

DIE „CORVINISCHE RENAISSANCE“ IN MITTELEUROPA: WENDEPUNKT ODER AUSNAHME?

Von Ernő Marosi

In der ungarischen Kunstgeschichte wird der Zeitpunkt der Wende zur Neuzeit, dies heißt der Rezeption italienischer Renaissancekunst, in der Regierungszeit König Matthias Corvinus' gesehen. Er wird auf seine persönliche Initiative und humanistische Bildung zurückgeführt. Somit steht ein Urteil zur kunsthistorischen Periodisierung im Zusammenhang mit einem Urteil über die veränderte Struktur des Auftrags, die dem Ideal des modernen Mäzenatentums entsprechen mag. Corvinus' Hof schreibt man damit in zweifacher Hinsicht eine maßgebende Rolle für die Geschichte der Renaissancekunst in Ungarn zu: Als Vorbild im Sinne der künstlerischen Zusammenhänge und als Bildungsmodell, das bei Adel und Bürgertum seit dem frühen 16. Jahrhundert wirksam war¹.

Aus dieser doppelten Feststellung, stilgeschichtlicher Natur einerseits und kunstsoziologischer andererseits, folgt eine andere über die „Corvinische Renaissance“ als zeitlich früheste und für das östliche Mitteleuropa mustergültig wirkende Rezeption der Quattrocento-Kunst außerhalb Italiens; ein Urteil, das international im allgemeinen anerkannt ist. Es wurden in der Tat etwa an den Prager Bauten von Benedikt Ried Einflüsse aus Buda nachgewiesen. Ihre Wirkung wird auch in Sachsen für die Rezeption der Renaissancekunst in Sachsen vorausgesetzt. Auf ähnliche Weise können Komplexe der Jagiellonischen Renaissance, etwa am Krakauer Wawelschloß, auf ungarische Vorbilder zurückgeführt werden. In manchen Fällen wird die mitteleuropäische Wirksamkeit der Entwicklungen am Hofe des Matthias Corvinus durch konkrete Daten zur Künstlerwanderung ausdrücklich belegt².

Die Thesen über die Bedeutung der in Ungarn sogenannten „Corvinischen Renaissance“ als eines Wendepunkts in der kulturellen Entwicklungsgeschichte hängen mit einer historiographischen Tradition zusammen, die man der Person des bedeutenden HunyadiFürsten und seiner Epoche zuschreibt. Diese Einschätzung geht auf eine – aller-

¹ Balogh, J.: Kora-renaissance [Frührenaissance]. In: A magyarországi művészet története [Geschichte der Kunst in Ungarn]. Bd. 1. Hrsg. v. D. Dercsényi. Budapest 1956, 265 ff. – Dies.: Die Anfänge der Renaissance in Ungarn. Matthias Corvinus und die Kunst. Graz 1975, 306 ff.

² Fehr, G.: Benedikt Ried. Ein deutscher Baumeister zwischen Gotik und Renaissance in Böhmen. München 1961, 24f., 68f., 112 ff. – Vgl. auch die Veröffentlichungen der 1965 in Budapest gehaltenen Tagung „Les problèmes du gothique et de la renaissance et l'art de l'Europe Centrale.“ Acta Historiae Artium 13 (1967). – Białostocki, J.: The Art of Renaissance in Eastern Europe, Hungary, Bohemia, Poland. Oxford 1976, 66 ff. – Ders.: Spätmittelalter und beginnende Neuzeit. In: Propyläen Kunstgeschichte. Bd. 7. Berlin 1972, 150 ff.

dings stark politisch bedingte – Auffassung bereits aus dem frühen 16. Jahrhundert zurück, die ihre Wertmaßstäbe und Beispiele in den Werken der am Corvinischen Hofe tätigen humanistischen Geschichtsschreiber fand. So wurden zum Beispiel die *Decades* von Bonfini bereits bald nach der Mitte des 16. Jahrhunderts in ungarischer Übersetzung verbreitet³. Die allgemeine Verbreitung des Renaissancestils in der ungarischen Kunstproduktion seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts scheint die Ausstrahlung des Corvinischen Hofes mitzubelegen. Parallel zum Matthiaskult in Ungarn läßt sich sein Ruhm in Europa auch nachweisen – etwa am Beispiel der *Viri illustres* des Paolo Giovio, einem Werk, das sehr viel zu seinem historiographischen Denkmal im europäischen Humanismus beigetragen hat.

Das heutige kunsthistorische Urteil sieht dementsprechend in der „Corvinischen Renaissance“ ein Phänomen der frühen Rezeption des italienischen Quattrocento, das den Anfang der ungarischen und der mitteleuropäischen Renaissance bildet. Die Initiative wird einer außergewöhnlichen Persönlichkeit, dem König selber, zugeschrieben, der aufgrund seiner Intelligenz und Bildung die Humanisten und ihre Kultur zu schätzen verstand; ja, dem sogar die Idee peripatetischer Gespräche, wie etwa im gleichzeitigen „mediceischen Garten“ in Florenz, nicht fernlagen. Wie sehr auch eine solche Einschätzung mit den Universitätsgründungsplänen des Königs übereinzustimmen scheint, so muß doch gleich bemerkt werden, daß sie den Charakter einer panegyrischen Fiktion an sich trägt, nämlich wie das Bild vom florentinischen Garten als platonischer Akademie von Humanisten und Künstlern⁴.

Die kunsthistorische Literatur, in den letzten vier Jahrzehnten besonders durch intensive archäologische Funde bereichert, erarbeitete inzwischen ein anderes Modell für die Hofkunst der Matthiaszeit. Es wird nämlich auf die Stilmischung aus gotischen Elementen mit italienischen Baugliedern und Ornamenten hingewiesen, eine synkretistische Stilmischung, die man in Italien selbst kaum vorfindet⁵. Dieser Synkretismus entspricht dem architektonischen Befund weit besser als die alleinige Tradition des Quattrocento und dürfte wohl im Kompromiß zwischen gotischer Tradition und bewußter Erneuerung entstanden sein. Gerade diese Mischung und Verbindung scheint ein ungarisches und in weiterem Sinn ein mitteleuropäisches Charakteristikum gewesen zu sein.

Es muß jedoch auch die Frage gestellt werden, ob während der Regierungszeit des Matthias allein die italienische Renaissance als künstlerische Neuerung in Ungarn wirkte. Eine Menge von spätgotischen Denkmälern in Ungarn lassen nämlich

³ Heltai, G.: *Chronica az magyaroknac dolgairol ...* Klausenburg 1575. Faksimile-Ausgabe hrsg. von B. Varjas. Budapest 1973.

