

Zeitschrift: Schweizerische Lehrerinnenzeitung
Herausgeber: Schweizerischer Lehrerinnenverein
Band: 58 (1953-1954)
Heft: 6

Artikel: Die Muttergottes bei Albrecht Dürer
Autor: Werner, Gertrud
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-316158>

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: 14.03.2025

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

Maria auf dem Berge

Altes Weihnachtslied

Dort oben vom Berge weht kühlender Wind;
da sitzt Maria und wieget ihr Kind;
sie wieget's mit ihrer schneeweißen Hand;
drum brauchet sie nimmer ein Wiegenband;
sie wieget's mit ihrer schneeweißen Hand;
drum brauchet sie nimmer ein Wiegenband.



Die Jungfrau auf der Mondsichel, Kupferstich, vor 1498

Die Muttergottes bei Albrecht Dürer

Gertrud Werner

Kein Maler hat so unermüdlich, mit so reicher und andächtiger Phantasie die Weihnachtsgeschichte erzählt, hat so oft die Mutter und das göttliche Kind mit huldigendem Stift in irdische Gärten und Gemäuer geführt, unter Bäumen, an Flüssen und Brunnen der Heimat ruhen lassen wie Albrecht Dürer.

«Geh im Namen Jesu Christi!» war eine Redensart von Dürers Mutter gewesen. In der gleichen frommen Gesinnung war ihr Sohn Maler geworden, und für den Künstler Dürer, der mit einer ungewöhnlichen geistigen und sinnlichen Sehschärfe die Erscheinungen der sichtbaren Welt erforschte und darstellte, war — wie für den Menschen — immer noch die Bibel der feste Grund, auf den man sich zu stellen habe.

Wir kennen Dürer als einen männlichen, tiefen und grüblerischen Geist, als «Melancholiker». Sein erstes großes Werk ist die Holzschnittfolge zur Apokalypse, deren Strich gewaltig, wie mit Flammenschrift, predigt. Er hat fünf Passionszyklen geschaffen (über den Vorarbeiten des sechsten ist er gestorben), denn er betrachtete es als die wichtigste Aufgabe des Malers, die Leidensgeschichte des Herrn darzustellen: «Durch Malen mag angezeigt werden das Leiden Christi.» Sein letztes Bild, von niemand bestellt und von jeher als Vermächtnis seines Geistes aufgefaßt, zeigt die vier Apostel als neue mächtige Gestaltungen von heiligen Männern und von menschlicher Größe überhaupt.

Die Hand, die mit männlich-nüchterner Leidenschaft und penetranter Klarheit die herbsten Motive meisterte, diese selbe Hand formte hundert und hundertmal die holdeste Frauengestalt, die Muttergottes mit ihrem Kind. Dies ließe sich psychologisch wohl deuten, bleibt aber doch immer erstaunlich; denn Dürer hat mit seinen Madonnenbildern nicht nur eine Tradition aufgenommen, er hat vielmehr eine Tradition umgeschaffen und verinnerlicht.

Die Dürerschen Marien wirken bei all ihrer Verhaltenheit lieblich und fast rührend, dies um so mehr, als wir sie neben den schwerblütigen Passionsbildern, neben Rittern, Aposteln und Heiligen oder den gesteigert männlichen, düstern Engeln und Dämonen der Apokalypse betrachten: In solcher Umgebung sind sie wie Blüten in knorrigem Gerank.

Wir haben in dieser Betrachtung speziell Dürers Holzschnitte, Kupferstiche und Zeichnungen im Auge, d. h. die intimen und persönlichen Ausdrucksformen, weniger die von Venedig beeinflußten und auf Repräsentation und Prachtentfaltung bedachten Gemälde.

