

Zeitschrift: Bündner Monatsblatt : Zeitschrift für Bündner Geschichte, Landeskunde und Baukultur
Herausgeber: Verein für Bündner Kulturforschung
Band: - (2015)
Heft: 1

Artikel: Christlich-humanistische Symbolsprache in der Kirche Andeer
Autor: Caduff, Gian Andrea
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-513619>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Christlich-humanistische Symbolsprache in der Kirche Andeer

Gian Andrea Caduff

Die jüngst abgeschlossene Renovation der 1673 in den Nachwehen der Bündner Wirren erbauten evangelischen Kirche in Andeer förderte eine veritable Überraschung zutage.¹ Im mittleren der in die Decke des Chors eingelassenen Spiegel waren schon immer drei aus Stuck aufgetragene und durch Stuckleisten zu einem gleichseitigen Dreieck verbundene Himmelskörper zu sehen. Dessen durch die Sonne gebildete Spitze weist dabei nach Osten in Richtung Chorrückwand, während der Gemeinde die Basislinie, gebildet durch Mond links und Sternsymbol rechts, zugewandt ist. Zum Vorschein gekommen ist nun noch eine mit Farbe vor der dem Kirchenschiff zugewandten Basislinie aufgetragene Kreisfläche, die sich in zwei von einer gekrümmten Linie begrenzte und mit grauer bzw. schwarzer Farbe gegeneinander abgehobene Teile gliedert. Weiter sind neu sichtbar vier in schwarzer Farbe aufgetragene Beschriftungen: Nebst dem Gottesnamen ist ein Motto zu lesen sowie zwei Verweise auf Bibelstellen, von denen die eine ausgeschrieben ist.



Chorgewölbe der Kirche Andeer (Foto: G. A. Caduff).

Beschriftung

Im Zentrum des Dreiecks steht in hebräischen Lettern unpunktiert, d.h. ohne Vokalzeichen, der Gottesname יהוה (Jahwe) geschrieben. Ebenfalls im Innern des Dreiecks ist beginnend bei der Sonne im Gegenuhrzeigersinn den Dreieckslinien entlang zu lesen: HOC TRIGONO FELIX: ESAI: XL CAP: Dies ist zu übersetzen mit: «Durch dieses Dreieck glücklich. Jesaja, Kapitel 40». Der Betrachter sollte wohl an die Verse 22 bis 31 dieses Kapitels denken, wo vom aufgespannten Himmelszelt mit seinen Gestirnen und ihrem Schöpfer die Rede ist, der den Menschen Kraft schenkt. Ebenfalls bei der Sonne beginnend ist aussen an den Dreieckslinien eine weitere Beschriftung angebracht: NUNC PER SPECULUM IN ÆNIGMATE TUNC DE FACIE AD FACIEM: ICOR: 13. Die neue Zürcher Übersetzung gibt diese in Andeer um das Prädikat verkürzte Stelle (Vers 12) aus dem ersten Korintherbrief wie folgt wieder: «Denn jetzt sehen wir alles in einem Spiegel, in rätselhafter Gestalt, dann aber von Angesicht zu Angesicht».

Wenn «Hoc trigono felix» als Motto und der Verweis auf Jesaja sowie das Zitat aus dem ersten Korintherbrief als Erklärungen des Ganzen verstanden werden dürfen, entspricht diese Deckendekoration in ihrer Struktur einem Emblem, bestehend aus Motto, Bildteil und zugehöriger Erklärung, was an sich sehr gut zu einer Barockkirche wie derjenigen Andeers passt. Bei einem Emblem