⁴ Vgl. Klaniczay, T.: *Akadémiái törekvések Mátyás udvarában. Le tracce di un' accademia platonica nella corte di Mattia Corvino.* In: *Sub Minervae Nationis praesidio.* Festschrift L. Németh. Budapest 1989, 37–40. – Zur Kritik der Überlieferung über die florentinische Akademie s. Gombrich, E.H.: *Renaissance and Golden Age.* In: *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance.* London-New York 1978, 29 f.

⁵ Entz, G.: *Baukunst in Ungarn um 1500.* *Acta Historiae Artium* 13 (1967) 81 ff. – Vgl. auch Białostocki: *The Art of Renaissance 23* und ders.: *Remarks on Doorways between Late Gothic and Renaissance, North and South of the Carpathians.* *Acta Historiae Artium* 28 (1928) 247–253.

noch einen Umschwung der stilistischen Orientierung und eine zweite Wende im Geschmack in der Zeit um 1470 erkennen. Davon zeugen etwa die spätgotische Baukunst, das Aufkommen und die rasche Verbreitung des neuen Typs der Schreinaltäre ebenso wie die Rezeption des spätgotischen Realismus, dessen in der flämischen Malerei verwurzelten Züge sich auf mitteleuropäische Vermittlungswege auf die massenweise Verbreitung von graphischen Vorlagen zurückführen lassen. Diese Erscheinungen treten zum gleichen Zeitpunkt parallel auch in den benachbarten Ländern Österreich, Böhmen und Polen auf.

Unsere Problemstellung kann am besten mit dem überlieferten kunsthistorischen Begriffspaar Gotik und Renaissance formuliert werden, das bekanntlich als Werturteil in die Sprache der Gebildeten gelangte. Die moderne Kunstgeschichte nahm den normativen Charakter dieser Stilbegriffe auf und faßte sie als zeitlich parallel verlaufende auf, indem die „Spätgotik“ nicht mehr als eine Alterserscheinung gotischer Kunst, sondern als ein selbständiges Phänomen des 15. Jahrhunderts gedeutet wurde. Der Anerkennung dieser beiden Möglichkeiten der Entwicklung entspricht ein Wandel in der Methode der Kunstgeschichtsschreibung: eine Hinwendung zu pluralistischen Prinzipien. Diese pluralistischen Tendenzen fanden seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts etwa im Schmarsowschen Konzept der „deutschen Spätgotik“, in verschiedenen Auffassungen über Vorgeschichte und Ausbildung eines „nordischen Realismus“ der Spätgotik und der Renaissance und in der Anerkennung der Sonderstellung der Kunst der Dürerzeit ihren Ausdruck⁶.

Fraglich bleibt dabei freilich, wieweit diese Kategorien der kunsthistorischen Beurteilung den spezifischen Erscheinungen und dem eigenen Rhythmus der Entwicklung der Kunst in Mitteleuropa gerecht werden können. Sowohl der Vergleich mit der italienischen Quattrocento-Kunst als auch der mit westeuropäischen Kunstphänomenen des 15. Jahrhunderts wird aus weit entfernten Entwicklungsräumen entnommen. Man folgt dabei der Annahme, daß sie sich in Mitteleuropa erst mit einem gewissen zeitlichen Abstand verbreitet haben sollen. Paradoxerweise wird dabei die Bedeutung einzelner künstlerischer Phänomene und Produkte an der Unmittelbarkeit und an dem zeitlichen Verlauf der Rezeption des Fremden gemessen. Anhand solcher Rezeptionstendenzen wird dann in der heutigen Kunstgeschichte der kunstgeographische Raum Mitteleuropa beschrieben. Das heißt, man folgt in der Betrachtung prinzipiell nicht seinen eigenen Charakterzügen, sondern vorwiegend seiner Abhängigkeit vom Westen. So wird die Entstehung der Spätgotik Mitteleuropas, etwa der Wechsel zwischen „weichem“ und „hartbrüchigem“ Stil, am Ende des ersten Drittels des 15. Jahrhunderts in Formeln beschrieben wie ein Wechsel im „Ost-West-Gefälle“⁷.

⁶ Frankl, P.: *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*. Princeton 1960. – Białostocki, J.: *Późny gotyk: rozwój pojęcia i terminu* [Die Spätgotik: Entwicklung der Konzeption und des Begriffs]. In: *Późny gotyk. Studia nad sztuką przelomu średniowiecza i czasów nowych*. Warszawa 1965, 17ff.

⁷ Paatz, W.: *Prolegomena zu einer Geschichte der spätgotischen Skulptur im 15. Jahrhundert*. Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften; Philosophisch-historische Klasse 1956.

Nach dieser stilgeschichtlichen, an formalen Details orientierten Betrachtungsweise werden in der heutigen Kunstgeschichte sowohl der Ursprung der spätgotischen Schnitzaltäre⁸ als auch die Quellen der realistischen Malerei aus dem Westen, aus Frankreich bzw. aus den Niederlanden, abgeleitet. Diese Auffassung scheinen zahlreiche individuelle Lebenswege wie etwa die mutmaßlichen Wanderungen von Hans Multscher, Konrad Witz oder der Weg des Nikolaus Gerhaerts von Leiden zu unterstützen⁹. Belege für den Kunstimport, in dem der Einfluß besonders der niederländischen Malerei bis nach Spanien und Italien reicht, sowie der Einfluß der im Laufe des 15. Jahrhunderts mehr an Bedeutung gewinnenden druckgraphischen Vorlagen lassen Mitteleuropa auf eine ähnliche Weise als einen mehr oder weniger rückständigen Empfänger westlichen Formenguts erscheinen¹⁰.

So gesehen zerfällt das Bild Mitteleuropas in abstrakte Tendenzen der Typengeschichte, der ikonographischen und der Stilerscheinungen, deren bestimmende Zentren außerhalb seiner Grenzen lagen. Dieses Bild von einer überaus passiven Haltung der mitteleuropäischen Entwicklung ist verantwortlich für das Fehlen eines kunsthistorischen Gesamtbildes dieses stets als Randgebiet behandelten Raumes, und der Ruhm einzelner Zentren, Länder und Regionen in der Aufnahme von Fernbeziehungen bzw. im Streit um sekundäre statt tertiäre Anknüpfungen besteht noch immer fort. Im allgemeinen sind wir über Transitwege kultureller Beziehungen besser unterrichtet als über Wechselbeziehungen zwischen Nachbargebieten. Letzten Endes gehören auch unsere Kenntnisse über die Einflüsse der italienischen Quattrocento-Kunst am Hofe König Matthias' von Ungarn und über ihre Wirkungen auf die Nachbarländer in diesen Zusammenhang.

