

Ernő Marosi

Die Herrscherrepräsentation des Königs Matthias in der Kunstgeschichte

Die Repräsentation ist ein vielschichtiger Schlüsselbegriff mittelalterlicher Herrschaft überhaupt, dessen Auffassung bzw. Deutung eine interdisziplinäre Zusammenarbeit verschiedenster Wissenschaften fordert. Gleich zu Beginn muß eine sinnvolle Abgrenzung des Themas getroffen werden, wobei wir z.B. auf die für das Spätmittelalter überaus wichtigen theologischen Bezüge – etwa wie Christus ein Ebenbild Gottes in Menschengestalt ist, oder wie und auf welchem Grad der Realität seine Präsenz im Meßfeier vorzustellen sei – von vornherein verzichten sollen. Weniger kann man von weiteren Bedeutungsschichten des Wortes absehen, die etwa in den unterschiedlichen Übersetzungsmöglichkeiten des Wortes Re-Präsentation zum Ausdruck kommen. Mit der Bezeichnung 'Vertretung' streift man grundsätzlich die politische Sphäre der Machtausübung, während die Deutung der *repraesentatio* als 'Darstellung' eher einer ästhetisch-künstlerischen Auffassung eigen ist. Als wir hier einen kunsthistorischen Ansatz vertreten, können wir keineswegs einseitig bei diesem letztgenannten Aspekt verbleiben, denn die Bedeutung der Repräsentation als eines Sammelbegriffs unterschiedlicher kommunikativer Äusserungen, keineswegs nur auf die Kunstgeschichte beschränkt ist. Die so aufgefassten Kunstwerke stellen ein wichtiges visuelles geschichtliches Quellenmaterial dar. Die Kunstgeschichte spielt dabei sogar die Rolle einer spezifischen quellenkritischen Methode.

Für die auf diese Weise als eine historische Disziplin aufgefasste Kunstgeschichte gibt es zahlreiche Berührungspunkte mit der Geschichtswissenschaft. Einer unter ihnen – und angesichts der höchsten Relevanz der jeweiligen Auffassung des Begriffs des Hofes vor allem für den kunsthistorischen Schlüsselbegriff der Hofkunst wohl der wichtigste – ist die Geschichte des Hofes als Widerspiegelung sowohl der Verhältnisse der Gesellschaft als auch der Natur der Herrschaft. Daran knüpft sich für die Matthiaszeit eine nicht weniger bedeutende Frage als diejenige nach einer organischen Fortsetzung der mittelalterlichen Tradition des ungarischen Staates oder – nach seinen Reformversuchen – früh-absolutistischen Charakters an. In diesem Sinne trägt die Matthiasausstellung des Budapester Historischen Museums den sich nicht nur allein für die Kunstgeschichte beziehenden Untertitel „Tradition und Erneuerung am

Königshof“.¹ Ausschlaggebend in dieser Fragestellung war zweifellos die besondere Aufmerksamkeit, die der am Ende des vorigen Jahres verstorbene Professor András Kubinyi dieser Problematik in seiner 2001 erschienenen Monographie gewidmet hatte (Kubinyi, 2001 – In englischer Übersetzung herausgegeben anlässlich der Matthias-Tagung der Budapester Eötvös-Loránd Universität: Kubinyi, 2008a). Sein bereits posthum herausgegebener Aufsatz über Hofhaltung und Hofleben in der Matthiaszeit wurde nicht zufällig, sondern gerade als eine programmatische Grundlegung auf die Spitze des umfangreichen Katalogbandes gestellt (KUBINYI (András), *Uvartartás és udvari élet Mátyás király korában [Hofhaltung und Hofleben zur Zeit Königs Matthias]*, in Hunyadi Mátyás, 2008, p. 21–33.). András Kubinyi hat sich mit den in der neueren Historiographie verwendeten Aspekten der Höfe systematisch auseinandergesetzt und dabei als ein Korrekturprinzip für den auf späteren Modellen des Absolutismus geprägten Begriff weitgehend die von der früheren ungarischen Geschichtswissenschaft herausgearbeiteten Ergebnisse über die Struktur der höfischen Gesellschaft bzw. über ihre Verwaltungsfunktionen angenommen. Besonders diejenigen seiner Erörterungen, die einem Überblick der Anlässe der Herrscherrepräsentation im Dienste der Prestigesteigerung gewidmet wurden, bieten einen willkommenen Rahmen für die Kunstgeschichte und eine Deutungsgrundlage für Funktionen der Kunstwerke.

Auch stilistische Phänomene sind vorerst in diesem Bezugssystem zu beurteilen. Vom Anfang der Regierung Matthias' drückt sich nämlich eine zumindest seit dem späten 14. Jahrhundert nachweisbare doppelte Funktion der königlichen Repräsentation aus. In ihr wurden normalerweise Elemente der Repräsentation des Landes und des Herrschers vereinigt. Besonders zu Zeiten von Interregna kann man die Repräsentation des sich als „Prälaten und Baronen“ nennenden Landrats als eine selbständige Funktion entdecken. Im Jahre 1401, während der Gefangenschaft Königs Sigismund hatte der Landesrat ein Siegel verwendet, das das Doppelkreuz trägt und als Siegel der Heiligen Krone in der Inschrift bezeichnet wird (*Sigillum Sacre Corone Regni Hungarie*: Deér, 1966: 187, Abb 373; vgl. *Magyarországi művészet*, 1987: 99f, 646). Ein ähnliches Siegel war nach einem Dekret von 1445 auch nach dem Tode Königs Wladislaus I. und während der Minderjährigkeit Ladislaus' V. geführt (*Magyarországi művészet*, 1987: 108; vgl. *Decreta Regni Hungariae*, 1976: 345; vgl. auch Kumorovitz, 1993: 75; sowie: *Megpecsételt történelem*, 2000: Kat. Nr 34, p. 58.). Somit erscheint das sonst auf den Rückseiten von königlichen Siegeln verwendete

¹ HUNYADI MÁTYÁS 2008 – Es ist zu bemerken, dass der Hof bereits 1966 den sozialgeschichtlichen Rahmen für die Synthese der Kenntnisse über Matthias gebildet hatte, vgl. BALOGH, 1966. Bei späteren Anlässen wurde dagegen *sein* persönliches Verhältnis zur Kunst (etwa im Dienste der Konzeption über dem grossen Mäzen) hervorgehoben: z.B. BALOGH, 1975 (die überarbeitete ungarische Version bereits: BALOGH, 1975), bzw. der Titel der niederösterreichischen Landesausstellung in Schallaburg und deren Katalogs. – Somit wird 2008 in Budapest eine angestrebte Kompromißlösung angedeutet.

