Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 22 (1962)

Heft: 1-3: Festschrift für Hans Reinhardt

Artikel: Das Virginal des Andreas Ryff von 1572

Autor: Boerlin, Paul-Henry

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-164814

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.12.2025

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

Das Virginal des Andreas Ryff von 1572

Von PAUL-HENRY BOERLIN

(Tafeln 39–42)

I. Die älteren Klavierinstrumente

Dass die Substanz eines musikalischen Kunstwerks mit den physikalischen Gegebenheiten und der akustischen Eigenart einer bestimmten Instrumentierung verbunden ist, ja teilweise durch sie geradezu bedingt wird, ist eine Erkenntnis, die nicht immer vorhanden war. Man glaubte bisweilen, der musikalische Gehalt sei unabhängig von seinem akustischen Träger und hielt es für richtig, ja für einen Gewinn, beispielsweise Orgelwerke für Klavier oder gar für Orchester einzurichten. So sehr aber die Auswechselbarkeit des Interpretationsmittels in gewissen Gebieten und Epochen musikalischer Erfindung zur selbstverständlichen Voraussetzung gehörte, so sicher ist diese Freizügigkeit nicht überall möglich, und sie kann namentlich dort nicht angerufen werden, wo ein späteres, der fraglichen Zeit noch unbekanntes Instrument eingesetzt werden soll[1].

In besonderer Zuspitzung zeigt sich das Problem bei den sogenannten historischen Tasteninstrumenten: Das *Clavichord*, bei dem die Saite erst durch den Anschlag einer Metalltangente auf ihre klingende Länge abgeteilt wird und bei dem die Taste also während der Dauer des Klanges mit der Saite in Verbindung bleiben muss, und die Kielinstrumente, *Cembalo*, *Spinett*, *Virginal*, bei denen die durch Stege bereits fertig abgeteilte Saite beim Anschlag mit einem Kiel angerissen wird – diese älteren Klavierinstrumente sah man während des 19. Jahrhunderts nicht anders denn als technisch unvollkommenere Vorläufer des modernen Klaviers.

Mit der Einsicht, dass jene beiden Instrumentengattungen in sich vollkommene Vertreter eines typologisch anderen Zweiges neben den Hammerklavieren darstellen und dass sie nicht einer technischen Verbesserung, sondern einem tiefgreifenden stilistischen Wandel zum Opfer gefallen sind, wuchs auch das Bestreben, die musikalische Literatur der betreffenden Epochen den ihr gemässen Instrumenten zurückzugeben und deren Bau zu praktischem Gebrauch neu zu beleben. Tektonisch gestaltete Musik lässt sich eben auf einem grundsätzlich atektonischen Instrument wie dem modernen Klavier nicht adäquat wiedergeben. – Damit hat aber auch das Interesse an den erhaltenen *historischen* Instrumenten zugenommen. Um ihres musikalischen Eigenwertes willen, wie auch als Vorbilder für sinngemässe Rekonstruktionen sind sie heute ästhetisch und dokumentarisch von unschätzbarem Wert.

Sehen wir von literarischen Belegen ab[2], so reicht unsere optische Kenntnis von Cembalo und Clavichord in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts zurück. Die frühesten Abbildungen eines Cembalos finden sich in einer Handschrift für Jean de France, Duc de Berry, von 1409[3], im

[1] Das sehr komplexe Problem weist die verschiedenartigsten Aspekte auf und bedürfte daher einer eigenen Untersuchung.

[2] Literarische Belege für Tasteninstrumente mit Kielmechanik finden sich in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts (NORLIND, Spalte 102–103; NEUPERT, Cembalo, p. 5–6). Das Clavichord wird erstmals 1404 in den Minneregeln des Eberhard Cersne von Minden (in der Nationalbibliothek in Wien) erwähnt (HIPKINS, p. 58; NEUPERT, Klavichord, p. 10; RUSSELL, Harpsichord, p. 23).

[3] Nach SACHS, p. 337 (freundlicher Hinweis von Dr. Walter Nef). – Sachs nennt die Handschrift «Très belles heures» des Duc de Berry. Nach RUSSELL (Harpsichord), p. 13, ist die Darstellung in einer Berry-Handschrift des Musée Condé in

Weimarer Wunderbuch, um 1440[4], und in einem Manuskript von Henri Arnaut von Zwolle, ebenfalls um 1440[5]. Auch das Clavichord erscheint bei Henri Arnaut[6] und im Weimarer Wunderbuch[7] erstmals im Bild. Rund hundert Jahre jünger ist das älteste erhaltene (datierte) Instrument, ein 1521 datiertes Cembalo von Hieronymus von Bologna[8], und ihm schliessen sich das 16. Jahrhundert hindurch nun rund 40 erhaltene und bekannte Tasteninstrumente mit zuverlässiger Datierung an. Eine Übersicht zeigt sogleich, dass es sich bis zur Jahrhundertmitte ausschliesslich um Werke italienischer Meister handelt – eine Feststellung, die keineswegs zu einer vom Zufall der Überlieferung verzerrten Vorstellung verleitet, sondern ein getreues Spiegelbild auch des entwicklungsgeschichtlichen Verlaufes gibt: Denn in der Tat war das führende Land im Cembalo- und Clavichordbau seit der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts zunächst *Italien*. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts jedoch bildete sich nördlich der Alpen eine zweite grundlegende Schule: die *niederländische*.

Schon in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts sind Klavierbauer in dem blühenden Handels- und Kulturzentrum Antwerpen belegt, aber diese waren, da die Instrumente gewöhnlich mit Malereien verziert wurden, im Rahmen der zünftischen Organisation vorerst als dekorative Künstler und nicht als Instrumentenmacher vertreten und somit der St.-Lukas-Gilde, der Malerzunft, angeschlossen. Erst auf ein von zehn Meistern gestelltes Begehren hin wurden sie 1557 als «claevesimbaelmakere», das heisst als Cembalobauer, in die St.-Lukas-Gilde aufgenommen und als eigene Berufsgruppe anerkannt[9]. Damit war der Weg geöffnet zur erfolgreichen Entwicklung des niederländischen Cembalobaues, der dann vor allem in den Instrumenten der Familie Ruckers europäische Geltung erlangen sollte.

Das älteste bekannte niederländische Instrument ist ein heute im Conservatoire Royal de Musique in Bruxelles befindliches Spinett von Joost Karest mit dem Datum 1548[10]. Bezeichnenderweise lässt es eine getreue Übernahme italienischer Bauprinzipien erkennen. Als nächstes folgt ein Virginal von 1568 im Victoria and Albert Museum in London[11]. Dann wird die Kadenz rascher: 1580, 1581, 1590, 1591, 1591, 1598 sind die Entstehungsjahre der übrigen datierten niederländischen Kielinstrumente[12]. Auch in anderen Ländern finden sich jetzt Belege: 1579 das erste englische

Chantilly zu finden. Die einzige Handschrift aus dem Besitz des Duc de Berry in Chantilly ist jedoch das als «Les très riches heures du duc de Berry» bezeichnete Stundenbuch, das aber die von Sachs bzw. Russell erwähnte Abbildung eines Cembalos nicht zu enthalten scheint. Möglicherweise handelt es sich um eine der zahlreichen anderen für Jean de Berry ausgeführten, oft ähnlich benannten Handschriften.

4 Siehe NORLIND, Spalte 123, und RUSSELL (Harpsichord), p. 13. Abbildung bei NEUPERT (Cembalo), p. 26. – Das Weimarer Wunderbuch befindet sich in der ehemals grossherzoglichen Bibliothek zu Weimar.

5 Siehe LE CERF/LABANDE, Tf. VI und VII, Text p. 3–10; NORLIND, Spalte 123; RUSSELL (Harpsichord), p. 13. – Henri Arnaut (Arnault) von Zwolle († 1466), Mediziner, Astronom und Astrolog, stand im Dienste von Philippe le Bon, Herzog von Burgund, und der Könige Charles VII und Louis XI. – Das Manuskript, Ms. latin 7295 der Bibliothèque Nationale in Paris, ist eine Sammlung astronomischer und musikologischer Texte. Darunter ein Traktat über die Tasteninstrumente, welcher in Wort und Zeichnung Cembalo, Clavichord, Dulce Melos und Orgel behandelt, und sogar eine Hammerklavier-Mechanik beschreibt.

6 Siehe LE CERF/LABANDE, Tf. IX und X, Text p. 11–22; RUSSELL (Harpsichord), p. 23.

7 NORLIND, Spalte 86 (mit Abbildung), und NEUPERT (Klavichord), p. 11 und Abbildung bei p. 17.

8 Im Victoria and Albert Museum, London (Nr. 226–1879). Siehe RUSSELL (Harpsichord), Tf. 5 und 6 und Text p. 27; RUSSELL (Early Keyboard Instruments), Tf. 1; HIRT, p. 214, Abbildung p. 215.

9 Siehe ROMBOUTS/LERIUS, Bd. I, p. 205–206, und RUSSELL (Harpsichord), p. 41–42 und 146–148. – Vgl. Anmerkungen 23 und 25.

10 MAHILLON, Bd. III, Nr. 1587, p. 156–157. Abbildung bei HIRT, p. 171, Text p. 170. – Joos Karest war der Sohn des Jan Karest, der aus Köln in Antwerpen eingewandert war («Hans van Ceulen»), und führte daher im Wappen die drei Kronen des Kölner Wappens. Siehe BOALCH, p. 57.

11 Nr. 447–1896. Gebaut für Wilhelm, Herzog von Cleve, Berg und Jülich. Abgebildet bei RUSSELL (Early Keyboard Instruments), Abb. 11, RUSSELL (Harpsichord), Tf. 18, Text p. 45, und HIRT, p. 172, Text p. 173.

12 Doppelvirginal von Marten van der Biest, dat. 1580, im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg (abgebildet bei RUSSELL, Harpsichord, Tf. 20, Text p. 42). Doppelvirginal von Hans Ruckers d. Ä., dat. 1581, in New York, Metropolitan Museum (abgebildet bei HIRT, p. 204, Text p. 205). Zweimanualiges Cembalo von Hans Ruckers d.Ä., dat. 1590,

Instrument, ein Cembalo, kombiniert mit einer Orgel («Claviorganum»), von Lodewijk Theeuwes[13]. 1587 eine Kombination von Virginal und Regal in Spielbrettform von Anton Meidling aus Augsburg[14].

