

7047

NAUMANN, E.

1879

Erklärung der Musiktasel

in

Raffaels „Schule von Athen.“

Von Emil Naumann.



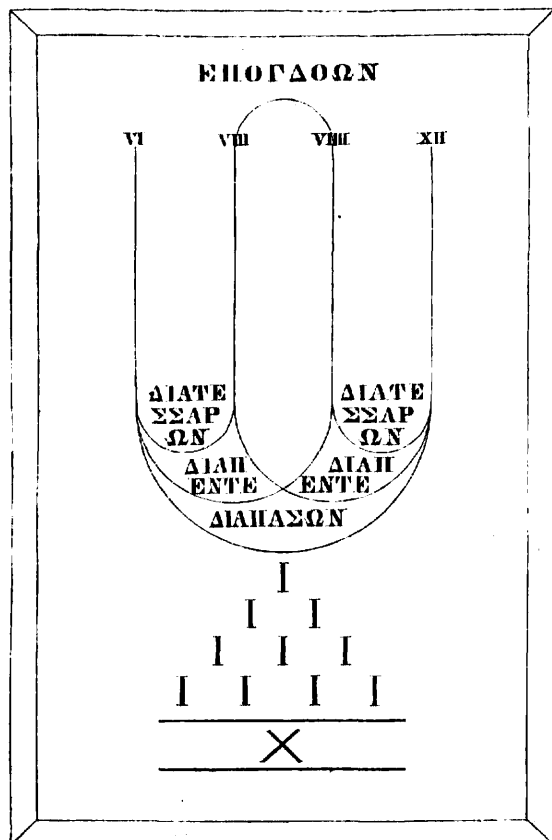
n Raffaels „Schule von Athen“ befindet sich zur Linken des Betrachters und im Vordergrund des Bildes eine Gruppe, in welcher ein älterer sitzender Mann nach einer Tafel, die ihm ein halb knieend vorgebeugter Jüngling hinhält, Aufzeichnungen zu machen scheint. Die Tafel sowohl als auch die schreibende Figur haben im Laufe dreier Jahrhunderte die mannigfachsten und einander widersprechendsten Erklärungen gefunden. Zu Raffaels und seiner unmittelbaren Schüler Zeiten konnten natürlich noch keine Meinungsverschiedenheiten über die Bedeutung der Personen, Bücher und Gegenstände in dem genannten großen Gemälde aufkommen. Nach des Meisters und der Seinen Tod dagegen und ganz besonders seit der Zeit, da an die Stelle der aus der Kultur der Renaissance hervorgegangenen künstlerischen Weltanschauung eines Julius II. und Leo X. die von jesuitischem Geiste genährte Tendenz des Zeitalters der katholischen Restauration getreten war, erschien es den Frömmelern und Fanatikern unerträglich, in den Bruntgemächern des Oberhauptes der Christenheit noch fernerhin eine Apotheose des Heidenthums, wie sie in ihren Augen Raffaels Schule von Athen darstellte, uneingeschränkt zu dulden. So mußte denn des Meisters Bild durch eine neue, von bigotter Tendenz erfüllte Deutung seiner Hauptpersonen und Gruppen dem hieratischen Geiste jener Tage angenähert und mundgerecht gemacht werden.

Nur auf diese Weise ist es verständlich, daß bereits Vasari jenes von Raffael aufgezeichnete Schema, dessen Erklärung ich weiter unten gebe, als eine der Tafeln bezeichnete, auf welche die Astrologen „allerlei auf Vorausberechnung der Zukunft und auf die Astrologie bezügliche Zeichen“ geschrieben hätten, und den abschreibenden Mann zum Evangelisten Matthäus machte, welchem die Gelehrten der zur Rechten befindlichen entgegengesetzten Gruppe jene Tafel durch einen Engel hinüberfendeten.

Aber auch nach den Zeiten der katholischen Restauration — ja bis zum heutigen Tage — haben die Discussionen und einander ausschließenden Conjecturen, namentlich über die zur Linken des Betrachters im Vordergrund befindliche Gruppe und die Bedeutung der in ihrer Mitte befindlichen Tafel, keinen Abschluß gefunden. Eine unbefangene und objektive Würdigung der Dinge hatte eben leider, nach der tendenziösen

Umstellung und veränderten Deutung des Bildes in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, zu existiren aufgehört.

Nach meiner Meinung liegt nun aber der Schlüssel zu einer Richtigestellung der Personen in der soeben erwähnten Gruppe (und so wiederum durch diese auch in anderen Theilen des Bildes) in einer ganz unzweideutigen Beantwortung der Frage: Was ist der eigentliche Sinn oder die wirkliche Bedeutung der Linien, Worte und Ziffern auf der in der Mitte jener Gruppe von einem Knaben vorgezeigten Tafel, deren gegenseitige Beziehungen kein Commentator bisher — sei es im Einzelnen, sei es im Zusammenhang — ausreichend zu erklären vermochte?



Wir lassen hier zunächst eine Abbildung des auf der Tafel befindlichen Schema's folgen, da wir uns wiederholt auf dasselbe zurückbeziehen haben und der Leser eine erläuternde Zeichnung daher kaum entbehren kann.

Das Schema im Ganzen ist eine graphische Darstellung der Grundlagen des Tonsystems der Griechen, wie sich dasselbe zuerst durch Terpander und hierauf durch Pythagoras entwickelt hatte. Die eigentliche Grundlage der griechischen Scala war das Tetrachord, d. h. eine melodisch verbundene Reihe von vier nebeneinander liegenden Tonstufen. Aus diesem Grunde erblicken wir auf dem unteren Theile der Tafel eine viermalige, in pyramidalischer Form gruppirte Aufstellung der römischen Ziffer I, welche letztere, durch ihre einmalige, zweimalige, dreimalige und viermalige Aufzeichnung, die Intervalle darstellt, die in einem Tetrachord enthalten sind: nämlich die