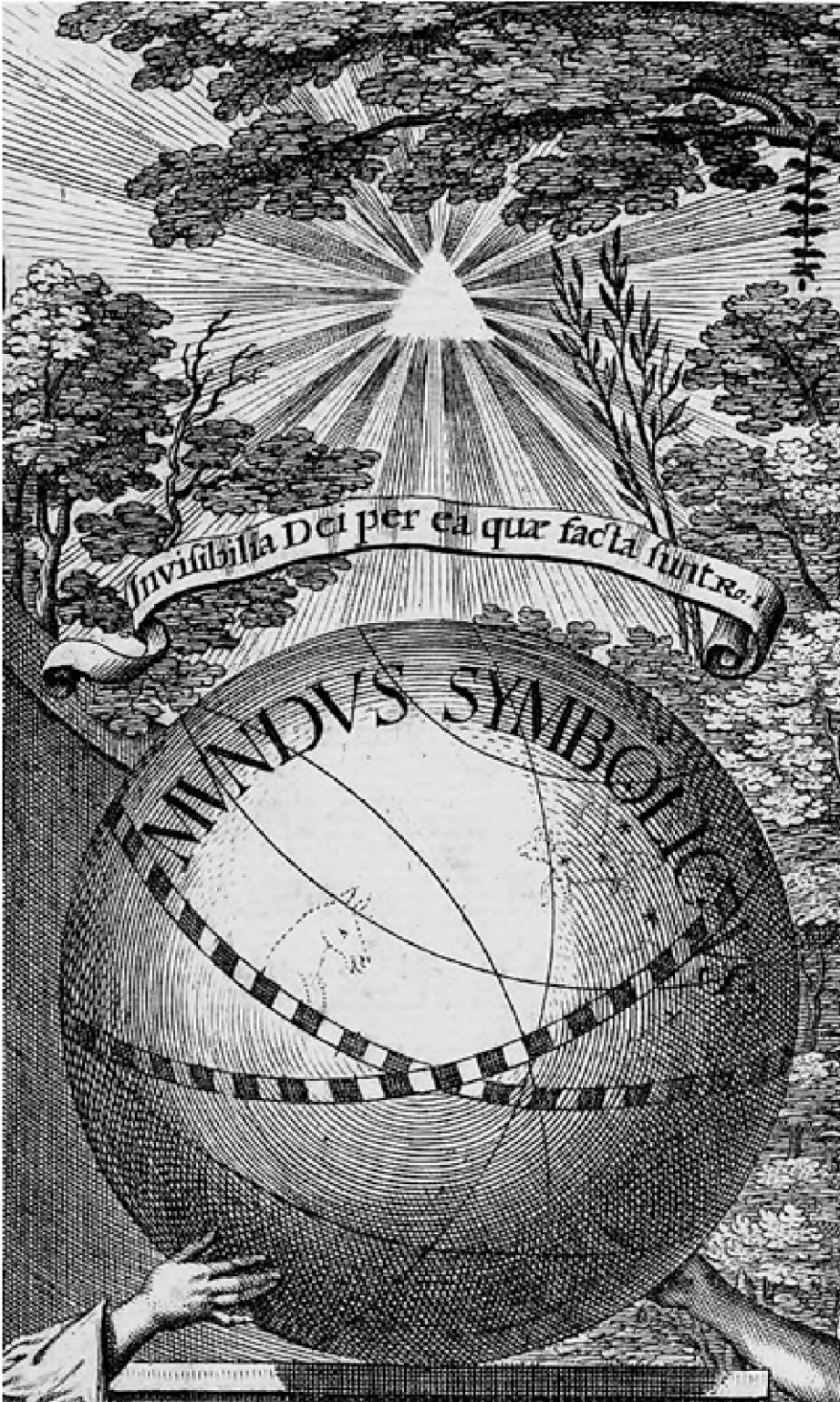


Die Stuckdekoration nach der Freilegung von Beschriftung und Einfärbung (Foto: G. A. Caduff).



Nach der Restaurierung
(Foto: G. A. Caduff).

im klassischen Sinn hat die Erklärung allerdings meist die Form einer unterhalb der bildlichen Darstellung platzierten Legende. Was die Formulierung «Hoc trigono felix» angeht, entstammt sie dem astrologischen Fachjargon des Horoskops, das menschliches Glück von bestimmten Gestirnskonstellationen abhängig macht, deren eine die sog. Trigonalstellung ist.² Sich deutlich gegenüber der Astrologie abzugrenzen, scheint man im Christentum des Barock nicht für vordringlich gehalten zu haben. So kann zu dieser Zeit an Jehova der Wunsch gerichtet werden, dass «er als oberster Beweger und Schöpfer der Himmel Glück bringen möge» bei einer in der Sprache des Astrologen definierten bestimmten Positionierung von Sonne, Mond sowie Merkur und Venus.³ Doch welche Botschaft verbirgt sich im Dekorationsprogramm?⁴ Seine geometrische Struktur unter Einbezug stilisierter Himmelskörper verweist auf die im Barock so beliebte Symbolsprache, in der auch Gott nach einer damals gängigen Auslegung von Römer 1,20 mit den Menschen spricht. In der lateinischen Ausgabe von Filippo Picinellis «Mondo simbolico», der diese umfangreiche Zusammenstellung symbolischer Darstellungen samt deren Bedeu-



Filippo Picinelli, *Mundus symbolicus*. Ausschnitt aus dem Frontispiz von 1687 (Bayerische Staatsbibliothek München/ 2 L.eleg.m. 92 k-1/2/ URN: urn:nbn:de:bsb:12-bsb10495742-4).

tungen ihre weite Verbreitung ab 1681 verdankt, prangt jenes Pauluszitat in der verkürzten und damit unverständlichen Form «Das Unsichtbare an Gott durch seine Werke» sogar mitten auf dem Frontispiz, um den Leser anhand eines Beispiels für eine deutungsbedürftige Wechselbeziehung zwischen Text und Symbol auf den

Inhalt des Buches einzustimmen. In Anlehnung an die Bildsprache der Apokalypse erscheint jener unvollständige Wortlaut nämlich auf einer erst zum Teil entrollten Buchrolle, weil Picinelli analog zum Entrollen der Bücher beim Anbruch des Weltgerichts die hinter den Symbolen stehenden Geheimnisse bzw. Bedeutungen offenbaren und nebenbei ein auf der Wechselbeziehung zwischen sichtbarer und unsichtbarer Wirklichkeit basierendes Weltbild vermitteln will. Verweise auf letztere sind zu entschlüsseln, wie das in seiner isolierten Form unverständliche Zitat durch die beigegebene Stellenangabe zum sinnvollen «Das Unsichtbare an Gott durch seine Werke erkennen» zu ergänzen ist. Genau auf diesen indirekten Weg zur Erkenntnis bezieht sich der Begriff der Spiegelung, der das Andeerer Zitat aus dem ersten Korintherbrief mit Platons Höhlengleichnis verbindet. Dessen Referenzpunkt, die Sonne, fügt sich im Übrigen problemlos in den durch das Jesaja-Zitat abgesteckten kosmischen Kontext.⁵

Das Dreieck als christliches Symbol

Die symbolische Verwendung jener als Dreieck bezeichneten geometrischen Figur beginnt für den philosophisch-theologischen Bereich mit dem Platon-Schüler Xenokrates, bei dem das gleichseitige für das Göttliche, das ungleichseitige für das Sterbliche und das gleichschenklige Dreieck für das Dämonische steht.⁶ Aus der gleichen Tradition stammt die Vorstellung von den 183 Welten, die sich um ein gleichseitiges Dreieck mit der Sonne im Zentrum als Bereich der absoluten Wahrheiten scharen.⁷ Populär war diese Vorstellung in manichäischen Kreisen, wie wir Augustins Polemik gegen die in Teilen des Christentums um sich greifende Verwendung des Dreiecks als Symbol der Trinität entnehmen können. Indem er deren Lehre ins Lächerliche zieht, führt er aus, dass die Manichäer an die Existenz einer Öffnung im Himmel glaubten, durch die das von Gottvater ausgehende Licht auf die Erde strahle, die Kraft des Sohnes aber in der Sonne sei und die Weisheit ihren Sitz im Mond habe wie der Heilige Geist in der Luft.⁸ Der Erfolg blieb Augustins Argumentation allerdings versagt, denn seit dem 11. Jahrhundert ist die Anordnung der Elemente der Trinität in der abstrakten Form des Dreiecks allgegenwärtig. Ein schlichtes Dreieck ohne differenzierte Ausgestaltung seiner Ecken, in dessen Zentrum sich wie in Andeer der Schriftzug יהוה findet, war insbesondere in der nordniederländischen Kunst des späten 16. bis 18. Jahrhunderts verbreitet. Bildhafter ist da schon die auf einem Fresko in der Kirche von La-