Doppelkreuz als Hinweis auf die Stefanskronen, die in dieser Zeit bereits als die Verkörperung des „ganzen Landes“ (bzw. der Landesbewohner) verstanden wurde. Während des praktisch mehr als anderthalb Jahrzehnte seit 1440 dauernden Interregnums wurde das Standesbewußtsein sehr stark gesteigert, wobei gerade das Familienschloß der Hunyadis in Vajdahunyad von offensichtlich durch das Beispiel Königs Sigismund von Luxemburg angeregten herrschaftlichen Repräsentationsabsichten zeugt.² Erst vor kurzem konnte mit Sicherheit nachgewiesen werden, dass die auf der Rückwand der nördlichen Flügel der Arkadenlaube, der sogenannten Matthiasloggia, gemalte Wappenreihe auf die machtausübenden Aristokraten um 1445-1446 bezogen werden kann. Ähnliche Wappenreihen, die als formale Hinweise auf die in der Machtausübung beteiligten Stände verstanden werden können, sind zu Regierungszeiten des Matthias mehrfach bezeugt.³

Unter diesen Umständen kann die Tatsache gedeutet werden, dass im Denkmalbestand die ersten 6 Regierungsjahre des Matthias allein durch ein überaus bescheidenes Geheimsiegel vertreten sind, das ihn mit einem kaum über den die Siegeln und die Münzen seines Vaters, des Landesverwesers Johannes Hunyadi hinausgehenden Formenapparat ausdrücklich als einen Wahlkönig repräsentiert (Hunyadi Mátyás, 2008: Kat.Nr. 4.19, p. 243.). Dieser Verzicht auf den vollständigen Ausdruck königlicher Würde kann entweder als eine Hineinfügung in die Bräuche des Interregnums oder als eine Verweigerung der königlichen Prachtentfaltung bis zur Zurückgewinnung der Krone vom Kaiser Friedrich III. verstanden werden. Erst mit der 1464 erfolgten Krönung wurde die vollständige königliche Siegelrepräsentation – wohl im Anschluß auf die Tradition Königs Sigismund – wieder aufgenommen. Dieser Tradition entsprechend handelt es sich um Porträtssiegeln. Die goldene Bulle erscheint dabei als eine sowohl in ihrem Typus als auch ihrer künstlerischen Qualität nach eigenartige spätgotische Erfindung. Wohl handelt es sich um eine Konkurrenz mit ebenfalls auf Neuerungen Sigismunds zurückgehende Siegeln des Kaisers. Der Avers des grossen Majestätssiegels griff aber offensichtlich auch auf eine Anjoutradition in der einzigartigen Hineinfügung der heiligen Ungarnkönige zurück. Die Siegeln von 1464 wurden ausserdem durch eine Anzahl der als Wappenträger dargestellten Engeln bereichert, die besonders auf der Rückseite des grossen Majestätssiegels bzw. der Geheimsiegeln als moderne

² Die Revision der Bauchronologie und die neue Deutung der Baugeschichte des Schlosses verdankt man der 2007 abgeschlossenen Dissertation von Radu Lupescu, s. seine Zusammenfassung: Vajdahunyad vára (Schloß Vajdahunyad in: HUNYADI MÁTYÁS 2008: 168-170)

³ HUNYADI MÁTYÁS 2008: 169 und Kat.Nr. 1.17.a-b, 186f – Zu ähnlichen Wappenreihen der Matthiaszeit, anlässlich der Rekonstruktion des in Visegrád aufgefundenen Kachelofens s. BUZÁS – LÓVEL, 1993, hier besonders: 206f; s. auch BUZÁS – LÓVEL, 2001

Elemente die auf grundsätzlich sigismundinische Vorbilder zurückgehenden Wappenkränze beleben.

Man ist geneigt, den gotischen Stil dieser von Matthias während seiner ganzen Reigerungszeit benützten Siegeln chronologisch, als Phänomene einer Frühphase, zu deuten. In der Tat scheint es aber, dass die eigentliche königliche Repräsentation Matthias' zeitlebens gotische Formen aufwies. Diese Tendenz ist am deutlichsten von den beiden – sowohl der Brünner als auch der Augsburger, beide aus dem gleichen Jahr 1488 – Ausgaben der Thuróczi-Chronik vertreten. Warum die beiden, vor allem in ihrem Bilderschmuck abweichenden Ausgaben der Ungarnchronik in kurzer Zeit nacheinander verlegt wurden, wird von der Literatur mit einer propagandistischen Absicht erklärt, derentsprechend im Text der wohl zur Verbreitung in deutschen Ländern bestimmten verkürzten Version der Augsburger Ausgabe jede Hinweise auf Matthias' Eroberungen in Österreich entlassen wurden und auch ein Schild aus dem holzgeschnitzten Wappenkranz fehlt (Zur Entstehungsgeschichte beider Ausgaben s. Varjú, 1902; Hubay, 1967; Mályusz, 1967: 91–97; Rózsa, 1998: 7–23). In den vermutlich der ungarischen königlichen Bibliothek bestimmten handkolorierten Widmungsexemplaren wurden diese Schilder merkwürdigerweise durch das österreichische Bindschild ersetzt. Der Wappenkreis mit den Wappen Königs Matthias und der Königin Beatrix im Mittelfeld bildet eine Art Frontispiz und ist mit dem als Titelbild verwendeten Holzschnitt der *Hystoria Sancti Ladislai* gekoppelt. Dieses Paar verleiht der Augsburger Chronik eine stark gegen die Türken gerichtete ritterliche Prägung, derentsprechend in ihrer Bildnisreihe auch ein Reiterbild des Heiligen Ladislaus statt den hier und durchgehend in der Brünner Ausgabe üblichen thronenden Herrscherbildern erscheint. Die Tradition dieser Ladislausdarstellung geht über eine holzgeschnitzte Version der Jephthafigur Wilhelm Pleydenwurffs im Nürnberger Schatzbehälter von 1491, die in Hartmann Schedels Exemplar der Ofener Chronik eingeklebt erhalten blieb bis zu einer Kombination der beiden Darstellungstypen in der Wiener Edition des *Panegyricus Pauli Crossnensis* aus dem Jahre 1509.⁴ Der eventuelle ungarische Ursprung dieser Ladislausdarstellungen kann wohl angenommen aber kaum belegt werden. Solche Vorbilder werden aber nahegelegt durch den Umstand, dass sowohl die Holzschnittillustration der landnehmenden Fürsten in der Brünner Thuróczi-Ausgabe als auch diejenige, die den Mongolensturm in der Augsburger illustriert, auf die bald nach 1358 gemalte Landnahmeminiatur in der Ungarischen Bilderchronik zurückgehen. Da beide Versionen auf dasselbe Vorbild zurückgehen, ohne jedoch untereinander eine

⁴ Die Berücksichtigung dieser graphischen Quellen der Ladislausikonographie erfolgte sich in zwei merkwürdigerweise parallel geführten und gleichzeitig veröffentlichten Studien: KERNY, 1993 und WEHLI, 1993.