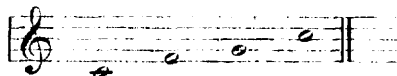
Prim, Sekunde, Terz und Quarte. Da nun die durch diese Intervalle repräsentirte Summe von Einheiten, nicht nur auf die Ziffer I, sondern auch auf die Gesamtzahl der in den oben genannten Intervallen enthaltenen Tonstufen bezogen, die Zahl 10 ergibt, so befindet sich zwischen den beiden Horizontalstrichen, welche unsere Zeichnung nach unten abschließen, die römische Ziffer X ¹⁾. Eine solche schlichte Verfinnbildlichung des Tetrachords war aber hier aus dem Grunde geboten, weil angedeutet werden soll, daß das darüber befindliche complicirtere Schema, obwohl es ein verhältnißmäßig weit entwickelteres Tonsystem darstellt, trotzdem ebenfalls aus jener einfachen Grundlage der griechischen Musik, nämlich aus dem Tetrachord hervorgegangen sei. Ueberdies erklärt sich, bei der in

1) In welcher Weise manche Commentatoren diesem Theile der Tafel gegenüber verfahren, mag eine Aeußerung W. Scherer's darthun, der ohne irgendwelche Ahnung vom Tetrachord das untere Schema mit den Worten abfertigt: „Eine einfache Addition: Arithmetik!“

Raffaels Bild unzweifelhaft hervortretenden Beziehung der Musiktafel auf den schreibend dahinter sitzenden Pythagoras, die Hervorhebung des Tetrachords in des Malers Zeichnung noch dadurch, daß Pythagoras die Zahl vier (auf welcher eben die Viertonreihe oder das Tetrachord basiert ist) als „die große Zahl“, die „heilige Tetraktys“ bezeichnet. Denn zu den ersten drei Zahlen addirt giebt sie die Grundzahl zehn, sie ist die erste Quadratzahl, die Bestimmung der Körper liegt in ihr, sowie in der Drei die Bestimmung der Fläche, in der Zwei der Linie, in Eins der Punkt liegt; sie ist daher die Wurzel der ganzen Natur und liegt darum auch den Wirkungen der Musik zu Grunde ¹⁾. Jedenfalls wird aus dieser Definition der pythagoreischen Vierzahl ersichtlich, daß sich das Tetrachord und die Tetraktys ebensowohl durch ihre Namen (Tetrachord, Tetraktys), wie mittelst ihrer aus diesen hergeleiteten Bedeutung berühren.

Der Erklärung der eigentlichen Zeichnung Raffaels, die, in Gestalt eines Schema's gefälliger Linien, welche sich in ihren unteren Theilen runden und vielfach verschlingen, die beiden oberen Drittel seiner Musiktafel füllt, wäre Folgendes vorauszusetzen.

Eine Uebersetzung der griechischen Musikgeschichte sagt uns, daß das Tetrachord zu den Zeiten des Orpheus, dessen Lyra ebenfalls vierseitig bespannt gewesen sei, noch nicht aus vier nebeneinander liegenden Tönen bestanden habe, sondern daß die drei höheren Saiten gegen die tiefste vielmehr die Intervalle der Quarte, Quinte und Oktav hätten hören lassen, d. h. die von der späteren Musiklehre anerkannten vollkommensten Consonanzen ²⁾. Eine solche Stimmung wäre in Noten dargestellt z. B. die nachfolgende:



Man drückte sie in der musikalischen Theorie der Alten vielfach durch die Zahlen VI, VIII, IX, XII aus, und diese Progression galt für den Inbegriff aller Vollkommenheit ³⁾.

Halten wir diesen letzten Punkt fest, so ist das ganze Schema erklärt. Gerade nämlich

1) Vergl. Brandis, Ueber die Zahlenlehre der Pythagoreer. Rheinisches Museum, Band II, 1828. Ambros, Geschichte der Musik, Band I, S. 271. Breslau 1862.

2) Auch Boethius, De musica I, ist dieser Meinung. Vergl. ferner Reissmann, Geschichte der Musik I, 47.

3) Plutarch, De musica 23 und 24 führt die Ziffern VI, VIII, IX, XII als die der Prim, Quarte, Quinte und Oktav zu Grunde liegende Progression an. So geheimnißvoll diese Zahlen in ihren Beziehungen auf die genannten Tonsufen im ersten Augenblick erscheinen, so einfach läßt sich doch bei näherer Prüfung das hier vermeintlich existirende Räthsel lösen. Es handelt sich dabei nämlich nur um das Verhältniß der Schwingungszahl des Grundtons zu den Schwingungszahlen seiner Quarte, Quinte und Oktav. Dies ist auch für den Laien nicht allzuschwer darzuthun, wie die nachfolgende von Schloemilch mir freundlichst gelieferte gedrängte Darlegung beweist. Dieselbe lautet, an die bekannten Schwingungsverhältnisse anknüpfend, in denen der Grundton zu seiner 4te, 5te und 8ve steht, wie folgt: „Die Schwingungsmengen von Prim und Quarte verhalten sich wie 3 zu 4 oder wie 1 zu 4/3. In ganz gleichem Sinne verhalten sich die Schwingungszahlen von Prim und Quinte wie 2 zu 3 oder wie 1 zu 3/2, und die Schwingungszahlen von Prim und Oktav wie 1 zu 2. Alles zusammengekommen stehen mithin die Schwingungszahlen von Prim, Quarte, Quinte und Oktav zu einander in denselben Verhältnissen wie 1:4:3:2. Die Alten haben diese Proportion gefannt, aber die vorkommenden Brüche zu vermeiden gesucht, theils wegen der Unbequemlichkeit der Bruchrechnung nach antiken Zahlensystemen, theils wegen der größeren Anschaulichkeit, welche ganzen Zahlen innewohnt. Das einfache Mittel bestand in der Multiplication mit 6, wodurch die Verhältnisse nicht gestört werden; es verhalten sich nunmehr die Schwingungszahlen von

$$C:F:G:c = 6:8:9:12.$$

So weit unser Mathematiker. Man sieht, die scheinbar geheimnißvolle Zahlenreihe 6, 8, 9, 12 findet hiermit ihre einfache Erklärung als musikalisch bedeutsame Proportion.

jene Zahlen 6, 8, 9, 12, durch welche die griechische Theorie die vollkommensten Consonanzen ihres Harmoniesystems umschrieb, stehen in römischen Ziffern über dem Schema Raffael's, und warum sie dort stehen, wird uns aus den Verschlingungen der Linien klar, durch welche die erwähnten römischen Ziffern untereinander verbunden werden.