Die hier skizzierte Übersicht nun liefert gleichsam ein Koordinatennetz, das erlaubt, Eigenart und Bedeutung jenes Instrumentes zu erfassen, das den eigentlichen Gegenstand der vorliegenden Arbeit bildet. Anlässlich einer Restaurierung ist nämlich vor kurzem ein frühes niederländisches Virginal in Basler Privatbesitz zutage getreten, das offenbar der Forschung bisher unbekannt geblieben ist. Es trägt das *Datum 1572* und erweist sich damit als das *drittälteste* der heute feststellbaren datierten niederländischen Tasteninstrumente. Seine Existenz den Musikhistorikern zu weiterer Bearbeitung zur Kenntnis zu bringen, ist ein Anliegen der folgenden Ausführungen[15].

II. Das Instrument

Während in neuerer Zeit die Bezeichnung «Cembalo» für die grossen, flügelförmigen Kielinstrumente stets eindeutig war, schwankte die Benennung der kleinen Formen zeitenweise. Heute hat sich (nicht nur in der deutschen Sprache) die Gewohnheit durchgesetzt, die regelmässig querrechteckige Form als «Virginal», die unregelmässige, polygonale (auch die einer liegenden Harfe ähnliche) dagegen als «Spinett» zu bezeichnen[16].

Das Basler Instrument (Tafel 39*a*) besitzt querrechteckige Form und ist demnach als *Virginal* anzusprechen. Die Masse des Gehäuses, das dazu bestimmt ist, auf einen Tisch gelegt zu werden, lauten: 92,5 cm breit, 33 cm tief, 17,9 cm hoch. Es handelt sich um ein sogenanntes Vierfuss- oder Oktavinstrument, das heisst seine Tonlage ist eine Oktave höher als normal. Die Untertasten sind mit Bein belegt, mit abgerundeten Seitenkanten; die (geschnitzten) Obertasten aus Mooreiche sind schwarz gebeizt. Der Klaviaturumfang beträgt drei Oktaven + Quart (e – a3), die Taste gis3 fehlt. Der Stimmstock befindet sich rechts; die Wirbel sind in zwei Reihen parallel zur rechten Gehäusewand angeordnet. Der Resonanzboden besitzt keine Rosette, beziehungsweise kein Schalloch. Unter dem ersten ist (als besondere Eigenart dieses Instrumentes) ein zweiter Resonanzboden angeordnet[17]; beide werden durch eine Leiste miteinander verbunden. Die

im Musée du Conservatoire national de musique, Paris (CHOUQUET, Nr. 326, p. 84–85; Abbildung bei RUSSELL, Harpsichord, Tf. 21–23). Doppelvirginal von Hans Ruckers d. Ä., dat. 1591, in der Belle Skinner Collection in Holyoke (abgebildet bei SKINNER, p. 33, Text p. 31–32, Nr. 12, und bei MARCUSE, Nr. 4). Spinett von Hans Ruckers d. Ä., dat. 1591, im Hôtel de Gruuthuse, Brügge (abgebildet bei BOALCH, Tf. 8, und RUSSELL, Harpsichord, Tf. 24). Virginal von Hans Ruckers d. Ä., dat. 1598, in Pariser Privatbesitz (abgebildet bei RUSSELL, Harpsichord, Tf. 24 und 27).

[13] Victoria and Albert Museum, London, Nr. 125–1890. Abgebildet bei RUSSELL (Early Keyboard Instruments), Abbildung 16, bei HIRT, p. 302, Text p. 303, und bei RUSSELL (Harpsichord), Tf. 53 und 54.

[14] Wien, Kunsthistorisches Museum, Nr. A 126 (abgebildet bei SCHLOSSER, Tf. XXVI, Text p. 73, und bei HIRT, p. 301, Text p. 300).

[15] Dem Besitzer in erster Linie gebührt aufrichtiger Dank für seine bereitwillig gewährte Erlaubnis zur Publikation dieser Arbeit, wie auch für seine sehr wertvollen Angaben über die Herkunft des Instrumentes. Besonderer Dank richtet sich aber auch an die Herren Dr. Hans Lanz, Konservator am Historischen Museum Basel, der mit Rat und Tat besorgt war, die nötigen Untersuchungen zu ermöglichen, und Martin Scholz, Leiter der Werkstatt für historische Tasteninstrumente der Firma Hug in Basel, der in grosszügiger Weise den Verfasser an seinem umfassenden technischen und historischen Wissen über den Cembalobau teilnehmen liess. Freundlichste Unterstützung bei der Abklärung verschiedener Probleme fand der Verfasser sodann bei den Herren Dr. Max Burckhardt, Vorsteher der Handschriftenabteilung an der Universitätsbibliothek Basel, Dr. Paolo Cadorin, Restaurator der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Dr. H. Gerson, Direktor des Rijksbureau's voor kunsthistorische documentatie, Den Haag, Dr. Georg Koprio, Dr. Walter Nef, Lektor für Musikinstrumentenkunde an der Universität Basel, Dr. Hans-Peter Schanzlin, P.-D. Dr. Andreas Staehelin, Adjunkt am Staatsarchiv Basel, und Dr. Wolfgang Wackernagel. Ihnen allen sei an dieser Stelle der herzlichste Dank ausgesprochen.

[16] Siehe NORLIND, Spalte 105. Vgl. auch RUSSELL (Harpsichord), p. 21.

[17] Die gleiche Eigentümlichkeit zeigt das von Bartolomeo Cristofori 1693 für Ferdinand von Medici gebaute Spinett der ehem. Sammlung Heyer (jetzt Instrumentenmuseum der Universität Leipzig) (KINSKY, Nr. 53, Abb. p. 70, Text p. 71–72;

Springer sind (von links vorne nach rechts hinten) durch Schlitze in den beiden Resonanzböden geführt und bedürfen daher keines besonderen Springerrechens. Sie sind mit Rabenkielen versehen. Ein mit einem Klappdeckel verschliessbares Fach links neben der Klaviatur dient zur Aufnahme von Stimmhammer und Ersatzsaiten und -kielen.

Nach den Angaben von Cembalobauer Martin Scholz sind es die folgenden Merkmale, welche das Basler Virginal als niederländische Arbeit charakterisieren: 1. Die ins Gehäuse einbezogene Klaviatur. (Die Italiener pflegten die Klaviatur aus dem Gehäuse vorspringen zu lassen.) 2. Die Profile der Stege, und insbesondere die winkelförmige Anordnung des rechten Steges (bei italienischen Instrumenten dagegen S-förmig gebogene Führung des rechten Steges)[18]. 3. Die beträchtliche Breite, über welche jeweils die Untertasten h–c und e–f hinten, zwischen den Obertasten, verfügen. 4. Die Tastenprofile: Obertasten mit abgefasten Seitenkanten und seitlichen Kerben; Untertasten vor der Flucht der Obertasten-Stirnseiten mit doppelten Ritzlinien, welche Kerben einfassen.

Ein Instrument vom gleichen Typus findet sich auf einem um 1560 entstandenen Bild des niederländischen Malers Marten de Vos (Antwerpen 1532–1603), das Apollo und die neun Musen musizierend darstellt (Taf. 39*b*)[19]: Wir erkennen das gleiche Verhältnis der Klaviatur zum Gehäuse, mit der leichten Verschiebung der Klaviatur nach links, den genau gleichen Steg und die gleiche Saiten- und Wirbelanordnung.

Nachdem bereits aus dem Jahre 1864 eine Reparatur durch B. Leitner aus Ulm bezeugt ist[20], hat Martin Scholz als Leiter der Werkstatt für historische Tasteninstrumente der Firma Hug in Basel im Frühjahr 1960 das Virginal in mustergültiger Weise restauriert[21]: Es wurde ein neuer Stimmstock angefertigt. Die Saiten, die nicht mehr die originalen waren und falsche Mensuren aufwiesen, wurden durch neue von richtiger Stärke ersetzt. Die originalen Wirbel konnten wieder Verwendung finden. Die gerissenen und teilweise eingedrückten Resonanzböden wurden neu verleimt. Der eine Schenkel des rechten Steges musste erneuert werden. Die durch unsachgemässe Restaurierungen völlig verdorbenen Springer wurden durch Kopien ersetzt, die Originale jedoch zur Dokumentation aufbewahrt. Endlich musste ein neuer Gehäuseboden angefertigt werden, da der alte vom Wurm zerfressen war. – Mit diesen Massnahmen hat M. Scholz das Virginal als klingendes Dokument wiederhergestellt und seine künstlerisch-musikalischen Eigenschaften zurückgewonnen. Das Wesentliche eines Musikinstrumentes beruht ja nicht im Materiellen der äusseren Gegebenheiten, sondern in dem durch diese Gegebenheiten erzielten Klang. Auch eine historisch respektvolle Bewahrung ist daher nur letztlich sinnvoll, wenn sie nicht das tote Gehäuse, sondern die musikalische Qualität zu überliefern sich bemüht.

Das Virginal trägt leider nur das Datum 1572, nicht aber eine Signatur, und auch bei der Restaurierung ist keine zum Vorschein gekommen. Wie unten auszuführen sein wird, bestehen jedoch historische Anhaltspunkte dafür, dass das Instrument aus Antwerpen gekommen ist[22],

HIRT, Abb. p. 18, Text p. 19), sowie ein Clavichord von Johann Hermann Hauser von 1761, ebenfalls in der ehem. Sammlung Heyer (KINSKY, Nr. 17, p. 41; vgl. auch BOALCH, p. 46).

[18] Vgl. RUSSELL (Harpsichord), Tf. 18, 26, 30, 32. In einigen Fällen haben jedoch auch niederländische Meister den geschweiften Steg verwendet: Siehe z.B. RUSSELL (Harpsichord), Tf. 19, 25. Dagegen ist bei italienischen Instrumenten kaum je ein winkelförmiger Steg anzutreffen.

[19] Wie üblich ist hier das Instrument auf einen Tisch gelegt. – Das Bild, das sich in Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, befindet, ist als Ganzes reproduziert bei WILENSKI, Bd. II, pl. 364. Nach WILENSKI, Bd. I, p. 133, ist die Darstellung vermutlich aus Anlass des Friedensschlusses von Cateau-Cambrésis am 2./3. April 1559 zwischen Frankreich, England und Spanien entstanden. Die Direktion der Musées Royaux hat in verdankenswerter Freundlichkeit die Reproduktion gestattet.

[20] Auf dem Boden des Faches neben der Klaviatur ist ein Bleistiftvermerk zu finden: «repariert den 6 Merz 1864 B. Leitner aus Ulm».

[21] Die folgenden Angaben nach freundlicher Mitteilung von Herrn M. Scholz.

[22] Siehe unten, p. 104 ff.

und so darf man mit grosser Wahrscheinlichkeit annehmen, dass es in diesem Zentrum des niederländischen Cembalobaues auch hergestellt worden ist.

