

Zita Ágota Pataki

Von Statuen, Bauten und Ekphrasen

Die Hofkultur des Matthias Corvinus im Spiegel schriftlicher Quellen und Realien

Einleitung

Matthias Corvinus legte bekanntermaßen im Zuge der Konsolidierung seiner Macht ein großes Augenmerk auf seine Mäzenatentätigkeit, die er ob seiner monetären Mittel und seiner humanistische geschulten Interessen in einem großformatigen Stil entfaltete und dem Anspruchsniveau der Hofkulturen Europas – besonders dem Mäzenatentum italienischer Höfe, an denen er sich orientierte, gerecht wurde. Insbesondere waren es die Humanisten und Künstler, die am Hof des Königs arbeiteten, die die Hofkultur mit neuen Impulsen bereicherten. Die Mäzenatentätigkeit des Monarchen gipfelte in der Ausstattung der Königsresidenz Buda und der Sommerresidenz in Visegrád sowie in der Konstituierung der königlichen Bibliothek, der Biblioteca Corviniana, die eine der Größten ihrer Zeit in Europa war. Der Bau- und Ausstattungseifer des Königs setzte bekanntlich nach der Ankunft der Gemahlin Beatrix ein und wurde vermehrt in den 1480er Jahren forciert. Die Gründe dafür liegen in der fortwährenden Legitimitätssicherung, in einem stärkeren Selbstbewusstsein des Monarchen im Zuge seiner politischen Stellung und der Ausbreitung der gesellschaftlichen und kulturellen Verbindungen, aber auch im Bemühen um die Nachfolgesicherung.

Von den Bauten, die Corvinus mit Statuen, Reliefs und Brunnenanlagen ausstatten ließ, hat sich bekanntlich wenig erhalten. Lediglich Fragmente und einzelne erhaltene Bildwerke zeugen heute noch davon, dass Corvinus bei der Ausstattung auch Wert auf die Materialien – so Bronze und (Rot-)Marmor – legte. Eine Ahnung vom tatsächlichen Prunk und insbesondere die auf die Herrscherrepräsentation ausgelegte *all'antica*-Ausstattung der Residenzen können neben diesen Fragmenten nur noch die auf uns gekommenen Codices der königlichen Bibliothek und letztlich die Beschreibungen in den Schriften der am Hof weilenden Humanisten, besonders Antonio Bonfini, vor Augen führen. Die Problematik im Umgang mit diesen Zeugen ist der Forschung bekannt: Die Quantität der auf uns gekommenen architektonischen Fragmente und

Kunstprodukte liefert wenig Anhaltspunkte zum Umfang der Baumaßnahmen, die Codices reflektieren scheinbar weniger die Hofkultur des Königs als das kulturelle Umfeld ihrer Produktionsorte und die Beschreibungen in den Schriften der Humanisten könnten als Ekphrasen enttarnt werden.¹

Wenn im Folgenden diese Referenzen nochmals bemüht werden, dann geschieht dies nicht, um die Authentizität der Bildwerke zu ergründen, sondern um sich dem ideellen Wert einer solchen Ausstattung – sei sie auch nur in Beschreibungen der Humanisten existent – zu nähern. Dabei soll das Zusammenspiel der Künste und der Einsatz der verschiedenen Medien in der Hofkultur fokussiert werden. Der Schwerpunkt erfolgt mit einem Blick auf die Kontextualisierung der Bildwerke mit Abbildungen in den Codices und dem Verweis auf das humanistische Herrscherlob.

Wie eng verbunden in den letzten Jahren die Künste am Hof waren, zeigt uns der Averulinus-Codex, der 1489 für die Bibliotheca Corviniana fertiggestellt wurde.² Dieser rekurriert nicht zuletzt auf die Leistung des Hofhumanisten Antonio Bonfini, der nicht nur die Übersetzung des italienischen Textes (i. e. das Traktat des Antonio Averulino, gennant Filarete, zur Baukunst) auf Wunsch des Königs ins Lateinische besorgte, sondern dem Traktat eine obligatorischen Lobrede voranstellte, in der er den Herrscher als siegreichen Krieger und Bauherrn rühmt. Der Beginn der Dedikationsrede (Abb. 1) und der Beginn des Vorwortes (Abb. 2) sind opulent illuminiert: Die Rahmenleisten zieren an Schnurwerk und Geäst aufgebundene Tropaia, Edelsteine und Grottesken, die durch Wappentondi durchbrochen werden. Auffällig sind die szenischen Darstellungen in den Blättern. Während das erste Blatt eine detailreiche Stadtvedute sowie Schlachtenszenen dominieren, ist die zweite Seite auf eine Stadtansicht und eine Bauszene mit regem Treiben pointiert – Säulenhallen, Mauern und Türme werden errichtet, unwegsames Gelände gepflastert. Auffällig ist eine Prunksäule vor der Baustelle, die ein vergoldetes Standbild trägt.

Die Illuminationen haben einen engen und doppelsinnigen Textbezug, greifen sie doch die in Bonfinis Lobrede genannten Meriten des Königs auf und setzen diese bildhaft um, stellen gleichzeitig aber auch – wie insbesondere an der Illustration des

¹ Mikó, 1991: bes. 71; Mikó, 1999: bes. 214. Zu den Statuen und zum Statuenprogramm existieren neben den aufbereiteten Quellen in Baloghs (1966) Werk hinaus in der Forschung einzelne Untersuchungen. Bereits Fabriczy, 1901 hat die Problematik der verlorenen Bildwerke angesprochen, einige Statuen untersuchte Vayer, 1986; Eine zusammenfassende Untersuchung liegt in der Arbeit von Sztana, 1989 und Pataki, 2005 vor; zu der Forschungsliteratur siehe Verspohl, 2000: bes. 168–170. Zum Skulpturenprogramm zusammenfassen Pataki, 2010.

² Bibliotheca di San Marco, Cod. Lat. VIII. 2. 2796; Csapodi – Csapodi-Gárdonyi, 1976: Nr. 138.

Bauvorgangs zu sehen ist – die Verbindung zum Inhalt, dem Architekturtraktat Filaretos, her. Text und Bild vereinen sich zudem in einer dritten Dimension mit den Ambitionen des Rezipienten, des Königs. Filaretos Traktat hat wohl einen entscheidenden Impuls für die Bautätigkeit des Königs geliefert, denn die theoretische Schrift war dem König bereits vor dem Exemplar, das Francesco Bandini 1488 nach Ungarn brachte und das Bonfini ins Lateinische übersetzte, bekannt.³ Es ist durchaus anzunehmen, dass sich Corvinus bei der Ausstattung seiner Residenzen auf Filaretos Ideen zurückgegriffen und möglicherweise auch Anregungen aus dem Traktat materialiter bei seinen Bauvorhaben umgesetzt, hat, denn damit hätte er sich ja nicht nur zeitgemäß – wie viele andere Herrscher seiner Zeit – verhalten, sondern hätte auch in Anlehnung an eine ideelle Referenzquelle, die das Anspruchsniveau in Italien maßgeblich bestimmte, sich nach Italien hin präsentiert.

Die all'antica-Ausstattung des Budaer Königspalastes

Die Abbildung des Bauvorgangs aus dem Averulinus-Codex lässt sich ideengeschichtlich tatsächlich mit den Baubestrebungen des Königs verbinden: so kann in der goldenen Figur auf der Säule gar eine Referenz zu der in den Quellen erwähnten Ausstattung erkannt werden, zu deren Bestandteil eherne Statuen, die auf Säulen erhöht aufgestellt waren und eine opulente *all'antica*-Ausstattung gehörten. In Buda (Abb. 3) erblickte man den Quellen zufolge beim Eintreten in das Burggelände auf dem Vorhof,⁴ der als Richtplatz diente, eine eherne Herkulesstatue, die auf einer Rotmarmorsäule stand und auf deren Plinthe eine Inschrift – vermutlich mit bronzenen Lettern eingelegt – den Helden als Bezwinger der Ungeheuer titulierte: DIVINUS HERCULES MONSTRORUM DOMITOR.⁵ Im ersten

³ Balogh, 1966: 493–495; Marosi, 1993: 25, hier mit weiteren Verweisen auf die Forschungsliteratur.

