

ZWEI DARSTELLUNGEN DES BURGENLÄNDISCHEN LANDESPATRONS AUS DEM 13. JAHRHUNDERT

Wilhelm Brenner

Als gebürtiger „Pannonier“ habe ich seit meiner frühen Kindheit eine innige Beziehung zur historischen Person unseres pannonisch-burgenländischen Schutzpatrons. Mein Interesse für diese Heiligengestalt der späten Antike hat in meinem Geburtsort seinen konkreten Ausgangspunkt. Als der hl. Martin 316 n. Chr. das Licht der Welt erblickte, hieß diese Stadt Savaria. Diese lateinische Namensform der 43 n. Chr. gegründeten Römerstadt überdauerte die Jahrhunderte und wurde, zumindest in lateinischen Urkunden, auch in späteren Jahrhunderten verwendet, als die Stadt Steinamanger, oder wie zur Zeit meiner Geburt, Szombathely genannt wurde.

Bevor ich mich mit den beiden im Titel dieser Studie angeführten Martins-Darstellungen befasse – die erste befindet sich in Trogir in Dalmatien, die zweite in Lucca in der Toskana – möchte ich einleitend einige kunst- und kulturhistorische Gedanken zum Thema bringen.

Martinus, der heilige Bischof von Tours, wurde bereits in der späten Antike hoch verehrt und auch künstlerisch dargestellt. Einen sicheren Beweis für diese Tatsache liefert uns das in der frühchristlichen Basilika San Apollinare nouvo in Ravenna befindliche Wandmosaik aus der Zeit um 460 n. Chr. Dieses Meisterwerk der ravennatisch-byzantinischen Mosaikkunst zeigt den pannonisch-gallischen Heiligen an der Spitze einer Reihe christlicher Märtyrer. Martinus trägt bei dieser Darstellung allein einen roten Umhang, alle anderen Abgebildeten sind weiß gekleidet. Diese Abbildung unseres Landespatrons gehört zu den ältesten ihrer Art und besticht allein schon durch ihre imposanten Ausmaße sowie durch die ernste Würde des Heiligen.

Seit dem Frühmittelalter befassen sich die meisten künstlerischen Darstellungen Martins mit jener historischen Szene, die uns aus dem Leben des Heiligen bestens bekannt ist. Es ist die Darstellung der berühmten Teilung des Reitermantels mit dem frierenden Bettler.

Diese in unzähligen künstlerischen Werken der Jahrhunderte dargestellte, berührende Szene ergab sich um 340 n. Chr. im damals römischen Gallien, vor dem Stadttor der heute nordfranzösischen Stadt Amiens. Martinus, der junge Offiziersanwärter, ritt an jenem kalten Wintertag an einem am Boden kauernden, aussätzigen Bettler vorbei, der ihn um Hilfe bat. Der aus Pannonien gebürtige, römische Reitersoldat, dessen Name seinen militäri-

schen Beruf vorwegnahm, heißt doch „Martinus“, der dem Kriegsgott Mars Geweihte, handelte hierauf auf eine Art und Weise, die keinesfalls mit der damaligen sozialen Stellung eines römischen Reitersoldaten in Einklang zu bringen war, schon gar nicht in Bezug auf den Kontakt zu den damaligen sozialen Randfiguren. So betrachtet lag etwas revolutionäres in Martins Tat.

Wie wir wissen, hielt Martinus damals sein Pferd an. Mit dem linken Arm lüftete er danach seinen roten, weiten Reiterumhang, schnitt ihn mit Hilfe seines Schwertes in zwei Hälften und deckte mit einer davon den frierenden Bettler zu. Dieses beeindruckende Beispiel christlicher Nächstenliebe und Hilfsbereitschaft leuchtet noch heute über die Jahrhunderte. Es ist aber auch ein wichtiger Hinweis dafür, dass Martin zu dieser Zeit bereits getaufter Christ gewesen sein muss. Zur bekannten Szene der Mantelteilung gesellt sich auch eine fromme Legende. Sie erzählt davon, dass in der Nacht nach der Begegnung mit dem Bettler Martin eine Traumerscheinung hatte. Der Herrgott soll gemäß dieser Legende an die Liegestatt des schlafenden Martin herantreten sein, wobei er den an den Bettler verschenkten halben Reiterumhang Martins trug. „Mit deinem Mantel hast du in Wirklichkeit mich zugedeckt“, soll der Herr dem aus dem Schlaf aufschreckenden Martin gesagt haben, bevor er wieder entschwand.