Im Jahre 1557 waren «*die*» Cembalobauer von Antwerpen in die St.-Lukas-Gilde aufgenommen worden[23], und Artikel 9 der für sie aufgestellten Ordnung bestimmte, dass künftig nur Zunftmitglieder Cembali bauen dürften[24]. Ihre Namen, ebenso wie diejenigen der nach 1557 aufgenommenen Cembalobauer, sind in den (erhaltenen) Zunftakten überliefert[25]. Aber da die genauen Lebensdaten nur in einem Fall bekannt sind[26], ist nicht auszumachen, wer 1572, im Entstehungsjahr unseres Instrumentes, schon gestorben war, so dass die Liste der möglicherweise in Frage kommenden Instrumentenbauer immer noch 17 Namen umfasst. – Andererseits aber verpflichteten die Zunftregeln die Cembalobauer bei einer Strafe von 2 Gulden, ihre Instrumente an einem gut sichtbaren Ort mit ihrer Herstellermarke zu kennzeichnen[27]. Auch das Basler Virginal müsste daher von Rechts wegen eine Signierung besitzen. Sie könnte sich allerdings an einer heute übermalten Stelle befinden, etwa auf dem inneren Gehäuserand. In Frage käme auch die Kante der Springerleiste; an diesem sonst ungebräuchlichen Ort ist zum Beispiel ein Virginal von Johannes Grauwels, um 1580[28], und das Doppelvirginal des Marten van der Biest von 1580[29] signiert.

III. Die Dekoration

Wie die meisten niederländischen Instrumente, so ist auch das Basler Virginal vollständig bemalt. Diese farbige Fassung ist stellenweise in späterer Zeit verändert worden, doch liess sich auf Grund einer eingehenden Untersuchung eine genaue Vorstellung des originalen Aussehens gewinnen[30].

Das Gehäuse präsentierte sich ursprünglich aussen ganz in Grün, während innen Rot dominierte[31]: Rot war der innere, auf der Oberkante vergoldete Gehäuserand gestrichen, und rot war auch die mit vergoldeten Seitenprofilen versehene Deckleiste über den Springern; sie trägt die ebenfalls vergoldete Inschrift «* SIC TRANSIT GLORIA MUNDI * 1572 *». – Den Originalzustand zeigen die Klaviaturwangen und die Innenseiten der Klaviaturklappe: eine

[23] ROMBOUTS/LERIUS, Bd. I, p. 205–206, und RUSSELL (Harpsichord), p. 41–42 und 146. – Die bei RUSSELL (Harpsichord), p. 146–148, abgedruckte Ordnung für die Cembalobauer wurde von der Zunft erst im folgenden Jahr aufgestellt. Sie trägt das Datum «28. März 1557, Brabantischer Stil» («1575» bei Russell dürfte ein Druckfehler sein). Da aber in Brabant, Flandern etc. bis in das 3. Viertel des 16. Jahrhunderts das neue Jahr an Ostern begonnen wurde, und da Ostern Anno 1558 auf den 10. April fiel, bedeutet das Datum der Ordnung nach heutiger Zählung den 28. März 1558.

[24] Siehe RUSSELL (Harpsichord), p. 147.

[25] Die Namen finden sich in dem Gesuch von 1557 (siehe RUSSELL, Harpsichord, p. 146): Joost Carest, Marten Blommesteyn, Jacop Theeuwes, Aelbrecht van Neers (van Meer), Hans d'orgelmakere (Hans Bos), Christoffel Blommesteyn, Ghoosen Carest, Jacop Aelbrechts, Marten van der Biest, Lodewyck Theeuwes. (Vgl. dazu auch BOALCH.) – Von den Namen der zehn Petenten erscheinen in den Aufnahmelisten unter 1557 nur drei (ROMBOUTS/LERIUS, Bd. I, p. 203). Die anderen gehörten der Zunft schon früher an (wenngleich noch als Maler) und wurden offenbar nicht nochmals neu aufgenommen, sondern als Cembalobauer anerkannt. – Ebenfalls 1557, aber offenbar *nach* jenen zehn Petenten, wurden aufgenommen: Jan Diersens (Dierckx), Willem Herremans, Hans van Peborch (Peborgh), Gysbrecht van den Boorgaerde (Bogaerde). – Die Aufnahmen aus den folgenden Jahren bis 1572 sind (nach ROMBOUTS/LERIUS): Lodewyck van Diepenryck, 1558; Willem Gompaerts, 1560; Lodewyk Teeus d.J., 1561; Hans Moermans, 1570.

[26] Joos Karest, kurz vor 1500 bis 1557. Er unterzeichnete noch die Petition an die St.-Lukas-Gilde von 1557 und wird am 9. November 1557 als verstorben bezeichnet (siehe BOALCH, p. 57).

[27] Siehe RUSSELL (Harpsichord), p. 147, Artikel 10.

[28] Siehe MAHILLON, Bd. IV, Abbildung bei p. 437, und HIRT, Abb. p. 175.

[29] Siehe Tf. 20 bei RUSSELL (Harpsichord).

[30] Die Untersuchung wurde von Dr. Paolo Cadorin, dem Restaurator der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Dr. Hans Lanz, Konservator am Historischen Museum Basel, und dem Verfasser vorgenommen. – Die Dekoration wird zur Zeit wieder in ihren originalen Zustand versetzt. Dabei könnten sich noch andere Anhaltspunkte ergeben.

[31] Der grüne Anstrich scheint zu verschiedenen Zeiten beliebt gewesen zu sein: Siehe RUSSELL (Harpsichord), p. 51, und KINSKY, Nr. 1, 2 (innen rot!), 5, 12, 14, 15, 18, 19 (innen rot!), 21, 38, 41, 50, 57, 66, 68, 77.

Marmorierung in rötlich geädertem Grau, eingefasst von einem schwarzen Rand. – Die Obertasten besitzen ein geschnitztes Profil, die Stirnseiten der Untertasten sind dreipassförmig ausgeschnitten, mit blau hinterlegten Zwickeln. – Auch der Resonanzboden ist bemalt. In Trompe-l'œil-Malerei (Tempera) sind Kirschen und verschiedene Arten von Blumen (Rosen, Veilchen, Vergissmeinnicht) über seine Fläche verstreut. Ein hellblauer Fries gezackter Bandornamente begleitet die Vorderseite der Springerreihe und die linke Seite des winkelförmigen rechten Steges. Die Innenseite des mit vergoldeten Beschlägen ausgestatteten Deckels trägt eine bildliche Darstellung, den die Harfe[32] spielenden Orpheus, umgeben von lauschenden Tieren, mit dem Ausblick in eine Flusslandschaft (Tafel 40*b*). Eine zweite Szene findet sich auf dem Vorsatzbrett über der Klaviatur: Orpheus, der sich anschickt, die Hadespforte zu durchschreiten (Tafel 40*a*). Auf den Deckel des kleinen Faches neben der Klaviatur wurde ein Wappen (Tafel 39*c*) aufgemalt, allerdings erst zwei Jahre nach der Erstellung des Instrumentes, wie aus dem Datum auf einem den Wappenschild umgebenden Schriftband hervorgeht: «15 L·H·F * H·B·T· 74». Ebenfalls eine spätere Zutat, aber offensichtlich gleichzeitig mit dem Wappen entstanden, sind die gemalten Äpfel auf der Vorderseite des Gehäuses, ein Granatapfel auf dem schmalen Feld links der Klaviatur, zwei gewöhnliche Äpfel auf dem breiten Feld rechts (auf dem einen sitzen zwei Fliegen). Beim Granatapfel war unten noch ein Stück Zweig sichtbar. Die Felder waren mit Doppellinien eingerahmt (diagonal schwarz-weiss geteilt).

Im Verlaufe der Zeit hatte sich nun die grüne Farbe des Gehäuses zu einem dunklen Ton zersetzt, und so wurde bei einer Renovation das Äussere schwarz überstrichen, wobei auch die Einrahmungen der Apfelfelder und der Zweig des Granatapfels verschwanden. Der innere Gehäuserand, der vielleicht rechts, bei den Wirbeln, Beschädigungen durch den Stimmhammer aufwies, wurde ebenfalls schwarz übermalt, mit einem ungelenk gezeichneten gelben Rankenornament im Stil des späteren 19. Jahrhunderts. Entsprechend wurde auch das Rot der Springerleiste schwarz übermalt. – Diese Änderungen könnten 1864 bei der Reparatur durch Leitner vorgenommen worden sein[33]. – Auch bei den beiden unter sich verschiedenen Profilleisten an den Schmalseiten des Deckels liegt nicht der Originalzustand vor: die linke dürfte zwar ursprünglich sein, die rechte jedoch scheint im 19. Jahrhundert ersetzt worden zu sein[34].

Die hier geschilderte dekorative Gestaltung entspricht in charakteristischer Weise den niederländischen Gepflogenheiten. Wurden die im üblichen Rahmen dekorierten Instrumente um 1600, und vor allem bei der Familie Ruckers, vorzugsweise mit bedruckten Tapeten beklebt, so ist in dieser etwas früheren Zeit durchgehende Bemalung durchaus das Gebräuchliche. Die *Marmorierung*, die beim Basler Virginal erst partiell, um die Klaviatur herum, erscheint, sollte rasch zu einem typischen Kennzeichen niederländischer Instrumente werden[35]. Durchgehende Marmorierung des Gehäuses zeigt zum Beispiel das um 1580 entstandene Virginal von Johannes Grauwels aus Antwerpen[36]. Auch diese Dekorationsart wurde für Ruckers-Instrumente beliebt. Sie findet sich etwa an dem Virginal des Andreas Ruckers d.Ä. von 1611 im Rubenshuis in Antwerpen[37], an einem zweimanualigen Cembalo von Hans Ruckers d. J. von 1634 im Victoria and Albert Museum[38], und ist auch von den Instrumenten bekannt, die später Jan Vermeer in seinen Bildern

[32] Zum Typus der Harfe vgl. MAHILLON, Bd. III, Nr. 1497, p. 93–94; CLAUDIUS-KATALOG, Nr. 3, p. 26–27; BESSARABOFF, Nr. 233, p. 216, und Fig. 35, p. 197.

[33] Vgl. oben, p. 99.

[34] An sich wäre es denkbar, dass der Deckel anfänglich auch seitlich glatt und profillos war. Vgl. z.B. HIRT, p. 174/175 (Virginal von Hans Grauwels, um 1580, im Musée du Conservatoire, Bruxelles); RUSSELL (Harpsichord), Tf. 24 (Spinett von Hans Ruckers d.Ä. von 1591 im Hôtel de Gruuthuse, Brügge), Tf. 27 (Virginal von Hans Ruckers d.Ä. von 1598 in Pariser Privatbesitz), Tf. 29 (Doppelvirginal von Hans Ruckers d.Ä. von 1610 im Musée du Conservatoire, Bruxelles).

