

**Zeitschrift:** Jurablätter : Monatsschrift für Heimat- und Volkskunde  
**Band:** 28 (1966)  
**Heft:** 12

**Artikel:** Die Solothurner Madonna in den Erdbeeren  
**Autor:** Ammann, Hans  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-861251>

### **Nutzungsbedingungen**

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

### **Conditions d'utilisation**

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

### **Terms of use**

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

**Download PDF:** 02.04.2025

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

# Die Solothurner Madonna in den Erdbeeren

Von HANS AMMANN

## *Zur Geschichte des Werkes*

Im Museum der Stadt Solothurn findet der Besucher zwei Kostbarkeiten, die zur Zeit ihrer Entdeckung viel von sich reden machten. Die eine ist die «Zettische Madonna» von Holbein dem Jüngeren, die andere ist die «Madonna in den Erdbeeren» eines spätmittelalterlichen Meisters aus dem Gebiet des Oberrheins. Eine sichere Bestimmung von Ort und Zeit der Entstehung dieses Werkes war bis jetzt nicht möglich.

Wahrscheinlich hing das Andachtsbild in dem Prämonstratenserkloster Gottstatt bei Biel. Während der Reformation — in der bewegten Zeit des Bildersturms — kam das durch Schusslöcher stark verstümmelte Bild auf Umwegen in den Besitz des Klosters St. Joseph. Man erzählte sich sogar, das Werk sei bei Solothurn aus der Aare gefischt worden, wie ja auch das Kolossal-kruzifix von Hans Tussmann (vgl. Aufsatz von G. Loertscher über Hans Tussmann in den «Jurablättern» Nr. 4, 1961, S. 76).

Im Jahre 1865 erwarb der Kunstverein Solothurn das Bild für das Städtische Museum. Die Schönheit und Bedeutung dieser Madonnadarstellung wurde noch offensichtlicher, als Andreas Eigner das hergenommene Meisterwerk restauriert hatte. Er löste diese Aufgabe mit Auszeichnung, was der heutige Zustand noch beweist.

Die «Madonna in den Erdbeeren» ist die Schöpfung eines oberrheinischen Meisters, dessen Name zur Zeit noch unbekannt ist. Immer wieder tauchten neue Lösungsvorschläge zu diesem Problem auf, von denen aber noch keiner zur sicheren Identifizierung des Bildes ausgereicht hat. Der erwähnte Andreas Eigner schrieb das Bild Martin Schongauer zu, währenddem andere Forscher um die Jahrhundertwende darin ein Werk der Kölner Schule von 1420 erblickten. August Schmarsow hingegen behauptete, das Devotionsbild könne nicht vor 1442 entstanden sein. Er dachte an Lukas Moser und seine Schule. Direkte Beweise wurden von ihm aber nicht geliefert (vgl. Schmarsow, August: Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des 15. Jahrhunderts, 1430—1460, Leipzig: Teubner 1903). Die neuere Forschung ist vorsichtiger geworden. Paul Ganz behauptet, das Andachtsbild sei eine ganz persönliche Schöpfung und könne überall entstanden sein, sogar in Solothurn selbst. Nächste Analogien seien am Mittelrhein, im «Frankfurter Paradiesgärtlein» und in den Werken Stephan Lochners zu finden (vgl. Ganz, Paul: Malerei der Frührenaissance in der Schweiz. Zürich: Berichthaus 1924).

Georg Schmidt nennt den Schöpfer der «Madonna in den Erdbeeren» einen «oberrheinischen Fra Angelico» und betont das neue Verhältnis zwischen Mensch und Umwelt, das in dessen Werken einen ersten gültigen Ausdruck gefunden habe (vgl. Schmidt, Georg: Schweizer Malerei und Zeichnung im 15. und 16. Jahrhundert. Basel: Holbein 1941). Otto Fischer vermutet, der Maler könne Hans Tiefenthal aus Schlettstadt gewesen sein, der von 1418—1422 in Basel gearbeitet hat (vgl. Fischer, Otto: Geschichte der deutschen Malerei. München: Bruckmann 1943). Alfred Stange meint, das Bild sei um 1430 in Basel entstanden (vgl. Stange, Alfred: Deutsche Malerei der Gotik. Vierter Band: Südwestdeutschland in der Zeit von 1400—1450, Deutscher Kunstverlag 1951).