Man sehe sich in dieser Beziehung zunächst einmal die Linien an, welche von den Ziffern VI und VIII nach den Ziffern IX und XII hinführen. Dieselben umschreiben beiderseits, wie man sofort erkennt, das Intervall einer reinen Quinte. Denn da die römischen Ziffern VI, VIII, IX, XII, wie wir wissen, das Verhältniß der Prime, Quarte, Quinte und Oktav zu einander ausdrücken, so müssen folglich die Linien von VI nach IX (d. h. von der Prime zur Quinte) und von VIII nach XII (d. h. von der Quarte zur Oktav) zweimal den tonalen Umfang einer reinen Quinte bezeichnen.

Nicht weniger deutlich umschreiben die von VI nach VIII und von IX nach XII hinführenden Linien zweimal die reine Quarte, sowie endlich die von VI nach XII sich hinschwingende Linie, die zugleich die Umrißlinie des ganzen Schemas bildet, die Oktav. Das Letztere ist symbolisch bedeutsam, da ja die Oktav, auch als Intervall, die in unserm Schema enthaltenen Quinten und Quarten in ihren tonalen Umfang einschließt.

Damit uns aber darüber, daß die Ausgangs- und Endpunkte der soeben näher bezeichneten Linien sich wirklich nur auf die von uns namhaft gemachten Intervalle beziehen, auch nicht der leiseste Zweifel mehr übrig bleibe, setzt Raffael über die betreffenden Curven, mit welchen diese Linien in ihren unteren Theilen sich umschwingen, die bestätigenden Worte Diapente (*ΔΙΑΠΕΝΤΕ*), Diatessaron (*ΔΙΑΤΕΣΣΑΡΩΝ*) und Diapason (*ΔΙΑΠΑΣΩΝ*), d. h. die Namen der griechischen Musiktheorie für die Intervalle der Quinte, Quarte und Oktave. Ueberall also die Betonung jener drei vollkommensten Consonanzen, welche die Griechen, (im Widerspruch mit unserer modernen Musiklehre, welche die Consonanz und Dissonanz nicht nach mathematischen Proportionen, sondern nach der Wirkung auf das Ohr feststellt) angenommen hatten.

Aber hiermit ist das, was unser Schema uns sagen will, bei weitem noch nicht erschöpft. Wir bemerken nämlich, daß es seinem Aufzeichner entschieden auch mit darauf ankam, deutlich zu machen, daß die oben besprochenen reinen Quinten und Quarten in dem Umfange einer Oktave nicht bloß einmal, sondern zweimal enthalten seien und daß er uns zugleich vor Augen stellen will, wie gerade durch dieses zweimalige Vorhandensein die schöne Symmetrie, die sanften Verschlingungen, sowie die zwischen den beiden inneren Hauptlinien vorhandene Kreuzung im linearen Mittelpunkt des Ganzen entstehen, welche dem Schema ein so überaus gefälliges Ansehen verleihen. Nächstdem erblicken wir zwischen den römischen Ziffern VIII und IX einen Bogen, der die von diesen Ziffern nach unten ausgehenden Linien von oben her verbindend überwölbt, während doch Ähnliches weder bei den von den Ziffern VI und VIII, noch bei den von den Ziffern IX und XII ausgehenden Linien stattfindet.

Es handelt sich also nunmehr erstens um die Erklärung jenes doppelten Vorhandenseins der vollkommensten Consonanzen der griechischen Musiktheorie, sowie zweitens um die Deutung des in der oberen Region unseres Schema's nur einmal vorhandenen Verbindungsbogens, der, in Folge seiner centralen Stellung, gewissermaßen auch von dieser Seite her das ganze Schema nochmals entschieden zusammenschließt. Ich glaube eine ausreichende Erklärung beider Punkte in Nachstehendem geben zu können.

Es ist bekannt, daß Terpander (der erste zweifellos historische Künstlername der

Schema's, sondern auch die darüber befindlichen römischen Ziffern weisen in entscheidender Weise auf das pythagoreische Tonssystem hin.

Kommen wir jedoch wieder auf die Erklärung des oberen mittleren Bogens in unserem Schema zurück.

In der pythagoreischen Tonleiter liegen, wie man sieht, die beiden Tetrachorde nebeneinander und der sie beim Zeichen $\ast$ trennende Ganzton erweist sich demnach als ein zwischen die vierte und fünfte Stufe der Scala, oder — blicken wir auf Raffael's Schema — als ein zwischen dessen römische Ziffern VIII und IX eingeschobener, welche letztere Zahlen ja, wie wir wissen, den Griechen das Verhältniß der Quarte zur Quinte ausdrücken. Der über diesen Ziffern befindliche Bogen soll mithin besagen, daß hier die wichtige Stelle sei, hier der entscheidende Punkt liege, durch welchen Pythagoras sein Tonssystem von demjenigen Terpander's (trotz seiner principiellen Anknüpfung an dasselbe) für immer geschieden habe.

Jenem Bogen wohnt indessen nicht nur eine unterscheidende und trennende, sondern weit mehr noch eine verbindende und zusammenschließende Kraft inne. Man kann übrigens auch sicher sein, daß Raffael, um einen bloßen Abstand zu markiren, sich nicht eines Symbols bedient haben würde, das in so ausdrücklicher Weise, wie der Bogen, das Verknüpfen von Zusammengehörigem ausdrückt. Daß es sich hier aber gerade in erster Linie um Zusammengehörendes handelt, lehrt uns ebensowohl ein Rückblick auf die oben aufgezeichnete pythagoreische Tonleiter mit ihrer lückenlos fortschreitenden Melodie und ihren in allen ihren tonalen Verhältnissen identischen Tetrachorden, als auch ein abermaliger Blick auf Raffael's durch die reinste Symmetrie der linken und rechten Seite sich auszeichnendes Schema. Eine solche Uebereinstimmung aller seiner Theile mangelte Terpander's System noch völlig, denn die beiden Hälften seiner Scala waren so ungleicher Art, daß sie sich weder ergänzten, noch anders als nur locker und äußerlich verbanden.