Wir wissen erfreulicherweise, trotz der großen zeitlichen Distanz, recht viel über Martins Leben und Wirken. Eine Tatsache ist aber selbst im pannonischen Kernraum, zu dem auch das Burgenland gehört, nicht allgemein bekannt. Diese Tatsache ist die Häufigkeit der künstlerischen Darstellung unseres Landespatrons in der gesamteuropäischen bildenden Kunst.

Ohne auf statistische Daten eingehen zu wollen, kann zu diesem Thema gesagt werden, dass nebst den Darstellungen aus dem Leben des Erlösers und der Jungfrau Maria Martin die vielleicht am häufigsten abgebildete Figur der christlichen Kunst überhaupt ist, wobei die zahllosen Martinsdarstellungen zum größten Teil sich mit der berührenden Szene der Mantelteilung befassen.

Der Kult des aus Pannonien gebürtigen Heiligen entwickelte sich im Laufe der Jahrhunderte um zwei geographisch-historische Schwerpunkte. Der erste dieser war das frühmittelalterlich-merowingische Frankenreich, das zweite das christliche Königreich der Ungarn.

Als die Franken ihr Königreich auf dem vorher gallisch-römischen Boden des heutigen Frankreich errichteten, erhoben sie den einstigen Bischof von Tours an der Loire zum Schutzpatron ihres Reiches. Mit dieser Entscheidung knüpften die landnehmenden germanischen Franken sehr bewusst an die römisch-frühchristliche Vergangenheit ihres Landes an und schufen mit Hilfe des Martinskultes eine religiös-ideologische Legitimation für ihre Herrschaft. Die Verehrung des aus Pannonien gebürtigen Heiligen erfasste das ganze

Frankenreich. Schon unter dem ersten christlichen König des Landes, Chlodwig I. (481-511), war Martin der Bannerheilige des fränkischen Heeres, sein roter Reitermantel, „cappa“ genannt, wurde als Reichskleinod verehrt.

Unter den merowingischen, später karolingischen Franken wurde aus dem Mönch und Bischof Martin zunehmend eine mittelalterliche Ritterfigur, der kriegerischen Grundeinteilung des fränkischen Adels entsprechend. Dieser Tendenz folgten auch die späteren Jahrhunderte, indem sie bei der Darstellung unseres Schutzpatrons immer mehr das soldatisch-männliche der Reiterfigur betonten, immer schönere und edlere Pferde gestalteten. Am Ende dieser kunst- und kulturhistorisch so bemerkenswerten Entwicklung steht dann das vom großartigen österreichischen Bildhauer Raphael Donner (1693-1741) in Preßburg geschaffene barocke Meisterwerk des hl. Martin. Unser Landespatron wurde hier als barocke Reiterfigur dargestellt, er trägt eine reichverzierte ungarische Husarenuniform und sitzt auf einem prachtvollen Ungarnpferd. Diese großartige Barockplastik ist ein Prachtstück der Dynamik, aber auch der Lebensfreude und der repräsentativen Kunst.

Welche Bedeutung unser Landespatron für das fränkische Mittelalter hatte, wird durch eine Gegebenheit erwiesen, die auch das Gebiet des heutigen Burgenlandes berührt. Karl der Große, der spätere erste nachrömische Kaiser eines gewaltigen Reiches, führte 791 einen Feldzug gegen die heidnischen Awaren in Pannonien. Ihm und seinem Heerbann war durchaus bewusst, dass im westlichen Pannonien das Geburtsland des Schutzpatrons des Frankenreiches lag. Das fränkische Heer zog bei diesem Feldzug über das heutige nördliche Burgenland zur Einmündung der Raab in die Donau, wo die wichtigste Befestigung der Awaren, eine ringförmige Erdburg stand. Nach der Einnahme dieser wandte sich das Frankenheer gegen Südwesten, um Savaria, den Geburtsort des Reichspatrons aufzusuchen. Bemerkenswert bei dieser Marschroute der Franken ist, dass ihren Anführern der Name und die Lage der einstigen Römerstadt Savaria durchaus geläufig waren.