Aus all diesen verschiedenen Ansichten kann nur mit Sicherheit entnommen werden, dass das Bild im oberrheinischen Raum von einem Meister geschaffen wurde, der zwischen 1410—1440 seine Hauptwerke malte.

\*

Dieser unbekannte Maler wird vielfach «Meister des Frankfurter Paradiesgärtleins» genannt. Denn im Städtischen Museum von Frankfurt a. M. befindet sich ein kleines Bild mit der Bezeichnung «Paradiesgärtlein». Trotz des ungleichen Formates weist das kostbare Werklein grosse Ähnlichkeiten mit der «Madonna in den Erdbeeren» auf. Auf beiden Darstellungen finden wir die lesende Jungfrau mit der gleichen Haltung des Kopfes und derselben Malweise der Haare und Hände. Ausgeprägte Parallelen sind in der eingehenden und liebevollen Gestaltung der Vögel und Pflanzen festzustellen. Der erzählerische Charakter ist im Frankfurter Bild stärker hervorgehoben, doch dafür entschädigt die reifere Ausgestaltung des Antlitzes der Solothurner Madonna. Das Christuskind trägt auf beiden Bildern den langen, weissen Rock — die Bekleidung der Prämonstratensermönche — und denselben dreiteiligen Nimbus.

Viel wichtiger als diese äusseren Übereinstimmungen ist die Verwandtschaft der beiden Werke im geistigen Bereich. Dieselbe innige Beziehung zur Natur, deren zarte Gestaltung die Reinheit und Göttlichkeit der Maria betonen; dieselbe intime Versenkung in die Grossartigkeit der Schöpfung; dieselbe merkwürdige Vermischung von Ritterlich-Höfischem mit einem Gefühlsüberschwang, der an die Mystik denken lässt; dieselbe Anlehnung an die Buchmalerei und an die Vorliebe für das Miniaturhafte in jener Zeit: all dies deutet an, dass die beiden Werke aus der gleichen Geisteshaltung hervorgewachsen sein müssen.

In der Privatsammlung Oskar Reinharts in Winterthur befindet sich eine «Verkündigung an Maria» (Öl auf Holz 18,5 x 15 cm), die vom gleichen Meister stammen könnte, wie die obenerwähnten zwei Bilder.



Madonna in den Erdbeeren (Museum Solothurn)

Das ganze heilige Geschehen wurde vom Maler in einen bürgerlich ausgestatteten Innenraum verlegt. Sorgfältig und in klaren Farben werden die Butzenscheiben, Vorhang, gedrechselte Banklehne, Bord und Handtuchlein geschildert. Im Vordergrund steht ein Krüglein, das anstelle der symbolhaften Lilien Bartnelken enthält. Die Form und die Ziermotive des Gefässes stimmen völlig mit der Ausgestaltung des Kruges auf dem Solothurnerbild überein.

Die «Verkündigung an Maria» bildet zudem die Urzelle für eine Reihe verwandter Innenraumdarstellungen, die sich vorwiegend im Raum von Basel befinden. Als Beispiele seien die «Nürnberger Verkündigung» von Konrad Witz und die frühe Schongauer Madonna genannt (vgl. Hugelshofer, Walter: Eine Verkündigung vom Meister des Frankfurter Paradiesgärtleins. In: Pantheon I, 1928).

Die Zartheit der Empfindung, der höfisch-ritterliche Einschlag in der Gestaltung sind charakteristisch für die Malweise der Generation vor Konrad Witz, der dem gleichen geographischen Raum angehörte. Witz löste sich weitgehend von dieser empfindsamen und zierlichen Auffassung religiösen Lebens und Denkens. Er malt seine Gestalten realistischer und derber. Zudem verhilft er einer realen Landschaftsauffassung und einer perspektivischen Raumgestaltung zum Durchbruch. Die drei besprochenen Bilder weisen auf einen oberrheinischen Meister von grosser schöpferischer Kraft und tiefer religiöser Empfindung. Er steht auf der Schwelle zwischen den noch an die Ritterburg und Kirche gebundenen Andachtsbildern und einer neuen, vom bürgerlich-städtischen Geist geprägten Stilrichtung.

