

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 29 (1949-1950)
Heft: 4

Rubrik: Kulturelle Umschau

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: 11.07.2025

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

Rembrandt und seine Zeit

Zur Ausstellung in Schaffhausen

Schaffhausen ist nach dem Verlust seines besten Museumsgutes durch das Bombardement von 1944 keineswegs untätiger Resignation verfallen; die Katastrophe scheint vielmehr in dieser aufgeschlossenen Stadt das Bewußtsein vom unschätzbaren Wert großer Kunst noch geschärft und auf kulturellem Gebiet eine neue Unternehmungslust entfacht zu haben, die in wenigen Jahren sehr Bemerkenswertes zustande gebracht hat. Die beiden Internationalen Bachfeste von 1946 und 1947 bildeten den gewichtigen Auftakt. Im selben Jahre trat Schaffhausen mit der erhabenen Schau von Meisterwerken altdeutscher Malerei überraschend in den Kreis der schweizerischen Kunststädte, und heute rechtfertigt es diese Stellung neuerdings mit der hervorragenden Ausstellung *Rembrandt und seine Zeit*, die Werke hoher und höchster Qualität aus Deutschland, Holland und der Schweiz vereinigt.

Die organisatorische Leistung darf als vorbildlich bezeichnet werden. Die Initiative ging von Stadtpräsident Walther Bringolf und Museumsdirektor Dr. Walter Guyan aus. Der überlegte Wagemut des Magistraten und die umsichtige Tatkraft des Museumsleiters haben in zwei Jahren zielbewußter Arbeit den großen Ausstellungsgedanken ausgereift und verwirklicht. Mit Vorbedacht wurde auf die flämischen Zeitgenossen verzichtet, damit für die zentrale Gestalt angemessen Raum blieb und die holländischen Schulen ausreichend charakterisiert werden konnten. Solche Beschränkung im Thema und in der Zahl — es sind «nur» etwas mehr als 200 Werke beisammen — gewährleistet eine klare Übersicht und geschlossene Wirkung. Volle Anerkennung verdienen auch die Art der Darbietung und die zukommende Haltung der Direktion und des Personals gegenüber den Besuchern; man stellt in Schaffhausen in diesen Dingen einen weitherzigen Sinn und eine Wendigkeit fest, die man in größeren Städten bisweilen vermißt. Als bezeichnende Tatsache sei unter anderem vermerkt, daß vom ersten Tage an alle Bilder beschriftet waren, so daß sich niemand gezwungen sah, einen Katalog zu kaufen. Sodann ist die Ausstellung täglich geöffnet, überdies bei vorzüglicher Beleuchtung an drei Abenden. Sie verzeichnet denn auch einen andauernd starken Besuch.

Die tieferen Gründe des spontanen Interesses sind aber wohl im Wesen der holländischen Malerei selber zu suchen, die drei Kennzeichen aller wahrhaft großen Kunst aufweist: ihre Inhalte sind in der Regel ohne besonderen Kommentar verständlich, die Formensprache ist für jedermann lesbar und die Malerei teilt sich dem Betrachter unmittelbar und in vollem Maße sinnlich mit. In einer Zeit, wo nur zu oft das Vexierbild, salopp-genialisches Getue oder abstruser Mystizismus sich breit machen, empfinden weite Kreise die Natürlichkeit der holländischen Malerei als Wohltat. Die gesunden Kräfte, die sich in ihr kundgeben, sind die selben, welche im ausgehenden 16. Jahrhundert die politische und religiöse Befreiung Hollands und seinen wirtschaftlichen Aufstieg bewirkt haben. Im Bewußtsein freier Selbstbestimmung segeln die Holländer jener Zeit über die Weltmeere, und sie wenden sich mit der gleichen Unvoreingenommenheit der Reformation zu wie sich ihre Kunst in urtümlicher Schau- und Gestaltungsfreude zum greifbar Dinglichen bekennt.