Darstellung der Dreifaltigkeit auf einem Holzschnitt von 1524 (Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Hrsg. von Engelbert Kirschbaum © Verlag Herder GmbH, Freiburg i. Br. 2008, S. 526).

vin dargestellte Person mit einem dreiteiligen, von Sonne und Mond flankierten Gesicht; ein Holzschnitt aus Paris von 1524 verbindet eine entsprechende Darstellung mit einem beherrschend beschrifteten Dreieck, dessen durch Kreise markierte und ein «Deus» (Gott) im Zentrum umschließende Ecken sehr an das Anderer Emblem erinnern. Zu seiner Interpretation als symbolische Darstellung der Dreifaltigkeit würde die Bezeichnung des Sohnes in Anlehnung an eine geläufige Metapher als Sonne ebenfalls passen, doch leider lässt sich für Mond und Stern die entsprechende symbolische Verwendung nicht belegen.⁹

Eine überzeugende Deutung der Andeerer Dekoration muss im Kontext ihrer Entstehung in der Zeit des Barock und der zeitgleichen Strömung des ausgehenden Humanismus gesucht werden. Diese raffinierten Spielen mit Symbolen ergebene Epoche verwaltete das Erbe der Renaissance, in der das christliche Dogma der Trinität zu einer direkt manisch zu nennenden Suche nach Wechselbeziehungen zwischen Dreiheiten antiker und christlicher Provenienz geführt hatte. Anknüpfen liess sich an den unverdächtigen Kirchenvater Augustin, der entsprechende Phänomene bereits unter dem Begriff «Spuren der Trinität» dem christlichen Denken verfügbar gemacht hatte. Denn überall in der Natur habe die trinitarische Struktur des Schöpfers ihre Spuren hinterlassen. Ausgehend von Xenokrates führte der für die Rezeption Platons so bedeutsame Marsilio Ficino später aus, dass die Dreizahl generell ein göttliches Lenkungsprinzip widerspiegeln, was sogar in die Symbolsprache der Alchemie Eingang fand.¹⁰ Zunächst steht also nur einmal fest, dass es sich in Andeer um eine symbolische Darstellung von dreigliedriger Struktur handelt, die sich auf einen für den christlichen Glauben bedeutsamen Sachverhalt beziehen muss.

Typologisch eine Deesis-Darstellung

Der Suche nach Parallelen kam glücklicherweise der Zufall insofern zu Hilfe, als man in den Archives cantonales vaudoises in Lausanne bei der Erfassung der aus den Beständen der Familie Bugnion stammenden Archivalien ein Buch nicht als Bibel erkannt hatte, so dass es mit dem über die Widmung gesetzten Motto «Hoc trigono felix» unter der Signatur PP 771/580 in den Katalog aufgenommen wurde und damit das positive Resultat einer Recherche über Google unter dem entsprechenden Begriff erst möglich machte. Auf eine Anfrage im Staatsarchiv der Waadt hin liess mir dessen Direktor Gilbert Coutaz dankenswerterweise ein Digitalisat der interessierenden Seiten samt dazugehörigen Informationen zukommen, was auf eine der zahlreichen von den Gebrüdern Johann und Heinrich Stern in Lüneburg gedruckten Bibeln führte, und zwar auf die Ausgabe von 1654 in der Übersetzung Martin Luthers; die Schlüsselseiten des von der Stadtbibliothek Nürnberg verwahrten Prachtexemplars können über das Internet eingesehen werden.¹¹ Das Lausanner Exemplar stammt nach einer in die Bibel eingelegten Notiz aus dem Besitz einer in die Familie Bugnion eingeheira-