Beziehung zu verraten, muss man mit einer unmittelbar nach der Bilderchronik gefertigten gemeinsamen Vorlage rechnen.⁵

Durch diese Beispiele wird die Traditionsgebundenheit der königlichen Repräsentationskunst in ein scharfes Licht gestellt. Diesem seinen konservativen Charakter und grundsätzlich spätgotischer stilistischer Orientierung entsprechen die Tatsachen, die von den königlichen Bauunternehmen an den Schlössern und an kirchlichen Stiftungen bekannt sind. Man muss jedoch erwägen, dass „Spätgotik“ allein vom Standpunkt des die Antike befördernden humanistischen Propaganda (und der ihm folgenden stilgeschichtlichen Tradition der Kunstgeschichte) aus als überholt erscheinen mag. In der Tat kann man mit einer gerade nicht traditionellen stilistischen Innovation rechnen, die im Kreis des Hofes erschien und die ebenfalls auf eine bereits in der Spätzeit der Regierung Sigismunds nachweisbare Orientierung zurückgeführt werden kann.⁶ Neuerdings rechnet man sehr stark auch mit baulichen und Altarstiftungen in den königlichen Städten, die zwar wohl mehr von den städtischen Hintergründen der Hofkunst, als von Einflüssen verraten, als deren Empfänger die Städte angenommen werden.⁷ Es ist auch problematisch, ob die beiden Ausgaben der Thuróczi-Chronik der eigentlichen Herrscherrepräsentation gehören, oder einer anderen Schicht, die wir eingangs mit der Repräsentation des Landes mit ständischem Charakter zu unterscheiden versucht haben. Was wir über die sich bei den beiden Editionen bemühenden Personen wissen, scheint nahelegen, dass dabei Adelige eine Rolle gespielt haben, die keineswegs in allen Punkten mit der Politik Matthias' einverstanden waren und sogar einen kritischen Standpunkt dagegen hatten. Wenn allein spätgotische Werke aus der Regierungszeit Königs Matthias, dazu gerechnet auch bauliche Reste, die der königlichen Werkstatt zugeschrieben sind, auf uns gekommen wären, würde sich diese Repräsentationskunst reibungslos in ein kontinuierliches Gesamtbild der mittelalterlichen Tradition hineinfügen.

Da taucht notwendigerweise die Frage nach der Bewußtheit dieser Tradition auf. Im allgemeinen weisen die gotischen Werke im Dienst der höfischen Repräsentation eher einen sporadischen Charakter auf, und sind keineswegs von der geschlossenen Tendenz einer Bewegung gekennzeichnet, die andererseits den

⁵ Vgl. MAROSI, 2008: 32 und Abb. 27–29, wo, im Rahmen einer populärwissenschaftlichen Übersicht diese späte Verwendung einer Bildkomposition als Beispiel der Bildtradition angeführt wurde.

⁶ Die neue, kritische Monographie der höfischen Baukunst ist PAPP, 2005. Über die Wurzeln bzw. Vorbilder dieses Stils in der Sigismundszeit s. spätere Studien des Verfassers PAPP, 2006; PAPP, 2008.

⁷ Leutschau, Vir dolorum-Altar, aufgrund der auf der Predella dargestellten Wappen des Königs und der Königin: VÉGH, 2003/2005, sowie VÉGH, 2003, vgl. auch daselbst Kat.Nr. 4.50, p. 720. Im allgemeinen (über die Zips): FAJT, 2003, besonders 402–403. Über das Hochaltarretabel zu Kaschau s. SUCKALE, 2003.

Werken von *all'antica*-Prägung eigen ist. Eine Bewußtheit kann man allein den Trägern der italienischen Renaissancekunst zuschreiben. Selbst eine neue Attitüde des Mäzens und in Zusammenhang mit diesem Verhalten, das Bewußtwerden dessen, dass es sich um einen Gegensatz zwischen hässlichem Moderne und schöner Antike handelt, wurde von den italienischen Humanisten propagiert. Das tendenziöse Element steht z.B. im Architekturtraktat des Filarete ausdrücklich geschrieben, den Bonfini für Matthias auf Latein übersetzt hat, und kommt in Baubeschreibungen in der Einleitung zu dieser Übersetzung und auch im Geschichtswerk Bonifinis zum Ausdruck, in denen spätmittelalterliche Befunde antikisch heraufstilisiert wurden (Mikó, 1989). Wörtlich passt auf diese Situation ein Satz Jacob Burckhardts über den modernen Ruhm: „Rasch bemächtigt sich nun das neu aufkommende Geschlecht von Poetenphilologen [...] des Ruhmes in doppeltem Sinn: indem sie selber die anerkanntesten Berühmtheiten Italiens werden und zugleich als Dichter und Geschichtschreiber mit Bewußtsein über dem Ruhm anderer verfügen.“ (Burckhardt, 1928: 144) Die italienischen Humanisten und Künstler im Umkreis Königs Matthias, die ihm und besonders seinem Sohn eine Legitimation durch historische Fiktion statt der dynastischen Abstammung, bzw. eine Veranschaulichung dieser Fiktion mit den Mitteln italienischer Renaissancekunst zu bieten versprochen haben, haben gerade diese Funktion erfüllt. Wenn man nach ihrer Stelle im Hofstaat sucht, findet man sie nicht in der adeligen Gesellschaft der *curia*, sondern eher unter den Familiaren und persönlichen Ratgebern der *aula*, um auf eine wenig belegbare Distinktion, die Kubinyi auch beschäftigte (Kubinyi, 2008: 30), zurückzugreifen.

Dadurch läßt sich ein kaum vorher bezeugendes Phänomen der persönlichen Repräsentation des Königs aufweisen. Nicht nur Importgüter und eingeladene Künstler der italienischen Renaissance erscheinen somit als Teile dieser zumindest seit seiner Heirat mit Beatrix persönlich bedingten Repräsentation, sondern auch derjenige Lebens- und künstlerischer Stil, der aufgrund der ihm zugrunde liegenden genealogischen Geschichtskonstruktionen mit einigem Recht als Corvinische Renaissance bezeichnet werden darf. Wie stark diese Richtung anfangs an die Person des Königs selbst gebunden war, zeigt die Tatsache, dass Renaissancewerke vor 1490 nur ausnahmsweise für andere Auftraggeber zugänglich waren.

Aus verschiedenen Gründen – nicht zuletzt wegen des geschlossenen stilistischen Charakters der Werke – erscheint diese Richtung nicht nur als neu, sondern auch als ausschlaggebend. Dazu soll man auch bedenken, dass aus im Material und Technik liegenden Ursachen Fragmente spätgotischer Bauten weniger von ihrem Charakter anschaulich zeugen, als selbst winzige Bruchstücke von Baugliedern und Skulpturen *all'antica*. Was diesen Denkmalbestand betrifft, sind die Mängel trotz scheinbarem Reichtum enorm groß, von den Bauten zeugen nur winzige Bruchstücke, die Großskulptur (besonders die berühmten

Bronzebildwerke) und die Malerei zeigt Totalverluste auf, die Sammlungen sind nur schriftlich überliefert usw.