Der junge Dürer setzt seine Madonnen ins Freie, in eine liebevolle Kleinwelt von Gräsern, Blumen und Tierlein, die er so ausführlich zeichnet wie die Madonna selbst. Den Hintergrund bekränzt er meist mit Burgen, Städten, Hügeln und glänzenden Flüssen. Die Jungfrau selbst ist festlich und lieblich ausgebreitet wie die Landschaft. Noch ist sie — später wird sich dies ändern — hell und lächelnd und freut sich an ihrem Kind in mädchenhafter Ahnungslosigkeit.

Zwei charakteristische frühe Arbeiten, vor und zu der Zeit der Apokalypse entstanden, sind die bekannte *Maria mit der Heuschrecke*, ein Kupferstich, und die *Heilige Familie mit den Hasen*, ein Holzschnitt. Nichts wirkt festlicher als dieses Blatt: Maria sitzt glücklich und sonntäglich im Freien und hält ihr Kind fest, das in ihrem Schoß aufgestanden ist und lebhaft in ihrem Buche blättert. Joseph steht dahinter. Er hat ehrerbietig den Hut abgenommen und blickt ernst und wachsam auf seine junge, heitere Frau, zu deren Füßen drei reizende Häschen drolligen Unfug treiben. Marias langes Haar, die Gewandfalten, Blumen und Blätter entrollen sich festlich und wie in heimlichem Übereinkommen, Berge und See glänzen im Hintergrund, und über dem Haupte der Madonna schwebt, mit flatternden Ge-

wandlein, ein Puttenpaar, das ein reiches Krönlein überbringt, ein «entzückendes Allegro», wie H. Wölfflin sagt, «alles strahlt in diesem Blatte».

Technisch weniger gekonnt — die Frühlingslandschaft ist mehr aufgereiht als aufgebaut, die Figuren sind noch ungeschickt, die Draperien ohne sicheres Körpergefühl — ist die zirka 1495 entstandene *Maria mit der Heuschrecke*; aber welch zarte Stimmung liegt in diesem Bild, welche Huld allein in Antlitz und Gebärde der gotisch schmalen Muttergottes! Es ist Mittagsstille. Joseph schläft zusammengekauert, den Kopf seltsam hintenübergeworfen. Maria ruht auf der Rasenbank. Sie hat den Knaben emporgehoben und blickt lächelnd und versunken in das kleine Kindergesicht. Es ist so still, daß selbst die beflügelte Heuschrecke am Boden sich nicht rührt. Nur Gottvater blitzt aus ferner Wolkenhöhe ein gnädiges, sternig versprühendes Licht.

Noch zierlicher ist die *Maria mit der Meerkatze*, auch ein Kupferstich: Wieder ist es Frühling. Maria sitzt im Gras am ziehenden Wasser, mädchenhaft anmutig und selber ein Bild des Frühlings. Der Fluß glänzt nah und weithin in seidigen Windungen, und weiße Wolken steigen. Maria blickt verträumt auf das nackte Knäblein in ihrem Schoß, das ernsthaft mit einem Vogel spielt. Am Boden, im Schatten, hockt ruppig und mit unbeteiligtem Blick, neugierig-schläfrig dem Beschauer zugewendet, eine gezähmte Meerkatze.



Schon fast in die Zeit des *Marienlebens* fällt der kleine Kupferstich von 1503: *die säugende Maria*, ein Blatt, das schon den neuen, breitem, klassisch beruhigten Stil aufweist. Es ist vielleicht das einfachste, herzlichste Madonnenbild Dürers.

Fraulich sitzt Maria in einem umzäunten Rasenwinkel am Boden, um dem Knaben die Brust zu reichen. Sie tut dies so einfach und natürlich wie eine Bauernfrau. Schön wie nirgends sonst bei diesem Thema vereinigt Dürer die Mutter- und Kinderhände. Locker kraust und ordnet sich im Gras, rings um die Mutter, das Gefält des Gewandes. Kein Beiwerk; nur am Hag rankt und ringelt ein Sträuchlein in die Höhe wie ein zierliches Vogellied.