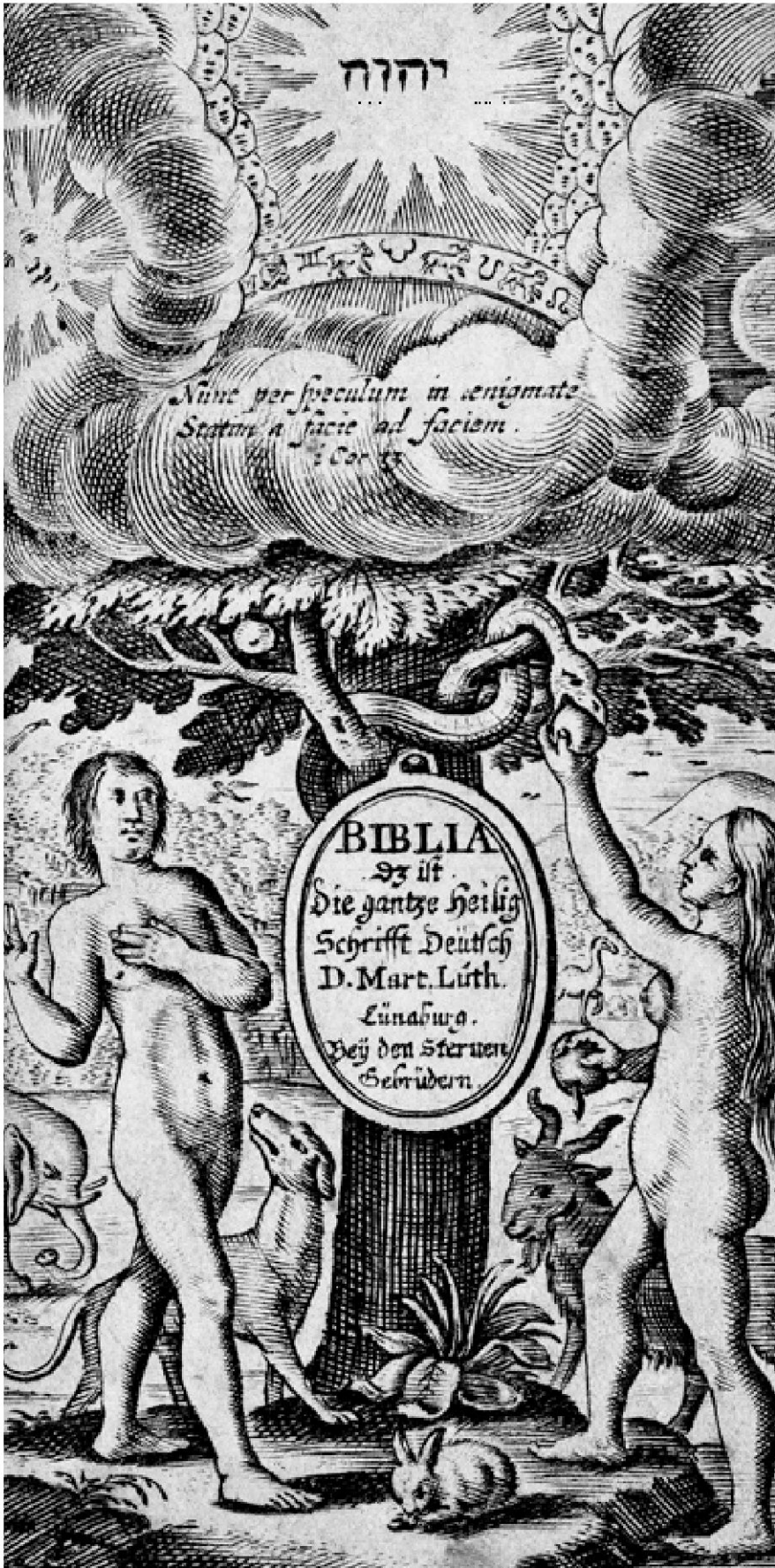
teten Lucie von Haustedt, deren Vorfahren als Folge der Pietistenverfolgungen 1712 aus Deutschland nach Schweden emigriert waren.

Überraschend ist zunächst bereits der Umstand, dass auf dem Frontispiz dieser Bibel jenes Zitat aus dem ersten Korintherbrief zu lesen ist, das in Andeer das Dreieck umschliesst. Weiter sind in dem mit «Hoc trigono felix» überschriebenen Emblem über der Widmung an Herzog August II. von Braunschweig-Lüneburg wie in Andeer drei Gestirnskörper zum Dreieck zusammengeschlossen, während der Umriss eines vierten Körpers in Andeer ausserhalb von dessen Basislinie liegt, in der Stern-Bibel jedoch von ihr geschnitten wird. Diesen vierten Körper der Stern-Bibel kennzeichnen die Konturen der Kontinente zweifelsfrei als Erde, so dass der in eine dunkle und eine helle, der Sonne zugewandte Halbkugel aufgeteilte Körper zwangsläufig für den Mond steht, auch wenn er über kein so schönes Gesicht wie sein Gegenstück in Andeer verfügt. Die Identifikation mit dem Mond darf nur schon darum als gesichert gelten, weil dieser Körper auf dem der Erde am nächsten gelegenen der vier konzentrischen Kreise platziert ist. Die Darstellung der Stern-Bibel widerspiegelt genau die im Mittelalter vorherrschende astronomische Theorie, nach der die Bahn des Mondes die Aussenbegrenzung des irdischen, dementsprechend sublunar genannten Raumes bildet, und die Sonne zwischen oberen und unteren Planeten, von denen einer die eine Ecke des Dreiecks bildet, ihre Bahn zieht, denn dieses dritte Gestirn lässt sich auf Grund des beigefügten Symbols zweifelsfrei als der Planet Merkur identifizieren.¹² Nebst dem Planetensymbol fehlen in Andeer die drei von den Himmelskörpern ausgehenden Linien, die sich in einem als abstraktes Analogon zum zentralen Schriftzug «Jahwe» in Andeer gedachten Punkt an der Erdperipherie treffen, der als Spitze eines Tetraeders mit einer durch die Symbole von Sonne, Mond und Merkur definierten Basisfläche interpretierbar ist.

Einen Fingerzeig auf die richtige Lösung des Andeerer Bilderrätsels gibt das oben angesprochene Zitat aus dem ersten Korintherbrief, das in Andeer dem Dreieck zur Erklärung beigegeben ist, in der Stern-Bibel jedoch im Kontext des Frontispiz auf einem horizontalen, die irdische von der himmlischen Welt trennenden Wolkenwulst zu lesen ist; zwei weitere, vertikal angeordnete Wolkenwülste unterteilen den himmlischen Raum dabei so, dass der im Strahlenkranz erscheinende Gottesname seitlich von Engelsköpfen gerahmt und gegen unten vom Tierkreis begrenzt die Mitte einnimmt, während Sonne und Mond im linken bzw. rechten Randbereich angeordnet sind. Wenn nun dieses Paulus-Zitat zu



Emblem aus der Stern-Bibel von 1654 (Stadtbibliothek Nürnberg, Solg. 2566.8°).



