



Raffaello Santi ,Die Heilige Familie aus dem Hause Canigiani'

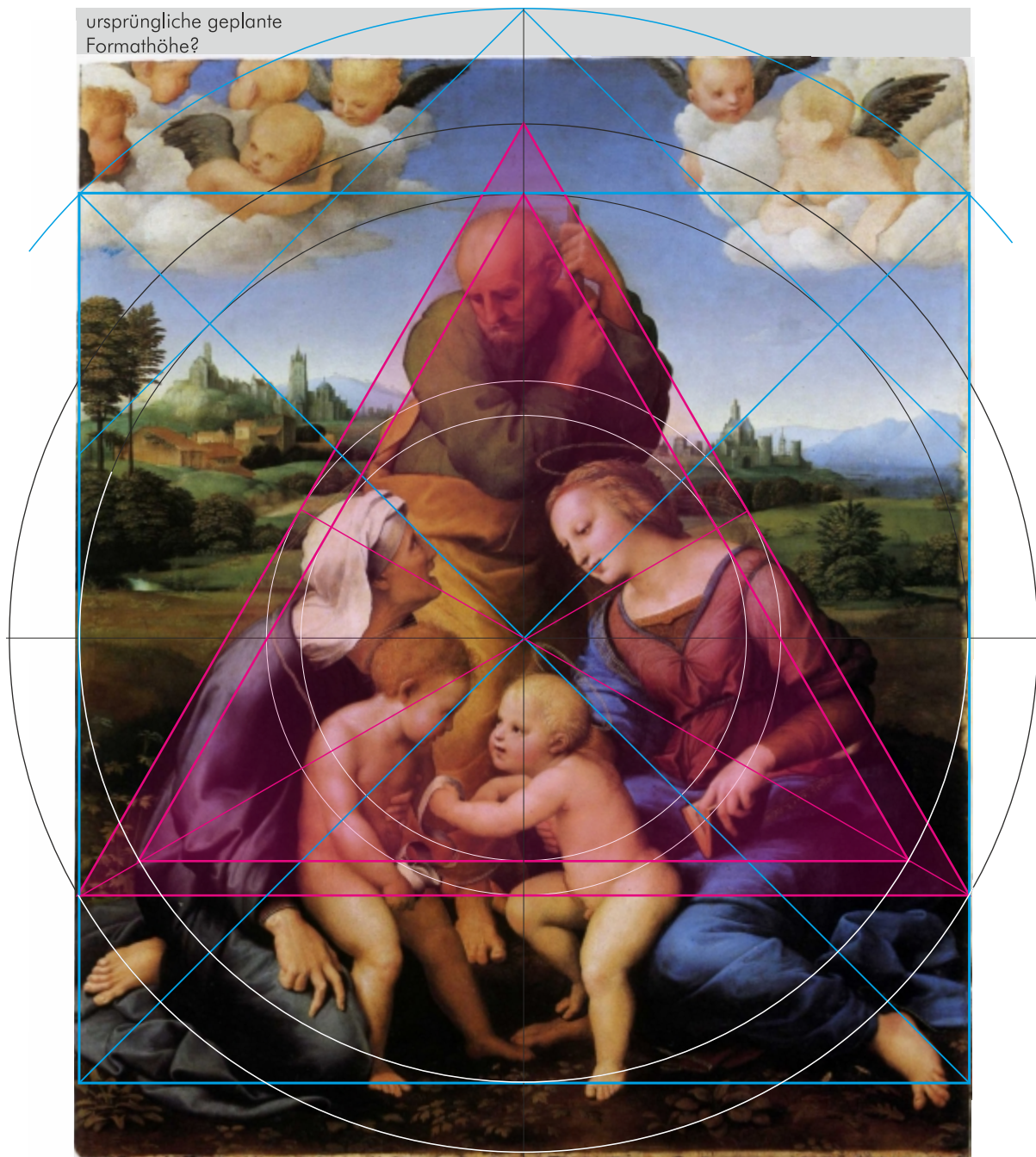
Bayerische Staatsgemäldesammlung, Alte Pinakothek, München