#### *Zur Ikonographie des Werkes*

Die «Madonna in den Erdbeeren» gehört in den grossen Kreis der «Madonna im Rosenhag»-Darstellungen, die vom 14. bis ins 16. Jahrhundert weit verbreitet waren. Allein aus der Bezeichnung «Rosenhag» geht hervor, dass mit dieser Madonnadarstellung die Rose als Symbolträger untrennbar verbunden ist. Das Motiv selbst kann etwa folgendermassen umschrieben werden: Maria sitzt mit ihrem Kinde in der Stille eines Klostersgartens, der belebt ist mit einer Rosenlaube und vielerlei Blumen. Sehr oft ergänzen musizierende Engel die Szene. Sogar der Himmel kann sich über Maria öffnen, und Gott selbst wird in seiner ganzen Herrlichkeit sichtbar.

Die entscheidende Voraussetzung, welche die Rose in ihrem ganzen Bedeutungsreichtum der Maria zuordnet, ist im Alten Testament gegeben. Is. 11, 1: «Und es wird eine Rute aufgehen von dem Stamm Isais und ein Zweig aus seiner Wurzel Frucht bringen.» Diese Stelle bedeutet nicht einen unmittelbaren Hinweis auf das Rosensymbol. Aber es wird die Atmosphäre

geschaffen, die den Zusammenhang zwischen Maria und der Rose ermöglicht. Die Kirchenväter sorgten vor allem dafür, dass diese Verbindung lebendig blieb. Sie machten die Gläubigen sehr früh schon auf das geheimnisvolle Wortspiel «virgo» (Jungfrau) und «virga» (das Reis) aufmerksam. In der veränderten geistigen Situation des späten Mittelalters erhielt die Verknüpfung von Maria mit der Rose eine neue Aktualität und einen erweiterten Sinngehalt, was besonders in der Entwicklung einer beziehungsreichen und vielfältigen Symbolsprache zum Ausdruck kam. Darin nahmen die Rosenhagdarstellungen einen grossen Platz ein.

Der Symbolgehalt der Rose differenziert sich bereits durch die Farben rot und weiss, die wir auch auf dem Solothurnerbild finden. Die rote Rose ist gleichzeitig Sinnbild für die leidende Liebe und das liebevolle Leiden, das heisst, die Rose gehört wesensmässig zu Jesus Christus und seiner ihn liebenden, schmerzvollen Mutter. Die weissen Rosen hingegen deuten auf die himmlischen Freuden und auf die Sinnesklarheit von Maria. Die Gesamtheit der Rosenblüten verstärkt die Vorstellung, in den Rosenhagbildern einen Ort der Seligen vor sich zu haben. Die Rose in der Hand der Jungfrau ist Symbol und Wesensbestimmung der jungfräulichen Mutter zugleich: Maria *ist* die geheimnisvolle Rose.

Maria und das Christuskind stehen in lebendigem Kontakt zueinander. Diese enge Mutter-Sohn Beziehung ist stilgeschichtlich betrachtet keineswegs eine Selbstverständlichkeit. Die Urform der sitzenden Maria mit Kind reicht bis in die byzantinische Kunst des frühen Mittelalters zurück, wobei das formale Vorbild in den ägyptischen Darstellungen der Isis mit dem Horusknaben zu finden ist. Die abendländische Entwicklung der Mariendarstellungen ist ohne den byzantinischen Einfluss undenkbar. Die Beziehung zwischen Mutter und Kind bleibt bis in die Romanik hinein starr und unbeweglich. Erst in der Gotik löst sich diese Unnahbarkeit unter dem Einfluss der scholastischen und mystischen Frömmigkeit. Eine unabsehbare Fülle von Gestaltungsmöglichkeiten der Madonna wird in den verschiedenen Malschulen entwickelt, so dass bald jedes wichtigere Kunstzentrum «seine eigene» Madonna besitzt. Besonders stark verbreitet ist die Darstellung eines spielenden Knaben. Das Jesuskind spielt dabei oft mit Früchten, Blumen und Vögeln. In der Solothurner Madonna jedoch spürt man noch etwas von der «himmlischen Unnahbarkeit». Zwei Gegenstände verstärken diesen Eindruck: die Krone und das geöffnete Buch. Die Krone — ein byzantinisches Element — betont die Würde Marias als Gottesmutter. Das Buch gehört zu den ältesten Symbolen der religiösen Kunst und wird als Zeichen dafür verwendet, dass Maria der Heiligen Schrift verbunden ist.