⁴ Zur Bautätigkeit in Buda siehe Feuerné Tóth, 1986; Farbaky, 1991; Magyar, 1991; Feld, 1999.

⁵ Derschwan, 1923: 100 „Den Hercules hot khonig Mathiasch seinem bruder Laslo zw einer gedachtnuss giessen lassen vnd an der stelle im samat hoff, alda er er kopfft worden, auffrichtenlassen auff ein marmelrothen stain.“; Weitere Quellen bei Balogh, 1966: 138–143. Das Piedestal mit der Inschrift hat sich im Budaer Burgmuseum (BTM) erhalten. Mikó, 1999: 214. Dieses Fragment bestätigt die Beschreibung Magnus Grubers in einer Handschrift (OSZK, Ms. Oct. Lat. 39), hier fol. 51r: „Buda regis Hungariae sedes ab arce / Vissogradiensi distat quinq(ue) mill(ia) / oppidum ipsum circumqauq(ue) in mon / te situm Turcie exusserunt. ab arce/ uero regia manus abstinuerunt / ante cuius ingressum in columna / extitit Herculis ex aere summo / artificio fusa imago, cum hanc / inscriptione Diuinus Hercules / monstrorum domitor.“ Siehe Mikó, 2002: bes. 234.

Hof stand der repräsentative neue Palast des Königs, zu dem eine rotmarmorne Treppe hinführte, die mit Bronzekandelabern bestückt war.⁶ In den Palast öffnete sich ein Bronzetor, das mit Reliefs der 12 Taten des Herkules geschmückt war; an einer Fassade war ein ehernes Relief der Lapithen im Kampf mit den Kentauren angebracht.⁷ Möglicherweise sah man auch in diesem Hof die von Verrocchio geschaffenen ehernen Reliefbildnisse Alexanders des Großen und des Perserkönigs Dareios', von denen sich neben der schriftlichen Überlieferung einige Kopien erhalten haben.⁸ Vorstellbar ist, dass diese und weitere Feldherrenreliefs in einer Gegenüberstellung wie sie in den *vitae parallelae* Plutarchs erfolgt, zur Schau gestellt waren.⁹ Den Eingang zum zweiten Hof, den die Wohn- und Arbeitsräume des Königspaars umstanden, flankierten zwei eherne Wächterfiguren mit Waffen in den Händen. Ihre Piedestale schmückten Trophäenfriese.¹⁰ Im Hof bzw. an den Bauten, deren Fassaden Corvinus vermutlich Loggien vorblenden ließ, sah man weitere Figuren. Die Quellen berichten von den Bildnissen der ungarischen Könige, bei denen es sich wohl um Reliefs handelte und die möglicherweise an den Innenwände der Loggia zu sehen waren¹¹. An einer der Fassaden befanden sich zudem eherne Standbilder der drei Hunyadi – des Königs Matthias, seines Vaters János und seines Bruders Ladislaus.¹² Ein Brunnen aus rotem Marmor mit eherner

⁶ Bonfini: IV, VII, 98–101; Balogh, 1966: 38–39 und 143–145, Ein Kandelaber, der zur Ausstattung der Corvinischen Epoche zählte, hat sich in Istanbul als Teil der "Türkenbeute" Suleimans erhalten und befindet sich heute in der Hagia Sophia. Karácson, 1902.

⁷ Velius, 1762: 16 „Prima facie aedes Caesari Sigismundi immani substructione, mole magis, quam pulchritudine visendae, cum turri quadrata, sex alias turres continent latitudine incredibili, nomen inditum imperfecto operi ex re, siquidem Schonka Pannonii inabsolutum appellant. Inde altera intra arcem area, cujus parte ab una versus flumen visuntur aedifica, inchoata a Mathia rege amplissima postibus & gradibus fenestrisque ex lapide porphyryte, cum supercolumniis & Lapitharum pugna ex aere mirifice caelata, que vel una domus si absoluta esset, regia insignis foret.“; Balogh, 1966: 144.

⁸ Vasari, ed. Milanese, 1878: 361: „Fece [i.e. Verrocchio] anco due teste di metallo: e d' Alessandro Magno, in profilo; l'altra di un Dario a suo Capriccio, pur di mezzo rilievo [...] le quali amen duo furono mandate dal magnifico Lorenzo vecchio de' Medici al re Matitia Corvino in Ungheria con molte altre cose come si dirà al luogo suo.“

⁹ Ein Relief Caesars hat sich im Budaer Burgmuseum erhalten. Siehe Balogh, 1966: 148. Der Aufstellungskontext dieses Objektes ist nicht erforscht.

¹⁰ Bonfini: IV, VII, 97: „Ad aule huius aditum in anteriore subdivali, quod multo laxius est, hinc et hinc due constitute ex ere statue nude, clypeo, securi enseque iuxta minantes, ad basim circumsculpta sunt trophaea.“ Balogh, 1966: 138–143; Sztana, 1989: 60; Verspohl, 2000: 169.

¹¹ Gerlach 1674: 115. Weitere Quellen, u.a. des Celâlzade Nişancı Paşa bei Balogh, 1966: 147–148.

¹² Bonfini: IV, VII, 96: „In subdivalibus e conspectu pedestres tres statue ex alto non inermes,

Pallas-Athene-Figur stand inmitten dieses Hofes,¹³ in der Nähe der Bibliothek, die sich im Flügel der Donauseite befand, war ein Musenbrunnen mit einer Schale aus Marmor und einer aus Silber aufgestellt.¹⁴ In den hinteren privaten Bereichen der Burg befanden sich weitere Figuren: Die Quellen erwähnen unter anderem Statuen der Diana und des Apoll aus Bronze,¹⁵ desweiteren existieren Belege für eine marmorne Bacchus-Figur,¹⁶ sowie Hinweise auf eine Skulptur einer schlafenden Nymphe, unter der ein pseudoklassisches Epigramm angebracht war, und die möglicherweise als Brunnenfigur diente.¹⁷

In der Sommerresidenz in Visegrád zierte den inneren Prunkhof der Anlage der heute noch in großen Teilen erhaltene Herkulesbrunnen aus Rotmarmor (Abb. 4) (Balogh, 1966: 248–250; Sztana, 1989: 68–69; Buzás, 2001); die Quellen erwähnen zudem einen Musenbrunnen an prominenter Stelle im Eingangshof.¹⁸

Die ikonographische Relevanz der Codices

Setzt man die Erwähnungen und spärlichen ikonographischen Beschreibungen bzw. Darstellungen der Quellen in Analogie zu dem vorhandenen Bildmaterial in den auf uns gekommenen Codices, so fallen durchaus Parallelen, ähnliche bzw.

adeuntibus obiiciuntur. Galeatus in medio Mathias constitutus, hasta clypeoque innitens, cogitabundus; a dextra pater et subtristis a leva Ladislaus.” Balogh, 1966: 138; Sztana, 1989: 59–60.

¹³ Bonfini: IV, VII, 97: „In medio subdivalium fons aeneus marmoreo laco circumventus, cui Pallas galeata subcinctaque imminet.” Balogh, 1966: 145–146; Sztana, 1989: 61; Verspohl 2000: 170.