Im fortwährenden Pendelgang der Kunst zwischen getreuer Naturwiedergabe und eigenwilligem Prägungstrieb hat die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts mit ihrer lebensvollen Sachlichkeit der manchenorts im Dogma festgefahrenen und im Pathos verspielten europäischen Kunst einen Weg zur Selbsterneuerung gewiesen. Dem weitgehend vom Verstand regierten Formtrieb der romanischen Völker und dem gefühlsträchtigen, nicht selten starren Suchergeist der Deutschen setzen die Holländer die kontemplative Gelassenheit gegenüber. Jedem verzehrenden Stilisierungsdrang abhold, empfinden sie eine ursprüngliche Freude an der Wirklichkeit in ihrer ganzen Fülle, die sie nicht durch Abstraktion, sondern durch ehrliche Einfühlung zu erfassen suchen. So ziehen sie denn auch dem gewagten Flug in das Überwirkliche nüchtern eine schlichte Erdverbundenheit vor. Dafür erweitern die holländischen Maler das Blickfeld in entscheidender Weise: im Stilleben entdecken sie eine Kleinwelt voll feinsten Reize, die Landschaft verliert ihre seitlichen, rahmenden Begrenzungen und wird zum Bild des unendlichen Raumes. Der Mensch, obwohl er im Bildnis weiterhin ein Hauptanliegen der Kunst bleibt, wird in seinem Verhältnis zu Natur und Umwelt schrittweise wieder auf seine natürliche Größe zurückgebracht. Er, der seit der Renaissance gottähnlich die Vordergründe beherrschte, wandelt sich nun mehr und mehr zur Staffagefigur, zu einem der Landschaft und dem atmosphärischen Geschehen untergeordneten kleinen Wesen.

Mit der Aufspaltung des religiösen Allgemeinbewußtseins in mehrere Bekenntnisse zersetzt sich auch die bisherige Form des sakralen Kunstwerkes: das Altarbild weicht der biblischen Erzählung und der Schilderung des Alltagslebens, dessen intime Züge in steigendem Maße von Spezialisten des schönen Malhandwerks zu selbständigen Bildgattungen erhoben werden. In bald zugriffig derb, bald feinfingerig gestaltender Wirklichkeitsfreude entstehen so die lebensstrotzenden Bildnisse eines Frans Hals, das bewegte Sittenbild des Adriaen von Ostade, die reinen Landschaften van Goyens und der Ruisdaels, Wouvermans Reiterstücke, dann das fast arkadisch gestimmte bäuerliche Genre Berchems und schließlich die sich höfisch gebenden feinen Gesellschaften Ter Borchs.

In aller Vielfalt der Bildgattungen wird aber doch ein Grundzug des holländischen Wesens deutlich sichtbar: der dramatischen Bewegung wird das Zustandhafte entschieden vorgezogen. Das äußert sich im Überwiegen des Bildnisses, der Landschaft und des Stillebens gegenüber etwa dem wildbewegten Schlachtenbild — das durchaus zeitgemäß gewesen wäre — und dem repräsentativen Heldenepos, die im flämischen Kunstkreis Rubens' und van Dycks noch lange in hoher Gunst blieben. Dementsprechend interessiert sich der holländische Porträtist vorerst weniger für den seelischen Ausdruck als für das rein Kreatürliche des Menschen. Mit solcher Auffassung des Lebens als eines Da-Seins, als eines konzentrisch Insichruhenden, kehrt die Malerei — die eigentliche Darstellerin des Zustandhaften — wieder in das Zentrum ihrer Möglichkeiten zurück, um hier eine neue Entwicklung vom Immanenten zum Transzendenten zu beginnen, die dann mit den Seelenoffenbarungen des greisen Rembrandt ihre geistig höchste Stufe erreichen wird.

Die Entfaltung unverbrauchter Volkskräfte auf künstlerischem Gebiet hat sich freilich hier so wenig wie anderswo voraussetzungslos und sozusagen aus dem Nichts vollzogen. Bekanntlich bestanden schon im 16. Jahrhundert kulturelle Beziehungen zwischen den Niederlanden und Italien. Es ist daher verdienstlich, daß im Plan der Ausstellung darauf Bedacht genommen worden ist, die Rolle der katholisch und nach Süden orientiert gebliebenen Stadt *Utrecht* als eines wesentlichen Bindegliedes zwischen der nach Norden ausstrahlenden italienischen und der aufstrebenden holländischen Malerei aufzuzeigen. So haben Gerard van Honthorst und Hendrick Terbrugghen aus dem Süden die italienische Gebärdensprache, einen betont körperhaft formenden Stil und vor allem den raumstarken Realismus Caravaggios mitgebracht, aus dem die holländischen Künstler wenn nicht den Antrieb, so doch eine willkommene Bestätigung ihrer eigenen Stellung zur Welt gewonnen haben mögen.