Kompositionsanalyse: Paul M. Arnold

Raffaello Santi (Sanzio) da Urbino starb am 6. April 1520, einem Karfreitag, also vor genau fünfhundert Jahren, im Alter von siebenunddreißig Jahren – diese Studie ist ihm zu seinem Todestag gewidmet. Raffael darf mit Fug und Recht einer der Größten der Kunstgeschichte genannt werden und genoss über die Jahrhunderte hinweg höchste Verehrung; die Moderne wusste mit diesem ‚Klassiker‘ der Hochrenaissance eher weniger anzufangen. Ein Monument klassischer Ausgewogenheit in Komposition wie Darstellung von Mensch und Natur ist auch seine 131 x 107 cm große Tafel ‚Die Heilige Familie aus dem Hause Canigiani‘ mit Marias Base Elisabeth und dem Johannesknaben. Das Werk entstand um 1507, als der Vierundzwanzigjährige nach seiner Zeit bei Perugino und früher Selbständigkeit seit drei Jahren in Florenz weilte. Dort hat er unter anderem Einflüsse von Leonardo da Vinci verarbeitet. Dieser scheint mit seinen Anna-Selbtritt-

Bildern und deren zum Teil symmetrischer Figurenanordnung, dunklerem Kolorit und Landschaftshintergrund inspirierend auf ihn gewirkt zu haben.

Wie Vasari erwähnt, hat Raffael dieses Bild für den Florentiner Patrizier Domenico Canigiani gemalt, von dessen Familie es auf unbekanntem Wege in die Uffizien gelangte. Nach Düsseldorf, in die Residenz des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, kam es vermutlich als Brautgeschenk für dessen Gemahlin Anna Maria Medici. Doch wurde es dort um 1755 unsachgemäß restauriert und dabei die Engelsgruppe mit einem dunklen Himmel übermalt. Mit den Pfälzer Wittelsbachern kam es als erstes Bild Raffaels nach München und schließlich 1836 in die Alte Pinakothek. Erst 1982 entschloss man sich zur umfassenden Restaurierung mit Freilegung der übermalten Engel. Das Ergebnis wurde 1983 in einer Ausstellung und mit einem fundierten Katalog gefeiert.



Ein Exempel geometrischer Kompositionskunst

Bei der Betrachtung dieses herausragenden Meisterwerks wird wohl niemand die Anordnung der Figurengruppe im Dreieck übersehen können (gelegentlich auch als ‚Pyramide‘ bezeichnet). Dieses gleichseitige Dreieck ist von ähnlich prägendem Charakter wie dasjenige in Albrecht Dürers sieben Jahre zuvor gemaltem Selbstportrait² im selben Museum. Doch wenn man angesichts der Natürlichkeit der Protagonisten und der malerischen Qualitäten Raffaels der Meinung wäre, damit sei der Geometrie in dieser Komposition bereits Genüge getan – weit gefehlt!