Der von Pythagoras eingeschobene Ganzton ist somit erst der eigentliche Durchbildner und Verschmelzer des ganzen griechischen Tonsystems. Und was finden wir nun, sowohl in Uebereinstimmung mit dieser Behauptung, als auch damit, daß es sich hier nur um des Pythagoras System handeln kann, als Ueberschrift der ganzen Musiktafel Raffael's? Nur das eine, aber gewissermaßen triumphirend über der Mitte des ganzen Schema's thronende Wort: *Epogdoon* (*ΕΠΟΓΔΩΝ*), d. h. das griechische Wort für Ganzton, gleichsam als solle uns damit zugerufen werden, daß erst durch dieses Tones geniale Einschiebung das von Terpander noch unklar angestrebte System zu völliger Harmonie und Schönheit entwickelt worden sei.

Und nun erklärt sich auch erst der wahre innere Zusammenhang der beiden Hauptgestalten jener Gruppe, die in Raffael's Schule von Athen zur Linken vom Beschauer den Vordergrund füllt. Der auf ihrem äußersten rechten Flügel stehende Mann, der nicht schreibt, sondern mit der Hand auf eine Textesstelle in einem Buche hinweist, das er mit etwas gebogenem Stnie stützt, ist Terpander. Jenes Zurückweisen auf das Buch ist die denkbar bezeichnendste Geste dafür, daß es sich hier schon um etwas Abgeschlossenes handelt, es ist die Verinnlichung der historischen Thatsache, daß Terpander's System bereits feststand und anerkannt war, als sein Nachfolger ein neues System vorzutragen begann. Dies wird noch deutlicher durch das Verhältniß unserer Figur zum Pythagoras. Dieser Letztere ist noch nicht fertig, weist keineswegs, wie Terpander, auf ein schon vollendetes Werk hin, sondern ist im Gegentheil noch mit Schreiben beschäftigt. Raffael

wollte eben hierdurch darstellen, daß Pythagoras dem Terpander gegenüber der geschichtlich spätere Theoretiker gewesen, sowie daß das pythagoreische System nur eine Verbesserung und Ergänzung des Terpander'schen sei. Kann er uns dies unzweideutiger sagen, als indem er den entscheidenden Ergänzungspunkt selber durch das Wort *Epogdoon* auf der Musiktafel hervorhebt? Ich wüßte wenigstens nicht, wie dies auf einem anderen Wege in gleicher Klarheit zur Anschauung zu bringen gewesen wäre. Und damit endlich der letzte Zweifel schwinde, bemerkte man die etwas zur Seite geneigte vorgebeugte Haltung des Oberkörpers und den gespannten Blick, womit Terpander den Aufzeichnungen des Pythagoras folgt. Der Maler wollte uns hier das Interesse versinnlichen, welches der Begründer einer Lehre selbstverständlich an dem Nachfolger nehmen muß, der, obwohl er auf des älteren Meisters Theorie fußt, dieselbe doch erst durchbildet und abschließt. Und wie fein ist der Zug im Bilde, der uns deutlich macht, daß ein bloßes Schema, wie wir es auf der Musiktafel erblicken, noch nicht dazu ausreicht, der Welt ein ganzes System zu vermitteln, sondern daß sein Erfinder dasselbe zu dem Ende erst erklären und commentiren müsse. Kann doch jeder an sich erfahren, daß der Entwurf eines neuen und umfassenden Gedankens mit wenigen Strichen und Andeutungen festzuhalten ist, die Schwierigkeiten dagegen erst mit dessen Ausführung und Mittheilung an die Welt beginnen. Gerade aber einer solchen Ausführung seines Entwurfs, mit deren Niederschrift Pythagoras beschäftigt ist, wendet sich die Aufmerksamkeit des Terpander zu, und zwar mit einem Ausdruck, als vergleiche er das von Jenem niedergeschriebene Neue mit dem Alten, welches sein eigenes System bereits enthielt — ja, man könnte selbst glauben, daß unser Beobachter zuweilen auch der Musiktafel, welche der Knabe dem Pythagoras vorhält, einen Blick schenke, um sich zugleich auf dem Wege der Anschauung des neuen Systems deutlich bewußt zu werden.

Es muß fast wunderlich erscheinen, daß Niemand bisher auf eine so naheliegende und natürliche Erklärung dieses Theiles des Raffael'schen Bildes gekommen ist. Der Grund hiervon dürfte darin zu finden sein, daß man, wie fast immer bei solchen Gelegenheiten, die Dinge viel weiter suchte, als sie in Wahrheit liegen. Zwar tauchen bei einigen früheren Erklärern des Bildes die Namen Terpander und Pythagoras wohl gelegentlich schon einmal auf; jedoch immer nur als Conjectur und nirgends gerechtfertigt durch die Theorie oder eine begründete Beziehung beider Tonlehrer aufeinander. Am unbegreiflichsten jedoch ist es mir, wie sich gewisse Commentatoren dahin haben verirren können, den Terpander für den Boethius zu nehmen. Wie käme dieser Musiktheoretiker, der 455 bis 524 nach Christus lebte, mitten in die Schule von Athen? Auch der Vorwand: Boethius habe des Pythagoras Theorie auf die christliche Musiklehre übertragen, ist nicht stichhaltig, da Boethius nicht nur die pythagoreische, sondern ebenso sehr die Musiktheorien des Aristoxenos und Ptolemäus in sein System zog, das er noch überdies durch eigene tiefgreifende Speculation bereicherte und umbildete. Vor Allem spricht das entscheidende Wort *Epogdoon* gegen den Boethius und seine Beziehungen zu Pythagoras. Denn Boethius, der nach jenen Erklärern der Gruppe nur darum neben Pythagoras gestellt ist, weil er dessen Lehre auf die christliche Musik fortgesetzt, spricht den eingeschobenen Ganzton, auf dem doch das ganze pythagoreische System beruht, dem Pythagoras geradezu ab und schreibt dessen Einschlebung ausdrücklich dem Lytaon von Samos zu ¹⁾.

1) Boethius, *De musica* I, 20.