Stern-Bibel von 1654:
Frontispiz (Stadtbibliothek
Nürnberg, Solg. 2566.8°).



beiden Kontexten passen soll, müssen logischerweise auch ihre Aussagen miteinander identisch sein und sich nur in der Form voneinander unterscheiden, d.h. der Ausdruck freudiger Erwartung einer lichterfüllten Herrlichkeit muss auch Inhalt der abstrakten Dreiecksdarstellungen sein.

Links: Konrad Celtis' Schlussvignette in Tritonius' *Melopoie* (Edgar Wind, *Heidnische Mysterien in der Renaissance* © Suhrkamp Verlag AG Frankfurt a. M. 1981, S. 386).

Konrad Celtis' *interpretatio pagana* eines christlichen Bildmotivs

Dem Verständnis der Andeerer Dreieckssymbolik noch einen Schritt näher bringt uns die Schlussvignette, die der deutsche Humanist Konrad Celtis in Anlehnung an einen traditionellen ikonographischen Typus für ein 1507 erschienenes Liederbuch zur Skandierung horazischer Metren gestaltet hatte.¹³ Sein Ausgangspunkt war jener Bildtypus, dessen wohl bekanntester Vertreter im Zentrum von Raffaels 1509/10 entstandener «Disputa del Sacramento» in den Stanzen des Vatikans zu sehen ist: Auf einer senkrechten Achse zeigt dieses Fresko von oben nach unten Gottvater, Sohn und den Heiligen Geist als Taube. Diese Elemente der Trinität erscheinen in Kombination mit den Darstellungen von Maria zur Rechten und Johannes dem Täufer zur Linken von Christus. In Celtis' Vignette erscheint dieses Bildschema nun gewissermaßen zurückversetzt in die heidnische Antike. Passend zum Inhalt des Buches rahmen Medaillons mit den Köpfen der neun Musen eine Mandorla im Zentrum, die genau die gleichen Elemente wie



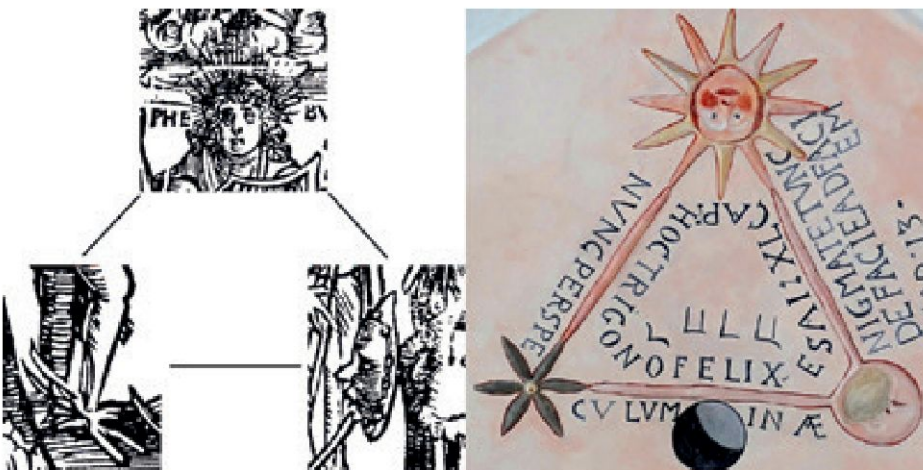
Raffaels «Disputa del Sacramento» (Wikimedia commons/Oro 1).



Raffaels «Disputa del Sacramento» im Vergleich mit Celtis' Vignette.

das nur gut zwei Jahre später entstandene Fresko Raffaels zeigt, nur dass sie alle mit einem aus der antiken Mythologie bekannten Namen bezeichnet sind. Anstelle von Gottvater besetzt hier Iupiter die oberste Position, während für Christus ein die Lyra spielender sowie zusätzlich noch durch einen Dreifuss gekennzeichneter Phoebus-Apollo eintritt und der Taube ein am unteren Ende der Mandorla den Kastalischen Quell entspringen lassender Pegasus entspricht. Apoll war natürlich dazu prädestiniert, die Stelle von Christus, auf den das Christentum in Anlehnung an die platonische Philosophie die Sonnenmetapher anwandte, einzunehmen, seit ihn Allegoriker ab dem Hellenismus mit dem Sonnengott Helios identifizierten, wie hier der Strahlenkranz um seinen Kopf und später die Allgegenwärtigkeit apollinischer Motive im Dekorationsprogramm von Versailles beweisen.¹⁴

Celtis interpretiert nun bemerkenswerterweise auch Maria und Johannes als Himmelskörper. Letzterem entspricht die mit «Mer-



Symbole aus Celtis' Vignette im Vergleich mit dem Andeerer Dreieck (Ansicht vom Chor her).

curius» angeschriebene Figur, deren rechter, zu einem Sternsymbol umgeformter Fuss auf den gleichnamigen Planeten verweist, während die hier entsprechend der Rangordnung nach der römisch-imperialen Tradition zur Linken von Christus-Phoebus stehende Pallas-Athene nach einem in der Renaissance weit verbreiteten Bildtypus Maria vertritt und eine an die Andeerer Monddarstellung erinnernde Maske in ihrer Rechten hält.¹⁵ Damit sind in Celtis' Vignette alle Elemente unseres Bilderrätsels vertreten und lassen sich problemlos zu einem der Andeerer Dekoration entsprechenden Dreieck gruppieren. Sowohl Celtis als auch Raffael folgen dem Bildtypus der sog. Deesis, einer nur schon auf Grund der mit einbezogenen Personen von der Dreizahl beherrschten Darstellung. Nicht selten befinden sich zudem die beiden Köpfe der sich tief verbeugenden Maria und Johannes unterhalb desjenigen von Christus, so dass sich die Gesichter zu einem Dreieck gruppieren, dessen Spitze das Haupt Christi bildet.¹⁶ Entgegen der Wortbedeutung von «Deesis» – demütige Bitte –, was sich vom Verständnis von Maria und Johannes dem Täufer als Fürbitter der Menschheit herleitet, scheint «der abendländische Mensch [...] die selbständige Deesis als Abbild einer Himmelsvision und daher als repräsentatives Herrlichkeitsbild aufgefasst zu haben», was sich mit unserer aus dem Frontispiz der Stern-Bibel abgeleiteten Deutung deckt.¹⁷