Die eingeführte italienische Formensprache ist aber in Holland von allen bedeutenden Künstlern als ein im Grunde wesensfremdes Ausdrucksmittel bald überwunden worden. In fortschreitender Entwicklung ihrer im Beschaulichen liegenden ureigenen Möglichkeiten gelangt die holländische Malerei als Ganzes gesehen im Laufe des 17. Jahrhunderts von der handfest sachlichen Wiedergabe der Gegenstände zu einer genießerisch und virtuos umschreibenden Darstellung der Dinge, die schließlich in den silbrigen Seebildern des jüngern Willem van de Velde, in der Blumenpoesie des Jan van Huysum und vor allem in den kleineren Stilleben de Heems und Willem Kalfs eine feine lyrische Verklärung erfahren.

Die temperamentvoll betriebsame Seite des Holländers ist in Haarlem und Leiden künstlerisch am greifbarsten. Bekannt sind die vorzüglich gemalten, possenhaft aufgezogenen Familienszenen und Schaugelage des Jan Steen, dem selbst das Thema einer Eheverschreibung just eben dazu taugt, sich über alle Dargestellten schmunzelnd lustig zu machen. Die sinnlich triebhafte Lebenslust ist aber schon früher durch *Frans Hals* entfesselt worden. In der Ausstellung ist ihm als dem ersten großen und bis auf unsere Tage einflußreichen Meister der holländischen Malerei ein Saal eingeräumt worden, in dem er als freiheitstrunkener Mensch und überlegener Maler nachhaltig zum Wort kommt. Seine Kunst kennzeichnet sich schon von ihren Anfängen an durch großgesehene Formen, energische Kontraste und eine erstaunliche Treffsicherheit. Die reifen, aus Auftrag gemalten Bildnisse der Dreißigerjahre sind von geballter Lebenskraft erfüllt. Sie wirkt verhalten, weil sie sich vorerst noch der gesellschaftlichen Konvention unterzieht. Ähnlich gibt sich seine Malweise, die noch im Dienste der gegenständlichen, plastisch faßbaren Form ausharrt. Im Zuge einer in der zweiten Hälfte seines 86 Jahre währenden Lebens rasch zunehmenden Kühnheit des Sehens und eines immer selbstsicherer werdenden Könnens aber lockert sich seine Pinselschrift zusehends, bis sie sich dann in Spätwerken wie «Der Mann mit dem Schlapphut» in großartiger Bewegungsfreiheit und vollkommener malerischer Reife auslebt. Abgesehen von seiner aufgelockerten Malweise, die ihn zu einem Vorläufer moderner Maler wie Corinth und Kokoschka macht, beruht das Epochenmachende des Franz Hals darin, daß es ihm gelingt, zwischen seinen Gestalten und dem Betrachter eine Beziehung herzustellen, die heftig und unausweichlich ist, weil der lebhaft aus der Tiefe quellende natürliche Ausdruck eine bedrängende suggestive Stoßkraft entfaltet.

