteigertes artistisches Bewußtsein verstehbar wird, das im visionär Erlebten des alles Bekannte übersteigenden sakralen Schauspiels stets den Aspekt des Geschaffenen und Abbildhaften betont. Denn immerhin ist, wie es die jesuitische Position in der Bilderfrage ohnehin nahelegte, die Rede von irdisch-realen Schauspielen, *noua spectacula mundi*<sup>57</sup>, eine Wendung, die unter dieser Prämisse etwa wiederzugeben wäre mit: "Schaustücke, wie sie die Welt noch nicht gesehen hat". Es ist nicht zuletzt die enkomiaistische Überbietungstopik der Ekphrasis, wie sie sich vor allem in der Herabsetzung pagan-antiker Monumente wie etwa der sieben Weltwunder<sup>58</sup> widerspiegelt, die immer wieder den Akzent auf die Realpräsenz des Gebäudes legt, wie überhaupt beständig von einem 'geschaffenen Himmel' gesprochen wird, dessen durchaus irdische *decus*<sup>59</sup> ebenso wie etwa der *aureus ... amictus templi*<sup>60</sup> umso eindringlicher auf das himmlische Jerusalem als "Stadt" aus "reinem Gold"<sup>61</sup> vorausweist:

<sup>56</sup> TROPHAEA III/5 (f. F 4v).

<sup>57</sup> TROPHAEA III/2 (f. F 3r).

<sup>58</sup> Vgl. TROPHAEA III/2 (f. F 3r): *Seu nostras priscis contendas molibus aras, / Seu tectis noua tecta nouis conferre labores*; III/3 (f. F 3v): *totus qua (sc. 'Regina Diuum') pulchrius orbis / Nil nouit, viditq(ue) vnquam*; vgl. III/8 (f. G 2r): *ARCHITECTI ET ARTIFICES TEMPLI*; Ad idem; III/9 (f. G 2v): *Templum*.

<sup>59</sup> TROPHAEA III/2 (f. F 3r): *decus et gloria templi*.

<sup>60</sup> TROPHAEA III/7 (f. G v): *Aureus omnis ad huc immensi restat amictus / Templi*.

<sup>61</sup> Vgl. apoc. 21,18: *et erat structura muri eius ex lapide iaspide ipsa vero civitas auro mundo simile vitro mundo*.

*Ingenio caelum templi pollente creatum  
 Ingenio laterum muros, atq(ue) ora virorum.  
 Effigiesq(ue) sacras, mille ornamenta striasq(ue),  
 Mille artes, nemo valeat reor ire negatum*<sup>62</sup>.

### 3. "Hierusalem quae interpretatur visio pacis"

Gerade diese ambivalente Perspektive, die in dem vom Menschen geschaffenen und enkomiastisch erhöhten Monument St. Michael das Schauspiel vom Ende der Dinge einerseits symbolhaft-figural andeutet, andererseits als bereits gegenwärtig voraussetzt, bildet einen leitmotivischen Grundakkord der "Trophaea Bavarica". In der Beschreibung von Chor und Altar wird noch über das im Kirchenraum selbst Gegenwärtige hinaus die Parusie der *civitas nova Ierusalem* als endzeitliches Stadium der Kirche, als *ecclesia qualiter in saeculi fine futura sit*<sup>63</sup>, literarisch antizipiert. Wie am Ende des "Triumphus" die Ankunft der *Ecclesia*<sup>64</sup> und die Schau des sich eröffnenden Himmels (des *caelum apertum* der Apokalypse als *aeterna requies*) steht, so bildet die Vision des himmlischen Jerusalem als Ruheort der Heiligen<sup>65</sup> den inneren Konvergenzpunkt der Kirchenbeschreibung<sup>66</sup>. Wenn hier von einer 'Vision des himmlischen Jerusa-

<sup>62</sup> TROPHAEA III/5 (f. F 4v).

<sup>63</sup> Vgl. Aug. in euang. Ioh. 122, 7; coll. c. Don. 3, 16. 20; catech. 53.

<sup>64</sup> Triumph. 5, 8 (v. 2636): *Ecclesia, nil incundius adventu tuo.*

<sup>65</sup> Als *ecclesia resurrectionis aeternae* (Aug. serm. 270, 7).

<sup>66</sup> Auch ikonographisch sind die Darstellung des *caelum apertum* nach Ezech. 1, 1 und die *visiones Dei* (*aperti sunt caeli et vidi visiones Dei*) eng aufeinander bezogen und bei der architekturentwickelnden Verwandlung des Himmelsgewölbes zum *caelum creatum* komplementär (vgl. Hans HOLLÄNDER, Himmel, in: LCI 2, 256–267; hier 257). Mit der Vorstellung eines himmlischen Jerusalem als *aeterna requies* berührt sich thematisch die typologische Ausdeutung der *civitas Dei* als neugewonnenes Paradies, die, ebenfalls aus der Hoheliedallegorese stammend, das gesamte Mittelalter hindurch geläufig ist (Belege bei Hans SEDLMAYR, Die Entstehung der Kathedrale, Zürich 1950 (unveränderter Nachdruck: Freiburg i. Br. 1993), hier 107 f.) und auch in den "Trophaea Bavarica" gelegentlich aufscheint; vgl. TROPHAEA I/16 (f. B 4v): (*Sanctus Michael noui templi Patronus*): *Fit paradusus habens agnum sine labe nitentem [nach Eph. 5, 27] / Structa domus, sacris dum nitet agminibus*; sowie I/16 (f. B 4v)–I/17 (f. C r):

lem' gesprochen wird, so handelt es sich dabei im Grunde um eine tautologische Redeweise, insofern Jerusalem selbst als Gegenstand spirituell-anagogischer Deutung nichts anderes bezeichnet als eben jene Vision der *civitas dilecta* aus apoc. 20. Die geläufige, durch Philon von Alexandria<sup>67</sup> geprägte etymologisierende Deutung Jerusalems als *visio pacis* zählt zu den grundlegenden Interpretamenten spätantiker und mittelalterlicher Bibelexegese: *Hierusalem quae interpretatur visio pacis*<sup>68</sup>. Diese Etymologie des Namens Jerusalem als 'Schau des Friedens' liefert – das Ende des "Triumphus" sowie die Beschreibung der Kreuzeskappe als Ruheort der Märtyrer<sup>69</sup> im Ausklang der *Templi descriptio* unterstreichen dies – die unverzichtbare Grundlage für ein Vorverständnis der hier behandelten Entsprechungen von irdischem und himmlischem Jerusalem. Von hier aus erhält auch der visuelle Aspekt in der zentralen Rede von den *nova spectacula mundi* jenseits von Bildtraktat und Meditationspraxis eine neue, durch die ekklesiologische Tradition eingeforderte Wendung, die es aufgrund der eschatologischen Sicht auf den Kirchenraum nicht aus den Augen zu verlieren gilt.