Im Folgenden wollen wir uns deshalb auf Fragen der Porträtrepräsentation des Königs Matthias beschränken. Sie ist trotz allen Dezimierungen durch den zahlreichsten Bildbestand vertreten, der den gesteigerten Anspruch auf Ruhm und Verewigung des Herrschers bis heute trägt. Denn kaum eine Zelebrität der Gegenwart ist in Ungarn physiognomisch soweit bekannt, als Matthias, dessen Zügen man bis zu Warenzeichen (etwa eines Mineralwassers) und Banknoten trivialisiert überall begegnet. Am populärsten erscheint dabei das majestättsvolle Profilbildnis des Königs aus makellosem weissen Marmor, das seit seiner Rückkehr nach Ungarn als ein hochbegehrtes Objekt der Konkurrenz führender ungarischer Sammlungen praktisch alle grosse Museen durchgewandert war. Heute ist es zusammen mit seinem Paarstück, dem Beatrixporträt, in der Ungarischen Nationalgalerie ausgestellt. Auf dem Tausend-Forint-Schein wurde ein Detail des allein durch Schriftquellen bezeugten Reiterstatuen des Königs ersetzenden Klausenburger Denkmals von János Fadrusz verwendet, das 1902 im Rahmen höchster staatlicher Prunkentfaltung geweiht wurde. Diesem Kopf hat der Bildhauer über die durch die Bildtradition gelieferte Physiognomie hinaus eine Härte und den Ausdruck einer Entschlossenheit verliehen, die wohl am ehesten von Verrocchios Colleoni und insbesondere durch den Ausdruck des Darius der ebenfalls auf Verrocchio zurückgehenden Feldherrenreihe angeregt sein mögen. Jolán Balogh, die die Statue von Fadrusz in ihren bis heute grundlegenden Aufsatz über die Matthias-Ikonographie aufnahm, hat dieses Verfahren 1943 folgendermassen gewürdigt: „Die wissenschaftliche ikonographische Forschung hat zu einem grossen künstlerischem Erfolg geführt. János Fadrusz hat bereits aufgrund der authentischen Bildnisse seine Klausenburger Matthiasstatue modelliert, in der er dem in der Seele des Ungartums lebendigen Matthias-Ideal mit einer selten begegnender und glücklicher Inspiriertheit und Beweiskraft eine künstlerische Form verlieh. Sein Monumentalwerk strahlt die Kraft königlicher Majestät und das Licht des Geistes aus. Diese grossartige Schöpfung lässt uns gewissermassen auf diejenigen Verluste vergessen, die durch die Vernichtung der besten zeitgenössischen Bildnisse entstanden sind.“ (Balogh, 1940: 457; vgl. Marosi, 2003) Heute kann man dieses wohl stark historisierend bedingte Engagement der grossen Kunsthistorikerin Matthias' allein bewundern, denn gerade diese Glaube an der Fähigkeit der kunsthistorischen Grundlagenforschung, das Verlorene zu wiederzubringen und die Fragmente in einem Gesamtbilde zu integrieren, hat ihr in der Arbeit geholfen. Die Matthiasikonographie von 1943 ist ebenso unersetzlich geblieben, wie ihre monumentale Rekonstruktion der Hofkunst unter Matthias von 1966. Ohne die kaum erschütterbare Vollständigkeit dieser Arbeiten hätte man nicht über Akzentverschiebungen reden können, die man jüngeren Forschungen verdankt. In

den Folgenden seien einige dieser Ansätze von meist interpretativem Charakter aufgezählt.

Der wohl einfachste und auf der Hand liegende Aspekt der Betrachtung auch der Datierung aller Porträts ist das Alter des Dargestellten. Es ist zweifellos mit einer funktionellen Frage verbunden, denn z.B. Majestätssiegel, wie das des Einundzwanzigjährigen von 1464 doch eine Reife in der körperlichen Erscheinung des Würdenträgers verlangen. Züge der tatsächlichen Jugendlichkeit scheinen vor allem in gotischen Darstellungen, wie etwa im fünf Jahre später datierten Stifterbildnis des Vatikaner Missale für die ungarische Ordensprovinz der Franziskaner vermittelt zu sein (Wehli, 2005). Jugendlich erscheint auch das Brünner Holzschnittbildnis des damals bereits bereits 45-jährigen Königs, dessen eher konventionelle, auch an kompositionell verwandten Ofenkacheln begegnende Physiognomie György Rózsa wohl übertrieben als eine Entlehnung von einer Vorlage des Meisters der Spielkarten abgeleitet hat (Rózsa, 1998: 12, Abb. 96–97.). Im Mangel der Entlehnung einer Komposition, die wohl doch die wichtigste Motivation derartiger Übernahmen war, erscheint es uns hier richtig, eher über eine Ähnlichkeit des Typs zu sprechen. Es scheint, dass im Augsburger Holzschnitt gerade in dieser Hinsicht eine Korrektur vorgenommen wurde, indem der König hier schärfer ausgeprägte und ältere Züge erhielt. Auch sein Mantel mit Pelzkragen ist näher mit dem Bildnis verwandt, der sich zweifellos in der Sammlung des Paolo Giovio in Como befand und in dem seine *Elogia* illustrierenden Holzschnitt Tobias Stimmers überliefert wurde (Hunyadi Mátyás, 2008: Kat.Nr. 4.16, p. 240f.).

Dass das Kriterium des Alters sich auch zur Unterscheidung von Renaissancebildnissen eignet, zeigen Unterschiede, die innerhalb der Tradition des Musaeum Giovianum zu entdecken sind. Denn das Matthiasporträt des Budapest Museum der bildenden Künste weist markante Züge und eine stärker hervorgehobene Knochenstruktur auf, die vom Holzschnitt Stimmers genau wiedergegeben sind, jedoch keineswegs mit einer anderen, ebenfalls auf Giovios Bildnissammlung zurückgeführten Traditionslinie übereinstimmen. Diese vertritt etwa die 1553 von Cristofano dell'Altissimo gemalte Kopie der Florentiner Uffizien, die bei aller Ähnlichkeit der Einstellung, der Tracht und auch des blumenbekränzten Hauptes ein entschieden jugendlicheres, volles Gesicht mit starker plastischer Wirkung wiedergibt (Balogh, 1940: Nr. 19–31, p. 485–500; Hunyadi Mátyás, 2008: Kat.Nr. 2 und 4.3, p. 226f.). Jüngst hat sich Dániel Pócs mit der Tradition der Zuschreibung des Matthiasbildes in Como anlässlich der Kopie der ehemaligen römischen Wandmalerei Matthias' als Reiter kritisch auseinandergesetzt (Pócs, 2004: 85–112). Seine Analyse hat gezeigt, dass die Tradition, derenstprechend Matthias „Noch im ersten Jahrzehnt seiner Regierung sein Bildnis bei Andrea Mantegna in Auftrag gab“ und „Die Aufmerksamkeit des Königs mag bestimmt Janus Pannonius auf Mantegna gelenkt haben, der während seiner Studienjahre in Padua freundschaftliche Beziehungen mit dem grossen

