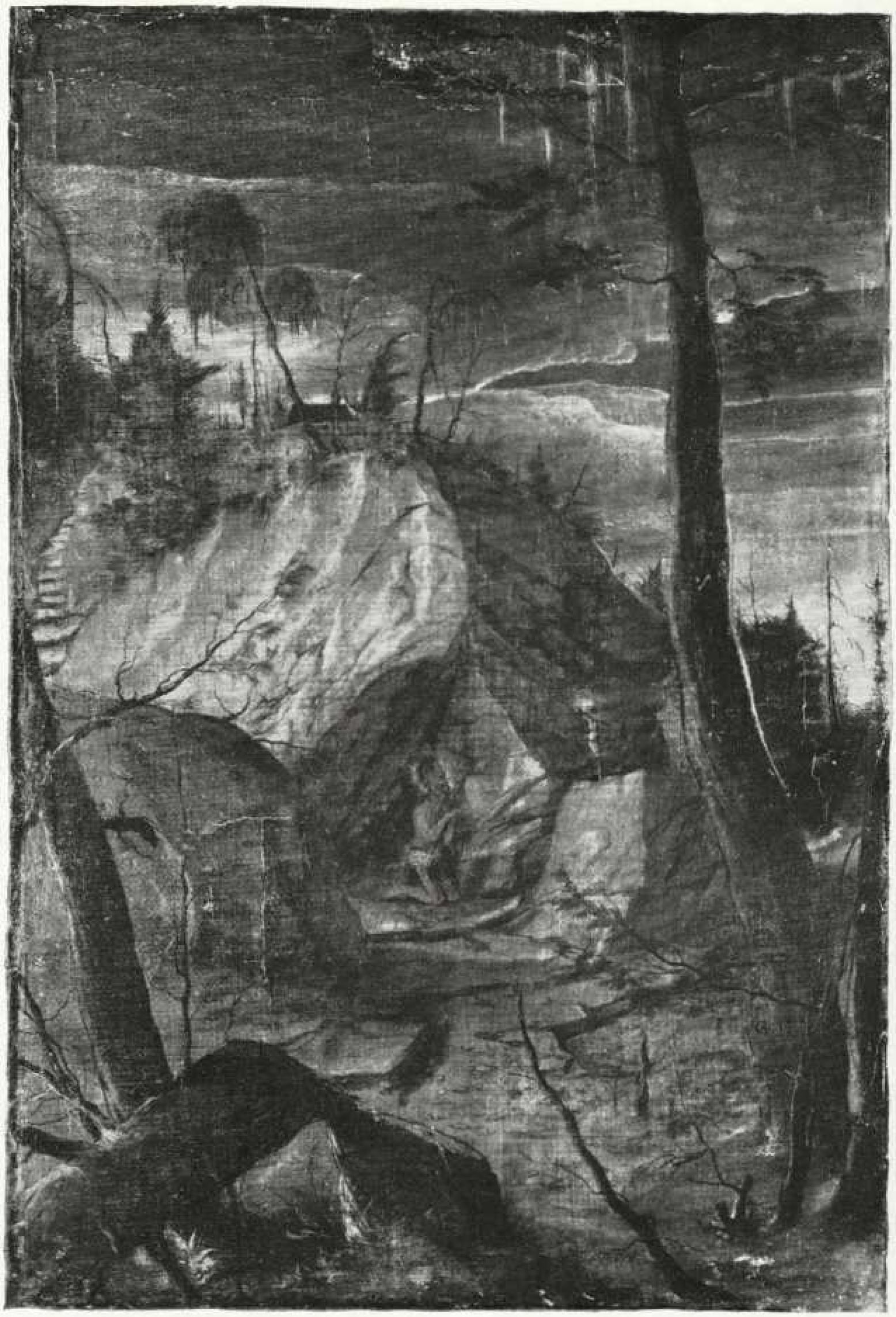
behandelten Künstlern sich nicht aufdrängt[32]. Der Schnitzerstil des Monogrammisten scheint in Österreich ausgebildet worden zu sein[33].