¹⁴ Bonfini: IV, VII, 92: „...quippe qui a Danubii parte ediculum statuit hydraulicisque organis, item sacro fonte duplici marmoreo et argenteo decoravit; collegium adiecit honestissimum sacerdotum; supra bibliothecam statuit...” Naldi, Vorwort (=1890: 268): „...quod gemini fontes illis abs te sunt parati, pro uno vetere Pegaseo fonte, in quorum altero Musae sub sydere cancri se aqua lavent frigida, in altero unda sese foveant calida eo tempore quo terra riget nivibus.” und Biblioteca 340–345 (=1890: 291): „Rex Corvinus ut antiquos superaret honore, / Ut meritis superat, binos modo surgere fontes / Optimus ill iubet Musis Phoeboque sacratos. / Ex illis alter Pario de marmore constat / Vectus ab Hetruscis oris, argentus alter.” Balogh, 1966: 146–147.

¹⁵ Zu den Quellen siehe Balogh, 1966: 138–143. Balogh sieht von der Existenz der Apoll- und Dianafigur ab. Ihre Existenz verteidigt Vayer, 1986: 401ff.

¹⁶ Gerevich, 1971: Pl. CIII, Nr. 276; Pócs in: Ausst.-Kat. Matthias Corvinus, 2008: Kat. Nr. 14.4.

¹⁷ Ritoókné Szalay, 1983; MacDougall, 1975; Wuttke, 1968; Sztana, 1989: 62–65; Verspohl, 2000: 173; Pataki, 2005: bes. 45–65; Matsche, 2007.

¹⁸ Oláh, 1536: Hungaria VI, 9–10; Balogh, 1966: 247–248; Sztana, 1989: 69–71; Buzás, 2001: 14 und Ders. in: Ausst.-Kat. Matthias Corvinus, 2008: Kat. Nr. 9.15a–d.

konkrete ikonographische Verweise, ja sogar zu kontextualisierende Szenerien in den Blick.

Neben konkreten Textreferenzen, die auf die Bildwerke bezogen werden können – etwa Plutarchs Buch der Parallellen, das sich in der Bibliothek befand (Ábel, 1880: 31–32) – zeigen sich auch thematische Bezüge zwischen den Ausstattungselementen der *Regia* und Abbildungen in den Codices. So rufen besonders die als Kopf- bzw. Profilbildnis gezeigten Portraits von Feldherren, aber auch zahlreiche Portraitgemmen, -reliefs und -münzen, die in einigen Codices dargestellt sind, bildhaft die thematische Relation zu den antiken Feldherrenreliefs wach bzw. verweisen auf die zeitgemäße und repräsentative Funktion solcher Darstellungen.¹⁹ Thematisch lässt sich auch das Relief der Kentauromachie mit Abbildungen in den Codices kontextualisieren. So greift das im Philostratos-Codex dargestellte Relief einer Meerwesenschlacht (Vgl. Abb. 11) die Thematik solcher Kämpfergruppen auf, ebenso bietet sich mit der Schlachtenszene im Averulinus-Codex (Abb. 1) eine thematische und motivische Referenz. Mit diesen Darstellungen, die offenbar Realien – hier ein Marmorrelief und einen Bronzetondo – zeigen, wobei sie diese entweder imitieren oder nur fiktiv sind, in jedem Fall aber auf die Kenntnis und Anschauung solcher Werke rekurrieren,²⁰ ist neben der Bekanntheit auch auf die Wertschätzung von solchen Objekten hingewiesen. Gleichzeitig liefern uns diese Bilder eine Vorstellung darüber, wie solche Bildwerke in materieller Gestalt ausgesehen haben könnten.

Weitaus konkretere Referenzen zeigen sich in Bezug auf die Herkulesikonographie. Auf diese wurde nicht nur wiederholt bei der repräsentativen Ausstattung zurückgegriffen, das Thema ist auch in den Corvinen mehrfach und sogar ikonographisch vergleichbar präsent. Die Darstellung des erwachsenen Herkules im Dionysios-Halicarnassos-Codex (Abb. 5), der zwei Schlangen würgt und eine Darstellung im Graduale (Abb. 6), die einen Knaben – offenbar den kleinen Herkules – eine Schlange bezwingend zeigt, verweisen auf die Taten des Helden. Damit lassen sich diese Abbildungen nicht nur in einen Zusammenhang zum Bronzeton mit dem Dodekathlos sowie zur Brunnenfigur des Herkulesknaben in Visegrád, der die Hydra besiegt, sondern auch zur

¹⁹ So beispielsweise im Platon-Codex: El Escorial Real Biblioteca del Monasterio Cod. G. III. 3, fol. 1r. (hier vermutlich Alexander); im Dionysios Halikarnassos-Codex: Modena, Biblioteca Estense, Cod. Lat. 433, fol. 4r (hier Scipio).

²⁰ Motivische Entlehnungen für das Relief der Meerwesenschlacht finden sich in antiken Sarkophagen mit dem Triton-und-Nereiden-Thema. Siehe Bober – Rubinstein, 1986: Nr. 100a, 100b, 103. Der Schlachtentondo ist offenbar einer Darstellung (oder deren Vorbild) nachempfunden, das auf dem Revers einer Bronzemedaille des Königs abgebildet ist. Siehe Ausst.-Kat. Matthias Corvinus, 2008: Kat. Nr. 4.7b.

Herkulesstatue im Vorhof – besonders zur Inschrift, die den Helden als Bezwinger der Monster ausweist, stellen (Vgl. auch Verspohl, 2000: 166).

In einer Initialminiatur im Breviarium (Abb. 7) ist geradezu in analog zu den Erwähnungen in den Quellen eine eherne Herkulesstatue gezeigt. Die Analogien beziehen sich besonders auf das Säulenmonument selbst ebenso wie auf die Materialbeschaffenheit der Figur. Diese steht zwar im Codex auf einer grün gesprenkelten Säule, während der Herkules in Buda auf einem Sockel aus Rotmarmor stand, doch fällt eine weitere Analogie ins Auge. Das Monument ist hier mit einer Verurteilungsszene kontextualisiert – somit ist hier neben der weniger detaillierten formalen eine präzisere, den Aufstellungskontext betreffende Parallele zur Herkulesstatue im Vorhof der Burg hergestellt, der als Richtplatz fungierte. Ob hinter dem Bild tatsächlich die Kenntnis der Herkulesstatue in Buda verborgen ist oder ob möglicherweise sogar präzise ikonographische Übereinstimmungen zwischen beiden Bildwerken vorliegen, muss offen bleiben – die Miniatur bietet zumindest in Bezug auf letztere Frage eine Vorstellung davon, wie eine solche Figur ausgesehen haben könnte.

Weitere Referenzen zur Ausstattung finden sich in den Codices. In einer Miniatur-Initiale des Graduale (Abb. 8) blickt der Betrachter in einen Thronsaal, in dem die Hofhaltung des biblischen Königs David vorgestellt ist (Soltész, 1980: 102). Im Vordergrund erblickt der Betrachter zwei gepanzerte Saalwächter neben einem Marmorbrunnen, auf dem eine Figurine aus Bronze steht, behelmt und auf einen Schild gestützt, mit einer Standarte in der Hand. Auf der Brüstung der Treppe, die zum Thron führt, stehen zwei eherne Wächterfiguren auf runden Piedestalen, mit Schilden und Lanzen in den Händen. Ruft man sich die Beschreibung der Statuen in Buda in Erinnerung, könnte man in diesem Bild eine Analogie bewaffneten zu den Wächterfiguren und dem Pallasbrunnen erkennen (Vgl. Verspohl, 2000: 170–172). Diese Parallele ergibt sich mit Hilfe der Beschreibungen nicht nur aus der vergleichbaren Ikonographie und der Materialzusammensetzung, sondern auch über die Lokalisierung, denn auch wenn im Graduale die Analogie nicht den konkreten Standort der Figuren referiert, so zeigt sie doch eine situative Parallele, denn man nahm die ehernen Wächter am Hofeingang und den Pallasbrunnen inmitten des Hofes wohl ebenfalls gemeinsam wahr.²¹

