

8282

507902

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

BIBLIOTHECA HUNGARICA ANTIQUA

BIBLIOTHECA
HUNGARICA
ANTIQUA
XXIV.

XXIV.

MAUSOLEUM
POTENTISSIMORUM
ac
GLORIOSISSIMORUM
REGNI APOSTOLICI
REGUM
et
PRIMORUM MILITANTIS
UNGARIAE
DUCUM
NÜRNBERG, 1664



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

BIBLIOTHECA HUNGARICA ANTIQUA
MADSOLETUM
GEGRÜNDET VON
BÉLA VÁRALAS
POTENTISSIMORUM
HERAUSGEBER
PÉTER KÖSZÉGHY

BIBLIOTHECA
HUNGARICA
ANTIQUA
XXIV.

GLORIOSISSIMORUM
REGNI APOSTOLICI

REGIM
MADSOLETUM FÜR DIE MÄCHTIGSTEN
UND GLORREICHSTEN KÖNIGE
DES APOSTOLISCHEN KÖNIGTUMS
UND FÜR DIE ERSTEN STRITZBAREN FÜRSTEN UNGARNS

UNGARIAE
DUCUM

NÜRNBERG. 1664

MIT EINER STUDIE VON GYÖRGY RÓZSA



INSTITUT FÜR LITERATURWISSENSCHAFTEN
DER UNGARISCHEN
AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

AKADEMIA HUNGARICA SCIENTIARUM
PÉTER KÖSZÉGHY

BIBLIOTHECA
HUNGARICA
ANTIQUA
XIV.

BIBLIOTHECA HUNGARICA ANTIQUA

GEGRÜNDET VON
BÉLA VARJAS
HERAUSGEBER
PÉTER KŐSZEGHY

XXIV.

MAUSOLEUM FÜR DIE MÄCHTIGSTEN
UND GLORREICHSTEN KÖNIGE
DES APOSTOLISCHEN KÖNIGTUMS
UND FÜR DIE ERSTEN STREITBAREN FÜRSTEN UNGARNS



INSTITUT FÜR LITERATURWISSENSCHAFTEN
DER UNGARISCHEN
AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

MAUSOLEUM
POTENTISSIMORUM
ac
GLORIOSISSIMORUM
REGNI APOSTOLICI
REGUM
et
PRIMORUM MILITANTIS
UNGARIAE
DUCUM

NÜRNBERG, 1664

MIT EINER STUDIE VON GYÖRGY RÓZSA



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST 1991

M. TUD. AKADEMIAI KIADÓ
Könyvtár: 1082. sz.

HERAUSGEGEBEN VON
PÉTER KŐSZEGHY
AUS DEM UNGARISCHEN ÜBERSETZT VON
URSULA JÁKVÁRY

Erschienen mit Unterstützung des
»Programms zur Erschließung, Registrierung
und Veröffentlichung der ungarischen Kulturdenkmäler
und Geschichtsquellen«.

UNGARIAE
MUSEUM
NÜRNBERG, 1664

MIT EINER STUDIE VON GYÖRGY RÓZSA

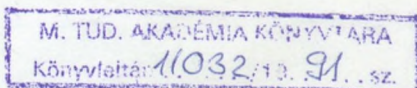
ISBN 963 05 5668 5 (Band)
ISBN 963 05 6026 7 (Heft)

Das Original dieser Faksimile-Ausgabe wird in der Eötvös-Bibliothek des Institutes
für Literaturwissenschaften der Ungarischen Akademie der
Wissenschaften aufbewahrt.

© Akadémiai Kiadó, Budapest 1991

© György Rózsa, 1991 (Studie)
© Ursula Jákváry, 1991 (deutsche Übersetzung der Studie)
Gesamtherstellung: Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat, Budapest
HU ISSN 0067-8007

Printed in Hungary



DAS NÁDASDY-MAUSOLEUM

Der Text des Bandes gehört zur Kunstgattung Eloge; das Elogium war im klassischen Altertum entstanden und stellte eine Aufschrift oder einen Denkspruch an den Denkmälern namhafter historischer Persönlichkeiten dar. Die Humanisten griffen erneut darauf zurück und stellten die Eloge nun als Lobrede oder Lobschrift in den Dienst der Verherrlichung von Herrschern. Auch in ihrer äußeren Form und typographischen Erscheinung will sie eine ästhetische Wirkung erzielen. Die längeren und kürzeren, reimlosen Zeilen, die rechts und links symmetrisch angeordnet sind, sind eigentlich fiktive Grabinschriften. Versmaß ist nur in den kursiven Teilen, die allgemeingültige Wahrheiten enthalten. In der Form ahmen die in Stein gemeißelten Inschriften die der wirklichen Grabdenkmäler nach. Darauf deutet auch die Anrede des Lesers, der als »Reisender« bezeichnet wird und den der Text durch das nur in der Einbildung existierende Mausoleum begleitet.

Das *Mausoleum* behandelt die Geschichte der Ungarn von den Anfängen bis zur Thronbesteigung Leopolds I.¹ Aus der Kunstgattung des Buches folgt, was zugleich auch durch das Weiterleben der mittelalterlichen Geschichtsschreibungsmethode bewiesen wird, daß der historische Prozeß anhand der Lebensdaten der einzelnen Herrscher gegliedert wird. Eine andere Eigenart der Kunstgattung ist, daß der Text keinen Anspruch auf den Rang wissenschaftlicher Geschichtsschreibung erhebt, nicht nach Vollständigkeit strebt, und daß die Rhetorik des Tones von der Objektivität des wissenschaftlichen Stiles abweicht. Bestimmte ethische Grundprinzipien bilden die Grundlage für die Auswahl der Ereignisse, und von den Ereignissen im Leben der einzelnen Herrscher werden nur die erwähnt, die diesen Prinzipien entsprechen. Der Autor ist bereits durch die Auswahl bestrebt, dem Leser seine eigenen Vorstellungen über die Herrscher zu vermitteln und durch die Betonung der positiven bzw. negativen Eigenschaften stellt er — als Spiegelbild des Herrschers — die ideale Herrscherfigur dar.