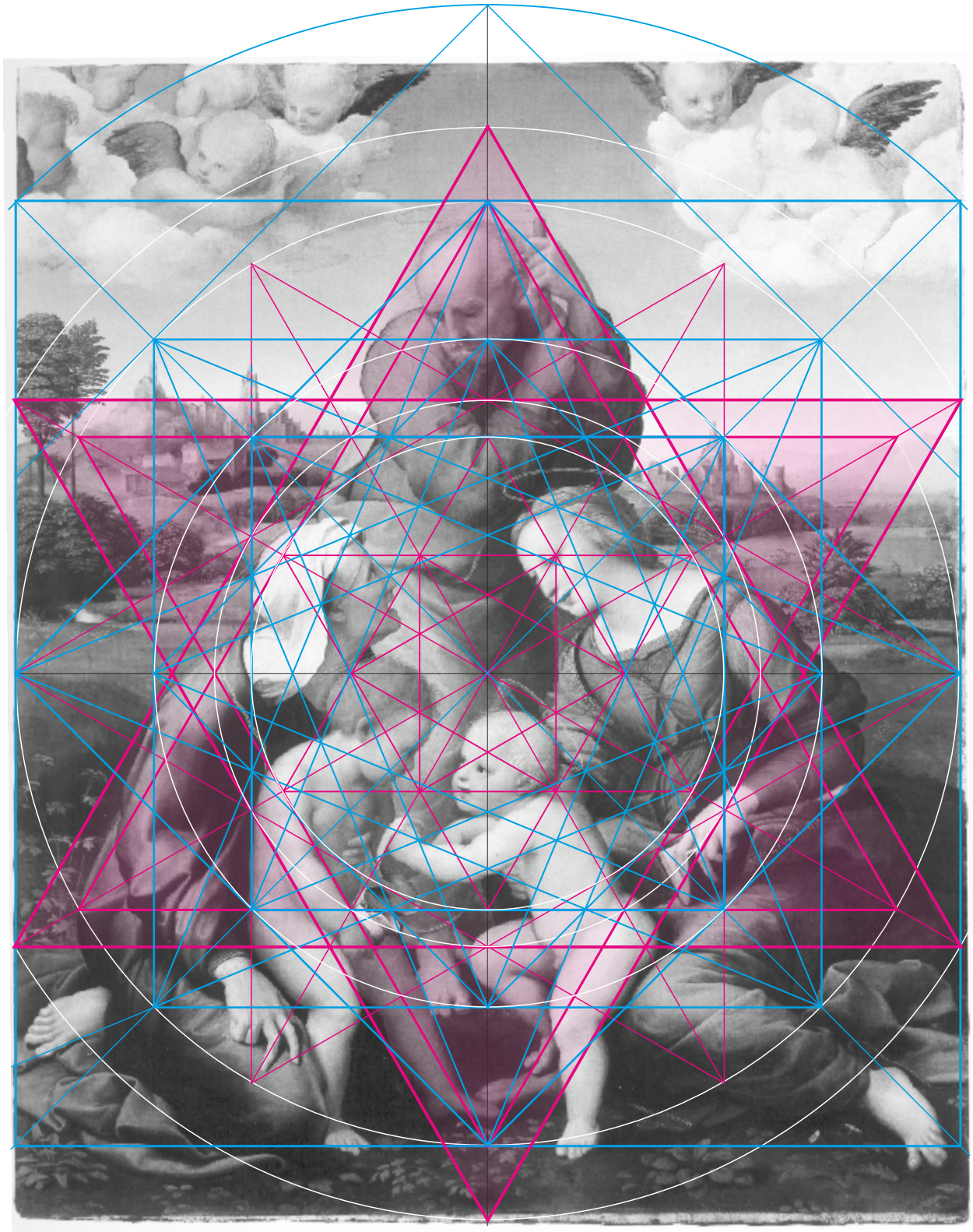
Festzuhalten ist, dass der Komposition ein nicht nur vage empfundenes, sondern ein exakt in die Bildfläche konstruiertes gleichseitiges Dreieck zugrunde liegt, dessen Umkreis den unteren Bildrand berührt. Ein zweiter, konzentrischer Kreis innerhalb der Bildbreite umfängt ein weiteres Dreieck. Auf dieses sowie die Diagonalen des umschreibenden Quadrates scheinen bereits einige Partien der Komposition zu reagieren: Verwiesen sei auf die Häupter Elisabeths und des

Johannesknaben sowie den Mund Marias, den Nimbus Jesu und die zum Zentrum führende Gewandfalte Josephs durch die Quadratdiagonale. Die linke Ecke des inneren Dreiecks sitzt exakt in einem Faltenwinkel des Gewandes von Elisabeth.

Möglicherweise könnte die Tafel oben etwas beschnitten sein – wurde der obere Bildrand in der ursprünglichen Planung vom Umkreis des Quadrats bestimmt? Nur dieser Rand ist laut restauratorischem Befund¹ nicht als original gesichert. Auch die oben hart beschnittenen Puttenköpfe deuten darauf hin, dass der ursprüngliche Entwurf etwas mehr Raum nach oben vorsah. Falls ein solcher Beschnitt tatsächlich stattgefunden hat, müsste er noch zur Entstehungszeit oder bald danach vorgenommen worden sein, da eine Kopie um 1550 (Rinuccini-Kopie) bereits das jetzige Format zeigt.