Der Einfluss Italiens auf die Entwicklung der deutschen Madonnadarstellungen des Spätmittelalters darf nicht unerwähnt bleiben. Dabei ist vor allem die Schule von Siena wichtig geworden. In Duccio und Simone Martini erreichte die sienesisische Malerei ihren Höhepunkt. Der Einfluss Martinis, der stark von der franziskanischen Mystik berührt war, reichte weit über Italien hinaus bis nach Frankreich, Deutschland und den Niederlanden. Seine feingliedrige Malerei kam der damaligen Frömmigkeitshaltung sehr entgegen. Martini wird als Schöpfer der sogenannten «Madonna dell' Umiltà» betrachtet. Man versteht darunter die sich auf der Erde lagernde, demütige (humilitas, umiltà = Demut) Maria, die sich selbst erniedrigt und dadurch erhöht wird. Die spätmittelalterlichen Exegeten der Heiligen Schrift verbanden zudem die Wörter «humilitas» und «humus» (= Erde) etymologisch miteinander und liessen dadurch die archetypische Vorstellung des hervorbringenden mütterlichen Prinzips in Maria lebendig werden.

\*

Die deutsche Kunst des ausgehenden Mittelalters ist ohne das Wirken der Mystik undenkbar. Was haben wir unter Mystik zu verstehen? Ihr Ziel bestand im Einswerden mit Gott. Es ging den Mystikern also um eine die verstandesmäßige Erkenntnis übersteigende, unmittelbare Erfahrung der Gottheit. Um dieses hohe Ziel zu erreichen, musste sich der Mystiker bestimmten Übungen (z. B. Fasten, geistige und körperliche Askese) hingeben, die ihn der erstrebten Vereinigung mit Gott stufenweise näher brachten.

Im Deutschland des 13. und 14. Jahrhunderts erlebte diese Bewegung der religiösen Innerlichkeit unter der Führung der Dominikaner eine weite Verbreitung. Das Gebiet des Oberrheins wurde zu einem geistigen Zentrum der mystischen Welt. Hier tauchte auch zuerst das Motiv der «Madonna im Rosenhag» auf, und zwar in der sogenannten Kölner Schule. Bald entstanden auch in Schwaben, im Elsass, in der Nordschweiz und in andern Gegenden thematisch gleiche Werke.

Neben der kirchlichen Tradition wirkte sich die Mystik entscheidend auf die ikonographische Gestaltung des Rosenhagmotivs aus. Die Mystik schuf sich neue Ausdrucksformen ihrer Frömmigkeitshaltung in der Literatur und bildenden Kunst. Besonders fruchtbar erwies sich dabei die Gewinnung einer vertieften Beziehung zur Natur. Alfred Peltzer schreibt dazu: «Die Mystiker lieben diese Farben- und Blumensprache sehr, bilden sie in poesievoller Weise aus und geben ihr typisch feststehende Anwendung. In dem Reiche der blühenden grünenden Natur fühlen sie sich heimisch, mit ihr setzen sie ihre seelischen Stimmungen in Verbindung, bringen sie zu jeder Pflanze in ein inniges Verhältnis, erkennen in jeder Blume einen Charakter, ein Wesen, welch' Letzteres

mit menschlichen Eigenschaften, mit seelischen Empfindungen und religiösen Gefühlen in Vergleich zu setzen dann sehr nahe liegt» (vgl. Peltzer, Alfred: Deutsche Mystik und deutsche Kunst, Strassburg 1899, S. 198).

Die «Goldene Schmiede» Konrads von Würzburg, ein Loblied auf die Maria, vereinigt sämtliche Symbole, Bilder, Vergleiche und Ausdrücke, die auf Maria Bezug nehmen. Dazu gesellen sich noch eigene überschwängliche Erfindungen. Dieses Beispiel zeigt, wie eng die Wechselbeziehungen zwischen der Literatur und der bildenden Kunst waren.