(*AEdes sacra ad Diuum Michaellem*) *Hinc fit vt excubiae tristes, monstrosaq(ue) cedant, / In paradisiacos numina versa choros ... vt terris paradisi insignia ... feram* (I/17 (f. C r)).

<sup>67</sup> Vgl. Klaus THRAEDE, Jerusalem II (Sinnbild), in: RAC 17 (1996) 718–764; hier 722: "Indem Philon in einer ebenso gewagten wie folgenreichen \*Etymologie hebr. jeruschalajim aus r'h u. slm (jarah, "er wird sehen", u. schalöm, "Friede") ableitet, kann er den Namen der "Stadt Gottes" als "Gesicht (Schau) des Friedens" (ὄρασις εἰρήνης, visio pacis) interpretieren".

<sup>68</sup> "Jerusalem, was soviel bedeutet wie 'Schau des Friedens'" (Aug. gen. ad litt. 12, 28); ein für die Ekklesiologie Augustins bedeutsames Thema (vgl. catech. rud. 36; civ. 19, 11; in psalm. 9, 12; 50, 22; 61, 7; 64, 2–4; 124, 10; 127, 16; 134, 26; 147, 15; s. Dolbeau 17, 6; THRAEDE, Jerusalem (wie Anm. 67), 752–754; oft in Verbindung mit einer Etymologie Sions: *interpretatur enim Sion speculatio, et Ierusalem visio pacis* (in psalm. 50, 22; vgl. in psalm. 9, 12; 64, 3; 134, 6; 147, 8)), das nicht zuletzt aufgrund der Autorität des Bischofs von Hippo zur gängigen Münze mittelalterlicher Bibelexegese zählte: *Jerusalem vero, id est visio pacis, debet esse anima nostra, civitas utique quam Deus inhabitare dignetur* (Raoul von Saint-Germer, zitiert nach Henri de LUBAC, Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture (4 Bde.), Paris 1959–64, 650 f.). Zur Bedeutung Jerusalems für die Schriftauslegung vgl. ebd. 645–652: "le symbole privilégié entre tous est celui de Jérusalem" (ebd. 645) und: "Dès lors Jérusalem sera l'exemple-type illustrant le quadruple sens" (ebd. 646).

<sup>69</sup> TROPHAEA III/7 (f. G v): *Hic artus fessi tormentis mille, quiescunt.*

## 4. Die Templi descriptio im Kontext der "Dedicatio"

Bei der Gleichsetzung von materieller Kirche und himmlischem Jerusalem handelt es sich also letztlich nicht um eine spezifisch jesuitische Sprachregelung, sondern um eine ekklesiologische, ikonographische und architektonische Grundtatsache, die bereits für die Konzeption der altchristlichen Basilika und dann in besonderem Maße für die der gotischen Kathedrale bestimmend wurde<sup>70</sup>. Wie sehr die oben für die *Templi descriptio* belegten Elemente an einer durch Spätantike und Mittelalter hindurch ungebrochen weitergeführten Tradition Anteil haben, kann

<sup>70</sup> "Die Kathedrale stellt mit Mitteln aller Künste den Himmel, das himmlische Jerusalem dar – und zwar mit denselben Zügen, die das Himmelsbild der geistlichen Dichtung des 12. Jahrhunderts bestimmen" (SEDLMAYR, Kathedrale (wie Anm. 66) hier 95; zur Vorstellung insgesamt ebd. 95–164; zur altchristlichen Basilika ebd. 111–116); vgl. Joseph SAUER, Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters, Freiburg i. Br. 1924; DERS., Kirche (wie Anm. 50) 981 f.; Alfred STANGE, Basiliken. Kuppelkirchen. Kathedralen. Das himmlische Jerusalem in der Sicht der Jahrhunderte, Regensburg 1964; Otto von SIMSON, Die gotische Kathedrale. Beiträge zu ihrer Entstehung und Bedeutung, Darmstadt 1968, vor allem 23–26; Géza JÁSZAI, Jerusalem, himmlisches, in: LCI 2, 394–399; Günter BANDMANN, Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Berlin 1978, hier 62–70. Die symbolische Gleichsetzung von gläubiger Gemeinde und Kirchenbau (beides umspannt der Begriff *ecclesia*) unter dem Signum der *ecclesia caelestis* ist theologisch in Eph. 2,19–22 angelegt: *ergo iam non estis hospites et advenae sed estis cives sanctorum et domestici Dei (20) superaedificati super fundamentum apostolorum et prophetarum ipso summo angulari lapide Christo (21) in quo omnis aedificatio constructa crescit in templum sanctum in Domino (22) in quo et vos coaedificamini in habitaculum Dei in Spiritu*. Für die Symbolik des Kirchenraumes bedeutet dies: "Der Kirchenbau ist nun Typus und Sinnbild der Himmelsstadt, des Reiches Gottes, das die Gläubigen im Kult mitgestalten. Diese sind selbst ein wesentlicher Teil der Kirche und tragen auch den Namen *ecclesia*, der zunächst das geistige Gebäude meint" (BANDMANN, Architektur (wie oben) 62). Eine weitere Stütze dieser Auffassung bildet dabei der Text von I. Petr. 2,5 (*et ipsi tamquam lapides vivi aedificamini domus spiritalis sacerdotium sanctum offerre spiritalis hostias acceptabiles Deo per Iesum Christum*), der als Motto auf dem Sadelerschen Stich der Michaelskirche (vgl. Anm. 36) erscheint; vgl. Olof LINTON, Ekklesia I (Bedeutungsgeschichtlich), in: RAC 4 (1959) 905–921, hier 915f. (mit Stellennachweisen). Zur Identifikation von Kirche und Himmlischem Jerusalem nach apoc. 21,2–22,5 vgl. Origenes Cels. 6,23 (PLG 11,1325); 8,19 (PLG 11,1348); Hier. in Zach. 2,8 (PL 25,1424f.); Eucher. form. c. 5; 30 f. (*De variis nominum appellationibus*; CSEL 31,1).