Es scheint mir hier der Ort zu sein, darauf hinzuweisen, welch ein reines künstlerisches und historisches Gefühl und welche hohe Objektivität Raffael darin befundet, daß er, obwohl er in einer Zeit lebte, da die Sexte und Terz, diese von der griechischen Theorie so stiefmütterlich behandelten Intervalle, in der musikalischen Praxis längst in ihre Rechte eingesetzt waren, doch von diesen völlig absieht und ausschließlich die Quarte, Quinte und Oktave in seinem Schema berücksichtigt. Zwar war er in dieser Beziehung im Großen und Ganzen durch die Quellen, nach denen er arbeitete (namentlich den Marius Ficinus und Plutarch, *De musica*) gebunden, sowie annähernd wohl auch durch ein Paar schon von Andern vor ihm aufgezeichnete Schemata des pythagoreischen Systems, unter denen besonders eines in der *Margarita philosophica* dem seinen sehr ähnelt. Hätte er sich jedoch so viele Freiheiten im Einzelnen erlauben wollen, wie manche seiner Zeitgenossen, so wäre ihm demungeachtet hinreichender Spielraum zu einer Anknüpfung des antiken an das christliche Musiksystem geblieben.

Ich mache ferner noch darauf aufmerksam, daß der Durchschneidungspunkt der beiden Diapentenlinien, welche das Schema enthält, ebenfalls eine im Sinne des pythagoreischen Systems in die Augen springende Bedeutung besitzt, indem dieser Kreuzungspunkt auf das Anschaulichste versinnbildlicht, in welcher Weise die beiden Quintenintervalle des Systems aus dem unteren in das obere und aus dem oberen in das untere Tetrachord übergreifen. Denn die Grenzen der beiden Tetrachorde selber sind in Raffael's Zeichnung durch die beiden Quartenzlinien umschrieben und reichen darin nicht über den sie trennenden Ganzton, der darum von der griechischen Theorie auch diazeuktischer Ton genannt ward, hinaus.

Und nun zum Schluß noch eine Erklärung der Musikergruppe im Ganzen. Betrachten wir dieselbe in ihrer Totalität, so bemerken wir, daß sie sechs Personen umfaßt: den stehenden Mann mit dem Buche, den Jüngling mit der Tafel, die dann folgende, sitzend schreibende Hauptfigur, den halb hinter dieser kauern den abschreibenden Alten, einen nicht griechisch kostümirten vorgeneigten Mann, der den zuletzt genannten drei Personen im Rücken steht, sowie endlich eine ruhig dahinschreitende idealschöne Jünglingsgestalt, welche die im Hintergrunde gebliebene Lücke zwischen dem Knaben mit der Tafel und dem stehenden Manne mit dem Buche ausfüllt.

Es ist mir kaum eine zweite Gruppe in einem Bilde bekannt, die, obwohl Glied eines größeren Ganzen, sich zugleich so vollkommen in sich selber abschließt und rundet. Bewegung, Geberden und Thätigkeit der drei vorderen Figuren dieser Gruppe stehen in der unmittelbarsten Wechselbeziehung, so daß hier geradezu eines aus dem anderen hervorgeht. Man beruft sich auf bereits Vorhandenes, man führt dies Gegebene weiter aus, man kopirt endlich das in gereifterer Form Ueberlieferte¹⁾. Aber auch die beiden im Rücken dieser vier Personen befindlichen Gestalten zeigen sich mit der Gruppe als solcher

1) Es will mir, diesem so fest verketteten Zusammenhange gegenüber, nicht recht zulässig erscheinen, den Terpander in einen Philosophen, etwa den Anaxagoras oder Parmenides, umzutauschen, der die Verbindung zwischen oben und unten im Bilde herzustellen habe. Denn die fragliche Figur lehrt der oberen Philosophengruppe nicht nur, wie Heraklit, den Rücken (bei dem dies durch sein gänzlich Verfunkensein in sich selber motivirt ist), sondern wendet sich auch noch weit prägnanter und entschiedener als jener von ihr ab; und zwar dadurch, daß sie mit gespanntem Interesse und vorgebeugtem Oberleibe den Aufzeichnungen des Pythagoras folgt. Hätte Raffael aber diese Figur vermittelnd zwischen die bei der Musik anknüpfenden Weltweisen und die Philosophen auf dem Gipfel der Treppe hinstellen wollen, so würde er sie zweifellos mit beiden Gruppen in Beziehung gesetzt haben.

auf das Innigste verknüpft. Einmal schon durch ihre räumliche Nähe, dann durch ihre völlige Gleichgiltigkeit gegen alle übrigen Personen im Bilde, sowie endlich durch die besondere Stellung einer jeden derselben zu der Gruppe im Ganzen. Der herbeieilende Orientale blickt über die Schultern des Knaben und des Pythagoras hinweg in das Buch und folgt den Aufzeichnungen des Letzteren mit einer Geberde der Verehrung; der ideal-schöne Jüngling freilich, der die gesamte Gruppe im Hintergrunde überragt, scheint weder der in ihrer Mitte thronenden Hauptfigur, noch einer ihrer anderen Personen ein Interesse zu schenken. Zunächst jedoch gehört er ihr malerisch an, da er, wie schon gesagt, die zwischen Terpander und dem Knaben gebliebene Lücke ausfüllt, und wollten wir ihn nicht auch innerlich auf den Kreis beziehen, in den er äußerlich hineintritt, so würde er aus Raffael's Schule von Athen überhaupt herausfallen.

Wie erklären wir nun diese so verschiedenen Personen? Die Identität der beiden wichtigsten Gestalten mit Terpander und Pythagoras wies ich schon oben nach. Der Knabe oder Jüngling mit der Musikkassette scheint mir noch etwas mehr zu sein, als ein solcher nur äußerlich nothwendiger Schildhalter, er hat mir vielmehr das Ansehen eines jugendlichen Schülers des Pythagoras und in unserem besonderen Falle daher offenbar eines Zöglings der berühmten Musikschule des Meisters. Hierfür möchte selbst der freudige Stolz sprechen, mit welchem der junge Pythagoreer, während er dem verehrten Lehrer willig den begehrten Dienst leistet, auf jenen herbeieilenden Ausländer das Haupt zurückwendet, der, in vorgeneigter Stellung und die Hand in orientalischer Weise theuernd auf das Herz legend, der Niederschrift des Pythagoras seinen Antheil schenkt.