Das Geheimnis der Schöpfung im Spiegel der Gestirne erkennen

«Die unterhalb der Sonne liegenden Körper empfangen ihren Glanz von dort und geben ihn ihrerseits dorthin zurück.» Mit diesen Worten beginnt die dem Frontispiz beigegebene Erklärung in Johann Valentin Andreäs 1649 erschienenen «Seleniana Augustalia», deren Verfasser die Kataloge der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel und der Stadtbibliothek Nürnberg als Mitarbeiter der Stern-Bibel von 1654 verzeichnen.¹⁸ Auf jenem Frontispiz trägt die zentrale Kartusche das Motto «Er [sc. der Mond] gibt alles zurück» und bedient sich damit ebenfalls der barocken Symbolsprache, die sich hier allerdings unter Ausschluss des Planeten Merkur allein auf die Gestirne Sonne, Mond und Erde abstützt, die senkrecht übereinander in der Position während der Phase des Neumonds angeordnet sind.¹⁹ Die Erklärung zum Frontispiz sieht in der Reflektion des Sonnenlichts durch den Mond ein zeitübergreifendes gesellschaft-



liches Paradigma, denn bereits im Altertum habe man die Leistung eines Untergebenen seinem Vorgesetzten angerechnet, weshalb im Alten Testament Joab die Eroberung der Stadt Rabba nicht sich, sondern König David zugeschrieben wissen wollte. In diesem Bild sei weiter auch das Verhältnis des Menschen zu Gott zu sehen. «Doch wer bin ich, und was ist mein Volk, dass wir noch die Kraft haben, so freigebig zu spenden? Denn von dir kommt alles, und aus deiner Hand haben wir es dir gegeben», wird aus einem Gebet Davids zitiert.²⁰ Dass unsere Dreiecksdarstellungen das Verhältnis zwischen Schöpfer und Geschöpf in dieser Weise sehen, zeigt sich in der Stern-Bibel an der Dunkelfärbung der der Sonne abgekehrten Seiten von Erde und Mond, ein Motiv, das die Andeerer Darstellung nicht derart geometrisch korrekt übernommen hat, vielleicht deswegen, weil man systemwidrig dem Symbol durch eine klare Ausrichtung der Erde auf Sonne und Mond eine realistische Note verleihen wollte. Die Verdrängung der Erde aus dem Zentrum des Dreiecks zu Gunsten des Gottesnamens mochte einen erwünschten Nebeneffekt gleicher Art gehabt haben, insofern sich aus der Dekoration nun nicht mehr eine Darstellung des geozentrischen Weltbilds herauslesen liess.

Anspruchsvoll ist das Lesen von komplexen Symbolen in der Art derjenigen vom Frontispiz der «Seleniana» und in Andeer deswegen, weil sie auf etwas anderes als die mit Anschriften versehenen Personifikationen in Celtis' Vignette fokussieren. Während letztere es offen lässt, in welchem Verhältnis ihre Figuren zueinander stehen, steht genau dies im Zentrum der Andeerer Symbolik. Am deutlichsten ist eine hierarchische Ordnung auf Grund der Positionierung der Himmelskörper auf unterschiedlichen Kreisbahnen und der in einer gedachten Tetraederspitze zusammengeführten drei Linien auf dem Emblem der Stern-Bibel ablesbar. Diese Hilfe bleibt dem Betrachter in Andeer versagt, wenn nicht allenfalls aus der Positionierung der Sonne auf der Seite des nach vorreformatorischem Verständnis dem Klerus vorbehaltenen Chores und nicht des Kirchenschiffs ihre Vorrangstellung abgelesen werden darf. Dem Betrachter in Andeer werden insbesondere auch deswegen mehr Kenntnisse abgefordert, weil beim Sternsymbol ein expliziter Hinweis auf Merkur fehlt, welcher der barocken Symbolik auf Grund seiner in nächster Nähe der Sonne verlaufenden Bahn als derart vom Sonnenlicht überstrahlter und deswegen nur schwer erkennbarer Planet galt, dass ihm nebst dem Motto «Immer in der Nähe der Sonne» auch das folgende zugeordnet wurde: «So versteckt zu sein, bereitet Freude».²¹ Der

Links: Johann Valentin Andreä, Seleniana Augustalia: Ausschnitt aus dem Frontispiz von 1649 (Bayerische Staatsbibliothek München/Epist. 13/URN: urn:nbn:de:bvb:12-bsb10402055-1).

hohe Stellenwert einer sonnennahen Position gründet natürlich auf der bereits erwähnten metaphorischen Gleichsetzung von Christus mit der Sonne. Nicht zufällig findet sich das erste Motto mit der Deutung «Beständig beim Fürsten» unter den für Könige, Päpste und Kardinäle geeigneten eingeordnet.²²

Die konzentrischen Kreise definieren im kirchlichen Kontext über das gegenseitige Verhältnis der auf ihnen angeordneten Himmelskörper christliche Lebenshaltungen, denn Picinellis «Mundus symbolicus» verbindet mit dem zweiten Motto die im Kolosserbrief gegebene Definition eines christlichen Lebenswandels: «Euer Leben ist mit Christus verborgen in Gott».²³ Noch um die Wende zum 18. Jahrhundert wird dieses Lob der Zurückgezogenheit unter denjenigen emblematischen Mottos aufgelistet, die sich auf Heiliges und Christliches beziehen.²⁴ Nun findet auch Celtis' Gleichsetzung von Merkur mit Johannes dem Täufer ihre Erklärung, dessen Wirken die Bibel als einzig auf das Kommen des «stärkeren» Christus bezogen wissen und damit im Bild eines gegenseitigen Verhältnisses verstanden haben will.²⁵