beispielhaft der traditionelle Kirchweihhymnus "Urbs beata Hierusalem" belegen, der erstmals im achten Jahrhundert im Pontifikale der Kirche von Poitiers begegnet und nahezu alle für die Chor- und Hochaltarbeschreibung der *Templi descriptio* relevanten Verbindungen, gerade auch jene wichtige philonische Deutung des Wortes Jerusalem als "Schau des Friedens", oft sogar wörtlich enthält:

*Urbs beata Hierusalem,  
dicta pacis visio,  
Quae construitur in caelis  
vivis ex lapidibus,  
Et angelis coornata  
ut sponsata comite!*

*Nova veniens e caelo,  
nuptiali thalamo  
Praeparata, ut sponsata  
copuletur Domino*<sup>71</sup>.

Wichtig an dieser Formulierung der *nuptiae sacrae*, der sich zahlreiche weitere zur Seite stellen ließen<sup>72</sup>, ist der liturgische Bezug, in dem Moti-

<sup>71</sup> Zitiert nach der Sammlung Guido Maria DREVES/Clemens BLUME (Hg.), Ein Jahrtausend Lateinischer Hymnendichtung. Eine Blütenlese aus den *Analecta Hymnica* (2 Bde.), Leipzig 1909, Bd. 2 (Hymnen unbekannter Verfasser), 385 f. (die hier in der zweiten Strophe gebotene sinnwidrige Lesart *copulatur* (nach konsekutivem 'ut') ist in *copuletur* zu korrigieren); vgl. SELDMAYR, Kathedrale (wie Anm. 66) 105; HESS, Nachwort (wie Anm. 21) 276 f.

<sup>72</sup> Vgl. in der Anthologie von DREVES/BLUME (Hymnendichtung (wie Anm. 71)) die Selektion von Kirchweihhymnen (Bd. 2, 385–394), die in immer neuen Zusammenstellungen und Umschreibungen die Vision der *civitas nova Ierusalem* in der Johannes-Offenbarung (vor allem apoc. 21,11–21) rekapitulieren. Parallelen zur *Templi descriptio* finden sich jedoch nicht nur in der Hymnendichtung. Eine besonders enge gedankliche Verwandtschaft zum Text der Münchner Ekphrasis zeigt die Aufschrift der Lichtkrone in der romanischen Kathedrale von Bayeux: "Engel bewohnen die Stadt seit jeher und sind die Besitzer,/ Und der Name der Stadt heißt Schau des himmlischen Friedens (*supremae pacis visio*)./... Diese Stadt muß jeder der

vik und Thematik des Hymnus' verankert sind. Es handelt sich um einen Kirchweihhymnus, und bis heute ist es die Kirchweihe (bzw. der Tag der Kirchweihe), die "dedicatio"<sup>73</sup>, die das Verhältnis von irdischer, materieller und himmlischer, spiritueller Kirche thematisiert, also immer wieder die Formel umkreist: *ecclesia materialis significat ecclesiam spiritualem*<sup>74</sup>. Dabei ist hervorzuheben, daß dieser Verweisungszusammenhang keine sekundäre spirituelle Deutung auf einen *sensus anagogicus* hin impliziert, wie es dem hermeneutischen Prinzip des mehrfachen bzw. vierfachen Schriftsinns<sup>75</sup> entspräche, sondern vielmehr die symbolische Präsenz der *ecclesia caelestis* in der *ecclesia terrena* bezeichnet, letztere verstanden als

glaubt, im Geiste betrachten (*contemplari*)" (zitiert nach SEDLMAYR, Kathedrale (wie Anm. 66) 128).

<sup>73</sup> Vgl. Anm. 3.

<sup>74</sup> Vgl. Alois FUCHS, Kirchenbau, in: LThK<sup>1</sup> 5 (1933) 991–997; hier 993. Auch Kardinal BELLARMIN, dessen Werk "De ecclesia triumphante" im fünften Kapitel des dritten Buches eine Apologie der Kirchweihe aus katholischer Perspektive enthält (*De dedicatione et consecratione ecclesiarum*; in: Disputationum Roberti Bellarmini Politiani S.J. S.R.E. Cardinalis de controversiis Christianae fidei adversus hujus temporis haereticos tomus secundus, Neapel 1857, 526–529), auf die sich offenbar auch Gretser/Rader im Abschnitt über die Kirchweihzeremonie beziehen (TROPHAEA III/9; (f. G 2v)–III/12 (f. G 4r): TEMPLI CONSECRANDI/ ritus et inauguratio; vgl. Komm. III/9, Anm. 144, S. 213), stellt diesen topischen Verweis her (BELLARMIN (wie oben) 528): *Alius finis harum caeremoniarum est, ad significandum Christum et Ecclesiam. Ecclesia enim materialis, Ecclesiam spiritualem designat.*

<sup>75</sup> Vgl. den bekannten Merckvers des Augustinus von Dakien (zitiert nach LUBAC, Exégèse (wie Anm. 68) 23 f.): *Littera gesta docet, quid credas allegoria./ Moralis quid agas, quo tendas anagogia*; zur Frage des mehrfachen Schriftsinns sei verwiesen auf das bereits zitierte Werk LUBACS (Exégèse (wie Anm. 68); Grundlegendes hier 23–39) sowie auf DERS., Der geistige Sinn der Schrift, Einsiedeln 1952 (hier vor allem 13–28); vgl. Friedrich OHLY, Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 89 (1958/1959) 1–23; Max WEHRLI, Literatur im deutschen Mittelalter. Eine poetologische Einführung, Stuttgart 1984, 236–270.