Wer ist nun aber jener im Schatten sitzende Alte auf dem linken Flügel unserer Gruppe, der, indem er Feder, Pergament und Tintenfaß auf seinem Schoße festhält, trotz dieser unbequemen Situation mit gespanntestem Interesse den Aufzeichnungen des Pythagoras kopirend folgt? Ebensowenig wie Terpander Boethius ist, ebensowenig kann dieser Alte Boethius sein, denn Raffael war ein zu normal gebildeter und zu harmonisch zusammenfassender Geist, um hier von seinem Thema abzugehen oder aus dem Zusammenhang seiner Darstellung herauszufallen, wenn auch zugegeben werden soll, daß jene in ihrem dunkeln Winkel verborgen lauernde Gestalt, die dem größten griechischen Tonlehrer ablauscht, was späteren Zeiten überliefert werden soll, weit eher zu dem Irrthum hätte verführen können, daß damit Boethius gemeint sei, als der in das offene Bild so weit vorgeschobene, frei dastehende Terpander, der daher völlig den Männern beizuzählen ist, die in Raffael's Bild die Blüthe Griechenlands repräsentiren.

Meine Antwort nun auf die Frage nach der Bedeutung der in Rede stehenden, noch unaufgeklärten Figur geht dahin, daß ich sie für Aristoxenos halte.

Die gesamte griechische Musikgeschichte theilt sich nach den drei Männern Terpander, Pythagoras und Aristoxenos in drei Hauptabschnitte. Die älteste derselben, mit Terpander beginnend, reicht von 645 bis 584 vor Christus, d. h. bis zu Pythagoras' Geburt; die mittlere von Pythagoras bis auf Aristoxenos, 340 v. Chr.; die jüngste endlich von Aristoxenos bis zum Ausgang der griechischen Bildung. Diesem ihrem Alter gemäß stellt Raffael, der, stets beziehungsreich und sinnvoll, nichts in der Anordnung seiner Gruppen dem Zufall überläßt, die geistigen Führer jener drei Epochen nebeneinander. Am meisten zurück (ich meine am tiefsten in das Bild hineingeschoben) finden wir Terpander, als den die ganze griechische Musik begründenden Meister; ihm reiht sich, schon etwas weiter auf den Beschauer zu, Pythagoras, als der Führer der mittleren Schule an; und dann

talischem Kostüm im Rücken der drei Haupttonlehrer Griechenlands. Wäre der in Aegypten zu Pelusium geborene Ptolemäus nicht eine viel zu gewaltige und umfassende Natur, um eine sekundäre Stellung in irgendeiner Gruppe zu erhalten, und stünde derselbe nicht überdies vorne rechter Hand im Wilde unter den Naturforschern, wo wir ihn als den großen Geographen erblicken, der die Erdkugel in der Hand trägt, so würde ich sagen, jener mit so warmem Antheil dem Pythagoras über die Schulter blickende Mann sei Ptolemäus, weil dieser, der zugleich auch Musiker war, des Pythagoras Tonsystem gegen die Angriffe des Aristogenos vertheidigte und demselben wieder volle Gerechtigkeit widerfahren ließ; besonders auch dadurch, daß er das Beste aus des älteren Tonlehrers System mit den Neuerungen des Aristogenos zu verschmelzen suchte. Nun ist es ja aber bekannt, daß Pythagoras nicht nur beim Ptolemäus, sondern bei den Alexandrinern überhaupt in hohem Ansehen stand, und so dürfen wir uns unter jenem Orientalen einen seiner Anhänger in Aegypten vorstellen, der, in ähnlichem Sinne wie Ptolemäus, der Tonlehre des Pythagoras seine bewundernde Anerkennung zollt.

Wer ist nun aber jener idealschöne Jüngling im Hintergrunde, der, obwohl an den Geistesbezügen und Vorgängen in der Gruppe selber keinen unmittelbaren Antheil nehmend, derselben doch so deutlich angehört? Marsilius Ficinus bezeichnet sein Wesen mit den Worten: *harmonica compositio animi*, und in der That, wir haben hier den durch die Wirkung der Töne harmonisch gestimmten und für das Schöne empfänglich gewordenen Menschen vor uns, der daher selber auch Schönheit ausstrahlen muß. Eine solche Persönlichkeit nun, die eine im Sinne des Aristoteles reinigende und im Geiste des Plato versittlichende und verklärende Wirkung der Tonkunst auf ihr Gemüth und auf ihr Empfinden, Denken und Wollen erfahren hat, ist gerade der Typus, welchen die Griechen durch eine musikalische Erziehung heranbilden zu können glaubten, da sie die Musik als die große Bildnerin aller Wesen und Dinge betrachteten und derselben, in ihrer dreifachen Offenbarung: als *musica saltatoria*, *musica harmonica* und *musica metrica*, die weitreichendsten Einflüsse auf Körper und Seele zuschrieben. So stellt uns denn jene an Raffael selber mahnende Gestalt einen Jüngling dar, der unbekümmert um die verschiedenen Systeme der Tonlehrer, sich an den daraus gewonnenen Resultaten erquickt; sie zeigt uns den durch die Eintracht süßer Töne mit sich und der Welt in Einklang gesetzten Menschen, den nichts Unlauteres, Unschönes oder Widerwärtiges mehr anzufechten vermag.

Da hiermit unsere Gruppe in allen ihren Gliedern annähernd erklärt ist, so dürfte eine abermalige Deutung der Tafel aus dem Musikalischen in's Mathematische oder Kabbalistische nunmehr, da sich herausgestellt, daß sie unzweifelhaft des Pythagoras Tonsystem enthält, nur noch in gewaltsamer Weise wieder versucht und durchgeführt werden können. Dasselbe gilt aber auch von den verschiedenen Gestalten dieser Gruppe, welche außer jeder Beziehung zur Musik zu denken künftig ebenfalls nicht mehr möglich sein dürfte. Oder commentirt Pythagoras etwa die ihm gegenüber befindliche Tafel nicht? Denkt er gar nicht an dieselbe, obwohl sie ihm von dem Knaben doch nur darum so direkt vor die Augen hingestellt wird, damit er sie, schreibend und erklärend, jeden Moment über sein Buch hinaus bequem zu überblicken vermag? Ich glaube, eine natürliche Anschauung der Dinge und der gesunde Menschenverstand geben auf solche Fragen sofort die einzige ungefuchte Antwort, die darin besteht, daß Pythagoras hier als Erklärer seines Systems dargestellt sei. Wäre dem nicht so, so würden Knabe und Tafel

nicht nur überflüssig, sondern sinnlos erscheinen. Wenn aber Pythagoras hier als Erläuterer des seinen Augen gegenüber aufgestellten Schema's gedacht ist, so würde es mehr als gezwungen sein, jene Männer und Jünglinge, die sich voll Interesse um ihn drängen, anders, als ebenfalls aus einer ihnen nach irgend einer Seite hin innewohnenden Beziehung zur Tonkunst zu erklären.