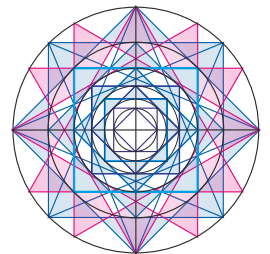
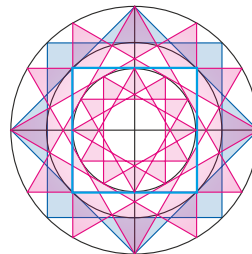
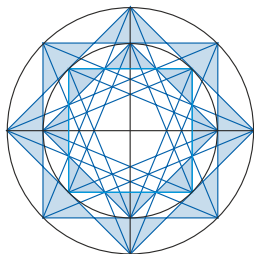
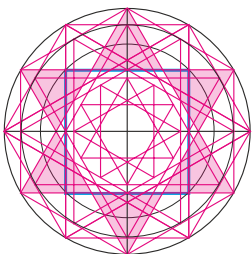
1) Hubertus von Sonnenburg: Raphael in der Alten Pinakothek, München, AK, 1983, S.49 ff, Untersuchung des Bildträgers

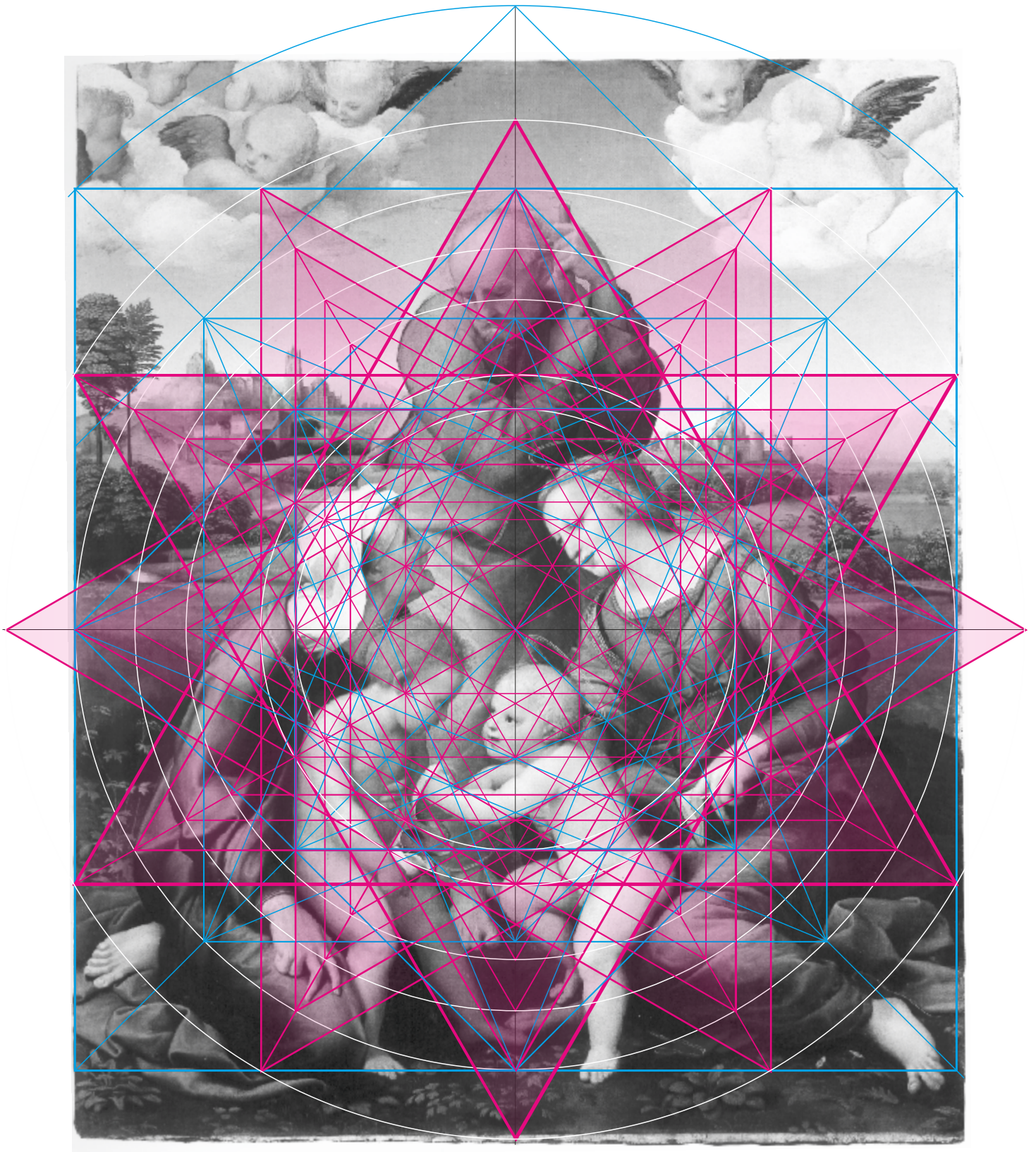
2) siehe hierzu die Analyse des Verfassers als download unter: www.hans-leinberger-verein.de dort unter Publikationen