Die Herrscherikonographie im Spiegel der Künste

Die enge Referenz zwischen Abbildungen und Ausstattungselementen legt nahe, Rückschlüsse auf die Herrscherikonographie zu ziehen, bzw. diese

²¹ Bonfini: IV, VII, 97 erwähnt die Wächter und den Pallasbrunnen in einem Atemzug.

miteinander zu kontextualisieren. In diesen Zusammenhang kann und muss auf das humanistische Herrscherlob zurückgegriffen werden, das maßgeblich das Bild des Herrschers prägte. Dass, um das Ergebnis vorwegzunehmen, hierbei die panegyrischen Aussagen der Humanisten mit den Bildaussagen übereinstimmen, wie eng verwoben die unterschiedlichen Medien waren und zudem dem selben Ziel dienten. Die Identifikation des Königs mit antiken Helden und Göttern haben die Humanisten vorangetrieben, um ihn in seinen Stärken und Fähigkeiten zu loben und zu präsentieren: manigfach verglichen sie sein Wesen mit dem antiker Götter und schrieben ihm die Tugenden und Stärken von berühmten Kriegeren und Helden zu. Besonders schien dabei die Herkulesikonographie für das Herrscherlob geeignet, da man mit diesem Vergleich die *virtus* des Königs herausstreichen und damit die nach humanistischen Kriterien wichtigste Herrscherbefähigung in Einklang mit dem Charakter des Königs setzen konnte (Vgl. auch Sztana, 1989: 58 und Verspohl, 2000: 166–168). Der Vergleich zwischen Held und Monarch, der v. a. in Bonfinis Werk wiederholt getroffen wurde,²² zielte aber nicht nur auf den mühevollen, aber immer siegreich endenden Weg zur Tugend beider ab.²³ Wenn man bei Bonfini liest, wie der Autor – wohl mit einem Blick auf die Auseinandersetzungen des Königs mit seinem Kontrahenten Friedrich III. – Österreich mit einer Hydra gleichsetzt (Bonfini: IV, IV, 141), so gewinnen der kleine Herkules in Visegrád im Kampf mit der Hydra, der Herkules als *Monstrorum domitor* im Vorhof ebenso wie die wiederkehrenden Darstellungen des die Schlangen würgenden Herkules in den Codices an einem tieferem Sinn mit politisch aktuellem Bezug.

Dass ein politischer Gehalt tatsächlich in diesen Darstellungen impliziert gewesen sein konnte, offenbart sich mit dem Blick auf die Herkulesstatue im Vorhof der Burg und der Darstellung eines solchen Säulenmonuments im Breviarium. Der Vorhof der Burg in Buda, den die Statue des Monsterbezwingers dominierte, war für Corvinus mit einer wichtigen Erinnerung verbunden, denn an diesem Ort wurde sein Bruder László (Ladislaus), der zugleich der eigentliche Thronprätendent war, kurz vor der Inthronisation des jungen Matthias auf Befehl des regierenden Königs Ladislaus' V. hingerichtet. Mit der Aufstellung der Herkulesstatue, die den Helden als Bezwiner der Ungeheuer auswies, war nicht nur die auf Corvinus bezogene persönliche Ikonographie im Sinne der herrschaftlichen Tugenden implementiert, sondern hier verbarg sich auch eine brisante politische Konnotation. So ließ sich die Aufstellung des tugendhaften Helden mit der ausdrücklichen Inschrift als Bezwiner der Ungeheuer im Kontext der Schriften der Humanisten, die Matthias

²² Bonfini: III, X, 1: „Ab initio regni tria Mathia regi gravissima bella fortuna proposuit, ut non secus ac Hercules ad maximos labores natus esse videretur...“; ebenfalls ein weitere Vergleich mit Herkules bei Bonfini, IV, III, 3.

²³ Bonfini: IV, II, 28: „Generosi viri est more Herculis in perpetuo labore et sudore versari.“

als Herkules feierten und seine Feinde in Gestalt von Monstern verkleideten, an der Stelle, an der die Legitimation seiner Familie infrage gestellt wurde als ein warnendes Mahnmal lesen. So mochten die in den Hof eintretenden, die die humanistische Panegyrik des Königs kannten, beim Anblick des Herkules im Zusammenspiel mit der Inschrift nicht nur an die viel beschworene Macht des Corvinus, an seine Siege über die Feinde, sondern auch an das Ereignis erinnert worden sein, das die verhinderten Legitimationsansprüche der Familie Hunyadi und die Unruhen vor der Thronbesteigung des Matthias Corvinus maßgeblich betraf.²⁴

Auch die Szene im Breviarium (Abb. 7) kann mit diesem Wissen in den selben Kontext gestellt werden. Über den aktuellen Textbezug zum Breviarium hinaus lässt sich diese Darstellung mit der repräsentativen Hofkultur des Königs verbinden. Eine reale Konnotation erhält die Szene zum Vorhof der Burg deutlich durch die Herkulesstatue, die eine Erinnerung an das Standbild in Buda weckt; verstärkt wird dieser reale Bezug - und durch die Darstellung einer Verurteilung. Diese Parallele kann nicht zufällig getroffen worden sein; vielmehr lässt sich hier über den eigentlichen Kontext des Bildes zum Text des Breviariums, eine tiefere Sinnschicht mit Bezug zur Situation der Herkulesstatue in Buda erkennen. Es ist geradezu unmöglich, beim Anblick dieser Szene nicht an die Verurteilung László Hunyadis zu denken. Auf dieser Assoziationsebene ist es zusätzlich von Bedeutung, dass im Breviarium die Verurteilten offensichtlich Märtyrer sind, denn über diese Bildsprache wird hier zusätzlich eine Aussage transportiert - die Unschuld und die Erhöhung des jungen Hunyadi kann bildlicher nicht vor Augen geführt werden als mit dieser Darstellung.

Die tiefere Sinnschicht des Bildgehaltes beider Bildwerke trägt somit zur komplexen Herrscherikonographie bei und verbindet reales dreidimensionales Werk mit zweidimensionalem Abbild in sinnvoller Weise. Mit der Herkulesstatue auf dem Vorhof und mit der Szene im Breviarium ist nämlich bildrhetorisch impliziert, dass das begangene Unrecht durch die Tugend des Herkules (den man mit Corvinus gleichsetzen muss) überwunden werden kann (Vgl. auch Sztana, 1989: 58 und 61).

Die programmatische Relevanz der Ausstattung und der Codices

Mit dem oben genannten Beispiel zeigt sich, dass Corvinus' Selbstdarstellung sich nicht nur im ikonographischen Vergleich mit antiken Helden und Göttern erschöpfte, und dass die Künste gezielt im Sinne einer Programmatik eingesetzt

²⁴ Siehe Dernschwam, 1923: 100 (wie Anm. 5), der ebenfalls diese Konnotation anspricht.

wurden. Welche Bedeutungen im Einzelnen die Ausstattungselemente für die Herrscherikonographie trugen und welchen Gehalt sie in tieferen Sinnschichten offenbaren, kann hier nicht ausführlich aufgezeigt werden. Mit einer Analyse der Lokalisierung der Statuen und im Zuge ihrer ikonographischen Ausdeutung lässt sich jedoch eine komplexe programmatische Anordnung erkennen, die Legitimations- und Herrschaftsansprüche des Königs gehaltvoll zur Schau trug. Einen wichtigen Baustein für diese Programmatik leistete die Platzierung der Statuen. Eine Gruppierung derselbigen erfolgte dabei offenbar mit ikonographischer Relevanz: es zeigt sich, dass im repräsentativen Bereich des Palastes die kriegerischen Fähigkeiten des Herrschers zur Schau gestellt waren und in den privaten Bereichen auf seine musisch-intelligenten Seiten hingewiesen wurde. Diese Anordnung zeigt ebenfalls eine enge Referenz zu den panegyrischen Schriften, die auf eine humanistische Maßgabe des Quattrocento referierten, hatte man für doch für Männer wie Corvinus, deren Metier die Kriegsführung war und die zugleich Herrscherbefähigung erlangen wollten, das Ideal des *vir fortis et sapientis* kreiert, dessen Bedingung *arma et litterae* – Kriegsführung und Studium – war und das im Ideal der Ausgewogenheit zwischen *Marte et Arte* gipfelte.²⁵ Diesem Ideal entsprach der Monarch durch seine Tugendhaftigkeit und Kriegstüchtigkeit sowie durch seine Gelehrsamkeit und sein Mäzenatentum – und stellte diese Qualitäten bewusst zur Schau.