Obwohl der Nachweis der westlichen Wurzel der Spätgotik auch in der Geschichte der Architektur wesentlich zur Deutung des Geschehens im 15. Jahrhundert beigetragen hat¹¹, konnten nun aufgrund des eindeutig ortsgebundenen und umfangreichen Denkmälerbestands regionale Eigenarten bzw. Traditionen und zeitgemäße, übergreifende Tendenzen in einem besser ausgewogenen Gesamtbild berücksichtigt werden. Dazu trägt auch eine günstigere Quellenlage bei, da außer Urkunden auch Pläne, Vorlagen und Musterbücher, Architekturtraktate, Hütten- und Zunftordnungen relativ vielfältige Einblicke in die Verhältnisse jener Zeit gewähren. Gerade anhand der Hüttenordnungen und der Steinmetzbücher des fortgeschrittenen 15. Jahrhunderts können etwa das Ansehen und die Mustergültigkeit der großen Tradition des 14. Jahrhunderts, der Parlerzeit, belegt werden, mit deren Leistungen sich auch spätere Baukunst auseinandergesetzt hat. Die Hüttenordnungen und die Baupläne tragen ebenso

⁸ Paatz, W.: Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik. Heidelberg 1963. – Schindler, A.: Der Schnitzaltar: Meisterwerke und Meister in Süddeutschland, Österreich und Südtirol. Regensburg 1978.

⁹ Müller, Th.: Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain 1400–1500. Harmondsworth 1969.

¹⁰ Siehe die Beiträge des III. Seminars von Niedzica (1982): Serial and Individual Production in the Representative Arts of the XIV and XV Century. Seminaria Niedzickie III. Kraków 1988.

¹¹ Fischer, F. W.: Unser Bild von der spätgotischen Architektur des 15. Jahrhunderts. Heidelberg 1964.

viel zur Kenntnis der zum Teil durch die großen Aufträge bedingten Lokaltradition bei wie zur Begrenzung der Einflußgebiete der Haupthütten. Noch wichtiger für die Klassifizierung der regionalen Erscheinungen ist die Unterteilung der Hüttenorganisation, etwa die gut belegten „Viertelladen“ der Wiener Bauhütte in Österreich¹². Im Fall der großen Baumeister kann man überaus weitreichende Tätigkeitsbereiche, häufige persönliche Kontakte bei Hüttentagen und Bauberatungen sowie einen regen Austausch ihrer Erfindungen durch Planrisse und Zeichnungen nachweisen. Der Wegang eines persönlichen Stils, wieder von Benedikt Ried, läßt die Verflechtung der verschiedenen Faktoren viel konkreter sehen als allein die großen Zeittendenzen¹³.

Eine andere Möglichkeit, die Entwicklung im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts aus Fernbeziehungen herzuleiten, ist ihr Vergleich mit fremden Maßstäben. Der Drang nach dem Modernen, dessen Ursprünge außerhalb dieses Bereichs lagen, zählt natürlich auch in Mitteleuropa zum lebendigen Gefälle eines jeden Kulturraumes. Um 1470 ist eine Aneignung der realistischen Darstellungsmittel der niederländischen Kunst, die früher nur sporadisch von Bahnbrechern vertreten wurde, von Nürnberg bis Krakau und von Wien bis Prag als umfassender Trend zu erkennen: Zur gleichen Zeit sind die Schnitzaltäre des bedeutenden Bildhauers Nikolaus Gerhaerts Vorbild für Veit Stoß in Krakau oder für den Kaschauer Hochaltar. Die Orientierung des jungen Dürer nach dem Oberrhein einerseits und nach Italien andererseits zeigt sehr deutlich seine Suche nach dem Neuen. Um 1500 fällt bereits die bewußte Unterscheidung zwischen diesen beiden Orientierungen zugunsten der Betonung des nordalpinen Raumes, was in den ersten Schriften zur regionalen Künstlergeschichte außerhalb Italiens demnach rasch zum Ausdruck kommt. Damals erscheint die Hochschätzung der täuschenden Naturwiedergabe in Anekdoten über Apelles, Parrhasios und Zeuxis ähnlich wie in Italien auch bei Schriftstellern wie Jakob Wimpheling (1502), Johannes Butzbach (1505) und Jean Lemaire (1509). Christoph Scheurl bezeichnete Dürer 1508 als „deutschen Apelles“, wohl ebenfalls in der Absicht, heimische Künstler im Wettstreit mit den Italienern in den Mittelpunkt zu rücken. Oft wird auch Israhel van Meckenem genannt, und die spätere deutsche Künstlergeschichte erblickt gerade im Buchdruck und in der Graphik die Zeugen der Überlegenheit deutscher Erfindungskraft vor der italienischen¹⁴. Nur mehr in der Hochschätzung des Fortschritts, in der Darstellungstechnik, besteht die einzige Gemeinsamkeit zwischen dem Norden und dem Süden. In Italien klingt die Bezeichnung „modern“ eher pejorativ und wird für die abschätzigste Beurteilung der Gotik benützt, während das für die gute alte Kunst gebrauchte Wort „Antike“ eher das

¹² Lus chin, A.: Das Admonter Hüttenbuch und die Regensburger Steinmetzenordnung von 1479. Mitteilungen der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege. N. F. 20 (1894) 168 ff. – Vgl. Wagner-Rieger, R.: Mittelalterliche Architektur in Österreich. St. Pölten-Wien 1988, 107f.

¹³ Fehr: Benedikt Ried.

¹⁴ Zu „Welsch“ und „Deutsch“ als Keime des Bewußtwerdens der Eigenarten s. Baxandall, M.: The Limewood Sculptors of Renaissance Germany. New Haven-London 1980, 135 ff. – Einen kurzen Überblick bietet auch: Geschichte der deutschen Kunst 1470–1550, Malerei, Graphik und Kunsthandwerk. Hrsg. v. E. Ullmann. Leipzig 1985, 212f. – Vgl. Lüddecke, H./Heiland, S.: Dürer und die Nachwelt. Berlin 1955.

historisierende Moment, die Rückkehr zu den anerkannten Vorbildern der sprachlichen Erneuerung hervorhebt. In diesem historisierenden Zug finden humanistische Prinzipien der Erneuerung der literarischen Sprache durch die Wiedergeburt der antiken Formen ihren Ausdruck¹⁵.