Erweitert man die Dreiecke zu Sechssternen (Hexagramm, auch Stern Davids, magenta) und setzt in das formatbreite Quadrat ein System aus Achtsternen (blau), so werden die zuvor quasi in ihrem Umkreis schwebenden Dreiecke durch ihre Transformation zu Sechssternen auf den Bildrand und die

Fußebene der heiligen Personen gesetzt. Nun zeigen sich einige deutliche Formmarkierungen – hauptsächlich bei der Begrenzung von Körpern und Gliedmaßen der Kinder, und auch Gebäude des Hintergrundes scheinen nicht zufällig platziert zu sein. Vom Sechsstern ist nur ein kleiner Schritt zum Zwölfstern:

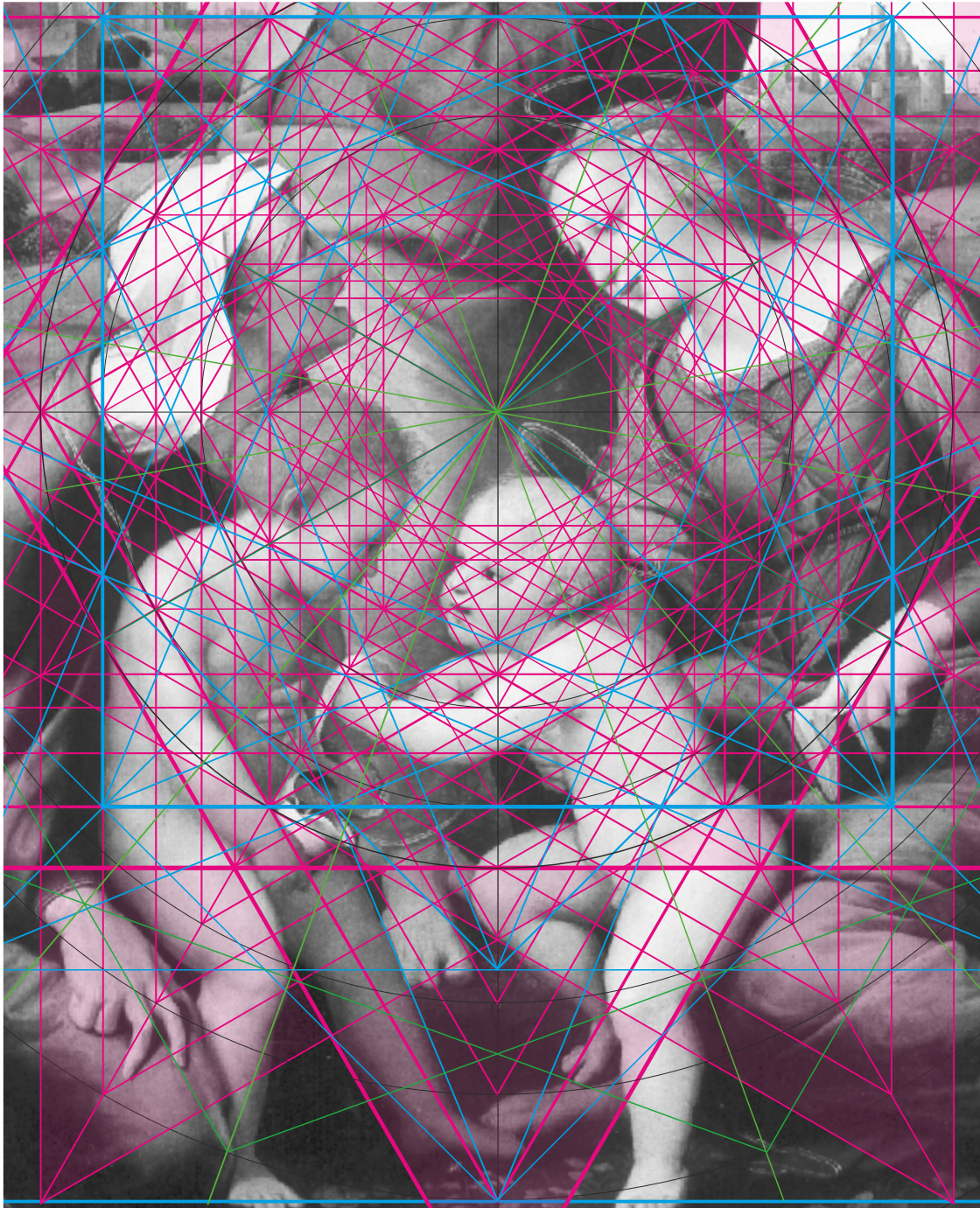




In diesem erweiterten Schema werden die Hexagramme zu Zwölfsternen, die durch ein gemeinsames Quadrat mit einem Achtsternsystem verbunden sind. Durch dieses kombinierte System mit seinen (optionalen!) regulären Verkleinerungen werden auch die Vorgaben zur Anordnung von Formen und Richtungen nochmals vermehrt. Die Übereinstimmungen einiger Punkte und Richtungen mit der geometrischen Grundlage sind so präzise, dass Zufall mehr als unwahrscheinlich ist.

Auf der Ausschnittvergrößerung der folgenden Seite, die um weitere Verkleinerungen vermehrt ist, wird man zahlreiche ‚Treffer‘ bzw. Präzisierungen erkennen (Gliedermaßen, Häupter, Auge Mariens, Finger Elisabeths und Marias).

Angesichts der Überfülle an Linien wird jedoch der Skeptiker einwenden, dass auch eine entsprechend hohe Anzahl von willkürlich gezogenen Linien ebenfalls zu ‚Treffern‘ führen müsse. Natürlich gäbe es solche Zufallstreffer, doch nur wenige und an uninteressanten Stellen. Hier hingegen schlagen die ‚Treffer‘ nicht nur irgendwo auf, sondern sind meist sehr gezielt an den Personen platziert. Freilich müssen nicht ausnahmslos alle Linien aller Sternpolygone auch verwendet worden sein, jedoch waren sie als Optionen zur Verfügung und als eine dem Werk unterlegte, rationale und formgebende Struktur, die ihre Berechtigung durch die Regelmäßigkeit des Systems erhält.