konkreter Ort des Gottesdienstes wie als mystisches 'Zelt Gottes unter den Menschen', welche als Gläubige ihrerseits (im Sinne von I Cor. 3,16 und II Cor. 6,16) Wohnstätte des Geistes, *templum Dei* sind<sup>76</sup>. Die Kirche ist daher bereits dem *sensus litteralis* nach nicht nur 'schattenhaftes', weil irdisches Abbild (*umbra*)<sup>77</sup> der *civitas dilecta*, sondern verwirklicht die

<sup>76</sup> Vgl. Anm. 49 und Anm. 70; SEDLMAYR, Kathedrale (wie Anm. 66) 104: "Die primäre Bedeutung des Kirchengebäudes aber ruht auf einem ehernen Fundament, denn sie ist begründet in der Liturgie der Grundsteinlegung des Kirchengebäudes und der Kirchweihe, die bis in unsere Tage gültig ist". Dabei kann es jedoch durchaus, wie auch in der *Templi descriptio* der Michaelskirche zu beobachten, zu einem ambivalenten Nebeneinander von Istentsprechung und Vorausdeutung, von Vision und Parusie kommen, denn "darüber hinaus ist es (sc. das Kirchengebäude) selbst Abbild des Himml. Jerusalem ..., errichtet aus den *lapides vivi*, den Seelen der Gläubigen. Derart kann das Kirchenportal *porta caeli* sein.... Das Bauwerk ist zugl. Ort der Epiphanie jenseitiger Spären wie auch mit ihnen identisch" (HOLLÄNDER, Himmel (wie Anm. 66) 263). Die Jakobsleiter nach gen. 28,17 hat als *typus ecclesiae* spätestens seit den Tagen der gotischen Kathedrale eine entscheidende Funktion für die typologische Anbindung des Kirchenbaus; vgl. SEDLMAYR, Kathedrale (wie Anm. 66) 141–144, hier 142: "Diese Idee der 'Porta caeli' bestimmt auch die gesamte Ikonographie der Kathedralen-Fassade in allen ihren Abwandlungen. So erscheinen an der Porta paradisi sinnvollerweise zwei Zentralthemen: Christus und Maria". Von hier aus wird auch das Arrangement des Sadelerschen Kupferstichs – Maria und Heilige Familie auf der einen, die neuerrichtete Michaelskirche auf der anderen Seite – einleuchtend. Beide, Kirche (bzw. deren Fassade) wie Maria, repräsentieren gleichermaßen jene *porta caeli* aus gen. 28, auf die das Zitat auf der Wiege des Jesuskindleins verweist, denn: "Die durch Eva geschlossene Pforte des Paradieses ist durch Maria wieder geöffnet worden ... In diesem Sinne ist auch Maria selbst 'Pforte des Himmels'" (SEDLMAYR, Kathedrale (wie Anm. 66) 142). Daneben verweist die *trinitas* der heiligen Familie als *Trinitas terrestris* auf die *Trinitas coelestis*; vgl. HESS, Nachwort (wie Anm. 21) 277; zum ikonographischen Gehalt des Sadelerschen Kupferstichs vgl. Anm. 36.

<sup>77</sup> So klingt es am Beginn der *Templi descriptio* mit Bezug auf die *Trophaeum tertium* beigefügte Skizze (lateinisch: *adumbratio*) der Kirchenfassade an, wenn die dort reproduzierte Abbildung als 'corporis umbra' angesprochen wird: TROPHAEA III/2 (f. F 3r): *Accipe quae referant testes miracula chartas./ In quibus est operis facies et corporis umbra/ Umbra leuis*; vgl. Komm. III/2, Anm. 7, S. 203. Nimmt man auf der anderen Seite hinzu, daß das Gotteshaus, verstanden als endzeitliche Kirche und *communio sanctorum*, zur *imago coeli* werden kann (TROPHAEA III/24 (f. I 2r); vgl. Anm. 39), so zeichnet sich in dieser Antinomie von *umbra* und *imago* präzise jene typologische Redeweise und Terminologie ab, wie sie vor allem der Hebräerbrief am Gegensatz von alttestamentlichem *tabernaculum primum* (Hebr. 9,2; vgl. 9,6) und verheißenen

se in visionärer Vorwegnahme selbst, wodurch sich die nachhaltige Betonung des Schauens, des sinnlich Gegenwärtigen des 'neuen Jerusalem' in der *Templi descriptio* der Michaelskirche schon theologisch begründen läßt. Andererseits werden damit auch die in der Beschreibung immer wieder evozierten architektonisch-stofflichen Entsprechungen zwischen Kirchenbau und Bildelementen aus der Vision der Apokalypse erklärbar, bis hin zu jenem *aureus amictus templi*, der in seiner Kleidungsmetaphorik erneut auf die Gleichsetzung der *ecclesia materialis* (und ihrer Ausstattung) mit der apokalyptischen *sponsa* als *mulier amicta sole* zurückverweist<sup>78</sup>. Keineswegs zufällig also tritt die *Templi descriptio* an den Beginn des *Trophaeum tertium*, das ja ausdrücklich der Weihe (*dedicatio templi*) gewidmet ist, sondern vielmehr in bewußtem Nachvollzug des Zusammengehörigen, von Kirchweihliturgie und *civitas dei*-Thematik, in die sich auch die Reliquienverehrung, das zweite große Thema des *Trophaeum tertium*, bruchlos einfügt<sup>79</sup>. Einschränkend aber gilt es anzumerken, daß die

---

*tabernaculum secundum* (ebd. 9,7), also gerade an dem für die *Templi descriptio* so bedeutsamen Thema der *civitas sancta* als *tabernaculum Dei cum hominibus* aus apoc. 21, entwickelt: "Das Gesetz, die alt Kultusordnung, hat nur den "Schatten" (σκιά), nur den Umriß ohne Gehalt, nicht das ausgeführte "Bild" (εἰκών), d.h. die ganze Gestalt des Dinges selbst ... Die irdische Stiftshütte ist σκιά und ὑπόδειγμα [im Vulgatatext von Hebr. 8,5: *exemplar et umbra*] (...) des himmlischen Urbildes" (Leonhard GOPPELT, *Typos. Die typologische Deutung des Alten Testaments im Neuen*, Gütersloh 1939 (unveränderter Nachdr. Darmstadt 1981), hier 214). Hebr. 10,1 faßt diese Beziehung bündig zusammen: *umbram enim habens lex bonorum futurorum non ipsam imaginem rerum*.