Der Besuch des Frankenheeres in Savaria liefert uns etliche wichtige historische Anhaltspunkte. Der wichtigste davon ist, dass die Franken des späten 8. Jahrhunderts im sicheren Bewusstsein der Überlieferung der späten Antike waren, dass ihr Schutzpatron aus Savaria gebürtig war. Sie nannten das Trümmerfeld der einstigen Römerstadt „Stein am Anger“ und trafen dort eine Bevölkerung an, die noch eine Ahnung über den Ursprung der Überreste der Martins-Kapelle und des Brunnens hatte. Auch die Existenz eines rudimentären christlichen Glaubens ist im damaligen Savaria nicht auszuschließen.

Das ehemalige römische Pannonien kam durch den Feldzug Karls des Großen Ende des 8. Jahrhunderts für mehr als hundert Jahre unter fränkische Herrschaft. Nach der ersten, noch im Römerreich erfolgten Christianisierung

des Landes im 3. und 4. Jahrhundert n. Chr., setzte nunmehr eine neue christliche Ära in Pannonien ein. Ein äußerst wichtiges äußeres Zeichen erfuhr diese Entwicklung durch die Unterstellung des Landes unter die kirchliche Oberhoheit des Erzbistums Salzburgs im 9. Jahrhundert.

Im geistig-religiösen Ideengut des karolingischen Reiches, heute würde man es mit „Staatsideologie“ bezeichnen, verkörperte der Kult des aus Pannonien gebürtigen Heiligen ein wichtiges Motiv. Martin war, wie bereits erwähnt, eine bedeutende Übergangsfigur zwischen der spätrömisch-frühchristlichen Antike und dem neuen, im Werden befindlichen christlichen Abendland – also dem Frankenreich. Verstärkt wurde diese historische Kontinuität noch durch die Tatsache, dass der hl. Martin als Bekehrer, als Mönch und zuletzt als Bischof im Loire-Tal wirkte, also in jenem Gebiet des fränkischen Reiches, das seit jeher als ein wichtiges Kerngebiet dieses Reiches galt.

Wir haben einen unschlagbar wichtigen Beweis für die hohe Volkstümlichkeit des fränkischen Nationalheiligen: die Häufigkeit der Sankt-Martin-Ortsnamen im gesamten Gebiet des einstigen Karolingerreiches. Wir finden von der Atlantikküste bis in den Donaauraum, von der Nordsee bis nach Italien unzählige Ortschaften, die nach unserem Landespatron benannt wurden. Diese topographische Häufigkeit ist der beste Beweis für die mittelalterliche, weit verbreitete Verehrung des hl. Martin. Um noch kurz bei diesem Thema zu verweilen, muss hier ergänzend gesagt werden, dass das christliche Königreich der Ungarn ab 1000 n. Chr. in vielen seiner Entwicklungen das fränkische Reich als Vorbild nahm. König Stephan I. der Heilige empfahl zwar sein neues christliches Reich der Obhut der Muttergottes, doch stellte er, und später auch seine Nachfolger, den hl. Martin als bevorzugten männlichen Heiligen dem Magyarenvolk vor, was zur Folge hatte, dass die Martin-Ortsnamen bis in das siebenbürgische Randgebirge, also nicht nur in jenen Gebieten Westungarns, die einst unter fränkischer Herrschaft standen, häufig vorkommen.

Verweilen wir noch ein wenig beim Vergleich der fränkisch-ungarischen Gegebenheiten des Themas. Es ist mit Sicherheit anzunehmen, dass König Stephan I. der Heilige, der Initiator der Christianisierung des ungarischen Volkes, den Kult des hl. Martin aus derselben staatspolitisch-ideologischen Überlegung gefördert hat, wie dies einst die ersten Frankenkönige taten. Es ging dabei um die Kontinuität sowohl des Glaubens wie auch der Macht. Mit dem nunmehr im westlichen Ungarn liegenden Geburtsort Martins konnte an die alte, christliche Tradition des Landes, an die vormagyarische Vergangenheit angeknüpft werden. Hinter dieser Möglichkeit stand freilich das Bestreben nach einer Legitimation der weltlichen und der kirchlichen Macht im Land, aber auch die Absicht, das Land dem christlichen Westen

anzugleichen, näherzubringen, was letzthin auch ganz und gar geschah.