[35] RUSSELL (Harpsichord), p. 51.

[36] Siehe MAHILLON, Bd. IV, Abbildung bei p. 437.

[37] RUSSELL (Harpsichord), Tf. 28.

[38] RUSSELL (Early Keyboard Instruments), Abb. 12.

dargestellt hat[39]. – Sozusagen zur «Standardausrüstung» niederländischer Instrumente gehörte schon früh die Dekoration des Resonanzbodens mit Streublumen und blauem Ornamentfries in Temperamalerei; sie wurde im Verlauf des 17. Jahrhunderts auch von der französischen Schule übernommen[40]. – Ebenfalls allgemein verbreitet war das Bestreben, mit der Aufschrift eines oder mehrerer Texte, oft an zentraler Stelle, etwa auf der Innenseite des Deckels, das Instrument in einen höheren Sinnzusammenhang zu heben. «SOLI DEO GLORIA», «OMNIS SPIRITUS LAUDET DOMINUM IN CORDIS ET ORGANO», «DULCISONUM REFICIT TRISTIA CORDA MELOS» lauten einige dieser Aufschriften. Auch das «SIC TRANSIT GLORIA MUNDI» unseres Instrumentes ist in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wie im 17. Jahrhundert öfters anzutreffen[41].

In der überwiegenden Zahl der Fälle sind jedoch solche Sinnsprüche auf Klaviaturklappe, Vorsatzbrett oder Springerleiste angebracht, während die Innenseite des Deckels einem *Gemälde* reserviert bleibt, das dann durch ein besonders gewähltes Thema den Text an dieser Stelle gewissermassen *vertritt*. Gleich wie jene Inschriften, aber in optischer Transformierung, bringt daher im allgemeinen auch das Deckelbild Wesen, Wirkung und Aufgabe der Musik zur Darstellung. Der Sänger Orpheus bot sich hier als besonders willkommenes Beispiel an für die Macht der Musik, selbst über die unvernünftige Kreatur. Wir begegnen ihm auf einem italienischen Clavichord von 1568[42], auf dem Claviorganum des Lodewijk Theeuwes von 1579[43], auf einem undatierten italienischen Virginal aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts[44], auf einem zweimanualigen Cembalo von Hans Ruckers d.Ä., gegen 1600[45], einem italienischen Virginal von 1617[46], einem englischen von 1641[47], einem deutschen aus dem 17. Jahrhundert[48] und schliesslich auf einem venezianischen Cembalo des 18. Jahrhunderts[49]. Das Basler Beispiel von 1572 ist demnach eines der frühesten in dieser Reihe, und sehr deutlich spiegelt sich hier in einem dekorativen Stück jener eigene Ausdruck, den die niederländische Landschaftsmalerei zwischen Brueghel und Rubens gefunden hat.

Betrachten wir das *Deckel-Innenbild*, Orpheus unter den Tieren (Tafel 40*b*)[49a], so fällt zunächst auf, dass dieser Darstellung ein in der Epoche ganz allgemein gebräuchliches, stets wieder verwendetes

[39] Von Vermeer: «Stehende Virginalspielerin», um 1671, und «Sitzende Virginalspielerin», um 1671, beide in der National Gallery, London. Farbig reproduziert bei GOLDSCHEIDER, Tf. 78 und 79.

[40] Niederländische Beispiele: RUSSELL (Harpsichord), Tf. 18, 19, 23, 25, 26, 32, 37. Französische Beispiele: RUSSELL (Harpsichord), Tf. 43, 47.

[41] Niederländische Instrumente: Virginal von Andreas Ruckers d. Ä., 1613 (nach BOALCH, p. 96), in Bruxelles, Musée du Conservatoire (MAHILLON, Bd. III, Nr. 1593, p. 159–160); Virginal, signiert A.W.H., von 1619, Berlin, Musikinstrumentensammlung (FLEISCHER, Nr. 1030, p. 104); zweimanualiges Cembalo von Andreas Ruckers d.J., 1651, im Victoria and Albert Museum, London (Nr. 1079–1868, RUSSELL, Early Keyboard Instruments, Abb. 14). Andere Beispiele: Virginal/Regal von Anton Meidling aus Augsburg, 1587, Kunsthistorisches Museum Wien (SCHLOSSER, Nr. A 126, p. 73, Abb. Tf. XXVI, und HIRT, p. 300, Abb. p. 301); Virginal/Regal/Positiv, tirolisch, 2. Hälfte 16. Jh., Kunsthistorisches Museum Wien (SCHLOSSER, Nr. A 132, p. 75, Abb. Tf. XXIX, und HIRT, p. 300, Abb. p. 301); Virginal, italienisch, 1617, Paris, Musée du Conservatoire (CHOUQUET, Nr. 316, p. 82).

[42] Von Onesto Tosi, Genua. In Boston, Museum of Fine Arts. BESSARABOFF, Nr. 299, p. 335–337, Abb. Fig. 70. – Die hier aus der Orpheus-Sage herausgegriffene Episode, Orpheus und Eurydike, bleibt die Ausnahme; sonst wird immer Orpheus unter den Tieren gezeigt.

[43] Siehe Anmerkung 13.

[44] «Ottavino» (kleines Oktav-Virginal) in Bruxelles, Musée du Conservatoire. MAHILLON, Bd. III, Nr. 1580, p. 153, Abb. p. 152, und RUSSELL (Harpsichord), Tf. 14.

[45] Bruxelles, Musée du Conservatoire. MAHILLON, Bd. IV, Nr. 2510, p. 317–320.

[46] Im Musée du Conservatoire, Paris. Siehe Anmerkung 41.

[47] Von Gabriel Townsend, 1641, in Bruxelles, Musée du Conservatoire. MAHILLON, Bd. III, Nr. 1591, p. 158–159, und HIRT, p. 178 und Abb. p. 179.

[48] Leipzig, Instrumentenmuseum der Universität (Heyer-Sammlung). KINSKY, Nr. 49, p. 67–68.

[49] Sammlung Claudius, Kopenhagen. Katalog der Sammlung CLAUDIUS, Nr. 62, p. 72, Abb. p. 70–71; HIRT, p. 228–231, Abb. 229.

[49a] Öl auf Holz, 30,3 cm × 85,5 cm.

Kompositionsschema zugrunde liegt: Links ein hochaufgetürmter Vordergrund mit einer in staffageartiger Reduktion gegebenen Szene – rechts der Ausblick in eine weite Landschaft, deren Tiefe meist durch einen gewundenen Flusslauf erschlossen und durch gestaffelte Burgen- und Städtesilhouetten markiert wird – und diesem mehr traumhaften Fernbild vorgelagert ein vermittelnder, zur realeren Welt der Vordergrundsaktion in Beziehung stehender Mittelgrund. So auch bei unserem Virginal: Links vorne eine Anhöhe, mit einem dunklen Wald bestanden, in dem Orpheus unter einem Baum sitzt, die Harfe spielend, umgeben von aufmerksam lauschenden Tieren. Daneben, bis zum rechten Bildrand reichend, ein Mittelplan mit zwei Gruppen von Bauernhäusern und einem Ententeich dazwischen. Darüber hinweg geht der Blick in ein Flusstal, wo an zentraler Stelle die türmereiche Silhouette einer Stadt erscheint, während eine Bergkette, hie und da von einer Burg gekrönt, nach rechts den abschliessenden Horizont bildet.

Dem Prinzip dieses Bildbaues kann man schon bei Joachim Patinir (um 1480–1524) begegnen[50], und in grossartiger Vollendung findet es sich bei Pieter Brueghel d.Ä. (um 1525–1569), der sich seiner in einer Reihe von Bildern wie auch in den grossen Landschaftsstichen bedient. Die von Brueghel vertretene Stufe der niederländischen Landschaftsmalerei ist auch die Voraussetzung für das Orpheus-Bild des Basler Virginals. Es existiert sogar ein Bild von Pieter Brueghel d.Ä., das über den Rahmen gemeinsamer Grundzüge hinaus auch in den Einzelmotiven eine erstaunliche Nähe zu unserer Darstellung zeigt, das «Gleichnis vom Säemann» von 1557 in Washington[51] (Tafel 41): Auch hier finden wir den waldigen, erhöhten Vordergrund, in dem sich das eigentliche Thema des Bildes abspielt, und die Ausstattung des Mittelgrundes mit zwei hervorstechenden Häusergruppen, auch hier an gleicher Stelle eine Stadtsilhouette von ganz verwandtem Umriss, und auch hier die mit Burgen und Kirchen bekrönten Bergkuppen, von denen (wie bei unserem Bild) eine besonders markante über der Stadt aufwächst. Nun kann allerdings nicht die Meinung sein, Brueghels «Säemann» sei das direkte Vorbild für die Orpheus-Landschaft gewesen. Obwohl anzunehmen ist, dass der Maler des Virginals nach einer Vorlage, etwa einem Stich, gearbeitet hat, muss doch das Zwischenglied eines auf den Brueghel-Landschaften basierenden, schwächeren Meisters angenommen werden[52]. Das «Gleichnis vom Säemann», so wird man feststellen dürfen, ist jedoch der nächste gültige Vertreter einer Vorstellungsform, der auch das Virginal-Bild verpflichtet ist.

Während nun aber Brueghels Landschaft gleichsam einen kosmischen Zug enthält und von hohem Standort aus in einer monumentalen Überschau eine ganze Welt erfasst, ist beim Virginal-Bild bezeichnenderweise diese Überschau in genreartige Einzelmotive aufgelöst. Dieser Aufspaltung entspricht das Kulissenhafte der Darstellung: Eine Mittelgrundkulisse, die nach hinten in einer sauberen Kante abgeschlossen ist (in ihrer Wirkung verstärkt durch die beiden Gegenlichtfiguren!); daneben aufgebaut ein Waldvordergrund, der rechts ebenfalls ohne Übergang abgeschnitten ist; schliesslich die Stadtkulisse vor dem wirkungsvollen Bergprospekt.

Opernhaften Charakter hat auch die langgestreckte, niedrige Szene auf dem *Vorsatzbrett* (Tafel 40*a*)[52a]. Auch hier haftet den Landschaftselementen etwas Versatzstückhaftes an, und wie auf einer grossen Bühne schreitet Orpheus auf jenes Spielhäuschen zu, das als Höllenpforte den Eingang zur Unterwelt markiert.

Schliesslich ist noch ein Wort zur *künstlerischen Handschrift* dieser Malereien zu sagen. Es scheint

[50] Vgl. zum Beispiel die Landschaft mit der Flucht nach Ägypten in Antwerpen und die Landschaft mit dem hl. Hieronymus in Madrid, WILENSKI, Bd. II, Tf. 244 und 245.