Im Skulpturenprogramm vermochte wohl neben den einzelnen Werken und Statuengruppen insbesondere die Figur der Pallas Athene als kriegerische Göttin der Weisheit und zugleich Förderin der Künste die ambivalenten Tugenden des Königs widerzuspiegeln und auf das Ideal *Arte et Marte* zu verweisen. Es ist wohl kein Zufall, dass gerade sie prominent im zweiten Hof vor dem Trakt des Palastes aufgestellt wurde, in dem sich Repräsentations- und Privaträume, aber auch die königliche Kapelle und die Bibliothek befanden – einem Trakt also, in dem Herrschaft und Interesse des Königs zusammentrafen, sich Regierungsgeschäft und Musenorte überschneiden.

Dass das Ideal *Arte et Marte* nicht nur in der figürlichen Ausstattung der Bauten präsentiert wurde, zeigt sich mit einem Blick auf Bibliothek, bzw. auf die Codices. Die Bibliothek war per se Referenzobjekt für die *sapientia* des Königs und an der prunkvollen Ausstattung und an der Quantität der Codices wird auch eindeutig ihre repräsentative Funktion sichtbar.

Der Blick auf die Illuminationen in den Codices zeigt zudem, dass die Bildinhalte und die Ikonographien zwar auf die Texte ausgerichtet sind, doch die Referenz zwischen Bild und Text nie einseitig, sondern komplex aufeinander

²⁵ Zu dem Ideal siehe Brink, 2000: bes. 13–19 und 48–62. Zur Programmatik der Statuen am Hofe des Königs vgl. auch Sztana, 1989: 61 und Verspohl, 2000: 172–173.

bezogen ist. So wird nicht nur ein Bild-Text-Zusammenhang dargestellt, sondern auch ikonographisch die Brücke zum König geschlagen und das Ideal *Arte et Marte* referiert.

Die Kriegstüchtigkeit des Herrschers stellt beispielsweise die Titelseite des Cortesius-Codex (Abb. 9) eindrucksvoll in einer triumphalen Nischenarchitektur zur Schau. Die in die Nische eingestellten Bronzekandelaber – die die Erinnerung an Realien, wie sie auch in Buda gestanden haben könnten, hervorrufen – sind mit Trophäen und mit Reliefs geschmückt. Der Sockel der Nische zeigt ein Relief, auf dem vor einer Stadt eine Schlacht gefochten wird. Der bekrönte Anführer der verteidigenden Truppe, der Corvinus' portraithafte Züge trägt, wendet sich einer göttlichen Erscheinung in der Bildmitte – einer Frau in flammender Aureole, die auf einer Mondsichel steht und einen Kelch sowie ein Füllhorn in den Händen trägt – zu. Die Stelle vor dem Textbeginn, die für die Initiale reserviert ist, dominiert eine Portraitmedaille des Königs, die diesen Lorbeerbekrönt zeigt.

Alessandro Cortesi kleine panegyrische Schrift, die die Kriege des Herrschers lobt, weist somit eine Titelseite auf, in der der Inhalt des Werkes adäquat ins Bild gebracht ist. Die ikonographische Aussage des Bildes zielt eindeutig auf die Schlachten des Königs, stellt seine Triumphe in Aussicht und vermag sogar darauf zu verweisen, daß diese offenbar von göttlichem Schutz begleitet werden. Die prunkvolle Gestaltung und die triumphale Architektur, die mit zahlreichen Details bestückt ist, vermag auf des Königs Kunstsinn zu verweisen. Im Cortesius-Codex verschmelzen somit auf ähnliche Weise wie im Averulinus-Codex (Abb. 1 und 2) *arma* und Kunstobjekte miteinander, auf ähnliche Weise wie dort werden Kriege und Mäzenatentum des Herrschers thematisiert. Doch über die Aussagen des Averulinus-Codex hinaus ist hier der auf den König direkt gemünzte Bezug erkennbar, indem hier der König selbst als Siegreich in Schlachten verherrlicht wird und gleichzeitig auf seine humanistischen Interessen verwiesen ist, da er im Habit eines *poeta laureatus* erscheint. Mit der Einbindung dieses Portraits ist somit über eine inhaltliche Relevanz hinaus das humanistische Verständnis des Königs zum Ausdruck gebracht – das letztlich wohl auch auf das Lesen und Verstehen des Werkes bezogen werden kann. Hier manifestiert sich das Ideal des *vir fortis et sapientis* in der Unmittelbarkeit zur Person des Königs.

Dass Corvinus mit diesen Bildaussagen ein Stück weit den Erwartungen, die ihm Seitens seiner politischen Gegenüber gestellt wurden, entgegenkam bzw. diese bediente, muss erwähnt werden. Doch wird hinter der Repräsentation auch der Anspruch des Herrschers sichtbar, der eben auf diese Erwartungen aufbaut und mit Hilfe seiner Interessen Ausdruck fand.

Die Verwobenheit von der Anlehnung an humanistische Ideale, vom Bedienen der Ansprüche und von einem ambitiösen Repräsentationswillen zeigt sich in der Titelmminiatur des Didymus-Codex (Abb. 10).²⁶

Der König kniet mitsamt seiner Familie zwischen den Pfeilern und Pilastern einer triumphalen Nischenarchitektur, die ein Tondo mit der Darstellung des Heiligen Hieronymus im Gehäuse zeigt. Die Sockel der Nische weisen Relieffelder auf, die allegorische Szenen zeigen, und mit neoplatonischem Gedankengut verknüpft sind. Auf des Königs Feldherrenrolle verweisen das vor ihm liegende Schwert und die Waffenverzierten Pilasterspiegel, seine Kunstliebe drückt die kunstvolle Architektur aus. Gleichzeitig und überaus präsent ist der Augenmerk der Bildaussage auf die *pietas* des Herrschers gelegt, was durch den Bezug auf Hieronymus, mehr noch aber durch die Taube des Heiligen Geistes erfahrbar wird. Letztere steht in direktem Kontakt mit Corvinus, sind doch die Blicke beider einander zugewandt und geht doch von der Taube ein blutroter Strahl Richtung des Königs aus. Dieser direkte Kontakt zum Göttlichen ist es, der Corvinus über das Bedienen einer Erwartungshaltung hinaus bildlich erhebt. Der Herrscher begnügt sich nicht mehr damit, seine *pietas* darzustellen, mit der er offensichtlich den an ihn gestellten Anspruch als Vorkämpfer des Christentums referiert, sondern trägt seine Ambitionen zur Schau, indem er diese Rolle selbstbewusst bestätigt und in einer eigenen Definition darbietet. Dass die komplexe Ikonographie dieses Blattes eine auf neoplatonisches Gedankengut rekurrierende bzw. durch ein solches Gedankengut durchdrungene Lesart zulässt, macht die Bildprogrammatische umso stärker, stellt hier doch der König zur Schau, dass er mit diesem Gedankengut vertraut war und nutzt dieses nun gezielt in der Bildsprache, um seine Sonderstellung zu inszenieren.