italienischen Künstler aufnahm.“, eine Kombination von unterschiedlichen Tatsachen ist (Balogh, 1940: 440–441; vgl. Balogh, 1985: 274–275). Zuerst ist die ganze Frage auf einem Satz Giovios selbst gegründet, in dem er eine Ähnlichkeit zwischen dem Reiterbildnis am Campo de' Fiori und dem von der Hand Mantegnas gemalten Porträt im Musaeum Giovanum feststellt. Dieser Satz führte bereits im 17. Jahrhundert zu einer Zuschreibung des Fresko an Mantegna. Ausserdem kann in diesem Zusammenhang angeführt werden, dass nach dem Bericht Vasaris in der Cappella Ovetari der Kirche Eremitani in Padua Mantegna *un certo vescovo d'Ungheria*, wohl Janus zusammen mit Galeotto Marzio, gemalt hat und zweitens dass Janus, der sich in Padua zwischen 1454–1458 aufhielt, in seinem Lobgedicht auf Andrea Mantegna sich um ihr Doppelbildnis bedankt hat. Welche Rolle dann Janus oder seine diplomatischen Reisen in den den 1460-er Jahren in einem Auftrag gespielt haben mögen, bleibt ebenso der Erfindung von Kunsthistorikern anvertraut, wie die Zuschreibung des zerstörten römischen Freskos, zumal sich Mantegna in Rom in demselben Kreis bewog, den Pócs für das Wandbild nachweisen konnte. Wichtiger vielleicht ist, dass im Paduaner Lobgedicht des Janus Topoi des Ekphrasis, wie die Vergleiche mit Apelles und Alexander dem Grossen und ästhetische Kriterien, wie das der tauschenden Lebendigkeit, *nisi vox istis desit imaginibus*, verwendet sind, die aus der Humanistentradition des frühen 15. Jahrhunderts stammen und dann von der Generation des Vergerio mit besonderer Vorliebe auf Pisanello verwendet wurden (Baxandall, 1965: 184; vgl. Baxandall, 1971: 43f, 125; Arnulf, 2004: 511 ff, über Guarino und seine Methode besonders: 527–535). Janus erweist sich somit als ein Zwischenglied zwischen Vergerio einerseits, der ja in Ungarn starb, und den sein Onkel, Bischof Johannes Vitéz bestimmt kannte und andererseits seinem Lehrmeister, Guarino da Verona. Wenn Giovio in der Tat ein Matthiasbildnis aus den 1460-er Jahren besass, mag die Kopie in den Uffizien etwa malerische Qualitäten dieses Jahrzehnt wiedergeben, die vielleicht bis in die Porträts der *Camera degli Sposi* in Mantua weiterleben. Ob die Budapester Version einen strengeren Darstellungsmodus Mantegnas überliefert, oder eine eher trockene Formauffassung klassisierender Porträtreliefs, muss offen bleiben. Kann man vielleicht der Bemerkung Giovios glauben, dass er doch ein zweites, vom Burgkastellan Tamás Nádasdy ein aus Ungarn stammendes Exemplar erhielt, der sich für das Vergleich mit der Antlitzstruktur des Budapester Reliefporträts bietet?

Sowohl die Datierung als auch die Lokalisierung dieses Relieffaars weist viele ungelöste Probleme auf, wenn auch ihre Zugehörigkeit der antikisierenden Richtung als zweifellos erscheint und ihre Zuweisung an Giovanni Dalmata in der letzten Zeit sowohl von Livia Varga als auch von Johannes Röhl mit gewichtigen Argumenten erwogen wurde (Röhl, 1994: 130–132; Varga, 1999: 64–72). Ein Fundstück aus dem Schloss Buda, das mit höchster Wahrscheinlichkeit für das Fragment eines Julius Caesar darstellenden Tondos gehalten wird (Hunyadi Mátyás, 2008, Kat.Nr. 11.11, p. 465f.), liefert einen Nachweis dafür, dass die wohl

von Desiderio da Settignano eingeführten solche Darstellungsreihen hier Eingang gefunden haben. Lajos Vayer hat sich mit der Rekonstruktion der nach Quellenangaben auf Verrocchio zurückgehenden Feldherrenporträts beschäftigt, deren Ankunft in Buda zwar nicht mehr belegt ist, deren mythologisierendes Beiwerk jedoch in den spätesten Corvinen verwendet wurde (Vayer, 1974: 511–515; Vayer, 1975: 25–36). Das Triton-und Nereide-Motiv der Zierscheibe am Schulter des Alexanderreliefs in Washington findet etwa in den Wappenhaltern der Zierseite der Wolfenbütteler Sinesius-Handschrift seine Parallele. In diesen Codices findet man – entsprechend den Hinweisen Bonfinis – Beispiele der unter Münzporträts römischer Kaiser in ähnlicher Form dargestellten, ikonographischen Zügen Alexanders des Grossen folgenden Porträts des Matthias. Sie wurden von Jolán Balogh dem sogenannten zweiten Medaillentypus mit Lorbeerkranz und antikisierendem Gewand zugeordnet (Balogh, 1940: 443–444, Nr. 11–18, p. 478–485).

Hinsichtlich der Beurteilung der Bildnismedaillen, die unabhängig von der Datierung der meist in Wien aufbewahrten Exemplaren von Jolán Balogh als wesentlich authentische, auf Urtypen des 15. Jahrhunderts zurückgehende Bilderfindungen betrachtet wurden, herrscht seit dem Beitrag von Manfred Leithe-Jasper im Schallaburger Ausstellungskatalog eine leise Diskussion zwischen ihrer – meist ungarischer – Tradition und österreichischen Forschern, die eher geneigt sind, in ihnen restituierte Medaillen seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu entdecken.⁸ An sich ist dieses Verfahren wohl belegt – etwa im Fall der nach dem Wiener Bildnis restituierten Sigismundsmedaille (Wilde, 1930: 213–222; vgl. Sigismundus, 2006: Kat.Nr 2.2 und 2.1., p. 153–155). Stillschweigend werden für die Restitution ähnliche und zwar besonders gemalte Vorlagen in die Frage, die damals in Wien zweifellos in grosser Anzahl zur Verfügung standen. Für die zweite Bildfassung kommt aber zumindest ein Prägestempel in die Frage, mit dem das Matthiasmedaillon am Einbanddeckel der Erlanger Bibelhandschrift ausgeführt wurde – ob identisch mit dem Prägestock der Medaille, muß dahingestellt werden. Diesem antikisierenden zweiten Medaillentyp wurde vorwiegend durch eine Anzahl als gemalte Medaillen stilisierter Bildnisse in den Codices gefolgt.