Das mystische Naturverhältnis charakterisiert sich durch das Wahrnehmen des Göttlichen im Natürlichen. Die viel wichtigeren unsichtbaren Dinge sollten sich durch die sichtbaren der menschlichen Vorstellung einprägen. Nach Seuse, dem tiefsinnigen Visionär, boten sich «die Maienzeit und Blütenpracht, blumenprangende Wiesen und duftender Hag als Spiegel an, die geistige Schönheit Marias zu fassen». So begreifen wir die tiefe Verwurzelung der Rosenhagdarstellungen in der mystischen Naturverklärung jener Zeit, die Maria selbst als ein Blumenfeld mit allerlei bedeutungsvollen Pflanzen auffasst. Wir finden das Veilchen als Zeichen der Demut, die Lilie als Symbol der Keuschheit. Die dreiblättrigen Pflanzen, Erdbeeren und Klee, wurden als Zeichen der Trinität aufgefasst (man vergleiche dazu den Kupferstich «Jesus nach der Versuchung» von Martin Schongauer). Ein ausgesprochenes Attribut Christi ist das Mai-glöckchen, das auf das Heil der Welt hinweist. Vögel beleben den Ort, deren Musik die Herrlichkeit Christi preist. Es wäre falsch, in der sorgfältigen Malweise der Pflanzenwelt dieser paradiesisch anmutenden Gärten nur ein dekoratives Element erkennen zu wollen, das der Ornamentik der antiken oder der frühmittelalterlichen Kunst entspräche. Die ausgefeilte Pflanzensymbolik soll nur Hilfe sein, soll den Betrachter zur kontemplativen Versenkung in das Bild anregen und ihn dadurch in den göttlichen Bereich führen.

\*

Symbolmässig ebenso bedeutungsvoll wie die Rose ist der Raum, in dem sich das Geschehen der Rosenhagdarstellungen abspielt. Zwei Bildvorstellungen haben die Raumgestaltung des uns beschäftigenden Motivs geprägt: das heidnische Elysium und der «hortus conclusus» des Hohenliedes: Meine Schwester, liebe Braut, du bist ein verschlossener Garten, eine verschlossene Quelle, ein versiegelter Born (Hohelied 4, 12).

Das christliche Bild des Paradieses hängt stark von den Vorstellungen der antiken Dichter ab. Als Beispiel ist Vergil zu nennen, der das Jenseits in der Äneis (VI, 638 ff) schildert. Das erwähnte «Frankfurter Paradiesgärtlein» verwirklicht eine zauberhafte Paradiesvorstellung, die ganz aus der religiösen Innerlichkeit der Zeit heraus gestaltet ist. Die Göttlichkeit der Maria wird



sichtbar in diesem paradiesischen Sein, das sich darstellt in der Abgrenzung gegen alles Irdische, die an den Zustand vor dem Sündenfall erinnern will.

Der hortus conclusus-Gedanke wurde vom Maler der «Erdbeermadonna» äusserst reizvoll konkretisiert: die Rose ist Gegenstand eines anmutigen Spiels zwischen Mutter und Kind. Dieses gelöste und heitere Spiel ist nur möglich in der Vorstellung des Umhegten, des Geborgenseins, wie das eben auf dem Bilde verwirklicht ist.

Der mittelalterlichen Malerei war die gesetzmässige Konstruktion der Perspektive fremd. Die damalige Raumauffassung erfüllte sich in der Fläche, die spannungsvoll aufgebaut sein musste. Die Bildaufteilung richtete sich in den meisten Fällen nach der Bedeutung der Personen, die dargestellt wurden. So machte es dem Maler nichts aus, weniger wichtige Gestalten im Bildvordergrund und kleiner zu malen als die eigentlichen Hauptfiguren. Der Künstler kehrte die perspektivische Ordnung um, indem er diejenigen Linien divergieren lässt, die eigentlich konvergieren müssten. Man spricht dann von «umgekehrter Perspektive».

Auf dem Solothurnerbild wird die Diskrepanz zwischen der kleinen Figur in der untern rechten Ecke und den heiligen Personen besonders deutlich. Der Stifter ordnet sich der Maria und dem Christuskind völlig unter, da er auf ihre Gnade angewiesen ist.

Der Goldgrund deutet auf die Raumlosigkeit und Unendlichkeit Gottes. Doch bilden Raum und Raumlosigkeit keinen Gegensatz: beides wird umfasst durch die Allmacht Gottes.