Es handelt sich also um einen Unterschied, der letzten Endes in gegensätzlichen Deutungsweisen der Kunst aufgrund unterschiedlicher Orientierung wurzelt. Der Gegensatz gipfelte im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts, seine Lösung brachten erst die nächsten hundert Jahre durch verschiedene theoretische und künstlerische Synthesen. Eines der wichtigsten Elemente des Gegensatzes ist das Bewußtwerden der beliebigen Wahl der künstlerischen Mittel in der humanistischen Kunstauffassung, ähnlich den Modi der literarischen Gattungen.

Diese Erkenntnis reift erwartungsgemäß in den Humanistenkreisen Mitteleuropas zuerst, während im regionalen und städtischen Milieu die traditionelle Kunstauffassung weiterlebt. Die besonders allem Neuen aufgeschlossenen Städte waren offen für die Leistungen spätgotischer Kunst. Das ist einer der Gründe, weshalb die Renaissance keineswegs mit einer Verbürgerlichung gleichgesetzt werden darf.

Eine stärkere Bindung an die kontinuierliche mittelalterliche Tradition der Hofkunst hatten die Fürstenhöfe; Friedrich III. in Wien¹⁶ und die Jagiellonen in Krakau sind zu nennen¹⁷. Vor allem zeigte Kaiser Friedrich einen überraschend starken Sinn für den modernen Naturalismus des Nikolaus Gerhaerts, ähnlich wie auch in Krakau die Kunst des Veit Stoß in den Dienst der königlichen Repräsentation gestellt wurde¹⁸. In Zusammenarbeit mit den größten Künstlern strebten die Höfe bewußt eine dynastische Repräsentation mit modernen Mitteln an. In besonderem Maß gilt das schließlich für Kaiser Maximilian I.¹⁹

Einen ähnlichen Rückgriff auf die unterbrochene Tradition der böhmischen Hofkunst beobachtet man auch am Beginn der Jagiellonenherrschaft in Böhmen²⁰. Gerade das Geschehen in Böhmen weist sowohl allgemeine als auch spezifische Züge auf. Als eine allgemeine Erscheinung kann die Unterbrechung der dynastischen

¹⁵ Gombrich, E.: *The Style all'antica: Imitation and Assimilation.* – Ders.: *Renaissance and Golden Age 122 ff.* – Zu einer anders gearteten Tendenz des Historismus, besonders aufgrund von Beispielen aus der Spätgotik Böhmens s. vor allem Hořejší, J.: *L'aspect historique – facteur déterminant de l'art vers 1500 en Bohême.* In: *Actes du XXII^e Congrès International d'Histoire de l'Art.* Bd. 2: Budapest 1972, 541 ff. Budapest 1969.

¹⁶ Friedrichs III. Kaiserresidenz Wiener Neustadt. Ausstellungskatalog. Wiener Neustadt 1966. – Wagner-Rieger, R.: *Die Bautätigkeit Kaiser Friedrichs III.* Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 25 (1972) 128 ff.

¹⁷ Siehe Ausstellungskatalog Polen im Zeitalter der Jagiellonen 1386–1572. Schallburg 1986: vgl. etwa die Periodisierung der Geschichte der Baukunst bei A. Miłobędzki, 112 ff.

¹⁸ Kępiński, Z.: *Wit Stwosz.* Warszawa 1981, 58 ff. – Vgl. Skubiszewski, P.: *Veit Stoß und Polen.* Vortrag gehalten am 13. Januar 1983 im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Nürnberg 1983, 13 ff.

¹⁹ Vgl. Ausstellungskatalog Maximilian I. Innsbruck 1969.

²⁰ Homolka, J./Krása, J./Mencl, V./Pešina, J./Petráň, J.: *Pozdně gotické umění v Čechách (1471–1526)* [Die spätgotische Kunst in Böhmen]. Praha 1978. – Vgl. auch Kotrba, V.: *Baukunst und Baumeister der Spätgotik am Prager Hof.* Zeitschrift für Kunstgeschichte 31 (1986) 190 ff.

Tradition und dementsprechend das Ende der führenden Rolle der Hofkunst betrachtet werden. Daran hat sich auch während der Jagiellonenherrschaft wenig geändert: Die politische und wirtschaftliche Schwäche der Königsmacht sowie der Umstand, daß die Jagiellonenkönige seit der Erwerbung des ungarischen Throns nur selten in Prag residierten, trugen zur Ausbildung der führenden Rolle der Aristokratie als Auftraggeber bei. Diese Erscheinung beschränkte sich allerdings nicht nur auf Böhmen, sondern kennzeichnete ebenso die Verhältnisse in Österreich und Polen sowie auch in Ungarn, wo König Matthias eine Hofkunst ohne dynastische Tradition, jedoch mit Bezug zur Landestradi-tion neu zu entwickeln hatte.

Das andere Hauptmerkmal der böhmischen Kunstgeschichte bildet der Hussitismus. Das erscheint auf den ersten Blick zwar als eine böhmische Ausnahme, aber mit weniger stark ausgeprägten Tendenzen gibt es auch zu solchen Formen nationaler Kunstentwicklung in anderen mitteleuropäischen Ländern Parallelen. Lokale Stilerscheinungen, an den Kult der Landespatrone bzw. an die Repräsentation des Ständestaates anknüpfende Motive der Ikonographie, die Entdeckung der Nationaltracht sowie Anspielungen auf besondere Abstammungsmythen verleihen der traditionellen spätmittelalterlichen Kunst auch anderswo eigene nationale Färbungen²¹.

Anders als in Italien fehlt den humanistischen Bildungsrichtungen zunächst jegliche Unterstützung der Fürstenhöfe. Die mitteleuropäischen Humanistenkreise und Universitäten fügen sich zuerst in den Rahmen des Ständestaates ein und pflegen keine fremde, italienisch-antikisierende Kunst. Die spezielle Lage des Emporkömmlings Matthias Corvinus bewegt ihn, eine Stütze in der humanistischen Ideologie zu suchen, was zur Aneignung des wichtigsten Grundsatzes der humanistischen Kunstbetrachtung führte, nämlich zur zielbewußten Auswahl der geeigneten künstlerischen Sprache. Dieser Wandel vom mittelalterlichen Auftraggeber zum modernen Mäzen, der sich in Ungarn seit den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts vollzog, wurde von anderen mitteleuropäischen Herrscherhöfen erst um 1490 in seiner Bedeutung erkannt und nachgeahmt.