Doch ich glaube, hier angelangt, schon die Stimmen derer zu vernehmen, die der Meinung sein dürften, daß meine Auffassung mehr den Tonkünstler als den Kunsthistoriker verrathe, da es schlecht zu der Idee des ganzen Bildes stimme, in welchem es sich um die Verherrlichung der höchsten Geisteskultur Griechenlands, sowie namentlich der griechischen Philosophie handele, eine so wichtige Gruppe, wie die links im Vordergrund befindliche, nur aus Musikern bestehen zu lassen.

Als Entgegnung hierauf diene Folgendes. In der zur Linken befindlichen der beiden großen Nischen, in welchen, erhaben über die ganze Versammlung, Göttergestalten stehen, bemerken wir Phoebus Apollon, den Führer der Musen, unter denen bekanntlich nicht weniger als drei: Euterpe, Polyhymnia und Terpsichore, der Musik eng verknüpft sind. Um den Gott jedoch noch unmittelbarer als Schützer und Vorbild der Sänger zu kennzeichnen, gab ihm Raffael eine zehnsaitige Lyra in den Arm. Aber auch hiermit schien ihm noch nicht hinreichend die Beziehung des Musagetes auf die Musik symbolisirt. Aus diesem Grunde erblicken wir unter der Nische des Götterstandbildes zwei Reliefs, die uns die beiden für griechische Begriffe wichtigsten und versittlichendsten Wirkungen der Musik darstellen. Diese bestanden den Alten darin, daß die Kunst der Töne ebensowohl wolllüstige, räuberische Begierden zu zähmen, als die bloße rohe Kraft zu bändigen, zu mäßigen und dem Guten dienstbar zu machen vermöge. Und was sagen uns die Reliefs? In dem oberen erblicken wir wildkämpfende, einander mordende Männergestalten, von denen eine einen wuchtigen Stein über dem Haupte schwingt, in dem unteren einen von lüfterner Begierde erfaßten Flußgott, der eine vor ihm fliehende Nymphe verfolgt und trotz ihres Widerstrebens an sich reißt. Ueber beiden Darstellungen aber thront in erhabener Ruhe der lichte, die Xeyer umfassende Gott, der mit den beschwichtigenden Klängen seiner Saiten die dunkle ungezügelte Naturkraft und ihre Ausbrüche reinigt und verklärt, indem er Mordlust in edle Tapferkeit, rasende Begierde in die dem Schönen zugewandte Liebe wandelt. Denn die Musik negirt den Griechen nicht etwa nur das Rohe und Unsitthliche, sondern sie preisen auch ihre positiven Wirkungen, die sie vornehmlich darin erkennen, daß sie den Mann zur Hingabe seines Lebens für das Vaterland und zu einer reinen Freude am Schönen entflamme.

Sollte es endlich — nachdem ich die rein musikalischen Beziehungen der Reliefs auf die Bildsäule des Apollon dargethan — noch eines weiteren Zeugnisses dafür bedürfen, daß Raffael eine Deutung derselben nur in dem von mir gegebenen Sinne zuläßt, so verweise ich nochmals auf den Marsilius Ficinus. So wenig wir auch die Quellen, nach denen Raffael arbeitete, überall aufzuweisen vermögen und wie häufig er sich in einzelnen Fällen auch mit solchen darunter in Widerspruch setzt, die uns im Uebrigen unzweifelhaft erscheinen, so muß doch angenommen werden, daß dem Meister (gleichviel ob direkt oder indirekt, d. h. gleichviel ob er selbst Einsicht genommen oder der Cardinal Bembo und andere seiner gelehrten Freunde die Vermittler machten) ein Autor wie Marsilius, als eine der wichtigsten Quellen damaliger Zeit, bekannt gewesen sei. Marsilius aber enthält zwei Stellen, die ganz ausdrücklich jener rohen Kräfte und wilden

Begierden gedenken, deren Verfinnbildlichung Raffael in den beiden Reliefs unternahm und als deren Vändigerin der obengenannte Autor ebenfalls die Tonkunst der Griechen anführt¹⁾. Und nun wird man wohl endlich überzeugt sein, daß der große Urbinate auch der Musik auf dieser Seite seines Bildes einen hervorragenden Platz hat einräumen wollen.

Allein ich vergesse hier, welche Begriffe noch in manchen Bildungssphären (und zwar selbst unter solchen Männern, die in ihrem eigenen Fache auf der Höhe gründlichen Wissens stehen) über die Bedeutung der Musik überhaupt und insbesondere wieder über die Stellung der Musiker in Griechenland walteten. Für diese wird der Gedanke, daß Raffael einer „Musikergruppe“ eine so glänzende Stellung in seinem Bilde habe geben wollen, immer noch unannehmbar sein. Es wird daher nöthig sein, hier schließlich noch ein Paar Worte dem schon Gesagten hinzuzufügen, die geeignet sind, Mißverständnissen vorzubeugen.