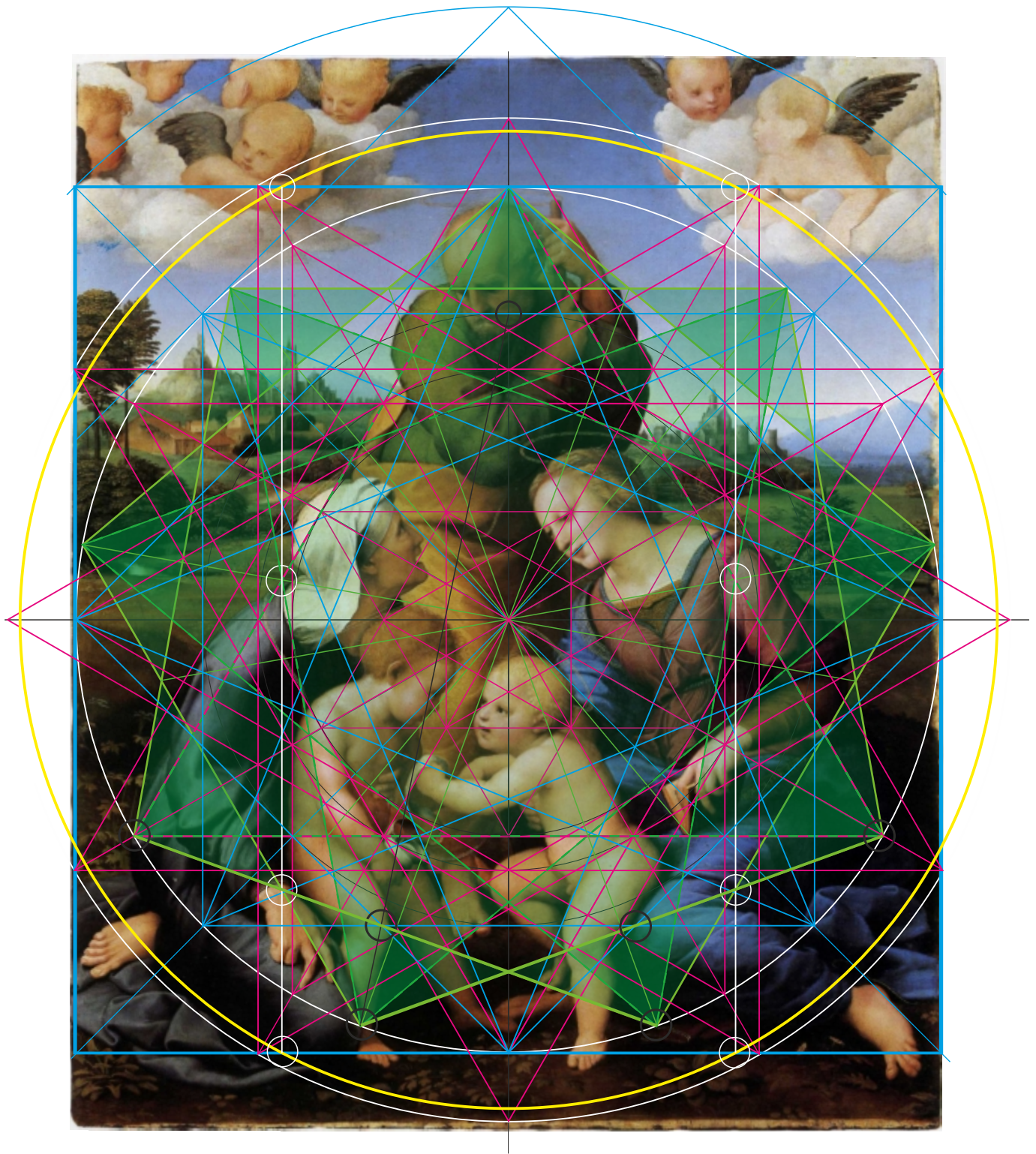


Die hier verwendeten geometrischen Figuren sind alles andere als ein belangloses Linienwirrarr – sie gehorchen logischen Regeln und repräsentieren die Autorität der ‚freien Kunst‘ Geometrie. Zudem sie sind mit vielfachen symbolischen Bedeutungen aufgeladen: vom Welt-Quadrat und Himmels-Kreis über das Dreifaltigkeits-Dreieck und den Christus-Achtort bis zum universal-himmlichen Zwölfstern; in ihrem Zusammenwirken lassen sie die ‚coincidentia oppositorum‘ des Cusanus anklingen – den ‚Ineinsfall‘ aller Gegensätze in Gott.