Da das *Mausoleum* keine historische Arbeit mit Anspruch auf Wissenschaftlichkeit ist, sind von einer ausführlichen quellenkritischen Analyse des Textes keine wesentlichen neuen Ergebnisse zu erwarten. Mitte des 17. Jahrhunderts waren die sich auf das Mittelalter in Ungarn beziehenden wichtigsten historischen Werke bereits im Druck erschienen. Die Chronik Thuróczy's war neu verlegt worden, der vollständige Text Bonfinis und auch die Arbeit Miklós Istvánffy's waren erschienen. Darüber hinaus zog der Autor auch das die ungarische Königskrone behandelnde und vom Gesichtspunkt der Herausbildung der Ständeideologie außerordentlich bedeutende Buch von Péter Révay heran. Allgemein verbreitete ausländische Zusammenfassungen, wie zum Beispiel das *Theatrum Europaeum* von Matthias Merian, beinhalteten die Ereignisse des 17. Jahrhunderts. Die Belesenheit des Autors vom *Mausoleum* aber beschränkte sich nicht nur auf die spezielle Literatur dieses Themas. Seine Allgemeinbildung wird außer durch zahlreiche Berufungen auf die Bibel und die antike Mythologie auch durch das Einfügen von Horatius- und Vergilius-Zitaten in den Text bewiesen. Es scheint lohnenswerter, anstelle der Quellen einzelner konkreter historischer Daten die Stellen zu untersuchen, die auf die Ereignisse und Verhältnisse ihrer Entstehungszeit deuten und dadurch die politischen Ansichten und die historische Auffassung des Autors verraten. Obwohl das Bildnis des zur Zeit des Erscheinens des Werkes regierenden Leopolds I. und die sich auf ihn beziehende Eloge nicht im Band enthalten sind — denn er lebte ja noch —, ist doch sein Name in Form von Bezugnahmen mehrmals angeführt, entsprechend der Gattung des Buches, ausschließlich in Begleitung von verherrlichenden Beifügungen. Auch was die anderen Herrscher des Hauses Habsburg im 16. und 17. Jahrhundert anbelangt, gebührt dem Autor keine Kritik. Aufgrund dieser Zeichen ist das Publikum, für das das *Mausoleum* gefertigt wurde, im Habsburg-Landesteil zu

¹ Ausführlich befaßt sich mit der Geschichte des Buches: Gy. Rózsa: Magyar történetábrázolás a 17. században (Ungarische Geschichtsdarstellung im 17. Jahrhundert). Budapest 1973, 1–80.

suchen. In der starken Betonung der fiktiven hunnisch-ungarischen Verwandtschaft ist aber unbedingt der Ausdruck der Geschichtsauffassung des ungarischen Mittelaltels zu sehen.

In Verbindung mit dem Leben János Szapolyais sieht der Text alles Unheil, das über Ungarn gekommen war, im Neid, in der zum Vaterlandsverrat führenden Rebellion, die sich gegen den König wandte und einem Fremden, Ferdinand Habsburg, zuwandte. Dieser war zwar in seiner Person ein hervorragender Herrscher — fügt der loyale Autor sofort hinzu —, aber Szapolyai ist doch der letzte Nationalkönig, um den wir trauern.²

Über die Heilige Krone wird hauptsächlich in Verbindung mit dem Leben des heiligen Stephan gesprochen. Nicht die Wahl, sondern die Krönung mit der als das Symbol der adligen Nation betrachteten Krone macht den König erst zum König, und dementsprechend gehört die unbefugte Berührung der Krone zu den größten Sünden. Das Volk hat richtig gehandelt, als es — arglistig — den Polen Wladislaw gegen das gekrönte Kind Ladislaus V. ins Land rief, denn die Königinwitwe hatte die Krone gestohlen — was eine noch weitaus schwerere Bestrafung verdient hätte. Die Wirren nach dem Tode Ludwigs I., die Darlegung der Feindseligkeiten zwischen der Partei Marias und der Karls schließt mit einem ziemlich rätselhaften Satz: »Lernet hieraus / ihr Kron-Räuber / eure Behutsamkeit / und wann dieses Beyspiel zu alt ist / so denket bey euch selber an ein neueres / von welchem nit wol offentlich zu reden ist.«³ Hier muß man wahrscheinlich an die Parteikämpfe nach der Schlacht von Mohács denken, an das Überlaufen der Anhänger Szapolyais zu Ferdinand, worüber es auf Habsburger Gebiet unratsam war, sich verurteilend zu äußern. »Dieses ist langsthero der gröste Siechtum / an welchem Europa oftmals gefährlich krank gelegen: daß man lieber der äußerlichen Glieder / als des Herzens / verschonet / und lieber den Barbaren / als den Seinen / etwas nachsiehet.«⁴ Diese Bemerkung verurteilt die vom Hof im 17. Jahrhundert verfolgte und ungarischerseits ständig angegriffene friedensbereite Politik den Türken gegenüber, mit der die Verteidiger der Grenzfesten den türkischen Einfällen gegenüber zur Ruhe gezwungen wurden.

Die die Rechte Endres II. bzw. des Adelsstandes beinhaltende *Goldene Bulle* »lebet« im Zusammenhang mit dem Krönungseid infolge der Aktualität der bei jeder erneuten Krönung auftretenden Diskussionen »in den Herzen«,⁵ denn wird sie doch im 16.—17. Jahrhundert in der in Versen und Prosa geschriebenen Königsgeneologie fast wie eine Phrase benutzt. Was die Nationaltugenden anbelangt, so ist der Text bis zum Ende vom Lob der militärischen Tapferkeit durchdrungen, aber im Zusammenhang mit dem Stammesführer Örs ist unter der »ungarischen Tapferkeit« der heldenhafte Widerstand gegen den von zwei Seiten erfolgten Angriff zu verstehen. »Er hat / einerseits von den Kriegerischen Griechen / anderseits von den Streitberühmten Römern / bekämpft / aber nicht gedämpft / mit seinem Fürbild gelehret / was und wieviel die Hungarische Großmütigkeit / auch im grösten Drangsal / zuthun vermöge.«⁶ Damit wird wieder auf einen aktuellen Gedanken in der Entstehungszeit hingewiesen, der am klarsten von Miklós Zrínyi formuliert wurde.

Die Widmung des Buches gilt dem Adel. So wie Aeneas das Erbe der Ahnen aus dem brennenden Troja rettete, genauso gilt es, in dem durch die Barbaren in Flammen stehenden Ungarn die Erinnerung an die ruhmreichen Vorfahren zu wahren — kann man lesen. Es wäre eine große Undankbarkeit, würden wir unsere ruhmreichen Anchisesen vergessen, die sich im Laufe unserer bewegten Geschichte hervortaten, denn auch das Ausland weiß um ihre unsterblichen Verdienste, uns die Unabhängigkeit der Heimat zu sichern. Die in »Urnen« gesammelte Asche der Ahnen bedeutet ein Beispiel für die Nachfahren.