Gerade die Alten können uns Moderne lehren, wie wir eigentlich über Musik denken sollten. Ich berührte bereits die umfassende Bedeutung, die die Griechen der Musik beimaßen, eine Bedeutung, die so weit ging, daß Aristoteles das ganze 8. Buch seiner Politik nur von dem Verhältniß der Musik zum Staate handeln und Plato derselben in seiner Republik die denkbar höchste Würdigung angedeihen läßt. Da nun Aristoteles und Plato die Mitte von Raffael's Schule von Athen in dominirender Stellung behaupten, so würde — schon um jener beiden Männer Anschauungen von der Tonkunst willen — unsere im Vordergrunde des Bildes befindliche Musikergruppe nicht der direktesten Beziehung zu den beiden großen Philosophen ermangeln. Aber eine solche Beziehung zeigt sich noch in anderer Weise. Die Musik galt bekanntlich den Griechen als das von den Göttern selbst ihnen verliehene Maß aller Dinge, weshalb auch das Maßhalten im Thun und Genießen und die Vändigung der Leidenschaften an sie geknüpft waren. Als Musik galt ihnen darum nicht nur Gesang und Saitenspiel, sie kannten auch eine von Tönen hervorgerufene Musik der Seele, einen von ihr stammenden Gleichmuth in Glück und Unglück, eine Musik der Bewegung, der Mimik, der Rhythmen und der Sprache. Mit der Musik standen außerdem die Philosophie, die Mantik (divinatio), die Gesetze der Symmetrie, die Mathematik und die Astronomie in engster Verbindung. Daher beruhte ihnen selbst das Weltall und die Schwingung der Bewegungen der Himmelskörper (die pythagoreische Sphärenharmonie), sowie vor Allem eine vollkommene Durchbildung philosophischer Weltanschauung auf den Gesetzen der musikalischen Harmonie. Der zuletzt angeführte Gesichtspunkt würde es schon allein rechtfertigen, daß Raffael seine Musiker unter die Philosophen bringt; es kommt aber noch hinzu, daß Pythagoras, Terpander und Aristogenos nicht nur Musiker oder etwa gar Sänger und Saitenspieler waren, sondern tiefsinnige Theoretiker, sowie auch mehr oder weniger Dichter, Mathematiker und — was hier am schwersten in's Gewicht fällt — Philosophen. Wer einwenden wollte, daß Raffael, im Hinblick hierauf, dann wohl auch weniger die Musiker, als die Denker Pythagoras, Terpander und Aristogenos in sein Bild zu stellen beabsichtigt haben dürfte, in welchem Falle sie sich einfach nur unter ihres Gleichen befänden, den verweisen wir

1) Marsilius Ficinus im Comment. de republica, p. 1404. Plato Phoebeus humani generis medicus, p. 1400 ff. (Musik als Mittel gegen libidinos und rapinae). — Man vergleiche hiermit die bekannte Erzählung, daß Pythagoras (und dieser ist in Raffael's Bild ja der Mittelpunkt seiner Musikergruppe) die Wuth eines jungen Menschen, der das Haus seiner Geliebten aus Eifersucht anzünden wollte, durch Musik besänftigte.

abermals auf die Musiktafel, sowie auf den sie erklärenden Pythagoras, die zusammen ja den Mittelpunkt des Interesses der ganzen Gruppe bilden; wir verweisen ihn überdies darauf, daß die drei Genannten auch als Philosophen ihr System auf Musik gründeten. Selbst also wenn Raffael diese Männer nur als die gesetzgebenden Tonlehrer ihres Volkes aufgefaßt hätte, würde ihre Darstellung in der Schule von Athen nicht bloß zulässig, sondern geradezu geboten erscheinen. Hierzu kommt nun noch, daß man die Tonlehrer in Griechenland als die Führer und Erzieher der Jugend wie die Musik als die große Menschenbildnerin und Ordnerin der Welt ansah. Ihre Wirkungen in dieser Beziehung wurden so hoch veranschlagt, daß Plato (Republ. IV) behauptet, die Einführung einer neuen Tonart vermöge einen ganzen Staat in Gefahr zu bringen, denn nirgends verändere man die Tonarten, ohne daß die wichtigsten Gesetze im Staate mit verändert würden. Aristoteles (Polit. VIII) endlich empfiehlt bei der Erziehung der Jugend vornehmlich die dorische Tonart, weil aus ihr ethische Melodien hervorgehen und weil sie am meisten den Charakter der Ruhe und sittlichen Würde besitz. Männer aber, die gleich Terpander, Pythagoras und Aristorenos die Gesetze einer Kunst feststellten, die man solcher Einflüsse auf das allgemeine Wohl für fähig hielt, verdienten sicherlich einen hervorragenden Platz in einer Schule von Athen. Wollte man sich an die den drei genannten Tonlehrern von mir im Bilde zugesprochene Altersfolge stoßen, die allerdings einen chronologischen Fortgang von oben nach unten voraussetzt, während doch Raffael eine, auch durch die Treppe versinnbildlichte Altersfolge von unten nach oben scheint haben darstellen zu wollen, die sich namentlich in der Mitte durchgeführt erweist, da wir hier ein Emporgehen von Heraklit, als dem Philosophen einer älteren Zeit, zu Plato und Aristoteles erblicken, so sind auch solche Bedenken leicht zu zerstreuen. Niemand wird voraussetzen, daß Raffael nach einer Schablone oder als Doktrinär gearbeitet habe, sondern man darf eher annehmen, daß er sich überall, wo es ihm paßte, die künstlerische Freiheit vorbehielt, nach Gutdünken zu verfahren, daher auch einmal in der Altersfolge die umgekehrte Richtung einzuschlagen. Dies geschieht selbst schon auf den Stufen, denn der auf diese hingelagerte Diogenes ist jünger als der obenstehende Plato. In einer solchen Meinung bestärkt mich aber ferner die zu der Gruppe der Naturforscher gehörende Gestalt des Ptolemäus. Der große Ägypter steht, obwohl später wie Aristoteles geboren, am Fuße der Treppe. Warum aber sollte, was auf dem rechten Flügel des Bildes möglich war, sich der Meister nicht auch auf dem linken Flügel gestattet haben?

So fügt sich denn alles zum harmonischen Ganzen. Wie der Gott der Musen in unserem Bilde auf die musischen Künstler hindeutet, die sich als eine Gruppe von Dichtern und als eine Gruppe von Musikern zu seinen Füßen ordnen, so bezeugt die auf dem entgegengesetzten Flügel des Gemäldes befindliche Statue der Pallas Athene die Anwesenheit der Mathematiker, Astronomen, Geographen und der sich ihnen anschließenden Architekten und bildenden Künstler. Erhaben aber über diese wie über jene erblicken wir die Philosophen, als die Vermittler zwischen den Gegensätzen und geführt von den berühmtesten Vertretern der zwei von Alters her einander ergänzenden Geistesrichtungen, von Plato und Aristoteles, die uns durch ihren zwiefach verschiedenen Hinweis — hier auf das, was über uns, dort auf das, was unter uns ist — versinnbildlichen, daß nicht die eine oder die andere Weltanschauung, sondern beide in ihrer Verschmelzung erst den Geist der Menschheit in seiner Totalität bedeuten.