An diesem Punkt wird die Reflexivität zwischen Schriften, Bildern und der Wirklichkeit deutlich, ebenso das Zusammenspiel der Inhalte der Werke, der Bildprogramme und der Interessen des Königs. Die Dar- bzw. Vorstellungen des Monarchen in den Bildern binden das Lesen und das Verständnis der Buchinhalte mit ein. Corvinus kommt die beanspruchte Rolle des weisen und des pietätvollen Herrschers deswegen zu, weil er in der Bibliothek sitzt und die Bücher über Kriegskunst, Architekturtraktate und philosophische sowie Heilige Schriften liest.

Mit diesen Beispielen kann auf die Vielschichtigkeit der Funktion der Codices für die Hofkultur hingewiesen werden. Die Abbildungen in den Codices bergen humanistische Inhalte, referieren an die Herrscherikonographie, verbildlichen den Herrschaftsanspruch, und sind als Objekte ebenso in der Hofkultur präsent wie repräsentativ. Ihre Bedeutung liegt im Wieder-Spiegeln und Repetieren von Texten, Bildern, Situationen, Materialien, Ikonographien.

²⁶ Zum Didymus Codex und zu den Inhalten und Bedeutungen sowie dem humanistischen Gehalt der Darstellung verwies ich auf die zusammenfassende Arbeit von Pócs, 1999–2000.

Mittels der Codices wird ein stets wiederholtes Vexierspiel zwischen Innen und Außen, zwischen Bibliothek und Hof, zwischen zweidimensionaler und dreidimensionaler Wirklichkeit getrieben.

Wenn wir mit diesen Betrachtungen noch einmal auf den Averulinus-Codex (Abb. 1 und 2) zurückkommen, können wir den Bildgehalt steigern. Wenn in der Dedikation und im Vorwort des Averulinus-Codex wörtlich und bildhaft beide Seiten des Herrschers – der siegreiche Feldherr und der Bauherr – zur Schau gestellt und gelobt werden, wird ekphrastisch wie abbildhaft das Ideal *Arte et Marte* heraufbeschworen und in Bezug zum König gesetzt. Mit dem Blick auf die Bauvorhaben und die Ausstattung erscheint es uns zudem nicht unmöglich, das Bild des Königs heraufzubeschwören, der in seiner Bibliothek sitzend und, Filaretos Traktat blätternd auf seine Bauvorhaben blickt. In diesem Moment gewinnt der Codex an einer weiteren Bedeutung, denn in diesem Moment erfüllen sich Ekphrasis und Abbild in der Realität und das Ideal wird Wirklichkeit.

Ausblick

Das Ideal, das über Wort und Bild gleichsam transportiert wurde, war nicht nur *credo*, sondern auch Propaganda, zu deren Zweck die Künste dienstbar gemacht wurden.

Propagandistisch aufgeladen ist der Averulinus-Codex ohnehin, werden hier doch Kriegstüchtigkeit und Mäzenatentum in den Dienst genommen, um mit der geballten Kraft der Bildersprache den Herrscher zu erheben: Schlachten und Triumphe verheißen seine Siege, die unversehrten und fest ummauerten Stadtveduten verheißen Wehrhaftigkeit, die Errichtung von marmornen Hallen und vergoldeten Standbildern verheißt Prosperität unter der Ägide des Matthias Rex. Im Sinne der Herrscherpropaganda muss auch das Statuenprogramm gelesen werden, das die Herrscherbefähigung des Königs unter den Prämissen humanistischer Ideale eindrucksvoll zur Schau stellte. Die Bautätigkeit und die Materialien spiegeln hierbei insbesondere den Anspruch des Herrschers wieder. Solche Bauvorhaben und damit verbundene Ausstattungsbestrebungen, gar konzeptuelle Statuenaufstellungen, referieren an ähnliche Projekte seit der Antike, die stets zur Machtdemonstration eingesetzt wurden. Die Ikonologie der Materialien vermag diese Zielsetzung zu bestätigen. So war roter Marmor in Assoziation mit dem kaiserlichen Porphyrt zu setzen, die Bronze vermochte Dauerhaftigkeit und Festigkeit zu symbolisieren und war – zumal in goldglänzendem Zustand – ein beliebtes Material bei der Darstellung politischer Macht (Gramaccini, 1987).

Als ideelles Vorbild hat Corvinus wohl Kaiser Augustus gedient. Die historische Assoziation zu Augustus, die in der Herrscherikonographie mit einem

augustäischen Anspruch verbunden werden kann, wird in den Codices – wie im Didymus-Codex (Abb. 10) auf einer *tabula ansata* auf dem Pilasterspiegel hinter Corvinus sichtbar – augenfällig über die Buchstabenkombination M A herstellbar, die zu *Matthias Augustus* aufgelöst werden kann.²⁷ Wenn diese Parallele auch nur auf die Ehrung des Kaisers abzielen mag, sei sie beachtenswert. Bedenkt man aber zudem in einer weiteren Dimension, dass Augustus die Ehrung deswegen verliehen wurde, weil er Rom von einer Stadt aus Ziegeln in eine Stadt aus Marmor verwandelte und ruft man sich in Erinnerung, dass die Herrschaft des Kaisers von den Dichtern als das Goldene Zeitalter gefeiert wurde, wird der Bezug noch deutlicher.

Unter dieser Prämisse gewinnen die groß angelegten und zur Schau gestellten Bauprojekte, die Fülle der Verweise auf Ausstattungsobjekte und die zum Einsatz kommenden bzw. in den Codices dargestellten edlen Materialien, an Bedeutung, da sie über die Prachtentfaltung hinaus in einem größerem Gesamtzusammenhang die Ambitionen des Herrschers bedienen.

Auffällig ist, dass in den Beschreibungen der Humanisten weniger das Augenmerk auf die ikonographischen Details, denn auf die Materialbeschaffenheit der Ausstattungselemente gelegt wird.

Die Wirkmächtigkeit der Materialien zeigt sich im Philostratos-Codex, dessen Eingangsdoppelseite (Abb. 11) prachtvoll ganzseitig illuminiert ist. Hier verbindet sich die reine Farbigkeit von vorherrschendem Rot und Blau mit üppigem Gold in einer Weise, die bereits ikonographische Relevanz trägt und herrschaftlich konnotiert ist. Überaus materialecht sind zudem auf der linken Seite sechs goldene Medaillons in das Rahmenwerk eingepasst, die antike (Kaiser-)Münzen und Gemmen sowie eine Bildmedaille des Königs imitieren.²⁸ Das Mittelfeld dominiert

²⁷ Mikó, 1999: bes. 212; Csapodi – Csapodi-Gárdonyi, 1976: 12–13 haben bereits diese Auflösung in Betracht gezogen, jedoch sprechen sie sich gegen eine solche aus.

²⁸ Links: oben das Münzbildnis des Nero, in der Mitte das Medaillenbildnis des Covinus, unten das Münzbildnis des Hadrian. Bei den Münzen handelt es sich um die Münzen des Nero und des Hadrian. Diese rekurren auf antike Realien: Vergleichbar etwa ein Sesterz des Nero (datiert Rom 64–66 n. Chr.); ein Denar des Hadrian (datiert Rom, 134–138 n. Chr.). Die Medaille des Königs folgt einem Original des sog. 2. Typs, das Caradosso zugeschrieben wird und in Kopien überliefert ist (siehe Heinz Winter in: Ausst.-Kat. Matthias Corvinus, 2008: Nr. 4.7.b und c; Enikő Békés: Matthias Corvinus' Iconography, in: Ausst.-Kat. Matthias Corvinus, 2008: 215–216). Rechts: oben das Münz- oder Gemmenportrait des Drusus – vergleichbar ein goldener Sesterz des Nero Claudius Drusus (datiert posthum Rom, 42 n. Chr.); in der Mitte eine Apoll- und Marsyas-Gemme – beruht auf eine Originalgemme, die sich im besitz Lorenzo de' Medici befand (Siehe Ausst.-Kat. Il Tesoro di Lorenzo il Magnifico, 1972: Nr. 25); unten ein Münz- oder Gemmenportrait der Diva Faustina – diesem liegt vermutlich ebenfalls eine Realie zugrunde.

eine Nischenarchitektur aus vorwiegend weißem Marmor und Gold, in deren Rückwand eine goldene Inschriftentafel eingelassen ist.