Unter der Widmung steht der Name Graf Ferenc Nádasdy (1623—1671), eine herausragende Gestalt des 17. Jahrhunderts. Nádasdy wurde 1643 Katholik, im darauffolgenden Jahr heiratete er Anna Julianna, die Tochter des Náadors Miklós Esterházy. 1646 war er bei der Krönung Ferdinands IV. in Frankfurt zugegen. Seit 1655 war er oberster Landesrichter, der zweitgrößte Würdenträger des Landes. Das Jurastudium hatte er in Siena absolviert, später weilte er noch zweimal in Italien. Seit 1666 nahm er an der Wesselényischen Verschwörung teil und wurde darum 1671 in Wien hinge-

² S. 346/47

³ S. 274

⁴ S. 215

⁵ S. 215

⁶ S. 81

richtet. Er war der reichste Sammler und Kunstmäzen des Jahrhunderts. Damit, daß er die Tätigkeit protestantischer und dann auch der katholischen Dichter unterstützte und eine Druckerei gründete, setzte er eine Familientradition fort. An zahlreichen Orten Westungarns ließ er Bauten errichten. Seine Sammlung ist für ungarische Verhältnisse einmalig, aber auch in internationalem Maßstab hervorragend. Die Möbel, Ziergegenstände und Teppiche dienten außer zur Dekoration der Wohnung hauptsächlich der Thesaurierung, aber die Gemälde, Münzen, Waffen, Bücher, Stiche und physikalischen Geräte weisen bereits über ein durchschnittliches Interesse hinaus.

Die lateinische Version des Textes stellte der Jesuit Nikolaus Avancini (1611–1686), eine bedeutende Gestalt der neulateinischen Literatur, zusammen. Dies wird durch die Hervorhebung der Jesuiten im Text und durch die Tatsache wahrscheinlich, daß er 1655 seinen Dramenband *Nádasdy* widmete und daß 1658 eine ähnliche Elogensammlung erschien, die die Büsten der deutsch-römischen Kaiser als Kupferstichreproduktionen beinhaltet.⁷ Briefe Nádasdys beweisen, daß die deutsche Übersetzung eine Arbeit des evangelischen Sigmund von Birken (1626–1681), eines bedeutenden Mitgliedes des Nürnberger literarischen Kreises, ist.⁸ Es beruht sicher nicht auf einem Zufall, daß 1664 sein Werk *Donaustrand* erschien, in dem geographische und historische Kenntnisse über Ungarn vermittelt werden, zwar nicht aufgrund seiner eigenen Forschungen, sondern in erster Linie aufgrund der Arbeiten von Martin Zeiler.

Das *Mausoleum* ist kein illustriertes Buch, Bild und Text sind von gleichrangiger Bedeutung. Das Bildmaterial bilden 59 Bildnisse hunnischer sowie ungarischer Stammesführer und ungarischer Könige. Darunter sind die drei letzten Bilder, die von Ferdinand II., III. und IV., gleichaltrig mit der Nürnberger Ausgabe, die anderen aber sind weitaus älter. Erstmals wurden sie 1615 erwähnt, aus dem Jahre 1632 ist der Probeabdruck der Bilder zusammen mit einem Textmuster erhalten geblieben. Diese sind teils unvollständig, teils weichen sie von den endgültigen Varianten ab.

Es ist bekannt, daß Illés Berger (1562–1645), königlicher Historiograph, eine dreibändige Arbeit über die Geschichte Ungarns fertigte. Lőrinc Ferenczfi (1595–1640), königlicher Sekretär, ein Schützling Péter Pázmánys, Mitarbeiter von Mátyás II., Ferdinand II. und III., hätte sie herausgegeben, der, im Besitz einer eigenen Druckerei, seinen Namen auch in der ungarischen Druckereigeschichte verewigt hat.⁹ Die Herausgabe des historischen Opus ist dann aber doch unterblieben, die dem Druck der Bilder dienenden Kupferplatten erwarben die Jesuiten von Preßburg (Bratislava). Von ihnen erhielt sie Ferenc Nádasdy, der das Original der Faksimileausgabe erscheinen ließ. Als er wegen Teilnahme an der Verschwörung festgenommen wurde, wurden auch die Kupferplatten unter seinem beschlagnahmten Gut angeführt.

Die Bilder des *Mausoleums* gehören zur kunstgeschichtlichen Gattung der auf graphischem Wege vervielfältigten Porträtserien. Seit dem 16. Jahrhundert wurden außerordentlich zahlreiche Serien dieser Art gefertigt, zuerst Holz-, später dann auch Kupferstiche. Unter den Dargestellten nehmen die Mitglieder der herrschenden Dynastien den meisten Platz ein. Es wurden aber auch Schnittserien über die Päpste, über die deutsch-römischen Kaiser, die französischen und englischen Könige, später dann auch über kleinere Fürsten, ja sogar über die Mitglieder der bedeutendsten Aristokratenfamilien gefertigt. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts erschienen Bildnisserien von polnischen und tschechischen Königen sowie türkischen Sultanen in der Vervielfältigung. Mit der Ausdehnung des Themenkreises wurden Vertretern einzelner Orden, Berufszweige Serien gewidmet, so Heeresführern, Wissenschaftlern, Schriftstellern oder im allgemeinen »berühmten Menschen«.

Zu ihrer Zeit waren die nicht selten mit schwachen künstlerischen Mitteln geschaffenen Bilder berufen, die Verherrlichung der gerade herrschenden Dynastie in breitem Kreise vorzunehmen, und zwar teils durch die große Anzahl der Vorfahren, das heißt das Alter der Familie, teils durch den an den Anfang der Serie gestellten vornehmen Rang der »Ahnen« oder sonstiges Hervorragendes. Im Sinne der mittelalterlichen transzendentalen Geschichtsauffassung muß der Stammbaum des Herrschers bei den biblischen Ahnen beginnen, die Größe, die Noblesse der Familie des Herrschers wirkte zurück auf die Vorstellungen, die sich die Landesbevölkerung über sich selbst machte. Zur Zeit

⁷ Imperium Romano-Germanicum . . . Viennae Austriae 1658.

⁸ B. L. Spahr: The Archives of the Pegnesischer Blumenorden. Berkeley and Los Angeles 1960, 100.

⁹ B. Holl: Ferenczffy Lőrinc. Egy magyar könyvkiadó a XVII. században (Lőrinc Ferenczffy. Ein ungarischer Buchverleger im 17. Jahrhundert). Budapest 1980.

des Humanismus wurden anstelle der biblischen die ins klassische Altertum zurückreichenden Ursprungssagen populär.