[51] Washington, National Gallery of Art, Leihgabe der Putnam Foundation. Öl auf Holz, 73,5 cm × 102 cm. Siehe GROSSMANN, p. 190 (und Tf. 5). – Der Leitung der National Gallery sei für die entgegenkommend gewährte Erlaubnis zur Reproduktion bestens gedankt.

[52] Herr Dr. H. Gerson hatte es in äusserst liebenswürdiger Weise unternommen, in dem einzigartigen ikonographischen Material des von ihm geleiteten «Rijksbureau's voor kunsthistorische documentatie» im Haag nachzusehen, doch ist es nicht gelungen, direkte Vorlagen für die Virginal-Bilder aufzufinden.

[52a] Öl auf Holz, 9,2 cm × 56,4 cm.

offensichtlich, dass der Maler Landschaftsspezialist gewesen ist; die Figurendarstellung beherrscht er in Proportionierung und Bewegung nur sehr unvollkommen. Als Dekorationsmaler hat er solche Deckelbilder wahrscheinlich reihenweise, und vermutlich sehr rasch, heruntergemalt. Mit dieser Arbeitsweise gelingen ihm aber äusserst wirkungsvolle Abbreviaturen der verschiedenen Motive (vor allem in der Landschaftsvedute des Hintergrundes), die dem Stil ihrer Zeit vorauszueilen scheinen. Anstelle der minutiös-genauen Darstellung, wie sie in den Landschaftsgründen der älteren Generationen beobachtet werden kann, ist ein schwungvoll-flüssiger, pastoser Stil getreten, der, die Wirkung der Atmosphäre berücksichtigend, die Dinge in malerischer Auflösung verschwimmen lässt[53] (Tafel 42).

Sieht man sich nach verwandten Bildern um, so stösst man auf Lukas van Valckenborch (vor 1535–1597), der in seinen Hintergründen ähnliche Formulierungen anwendet[54], und vor allem auf den kühnen Landschaftsmaler Joos de Momper (Antwerpen 1564–1635)[55], der den Orpheus-Bildern geradezu auffallend nahekommt[56], formal wie auch farbig, in dem einheitlichen, kreidigen Grundton, der bald nach Lichtgrün, bald nach Rosa, bald ins Bläuliche abgewandelt wird. Nun ist es allerdings ausgeschlossen, in de Momper das Vorbild zu erblicken, auf dem der Virginal-Maler fussen könnte, denn de Momper ist erst 1564 geboren, die Virginal-Bilder dagegen sind bestimmt gleichzeitig mit dem Instrument, also 1572, oder doch spätestens 1574, entstanden, denn nach diesem Datum müssten sie (wie aus den Feststellungen des folgenden Kapitels hervorgehen wird[57]) in Basel gemalt worden sein, was aus stilistischen Gründen nicht in Frage kommen kann.

Tatsächlich sind die Bilder des Basler Virginals Reflexe einer Linie der niederländischen Landschaftsmalerei, in der auch de Momper nur ein Glied, allerdings vielleicht das qualitätvollste, ist. Jene flüssige Malweise nämlich findet sich bereits bei P. Brueghel d.Ä. in Fels- und Landschaftsformen, und hier knüpft eine stilistische Richtung an, in der sowohl van Valckenborch wie auch der jüngere de Momper stehen, und die schliesslich zur flämischen Landschaft des 17. Jahrhunderts führt und dort bei Rubens eine geniale Überhöhung erfährt[58].

IV. Die Herkunft

Eine Bestimmung der Herkunft des Virginals muss von dem Wappen auf dem Deckel des Faches neben der Klaviatur ausgehen (Tafel 39*c*). Dieses Wappen – auf weissem Feld ein schräger rechter Balken, beseitet von zwei roten, gefüllten Rosen mit grünen Zweigen – ist dasjenige der um die Mitte des 15. Jahrhunderts aus dem Elsass eingewanderten Basler Familie Ryff[59]. Der Wappenschild ist mit einem Schriftband umgeben, das die Buchstaben «L · H · F * H · B · T ·»

[53] In der Öffentlichen Kunstsammlung Basel befindet sich ein aus dem Museum Faesch stammendes Täfelchen (Inv. Nr. 749; Nr. 130 des Faesch-Inventars von 1772), eine Landschaft mit einigen Bauwerken und drei Bauernfiguren, das im Kolorit wie in der malerischen Technik und in der Figurenbildung den Virginal-Bildern auf den ersten Blick so nahe zu stehen scheint, dass man an die gleiche Hand glauben möchte. Bei näherem Zusehen zeigt es sich jedoch, dass der Virginal-Maler qualitativ eine deutliche Stufe über dem Maler des Faesch-Landschäftchens steht, doch ist offensichtlich, dass dieser dem gleichen stilistischen Umkreis angehört.

[54] So zum Beispiel in der Herbstlandschaft (Nr. 386) im Kunsthistorischen Museum Wien. – Über Valckenborch siehe Raczyński, p. 37–38, und Thiéry, p. 10.

[55] Literatur über Joos de Momper: De Boer; Raczyński, p. 66–76; Thiéry, p. 52–60. – Der Lehrer Joos de Mompers ist wahrscheinlich Lodewijk Toeput (1550 – gegen 1610) gewesen, der sich ebenfalls betont malerischer Mittel bediente. Vgl. Raczyński, p. 50–52.

[56] Vgl. etwa die Gebirgslandschaft mit Fluss in Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, abgebildet bei Thiéry, Abb. 31 und 32, oder die Berglandschaft mit Wassermühle der Dresdener Gemäldegalerie, abgebildet bei Raczyński, Abb. 43, und Thiéry, Abb. 39.

[57] Siehe unten, p. 106.

[58] Vgl. dazu Raczyński, p. 37/38, 67, 70, und Thiéry, p. 52/53.

[59] Ryff, Selbstbiographie, p. 42.

und die Jahreszahl 1574 trägt. Während sich die Buchstaben mit den Namen der Familie nicht in Beziehung bringen lassen und daher nicht als Initialen, sondern als verschlüsselter Wahlspruch gedeutet werden müssen, weist die Jahreszahl 1574 auf *Andreas Ryff*, den bedeutendsten Vertreter der Familie hin[60]. Geboren 1550 in Basel als Sohn eines Tuchhändlers und Garnfärbers, wandte sich Ryff, entgegen dem Wunsch seines Vaters, der ihn studieren lassen wollte, ebenfalls einer kaufmännischen Laufbahn zu. Nach einem zweijährigen Aufenthalt in Genf absolvierte er seine Lehre in Pruntrut und während dreier Jahre in Strassburg und trat dann 1570 in das Geschäft seines Vaters ein. Durch hartnäckigen Fleiss, Tüchtigkeit und ausgesprochene kaufmännische Begabung gelang es ihm, den Krämerladen zu einem bedeutenden Tuchhandel auszubauen. Er war unermüdlich unterwegs und besuchte regelmässig alle Märkte in der Schweiz, im Elsass, und im südwestlichen Deutschland, teils bis nach Frankfurt. Seine Heirat mit der Witwe eines Geschäftsfreundes brachte ihm zudem einen Seidenhandel und den Betrieb eines Silberbergwerks im Elsass ein. 1579 wurde er in den Zunftvorstand, 1591 in den Rat der Stadt gewählt und kam damit in zahlreiche weitere Behörden. Bekannt ist seine Rolle im sogenannten «Rappenkrieg», einem Streit zwischen Stadt und Landschaft Basel wegen einer Weinsteuer, in dem ein Blutvergiessen nur durch Ryffs mutiges Auftreten verhindert werden konnte. Dank seinem diplomatischen Geschick wurde er ständiger Gesandter von Basel bei der eidgenössischen Tagsatzung; auch hatte er immer wieder Aufträge im Rahmen der eidgenössischen Politik auszuführen. Neben seiner kaufmännischen und politischen Laufbahn betätigte er sich in auffallend produktiver Weise auch schriftstellerisch. Im Verlaufe von 13 Jahren entstanden die bis 1574 reichende Selbstbiographie, der Liber legationum (eine Beschreibung seiner diplomatischen Reisen), das Ämterbuch (eine Schilderung seiner Pflichten in der Stadtverwaltung), die Beschreibung des Rappenkrieges, das Reisebüchlein, der Zirkel der Eidgenossenschaft (eine Schweizergeschichte) und das Münzbüchlein (eine Schilderung der von ihm gesammelten Bergwerksprodukte)[61]. – 1603 starb Ryff 53jährig.

Die Vermutung, dass Andreas Ryff der ursprüngliche Besitzer unseres Virginals gewesen sei, erfährt eine konkrete Fundierung durch verschiedene Anhaltspunkte, die auf seine besondere Beziehung zur Musik und zur Musikübung hinweisen. Nicht nur, dass ein Vetter seines Vaters, Peter Ryff († 1550), bis zur Reformation Mönch im Augustinerkloster, Organist am Basler Münster gewesen war[62] – auch bei Andreas Ryff selbst tat sich offenbar schon in den ersten Lebensjahren eine konstitutive Neigung zur Musik kund: In der Schilderung seiner Jugend berichtet er selbst, dass er ein krankes, missmutiges, zorniges und unruhiges Kind gewesen sei, das am sichersten mit Gesang zu besänftigen war, und dem man, auch wenn es krank war, stets vorsingen musste. Und er fügt bei, noch heute gehe ihm das nach, «dass aller gesang mir anmietig, lieb und angenehm ist»[63]. Von seiner praktischen Musikausübung erfahren wir ebenfalls aus seiner Selbstbiographie: Als er in Strassburg bei Adolf Kirchhofer in der Lehre war (1566–1569), erhielt Anna, die Stieftochter seines Prinzipals, bei einem Organisten Unterricht im Spinettspiel. Und da Ryff bei den Frauen des Hauses wohlgelitten war, offerierte ihm die Meisterin, er könne in seiner Freizeit, am Sonntag, ebenfalls das Spinett- oder Clavichordspiel lernen, «welliches Ich mit danck anamm,

[60] Über Andreas Ryff siehe vor allem: Andreas HEUSLER-Ryhiner, Adolf VISCHER-Sarasin, Wilhelm VISCHER-Heusler, Friedrich MEYER und Georg KOPRIO.

[61] Die Manuskripte des Reisebüchleins, des «Liber legationum», des Münzbüchleins und des Ämterbuches befinden sich in der Universitätsbibliothek Basel, der «Rappenkrieg», und die «Bedenken über die Verteidigung der Stadt Basel» im Staatsarchiv Basel, der «Zirkel der Eidgenossenschaft» im Musée industriel in Mulhouse.