Bevor wir uns unserem eigentlichen Thema, den beiden Kunstdenkmälern aus dem 13. Jahrhundert, zuwenden, möchte ich hier noch eine allgemeine Feststellung treffen. Sie besagt, dass der hl. Martin eine Sonderstellung in der Reihe der Heiligen einnimmt, weil er der erste war, der nicht durch einen erlittenen Märtyrertod in diese Gemeinschaft aufgenommen wurde. Durch diese Tatsache entbehrt seine Gestalt des Blutigen, des Tragischen, des gewaltsamen Todes.

Es gibt, sozusagen als Ersatz für den fehlenden Märtyrertod zwei Eigenschaften in der Persönlichkeitsstruktur dieses Heiligen, die schon im Mittelalter große Wirkung ausüben mussten, da sie auch dominierend in den zahlreichen Martins-Darstellungen waren. Es sind dies die herrisch-adelige Ritterlichkeit der Reiterfigur, die abgemildert, ja sogar in das Gegenteilige gekehrt wird durch die hilfsbereite Mildtätigkeit, durch die Humanität und christliche Nächstenliebe der Mantelteilung.

Diese nur scheinbar widersprüchliche Dualität der Persönlichkeit Martins schuf im Laufe der Jahrhunderte stets ein befruchtendes, geistiges Spannungsfeld in der Darstellung unseres Schutzpatrons – also in der bildenden Kunst.

Sowohl die fränkische wie auch die magyarisches Führungsschicht verstand und nützte auch die psychologische Botschaft, die „ideologische“ Aussage dieser nur scheinbar widersprüchlichen Szenendarstellung. Die genannten beiden Führungsschichten, also praktisch der fränkische und der magyarisches Adel, waren stark militärisch ausgerichtet und konnten sich leicht mit der reiterlich-ritterlichen Figur Martins identifizieren. Der geistige Hintergrund dieser berittenen Gestalt stimmt außerdem noch mit der im Mittelalter vorherrschenden christlichen Ideologie überein, wodurch die überaus starke Wirkung und Ausstrahlung Martins leicht zu erklären ist.

Wir müssen uns aber auch der Tatsache bewusst sein, dass die berühmte Szene der Mantelteilung ein äußerst dankbares Thema für die bildende Kunst war und ist. Es geht hierbei um die Beziehung der beiden Akteure, des Ritters und des Bettlers. Eine schroffere Gegensätzlichkeit als jene, die zwischen dem jugendlichen, kräftigen Martin und dem gebrechlichen, armen hilflosen Bettler besteht, könnte man sich gar nicht einfallen lassen. Diese Gegensätzlichkeit basiert aber nicht auf dem Begriffspaar von Gut und von Böse – wie dies etwa in der Gegensätzlichkeit des hl. Georg und des Drachens stets so dramatisch dargestellt wird. Nein, in den vielen künstlerischen Werken, die sich mit dem hl. Martin befassen, besteht die dargestellte Gegensätzlichkeit aus der Gegenüberstellung von schwach mit kräftig, von krank und gesund, vom Schicksal geschlagen mit schicksalsbegünstigt. Im Gegensatz zu den vielen Sankt-Georgs-Darstellungen beinhalten die vielen

Martins-Bilder und –Skulpturen nicht die geringste kämpferische Handlung, keine wie auch immer geartete aggressive Tat. Die einzige Waffe, die in der Martins-Szene eine unerlässliche Funktion hat, ist jenes Schwert, mit dem unser Patron seinen Mantel in zwei Stücke zerschneidet, mit dem er eine helfende Tat der christlichen Nächstenliebe vollbringt.

Diese Gewaltlosigkeit der berühmten Szene ist zutiefst human und eignet sich hervorragend als Thema der bildenden Kunst, in dem nicht nur eine fromme christliche Tat, sondern auch eine widersprüchliche, hintergründige, menschliche Begegnung dargestellt wird.

Wenden wir uns nach dieser, auf einige der geistig-historischen Grundzüge der Martins-Darstellungen hinweisenden Einleitung, unserem eigentlichen Thema zu.

* * *

Von den im Titel meiner Abhandlung angeführten zwei mittelalterlichen Martins-Darstellungen trennt uns jeweils eine ziemliche geographische Entfernung. Die erste der beiden befindet sich in der Sakristei des aus dem 13. Jahrhundert stammenden Domes von Trogir in Dalmatien, die zweite dagegen an der Außenmauer des dem heiligen Martin geweihten Domes der reizenden toskanischen Kleinstadt Lucca, etwa um 1300 entstanden. Beide wertvollen Kunstwerke sind nicht nur beredte Zeugnisse der mittelalterlichen Kirchenkunst, sie sind auch Wegweiser der großen historischen Strömungen und Ereignisse im mittelalterlichen Europa.