* * *

Der obenbeschriebene Stand der Forschung über die Kunstgeschichte Mitteleuropas läßt keine Gesamtdarstellung, sondern nur Vergleiche von beliebig gewählten Perspektiven zu. Im folgenden soll uns die ungarische Hofkunst unter Matthias Corvinus als Ausgangspunkt für mehr oder weniger parallele Tendenzen dienen. Mehr als einen parallelen Verlauf der Rezeption moderner Stilerscheinungen in verschiedenen Ländern festzustellen, erlaubt der Stand unserer vergleichenden Forschungen noch

²¹ Siehe vor allem Miódóńska, B.: *Rex Regum i Rex Poloniae w dekoracji malarskiej Graduału Jana Olbrachta i Pontyfikału Erazma Ciółka. Z zagadnień ikonografii władzy królewskiej w sztuce polskiej wieku XVI* [Rex Regum und Rex Poloniae in der Dekorationsmalerei des Graduale von Jan Olbracht und des Pontifikale von Erasmus Ciólek. Aus den Forschungen zur Ikonographie der königlichen Herrschaft in der Kunst des polnischen 16. Jahrhunderts]. Kraków 1979. – Marosi, E.: *Der Heilige Ladislaus als ungarischer Nationalheiliger. Bemerkungen zu seiner Ikonographie im 14.-15. Jh.* *Acta Historiae Artium* 33 (1987-88) 211 ff.

nicht, von Einzelfällen abgesehen, und auch nicht das Ausmaß der Kenntnisse über die künstlerischen Beziehungen.

In Ungarn scheinen im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts besonders die Kontakte mit Österreich eine wichtige Rolle gespielt zu haben, wobei etwa der Einfluß der Wiener Hüttenmeister maßgebend in der Baukunst war²². Träger dieser Orientierung waren die Hofkunst seit der späten Zeit Sigismunds und besonders unter den Königen Albrecht und Ladislaus Postumus, obwohl von 1440 bis 1458 das Interregnum eine Unterbrechung der Tradition der ungarischen Hofkunst bedeutete. Mächtige Aristokraten, wie der Reichsverweser Johannes Hunyadi, der Vater von Matthias Corvinus, mit seinem Schloßbau Vajdahunyad, scheinen diese Tradition aufrechterhalten zu haben. Eine Gruppe von Prälaten, die durch ihre Schulung und durch ihre politischen Beziehungen nach Wien orientiert waren, vertraten ähnliche Richtungen. Noch 1469 beschäftigte Matthias einen Wiener Buchmaler, den Lehrbüchermeister, benannt nach Aufträgen für den jungen Maximilian, dem auch die 1453 ausgeführten Miniaturen in der Matrikel der Ungarischen Nation an der Wiener Universität zugeschrieben werden²³.

Andere Kunstwerke weisen auf ähnliche Tendenzen. So zeugt der 1463 gefertigte Wappenbrief für die Stadt Käsmark von der Tätigkeit eines Malers, der die Darstellungstechnik des spätgotischen Realismus niederländischen Ursprungs völlig beherrschte. Der gemalte Dreifaltigkeitsaltar des Monogrammistens G. H. von Mosóc aus dem Jahr 1471, der wohl im Auftrag des Schatzmeisters Johannes Ernst entstand, kann ebenfalls bei all seinen Qualitätsverlusten die Kenntnis niederländischer Werke in der Hauptstadt beweisen²⁴.

Wohl in der Zeit nach seiner Wahl zum böhmischen König und nach der Eroberung Schlesiens und der Lausitz beauftragte Matthias für seine Bauten in Buda und Visegrád und zur spätgotischen Erweiterung der königlichen Stiftskirche in Székesfehérvár, die auch seine Grabkapelle enthielt, eine spätgotische Steinmetzwerkstatt, die den Charakter seiner Bauunternehmungen bestimmte.

Stilistisch handelt es sich um eine Richtung, die vermutlich durch die neuen Bauten von Sachsen – etwa durch die Tätigkeit Arnolds von Westphalen in Meißen – beeinflusst wurde. Durch die Beauftragung dieser Baumeister scheint Matthias die Vorherrschaft der Wiener Bauhütte gebrochen zu haben, die zuvor noch 1458 auf dem Steinmetztag in Regensburg Ungarn als ihr Einflußgebiet beansprucht hatte. Die 1486 am Torturm der Bautzener Ortenburg aufgestellte Bildnisstatue von Matthias zeugt

²² Folberth, O.: *Gotik in Siebenbürgen. Der Meister des Mediascher Altars und seine Zeit.* Wien-München 1973, 34 ff.

²³ Magyarországi művészet 1300–1470 körül [Kunst in Ungarn um 1300–1470]. Hrsg. v. E. Marosi. Budapest 1987, 657 ff. – Über die Wiener Orientierung in der Grabskulptur s. Tóth, S.: 15. századi sírplasztikánk és a Kassai Jakab kérdés [Die Grabplastik des 15. Jh.s in Ungarn und die Jakob-Kaschauer-Frage]. *Ars Hungarica* 1975, 333 f. – Zur stilkritischen Bestimmung des „Lehrbüchermeisters“ s. in: Török, Gy.: Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541. Ausstellungskatalog. Schallaburg 1982, 334.

²⁴ Vgl. Török, Gy.: Beiträge zur Verbreitung einer niederländischen Dreifaltigkeitsdarstellung im 15. Jahrhundert. Eine Elfenbeintafel aus dem Besitz Philipps des Guten von Burgund. *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 81 (1985) 23 ff.

davon, daß diese spätgotische Baukunst Hand in Hand mit gesteigerten naturalistischen Darstellungsabsichten ging²⁵. In der Bautzener Bildnisstatue des Matthias äußert sich der neue Wirklichkeitssinn, der von dem Bildhauer Nikolaus Gerhaerts von Leiden aus den Niederlanden über den Oberrhein nach Österreich und an den Hof Kaiser Friedrichs III. vermittelt worden war. Ähnliche künstlerische Beziehungen lassen sich auch anhand des vor kurzem in Wolfenbüttel entdeckten Skizzenbuchs des später als Straßburger Baumeister bekannten Hans Hammer nachweisen. Obwohl seine Tätigkeit in Ungarn vor 1481 nicht lokalisiert werden kann, zeugt das von ihm zusammengestellte ungarisch-deutsche Glossar von seinem Kommunikationsbedarf im Baubetrieb, und seine Skizzen belegen Zwischenstationen seiner Wanderwege in Erfurt, Meißen und Prag²⁶.