<sup>78</sup> Vgl. TROPHAEA III/7 (f. G v): *Aureus omnis ad huc immensi restat amictus/ Templi: praetextas auro miraberis aras/ Instratasq(ue) sacro cultu, indutasq(ue) festis/ Aulais latera omnia; vgl. III/3 (f. F 3v): sponsam ... Solymam ... gemmanti cultam palla solisq(ue) micanti/ Lumine vestitam*. Eine erschöpfende Zusammenstellung der ikonographisch und architektonisch relevanten Beschreibungselemente aus der *civitas Dei*-Vision der Apokalypse findet sich in SEDLMAYR, *Kathedrale* (wie Anm. 66) 108–11.

<sup>79</sup> Zum Zusammenhang von Kirchweihe und Märtyrerkult vgl. HINDRINGER, *Kirchweihe* (wie Anm. 3) 1054: "Von wesentl. Einfluß auf die Dedikationsfeier aber wurde der Märtyrerkult. Über den Gräbern der Märtyrer erstanden herrl. Basiliken ... Der Weiheritus war damals [sc. vom 4. bis zum 7. Jahrhundert] nichts anderes als ein feierl. Depositionsritus, eine Neubestattung der Märtyrer, deren Reliquien hinterlegt wurden".

hier ausgeführte eschatologisch-mystische Deutung des Kirchenbaus keineswegs konsequent auf alle Stationen der imaginären Führung angewandt wird, sondern im wesentlichen auf den Chorbereich, den bild- und bedeutungsmächtigsten Teil des Innenraumes, beschränkt bleibt, während die Behandlung des Langhauses, der Seitenkapellen und der Empore eher im Rahmen konventioneller rhetorischer Ekphrasis verbleibt. Mit der "descriptio" der Kreuzeskappele, apostrophiert als *pars optima templi*<sup>80</sup>, wendet sich die Führung dann ausschließlich jenem zweiten in der Liturgie der Kirchweihe verankerten Grundthema, der Reliquienverehrung, zu, ohne den Bezug zum Motiv der *civitas caelestis* nochmals explizit aufzugreifen.

Faßt man das bisher Gesagte zusammen, so lassen sich die grundlegenden Gedanken der *Templi descriptio* vor dem Hintergrund der Weihezeremonie in den "Trophaea Bavarica" wie im literarischen Kontext der 'neuen Gattung' jesuitischer Ekphrasis<sup>81</sup> etwa folgendermaßen charakterisieren: Die *Templi descriptio*, die, wie gesehen, nicht ohne Grund den dritten Teil der "Trophaea Bavarica", die *dedicatio templi* eröffnet, zielt auf die Gleichsetzung des irdisch-materiellen Kirchenbaus mit dem vergegenwärtigten Himmlischen Jerusalem als endzeitlichem *status ecclesiae* und *visio pacis*, wie sie in der Grundformel *ecclesia materialis significat ecclesiam spiritualem* in der Kirchweihliturgie traditionell fest verankert war und hier in zahllosen Hymnen und Sequenzen ihren dichterischen Ausdruck fand. Die *nova spectacula mundi*, wie sie die Michaelskirche dem fassungslosen, 'sich selbst vergessenden'<sup>82</sup> Betrachter bieten, 'Schauspiele, wie sie die Welt noch nicht gesehen hat', bezeichnen das im Kirchenbau selbst Realität gewordene Siegeszeichen Michaels, der als Drachenbezwinger und Brautführer der *ecclesia sponsa* die mystisch-spirituelle Hochzeit, die *nuptiae sacrae*, für den Gläubigen konkret und zeitlos gegenwärtig im *theatrum sacrum* des Chors vollziehen kann, wie es der Beginn einer Sequenz aus dem 15. Jahrhundert, das Neben- und Ineinander von objek-

---

<sup>80</sup> TROPHAEA III/7 (f. G v).

<sup>81</sup> Vgl. Anm. 5.

<sup>82</sup> TROPHAEA III/2 (f. F 3r): *Hospes ut attonitus, rerum immemor ipse suarum/ Atq(ue) sui*.

tivem Vorgang und symbolischer Präsenz verbindend, auch im Sinne der *Templi descriptio* gültig formuliert:

*Sponsa sponso desponsatur,  
Quando Christo dedicatur  
In terris ecclesia*<sup>83</sup>.

Für die Klärung des poetologischen wie gattungstypologischen Standortes dieser wie der meisten anderen Kirchenbeschreibungen vor allem jesuitischer Provenienz hat der hier skizzierte Symbolzusammenhang grundlegende Konsequenzen. Was die noch ungelöste Frage der Herkunft dieser gelehrten Kunst von Ekphrasis betrifft, so läßt sich im Hinblick auf den soeben resümierten Themen- und Motivkreis von *nuptiae sacrae* und *Ierusalem caelestis* festhalten, daß nahezu alle hierfür einschlägigen Details der Münchner *Templi descriptio* – für die übrigen, weiter oben angeführten 'Descriptiones' liegen bislang kaum entsprechende Untersuchungen vor – vollständig oder in zentralen Punkten in der traditionellen Kirchweihliturgie, insbesondere deren Hymnik, angelegt sind. Nimmt man Beobachtungen hinzu wie die, daß gerade im 16. Jahrhundert eine Vielzahl von Traktaten zum *templum Salomonis*, dem bedeutendsten alttestamentlichen 'Typus' des Kirchengebäudes, entstand<sup>84</sup>, so wird deutlich, daß diese Renaissance gelehrter typologischer Deutungen, wie sie ganz selbstverständlich die Kirchweihapologie Kardinal Bellarmins<sup>85</sup>, aber auch die *porta coeli*-Thematik<sup>86</sup> des Sadellerschen Kupferstichs zu den "Trophaea Bavarica" bestimmt, durchaus einen geistigen Nährboden für die neu aufblühende literarische Umsetzung der Kirchenbauten bereitet hat<sup>87</sup> oder doch zumindest mit dieser atmosphä-

<sup>83</sup> DREVES/BLUME, Hymnendichtung (wie Anm. 71) Bd. 2, 392.