Der als erste bezeichnete, durch Zeittracht und durch Eichenlaubkranz gekennzeichnete Medaillentyp wurde wesentlich in der gleichen Zeit, also parallel mit dem zweiten verwendet. Diese Parallelität des Gebrauchs beider Typen wird dadurch noch gesteigert, dass manche Kopien, die in Tracht und Komposition bestimmt auf den ersten Typ zurückgehen, in der Physiognomie zweifellos den markanteren Gesichtszügen des zweiten zu folgen scheinen, die wohl der

⁸ LEITHE-JASPER, 1982: 190–200; vgl. BALOGH (Jolán), *Die Bildnisse des Königs Matthias*, daselbst 11–12, sowie BALOGH, 1985: 261–263, mit Bemerkungen zur Übersicht von Leithe-Jasper, 1982. Jüngst: WINTER (Heinz), *Hunyadi Mátyás és az éremművészet [Matthias Hunyadi und die Medaillenkunst]*, in HUNYADI MÁTYÁS 2008, p. 220–221.

körperlichen Erscheinung des Königs in seinen letzten Jahren genauer entsprechen haben mögen. Im Unterschied zu den vorwiegend als Medaillen gemalten Kopien des zweiten sind diejenige des ersten malerisch koloriert, sie wurden auf dem 1486 datierten Bautzener Matthiasdenkmal, am Matthiasrelief des Wiener Kunsthistorischen Museums und auch auf dem Grabmal des 1535 verstorbenen Breslauer Domherren Stanislaus Sauer verwendet. Besonders der letztere Fall scheint eine erst später erfolgte Restitution auszuschliessen. Im allgemeinen gilt das Medium der Medaille als ein wichtiges Bindeglied zwischen PorträtDarstellungen, die an weit entlegenen Orten entstanden.⁹ Wie sich der erste Typ zur Malerei und speziell dem Mantegna zugeschriebenen Darstellungstyp verhält, mit dem das Kostümliche am meisten verbunden ist, ist eine andere Frage. Es scheint, dass auch der erste nicht in die sechziger Jahre zurückdatiert werden kann, wodurch eine eventuelle Vermittlung der Gesichtszüge Matthias' an Mantegna eher auszuschliessen ist. Vielmehr kommt die Priorität des gemalten Poträts für diese Medaillenfassung in die Frage.

In der letzten Zeit, in seinem Beitrag zum Ausstellungskatalog des Budapester Historischen Museums hat Robert Suckale eine Beziehung, deren Möglichkeit auch Jolán Balogh bekannt war, mit einem besonderen Nachdruck erwähnt. Es handelt sich um die Annahme einer Abhängigkeit des zweiten Medaillentyps, der bei Suckale bereits als „das offizielle Matthiasbildnis“ erwähnt wird, von der Porträtmedaille des Burgunderherzogs Karl des Kühnen. Suckale hat zur Unterstützung seiner These, derentsprechend städtische Schöpfungen der Spätgotik in Ungarn, wie der Kaschauer Hochaltar, auf eine westliche Orientierung am Hofe zurückgeführt werden können, in der Giovanni Candida zugeschriebene Medaille Karls des Kühnen das Vorbild der zweiten Medaille Matthias angenommen (Suckale, 2008: 109. Vgl.: Franke, 1997, insbesondere: 127, sowie 137; s. noch Franke, 2000, im Kapitel „Burgundische Antike“, 153). Obwohl Candida seit 1472 als Sekretär im Dienst Karls stand und seine Medaille ebenfalls eine Anspielung auf Alexander den Grossen vertritt, erübrigt sich in diesem Fall die Annahme eines Umwegs, denn er seine Tätigkeit früher am Neapolitanischer Hof der Aragonenser begann. Wenn die *Marti Fautori* bezeichnete Schlachtszene auf dem Revers wirklich mit dem Avers zusammenhängt, kann vielleicht angenommen werden, dass es letzten Endes auf die Tradition von Pisanello zurückgeht, der ja auch für Alfonso V. von Aragon tätig war (Degenhart – Schmitt, 1995: 114, 214; motivische Verwandte des Schlachtenbildes daselbst Abb. 210 (Gianfrancesco Gonzaga), 236 (Filippo Maria Visconti)).

⁹ BALOGH, 1985: 261, 262 – BALOGH, 1940: 486 – zitiert anlässlich des Porträtsbildes von Filippo Lippi Vasari, der darüber berichtet, dass Filippo *ritrasse quel re, secondo che gli mostrarono le medaglie*. Zuletzt griff Claudia KRYZA-GERSCH die Annahme der vermittelnden Rolle der Medaillen wieder auf: HUNYADI MÁTYÁS 2008: Kat.Nr. 4.1, p. 225f.

Suckales Hinweis auf Burgund ist aber sehr wichtig für die Rolle, die die internationale Beziehungen der Hofkunst für die Matthiaszeit gespielt haben. Sie gehen bestimmt auf die Zeit der internationalen Gotik zurück, die in Ungarn von der Sigismundtradition vertreten wurden. Dadurch wird unsere Aufmerksamkeit auf eine wichtige Richtung der Beziehungen gelenkt, die aus dem heute durch die Budapester Matthiasausstellungen gebotenen Gesamtbild fast völlig fehlt. Wenn das sogenannte Kalvarienberg des Matthias hätte auch ausgestellt sein können, würden diese künstlerische Beziehungen auf dem höchsten Niveau vertreten werden. Vor kurzem wurden diese von Joachim Verspohl erforscht und betont. Obwohl die von Verspohl vorgetragene Hypothese über Provenienz und politische Aktualität des Kalvarienbergs nicht von allen Forschern akzeptiert wurde, kann dieser Pfad im weitgespannenen Netz der internationalen Beziehungen kaum ausser Acht gelassen werden. Verspohl hat angenommen, dass das am Neujahr von 1403 anlässlich der Gründung des Passionsordens vom Herzog Philipp dem Kühnen geschenkte *grand joyau* 1465 der von Janus Pannonius geführten ungarischen Gesandtschaft vom Papst Paul II. Matthias übersandt wurde, während Éva Kovács eine frühere Anwesenheit des Kalvarienbergs in Ungarn und eine spätere Anfertigung des Fusses nicht ausgeschlossen hatte (Verspohl, 1987. Vgl. Kovács, 2004: 96–101). Die beiden Forscher haben dabei die Annahme gemein, dass es sich bestimmt um die Fortsetzung des Kreuzzugsgedankens des frühen 15. Jahrhunderts im Kontext der Türkenkriege Matthias' handelt. Verspohl war es auch, der die westlichen stilistischen Beziehungen des Matthiasgraduals in denselben Kontext hineinbezog. Diese offenen Fragen weisen darauf hin, dass sich die Herrscherrepräsentation Königs Matthias keineswegs nur in ihrer Verhältnis zu Italien beurteilen lässt, was die kunsthistorische Forschung vor neue Aufgaben stellt.