*Abb. 1: Der hl. Martin und der Bettler
Textilstück aus der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts in der Kirche von
Trogir/Kroatien*

In der Sakristei von Trogir – die Stadt war in den früheren Jahrhunderten mehr unter ihrem italienisch-venezianischen Namen Traú bekannt – befindet sich ein großartiges Meisterwerk der mittelalterlichen Textilkunst. Das schildförmige kleine Brokattuch stammt aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, sein Entstehungsort ist nicht mehr feststellbar. Es kann aber mit einiger Berechtigung angenommen werden, dass dieses sowohl künstlerisch wie auch historisch so bedeutende Werk der mittelalterlichen Kunst in langer und liebevoller Arbeit in einem Frauenkloster erstellt worden sein muss.

Die mit Hilfe einer unendlich feinen Brokatstickerei dargestellte Szene ist eine ergreifende Wiedergabe der in der abendländischen bildenden Kunst so häufig vorkommenden karitativen Tat unseres Heiligen. Das Textilstück ist schildförmig und wird durch ein architektonisches Motiv eingefasst. Dieses im Stil der Gotik gehaltene dekorative Motiv gibt uns einen sicheren Anhaltspunkt für die Entstehungszeit dieses Meisterwerkes der mittelalterlichen Kleinkunst.

Das eigentliche Thema des kleinen, schildförmigen Bildfeldes ist, wie bei fast allen künstlerischen Darstellungen unseres Landespatrons, die bekannte karitative Tat durch die Teilung des Reitermantels mit dem kranken Bettler. Der auf dem Schimmel reitende Martin füllt das Bildfeld dominant aus, ohne die feinen Proportionen der Komposition zu stören. Als äußerst wohlüberlegt kann auch seine Positionierung im kleinen Bildfeld bezeichnet werden: Die Symmetrieachse des die Szene umrahmenden Schildes fällt mit der Körpersprache der Reiterfigur zusammen.

Dargestellt wird unser Heiliger als ein bärtiger, langhaariger, eher junger Mann. Die reitende Martinsfigur trägt eine fünfzackige Krone auf dem Haupt, dahinter befindet sich ein mit Edelsteinen geschmückter Heiligenschein. Der hl. Martin sitzt mit einem seitlich verdrehten Oberkörper im Sattel, mit dem linken Arm spannt er den Reiterüberwurf, der der schon erwähnten spätantik-fränkischen Überlieferung zufolge in roter Farbe dargestellt wurde. Die gesamte Körperhaltung des Heiligen weist auf die beabsichtigte und kurz danach auch durchgeführte Teilung des Mantels hin.

Ich erwähnte bereits die bekannte und bedeutende Darstellung unseres Landespatrons auf der Mosaikwand in der Kirche San Apollinare nuovo in Ravenna aus dem 5. Jahrhundert. Auf dieser ersten großflächigen künstlerischen Darstellung Martins fällt auf, dass Martin, eine große Schar weiß gekleideter Märtyrer anführt, selbst aber einen ziemlich dunkel getönten, roten Überwurf trägt. Dieser optisch eindringlich betonte Kontrast in der Farbe der Bekleidung der abgebildeten Figuren lässt sich auf zwei Leitgedanken der Komposition zurückführen.

Der erste dieser könnte die Absicht des Künstlers bzw. seines Auftraggebers gewesen sein, Martins Figur auf eine unmissverständliche Art hervor-

zuheben, ihn als Leitfigur der Märtyrer, doch im übertragenen Sinn auch der damaligen Zeit darzustellen. Auf dem hier zitierten ravennatischen Mosaik ist demnach erkenntlich, dass dem hl. Martin eine führende Rolle zugewiesen wird, quasi als Anerkennung seiner Persönlichkeit in der Welt des damals frühen Christentums und in der Hierarchie der damaligen Heiligen.

Die zweite Begründung der roten Farbe für den Reiterumhang unseres Heiligen in der bildenden Kunst – und so auch auf dem kleinen Meisterwerk der Textilkunst von Trogir – könnte in einer Gepflogenheit der römischen Antike zu finden sein. Martinus war in seinen jungen Jahren Offizier, oder zumindest Fahnenjunker bei der Reiterei der römischen Armee. Diese Truppengattung trug häufig als Uniformstück einen roten Umhang als Wetterschutz und auch als Kennzeichen. Es kann also durchaus der Fall gewesen sein, dass diese antike Tradition, z. T. auch durch die Mosaikdarstellung von Ravenna im früheren Mittelalter weitergepflegt wurde, indem man den Heiligen sehr häufig mit einem roten Umhang abgebildet hat.