Die spätgotische Baukunst wurde bekanntlich von den Anhängern des strengen *all'antica*-Geschmacks der Renaissance als entartet und barbarisch abgestempelt und mißachtet. Ein anderer kunsttheoretischer Ansatz, der des *decorum*, erweckte aber gleichzeitig bei Aeneas Sylvius Piccolomini Bewunderung für die gotische Sakralarchitektur und veranlaßte ihn zur Nachahmung des Raum- und Beleuchtungssystems mitteleuropäischer Hallenkirchen in seiner eigenen Kathedrale in Pienza²⁷. In derselben Zeit wurde der niederländische Realismus in der bildenden Kunst hoch geschätzt und nachgeahmt, wie auch bereits am Anfang des 15. Jahrhunderts Manuel Chrysolaras die antike Literatur in die italienischen Humanistenkreise eingeführt hatte. Die klassische literarische Gattung der Ekphrasis wiederbelebend, setzte er neue Wertmaßstäbe und Darstellungstopoi: eine die Natur übertreffende Realität und eine täuschende Lebendigkeit²⁸.

Einer der unmittelbarsten Nachfolger des Chrysolaras, Pier Paolo Vergerio, war in seiner Spätzeit in Ungarn tätig, wo seine Gewährsmänner, der polnische Humanist Gregor von Sanok und sein Schüler Johannes Vitéz, als Erzieher den jungen Matthias beeinflusst hatten. Johannes Vitéz schickte seinen Neffen, Janus Pannonius, in die Schule des bedeutendsten Nachfolgers von Chrysolaras, Guarino da Verona. Während seiner Studien in Ferrara in den fünfziger Jahren hatte er Gelegenheit, sowohl die damals bereits hochberühmten niederländischen Malereien im Besitze der Este als auch ihre neueren malerischen Unternehmungen kennenzu-

²⁵ Feuer-Tóth, R.: Gótikus kőfaragóműhely Mátyás korában [Eine gotische Steinmetzwerkstatt zur Matthiaszeit]. Budapest Régiségei 18 (1958) 356 ff. – Entz: Baukunst in Ungarn. – Marosi, E.: Wege zur spätgotischen Architektur in Ungarn. In: Actes du XXII^e Congrès International d' Histoire de l'Art, Budapest 1969. Bd. 1: Budapest 1972, 543 ff.

²⁶ Die Handschrift Cod. Extravagantes 12–1368/1683 der Herzog-August-Bibliothek von Wolfenbüttel wurde zuerst beschrieben in Mollay, K.: Nyelvtörténet és művészettörténet. A wolfenbütteli magyar-német szójegyzék [Sprachgeschichte und Kunstgeschichte. Das ungarisch-deutsche Glossar von Wolfenbüttel]. Magyar Nyelv 83 (1987) 486–493.

²⁷ Heydenreich, L. H.: Pius II. als Bauherr von Pienza. Zeitschrift für Kunstgeschichte 6 (1937) 105 ff.

²⁸ Baxandall, M.: Guarino, Pisanello and Manuel Chrysolaras. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 28 (1965) 183–204 und ders.: Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial compositions 1350–1450. Oxford 1971.

lernen²⁹. Als guter Schüler von Guarino übte er sich in der Kunst der Ekphrasis mit einem Lobgedicht an Mantegna, und er war es, der diesem berühmtesten Maler Norditaliens um 1464 den Auftrag vermittelte, das Bildnis des Matthias zu malen³⁰. Das humanistische *Image* des Matthias Corvinus wurde in diesem Portrait erfolgreich und für die Folgezeit zumindest für italienischen Gebrauch endgültig geprägt. Hinter dem Auftrag kann man jedoch auch eine weniger anspruchsvolle Motivierung vermuten: den Wunsch nach täuschender Lebendigkeit, dessen Wurzel noch aus der Zeit der *internationalen Gotik* stammt. Für die Daheimgebliebenen, etwa für den Kanzler Vitéz, mögen noch Pisanello, Mantegna und die niederländisch beeinflusste Moderne dasselbe bedeutet haben.

Janus muß sowohl im literarischen Stil als auch in Kunstsachen besser und differenzierter unterrichtet gewesen sein, weshalb er nach dem siegreichen Feldzug des Matthias von der Festung Jajca 1465 zum neuen Papst Paul II. gesandt wurde. Damals bildete sich das italienische politische *Image* des Ungarnkönigs als Türkenbesiegers und zugleich Verfolgers der ketzerischen Hussiten heraus. Aus dieser Zeit findet man erste Anzeichen der kulturellen Einflüsse Italiens, die eindeutig dem großen Feldherrn galten: Sigismondo Malatesta schickte ein Exemplar des kriegstechnischen Traktats des Roberto Valturio an Matthias. Der König seinerseits lädt den Bologneser Aristotile Fioravanti ein und nimmt Mailänder und Ragusaner Bauleute in seinen Dienst. Gewiß hat der ungarische Hof bereits um diese Zeit Humanisten wie Galeotto Marzio angezogen, und wenig später, 1471, trifft man schon den italienischen Buchmaler Blandius am Werk, beim Ausbau der berühmten Corvinischen Bibliothek. Der Schwerpunkt der Einflüsse der neuplatonisch geschulten Humanisten sowie der Aufschwung der Tätigkeit der italienischen Renaissancekünstler in Ungarn fällt aber eindeutig in die Zeit nach 1476, nämlich nach der Heirat des Matthias mit Beatrice von Aragonien³¹.

Um diese Zeit wurde das Schloß Buda weitgehend umgestaltet, mit Hängegärten über einem großen Zisternenbau, wohl mit einem *Studiolo* verbunden, mit Repräsentationsräumen und mit einer prächtigen Bibliothek um einen von Loggien umgebenen Innenhof. Bezeichnend ist, daß ein florentinischer *Legnauolo*, Chimenti Camicia, der ursprünglich auf intarsienverzierte Wandverkleidungen, Mobiliar und Holzdecken

²⁹ Huszti, J.: Pier Paolo Vergerio és a magyar humanizmus kezdete [Pier Paolo Vergerio und der Beginn des ungarischen Humanismus]. *Filológiai Közlöny* 1 (1955) 521–533. – Pajorin, K.: A magyar humanizmus Zsigmond-kori alapjai [Die Grundlagen des ungarischen Humanismus in der Sigismundszeit]. Ausstellungskatalog *Művészet Zsigmond király korában 1387–1437* [Die Kunst in der Zeit König Sigismunds]. Aufsätze. Budapest 1987, 193–207. – Kardos, T.: Janus Pannonius hivatástudata és költészete [Berufsbewußtsein und Dichtung des Janus Pannonius]. In: Janus Pannonius. Studien, *Memoria Saeculorum Hungariae*. Bd. 2. Budapest 1975, 11 ff.