<sup>84</sup> SCHLEGELMILCH, Dichtung (wie Anm. 5) 136; SIMSON, Kathedrale (wie Anm. 70) 59 f.

<sup>85</sup> Vgl. Anm. 74 und Anm. 95.

<sup>86</sup> Vgl. Anm. 36 und Anm. 76.

<sup>87</sup> SCHLEGELMILCH, Dichtung (wie Anm. 5) 136.

risch koinzidiert<sup>88</sup>. Daß die grundlegenden Beschreibungsmuster dabei weiterhin durch die Symbol- und Figuralarchitektur der *civitas sancta* der Apokalypse determiniert werden, steht für den Fall der *Templi descriptio* nicht zuletzt aufgrund der Stilisierung des Proöms, des Verkündigungsauftrages an *Fama*, außer Frage. Man kann hierin einen mehr als deutlichen Hinweis auf die intendierte Lesart der Ekphrasis sehen, wenn es eines solchen angesichts einer jahrhundertealten Tradition, wie sie sich sinnfällig im Symbolkosmos der gotischen Kathedrale, in Kirchweihliturgie, -hymnik, und -predigt manifestierte, überhaupt bedurfte. So unstrittig jedoch die Verortung der *Templi descriptio* in inhaltlicher Hinsicht ist, so problematisch bleibt die Frage nach der spezifisch dichterischen Form. Daß die exemplarisch angeführten (gereimten) Hymnen und Sequenzen keine direkten formalen Anregungen für das seit der Antike auf den Hexameter festgelegte Genus poetischer Ekphrasis liefern konnten, ist angesichts von normativer Formauffassung und kanonisierter antiker Gattungstradition ebenso einleuchtend wie die Tatsache, daß die entsprechenden antiken Gebäudeekphraseis wie etwa die *regia solis* aus Ovids Metamorphosen (met. 2,1–18) oder Vergils *regia Pici* (Aen. 7,170–191) kaum konkrete inhaltliche Ansatzpunkte, umso mehr hingegen formal-rhetorische Grundmuster für die 'neue Gattung' bereitstellen konnten, wie es sich etwa für die Würzburger *Nouae aedis adumbratio* erwiesen hat<sup>89</sup>.

<sup>88</sup> Zudem konnte sich der für die *dedicatio* so bedeutsame brautmystische Themenkreis ohnehin zwanglos mit dem der durchaus nicht nur gelehrter Diskussion geläufigen *typi ecclesiae* – Arche Noah (vgl. RAHNER, Symbole (wie Anm. 50) 524–531), Tempel Salomos (vgl. Anm. 84), Jakobsleiter (als *porta coeli*) – verbinden, wie dies in eindrucksvoller Weise die Fortsetzung der unter Anm. 83 zitierten Sequenz belegt, die im unmittelbaren Anschluß an den weiter oben angeführten Wortlaut fortfährt (nach BLUME/DREVES, Hymnendichtung (wie Anm. 71) Bd. 2, 392): (*ecclesia*), *Quae diversis sub figuris/ Designatur in scripturis/ Secundum mysteria././ Arca Noe fabricatur/ Extra quam nemo salvatur [vgl. Anm. 50]/ Sed perit diluvio;.../ A Iacob scala cernitur/ Tangens caelum, nec spernitur,/ Sed lapis inungitur;/ Salomon aedificavit/ Templum atque dedicavit/ Domino, ut legitur// Haec signant sub velamine/ Mentem mundam a crimine/ Sponso nuptam gloriae.*

<sup>89</sup> Vgl. SCHLEGELMILCH, Dichtung (wie Anm. 5) 131.

Es bleibt daher angesichts der konstatierten formal und inhaltlich divergierenden Traditionslinien festzuhalten, daß es sich bei der 'Gattung' der Kirchenbeschreibung, am sinnfälligsten wohl in der Münchner Ekphrasis, um eine hybride Zusammensetzung zweier durchaus heterogener Komponenten handelt: Auf der inhaltlichen Seite steht – der liturgische Bezug zur Kirchweihe läßt daran keinen Zweifel – die thematische Verbindung zur spirituellen Deutung des Kirchengebäudes in seinen vielfältigen typologischen und symbolischen Verweisungszusammenhängen, auf der formalen Seite die Tradition der antiken Ekphrasis, die neben einer Vielzahl einschlägiger Beschreibungsschemata auch die hexametrische Form der "descriptiones" impliziert. Ob man angesichts dieser Sachlage in der Münchner *Templi descriptio* wie in den weiteren Kirchenbeschreibungen eine "neue Gattung lateinischer Dichtung"<sup>90</sup> sehen möchte oder ein weiteres Beispiel neuzeitlich-humanistischer *imitatio* oder gar *parodia christiana*, sei dahingestellt. Daß bei diesem Wiederaufleben der Kirchenbeschreibung als dichterischer Form die starke Betonung des Visuellen und Meditativen, wie sie im Anschluß an Ignatius' von Loyola "Exercitia Spiritualia" von Paleotti und Molanus<sup>91</sup> theoretisch untermauert wurde, eine bedeutende Rolle gewinnt, soll dabei nicht die Tatsache verdecken, daß die Parusie des himmlischen Jerusalem als *visio pacis* von jeher als ein die Augen anagogisch auf sich ziehendes *spectaculum* das Sehen, die Vision in unerhörter Weise zum Mittelpunkt einer ekstatischen Vorwegnahme der letzten Dinge gemacht hat. Angelegt war diese visuelle Ausrichtung bereits in der Erscheinung der *civitas sancta* in der Offenbarung des Johannes. Ihre subtile etymologische und typologisch-allegorische Fundierung, die für den "mundus symbolicus" der gotischen Kathedralbauten konstitutiv wurde, hat ausgehend von Philon die gelehrte patristische Tradition, hier vor allem Augustinus, beige-steuert. Man wird daher das spezifisch Neue der *Templi descriptio* weniger in der Konzentration auf das Visuell-Meditative suchen wollen, die an eine durchaus lange und kontinuierliche biblisch-exegetische Traditionslinie anknüpfen konnte – von einem weiteren Glied in

<sup>90</sup> SCHLEGELMILCH, Dichtung (wie Anm. 5) 131.