Wenn es bisher darum gegangen ist, möglichst konkrete Kontaktstellen zu bezeichnen, wenn wir also in der Hauptsache bloß eine Kunstgeschichte der Einflüsse praktiziert haben, so bleibt zu betonen, daß Berührungen zwischen den Donaumeistern und den Schweizern nur darum stattfinden konnten, weil etwas Gemeinsames damals weitherum in der Luft gelegen hatte. Hartlaub hat es das „Paracelsische" getauft[34]. Der Name ist unwichtig. Man könnte ebensogut an den stark nach Deutschland wirkenden (z. B. Dürers „Melencolia" bedingenden) Florentiner Neuplatoniker und kirchlichen Priester Marsilio Ficino erinnern: an seine Spannungen zwischen Lichtmystik und Dämonenglauben, zwischen Christentum und Astrologie, Magie und nicht zuletzt der Hexenkunst, welche alle Humanisten, wie sie sich auch dazu stellten, fast quälerisch beschäftigt hat. Im Hinblick auf die Verwandtschaft der frühen Hexendarstellungen Altdorfers von 1506 und Baldungs von 1510 (Abb. 8 und Titelbild) lohnt es sich, von einem Kenner der Materie (Friedrich von Bezold) das folgende zu hören[35]: „Der Neuplatonismus, der einst den Todeskampf der antiken Religionen mit seinen Geistesschwärmen umgeben hatte, verleugnete auch jetzt bei seiner Wiedergeburt diesen dämonistischen und magischen Charakter keineswegs . . . Wenn Marsilio Ficino die ganze Atmosphäre von lauernden Dämonen wimmeln läßt, von Buhlteufeln erzählt, die wunderbare Kraft gewisser Steine, Bilder und Zaubersprüche anerkennt, so sind das Anschauungen, die jedenfalls mit den wüsten Phantasien der Hexenmeister vortrefflich übereinstimmen. Ein Neffe des großen Pico, Giovanni Francesco von Mirandola, schreibt bereits einen eleganten Dialog ‚Die Hexe', um die gebildeten Ungläubigen in klassischer Form zu bekehren; er meint, eher als an die Existenz der Hexen, die ja schon das Altertum bezeuge, könnte man an der Entdeckung von Amerika zweifeln . . ." Giovanni Francesco publizierte seinen Hexen-Dialog erst 1523 in Bologna, hielt sich aber während seiner Verbannung von seinem italienischen Fürstentum 1502—1511 und 1512—1514 öfters in Deutschland auf und war spätestens seit 1502 mit Pirckheimer befreundet, also auch mit Dürer — und wohl auch mit Baldung — bekannt[36]. Der in Wien wirkende „deutsche Erzhumanist" Konrad Celtis stand allem Magischen ablehnend oder spöttisch gegenüber; aber er hätte sich nicht so oft über solche Gegenstände (auch über die Hexen) geäußert, wenn es ihm, der doch immer nach den geheimen Kräften und Strahlungen in der Natur gefragt hat, nicht fasziniert hätte. Jedenfalls ist festzuhalten, daß das Hexen-Genre sowohl bei Baldung als auch bei Altdorfer (wie schon bei dem paduanischen Klein-



12

ANMERKUNGEN 24a–37

24a Winkler, in: Zschr. d. dt. Ver. f. Kunstwiss. 1964, S. 54 ff.; die hier S. 61 abgeb. Zeichnung von Parker und Stange dem in Basel 1527/35 bezeugten Gabriel Zehender zugeschr.: Zschr. f. Kunstgesch. 1957, S. 265. Die charakteristische Tannenform Hogenbergs (vgl. auch Jb. d. preuß. Kunstsammlungen 1942, Abb. S. 175) kehrt in dem Wiener Buchsbaumrelief-Bildnis eines jungen Mannes (Linz Kat.-Nr. 690) als ein typisch augsburgisch redigiertes Donaukunstelement wieder (vgl. Habich, in: Jb. d. preuß. Kunstsammlungen 1928, S. 19; der Stil mit anderen Gründen von Augsburg hergeleitet). An Niklaus Manuel erinnern etwa gewisse Zeichnungen, die nach Winkler vielleicht von Hogenberg stammen (Buchner, in: Münchner Jb. d. bild. Kunst 1923, S. 93 ff.).