[62] VISCHER-Heusler, p. 11.

[63] «Und ist firnemlich mir angezeigt, dass ich bis in $2^1/_2$ jor lang ein kranckes, nidiges und zornmietiges kindt gwesen sey, gantz unriewig, und habe man mich nienermith besser geschweigen kenen, dan mit singen. Dise art gespiire ich noch uff heitigen dag ann mir, das alles gesang mir anmietig, lieb und angenem ist, wie sich dan in etlichen meiner kranckheitten offentlich erscheint, dass diejenigen, so mir ufgewart haben, wan bisswiilen ich am schwechsten gwaesen, sy mir haben singen miesen, do sy lieber geweint hetten.» (RYFF, Selbstbiographie, p. 46–47.)

und flissig nachvolget»[64]. Endlich hat sich im Historischen Museum in Basel der Münzkasten von Ryff erhalten, dessen Tür auf der Innenseite in Intarsia neben einer Kartusche mit den Allianzwappen Ryffs und seiner Frau Margarethe Brunner eine ganze Reihe von Musikinstrumenten zeigt[65] – ein weiterer Hinweis, dass der Musik in seinem Leben eine gewisse Bedeutung zukam.

Entscheidend ist sodann, dass auch zu den Niederlanden, dem Herstellungsort unseres Virginals, Berührungspunkte gegeben sind: Durch seine regelmässigen Besuche der Handelsmessen im In- und Ausland kam Ryff auch mit niederländischen Kaufleuten in Beziehung, und 1573 hat ihm sogar der Handelsherr Lienhart Silvester in *Antwerpen* die Faktorei, das heisst die Vertretung seines Hauses, für die Eidgenossenschaft übertragen. Schon im nächsten Jahre, 1574, wird ihm in Frankfurt am Main der Sohn von Lienhart Silvester übergeben, und Ryff nimmt ihn mit nach Basel und logiert ihn in seinem Hause[66]. Vermutlich absolvierte der junge Mann hier eine Lehre. Ins Jahr 1574 fällt auch Ryffs Heirat mit Margarethe Brunner, der Witwe des 1573 verstorbenen Andreas Im Hof, und 1574 lautet auch das Datum neben dem Wappen auf dem Virginal, damit wohl den Zeitpunkt der Erwerbung des Instrumentes durch Ryff bezeichnend. Es drängt sich auf, hier eine Verbindung zu suchen. Man könnte sich vorstellen, dass der junge Silvester das Instrument als Hochzeitsgeschenk mitgebracht habe. Dem scheinen jedoch die zeitlichen Gegebenheiten zu widersprechen: Ryff hat den Sohn Silvester in Frankfurt auf Mitfasten (21. März) getroffen und ist erst nach Ostern (11. April) wieder in Basel gewesen[67]. Die Heirat mit Margarethe Im Hof-Brunner ist ihm aber erst nach seiner Rückkehr von seinem Vater vorgeschlagen worden, und die Verlobung fand erst vor Pfingsten (30. Mai) statt[68]. In Frankfurt konnten also die Herren Silvester noch nichts von einer Vermählung wissen. Auch wäre zu erwarten, dass ein Hochzeitsgeschenk nicht nur Ryffs Wappen, sondern das Allianzwappen des neuen Paares tragen würde. Dagegen besteht die Möglichkeit, dass Ryff das Virginal als Geschenk für sich erhalten hat, vielleicht zum Dank für die Aufnahme des jungen Silvester, oder aber er hat es selbst in Antwerpen bestellt, angeregt durch den Ruf des niederländischen Cembalobaues und die Gelegenheit der Geschäftsbeziehung nützend. In beiden Fällen könnte der junge Silvester der Überbringer gewesen sein. Endlich wäre zu erwägen, ob es sich nicht um ein Geschenk Ryffs an seine Braut handeln könnte: Darauf liessen vielleicht die Äpfel schliessen, die erst nachträglich, sehr wahrscheinlich zusammen mit dem Wappen, also in Basel, aufgemalt wurden; denn der Granatapfel ist nicht nur ein Symbol für Eintracht und Verbindung, sondern hängt auch zusammen mit der symbolischen Darstellung des Verlöbnisses[69].

[64] Die Frauen des Hauses Kirchhofer hatten sich am Anfang seiner Lehrzeit oft über Ryff lustig gemacht, doch wusste er mit der Zeit ihre Anerkennung zu gewinnen. Am Sonntag pflegte er, sich mit Hilfe eines selbst zusammengestellten Büchleins in der Buchhaltung zu üben. «Neben diser Meiner Sondeglichen Jebung Begabe ess Sich, dass Junckfrauw Anna Kirchofferin, meines Jungen herren schwester und meins alten herren stiefdochter, So schon Manbar gwaesen, durch den organisten die spinöthen zuo schlachen gelernnet warde, und wie oben verstanden, dass Sich meine Sachen gegen der frauwen und dechteren gebessert, und Sy mich Nun mehr so seer liebten, alss Sy mich anfangs hasseten, do So bewilligt mir die frouw (onne wissen des herren), dass Ich am sondag auch mocht uff der spinötten oder claffecordium lernnen, welliches Ich mit danck anamm, und flissig nachvolget.» (RYFF, Selbstbiographie, p. 71, Mskr. p. 31b). Die Spinettstunden waren auch sonst erfolgreich: Der junge Kirchhofer schlug vor, Ryff solle in das Geschäft eintreten und seine Schwester Anna heiraten. Die beiden jungen Leute liebten sich; Ryff wäre gerne geblieben und verlobte sich mit Anna Kirchhofer, doch scheiterte die Heirat schliesslich, da keines der beiden Elternpaare sein Kind in die andere Stadt ziehen lassen wollte.

[65] Inv. Nr. 1906–1120a. Abgebildet bei SCHNEIDER, Abb. 25, Text p. 23 und 30.

[66] RYFF, Selbstbiographie, p. 117.

[67] RYFF, Selbstbiographie, p. 117. – Ryff hat die Selbstbiographie zwar erst 1592 geschrieben, aber seine Angaben sind auch über die zeitliche Reihenfolge der Ereignisse so präzis, dass man annehmen muss, er habe sich auf genaue Tagebücher stützen können.

[68] RYFF, Selbstbiographie, p. 117–120.

[69] TERVARENT, unter dem Stichwort «GRENADE», Spalte 205: «... Comme d'autre part la licorne est un autre symbole de la Chasteté, il n'est pas rare de voir une femme accueillant une licorne sous un grenadier. Dans l'art profane, cette scène, emblème des fiançailles, fut tissée à l'occasion de mariages.»

Klarheit über diese Fragen dürfte erst zu erhalten sein, wenn einmal die Entschlüsselung des Schriftbandes gelingen sollte. Dass es einen Sinn- oder Wahlspruch enthält, darf als sicher gelten. Auch in anderen Fällen sind solche Sprüche im Zusammenhang mit Andreas Ryff überliefert: So hat Ryff bei der silbernen Denkmünze, die er 1594 zur Beilegung des Rappenkrieges selbst schlagen liess, auf den Avers den Vers setzen lassen: «Rebellion entston, zergon kan durch ein Man zeight dises an»[70], und eine Bildnismedaille auf Ryff von 1597 trägt auf dem Revers die Devise «Triebsal und noth werdt bis in Tod»[71].

In der Familie des heutigen Besitzers befindet sich Ryffs Virginal seit 150 Jahren[72]. Ein Vorfahre, der Ende des 18. und Anfangs des 19. Jahrhunderts in Basel als Kunstfreund und Sammler lebte, hat es 1810 bei Jungfrau Catharina Barbara Wettstein «zum Eber» für Fr. 4.– erworben. Die Frage lautet nun: Wie kam es in den Besitz von Catharina Barbara Wettstein; gibt es eine Verbindung von ihr zu Andreas Ryff? Tatsächlich lässt sich eine solche Verbindung nachweisen: Andreas Ryffs Gattin hatte aus ihrer ersten Ehe mit Andreas Im Hof Kinder, die nach ihrem Tode (1604) zusammen mit den Kindern aus der Ryff'schen Ehe ebenfalls erbberechtigt waren. Das Virginal ist daher möglicherweise an ihren Sohn Hans Christoph Im Hof-Gugger (1574 bis 1610) und von diesem an seinen Sohn Melchior Im Hof-Burger (1608–1668) übergegangen. Eine Tochter Melchior Im Hofs, Anna Maria (1652–1688), heiratete 1680 Johann Ludwig I Wettstein «zum Eber» (1652–1711), dessen Sohn Johann Heinrich III Wettstein «zum Eber» (1693–1752, verheiratet mit Anna Margarethe Schaub) der Vater von Catharina Barbara Wettstein «zum Eber» (1725–1811) war. Es ist also ohne weiteres möglich, wenn auch nicht beweisbar, dass das Instrument durch Erbgang von Andreas Ryff zur Jungfer Wettstein gelangt ist.

*

Die vorstehenden Ausführungen versuchten zu zeigen, dass das Virginal des Andreas Ryff von 1572 nicht nur als eines der frühesten niederländischen Tasteninstrumente ein historisches Dokument von grösstem Interesse ist, sondern dass es auch in seiner technischen und künstlerischen Gestaltung den niederländischen Cembalobau des 16. Jahrhunderts in besonders typischer Weise vertritt. Darüber hinaus aber weist es mit seiner dekorativen Ausstattung noch in einen weiteren Zusammenhang:

Die Darstellung des Sängers Orpheus, der durch seine Musik sogar die Endgültigkeit des Todes zu überwinden vermochte, repräsentiert eindrücklich die der Musik innewohnende magische Macht. Das Bewusstsein, über eine solche Macht verfügen zu können, darf als ein Teil des selbstherrlichen Lebensgefühls der Renaissance betrachtet werden. – Auf der anderen Seite erinnert der an zentraler Stelle erscheinende Sinnspruch «Sic transit gloria mundi» an die hilflose Hinfälligkeit alles Irdischen: So wie die Töne dieses Instrumentes verrauschen, so wird sich auch alle Herrlichkeit dieses Daseins verflüchtigen.

Der Spieler des Instrumentes scheint damit eingespannt in eine Zweipoligkeit, welche gerade in dieser zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts überdeutlich zutage tritt. Wir befinden uns in jener Epoche, die als «Manierismus» bezeichnet zu werden pflegt, einer Zeit, in der die Renaissance zwar noch nicht von den Stürmen des Dreissigjährigen Krieges völlig weggespült, aber doch von innen her in Frage gestellt worden ist. An dem kleinen Beispiel eines Musikinstrumentes wird damit, ganz allgemein gesprochen, die Spannung zwischen Diesseitsbejahung und Diesseitsverneinung sichtbar, die später Musik und Kunst zu einer neuen Synthese befruchten sollte.