Nach dieser Erörterung der roten Mantelfarbe des Martinus kehren wir zum Kunstwerk von Trogir zurück.

Der vor einem goldenen Brokathintergrund reitende Martin trägt unter dem Mantel ein helles Wams. Sein gerades Reiterschwert hängt an einem einfachen Gürtel. Die enge, rote Stiefelhose steckt in dunklen Stiefeln. Der Sattel scheint ein einfaches mit Stoff überzogenes Holzgestell zu sein. Das Kopfgeschirr des Pferdes wird mit einem Weidehalfter ergänzt.

Ergreifend realistisch ist die Darstellung des Bettlers. Der fußkranke Invalide trägt ein bis oberhalb des Knies reichendes einfaches Hemd mit kurzen Ärmeln und mit offener Brust, niedergesunken auf eine kurze Krücke streckt er den rechten Arm dem Reiter entgegen.

Der Ursprung dieses Meisterwerkes der mittelalterlichen Kleinkunst ist von einiger kulturhistorischer Bedeutung, ebenso wie die Frage nach dem historischen Weg, der dieses Kunstwerk des 13. Jahrhunderts nach Trogir verschlagen hat.

Das von mir hier kurz beschriebene und seit Jahrhunderten in Trogir aufbewahrte, schildförmige Textilstück wird in Trogir – und auch in der einschlägigen Literatur – als ein Stück des Königsmantels, vermutlich sogar des Krönungsornates des Ungarnkönigs Béla IV. gehalten. Doch wie kam dieses wertvolle Stück, vermutlich aus der Kapuze des Mantels, in die Kirche von Traú, in das heutige Trogir ?

Kroatien, samt einem Großteil Dalmatiens, stand seit Ende des 11. Jahrhunderts unter der Herrschaft der ungarischen Krone. Diese Personalunion bestand auch im 13. Jahrhundert, während der Herrschaft von König Béla IV. (1235-1270). In diese Zeit fiel der verheerenden Mongolensturm von 1241/42, der das Königreich verwüstete. König Béla IV. flüchtete samt Fami-

lie vor den Streifscharen der verfolgenden Mongolen in das äußerste, sicher erscheinende Gebiet des ungarisch-kroatischen Königreiches, nach Trogir. Als die Gefahr gebannt war und die Königsfamilie nach Ungarn zurückkehren konnte, schenkte der König aus Dankbarkeit für die genossene Gastfreundschaft dieses Stück seines Ornates als Erinnerung an seinen Aufenthalt der Stadt Trogir, deren Kirche. Zu diesem Gotteshaus hatte er, noch mehr aber seine Gattin, Königin Maria, geborene Lascaris, Tochter des byzantinischen Kaisers Theodoros von Nikäa, eine innige persönliche Beziehung. Die beiden schlossen 1220 in Ungarn die Ehe.

Wann und wo das königliche Kleidungsstück samt der Kapuze erzeugt wurde, wissen wir nicht. Der Stil des in Trogir gezeigten Stückes lässt Ungarn, noch mehr aber ein westlich davon liegendes Land, etwa Frankreich, als Ursprungsort vermuten. Die Kapuze musste, vorausgesetzt, dass sie tatsächlich königlicher Herkunft ist, vor 1235, also vor der Krönung von Béla IV. erzeugt worden sein. Das gotische, architektonische Motiv schließt einen byzantinischen Ursprung der Kapuze aus, ebenso die Bekleidung und die Bewaffnung des abgebildeten Reiters. Der von manchen ungarischen Forschern vermutete byzantinische Entstehungsort des Kleidungsstückes kann nach meiner Meinung nicht richtig sein. Es ist dagegen nicht ausgeschlossen, dass das kleine Meisterwerk über Konstantinopel seinen Weg nach Ungarn nahm, trotz der französischen Herkunft.