Gegen dieses hier propagierte komplexe System ist jedoch ein gewichtiger Einwand zu erwarten: Sie sind in dieser Komplexität weder bei Raffael noch bei sonst einem seiner Kollegen in einer Vorzeichnung oder Untermalung erhalten. Allerdings ist die Verwendung von einfachen Sternpolygonen zur Bildgliederung, Kompositions- und Proportionsbestimmung in wenigen Fällen, aber damit doch grundsätzlich, als zeitgemäße Praxis belegt, so etwa mehrfach durch spätgotische Bauhütten-Werkmeister, durch den Dürerschüler Erhard Schön (‘Die

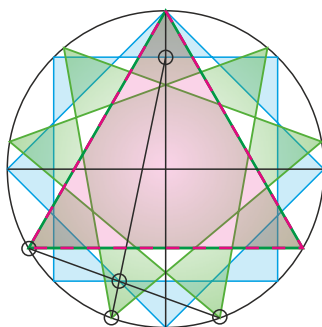
Teilung zum Roß und Mann‘) oder auch in Skizzen Raffaels und Leonardos. Dass sich keine komplexe Beispiele erhalten haben, mag einerseits seinen Grund haben in einer (durch Dürer überlieferten) eifersüchtigen Wahrung des Wissens durch die fähigsten Meister, und andererseits sollte die geometrische Grundlage dem Werk zwar das rechte Maß verleihen, jedoch keinesfalls als purer Selbstzweck aufscheinen.

Solche Systeme der Sternpolygon-Grundlagen dürften wie folgt genutzt worden sein: Die vorbereitenden, freihändig gezeichneten Skizzen wurden auf ein mit der geometrischen Grundlage präpariertes Blatt übertragen (das Tafelformat war zu groß) und in die ‚richtige Form‘ gebracht – so wie man noch heute kariertes bzw. Millimeterpapier nutzt. Die Übertragung auf einen originalgroßen Karton konnte dann mittels des vergrößerten geometrischen ‚Gerüsts‘ erfolgen oder mit einem Quadratnetz (letzteres belegt). Auf die Tafel konnte es dann durch Durchstauben oder Durchpausen des Kartons übertragen werden – ohne Spuren am Bild zu hinterlassen.



Es sei nun als weitere Option die Verwendung des Neunsterns und, daraus resultierend, der Kreisquadratur erprobt. Wenn hier deren Ausführung auch nicht mit der gleichen Sicherheit behauptet werden kann – nur wenige Indizien weisen darauf hin – wie der geometrische Aufbau generell, so muss sie doch als höchste Erfüllung des Koinzidenzdenkens bei dem thematischen Anspruch dieses Werks zumindest in Erwägung gezogen werden.

Wenn wir, wie zuvor, im Inkreis des formatbreiten Quadrats ein kombiniertes System aus Zwölfstern und Achtort errichten, so ergibt sich eine einfache und brauchbare Annäherungskonstruktion an den ‚dreifach heiligen‘



Neunstern-Konstruktion aus Achtort und gleichseitigem Dreieck (P. M. Arnold)

Neunstern (grün), in dem ja das gleichseitige (Trinitäts-) Dreiecks des Zwölfsterns enthalten ist. Über die unteren Dreieckspunkte zieht man Linien (weiß) durch Achselpunkte des Achtorts und erhält Eckpunkte des Neunsterns.

Durch die weiß markierten Punkte des Neunsterns 1. und/oder 2. Ordnung zieht man Senkrechte, die Schnittpunkte mit dem Quadrat (blau) erzeugen. Ein Kreis (gelb) durch diese Punkte ist nun in guter Annäherung (0,1 %) flächengleich dem Quadrat. Die Finger des Engels am linken Schnittpunkt spreizen sich nun genau zwischen dem großen Umkreis (weiß) und dem zum Quadrat gleichen (gelb) – ein origineller Zufall oder Hinweis auf himmlische Ordnung?