<sup>91</sup> Vgl. Anm. 39.

dieser Kette wird noch zu reden sein –, weniger auch in der elaborierten Anverwandlung antiker Muster als gattungsdeterminierende Vorbilder gelehrter "imitatio" als vielmehr in dem besonderen Akzent, der auf die nicht nur symbolische Gegenwärtigkeit der beschriebenen Objekte gelegt wird, ein Akzent, der die Bedeutung des irdischen Anteils an der neuerrichteten *porta coeli* als eines von Künstlerhand geschaffenen *caelum creatum* umso strahlender hervortreten läßt und die hier vorgeschlagene Deutung der *nova spectacula mundi* als "Schaustücke, wie sie die Welt noch nicht gesehen hat" nachdrücklich empfiehlt.

##### 5. Konsekration und Ritus: Zur Apologie des *Caelum creatum als imago caeli*

Die auf diese Weise affirmativ zurückgewonnene doppelte Würde des Kirchenraumes als eines "Meisterwerk(s) erfindungsreichen Kunstschaffens"<sup>92</sup> wie als eines vergegenwärtigten Himmels kann nunmehr als genrereformatorisches Argument gegen die polemische Haltung des Protestantismus im Hinblick auf Bilderverehrung und Prachtentfaltung nutzbar gemacht werden. Dies führt die Auslegung und Apologie des Weiheritus vor Augen, die sich – klarer Hinweis auf eine innere Zusammengehörigkeit – unmittelbar an die *Templi descriptio* anschließt, gestaltet freilich nicht als gelehrter theologischer Traktat in der Art der mehrfach angesprochenen Apologie Kardinal Bellarmins, sondern effektiv als Streitgespräch zwischen einem 'Eusebius' ('der Fromme') und einem 'Theomachus' ('Kämpfer wider Gott'), zweier fiktiver Repräsentanten beider Konfessionen, inszeniert<sup>93</sup>. Der Einwurf des als protestantischen Häretikers gezeichneten Theomachus, die einzelnen Stationen der Weihezeremonie seien nichts anderes als *prisca superstitio*<sup>94</sup>, wird von Eusebius, dem frommen Katholiken, aufs heftigste mit dem Verweis auf die im Alten Testament geschilderten typologisch zu deutenden

<sup>92</sup> TROPHAEA III/5 (f. F 4v): *Ingenio caelum templi pollente creatum*.

<sup>93</sup> TROPHAEA III/9 (f. G 2v): *TEMPLI CONSECRANDI/ ritus et inauguratio*; zu Einzelheiten der hier referierten katholischen Auffassung des Kirchweihritus vgl. Komm. III/9, Anm. 144, S. 213-III/12, Anm. 168, S. 215.

<sup>94</sup> TROPHAEA III/9 (f. G 2v): "ein alter Aberglaube".

Weihezeremonien zurückgewiesen<sup>95</sup>. Dabei ist es in seiner Argumentation gerade die Weihe, die aus profanen Gegenständen und Räumlichkeiten einen Rahmen zu schaffen vermag, der allein der kultischen Verehrung des gegenwärtigen Gottes angemessen scheint. Gott wolle, so Eusebius, nicht in schäbigen Küchen und dubiosen Zirkeln verehrt werden, nicht auf dem blutverkrusteten Sand der Arena und nicht auf der Bühne, dem Ort eitler Schaulust: *coelum habitat numen, seu templa imitantia coelum*<sup>96</sup>. Umgekehrt sind es gerade die polemisch ins Feld geführten, auch theologisch (wie noch zu zeigen ist) negativ konnotierten Örtlichkeiten wie esoterische Zirkel, Arena, "Schaubühne", die nun in einer Art "retorsio criminis" auf protestantischen Ritus und Kirchenbau angewandt werden: "man könnte schwören", so Eusebius zu Theomachus, es handle sich (bei euren Kirchen) um "die antiken Spektakel des Zirkus, die Türen und die beheizten Stufen eines Badehauses"<sup>97</sup>. Zirkuschauspiele also, *circi spectacula*, gegen die wahren Schauspiele des verge-

<sup>95</sup> Die typologische Beweisführung konzentriert sich hierbei vor allem auf das Offenbarungszelt in exod. 40,1–3: *locutusque est Dominus ad Moysen dicens (2) mense primo die prima mensis eriges tabernaculum testimonii (3) et pones in eo arcam; sowie auf Salomons Bau des Tempels, in den die Bundeslade übertragen wurde: et intulerunt sacerdotes arcam foederis Domini in locum suum in oraculum templi [...] (9) in arca autem non est aliud nisi duae tabulae lapideae quas posuerat in ea Moses in Horeb quando pepigit foedus Dominus cum filiis Israhel (III reg. 8,6–9)*. Auch BELLARMIN (wie Anm. 74) 527 verweist auf die sakralen Regelungen unter Moses: *Deinde in statu legis videmus Moysen consecrasset oleo sacro, aliisque caeremoniis tabernaculum, altare, et omnia ejus vasa. Exodi cap. 40. et Num. 7. quas etiam caeremonias certum est non fuisse magicas. Et licet caeremoniae fuerint veteris legis, tamen quia non erant propriae ejus, quippe quae in oratione fundantur, nihil obstat, quo minus a nobis etiam assumi possint (vgl. Anm. 74)*.

<sup>96</sup> TROPHAEA III/10 (f. G 3r): "Den Himmel bewohnt Gott, oder aber eine Kirche, die den Himmel nachahmt". Daß eben in dieser 'Verwandlung' die grundlegende Aufgabe der Weihezeremonie besteht, unterstreicht zuvor das Epigramm an den Weihbischof Bartholomaeus Scholl, dessen rituelle Handlung zum Ziel habe, "aus den Gefilden der Menschen eine Kirche für Gott zu schaffen" (*Eg(ue) hominum lustris condere templa Deo*), so daß an ihn als Priester der feierliche Aufruf gerichtet wird: "verwandle das Gebäude, das dem Himmel nahe steht, in einen Himmel" (TROPHAEA III/9 (f. G 2v): *Inq(ue) polum muta tecta propinqua polo*).