Ebenso leitet sich nach Picinelli die symbolische Bedeutung des Mondes von seiner Stellung als bedeutendster Empfänger von Sonnenlicht her. Das erste mit ihm verbundene Motto «Durch seine Strahlkraft hebt er sich von allen andern ab» wird auf Marias metaphorische Strahlkraft bezogen, unterlegt mit einem Zitat aus Petrus Damiani, gemäss dem Maria über alle Seelen von Heiligen und Engeln herausrage. Ein zweites Motto, nämlich «[Der Mond] nimmt zu durch Licht von aussen», bezieht Picinelli auf den Menschen als Objekt der göttlichen Gnade, gestützt auf eine Stelle im ersten Korintherbrief, die bloss ein einziges Kapitel von der an der Andeerer Kirchendecke zitierten trennt: «Durch Gottes Gnade aber bin ich, was ich bin. Und seine Gnade an mir ist nicht ohne Wirkung geblieben; nein, mehr als sie alle [sc. die andern Apostel] habe ich gearbeitet, doch nicht ich, sondern die Gnade Gottes, die mit mir ist».²⁶

Nun fügen sich die einzelnen Teile unseres Symbol-Puzzles zum stimmigen Ganzen, und was zunächst den Eindruck einer blossen Aufreihung eines Mottos und zweier Bibelzitate ohne inneren Zusammenhang erweckt hatte, entpuppt sich als symbolisch dargestelltes, Glück bringendes Lebensparadigma. Das Glück wird dabei nicht als Funktion einer im astrologischen Sinn konkreten Gestirnskonstellation verstanden, sondern gesehen in der Fokussierung des Lebens auf Christus und göttliche Gnade, eine Ausrichtung, für deren Bedeutsamkeit nur die Grossartigkeit des von Jahwe geschaffenen Kosmos ein adäquates Bild abgibt, nach der

zitierten Jesajastelle die sichtbare Kraftquelle für den Menschen. Doch Sichtbares verweist auf unsichtbares Grösseres gemäss Picinellis «Mundus symbolicus», wie es die zweite Bibelstelle anhand des dem platonischen Höhlengleichnis entlehnten Bild der Spiegelung ausdrückt, wo die durch die Sonne symbolisierte absolute Wahrheit dem Menschen zunächst auch nur auf indirektem Weg, nämlich über ihr Spiegelbild in einer Wasserfläche erkennbar ist.²⁷ Es ist eigentlich erstaunlich, dass man zur Vermittlung dieses Inhalts in einer reformierten Kirche auf die traditionelle Typologie der Deesis zurückgriff, allerdings in der Form einer Verfremdung zum unverfänglichen Symbol.

Rückblick und Ausblick

Die Andeerer Deckendekoration kann also als strukturiertes Zeichen gelesen werden, das unter Zuhilfenahme astronomischer Symbole auf einen komplexen religiösen Sachverhalt verweist. Doch das Fazit kann auch in anschaulicherer Weise gezogen werden. Denn Andreas Gryphius, der dem barocken Lebensgefühl zur Zeit des Dreissigjährigen Krieges in gültiger Weise poetischen Ausdruck verliehen hatte und gerade einmal ein Jahrzehnt tot war, als die Andeerer Kirchendecke ihren Schmuck erhielt, bestätigt mit seinem um 1640 entstandenen Sonett «An die Sternen» die hier vorgetragene Deutung der Andeerer Kirchendekoration aufs Eindrücklichste. Die Gestirne am Himmel, «die Gott allein recht misst, die Gott allein recht kennt», werden zum Ziel menschlicher Sehnsucht erklärt; mit «ihr Lichter, die ich nicht auf Erden satt kann schauen» redet Gryphius sie an. Das Motiv des Wolkenwulstes, der auf dem Frontispiz der Stern-Bibel die göttliche Sphäre von der sündigen Erde trennt, spiegelt sich hier in der bildhaften Anrede an die Gestirne mit «ihr Fackeln, die ihr Nacht und schwarze Wolken trennt», ist ihnen doch durch ihr Aufblitzen in der metaphorisch für alles Irdische stehenden Nacht die Rolle von Hoffnungsträgern zugeordnet. «Herolde dieser Zeit» nennt er sie, die auf jene andere Zeit vorverweisen, in der «ich [...] euch [...] von andern Sorgen frei werd' unter mir besehen». Die Hoffnung erweckende Spiegelmetaphorik aus dem ersten Korintherbrief ist hier umgesetzt in die Sehnsucht nach einem Perspektivwechsel, nach einem Aufstieg an die Spitze des Tetraeders, um es im Bild des Emblems in der Stern-Bibel zu formulieren. Zum Schluss noch eine Überlegung, die über die Erklärung einer Dekoration begrenzten Ausmasses hinaus Grundsätzliches betrifft.

Da in der frühen Neuzeit sich in Rätien offenbar weitere Kreise souverän des zeitgenössischen Zeichensystem, das göttliche und menschliche Sphäre in einem Verhältnis der Reziprozität aufeinander bezog, zu bedienen wussten – esoterisches Wissen hätte kaum den Weg an die Decke einer Dorfkirche gefunden –, ist der Verdacht nicht von der Hand zu weisen, dass wir Darstellungen von Welt aus der Zeit des Humanismus gründlich missverstehen, wenn wir sie nicht aus dem Blickwinkel des ihnen unterlegten Weltverständnisses lesen, zumal das obgenannte Denken in Wechselbezügen, wie die Emblembücher des Barock zeigen, nicht allein der religiösen Elite vorbehalten war. Wir sollten uns deshalb davor hüten, Texte dieser Epoche in das Prokrustesbett positivistischen Denkens zu pressen.