Neben der komplexen ikonographischen Lesart der Bildseiten, die auf die Legitimationsbemühungen und auf die dynastischen Bestrebungen des Herrschers ausgerichtet sind (Vgl. Verspohl, 2000: 166–168), vermögen die Materialien ihren Beitrag in der Bildrhetorik zu leisten. In Erz und Marmor verfestigt, ist der Anspruch des Herrschers dauerhaft zementiert und ebenso deutlich ausgedrückt wie in Worten: die Inschrift der goldglänzenden Bronzetafel weist Matthias als *Divus und invictissimus* aus. Mittels der Kraft der Bildsprache, der Materialsprache und der Worte wird hier der erhöhte Anspruch des Königs dreifach abgesichert.

Dass das vorliegende Werk, welches die Schriften des Philostratos Lemnios und seines Neffen, nämlich die *Eikones*, die *Heroica* und die *Vitae sophisticarum* beinhaltet (Csapodi – Csapodi-Gárdonyi, 1976: Nr. 33), bindet abermals Ideal und Anspruch in brillanter Weise. Die komplexe Ikonographie der Titeldoppelseite verbindet sich auf eindrucksvolle Weise mit den Inhalten, die nun gleichsam in den Dienst der Herrscherikonographie genommen werden, indem sie assoziativ auf die Maximen des Königs verweisen bzw. dessen Kunstverstand, dessen Triumphe und dessen *sapientia* panegyrisieren.

Inwiefern sich auch in diesem Codex Ideal und Wirklichkeit durchdringen und ergänzen, zeigt sich mit einem Blick auf Bonfinis Werk. Bonfini schildert in seinem Geschichtswerk, das stark auf die vita und das Herrscherlob Matthias' konzentriert ist, in einer langen Passage die Bauten in Buda und bindet sicherlich nicht ohne Stolz mit ein, dass über der ehernen Tür, die den Dodekathlos des Herkules darstellte, sein Epigramm angebracht war, das in wenigen Worten die Ausstattung zu loben vermochte. Auch wenn Bonfinis Beschreibung, gar die Ausstattung lediglich Ekphrasen sein sollten, so bleiben dennoch die Worte bis heute dauerhaft bestehen, die die vielfältige Beziehung zwischen (erdachten) Realien, Abbildern und Worten deutlich formulieren und die zugleich eben diejenigen Aussagen manifestieren, die auf der Titelseite des Philostratos-Codex bildhaft gemacht sind:

*Atria cum statuis ductis ex aere foresque /
Corvini referunt principis ingenium /
Mathiam partos tot post ex hoste triumphos /
Virtus, es, marmor, scripta perire vetant.*

(Bonfini: IV, VII, 100; Balogh, 1966: 38–39 und 143–144)

Literatur

FARBAKY (Péter) ed., *Matthias Corvinus, the King, Tradition and Renewal in the Hungarian Royal Court 1458–1490*, Budapest, Budapest History Museum, 2008.

DACOS (Nicole) a cura di, *Il tesoro di Lorenzo il Magnifico, Le gemme*, Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 1972.

ÁBEL (Jenő), *Analecta ad historiam renascentium in Hungaria litterarum spectantia*, Budapestini – Lipsiae, 1880.

BALOGH (Jolán), *A művészet Mátyás király udvarában, 2.*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1966.

BOBER (Phyllis Pray) – RUBINSTEIN (Ruth), *Renaissance Artists and Antique Sculpture, A Handbook of Sources*, Oxford, Oxford University Press, 1986.

BONFINIS (Antonius de), *Rerum Ungaricarum decades*, I–IV, FÖGEL (Ioseph) – IVÁNYI (Béla) – JUHÁSZ (Ladislaus), Bd. I–II: Lipsiae, 1936; Bd. IV: Budapestini, 1941.

BRINK (Claudia), *Arte et Marte. Kriegskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien*, München, Dt. Kunstverl., 2000.

BUZÁS (Gergely), *Giovanni Dalmata Herkules-kútja a visegrádi királyi palotában*, Budapest – Visegrád, TKM Egyesület és a Mátyás Király Múzeum, 2001.

CSAPODI (Csaba) – CSAPODI-GÁRDONYI (Klára), *Bibliotheca Corviniana*, Budapest, Magyar Helikon, 1976.

BABINGER (Franz) Hrsg., *Hans Dernschwam's Tagebuch einer Reise nach Konstantinopel und Kleinasien (1553–1555)*, Studien zur Fugger-Geschichte 7., München – Leipzig, Duncker & Humblot, 1923.

FABRICZY (Cornelius von), *Giovanni Dalmata. Neues zum Leben und Werke des Meisters*, in *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 22 (1901), p. 224–252.

FARBAKY (Péter), *Der Königspalast von Buda im Zeitalter der Renaissance*, in BIEGEL (Gerd) Hrsg., *Budapest im Mittelalter, Schriften des Braunschweigischen Landesmuseums* 62., Braunschweig, Braunschweigisches Landesmuseum, 1991, p. 259–271.

FELD (István), *Kutatás – dokumentálás – rekonstrukció*, in *Műemlékvédelmi Szemle* (1999/1–2), p. 27–56.

FEUERNÉ TÓTH (Rózsa), *A budai királyi palota 1478–1500 között épült reneszánsz homlokzatai. Egy eszmei rekonstrukció variációs lehetőségei* (Sajtó alá rendezte, az új rekonstrukciókat és a jegyzeteket készítette FARBAKY Péter), in *Ars Hungarica*, 14 (1986), p. 17–50.

GEREVICH (László), *The Art of Buda and Pest in the Middle Ages*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1971.

GERLACH (Stephan), *Az idősebb Stephan Gerlach naplója*. Frankfurt / M. 1674, in *Ungnad Dávid Konstantinápolyi utazásai*, übersetzt, erklärt und eingeleitet von KOVÁCS (József) und FENYVESI (László), Gyomaendrőd, 1986.

GRAMACCINI (Norberto), *Zur Ikonologie der Bronze im Mittelalter*, in *Städel Jahrbuch*, 11 (1987), p. 147–170.

LODGE (Nancy), *A Renaissance King in Hellenistic Disguise: Verrocchio's Reliefs for King Matthias Corvinus*, in MATTEO (Sante) – NOBLE (Cinzia Donatelli) – SOWELL (Madison U.) ed., *Italian Echoes in the Rocky Mountains, Papers from the 1988 Annual Conference of the American Association for Italian Studies held in Provo, Utah.*, Provo, American Association for Italian Studies, 1990, p. 23–46.

MACDOUGALL (Elisabeth), *The Sleeping Nymph. Origins of a Humanist Fountain Type*, in *The Art Bulletin*, 57 (1975), p. 357–365.

MAGYAR (Károly), *Der Königspalast in Buda*, in BIEGEL (Gerd) Hrsg., *Budapest im Mittelalter, Schriften des Braunschweigischen Landesmuseums 62.*, Braunschweig, Braunschweigisches Landesmuseum, 1991, p. 201–235.

MAROSI (Ernö), *Mátyás király és korának művészete. A mecénás nevelése*, in *Ars Hungarica*, 21 (1993), p. 11–38.