[70] KOELNER, p. 148.

[71] KOELNER, p. 149.

[72] Die Hinweise auf den Weg, den das Virginal nach Andreas Ryff genommen haben könnte, verdankt der Verfasser dem Besitzer. Um die Feststellung der genauen genealogischen Zusammenhänge hat sich der Adjunkt des Staatsarchivars, Herr Dr. Andreas Staehelin, verdient gemacht.

Balfoort, Dirk J., «Gemeente-Museum 's-Gravenhage. II: De Muziek-Historische Afdeeling (Verz. D. F. Scheurleer)». 's-Gravenhage 1935.

Bessaraboff, Nicholas, «Ancient European Musical Instruments. An Organological Study of the Musical Instruments in the Leslie Lindsey Mason Collection at the Museum of Fine Arts, Boston». Boston 1941.

Boalch, Donald H., «Makers of the Harpsichord and Clavichord, 1440 to 1840». London 1956.

de Boer, P., «Tentoonstelling van werken van Joost de Momper, eenige voorloopers en tijdgenooten, 6 Dec. 1930–15 Jan. 1931». Amsterdam 1930. (Ausstellungskatalog der Kunsthandlung P. de Boer.)

Chouquet, Gustave, «Le Musée du Conservatoire National de Musique. Catalogue descriptif et raisonné». Nouvelle édition, Paris 1884.

Claudius-Sammlung: «Carl Claudius' Samling af gamle Musikinstrumenter». Kopenhagen 1931.

Cohen, Walter, «Der Landschaftsmaler Joost de Momper», *in:* Pantheon, Bd. VII (1931[1]), p. 60–65.

Fleischer, Oskar, «Königliche Hochschule für Musik zu Berlin. Führer durch die Sammlung alter Musik-Instrumente». Berlin 1892.

Gallini, Natale, «Civico museo di antichi strumenti musicali. Catalogo». Mailand 1958.

Goldscheider, Ludwig, «Johannes Vermeer. Gemälde, Gesamtausgabe». Köln-London 1958.

Grossmann, Fritz, «Bruegel. Die Gemälde». Köln-London 1955.

Hammerich, Angul, «Das Musikhistorische Museum zu Kopenhagen. Beschreibender Katalog». Kopenhagen 1911.

Heusler-Ryhiner, Andreas, «Andreas Ryff», *in:* Beiträge zur vaterländischen Geschichte, hgg. von der historischen Gesellschaft in Basel, Bd. 9 (1870), p. 1–34.

Hipkins, A. J., «A Description and History of the Pianoforte and of the older Keyboard Stringed Instruments». London–New York [1896].

Hirt, Franz Josef, «Meisterwerke des Klavierbaus. Geschichte der Saitenklaviere von 1440 bis 1880». Olten 1955.

Josten, Hanns H., «Württembergisches Landesgewerbemuseum. Die Sammlung der Musikinstrumente». Stuttgart 1928.

Karstädt, Georg, «Die Sammlung alter Musikinstrumente im St. Annen-Museum». Ohne Ort [Berlin], ohne Jahr. (Lübecker Museumshefte, Heft 2).

Kataloge von Instrumentensammlungen: Siehe *Balfoort, Bessaraboff, Chouqet, Claudius, Fleischer, Gallini, Hammerich, Josten, Karstädt, Kinsky, Ligtvoet, Mahillon, Marcuse, Russell, Schlosser, Skinner, Wessely.*

Kinsky, Georg, «Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln», Bd. I: Besaitete Tasteninstrumente, Orgeln und orgelartige Instrumente, Friktionsinstrumente». Köln 1910.

Koelner, Paul, «Die Feuerschützen-Gesellschaft zu Basel». Basel 1946.

Koprio, Georg, «Das Münzbüchlein des Andreas Ryff», *in:* Der Anschnitt, Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau, Jg. 12 (1960), Nr. 2, p. 9–12, und Nr. 3, p. 7–13.

Le Cerf, G., und *Labande, E.-R.*, «Instruments de musique du XVe siècle: Les Traités d'Henri Arnaut de Zwolle et de divers Anonymes». Paris 1932.

Ligtvoet, A. W., «Musiekinstrumenten uit het Rijksmuseum te Amsterdam». Katalog der Ausstellung im Gemeentemuseum 's-Gravenhage, Oktober bis November 1952.

Mahillon, Victor-Charles, «Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles». Bd. III, Gent 1900, Bd. IV, Gent 1912.

Marcuse, Sibyl, «Musical Instruments at Yale. A Selection of Western Instruments from the 15th to 20th centuries». Yale 1960.

Meyer, Friedrich, «Andreas Ryff (1550–1603), Liber Legationum», *in:* Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, Bd. 58/59 (1959), p. 5–109.

Meyer, Friedrich, «Andreas Ryff, ein bedeutender Basler Kaufmann und Politiker des 16. Jahrhunderts». P. 280–303 *in:* Basler Stadtbuch 1962. Basel 1961.

Nef, Walter, «Unsere Musikinstrumente». Basel 1939. (Katalog der Ausstellung «Unsere Musikinstrumente. Die Entwicklung ihres Baues und ihrer Funktion», Dezember 1939 bis Februar 1940, im Gewerbemuseum Basel.)

Neupert, Hanns, «Das Klavichord. Geschichte und technische Betrachtung des ‚eigentlichen Claviers'». Kassel 1948.

Neupert, Hanns, «Das Cembalo. Eine geschichtliche und technische Betrachtung der Kielinstrumente». 2. Auflage, Kassel und Basel 1951.

Norlind, Tobias, «Systematik der Saiteninstrumente», Bd. 2: «Geschichte des Klaviers». Hannover 1939. (Musikhistorisches Museum Stockholm).

Paris, Exposition Universelle Internationale de 1900: «Musée rétrospectif de la Classe 17, Instruments de Musique, Matériel, procédés et produits». Paris 1900. (Rapport du Comité d'Installation).

Raczyński, Joseph Alexander Graf von, «Die flämische Landschaft vor Rubens. Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der flämischen Landschaftsmalerei in der Zeit von Brueghel bis zu Rubens». Frankfurt am

Main 1937. (Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte, Bd. I).

Rombouts, Ph., und *Lerius, Th. van*, «De Liggeren en andere historische Archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde». 3 Bände, Antwerpen [1872].

Russell, Raymond, «The Harpsichord and Clavichord. An Introductory Study». London 1959.

Russell, Raymond, «Early Keyboard Instruments. Victoria and Albert Museum». London 1959. (Small Picture Book, No. 48).

Ryff, Andreas, «Das erste theil der Beschribung Meines Lebens und herkommens, von Meiner geburth ahn, bis vff den standt der Ehe». Selbstbiographie bis 1574, hgg. von Wilhelm Vischer-Heusler, *in:* Beiträge zur vaterländischen Geschichte, hgg. von der historischen Gesellschaft in Basel, Bd. 9 (1870), p. 37–121 (Beilage A zu *Heusler-Ryhiner, Andreas*, «Andreas Ryff»).

Ryff, Andreas, «Liber Legationum», hgg. von Friedrich Meyer, *in:* Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, Bd. 58/59 (1959), p. 5–109.

Sachs, Curt, «The History of Musical Instruments». New York 1940.

Schlosser, Julius, «Die Sammlung alter Musikinstrumente. Beschreibendes Verzeichnis». Wien 1920. (Kunsthistorisches Museum in Wien, Publikationen aus den Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe, Bd. III).

Schneider, Max F., «Alte Musik in der bildenden Kunst Basels». Basel 1941.

Skinner, William, «The Belle Skinner Collection of old musical instruments, Holyoke, Massachusetts, a descriptive catalogue». Ohne Ort, 1933.

Tervarent, Guy de, «Attributs et symboles dans l'art profane. 1450–1600». Genf 1958.

Thiéry, Yvonne, «Le paysage flamand au XVIIe siècle». Paris-Bruxelles 1953. (Les peintres flamands du XVIIe siècle, hgg. von Leo van Puyvelde).

Vischer-Heusler, Wilhelm, «Eine Basler Bürger-Familie aus dem sechzehnten Jahrhundert». Basel 1872. (L. Neujahrsblatt für Basels Jugend, hgg. von der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen).

[*Vischer-Sarasin, Adolf*], «Andreas Ryff, Kaufmann in Basel. Eine Lebensbeschreibung aus dem sechzehnten Jahrhundert». Basel 1871.

Wessely, Otto, «Die Musikinstrumentensammlung des oberösterreichischen Landesmuseums». Ohne Ort [Linz], ohne Jahr. (Kataloge des Oberösterreichischen Landesmuseums, hgg. von Dr. Franz Pfeffer, Bd. 9).

Wilenski, R. H., «Flemish Painters 1430–1830». 2 Bände, London 1960.

BILDNACHWEIS

Tafeln 39*a*, 39*c*:	Historisches Museum, Basel.
Tafel 39*b*:	Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.
Tafel 41:	National Gallery of Art, Washington.
Tafeln 40*a*, 40*b*, 42:	Öffentliche Kunstsammlung, Basel.