Literatur

ARNULF (Arwed), *Architektur- und Kunstbeschreibungen von der Antike bis zum 16. Jahrhundert*, München, Deutscher Kunstverlag, 2004.

BALOGH (Jolán), *Mátyás király arcképei [Die Bildnisse Königs Matthias]*, in LUKINICH (Imre) szerk., *Mátyás király. Emlékkönyv születésének ötszázéves fordulójára [König Matthias. Festschrift zum 500. Jahresfeier seiner Geburt]*, Budapest, Franklin-Társulat, o.J., [1940].

BALOGH (Jolán), *A művészet Mátyás király udvarában [Die Kunst am Hof Königs Matthias]*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1966.

BALOGH (Jolán), *Die Anfänge der Renaissance in Ungarn. Matthias Corvinus und die Kunst*, Graz, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, 1975.

BALOGH (Jolán), *Mátyás király és a művészet [König Matthias und die Kunst]*, Budapest, Magvető, 1985.

BAXANDALL (Michael), *Guarino, Pisanello and Manuel Chrysolaras*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVIII (1965).

BAXANDALL (Michael), *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the Discovery of pictorial compositions 1350–1450*, Oxford, Clarendon Press, 1971.

BURCKHARDT (Jacob), *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Berlin, T. Knaur Nachf., 1928.

BUZÁS (Gergely) – LŐVEI (Pál), *A visegrádi királyi palota Mátyás-címeres kályhája [Der Kachelofen mit Matthiaswappen aus dem königlichen Palast von Visegrád]*, in LŐVEI (Pál) szerk., *Horler Miklós hetvenedik születésnapjára. Tanulmányok [Festschrift Miklós Horler zum 70. Geburtstag]*, Budapest, Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1993, p. 191–214.

BUZÁS (Gergely) – LŐVEI (Pál), *A visegrádi palota északnyugati épülete és az utcai homlokzat zárt erkélye [Der Nordwestbau des Palastes von Visegrád und der Althan der Strassenfassade]*, Visegrád, Mátyás Király Múzeum, 2001.

BÓNIS (György) – BÁCSKAI (Vera) szerk., *Decreta Regni Hungariae 1300–1457*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1976.

DEÉR (Josef), *Die Heilige Krone Ungarns*, Wien, Böhlau Nachf., 1966.

DEGENHART (Bernhard) – SCHMITT (Annegrit), *Pisanello und Bono da Ferrara*, München, Hirmer, 1995.

FAJT (Jiří), *Skulptúra a tabuľové maliarstvo raného 16. storočia. Medzi dvorom a mestom. Maliarstvo na Spiši okolo roku 1500 a magnátska rodina Zápoľských*, in *Gotika*, 2003.

FRANKE (Birgit), *Ritter und Heroen der „burgundischen Antike“. Franko-flämische Tapiserie des 15. Jahrhunderts*, in *Städel-Jahrbuch*, N.F. 16 (1997), p. 113–146.

FRANKE (Birgit), *Herrscher über Himmel und Erde. Alexander der Große und die Herzöge von Burgund*, in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 27 (2000), p. 121–169.

BURAN (Dušan) et alii ed., *Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia*, Bratislava, Slovenská národná galéria, 2003.

HUBAY (Ilona), *Die illustrierte Ungarnchronik des Johannes von Thuróczi*, in *Gutenberg-Jahrbuch* (1967), p. 390–397.

FARBAKY (Péter) – SPEKNER (Enikő) – SZENDE (Katalin) – VÉGH (András) szerk., *Hunyadi Mátyás, a király. Hagyomány és megújulás a királyi udvarban 1458–1490*, Ausstellungskatalog, Historisches Museum der Stadt Budapest, Budapest, 2008 – auch in englischer Version: *Matthias Corvinus, the King. Tradition and Renewal in the Hungarian Royal Court 1458–1490*, die im Wortlaut der ungarischen Version genau folgt.

KERNY (Terézia), *Szent László lovas ábrázolásai [Reiterdarstellungen des hl. Ladislaus]*, in *Ars Hungarica*, XXI (1993), Nr. 1, p. 40–43.

KOVÁCS (Éva), *L'âge d'or de l'orfèverie parisienne au temps des princes de Valois*, Budapest, Balassi, 2004.

KUBINYI (András), *Mátyás király*, Budapest, Vince, 2001.

KUBINYI (András), *Matthias Rex*, Budapest, Balassi, 2008.

KUMOROVITZ (L. Bernát), *A magyar pecséthasználat története a középkorban [Der Gebrauch von Siegeln in Ungarn im Mittelalter]*, 2. Auflage, Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 1993.

LEITHE-JASPER (Manfred), *Matthias Corvinus und die Medaille*, in *Matthias Corvinus*, 1982, p. 190–200.

MAROSI (Ernő) szerk., *Magyarországi művészet 1300–1470 [Die Kunst in Ungarn um 1300–1470]*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1987.

MÁLYUSZ (Elemér), *A Thuróczy-krónika és forrásai [Die Thuróczy-Chronik und ihre Quellen]*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1967.

MAROSI (Ernő), „A tudományos ikonográfiai kutatásnak nagy művészi eredménye”. *Fadrusz János Mátyás-arcáról [Ein grosses künstlerisches Ergebnis der wissenschaftlichen ikonographischen Forschung]. Über das Matthiasgesicht des János Fadrusz]*, in *Korunk*, III. Folge XIV/2 (2003), p. 20–24.

MAROSI (Ernő), *A gótika Magyarországon [Die Gotik in Ungarn]*, Budapest, Corvina, 2008.

KLANICZAY (Tibor) – TÖRÖK (Gyöngyi) – STANGLER (Gottfried) Hrsg., *Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541*, Wien, Niederösterreichisches Landesmuseum, 1982.

HEGEDŰS (András) szerk., *Megpecsételt történelem. Középkori pecsétek Esztergomból [Geschichte gesiegelt, mittelalterliche Siegel aus Esztergom]*, Esztergom, Prímási Levéltár, 2000.

MIKÓ (Árpád), *Egy stílusfordulat reinkarnációja. Antonio Bonfini építészeti terminológiájának értelmezése* [Die Reinkarnation einer Redewendung. Eine Deutung der Architekturterminologie des Antonio Bonfini], in *Sub Minervae Nationis praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. születésnapjára* [Studien zur Fragenkreis der Nationalkultur Lajos Németh zum 60. Geburtstag gewidmet], Budapest, ELTE és ELTE Művészettörténeti Tanszék, 1989, p. 37–40.

PAPP (Szilárd), *A királyi udvar építkezései Magyarországon 1480–1515* [Die Bautätigkeit des königlichen Hofes in Ungarn 1480–1515], Budapest, Balassi, 2005.

PAPP (Szilárd), *Zsigmond új rezidenciája Pozsonyban* [Sigismunds neue Residenz in Preßburg], in *Sigismundus*, 2006, p. 239–245.