Im Jahr 1204 eroberte ein christliches Kreuzfahrerheer unter venezianisch-französischer Führung die Hauptstadt des byzantinischen Reiches, wonach sich etliche „lateinische“ oder „fränkische Ritter als neue Feudalherren im griechisch-ostromischen Raum ansässig machten. Das ungarische Königshaus war mit einigen dieser Sippen verschwägert. Auch König Béla IV. hatte aus diesen Kreisen seine Stiefmutter erhalten. Die Französin Jolante de Courtenay, deren Vater Peter kurze Zeit „lateinischer“ Kaiser in Byzanz war, war die zweite Frau von König Andreas II. (1205-1235), Vater Bélas. Es könnte demnach gewesen sein, dass das den hl. Martin darstellende Kunstwerk in Frankreich entstand und über den Umweg von in Ostrom sitzenden französischen Ritterfamilien an den ungarischen Königshof gelangte.

Das zweite, den burgenländischen Landespatron darstellende Werk der mittelalterlichen Kunst befindet sich in der reizenden toskanischen Stadt Lucca.

Das Werk selbst ist ein Produkt der gotischen Plastik vom Ende des 13. Jahrhunderts. Es befindet bzw. befand sich im Zwickelfeld der rechten Arka-

de der Vorhalle des spätromanisch-frühgotischen Domes, heute steht das Originalwerk im Kircheninnern, die an der Fassade gezeigte Plastik ist eine Nachbildung aus dem Jahr 1940 und stammt vom Bildhauer Bruno Bearzi. Das den heiligen Martin und den Bettler darstellende Werk der mittelalterlichen Steinbildhauerei ist von einer faszinierenden Schönheit und unterscheidet sich von den vielen anderen Darstellungen der Mantelteilung insofern, als der Bettler nicht am Boden kniet oder kauert, sondern als stehende Figur abgebildet ist.

Der Dom von Lucca trägt den Namen des heiligen Martin, somit besteht ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen dem Kirchenpatron und dem seine karitative Tat darstellenden ungemein feinen Bildwerk der mittelalterlichen Kunst.

Bevor wir uns im Detail mit der unseren Landesheiligen und den Bettler darstellenden kleinen Gruppe der Steinbildhauerei befassen, möchte ich die Beziehung der Stadt Lucca bzw. ihres Domes zum hl. Martin erörtern.

Lucca existierte bereits vor den Römern als Siedlung der Ligurier und der Etrusker. Nach der Römerzeit kam die Stadt unter die Herrschaft der ganz Norditalien erobernden germanischen Langobarden. Aus dieser Zeit, aus dem 5. und 6. Jahrhundert, stammt die ursprünglich nach dem hl. Regulus benannte Kathedrale der Stadt. Dem heiligen Martin wurde der Dom erst geweiht, nachdem die Franken Karls des Grossen das Langobardenreich besiegt und ihrer Herrschaft eingegliedert hatten. Demnach muss diese Umbenennung nach 774 erfolgt sein. Lucca wurde unter den Franken zur Hauptstadt der Markgrafschaft Tuscia (Toskana). Seit dem 8. Jahrhundert ist Lucca auch Bischofsitz, unter Kaiser Friedrich I. wurde Lucca 1162 zur freien Stadt erhoben. Der Dom dieser schönen, historischen Stadt trägt seit der Herrschaft der karolingischen Franken unverändert den Namen des heiligen Martin.

Der Dom von Lucca ist ein überzeugendes Beispiel dafür, wie tief die Verehrung des hl. Martin im Frankenreich verankert war. Denn kaum, dass die Heerscharen des großen Frankenkönigs und späteren ersten mittelalterlichen römischen Kaisers die sanfte und so anziehende Landschaft der Toskana betraten, benannte sie die Hauptkirche ihrer eroberten Markgrafschaft nach ihrem Nationalheiligen, dem hl. Martinus, Bischof von Tours im Loiretal. Dass diese Umbenennung auf Geheiß des Frankenherrschers Karl geschah, steht außer Zweifel, ebenso wie die Tatsache, dass der bisherige Schutzheilige der Kirche, der Heilige Regulus, über Betreiben des neuen Herrn dieses Teils der Toskana, seiner Funktion beraubt wurde.

Der Dom von Lucca erfuhr etliche bauliche Veränderungen. Seine heutige architektonische Gestalt entstand in der Zeit zwischen dem späten 12. und 15. Jahrhundert. Die Fassade war bereits zu Beginn des 13. Jahrhunderts

vollendet, im gesamten Bauwerk ist sowohl der lombardische wie auch der Pisaner Einfluss erkennbar, letzterer vor allem in der Gestaltung der Arkaden.