25 H. A. Schmid, in: Jb. d. preuß. Kunstsammlungen 1898, S. 64—76; ders. im Lex. Thieme-Becker XII, 1916, S. 345 f.; R. Riggenbach, in: Festschr. zur Restaurierung des Basler Regierungsratssaals . . . 1951, S. 83—88.

26 Jb. d. preuß. Kunstsammlungen 1923, Abb. S. 29.

27 Abb. bei Schmid und Riggenbach sowie (ohne Komm.) im Kat. der Ausst. „Meisterzeichnungen aus dem Amerbach-Kabinett", Basel 1962.

28 K. T. Parker, Elsässische Handzeichnungen des XV. und XVI. Jahrhunderts (Die Meisterzeichnung, II. Bd.), 1928, Nr. 54 (zu Parkers Nr. 55 vgl. Zschr. f. Kunstwiss. 1961, S. 176 ff.).

29 Zur Technik der Ölmalerei in italienischen Malertraktaten: E. Berger, Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit, 1901, S. 14 (Leonardo), S. 18 (Pino), S. 29 (Vasari); A. Eibner, Materialkunde als Grundlage der Maltechnik, 1909, S. 436. Lottos 1515 datiertes Leinwandbild des büßenden Hieronymus aus Bergamo: Mostra di Lorenzo Lotto, Venezia 1953, Nr. 32. Niklaus Manuel übernahm die Technik von HF oder brachte sie seinerseits 1516 aus Italien mit. Die technischen Möglichkeiten zur derb anpackenden Schnellmalerei lag den Schweizern (während für die Donaumeister miniatorische Feinheit charakteristisch ist).

30 Oettinger, in: Jb. d. kunsthist. Sammlungen in Wien, 1957, S. 100.

31 Von Hugelshofer als Werk Leus abgelehnt und um 1525—1530 datiert (Anzeiger f. schweizerische Altertumskunde 1924, S. 147). Daß Huber'sche Kunstzeugnisse in jener späteren Zeit am Oberrhein aktuell geworden sind, beweist eine Basler Kopie nach einer Landschaftszeichnung Hubers; das Wasserzeichen der Kopie ist schweizerisch-oberrheinisch und kommt in der Zeit um 1520—1530 vor (ich werde das unpublizierte Blatt demnächst im Kunstjahrbuch der Stadt Linz vorstellen).

32 Vgl. C. Sommer, in: Zschr. d. dt. Ver. f. Kunstwiss. 1936, S. 273 f.

33 Dies ist die Meinung von Lill und Inge Krummer-Schroth, deren eingehende Studie über den Meister HL demnächst, abgeschlossen werden soll (vorläufig s. Kunstchronik 1960, S. 283 f.).

34 Hartlaub, in: Nova Acta Paracelsica VII, Einsiedeln 1954, S. 132—163.

35 F. v. Bezold, Konrad Celtis, der deutsche Erzhumanist, in: Historische Zeitschrift 1883, S. 207 f. (Neudruck 1959: S. 60 f.).

36 Vgl. Dürer, Schriftlicher Nachlaß, hg. von Rupprich, I. Bd., 1956, S. 119.

37 Zur „grotesk-naturalistischen" Gruppe von paduanischen Kleinbronzen gehören etwa ein Höllenberg mit drei Hexen, eine auf dem Bock reitende Hexe, eine liegende Hexe, eine Alte auf einem Stuhl, ein über einer Eule stehender Zwerg, eine zweigesichtige Hekate, Charon und Kerberus (C. Planiscig, Venezianische Bildhauer der Renaissance, 1921, S. 92 ff. und 136 ff.).