



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Dürer und seine Zeit

Waetzoldt, Wilhelm

München, 1950

Italienische und deutsche Auffassung

[urn:nbn:de:hbz:466:1-79781](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-79781)

starrt, der Pintscher schnuppert im Vordergrund des Blattes der Heim-suchung. Das Vögelchen sieht zu, wie Maria ihrem Kinde die Brust gibt (Stich von 1503), und der Papagei schaukelt sich auf dem Ast, an dem Dürers Schrifttafel im Adam-und-Eva-Stich von 1504 hängt. Geht man von der Stimmung Marias aus, so lassen sich zwei Reihen bilden: die Reihe der heiteren und die Reihe der traurigen Marien. Waldmann macht einmal darauf aufmerksam, daß Dürer den Typus der „melancholischen“ Maria geschaffen habe. Es ist ja auch derselbe Dürer gewesen, der in den venezianischen Freundesbriefen an Pirckheimer über die eigene Frau die derbsten Witze gemacht, und der das erhabene Frauenbild der „Melancholie“ gestochen hat. Strahlend wie eine reiche Bauerntochter im Sonntagsstaat sitzt Maria im Stich von 1520 da. Die frischgestrählten Haare – lassen sie sich anders als blond denken? – weht der Morgenwind zur Seite, ein Kissen ist untergeschoben, auch damit von der rohen Holzbank das gute Kleid nicht zerdrückt wird. Ein andermal ist Maria so fröhlich-befangen und so verlegen lächelnd unter der von zwei eiligen Engeln her-beigetragenen Krone, als würde über der reinen Jungfrau der Brautkranz gehalten (Stich 1518). Daneben lege man die Blätter mit den elegischen Stimmungen, z. B. „Maria mit der Birne“ (Stich 1511). Die schöne Frucht lockt das Kind nicht, und die Mutter ist tief in Sinnen. „Maria am Baume“ sitzend (Stich 1513), preßt den Knaben fest an sich, wie in banger Ah-nung, daß er ihr einst entrissen werden wird.

Dürers Marienbilder sind rasch bekannt geworden und über die Alpen gewandert in das klassische Land der Madonnen. Was haben die Ita-liener zu diesen deutschen Marien gesagt? Der Traktat des Lodovico Dolce: „l'Areino“ tadelt Dürer, daß er die Mutter Gottes in deutscher Kleidung und die Juden mit deutschen Gesichtern und deutscher Haar-tracht gezeichnet habe; es sei auf die Nationalität der Dargestellten, die Sitte und die Zeitepoche Rücksicht zu nehmen. Der historische Sinn der italienischen Renaissancetheoretiker empfand Dürers volkstümliche Mariendarstellungen als Anachronismen. Sie müssen auf die Italiener etwa so gewirkt haben wie seinerzeit Fritz von Uhdes Christusbilder auf unsere Väter, die an die idealisierende Einkleidung biblischer Stoffe ge-wöhnt waren. Was aber den Italienern unverständlich blieb, was sie im Bilde mieden, weil sie es vor den Haustüren und auf den Kirchenstufen sehen konnten, das war die Szene der säugenden Maria, also das Motiv, in dem gerade Dürer den Inbegriff der Innigkeit, das schönste Sinnbild der Verbundenheit von Mutter und Kind erkannt und wiederholt ge-staltet hat.

Ein legendenhaftes Vorspiel dieser Gruppe von Marienbildern stellt der Kupferstich dar, der „Die Buße des heiligen Chrysostomus“ betitelt ist (um 1497) und seine Anregung wohl dem 1488 bei Koberger gedruckten

Abb. 110

Italienische
und deutsche
Auffassung

Passionale verdankt. Die von Chrysostomus verführte Kaisertochter nährt, nackt auf einer Felsenstufe sitzend, ihren Schmerzensreich. Dieser menschliche Stoff wird ins Heilige hinaufgehoben durch das Blatt mit der säugenden Maria im Gartenwinkel („Am Wiesenzaun“) (Kupferstich, 1503). Die Frau sitzt tief, um das Kind bequem in die Bucht von Brust und Schoß aufzunehmen, ihr Blick ruht ganz auf dem kleinen Köpfchen. Es ist das Thema der reinen Mütterlichkeit, denn das Kind gehört der Mutter noch ganz an, wie jedes Menschenkind, noch ist es nicht durch spätere Schicksalsbestimmung ausgezeichnet und der Mutter gleichgeordnet oder – ein kleiner, Gnaden austeilender König – gar ihr übergeordnet. Dieser Stich gibt die schönste Fassung dieses stillen Motives, das Dürer mehrfach abgewandelt und sogar 1511 zum Titelblatt des „Marienlebens“ erhoben hat. Auf dem mystischen Halbmond, vor einem Strahlenkranz und unter schwebender Sternenkronen sitzt die Mutter des himmlischen Kindes. Die Intimität der Szene ist dekorativ, die Mütterlichkeit ist heraldisch geworden. Vergleicht man schließlich eine Reihe der graphischen Fassungen des Marienthemas mit verwandten im gemalten Werk Dürers, so neigt sich die Waage unbedingt zugunsten von Zeichnungen und Bildrucken. Das Bild der „Madonna mit dem Zeisig“ (1506, Berlin), in all ihrer Munterkeit, steht doch dem Kupferstich der „Maria mit der Meerkatze“ vom gleichen Jahre nach. Neben der freien Zeichnung der säugenden Maria von 1512 (L. 525, Wien) wirkt die gemalte Wiener Madonna (1512) künstlich und unfrei.

Abb. S. 127

Abb. 73

Das
Marienleben
Abb. S. 127,
130, 132

Was Dürer dem Marienmotiv zwischen 1497 und 1510 abgewonnen hatte an heiteren und wehmütigen Zügen, an idyllischen und an pathetischen Szenen, den ganzen Umkreis der Vorstellungen: „Jungfrau – Mutter – Königin – Göttin sei uns gnädig!“, faßte er in die Holzschnittfolge des „Marienlebens“ zusammen. Dieses graphische Epos ist nicht frei von künstlerischen Spannungen. Blätter des Jahres 1510 haben sich zwischen die Mehrzahl der 1502/05 entstandenen Zeichnungen geschoben und lassen den formalen und seelischen Abstand dieser fünf Jahre spüren, sie bringen zugleich einen kühleren Ton, aber auch eine vollendetere Komposition mit sich. Die erstentstandenen Holzschnitte, darunter die Geburt der Maria, sind rasch berühmt geworden. Schon 1506 gab es Nachstiche des Marc Anton. Dürer hat das Marienleben als ein Holzschnittbuch – so wie die Apokalypse und die Passionen Bildruckbücher waren – 1511 veröffentlicht. Die Folge enthält 20 Holzschnitte mit dem wohl zuletzt entstandenen Titelblatt, und mit lateinischen (!) Versen, die ebenso wie die Versbegleitung zur Großen und zur Kleinen Passion von Dürers Freunde Benedikt Schwalber (Chelidonium), Abt des Schottenklosters in Wien, verfaßt waren. Der Zyklus bindet nicht etwa nur eine Anzahl von Holzschnitten durch einen gemeinsamen Titel und ein durch-