In schroffem Gegensatz dazu steht die Kunst des *Jan Vermeer van Delft*, in der sich nach Frans Hals und Rembrandt die holländische Schöpferkraft zum dritten Mal glanzvoll verkörpert hat. Das Schwergewicht der künstlerischen Leistungen verschiebt sich im Laufe des Jahrhunderts allmählich von Haarlem über Amsterdam nach Delft. Mit Frans Hals und Vermeer sind zugleich auch die natürlichen Grenzen der holländischen Eigenart abgesteckt. Frans Hals neigt zum schrankenlos Irrationalen, gefällt sich in einer eigenwillig strukturierenden Malart und bevorzugt die momentane Haltung der realistischen Nahfigur. Vermeer dagegen schafft seine Bilder nicht aus der oftmals zweifelhaften Gunst des Augenblicks, sondern aus einer von stark rationalen Erwägungen getragenen Beschaulichkeit. Er sucht anstatt Freiheit innere Ordnung, und er schiebt die Figur immer weiter in den Raum zurück. Die beiden in Schaffhausen ausgestellten Bilder «Galanter Zuspruch» und «Der Briefempfang» liegen zeitlich so weit auseinander, daß sie den künstlerischen Werdegang Vermeers wie zwei Meilensteine bezeichnen. Auch er empfindet durchaus barock, wenn er mit einem raffinierten «Fachwerk» von Kulissen und sich überschneidenden Gegenständen gleichsam ein Bild im Bilde baut und in der Mitte des Raumdurchblicks dann wie ein kostbares Juwel die menschliche Figur anbringt. Sie ist aber nicht anders als irgendein wohlgeformter Krug oder eine schöne Frucht aufgefaßt, und die kosend gemalten Gesichter haben einen nicht selten enttäuschend banalen Ausdruck, — wohl ein Hauptgrund, weshalb dieser Meister jüngst so erfolgreich gefälscht werden konnte. Der weitgehenden Preisgabe des Persönlichen

seiner Gestalten entspricht die unpersönliche Pinselschrift, die in sorgsam geglättetem Farbauftrag ein teppichartiges Bild von geläuterter koloristischer Wirkung und glänzendem Schmelz erzeugt.

Gegen 1650 war Amsterdam zum Brennpunkt der künstlerischen Kultur des Landes geworden. Der kühl weltoffene und unternehmungslustige Sinn der Amsterdamer schuf eine Atmosphäre und Aufgaben, die der Kunst förderlich waren. Hier hat sich im Genius von *Rembrandt Harmenszoon van Rijn*, des größten religiösen Malers der Neuzeit, die künstlerische Mission Hollands und zugleich der ganzen Reformation erfüllt.

Sein Schöpfergeist tritt in Schaffhausen mit 35 zum Teil großen Werken machtvoll in Erscheinung, jedoch nicht so, daß die Lichter seiner Zeitgenossen deswegen zum Erlöschen gebracht würden. Es sei rühmlich vermerkt, daß Rembrandt in dieser Ausstellung nicht wie ein erratischer Block dargestellt wird; man sieht ihn aus der ganzen Breite der holländischen Malerei herauswachsen und aus ihren Errungenschaften souverän die Summe ziehen. Besonderer Dank gebührt den Veranstaltern dafür, daß sie sich nicht mit einigen berühmten Bildern begnügt haben, sondern darnach trachteten, eine Entwicklung des Meisters zu zeichnen, die schon 1627, also mit Arbeiten des 21-Jährigen beginnt. Außerdem ermöglichen es zwei in die Frühwerke einbezogene Bilder Pieter Lastmans, des besten Lehrers von Rembrandt, dem Besucher, selber wahrzunehmen, was der junge Leidener Maler an Rüstzeug empfangen und was er an eigenem beizusteuern hatte. Schon in so frühen Bildern wie «Der Geldwechsler» oder «Paulus im Gefängnis», die von Lehngut und bloß Angelerntem nicht frei sind, bricht knospenhaft ein Persönliches hervor, das sich fortab immer kräftiger zu dem auswachsen wird, was Rembrandt von allen Zeitgenossen unterscheidet und seine überragende geschichtliche Stellung begründet hat: die Ehrfurcht vor der Seele des Menschen.

Seine stete Bereitschaft zur einführenden Hingabe an den Menschen und die Fähigkeit zum seherischen Erfassen verborgener Regungen der Seele haben Rembrandt zu einer unvergleichlichen Bereicherung und Vertiefung des Bildnisses geführt. Die großartige Porträtmalerei von Tizian, Rubens und van Dyck zielte durch Wiedergabe des bewußten Menschen auf die Prägung bestimmter Charaktere ab; Rembrandt aber fängt den komplexen, vieldeutigen Gesichtsausdruck ein, in welchem das bewußte Leben vom Unbewußten wundersam durchdrungen ist. In seinen Spätwerken verschwindet jegliche intellektualistische Zuspitzung und jede zielgerichtete Willensäußerung. Auf dem Braunschweiger «Familienbild» eignet allen Gestalten, den Erwachsenen wie den Kindern, der leichte ruhige Atem von Geschöpfen, die sich im Reich des Unbewußten pflanzenhaft vollenden. In ebenso gelöster Haltung erscheint Rembrandt in seinem ganz späten Selbstbildnis als «Lachender Greis». Unfaßbar schwebt er im Grenzenlosen, ein gütiger Weiser, dem irdische Unzulänglichkeit nichts mehr anhaben kann, weil er sie im Geiste längst überwunden hat. Schon ein Jenseitiger, schaut er mit melancholisch verschleierter Zuversicht noch einmal auf das rätselvoll verwickelte Erdenleben zurück, an dem er sich so leidenschaftlich ersättigt, — und dem seine tiefe Innerlichkeit die zeitlose Weihe gab.