Obwohl der schmeichlerichste Höfling nicht ein einziges Mitglied der herrschenden Familie mit ruhigem Gewissen als Heros bezeichnen konnte, kann man diese dynastischen Porträtserien in ihren weitesten Zusammenhängen und noch eher diese monumentalen Vorbilder, auf die die Serien häufig zurückzuführen sind, als unter dem Namen »neuf preux« (9 Helden), später »viri illustres« oder »uomini famosi« (berühmte Menschen) allgemein bekannte ikonographische Typvarianten betrachten. Das Ziel der Darstellung dieser mit hervorragenden Eigenschaften gesegneten, durch ihre Taten und ihren Ruf übermenschlich verherrlichten Gestalten ist — ähnlich der Biographie — den Beschauer moralisch zu bereichern, seine auf die »Virtus« gerichteten Bestrebungen anzuspornen und ihn dafür zu begeistern, daß auch er nach ähnlichen Tugenden strebe. Ein glänzender Beweis für die Verbindung mit der Biographie ist, daß die Humanisten bei der Zusammenstellung der Serien bewußt das *Imagines* oder *Hebdomades* benannte Werk von Marcus Terentius Varro als Vorbild nahmen, dessen 700 Bildnisse von — wie man aus den erhalten gebliebenen fragmentarischen Quellen schließen kann — Lebenslaufzusammenfassungen in Versform begleitet wurden.

Die dynastischen Ahnenserien kamen meistens in der mit Fürsten in Zusammenhang stehenden monumentalen Kunst auf, in den Rittersälen der Paläste oder als Nebengestalten der gemeißelten Grabdenkmale. Unter den von der dynastischen Gebundenheit freien »berühmten Menschen« erfreuten sich die Gestalten der antiken Mythologie und Geschichte der größten Popularität, oft aber auch die Helden der biblischen Geschichte. Das Erscheinen von lokalen oder Nationalhelden, von historischen oder Sagengestalten der näheren oder weiteren Umgebung in den Serien (König Arthus, Karl der Große, Gottfried Bouillon, andererseits Dante, Boccaccio und Petrarca) bedeutet eine Stärkung des Lokalpatriotismus und weckte das Interesse für die nationale Geschichte. Die Bildnisse der als Ideal ausgewählten Helden sind auch im bürgerlichen Milieu als Schmuck in den Rathäusern und an öffentlichen Brunnen zu finden. In dieser Umgebung wurden eher die bürgerlichen Tugenden, die Gerechtigkeit und die Ehrbarkeit, zu Vorbildern. Ihre Darstellung wird in den öffentlichen Räumlichkeiten der bürgerlichen Gemeinschaften zu stereotypem Schmuck, so wie die Bilder, die in der *Bibel* und in der antiken Mythologie die Urteile der Richter darstellen, in den Gerichten oder die Darstellung der Barmherzigkeitstaten in den Krankenhäusern.

Eine bedeutende Stellung in der Entwicklungsgeschichte der Bildnisseriengattung kommt dem Bischof Paolo Giovio (1483—1552), dem auch im politischen Leben seiner Zeit eine aktive Rolle spielenden Wissenschaftler-Literaten, zu.¹⁰ Seine »*Vitae*« in elegantem Latein schätzt auch die italienische Literaturgeschichte, aber für uns ist seine bewußte und systematische Sammeltätigkeit weitaus wichtiger, denn damit ist es ihm gelungen, die bisher vollständigste Sammlung von Bildnissen berühmter Persönlichkeiten zustandezubringen. Er hat die Bildnisse mit dem Ziel gesammelt, durch sie seine historischen Bücher anschaulicher zu gestalten. Seine Methode, nach der er die Bilder ausgewählt hat, seine Bestrebungen nach möglicher Authentizität sind der damaligen Zeit weit voraus. Seine thematische Ordnung der Bilder nach ihrer Darstellung und ihre Ausstellung in extra zu diesem Zweck errichteten Gebäuden, seine Methode, das Bild und darunter die auf einen Karton geschriebene Eloge — im heutigen Sinne der Kunstgegenstand und die Aufschrift — gemeinsam auszustellen, sichert Giovio zu seiner Zeit vom museologiegeschichtlichen Standpunkt eine einmalige Bedeutung. Die Zielsetzung und einzelnen Objekte des Museo Gioviano wurden für alle ähnlichen Kollektionen beispielgebend, hier seien nur die Bildnissammlung der Medici in Florenz oder die des Ferdinands von Tirol in Ambras als die nahesten und bekanntesten angeführt. Auch der Begriff der Museumsführer wird erstmal bei Giovio benutzt. Bereits zu seinen Lebzeiten hatte er geplant, daß er die Holzschnittreproduktionen seiner Gemäldesammlung zusammen mit den Viten veröffentlicht. Die Verwirklichung seines Planes konnte er aber nicht mehr erleben, dazu konnte es nur durch die Verlagertätigkeit des Baseler Pietro Perna und durch die Mitarbeit des Holzschneiders Tobias Stimmer kommen. Durch die in vielen Auflagen herausgegebenen Bände wurden nicht nur die später weit verstreuten Stücke der einstigen Giovio-Sammlung wenigstens in Form von graphischen Reproduktionen bewahrt, sondern dadurch wurde auch das

¹⁰ P. O. Rave: Paolo Giovio und die Bildnisvitenbücher des Humanismus. In: Jahrbuch der Berliner Museen I (1959) 119—154.

Interesse vom Gesichtspunkt der Authentizität in breiten Kreisen geweckt; auch durch die Prinzipien der inhaltlichen Gruppierung wurden die vervielfältigten Bildnisserien beispielgebend.

Nach dieser Vorgeschichte überrascht es nicht, daß 150 Jahre nach dem Erscheinen der Holzschnitte der Thuróczy-Chronik der Gedanke, eine erneute vervielfältigte graphische Serie ungarischer Könige herauszugeben, aufkam. Allerdings hatte sich in der Zeit, die seit dem Erscheinen der beiden Serien vergangen war, eine so grundlegende allgemeine Entwicklung in der Porträtkunst vollzogen, daß sich auch die Künstler der historischen Bildnisse dieser nicht entziehen konnten. Die Leserschaft des 17. Jahrhunderts war mit der früher angewandten Methode nicht mehr zufrieden, nämlich daß die Abzüge des gleichen — in geringerem oder größerem Maße veränderten — Bildstockes sich auf verschiedene Personen beziehende Legenden erhalten. Es wäre allerdings ein Anachronismus, die Künstler des 17. Jahrhunderts aufgrund der modernen Forderungen nach historischer Authentizität zu verurteilen. Auf den Gebieten, wo zum kontinuierlichen und lückenlosen Bestehenbleiben der mittelalterlichen Denkmäler günstigere Bedingungen gegeben waren als in Ungarn und die zeitgenössischen Bildquellen benutzt hätten werden können, erforderte es bei den sich mit historischen Themen befassenden Künsten weder die barocke Kunsttheorie noch beanspruchte es das historische Verständnis des damaligen Publikums.