MATSCHÉ (Franz), *„Nympha super ripam Danubii.” Cranachs Quellnymphen und ihr Vorbild*, in TACKE (Andreas) – RHEIN (Stefan) – WIEMERS (Michael) Hrsg., *Lucas Cranach 1553/2003, Wittenberger Tagungsbeiträge anlässlich des 450. Todesjahres Lucas Cranachs des Älteren, Schriften der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt 7.*, Leipzig, Evangelische Verlagsanstalt, 2007, p. 159–203.

MIKÓ (Árpád), *Ekphraseis. (A budapesti Philostratos-kódex és a Bibliotheca Corvina)*, in TAKACS (Imre) – JAVOR (Anna) – BUZASI (Enikő) – MIKÓ (Árpád) szerk., *Művészettörténeti tanulmányok Mojzer Miklós hatvanadik születésnapjára*, A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve 1991, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1991, p. 69–77.

MIKÓ (Árpád), *Mathias Corvinus – Mathias Augustus. L'arte all'antica nel servizio del potere*, in SECCHI TARUGI (Luisa) a cura di, *Cultura e potere nel Rinascimento. Atti del Congresso internazionale (Chianciano–Pienza, 21–24 luglio 1997)*, Firenze, F. Cesati, 1999, p. 209–220.

MIKÓ (Árpád), *Magnus Gruber: Tractus Danubii (1531). Egy forrás nyomában*, in BARDOLY (István) – HARIS (Andrea) szerk., *Tanulmányok Détszy Mihály nyolcvanadik születésnapjára*, Budapest, Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, 2002, p. 229–254.

NALDIUS, Naldi: *De laudibus Augustae bibliothecae libri quatuor ad Mathiam Corvinum Pannoniae regem serenissimum*, in ÁBEL (Jenő) közrebocsátja, *Olaszországi XV. századbeli íróknak Mátyás királyt dicsőítő művei, Irodalomtörténeti Emlékek II.*, Budapest, MTA, 1890, p. 259–296.

OLAHUS (Nicolaus), *Hungaria – Athila*, EPERJESSY (Colomannus) – JUHASZ (Ladislaus) ed., *Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Aevorum, Saeculum 16.*, Budapest, K. M. Egyetemi Nyomda, 1938.

PÓCS (Dániel), *Holy Spirit in the Library. The Frontispiece of the Didymus Corvina and Neoplatonic Theology at the Court of King Matthias Corvinus*, in *Acta Historiae Artium*, 41 (1999–2000), p. 63–212.

PATAKI (Zita Ágota), „*nympha ad amoenum fontem dormiens*” (CIL VI/ 5, 3*e). *Ekphrasis oder Herrscherallegorese? Studien zu einem Nymphenbrunnen sowie zur Antikenrezeption und zur politischen Ikonographie am Hof des ungarischen Königs Matthias Corvinus*, I–II. Stuttgart, Ibidem, 2005.

PATAKI (Zita Ágota), *Buda Regia. Repräsentation und Ausstattungsprogrammatik am Hofe des Königs Matthias Corvinus*, in *Hofkultur der Jagiellonendynastie und verwandter Fürstenhäuser / The Culture of the Jagiellonian and Related Courts*, hrsg. v. BORKOWSKA (Urszula) und HÖRSCH (Markus), (*Studia Jagiellonica Lipsiensia*, Bd. 6), Ostfildern 2010, p. 207–226.

PLANISCIG (Leo), *Andrea del Verrocchios Alexander-Relief*, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 7 (1933), p. 89–96.

RITOÓKNÉ SZALAY (Ágnes), *Nympha super ripam Danubii*, in *Irodalomtörténeti Közlemények*, 87 (1983), p. 67–74.

SOLTÉSZ (Zoltánné), *A Mátyás-Graduale*, Budapest, Magyar Helikon, Corvina, 1980.

SZTANA (Ernő), *Buda regia – Buda imperialis. Studien zur Monumentalskulptur am Hofe des Matthias Corvinus*, Mscr. (Diss.), Osnabrück, 1989.

VASARI (Giorgio), *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, III., Con nuove annotazioni e commenti di MILANESI (Gaetano), Firenze, G. C. Sansoni, 1878.

VAYER (Lajos), *Die Statuen antiker Götter im Hofe des Corvinus-Palastes in Buda*, in BRUCHER (Günter) – MÜLLER (Wolfgang T.) – SCHWEIGERT (Horst) – WAGNER (Brigitte) Hrsg., *Orient und Okzident im Spiegel der Kunst, Festschrift Heinrich Gerhard Franz zum 70. Geburtstag, Forschungen und Berichte des Institutes für Kunstgeschichte der Karl-Franzens-Universität Graz 7.*, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1986, p. 399–409.

VELIUS (Casparus Ursinus), *De bello Pannonico libri decem... Studio et opera KOLLARII, Adami Francisci, Vindobonae, 1762.*

VERSPOHL (Franz-Joachim), *Kleinform – Großform: Italienisches Formgefühl und ungarisches Anspruchsniveau. Die Kunstentfaltung am Hof des Matthias Corvinus*, in SEIDEL (Max) a cura di, *L'Europa e l'arte italiana. Per i cento anni dalla fondazione del Kunsthistorisches Institut in Florenz*, Convegno internazionale Firenze, 22–27 settembre 1997, Venezia, 2000, p. 157–185.

WUTTKE (Dieter), *Zu Huius Nympha Loci*, in *Arcadia*, 3 (1968), p. 306–307.

Abbildungen

Abb. 1. Antonio Averulino (genannt Filarete): *De architectura libri XXV*, Florenz, illuminiert von Attavante degli Attavanti?, 1489/90; Venedig, Biblioteca di San Marco, Ms. 2796, fol. 1r.

Abb. 2. Antonio Averulino (genannt Filarete): *De architectura libri XXV*, Florenz, illuminiert von Attavante degli Attavanti?, 1489/90; Venedig, Biblioteca di San Marco, Ms. 2796, fol. 5r.

Abb. 3. Grundriss der Burg von Buda zur Zeit des Matthias Corvinus; nach Feld 1999.

Abb. 4. Fragmente des Herkulesbrunnens in Visegrád; Visegrád, Mátyás Király Múzeum.

Abb. 5. Herkules, Detail der Rankenminiatur aus: Dionysios Halicarnassos: *Libri de originibus seu antiquitatibus Romanorum*, Florenz, illuminiert von Attavante degli Attavanti, 1485–1490; Modena, Biblioteca Estense, Cod. Lat. 435, fol. 4r.

Abb. 6. Detail einer Figürlichen I-Initiale, aus dem Matthias-Graduale, illuminiert in der Budaer Werkstatt?, 1480–1490; Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod. Lat. 424, Pars II, fol. 7r.

Abb. 7. Figürliche D-Initiale, Detail aus: *Breviarium secundum consuetudinem Romanae curiae*, Florenz, illuminiert von Attavante degli Attavanti?, 1487–1492; Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Urb. Lat. 112, fol. 346r.

Abb. 8. Figürliche D-Initiale, Detail aus dem Matthias-Graduale, illuminiert in der Budaer Werkstatt?, 1480–1490; Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod. Lat. 424, Pars II, fol. 103r.

Abb. 9. Alexander Cortesius: *De Matthiae Corvini ungariae Regis laudibus bellicis carmen*, illuminiert in einer Römischen Werkstatt, 1487–1488; Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. Guelf 85.1.1. Aug 2°, fol. 3r.

Abb. 10. Didymus Alexandrinus: *Liber de Spiritu Sancto*, Florenz, illuminiert in der Werkstatt des Gherardo und Monte di Giovanni, 1488; New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 496, fol. 2r.

Abb. 11. Philostratus Flavius: *Opera* / Philostratus Lemnius: *Imagines*, Florenz, illuminiert von Attavante degli Attavanti oder Boccardino il Vecchio, 1487–1490; Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod. Lat. 417, fol. 1v und 2r.