Die spätmittelalterliche, vielgestaltige Symbolsprache äussert sich auch in der Farbgebung der Gewänder. Die Jungfrau trägt einen weiten blauen Mantel. Blau wurde als die Farbe des Glaubens aufgefasst. Die tiefe Verwurzelung des blauen Mantels als Bekleidungsstück der Maria hat sich ja bis heute in den Krippenspielen erhalten. Das Rot des inneren Kleides hingegen lässt uns die Passion Christi ahnen. Diese Farbe steht also in einem inneren Zusammenhang mit den roten Rosen.

Christus trägt einen weissen langen Rock. Wie schon erwähnt, trugen die Mönche des Prämonstratenserordens zu Ehren der Heiligen Jungfrau weisse Kleider. Alle Kirchen dieses Ordens waren der Maria geweiht; deshalb besteht die Möglichkeit, dass die «Madonna in den Erdbeeren» eine Auftragsarbeit des ehemaligen Prämonstratenserklosters Gottstatt bei Biel darstellt, wo das Bild ursprünglich hergekommen ist. Die Prämonstratenser bemühten sich um die Förderung der Gemütskräfte der Gläubigen und betonten dadurch die Volkseelsorge. Somit ergibt sich auch in dieser Richtung eine enge geistige Beziehung der Rosenhagdarstellungen mit den Absichten dieses Ordens.

Unscheinbar und demütig kniet der Stifter vor den heiligen Personen, ganz in der traditionellen mittelalterlichen Art und Weise dargestellt. Erst im späten Mittelalter und in der Renaissance nimmt der Stifter die Dimensionen der übrigen Figuren an. Im Basler Kunstmuseum hängt eine mit der «Erdbeermadonna» vergleichbare Darstellung eines oberrheinischen Meisters um 1479 mit der Bezeichnung «Die Heilige Helena findet das Kreuz Christi». Der Stifter dieses Bildes kniet auch in der untern rechten Ecke und hält ein Spruchband mit den Worten: «O fili dei miserere mey» (O Sohn Gottes erbarme dich meiner). Die Behauptung, dass die kleine Figur nicht den Stifter, sondern einen verstorbenen Knaben darstelle, nach dessen Tod und zu dessen Ehren das vorliegende Werk gemalt worden sei, scheint wenig glaubhaft. Denn im allgemeinen wurden auf mittelalterlichen Bildern verstorbene Personen mit einem Kreuzlein gekennzeichnet. Zudem lässt das jugendliche Aussehen des Dargestellten nicht unbedingt auf einen Knaben schliessen, da vom Maler eine Ähnlichkeit der Gesichtszüge der gemalten Figur mit dem menschlichen Modell zu jener Zeit gar noch nicht beabsichtigt wurde.

Auf Mariendarstellungen des 14. und 15. Jahrhunderts fehlen selten Gefässe, welche die erwähnten Attribute Marias bergen. Die Mystik verbreitete die Vorstellung, wonach Maria selbst ein Gefäss sei, welches das Heranreifen der göttlichen Frucht ermögliche. In der Pariser Nationalbibliothek existiert ein kleines Neujahrsblättlein, das auch dem Meister des «Frankfurter Paradiesgärtleins» zugeschrieben wird. Das Christkind trägt dort ein Spruchband mit der Inschrift «ich habe dz krügel in min' hat glück heil öüch gesat». Mit diesem Hinweis auf die Glück und Heil bringende Funktion des Kruges wäre auch die Behauptung in Frage gestellt, auf der Solothurner Madonnadarstellung sei ein Tränenkrüglein abgebildet. Doch diese Einzelfragen sind für den Betrachter der «Madonna in den Erdbeeren» weniger wichtig. Vielmehr sollte er noch etwas von der innigen und ursprünglichen Frömmigkeit spüren, die der Maler in diese Solothurnische Kostbarkeit hineingelegt hat.

## Emil Wiedmer als Dichter

Von HERMANN MISTELI

Es ist gar nicht so leicht, sich ein richtiges Bild über den Dichter Emil Wiedmer zu machen. Denn da begegnet uns vorerst der überbeschäftigte Redaktor, der so viele Stimmen und Ratschläge zu hören bekommt, der mitten im Getriebe eines Zeitungsunternehmens sich seine durchaus eigene Meinung