Das Problem der serienmäßigen Darstellung von Individuen gleichen Ranges, die zu verschiedenen Zeiten gelebt hatten, löste man so, daß die Dargestellten durch Attribute, Gegenstände (zum Beispiel Wappen) oder Szenen, aufgrund derer sie von denen, die ihren Lebenslauf kannten, identifiziert wurden, voneinander zu unterscheiden waren. Diese Methode hatte sich im Zusammenhang mit hagiographischen Themen in der universellen Kunstgeschichte entwickelt, als die Heiligen durch auf ihre Legende deutende und allgemein bekannte Attribute oder eventuell durch eine bekannte Szene aus ihrem Leben identifiziert werden konnten. Auch bei historischen Personen war die Lösung gegeben, nur die wunderbaren Ereignisse der Legende galt es, durch tatsächliche historische Ereignisse zu ersetzen. Der Künstler war durch die allgemeine Auffassung an die Darstellung der bekannten Charakterzüge gebunden, wenn er davon abgewichen wäre, hätte er gegen die Allgemeinverständlichkeit verstoßen, freie Hand hatte er nur bei der Wahl der Möglichkeiten. Das Wie der Darstellung war durch die Gesetze der Stilentwicklung geregelt, und diese waren zu jeder Zeit verschieden. So wurden zum Beispiel die als am bedeutendsten empfundenen Charakterzüge der Herrscher durch die ihrem Namen beigefügten Eigenschaftswörter ausgedrückt, und auf ihren Bildern mußte das Attribut darauf deuten, aber wie das geschah, das war der Phantasie der Künstler überlassen. Béla den Blinden stellt sowohl die Thuróczy-Chronik als auch das *Mausoleum* blind dar, aber während erstere die Blindheit durch das Fehlen des Augapfels ausdrückt, ist bei der anderen Ausgabe das Auge mit einem Tuch bedeckt. In beiden Ausgaben der Thuróczy-Chronik schwebt auf dem Kálmán den Bücherfreund darstellenden Bild eine auf seine Bischofswürde deutende Mitra über dem Kopf des Königs, im *Mausoleum* ist sie auf dem neben ihm stehenden Tisch zu sehen.

Die kleinste Gruppe im Bildmaterial des *Mausoleums* setzt sich, neben einigen mittelalterlichen Königen (Stephan III. und V.), aus den die Serie abschließenden Bildern der Herrscher des Habsburghauses zusammen. Sie gehören zu dem im 16. bis 17. Jahrhundert in der internationalen höfischen Kunst entstandenen Typ der Herrscherbildnisse. Die Gestalt ist als Ganzfigur, stehend, gemalt, und die repräsentative Wirkung der Komposition wird noch durch die Herrscher- oder militärische Gala gesteigert. Der Hintergrund der repräsentativen Einstellung wird durch entsprechende architektonische Details, prunkvolle Möbel oder schwere Draperien belebt. Insofern man im Zusammenhang mit den Bildern des *Mausoleums* überhaupt von Authentizität sprechen kann, so ist dies nur bei einigen in diese Gruppe gehörenden Habsburg-Herrschern, die um die Entstehungszeit gelebt haben, möglich.

In einer weitaus größeren Gruppe der Königsbilder lebt der traditionelle ikonographische Typ weiter; der Künstler stellt die Gestalt im allgemeinen in einem Interieur dar, in einer dem Geschmack des Manierismus entsprechenden Form sitzt sie auf einem Thron, umgeben von den königlichen Hoheitsinsignien: mit einer Krone auf dem Haupt, in den Händen Zepter und Reichsapfel. Diese Form der Herrscherdarstellung stammt aus der Antike, war aber auch später verbreitet; so wird sie auch in der Thuróczy-Chronik allgemein angewandt. Auch in dieser Gruppe kommen die zuvor erwähnten und die Identifizierung des Dargestellten ermöglichenden Attribute mehrmals vor. So schweben über dem Kopf Stephans I. zwei Engel mit der »Krone aus Rom«, neben

dem Thron sein Sohn Kronprinz Emmerich; im Zusammenhang mit Béla II. war von dem Attribut Blindheit bereits die Rede. Bei Sigismund deuten die drei Kronen und Wappen auf die ungarische und tschechische Königs- sowie auf die deutsch-römische Kaiserwürde, bei Koloman die Mitra auf den kirchlichen Rang.

Bei den Bildtypen im *Mausoleum* erfolgt die Anwendung von Krone und Wappen im allgemeinen bewußt, in der Brünner Ausgabe der Thuróczy-Chronik kommt das Wappen Stephan II. nur ein einziges Mal vor, und das auch nur kaum erkennbar, in Form einer Gewölbekonsolle. In der Augsburger Ausgabe aber erscheint das Wappen als Thronverzierung oder neben dem Thron gleich mehrmals, am auffallendsten ist es bei Matthias, der zur Erscheinungszeit des Buches herrschte. Allerdings wurde das Wappen nicht systematisch angewandt, was auch durch die mehrmalige Benutzung der Druckstöcke gar nicht möglich war. In beiden Ausgaben der Thuróczy-Chronik zielt das Haupt eines jeden Königs eine Krone.

Anders im *Mausoleum*. Hier trägt Géza I., Stephan III., Ladislaus II., Stephan V., Matthias II. und die später ergänzungsweise hinzugefügten drei Habsburg-Herrscher keine Krone. Géza I., Ladislaus II. und Matthias II. gelangten zu Lebzeiten des gekrönten Königs auf den Thron. Das gleiche gilt für Stephan IV., der allerdings mit einer Krone auf dem Haupt dargestellt ist. Eventuell wurden die Bilder Stephans III. und IV. bei der Einordnung vertauscht, denn bei den in Wien erhaltengebliebenen Probeabzügen fehlt noch die Legende. Stephan V. wäre früher auf dem Bild dargestellt worden, dessen Probeabzug mit der Legende János Szapolyais versehen ist. So wird im *Mausoleum* durch die Könige ohne Krone die Geltungskraft der Heiligen Krone zum Ausdruck gebracht. Es ist charakteristisch, daß sich auf dem Bild Ladislaus II., dem Gegenkönig Stephan III., überhaupt keine Krone befindet.

Es scheint, daß auch die Anwendung der Wappen nach einem gewissen System erfolgte. Am auffallendsten ist die Anordnung des Wappenbildes, auf dem Bild Matthias' I., der im Allgemeinbewußtsein des 17. Jahrhunderts als Verkörperer des ungarischen Nationalkönigtums weiterlebte, aber auch bei Sigismund, der durch die drei Kronen und Wappen aus der Reihe der Könige hervorgehoben wird. Das Wappen auf dem Thron Ladislaus I. und Ludwigs ist vielleicht dazu berufen, persönliche Privilegien zu unterstreichen. Eine andere Rolle spielt das Wappen auf dem Bild von Andreas III. und Wenzel. Beide Putten des Thrones halten auffallend kleine Wappenschilder. Vielleicht will man durch die Hervorhebung des letzten Königs aus dem Hause Árpád und des ersten Königs aus gemischten Dynastien den Wendepunkt in der Geschichte der Nation betonen, dies war auch in der späteren wissenschaftlichen Geschichtsliteratur lange Zeit eine Periodengrenze. Bei Albert charakterisiert das Wappen mit dem doppelköpfigen Adler unbedingt den ersten Herrscher aus der Habsburg-Familie. Bei Béla II. bildet die Thronbesteigung des Álmos-Zweiges die Erklärung. Von dem Bild Gézas II. ist bekannt, daß es ursprünglich für Wladislaw II. gefertigt worden war, so daß sich hier die Rolle des Wappens verwischt.