Gian Andrea Caduff war von 1979 bis 2008 Lehrer für Griechisch und Latein an der Bündner Kantonsschule.

Adresse des Autors: Dr. Gian Andrea Caduff, Rangstrasse 29, 7205 Zizers

Endnoten

- 1** Vgl. Erwin Poeschel, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden*, Bd. 5, Teil II, Basel 1943, S. 184–186. Hans Batz, *Die Kirchen und Kapellen des Kantons Graubünden*, Chur [2003–2005], Bd. 2, S. 107. Ludmila Seifert-Uherkovich und Leza Dosch, *Kunstführer durch Graubünden*, Bern-Zürich 2008, S. 126f.
- 2** *Der Kleine Pauly*, Bd. 1, Sp. 663,40–43; *Der Neue Pauly*, Bd. 2, Sp. 124.
- 3** Johann Valentin Andreaä, *Seleniana Augustalia*, Ulm 1649, S. 21; vgl. *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 1, Sp. 828–831.
- 4** Der vorliegende Aufsatz verdankt sich einer Anfrage von Pfarrer Jens Köhre, Andeer.
- 5** Filippo Picinelli, *Mundus symbolicus*, Köln 1687 (= Hildesheim-New York 1979); dazu Dietmar Peil, *Titelkupper/Titelblatt – ein Programm?* in: *Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Frieder von Ammon und Herfried Vögel, Berlin 2008, S. 311–315. *Apokalypse 20,12*. Vgl. *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 4, S. 300. Platon, *Staat* 516a.
- 6** Xenokrates bei Plutarch, *De defectu oraculorum* 416cd = Frg. 222 Parente; Rainer Schwindt, *Das Weltbild des Epheserbriefes: Eine religionsgeschichtlich-exegetische Studie*, Tübingen 2002, S. 191.
- 7** Plutarch, *De defectu oraculorum* 422bc/e. Schwindt (wie Anm. 6), S. 232.
- 8** Augustin, *Contra Faustum Manichaeum* 20,6 (= Migne PL Bd. 42, Sp. 371f.); vgl. *Epistulae* 120,2,7 (= Migne PL Bd. 33, Sp. 455).
- 9** Engelbert Kirschbaum, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg im Breisgau 1968 (= Darmstadt 2012), Bd. 1, Sp. 525f., 528. Nott Caviezel, *Lavin GR*, Bern 1985, S. 29, 32; Batz (wie Anm. 1), Bd. 5, S. 156.
- 10** Augustin, *De trinitate* 6,10,12 (= Migne PL Bd. 42, Sp. 932). Marsilio Ficino, *Platonis opera omnia*, Lyon 1590, S. 775A. Vgl. Edgar Wind, *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, Frankfurt am Main 1981 (Originalpublikation 1968), S. 289–291. Daniel Stolz von Stolzenberg, *Chymisches Lustgärtlein*, Frankfurt 1624, XVI. Figur

- 11** <http://www.gbv.de/vd/gothaba/75:666296F> (13.2.2015).
- 12** Petrus Apianus, *Cosmographia*, Antwerpen 1540, fol. 5r.
- 13** Petrus Tritonius, *Melopoiae sive harmoniae tetracenticae*, Augsburg 1507. Vgl. Wind (wie Anm. 10).
- 14** Kirschbaum (wie Anm. 9), Bd. 4, Sp. 176. Friedemann Richert, *Platon und Christus: Antike Wurzeln des Neuen Testaments*, Darmstadt 2011, S. 69. Wilhelm Heinrich Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Bd. 1, Leipzig 1884–1890, Sp. 422, 1996; Bd. 3, Leipzig 1897–1909, Sp. 2398. Walter Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, 2. Auflage, Stuttgart 2011, S. 230, 343. Picinelli (wie Anm. 5), S. 29. Jacob Bosch, *Symbolographia sive de arte symbolica*, Augsburg 1702, Klasse I, Nr. CXIV mit zugehöriger Abbildung: Sonne als Abbild väterlichen Glanzes.
- 15** Kirschbaum (wie Anm. 9), Bd. 1, Sp. 495. Rudolf Wittkower, *Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*, Köln 1984, S. 267–270.
- 16** Vgl. Abbildung bei Kirschbaum (wie Anm. 9), Bd. 1, Sp. 498.
- 17** Kirschbaum (wie Anm. 9), Bd. 1, Sp. 497.
- 18** Wie Anm. 3.
- 19** Vgl. Bosch (wie Anm. 14), Klasse III, Nr. MXXXII mit zugehöriger Abbildung. Plinius, *Naturalis historia* 2,46,1.
- 20** Cassius Dio 49,4,1; Tacitus, *Germania* 14,1; 2. Samuel 12,28; 1. Chronik 29,14 zitiert nach der Zürcher Übersetzung.
- 21** Picinelli (wie Anm. 5), S. 52.
- 22** Bosch (wie Anm. 14), Klasse III, Nr. 52.
- 23** Kolosserbrief 3,2 zitiert nach der Zürcher Übersetzung.
- 24** Bosch (wie Anm. 14), Klasse I, Nr. DCCCXLI mit zugehöriger Abbildung.
- 25** Matthäusevangelium 3,11; Markusevangelium 1,7; Lukasevangelium 3,16; vgl. Johannesevangelium 1,26f.
- 26** Picinelli (wie Anm. 5), S. 33; vgl. Bosch (wie Anm. 14), Klasse IV, Nr. 80. 1. Korintherbrief 15,10 zitiert nach der Zürcher Übersetzung.
- 27** Platon, *Staat* 516b.