Schließen wir diesen Kranz heller Mutterbilder mit jener kolorierten Zeichnung der Albertina, jenem paradisischen Garten, den man als eine zweite Schöpfung bezeichnen könnte, wir meinen die *Maria mit den vielen Tieren* von 1503. Sie gehört eigentlich schon in die Zeit des *Marienlebens* und strömt alles das zugleich aus, was Dürer bisher in einzelnen Blättern verstreut gesagt hat: Schlicht und königlich zugleich, ganz Frau und ganz Mädchen, sitzt Maria schimmernd weiß gewandet in einem über die ganze Erde ausgedehnten Garten, der eben erst, zu ihren Ehren, aufzublühen scheint. Neben der hochzeitlichen Gestalt öffnen sich große rote Rosen, Malven und Schwertlilien. Tierlein jeglicher Art hausen zu ihren Füßen und um sie her, im Gras, in Höhlen und in feuchten Verstecken: Da entdecken wir den Pinscher und das Füchlein (vorsorglich an der Leine!), Hirschkäfer, Libelle und Schnecke, Kauz, Uhu, Specht und Papagei, Krebslein, Rotbrüschchen, Schwäne und einen kleinen, steifen Storch. Das Kindlein jubelt und

pflückt reife Erdbeeren. Am Himmel leuchtet, in die Bläue und in das goldene Grün herab, der Weihnachtsstern, und ein Engel verkündet drüben am Hügel den Hirten die Geburt des Herrn.

In der Zeit vor der zweiten, wichtigen Reise nach Italien (1505) entstand der größte Teil des *Marienlebens*, des ergötzlich schildernden, idyllischen Gegenstücks zu den Passionszyklen. Das *Marienleben* ist Dürers populärstes und beliebtestes Buch. Wenn er ein Blatt verschenken oder mit einem andern Künstler tauschen wollte, dann wählte er mit Vorliebe eine Szene aus dem *Marienleben*.

Hier ist Dürer nicht mehr der andächtig tiefe und innige Mariendichter, sondern ein Schilderer volkstümlicher, bunter Szenen, in denen es ihm ebensowohl auf erzählerische Kurzweil wie auf Erbauung ankommt. Das *Marienleben* wird ihm zum Tummelplatz für seine neue, von Italien stim-

ulierte räumliche Phantasie, für seine perspektivischen Renaissance-Experimente und -Reminiszenzen, für seine Lust an mannigfaltigen und kühn placierten Figuren. Blatt für Blatt ist ein Gesprudel von anschaulichen Einfällen, in denen das Hauptgeschehen gelegentlich hinter ein vergnügliches Drum und Dran zurückgeschoben wird. Und doch sind viele Blätter berühmt geworden, und zu Recht, so das herrliche Titelblatt, das Maria auf der Mondsichel sitzend darstellt, die Begegnung von Joachim und Anna unter der goldenen Pforte, die Heimsuchung von Maria und Elisabeth, die Anbetung der Könige, die Flucht nach Ägypten — durch den poetischsten Märchenwald, der je ersonnen worden —, der Abschied Jesu von seiner Mutter usw.

Seit 1504 (*Adam und Eva*) entwickelt Dürer die klassische, plastisch durchgestaltete Figur, die Perspektive und die berechnend gebaute Bildkomposition. Er wird reich an Formen, aber ärmer an Gehalt.

Das Jahr 1514 (Todesjahr der Mutter) brachte einen neuen, seit 1511 vorbereiteten Aufschwung. Dieses für Dürers Schaffen hervorragendste Jahr bedeutete etwas Besonderes auch auf dem Felde der Mariendarstellung: Dürer löste sich vom Formalismus, von der allzu spürbar konstruierenden Kompositionsweise, die er in Italien gesucht und dann immer höher und gelegentlich um ihrer selbst willen getrieben hatte, und er kam zurück zum seelisch Wertvollen.