Die Bestimmung der Könige auf den Bildern wird durch die in Kupfer geschnittenen Legenden unter den Bildern möglich. Aus diesen kann man mehrmals die wichtigsten Angaben entnehmen, außer dem Namen und der laufenden Nummer auch solche Attribute, die teils auf ihre nationale, teils auf ihre familiäre Zugehörigkeit deuten, eventuell die körperlichen oder seelischen Eigenschaften des Dargestellten hervorgehoben (blind, heilig usw.). Diese konnten der zeitgenössischen Chronikliteratur bzw. dem Material der Königslisten leicht entnommen worden sein. Es sei aber die Aufmerksamkeit darauf gelenkt, daß vor dem Wort Sigismund und Albert das Wort Kaiser steht, während die gesamten Habsburg-Kaiser am Ende der Serie nur als ungarische Könige angeführt sind (Ferdinand I., Maximilian, Rudolf, Matthias II.).

Bei Andreas I. erinnern die Gegenstände auf der Erde im Hintergrund des Bildes an die Szene von Várkony. Hier hielt sich der Künstler nicht genau an den Text der Chronik, laut der Prinz Béla zwischen Schwert und Krone wählen konnte. Auf dem Bild des *Mausoleums* ist die Krone auf dem Haupt des Königs, auf der Erde sind Helm, Schwert und Streitkolben zu sehen. Ihre auffallende und ungewohnte Lage aber überzeugt, daß der Künstler durch die scheinbar zufällig herumliegenden Gegenstände auf eine für den Betrachter sofort erkennbare Szene deuten wollte, nämlich darauf, daß Andreas seinen Bruder vor die Wahl zwischen die die königliche Macht bedeutende Krone und das Schwert des obersten militärischen Führers gestellt hatte.

Mehrmals befindet sich auch im Hintergrund hinter der sitzenden Gestalt das Bild der für den Dargestellten charakteristisch gehaltenen Ereignisse. Diese beiden Elemente der Komposition, die Verbindung zwischen der Gestalt des Herrschers und der Szene,

sind natürlich nicht real, sondern nur symbolhaft, so wie zum Beispiel auf den Grabdenkmälern das Verhältnis zwischen der auf der Deckplatte liegenden toten Gestalt und den auf den Seitenplatten der Tumba angebrachten Reliefs. Obwohl die bei Ladislaus I. dargestellte Schlacht von Cserhalom — ausnahmsweise — auch als gerahmtes und an der Wand hängendes Gemälde aufgefaßt werden kann, denn das Duell zwischen dem König und dem kumanischen Helden gehörte auch in der mittelalterlichen Malerei zu den beliebten Themen, und ihre Darstellungen konnten auch noch im 17. Jahrhundert bekannt gewesen sein. Und doch verbindet der Künstler den Dargestellten und die Szene, den Herrscher und das während seiner Herrschaft stattgefundene, vom Gesichtspunkt der nationalen Geschichte für wichtig erachtete Ereignis, eher durch Öffnen des Fensters oder der hinteren Wand des Thronsaales. So sieht der sich in der Einbildung mit dem Herrscher in einem gemeinsamen Raum befindende Betrachter, neben der im Mittelpunkt stehenden Gestalt hinausblickend, das dargestellte Ereignis. Durch diese Lösung, nämlich den hinteren Bildraum nicht abzuschließen, wird gleichzeitig die Tiefe der Komposition gesteigert.

Bei Béla I. kann der Schauplatz der Münzprägung, hinter Karl Robert der königliche Speisesaal, wo Felicián Zách das Attentat verübt hatte, in unmittelbarer Verbindung mit dem Thronsaal gestanden haben. Vielleicht ist es nicht falsch, das Renaissancegebäude mit Arkaden hinter Wladislaw II. mit dem Belvedere der Prager Burg zu identifizieren, das für Königin Anna, der Tochter des Königs und Gemahlin Ferdinand I., errichtet worden war. Bei Andreas II., der mit einer an den biblischen Ahasverus erinnernden Bewegung das Zepter vorstreckt, bildet die an den Kreuzzug erinnernde Jerusalem-Vedute, bei Ludwig I. wiederum die auf den italienischen Krieg deutende Ansicht von Venedig überhaupt keinen realen Hintergrund mehr für den auf dem Thron sitzenden König, das Verhältnis zwischen der menschlichen Gestalt und dem Hintergrund zur Wirklichkeit erschien bereits dem zeitgenössischen Betrachter gewiß auf einer anderen Ebene.

Die Gestalt und der Hintergrund können aber nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich nicht miteinander harmonieren. Die kontinuierliche Darstellungsart der mittelalterlichen Kunst lebt in dieser Komposition weiter, wo neben dem in vollkommenen Prunk thronenden Salamon im Hintergrund der gleiche Salamon als in Lumpen gehüllter Büsser zu sehen ist, der als Eremit, Krone und Zepter auf der Erde, vor dem Kreuz aus Zweigen betet. Es ist erwähnenswert, daß der Reichsapfel in den Händen des Königs nur dieses einzige Mal — der Realität entsprechend — mit dem Doppelkreuz verziert ist. Bei Géza I. weist eine Kirchenbauszene darauf, daß der König seinen Schwur, den er bei seiner wunderbaren Vision getan hatte, gehalten hat. Bei Béla IV. sind gefesselte Gefangene und die geraubten Tiere wegtreibenden tatarischen Reiter im Hintergrund zu sehen, bei Stephan I. das Heer des südungarischen Feldzuges. Auf dem Bild Alberts kann man die aufmarschierenden Reiter mit den Hussitenkriegen in Verbindung bringen. Hinter der traurigen Gestalt Gézas II. tauchen Infanteristen, ausgerüstet mit charakteristischen Waffen der Bauern, auf, was aber im Zusammenhang mit dem Leben dieses Herrschers auf keine Art und Weise erklärt werden kann. Aber auf dem Probeabzug, der in Wien erhalten geblieben ist, trägt diese Komposition den Namen Wladislaw II., und so erinnern die Bauern im Hintergrund an den Bauernaufstand Dózsas.