<sup>97</sup> TROPHAEA III/12 (f. G 4r): *Iurares circi spectacula prisca foresq(ue) / Gradusue caldos balnei*.

genwärtigen Himmels. Einmal mehr wird damit deutlich, wie sehr die Idee der im Kirchenraum als *caelum creatum* vorweggenommenen *civitas dei* aufs engste an die Vorstellung sinnlicher Gegenwartigkeit gebunden ist, wie sie sich im zentralen Begriff *spectaculum* ausdrückt.

#### 6. Alia spectacula: Tertullian und die wahren Schauspiele

Die Polemik des Idealkatholiken Eusebius verweist auf eine letzte Antinomie, die dem Leitmotiv der *spectacula* in seiner theologischen Substanz eingeschrieben ist. Als Tertullian am Ende des zweiten oder zu Beginn des dritten nachchristlichen Jahrhunderts seine Kampfschrift "De spectaculis"<sup>98</sup> verfaßte, erblickte er in den verschiedenen Formen von 'spectacula', ob in Wagenrennen, Athleten- und Gladiatorenkämpfen oder im theatralischen Schauspiel nichts anderes als verschiedene Ausformungen ein und derselben, nur notdürftig verschleierten Grundmotivation, der *idolatria*. Keines dieser *spectacula* sei, so Tertullian, Gott wohlgefällig, in ihrer Gesamtheit seien sie "um des Teufels willen eingerichtet und aus dem Arsenal des Teufels ausgerüstet", mithin nichts als eine *pompa diaboli*<sup>99</sup>, und der wahre Christ erweise sich gerade "an seiner Weigerung, Schauspiele zu besuchen"<sup>100</sup>. Aus diesen wenigen Zitaten bereits wird deutlich, wie schwer die Polemik des Katholiken Eusebius gegen den Protestant Theomachus von der Warte der theologischen Tradition<sup>101</sup> aus wiegen mußte. Tertullian bleibt indes nicht bei einer rein negativen Bestimmung des 'spectaculum'-Begriffs stehen. Für ihn

<sup>98</sup> Der lateinische Text wird im folgenden zitiert nach der Ausgabe: Quinti Septimi Florentis Tertulliani opera ex recensione Augusti REIFFERSCHIED et Georgii WISSOWA, 1890 (CSEL 20, p. 1–29), die deutsche Übersetzung ist der zweisprachigen Edition: Quintus Septimius Tertullianus: De spectaculis. Über die Spiele. Übersetzt und herausgegeben von Karl-Wilhelm WEEBER, Stuttgart 1988 entnommen.

<sup>99</sup> Spect. 24 p. 24,14: "Blendwerk des Teufels".

<sup>100</sup> Spect. 24 p. 24,19–21: *atquin hinc uel maxime intelligunt factum Christianum, de repudio spectaculorum*.

<sup>101</sup> Zur theologischen Bewertung der 'spectacula' durch die Kirchenväter vgl. Werner WEISMANN, Kirche und Schauspiele. Die Schauspiele im Urteil der lateinischen Kirchenväter unter besonderer Berücksichtigung von Augustin, Würzburg 1972.

wie für die Autoren der "Trophaea Bavarica" bleibt er ambivalent, und wie im Kontext der Weihezeremonie stehen auch bei Tertullian den heidnisch-häretischen *spectacula* die *spectacula Christianorum sancta perpetua gratuita*<sup>102</sup> des gottgefälligen Lebens gegenüber, die hier wie in *Trophaeum tertium* in das alles überragende endzeitliche Schauspiel der Vision des himmlischen Jerusalem und des jüngsten Gerichts einmünden. In Tertullians Worten: *Quale autem spectaculum in proximo est aduentus domini iam indubitati, iam superbi, iam triumphantis! quae illa exultatio angelorum, quae gloria resurgentium sanctorum! quale regnum exinde iustorum! qualis ciuitas noua Hierusalem*<sup>103</sup>.

<sup>102</sup> Spect. 29 p. 27, 27 f.

<sup>103</sup> Spect. 30 p. 28, 13–16: "Was für ein Schauspiel aber steht uns demnächst bevor – die Wiederkehr des nunmehr nicht mehr in Frage gestellten, des nunmehr stolzen, nunmehr triumphierenden Herrn! Was wird das für ein Jubilieren der Engel, was für ein Ruhm der wiederauferstehenden Heiligen sein! Was für eine darauf folgende Herrschaft der Gerechten! Was für eine Stadt, das Neue Jerusalem!". Vgl. WEISMANN, Schauspiele (wie Anm. 101) 107–110.

Die Reliquien der Kreuzkapelle von St. Michael in der Darstellung der "Trophaea Bavarica" . . . . . *Joachim Hamm* 238

SUCCESSIO CHRISTIANORUM BAVARIAE PRINCIPUM. Humanistische Fürstendichtung, politische Aussagen und Ergebnisse landesgeschichtlicher Forschung in den Herrscherepigrammen der "Trophaea Bavarica" . . . . . *Ulrich Schlegelmich* 255

Panegyrik und Pietas im Zeitalter der Konfessionalisierung. Die "Elegia" Bayerns an Herzog Wilhelm V. in den Trophaea Bavarica . . . . . *Stefan W. Römmelt* 331

#### Wissenschaft – Literatur – Bildung – Politik

Humanistische Bildungskonzeptionen im Konfessionellen Zeitalter. Ein Problemaufriß in zehn Thesen . . . . . *Matthias Asche* 373

Die Metaphysik des Francisco Suárez SJ . . . . . *Harald Schöndorf SJ* 405

Die Domus Gregoriana zu München . . . . . *Hannelore Putz* 418

Erbauungsschrift oder Leistungsbericht? Zum historischen Quellenwert der Litterae Annuae . . . . . *Julius Oswald SJ* 451

Der Ingolstädter Jesuit Jakob Gretser (1562–1625) als Patrologe  
*Hermann Josef Sieben SJ* 468

Münchens Stadtpatron auf der Jesuitenbühne: *Benno Comoedia* (München 1598) . . . . . *Fidel Rädle* 505

Vier lateinische Jesuiten-Theaterstücke aus Hall in Tirol  
*Peter Leutenstorfer SJ* 531