Marcel Fischer

Musikschätze im Schlosse zu Nyon

Nyon, ein jederzeit überaus reizvolles Ausflugsziel, bietet seinen Besuchern eine seltene Attraktion. Wir haben sie Alfred Cortot, dem großen Sohn dieser kleinen Stadt, zu verdanken, denn er gehört scheinbar zu den wenigen Menschen, die wußten, wieviel musikalische Schätze unser Land beherbergt. Private Sammlungen, dem großen Publikum sonst kaum zugänglich, und musealer Besitz, nach bester föderalistischer Tradition normalerweise über die ganze Eidgenossenschaft verteilt, finden sich während einiger Sommerwochen unter einem sehr würdigen Dach vereinigt.

Das erst vor zehn Jahren aufgefundene römische Mosaik begrüßt den Besucher im Hof des Schlosses. Götter und Genien zeigen sich da umgeben von allerlei Kulinarischem, wie es das heimatliche Mare Tyrrhenum und Helvetiens Lacus Lemanus heute noch hergeben. So tritt man denn, die bösen bernischen Vögte und die, vom heutigen Gesichtswinkel aus gesehen, ganz artfremden Herzöge von Savoyen vergessend, in das Oppidum von Noviodunum als echter Erbe Roms ein. Der erste Blick gilt demnach einem römischen Tamburin, welches demjenigen zum verwechseln gleicht, mit dem Carmen ihre Sirenengesänge so erfolgreich begleitet; ferner einer Holzflöte und dem ganz modern anmutenden Kesselmundstück einer «Tuba», den zwei ältesten, auf helvetischem Boden gefundenen Musikinstrumenten. Das Sistrum, das vielleicht einer der weltberühmten Liebhaber der Kleopatra vom Nil zum Tiber brachte, und das als Meßnerglöckchen, tönend während der Messe im Moment der «Wandlung», bis auf den heutigen Tag fortlebt, führt zum christlichen Abendland hinüber.

Den Übergang zu den eigentlichen Wundern der Ausstellung bilden Meßbücher des XIII. Jahrhunderts, deren Pergament und fromme Bemalung sich unter einer ehrfurchtgebietenden Patina zu erhalten vermochte. Zu den «Niederländern» und zum Rom der Päpste führt von hier aus ein relativ kurzer Weg, und der Besucher sieht sogleich mit Staunen Schrift und Namenszug von Orlando di Lasso, dem «belgischen Orpheus», und dicht daneben eine signierte Quittung von dem als größten Musiker der katholischen Kirche bezeichneten Palestrina. Tatsächlich läßt sich in diesen, mit kostbaren Seidenstoffen ausgelegten Vitrinen die Musikgeschichte in seltener Lückenlosigkeit «nachlesen». Von Monteverdi, dem Erfinder der Oper, bis zu dessen späten Nachfahren Richard Wagner und Richard Strauß breitet sich ein reicher, die Jahrhunderte überbrückender Teppich von Texten und Partituren aus. Von Heinrich Schütz, der anno 1630 den venetianischen Stil erstmals nach Deutschland brachte, blickt man hinüber zu Haendel, der nach London, zu Gluck, der nach Paris auszog, und zu Bach selbst, dessen Bestätigung einer Zahlung für das «Wohltemperierte Klavier» nicht ohne Rührung, dessen «Neujahrskantate» nicht ohne Erregung betrachtet werden kann.