Einige Herrscher sind in dieser Serie in ganzer Gestalt in einem Interieur dargestellt, aber der nischenartige Hintergrund weicht auffallend von dem Hintergrund der üblichen repräsentativen barocken Bilder ab, ihre Kleidung ist historisierend. Interessant ist hierbei, daß die Gestalt und der architektonische Hintergrund in enger Verbindung stehen. Wenn die Wand des Hintergrundes offen ist, steht die Gestalt symmetrisch vor der Wandöffnung (Ladislaus IV., Ludwig II.). Auf anderen Bildern bildet eine Draperie den Hintergrund, dann ist entsprechend der zentralen Stellung des Königs der mittlere Teil des Hintergrundes betonter (Ladislaus II. und V.). Bewegt sich der König aus seiner frontalen Stellung heraus, so wiederholt, ja folgt der architektonische Rahmen fast der Bewegung (Aba Samuel, Stephan IV.). Besondere Aufmerksamkeit verdient die Gruppe der Bilder mit den hunnischen und ungarischen Anführern, die durch einige in späterer Zeit gelebte Personen ergänzt werden kann (János Hunyadi, Matthias I., Rudolf, Matthias II.). Die Darstellung der beiden Habsburg-Herrscher in diesem Typ kann man vielleicht mit dem Verhältnis, das Lőrinc Ferenczfi oder eventuell der Künstler ihnen gegenüber eingenommen hatte, erklären. Die Burg im Hintergrund des Bildes von Matthias II. kann man mit Esztergom identifizieren, da er als Erzherzog 1594 und 1595 den Sturm auf diese Burg anführte, letzteren erfolgreich. Bei Rudolf stellt die Schlach-

tenszene im Hintergrund ein Ereignis aus dem 15jährigen türkischen Krieg dar. Übrigens gehören die beiden eben erwähnten Porträts ebenfalls zu den eventuell indirekt authentischen Bildnissen. Daß die Hunyadis in dieser Gruppe angeführt sind, ist auf die steigende Popularität ihrer nationalen Dynastie in der ungarischen Öffentlichkeit des 17. Jahrhunderts zurückzuführen. Die Festung auf dem Bild János Hunyadis will offensichtlich auf den Sieg von Nándorfehérvár (Beograd), die in der Ebene vor der Burg stattgefundene Schlacht auf dem Bild von Matthias, auf die Einnahme von Wien hinweisen.

Die Hauptvertreter dieses Typs sind aber die hunnischen und ungarischen Stammesführer. Das Bild der fiktiven hunnischen Anführer aus der Zeit vor Attila ist hier erstmals zu sehen, Vorläufer dafür existieren nicht. Die bärtigen Prophetengestalten, wie sie bei Thuróczy erscheinen, entsprachen nicht dem Bild der kämpfenden ungarischen Stammesführer, wie es sich die Zeitgenossen gemacht hatten. Die 14 Kupferstiche, die die Bildserie des *Mausoleums* einleiten, verdienen auch darum besondere Beachtung, da allgemein bekannt ist, was für eine wichtige Rolle die hunnisch-ungarische Verwandtschaft und die gesellschaftliche Stellung vor der Gründung des Königreiches in der Entwicklung der ungarischen feudalen Geschichtsauffassung gespielt hatte. Und wahrscheinlich ist es nicht auf einen Zufall zurückzuführen, daß die ersten 14 Bilder bereits in den Wiener Probeabzügen vollkommen fertig waren, nur unter das Bild von Örs kam die Legende später, aber noch in der früheren Schrift. Künstler und Auftraggeber haben wahrscheinlich die größte Sorgfalt auf die Verbreitung dieser Bilder gelegt, und ihre Vorstellungen stimmten bei der Auswahl dieses Typs am meisten überein.

Während die vorhergehend dargelegten Typen im allgemeinen auf die zeitgenössische Porträtmalerei zurückzuführen sind bzw. die historischen Darstellungen in allgemeinen, mittelalterlichen Traditionen wurzeln, taucht bei den Führerbildern ein neues Element auf. Menschliche Gestalten vor Landschaften mit niedrigem Horizont kommen häufig auf den in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts immer populärer werdenden Trachtendarstellungen vor, wo dieser Typ außer des Zurschaustellens charakteristischer Trachten, Gesten auch zur Verdeutlichung des charakteristischen Landschaftsbildes geeignet war. Dieser Typ, der letzten Endes ebenfalls auf die Ikonographie der Heiligen zurückzuführen ist, kommt auch in der Herrscherdarstellung vor, manchmal mit Interieurs kombiniert und mit Szenen ergänzt. Daß eine ganze Gestalt, vor ein Interieur oder eine Landschaft gestellt wird und daneben kleinere Szenen im *Mausoleum* zusammen vorkommen, ist auf alle Fälle beachtenswert, da die Analogie bzw. das direkte Vorbild auf einem geographisch genau zu bestimmenden Gebiet zu finden ist. Aus ihrer Vielfältigkeit und der großen Zahl ihrer Ausgaben zu folgern, war es für die in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts blühenden Kupferstecherwerkstätten Antwerpens eine außerordentlich populäre Aufgabe, auf graphischem Wege vervielfältigte Fürstenserien herauszugeben. Die ursprünglich als historische Illustrationen gedachten Serien bilden für den heutigen Forscher außerordentlich wertvolle Bildquellen, die von der reichen künstlerischen Vergangenheit Hollands, von den nicht mehr existierenden monumentalen Denkmälern des »goldenen« 15. Jahrhunderts zeugen. Ohne auch nur einen skizzenhaften Überblick über dieses Gebiet geben zu wollen, muß man doch drei Serien dieses reichen Materials erwähnen. Diese wurden von dem viel beschäftigten Philipp Galle, von dem auch als Gelehrten bekannten Pieter Baltens und von dem hauptsächlich als Herausgeber fungierenden Jean Baptist Vrints von holländischen, flämischen und Brabanter Fürsten gefertigt.¹¹ Wie beliebt diese Serien waren, zeigt, daß ihre Wirkung auch über die Grenzen Hollands hinaus aufzeigbar ist. Auch auf den Königsbildern des ungarischen *Mausoleums* ist der in Antwerpen entstandene Typ vorzufinden.

Die gesteigerten Identifikationsprobleme, die gerade infolge des Fehlens von Vorbildern bei den Stammesführerbildern des *Mausoleums* auftraten, wurden auf die bei den Königen beobachtete Art und Weise gelöst. Aus der Reihe der für schematische Kampf- oder Lagerszenen charakteristischen Gestalten wird Buda durch die Ansicht der Budaer Burg im 17. Jahrhundert und Lehel durch das legendäre Horn hervorgehoben.