PAPP (Szilárd), *Egyházi építkezések Kolozsváron a 15. század második felében* [Kirchliche Bauten in Klausenburg in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts], in KOVÁCS (András) – KOVÁCS KISS (Gyöngy) szerk., *Reneszánsz Kolozsvár* [Klausenburg als Renaissancestadt], Kolozsvár, Kolozsvár Társ., 2008, p. 24–47.

PÓCS (Dániel), *Mátyás király elpusztult freskója Rómában* [Das verlorengegangene Matthias-Wandmalerei in Rom], in *Mi végre a tudomány? Fiatal Kutatók Fóruma 1.*, Budapest, MTA TKK, 2004, p. 85–112.

RÓZSA (György), *Grafikatörténeti tanulmányok. Fejezetek a magyar vonatkozású grafikai ábrázolások múltjából* [Graphikgeschichtliche Studien. Kapitel aus der Vergangenheit der Ungarn betreffenden graphischen Darstellungen], Budapest, Akadémiai Kiadó, 1998.

RÖLL (Johannes), *Giovanni Dalmata*, Worms, Werner, 1994.

TAKÁCS (Imre) szerk., *Sigismundus rex et imperator. Művészet és kultúra Luxemburgi Zsigmond korában 1387–1437* [Kunst und Kultur in der Zeit Sigismunds von Luxemburg 1387–1437] Ausstellungskatalog, Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2006.

SUCKALE (Robert), *Mal'by retabula hlaoného oltára v Dóme sv. Alžbety v Košiciach*, in *Gotika*, 2003, p. 364–373.

SUCKALE (Robert), *Mátyás késő gótikus műpártolásának közép-európai kapcsolatai* [Die mitteleuropischen Beziehungen des spätgotischen Mäzenatentums des Matthias], in *Hunyadi Mátyás*, 2008.

VARGA (Livia), *The Reconsideration of the Portrait Reliefs of King Matthias Corvinus (1458–1490), and Queen Beatrix of Aragon (1476–1508)*, in *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts / a Szépművészeti Múzeum Közleményei*, Nr. 90–91 (1999), p. 64–72.

VARJÚ (Elemér), *A Thuróczi-krónika kiadásai és a Magyar Nemzeti Múzeumban őrzött példányai* [Die Ausgaben der Thuróczi-Chronik und ihre im Ungarischen Nationalmuseum aufbewahrten Exemplare], in *Magyar Könyvszemle*, N.F. 10 (1902), p. 362–402.

VAYER (Lajos), *Il Vasari e l'arte del rinascimento in Ungheria*, in *Il Vasari storiografo e artista, Atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte*, Arezzo-Firenze, 1974, p. 511–515.

VAYER (Lajos), *Alexandros és Corvinus [Alexandros und Corvinus]*, in *Művészettörténeti Értesítő*, 24 (1975), p. 25–36.

VAYER (Lajos), *Il Vasari e l'arte del rinascimento in Ungheria*, in *Il Vasari storiografo e artista, Atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte*, Arezzo–Firenze, 1974, p. 511–515.

VAYER (Lajos), *Alexandros és Corvinus [Alexandros und Corvinus]*, in *Művészettörténeti Értesítő*, 24 (1975), p. 25–36.

VÉGH (János), *Spišské maliarstvo poslednej tretiny 15. storočia*, in *Gotika*, 2003, p. 382–397.

VÉGH (János), *Das Vir dolorum-Retabel in der Pfarrkirche von Leutschau*, I. Teil, in *Acta Historiae Artium*, 44 (2003), p. 81–87; und II. Teil, *Acta Historiae Artium*, 46 (2005), p. 99–125.

VERSPOHL (Franz-Joachim), *„Munus spirituale – signum vivifice crucis“*. *Sínchretistische Elemente des Matthias-Kreuzes in Esztergom*, in *Acta Historiae Artium*, 33 (1987–88), p. 105–130.

WEHLI (Tünde), *Szent László ábrázolása egy Bécsben, 1509-ben nyomtatott könyvben [Die Darstellung des hl. Ladislaus in einem 1509 in Wien gedruckten Buch]*, in *Ars Hungarica*, XXI (1993), Nr. 1, p. 55–60.

WEHLI (Tünde), *Mátyás király ferences missaléja [Das Franziskanermissale Königs Matthias]*, in ÓZE (Sándor) – MEDGYESY-SCHMIKLI (Norbert) szerk., *A ferences lelkiesség hatása az újkori Közép-Európa történetére és kultúrájára [Der Einfluß der Franziskanerfrömmigkeit auf Geschichte und Kultur Mitteleuropas]*, Piliscsaba-Budapest, PPKE BTK, 2005, I/2, p. 865–874.

WILDE (Johannes), *Ein zeitgenössisches Bildnis des Kaisers Sigismund*, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N.F. 4 (1930), p. 213–222.

Abbildungen

[Abb. 1. Siegel des Landesrats 1445. Erzdiözesanarchiv, Esztergom \(13\)](#)

[Abb. 2. Geheimsiegel Königs Matthias 1458, Vorderseite, Ungarisches Landesarchiv, Budapest \(01\)](#)

[Abb. 3. Großes Majestätssiegel Königs Matthias, 1464, Vorderseite, Ungarisches Landesarchiv, Budapest \(02\)](#)

[Abb. 4. Großes Majestätssiegel Königs Matthias, 1464, Rückseite, Ungarisches Landesarchiv, Budapest \(03\)](#)

[Abb. 5. Missale der Ungarischen Franziskanerprovinz, 1469, Widmunsbild, Ausschnitt, Bibliotheca Vaticana \(05\)](#)

[Abb. 6. Thuróczi-Chronik, Augsburg 1488, Doppelseite, Széchényi-Nationalbibliothek, Budapest \(04\)](#)

[Abb. 7. Cristofano dell' Altissimo, Bildnis Königs Matthias, Florenz, Uffizi \(06\)](#)

[Abb. 8. Tobias Stimmer, Holzschnitt nach dem Matthiasbildnis im Besitz des Museum Giovianum in Como \(07\)](#)

[Abb. 9. „Erste“ Bildnismedaille des Königs Matthias, Wien Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett \(08\)](#)

[Abb. 10. Bildnisrelief des Königs Matthias, Wien Kunsthistorisches Museum \(09\)](#)

[Abb. 11. Matthiasbildnis, Budapest, Museum der Bildenden Künste \(10\)](#)

[Abb. 12. Bildnisrelief des Königs Matthias, Budapest, Museum der Bildenden Künste \(z. Zeit: Ungarische Nationalgalerie\) \(11\)](#)

[Abb. 13. „Zweite“ Bildnismedaille des Königs Matthias, Budapest, Historisches Museum der Hauptstadt \(12\)](#)

[Abb. 14. Giovanni Candida, Bildnismedaille Herzogs Karls des Kühnen \(14\)](#)