Ein Übergang ist die schlichte *Maria am Baum* (Kupferstich, 1513), die das Kind an die Wange drückt. Nun beschränkt sich der Künstler auf das Wesentliche. Landschaftliches Beiwerk tritt zurück. Die Stimmung ist ganz anders als in den Jugendbildern: Maria ist eine reife, ernste Frau. Die so innige Hingabe an ihr Kind ist leise überschattet von Wehmut und sinn-



dem Ahnen einer schweren Zukunft. Auch das Kindlein blickt ernsthaft. Der dunkle Stamm, unter dem Maria Platz genommen hat, erinnert an den Pfahl des Kreuzes. Maria ist, wie auf allen den letzten Bildern, allein.

Von ähnlich schwermütiger Nachdenklichkeit und Reife ist die schöne *Maria an der Stadtmauer*, ein Kupferstich von 1514. Wie bei der *Jungfrau mit der Birne* von 1511 wendet sich das Kind von der gereichten Frucht ab. Der Sonnenschein kann das Schwere und Trübe nicht ganz aufhellen, das von den Steinen und der drückend nahen Stadtmauer ausgeht. Am Boden sprießt nicht mehr Gras, sondern es bröckelt im Schatten ein morscher Stein. Kein Himmel, kein Gestirn, kein Engel, nur dunkle Stadttürme schließen oben den Bildrand.

Wohl komponiert Dürer 1518 noch eine *Maria am Hag, mit zwei krönenden Engeln*. Aber Maria ist der Gegenwart entrückt, sie hat den Apfel in ihrer Hand vergessen und blickt mit dunklen, ernsten Augen in unsichtbare Ferne.

Neben der sitzenden Maria stellte Dürer die stehende dar, als *Immaculata*, die strahlende Königin auf der Mondsichel, «mit der Sonne bekleidet, und der Mond unter ihren Füßen, und auf ihrem Haupte eine Krone von zwölf Sternen» (Offenb. 12, 1). Fünfmal hat Dürer dieses Thema behandelt. Auf dem Frühstück erscheint sie mädchenhaft scheu und innig, vor blitzenden Sternstrahlen; auf dem letzten königlich, fast schwer unter der mächtigen Krone und in den weiten dunklen Gewandfalten. Wirklich wie eine Sonne strahlt hinter ihrer Gestalt, auf dunklem Grund, die Gloriole.

In der Himmelskönigin verklärt sich das Leiden der irdischen Mutter Christi.

Dürers Schaffen ist durchdrungen von einer Kraft, die sich dem Leiden entgegenstemmt, von einem Ethos, das nicht beugt, sondern erhebt. Ein Sinnbild dieser Kraft ist die Muttergottes.

Mütterlichkeit

Ruth Blum

Immer, wenn ich mich in Gottfried Kellers Werke versenke, staune ich über die Tatsache, daß hier ein Mann und Junggeselle das Wesen echter Mütterlichkeit so vollkommen erfaßte. Denn er macht diese schönste Frauentugend nicht abhängig von leiblicher Mutterschaft, er stellt sie vielmehr dar als eine Kraft, die auch im Leben einer Kinderlosen zur edelsten Entfaltung kommen kann. Ich denke dabei an die Judith im «Grünen Heinrich», die sich aus einer erdhafte sinnlichen Frau entwickelt zu einer weise Verzichtenden, indem sie der eigenen Liebeserfüllung entsagt und sich hinopfert in der Pflege fremder kranker Kinder. In der Gestaltung dieser herrlichen Figur hebt der Dichter die Gabe der Mütterlichkeit gleichsam aus den Tiefen der Erde empor und trägt sie einem geistigen Licht entgegen. Er zeigt, daß Mütterlichkeit nicht anderes ist als das seelische Bedürfnis des Weibes, zu lieben, zu dienen und Gutes zu tun. Aber es ist ein Lieben, das nicht mehr gebunden ist an die Beziehungen des Blutes, der Familie. Es wendet sich ändern, fremden Menschen zu, allen Notleidenden und Verlassenen, die Hilfe, Mitleid, Betreuung benötigen. Damit ist die erste kreatürliche Stufe der Mutterliebe, die auch dem Tiere eignet, überwunden, und der Begriff