¹¹ C. N. A. A. Lindeman: De dateering, herkomst en identificatie der »Gravenbeeldjes« van Jacques de Gélines. In: Oud Holland LVIII (1941) 49—58. — R. van Luttervelt: Bijdragen tot de Iconografie van de Graven van Holland, naar aanleiding van de beelden uit de Amsterdamsche vierschaar. In: Oud Holland LXXXII (1957) 73—91. — K. G. van Acker: Iconografische beschouwingen in verband met de 16e eeuwse gegraveerde »portretten« der graven van Vlaanderen. In: Oud Holland LXXXIII (1969) 97.

Übrigens ist die Kleidung und Ausrüstung der Stammesführer eine eigenartige Mischung der zeitgenössischen Trachten und Waffen mit den Phantasiedarstellungen des Künstlers. Auf eine bewußte Suche nach alten Formen weisen die riesigen Schilde. Manchmal aber führte die Suche nach historisierenden Formen auf Irrwege, da wurde das zeitlich Entfernte mit dem räumlich Entfernten, also mit dem Exotischen verwechselt. Das ist an den phantastischen Kalpaks oder riesigen Sporen und Streitkolben einzelner Führer (Kadicza, Béla, Szabolcs, Gyula, Örs, Géza) zu sehen.

Unter den Vorbildern der Führer- und Königsbilder des *Mausoleums* kommen vielfältigste Stiche, Miniaturen und einige Gemälde in Betracht. Darüber hinaus sind aber auch solche Quellen zu erwähnen, die nicht vom Thema, sondern von der kompositionellen Lösung her eine Rolle spielen. Der Künstler entnimmt manchmal den Illustrationen des *Weisskunig* Kaiser Maximilians I. eine Gestalt, die seinen Vorstellungen und der übernommenen Aufgabe entspricht. So stammen aus dieser Quelle Péter, Aba Sámuel, Andreas I., Béla II., Andreas III., Karl I. und II., Ladislaus V., Ludwig II. Verwandt ist die Einstellung bei Géza I. und Ludwig I., bei Béla IV. ist die Throngestalt identisch. Bei Béla I. stammen die Münzprägungsszene, bei Andreas I. das Zelt und Tauwerk aus der fremden Quelle. Da die Holzschnitte des *Weisskunig* 1775 vervielfältigt erschienen, mußte der Zeichner des *Mausoleums* irgendeinen Manuskriptband gekannt haben, in den die Probeabzüge der Holzschnitte eingeklebt waren. Und das war ihm nur in Wien möglich gewesen.¹²

Die Bilder wurden in gemischter Technik gefertigt, Kupferstich und Radierung kommen gleichzeitig vor. Durch Ätzung entstanden der Hintergrund, die Landschaft, die Flora, die Wolken am Himmel und die den Herrscher charakterisierende Szene. Der Maße und zentralen Stellung wegen wurde die hervorgehobene Hauptgestalt immer in reiner Kupferstichtechnik gefertigt. Die beiden Techniken unterscheiden sich auf den Blättern auffällig, scharfe Konturlinien grenzen sie voneinander ab. Die die beiden Techniken trennende Grenzlinie kennzeichnet gleichzeitig auch die verschiedenen Grade der Tonschärfe. Wird die Hauptgestalt durch einen dunklen Ton hervorgehoben, so ist der kompositionsmäßig nebensächliche Hintergrund blasser, wenig betont. Die Teile des *Mausoleums*, die in Radierungstechnik gefertigt wurden, stammen von Isaak Major, der in enger Verbindung zu Aegidius Sadeler in Prag stand und später in Wien tätig war. Das wird durch die Stilanalogie und durch die Tatsache, daß schriftliche Angaben über seine Beziehung zu Lőrinc Ferenczfi erhalten geblieben sind, bestätigt.¹³ Aber er kann nicht der Meister des mit dem Grabstichel gefertigten Details gewesen sein. Bei einer gründlichen Untersuchung der Technik gelangt man zu der Auffassung, daß die Königsbilder nicht von einem einzigen Meister vervielfältigt wurden. Wenn man die außerordentlich schematisch, fast wie aus Holz geschnitzt wirkenden Gesichter Stephans V., Ottos oder Andreas I. mit den Gesichtern, die den Charakter lebender Menschen zum Ausdruck bringen, Lehels, Matthias I. und Ludwig I. vergleicht, kann man auch die Möglichkeit nicht verwerfen, daß die Vervielfältigung nicht die Arbeit eines einzigen Meisters ist. Die einheitliche kompositionelle Ausführung der gesamten Serie deutet unbedingt auf einen gemeinsamen Zeichner, gewisse gemeinsame Züge sind durchgehend zu verfolgen, und das erschwert das Erkennen der individuellen Eigenarten des Kupferstechers oder der Kupferstecher. Die Person des oder der Meister wird nur durch Auffinden weiterer schriftlicher Angaben möglich sein. Die drei letzten Herrscherbildnisse und das Titelbild der Ausgabe von 1664 können von ein und demselben unbekanntem Nürnberger Meister gefertigt worden sein. Der Text auf dem Titelbild ist von den stehenden Gestalten des Herkules und Mars umgeben, oben halten zwei Putten die ungarische Königskrone, ganz unten die sitzenden Gestalten der Pallas und Weisheit. Auf dem Titelbild ist als Erscheinungsjahr 1664 angegeben, auf dem Titelblatt und dem Chronostichon der Widmung wiederum steht 1663. Der Widerspruch kann damit erklärt werden, daß das Titelbild nach dem Druck des Textteiles gefertigt worden war.

Die Serie mit den Darstellungen mittelalterlicher ungarischer Könige — das heißt, das im Sinne der mittelalterlichen Geschichtsauffassung für die ungarische Geschichte bedeutendste bildliche Quellenmaterial — wurde vor über 100 Jahren zuvor in den Holzschnitten der 1488 erschienenen Thuróczy-Chronik abgefaßt. Dieses Buch galt im 17. Jahrhundert bereits als Rarität und war ein für wenige zugänglicher Schatz der Bibliotheken. Darüber hinaus wirkte für die im Manierismus aufwachsende Generation

¹² Th. Musper: Kaiser Maximilians I. Weisskunig. I—II, Stuttgart 1955—1966.

¹³ B. Holl: a.a.O. 179—180.

der Stil der Bilder veraltet. In der Ausgabe Ferenc Nádasdys sind die Typen, dem veränderten künstlerischen Geschmack entsprechend, modernisiert. Obwohl keine Angaben über die Exemplaranzahl des Buches vorliegen, kann man doch bestimmt mit bei Kupferstichen üblichen einigen hundert Exemplaren rechnen. Das *Mausoleum* befriedigte so nicht nur das Bedürfnis der Zeitgenossen, sondern beeinflusste mehr als zwei Jahrhunderte lang auch auf entscheidende Art und Weise die sich mit der ungarischen historischen Darstellung befassenden ungarischen und ausländischen Künstler.

György Rózsa