Von den uns zeitlich näheren großen Wiener Meistern vererbten sich inhaltlich ungleich bedeutsamere Episteln auf die Jetztzeit. Haydn weist in reinlicher Schrift auf «Schöpfung» und «Jahreszeiten» hin, Mozarts unheimlich lebendiger Stil — «beim Barte des Propheten», entfährt ihm — entzückt auf seinem Briefpapier viel mehr als in der gewohnten Buchform, und den Titanen Beethoven kümmert die Leserlichkeit nicht im geringsten, sei es nun, er gewinne seiner scheinbar ewig gespreizten Feder eine Mitteilung an Naegeli, die herrliche Sonate op. 78 oder den Kanon «Falstaff, laß dich sehen» ab. Betroffen stehen wir vor Schuberts letzter Nachricht, geschrieben eine Woche vor seinem Tod. «Ich bin krank», heißt es da, und «habe seit acht Tagen nichts gegessen und nichts getrunken». Daneben liegt das erste Stück aus der «Winterreise»: «Fremd bin ich eingezogen...».

Aus solchem Reichtum läßt sich nicht alles zitieren, denn schließlich gibt es noch andere Wiener Schulen, Brahms und Bruckner zum Beispiel oder die tanzlustige

Familie Strauß. Auch ließe sich das Virtuosenstum, mit Hilfe von einzigartigen Dokumenten, von Paganini und Liszt bis zu unseren Tagen (Ysaye, Paderewski usw.) in aufschlußreicher Weise verfolgen; man könnte in Italien bis zum Verismus, in Frankreich bis zum Impressionismus mühelos fortschreiten, und hätte doch noch nicht die Schweizer Partituren studiert, denen besondere Aufmerksamkeit selbstverständlich zuzubilligen war. Nicht zuletzt jedoch faszinieren die Portraits. Lange verweilt man vor dem, von Reproduktionen nur ungenau gekannten jungen Mozart, den Fra Felice Cignaroli in Verona malte, und denkt dabei wohl an manches Wort Goethes über das Genie. Wie Auguste Renoir hingegen den Bayreuther Meister sah, das scheint uns ebenso erschreckend wie überzeugend.

Es bleiben die klingenden Tonwerkzeuge selbst, die wir beim römischen Sistrum um Schrift und Bild willen verließen. Allerdings führt von dorthier ein weiter Weg zur «Lady Blunt» von 1721, einem der edelsten Kunstwerke des Cremonesers Antonio Stradivari. Aber auch die andere «Königin der Instrumente», die Orgel, ist, wenigstens in kleiner Form, als «Positik» des 17. Jahrhunderts, würdig vertreten. Und so etwa geschah es mit nahezu allen Familien des Instrumentariums. Bei den Holzbläsern scheinen Klang- und Holzfarbe sich zu entsprechen, wie das Betrachten vom dunklen Fagott bis zur hellen Flöte lehrt. Den Blechbläsern genügt ihr gleichfalls doppelsinniger Metallglanz noch nicht, da sie bunte Bemalung des «Sturzes» lieben. Bilderschmuck zeigen auch die Klaviere, die mit «Kielen» sowohl, wie die nahezu gleichaltrigen, heute in schwarzer Lackpracht herrschenden, mit «Hämmern». Selbst diese Abteilung der «Trésors musicaux» vermag den Beschauer in anregend nachdenkliche Stimmung zu versetzen. Dort hängt eine Violine von Gasparo da Salò, deren Wirbelkasten Benvenuto Cellini mit einem Löwenkopf krönte; hier lehnt ein Violoncello von Domenico Montagnana, dessen vollendete Form ein edel leuchtender Lack unterstreicht. Beide Instrumente haben ihre Geschichte, sind dem Betrachter von langer Hand her bekannt. Die Geige spielte Jenő Lener, der Primarius des vortrefflichen, nach ihm benannten Quartetts, das Cello gehörte Emanuel Feuermann, dem großen Virtuosen. Beide bedeutende Künstler gingen allzu früh dahin, und während man auf ihre nun stumm in den Glaskästen verwahrten Instrumente blickt, erinnert man sich, mit welcher Klarheit das Lener-Quartett die große Fuge von Beethoven, wie leicht und tonschön Feuermann das Cellokonzert von Haydn wiederzugeben wußte.

Joachim Ernst