³⁰ Balogh, J.: Mantegna magyar vonatkozású portréi [Die Ungarn betreffenden Bildnisse Mantegnas]. *Századok* 59/60 (1925–26) 234–261.

³¹ Über die Entwicklungsphasen der Bibliothek s. Csapodi, Cs.: The Corvinian Library. History and Stock. Budapest 1973, 25 ff. – Vgl. Feuer-Tóth, R.: Writings on the art by Italian Humanists at King Matthias' Court between 1474–76. *Acta Historiae Artium* 32 (1986) 27–58.

spezialisiert war, nun zum leitenden Baumeister wurde³². Bei dem stark bedingten Charakter der königlichen Bautätigkeit und nach den Zerstörungen in der Türkenzeit kann man in den humanistischen Beschreibungen der königlichen Bauten von Buda, Visegrád und Wien nicht einmal fassen, was in der Tat ausgeführt und was eigentlich nur beabsichtigt war. Jüngst wurde von philologischer Seite zumindest die Gefahr wahrgenommen, der bereits bei Bonfini befindlichen, von Vitruv und Plinius entnommenen Terminologie der Baubeschreibungen wortwörtlich Glauben zu schenken³³.

Man gewinnt den Eindruck, als ob der Corvinushof in der zweiten Hälfte der Regierungszeit des Königs ein Experimentierfeld der Humanisten gewesen wäre. Nicht umsonst wurde das in der Form eines Erziehungsromans geschriebene und mit pädagogischen Absichten vollbeladene Propagandawerk der albertinisch-orthodoxen Architekturtheorie, der Traktat des Antonio Filarete, von Francesco Bandini nach Ungarn gebracht und von Bonfini ins Lateinische übersetzt. Selbst diese Tatsache ist überaus bezeichnend, daß ein zur Popularisierung einer lateinisch verfaßten Theorie in der Vulgärsprache geschriebenes Werk für die Verbreitung in Ungarn ins Lateinische übertragen werden mußte, was doch viel vom sozialen Charakter der Gebildeten am Corvinischen Hof verrät. Von Bonfini wurden die Ratschläge des florentinischen Baumeisters, statt der modern-gotischen Bauweise die gute Manier *all'antica* vorzuziehen, auf die Person des Matthias zurechtgeschneidert. Er, als Besieger der Barbarei, soll die *prisca architectura* pflegen, getreu seiner Abstammung aus dem edlen Geschlecht der römischen *Corvini*.

Auf der einen Seite bildet daher die von ihm vorgeschlagene Renaissancekunst ein neues Ensemble triumphaler, herrschaftlicher Repräsentation imperialen Charakters, deren Leitsatz über einem Türsturz im arkadengeschmückten *Cortile* von Buda stand: *Magnanimum Principem Victoria sequitur* (Dem hochgemuten Fürsten folgt der Sieg!). Zu diesem Ensemble gehörten die astrologische Symbolik, die Mittel der Emblematik, die Gold- und Purpurpracht der in Rotmarmor und Bronze bekleideten Wände, ebenso wie die herakleische Symbolik von Bronzetüren, Standbildern und Brunnen oder die Darstellungen der Helden der Antike³⁴. Die andere Seite dieser Hofkultur ist

³² Feuer-Tóth, R.: Il giardino pensile rinascimentale e la Cisterna Regia del Castello di Buda. *Acta Technica* 77 (1974) 95–135. – Dieselbe: A budai királyi palota 1478–1500 között épült reneszánsz homlokzatai. Egy eszmei rekonstrukció variációs lehetőségei [Die zwischen 1478–1500 erbauten Renaissancefassaden des Königsschlusses von Buda. Variationsmöglichkeiten einer ideellen Rekonstruktion]. *Ars Hungarica* 1986, 17–49. – Horler, M.: Les édifices de la villa royale de Buda-Nyék. *Acta Historiae Artium* 33 (1987–88) 159 ff. – Farbak, P.: A budai királyi palota díszudvara [Der Prunkhof des mittelalterlichen Königsschlusses von Buda]. *Ars Hungarica* 1988, 143–171.

³³ Mikó, A.: Egy stílusfordulat reinkarnációja. Antonio Bonfini építészeti terminológiájának értelmezése [Die Reinkarnation einer Stilwendung. Deutung der Architekturterminologie des Antonio Bonfini]. In: *Sub Minerva Nationis praesidio*. Festschrift L. Németh. Budapest 1989, 37–40.

³⁴ Zentai, L.: A Mátyás-emblémák értelmezéséhez [Zur Deutung der Matthias-Embleme]. *Építés – Építészettudomány* 5 (1973) 365–371. – Vgl. auch Gombrich, E.H.: *Icones Symbolicae*. In: *Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance II*. Oxford 1972, 123 ff. – Vayer, L.: Die Statuen antiker Götter im Hofe des Corvinuspalastes in Buda. In: *Orient und Okzident im Spiegel der Kunst*. Festschrift H.G. Franz zum 70. Geburtstag.

pädagogischen, ja sogar utopischen Charakters: Von Matthias wird gefordert, das Herrscherideal der Humanisten zu verwirklichen, wofür er nach seinem frühen Tode den Nachruhm der Humanisten erhoffen durfte. Nicht nur Mantegna, sondern fast alle berühmten Meister seiner Zeit, von Benedetto da Majano und Verrocchio bis zu Leonardo wurden ihm bekannt gemacht. Man vermutet, ob zutreffend oder nicht muß dahingestellt werden, gerade Leonardo in jenem sogenannten *optimo pittore* von Mailand, dessen Madonnenbild dem Ungarnkönig als diplomatisches Geschenk gebracht wurde, weil der Herzog erfahren hatte, daß ihm besonders Gemälde gefielen, *che habino in se qualche devotione*. Neben seinem Interesse für die heroisch-männliche Note wird damit die Mannigfaltigkeit des Geschmacks des Ungarnkönigs bewiesen: das Kennzeichen eines aufgeschlossenen, wohlgezogenen Liebhabers der Künste³⁵.