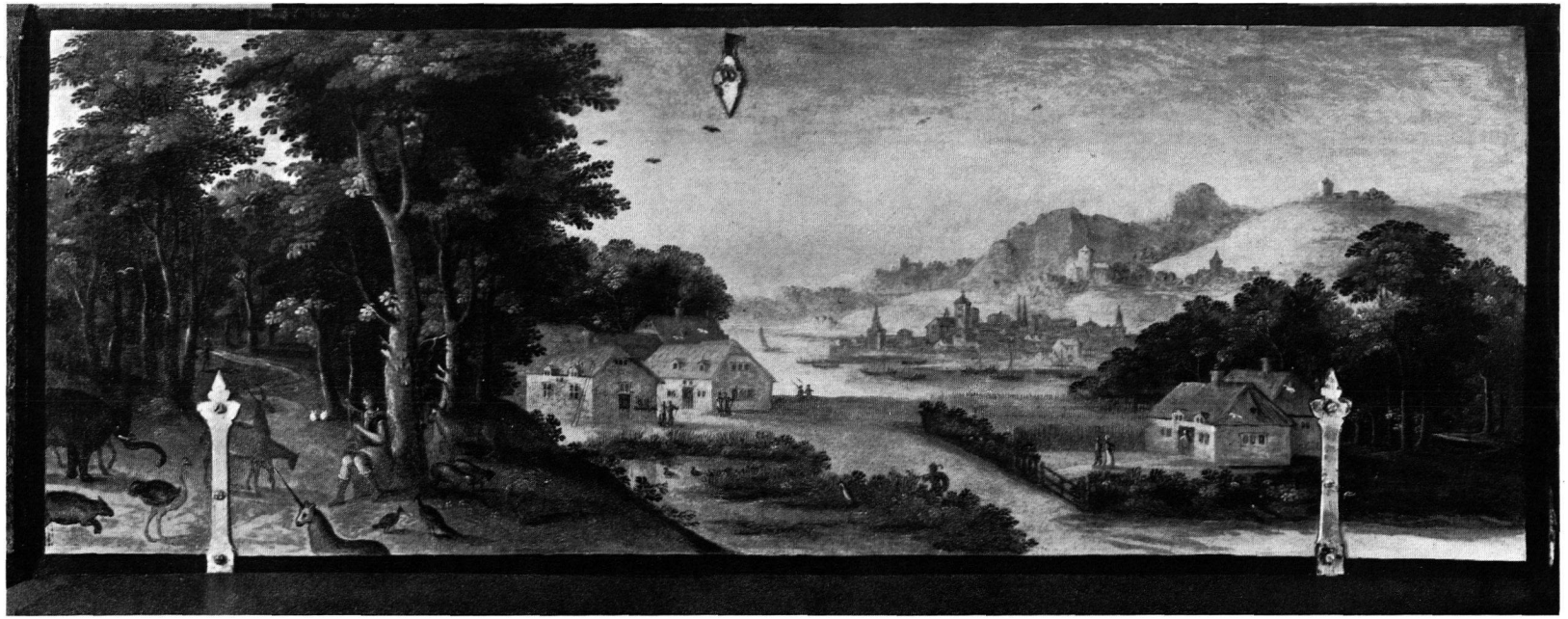
a

b

c

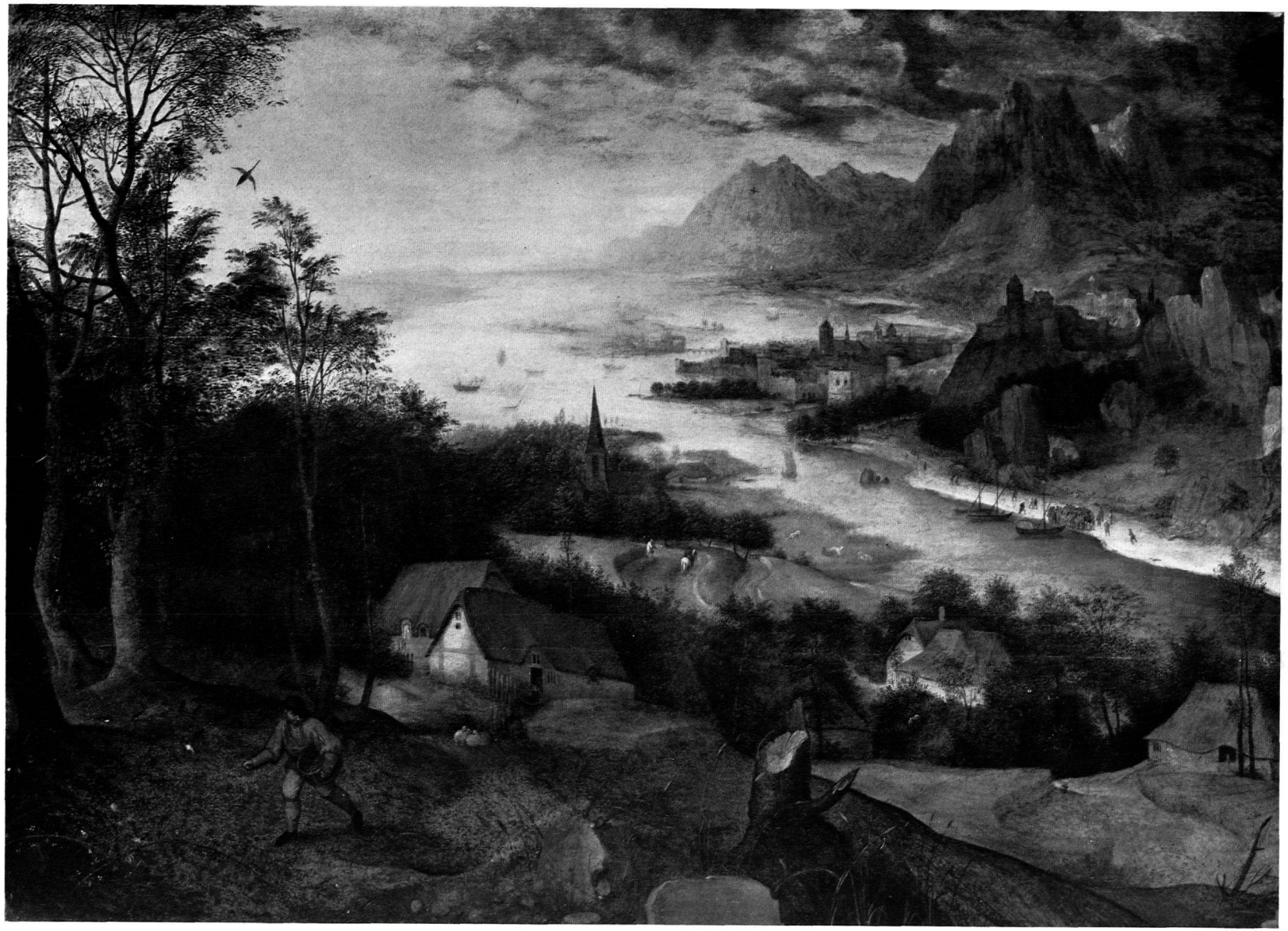
a Virginal aus dem Besitz von Andreas Ryff. Niederländisch, datiert 1572. Basler Privatbesitz. – *b* Marten de Vos (Antwerpen 1532–1603): Apollo und die neun Musen, Ausschnitt. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts. – *c* Wappen der Basler Familie Ryff, auf dem Deckel des Stimmhammerfaches des oben abgebildeten Virginals.

a



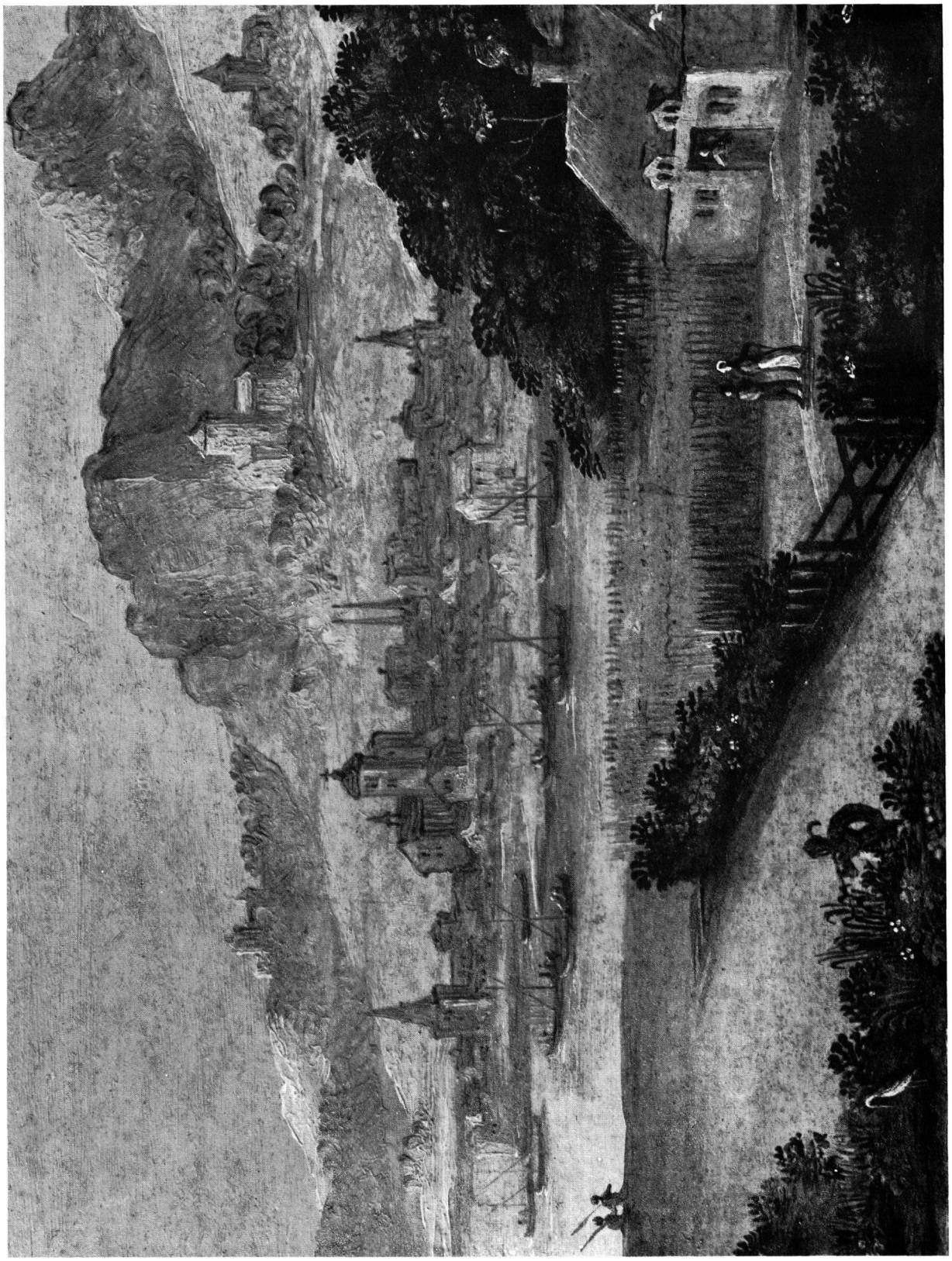
b

a Orpheus vor der Hades-Pforte. Malerei auf dem Vorsatzbrett von Andreas Ryffs Virginal. – *b* Orpheus unter den Tieren. Innenbild auf dem Deckel von Andreas Ryffs Virginal.



Pieter Brueghel d. Ä. (Brueghel bei Breda um 1525 bis Brüssel 1569): Das Gleichnis vom Säemann, 1557.
Washington D.C., National Gallery of Art (Leihgabe der Putnam Foundation).

P.-H. BOERLIN: DAS VIRGINAL DES ANDREAS RYFF VON 1572



Stadt an einem Flussufer. Ausschnitt aus dem Deckel-Innenbild (Tafel 40*b*) von Andreas Ryffs Virginal.

P.-H. BOERLIN: DAS VIRGINAL DES ANDREAS RYFF VON 1572