Kenntnisse und sogar visuelle Eindrücke von berühmten Bildern, von malerischen Modi und von ornamentalen oder allegorischen Erfindungen des späten Quattrocento mögen auch die Bilder und der Schmuck der Corvinenhandschriften vermittelt haben. Unabhängig von ihrem Inhalt, dessen programmatischer Charakter im Falle der Traktate von Filarete und Alberti, der Naturgeschichte Plinius' des Älteren oder der Bildbeschreibungen des Philostratus auf der Hand liegt, muß die Bedeutung ihres anschaulichen Materials, ihre Rolle als Bilderbücher besonders hervorgehoben werden.

Wir haben somit zwei stilistische Parallelererscheinungen zu unterscheiden: eine spätgotische Strömung, die nach ihrer Tendenz und ihrem Verbreitungsrhythmus einer allgemeinen Entwicklung in Ungarn und im übrigen Mitteleuropa entspricht, und eine eher aparte Erscheinung der Renaissancekunst, die sich nicht nur ihrer Ausdehnung, sondern auch ihren zeitlichen Schwerpunkten nach von der gotischen klar unterscheiden läßt. Der Wirkungskreis der letzteren kann wohl nur auf die geistige Elite in Ungarn beschränkt gewesen sein.

* * *

Durch die spätere Begeisterung für die Großartigkeit der Corvinischen Renaissance wird ihre zeitgenössische Rezeption eher verschleiert. Es fehlt hier der Platz, dieser Rezeption in den Termini der Stilgeschichte im einzelnen nachzugehen; deshalb können wir zum Schluß unsere Aufmerksamkeit nur mehr auf den Hauptinhalt der Hofkunst *all' antica*, auf die Repräsentation des Matthias als Triumphator römischer Abstammung richten. Wir finden sie in klassischen Bildnissen, Münzportraits und Medaillen, in allegorischen Darstellungen von Triumphzügen und in antikisierendem Beiwerk verschiedener Art.

Graz 1986, 399–409. – D e r s e l b e: Alexandros és Corvinus. Adalék a Verrocchio-oeuvre és az olasz-magyar humanizmus ikonológiájához [Alexandros and Corvinus. Ein Beitrag zur Ikonologie des Verrocchio-Oeuvre und des italienisch-ungarischen Humanismus]. Művészettörténeti Értesítő 24 (1925) 25–36.

³⁵ Zu den Wertmaßstäben der Quattrocento-Kunst s. vor allem B a x a n d a l l, M.: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Oxford 1972, 109 ff.

Außerhalb der Hofkunst findet man davon keine Spuren. Die massenhaft verbreiteten Objekte der königlichen Repräsentation, Münzen und Siegel, sind nämlich ausnahmslos der Spätgotik verpflichtet³⁶. Was noch schwerer wiegt: Man findet auf den Münzen die überlieferte Ikonographie des mittelalterlichen Landespatrons, des heiligen Königs Ladislaus, nun seit der Münzreform von 1468 mit der neu eingeführten Ikonographie der Patrona Hungariae verbunden. Wie die spätere Entwicklung dieser vorerst durch keine besonderen Attribute ausgezeichneten Darstellung nahegelegt, handelt es sich um eine überaus volkstümliche religiöse Thematik. Ladislauskult und spätgotische Holzschnittfolgen kennzeichnen auch die beiden Ausgaben der 1488 gedruckten *Chronica Ungarorum* des Johannes von Thuróc. Der propagandistische Charakter der Augsburger Auflage läßt sich daran ermessen, daß die für die Verbreitung in deutschen Ländern bestimmten Exemplare ohne jede Hinweise auf die Eroberungen des Königs durch Wappen und Titel herausgegeben wurden. Die adelige Opposition hat Matthias gegenüber, der die Türkengefahr vernachlässigt hatte, das Beispiel des heiligen Ladislaus angeführt, und Johannes von Thuróc, dessen Beziehungen zur adeligen Landesgemeinde vielfach nachgewiesen sind, gibt einem traditionellen Bewußtsein des orientalischen Ursprungs der Ungarn und ihrer Verwandtschaft mit den Hunnen Ausdruck³⁷.

Die humanistisch fingierte, edle römische Abstammung des Matthias und der entsprechende anschauliche Apparat von Beigaben und Anspielungen standen aber nicht nur mit diesen volkstümlicheren, „national“ gefärbten Vorstellungen im Gegensatz. Ihnen gegenüber wurde noch ein anderes fiktives, humanistisches Matthiasbild von Callimachus Experiens herausgearbeitet, das aufgrund der gängigen Vorstellungen der hunnisch-ungarischen Verwandtschaft den König Matthias mit dem Hunnenfürsten Attila, dem barbarischen Tyrannen, der Geißel Gottes gleichgestellt hat. Es handelt sich bei diesen Spottbildern des *Faunus Ficarius* um eine im wahren Sinne des Wortes satyrische Ikonographie von Matthias, die wohl im Kreise seiner Gegner überaus beliebt war und in der Folgezeit den Ausgangspunkt seiner apokryphen Darstellungstradition bildete³⁸.

Diese Bilder können als die Kehrseite des utopischen Versuchs in der ungarischen Hofkunst betrachtet werden, der unvollendet blieb und kurz nach dem Tode des Königs seinen Sinn verlor. Bald waren die Kostbarkeiten den Plünderern und der Formenschatz den Nachahmern freigegeben – was man nun eben so als das Nachleben bezeichnet.

³⁶ Kumorvitz, B.L.: Mátyás király pecségei [Die Siegel des Königs Matthias]. Turul 46 (1932) 5–19. – Schulz, K.: Das Münzwesen unter Matthias Corvinus. In: Ausstellungskatalog Corvinus 217ff.

³⁷ Gerézdi, R.: A magyar világi líra kezdetei [Die Anfänge der ungarischen weltlichen Lyrik]. Budapest 1962, 167ff. – Klaniczay, T.: A keresztéshad eszméje és a Mátyás-mitosz [Der Kreuzzugsgedanke und der Matthiasmythos]. Irodalomtörténeti Közlemények 78 (1975) 11. – Mállyusz, Á.: Thuróczy-krónika és forrásai [Die Thuróczy-Chronik und ihre Quellen]. Budapest 1967, 74ff.

³⁸ Vayer, L.: Vom Faunus Ficarius bis zu Matthias Corvinus. Beitrag zur Ikonographie des osteuropäischen Humanismus. Acta Historiae Artium 13 (1967) 191–196.