Der Dom von Lucca entstand in einer für die Stadt ungemein glücklichen Zeit. Lucca erlebte im 12. und 13. Jahrhundert eine hohe Blüte der Wirtschaft und auch der Kunst und Kultur. Eine beeindruckende Reihe von Werken der bildenden Kunst zeugt noch heute von dieser goldenen Ära. Besonders hervorzuheben ist die an vielen Kunstdenkmälern spürbare Harmonie der Architektur und der beigeordneten Künste, vor allem jener der Bildhauerei.

Die Stadt Lucca hatte im Laufe ihrer Geschichte einige hohe Gönner. Zu ihnen gehörte auch Kaiser Friedrich II. der Staufer im 13. Jahrhundert.

Die Hauptfassade der Kathedrale von Lucca ist eines der vielen Werke der italienischen Romanik, deren schönste Objekte in der Toskana zu finden sind. Auch der Dom von Lucca zeigt die typischen Merkmale der toskanischen romanischen Baukunst, vor allem in der Anordnung der in drei Reihen übereinander angeordneten Zwerggalerien sowie in den Arkaden des Erdgeschosses. Der Einfluss von Pisa ist hier nicht zu übersehen. Im Gegensatz zur äußeren Erscheinung des Baukörpers steht im Falle des Domes zu Lucca die Innenraumgestaltung der Kirche, die bedingt durch die bis in das 15. Jahrhundert währende Bauzeit im Stil der Hochgotik gestaltet wurde.

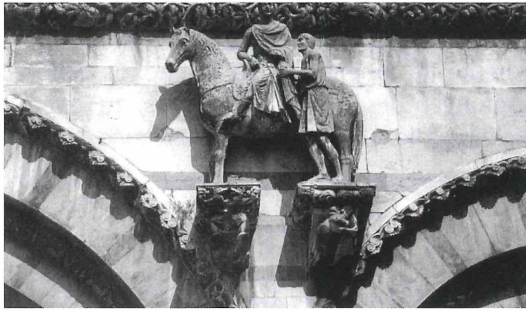
Die ursprünglich im Zwickel zweier Arkadenbögen des Haupteinganges angebrachte Darstellung der Zweiergestalt des hl. Martin und des Bettlers zeigt eine hohe künstlerische Individualität und hat weder Vorbilder noch Nachahmungen. Diese Steinplastik kann auf Grund ihrer Anordnung mit Recht als einzigartig gelten.

Das Meisterwerk der Steinbildhauerei steht auf zwei gesonderten, üppig gestalteten, massigen Wandkonsolen. Die vermutlich der Schule Giovanni Pisanos zuzurechnende Plastik ist ein hochwertiges Produkt der bildenden Kunst, ihre Bedeutung liegt über der üblichen bildhauerischen Bereicherung der Fassadengestaltung.

Der Künstler stellte – einer ausgezeichneten gestalterischen Idee folgend – das Pferd des Heiligen mit den Vorderhufen auf die linke, mit den Hinterhufen auf die rechte Steinkonsole, wodurch der Körper des Tieres eine Art Überbrückung des Abstandes der beiden Wandkonsolen zur kleinen Gruppe bildet, die man, auf Bodenhöhe stehend, nur in einem gewissen Winkel sehen kann. Neben dem linken hinteren Huf steht der Bettler, dessen bittende Geste allein durch die Haltung der beiden Hände bezeugt wird. Sein Gewand und die Stellung der Beine erinnern ein wenig an antike Vorbilder.

Das Pferd des hl. Martin wurde durch die oben erwähnte Anordnung etwas verlängert. Das Tier steht völlig ohne Bewegung da, das Haupt ist ein

wenig dem Betrachter zugewandt, wodurch auch eine günstige Schattenwirkung entsteht.



*Abb. 2: Der hl. Martin und der Bettler
Steinplastik aus dem 13. Jahrhundert am Dom zu Lucca*

Die Figur des Heiligen ist aus reiterlicher Sicht betrachtet etwas unnatürlich dargestellt. Der römisch gekleidete Reiter dreht seinen Oberkörper voll in die Richtung des Betrachters und nicht zum Bettler. Bedingt durch den Höhenunterschied der beiden, blickt er hoch über den Kopf des Bettlers zum Platz hin. Durch diese Positionierung entsteht eine gewisse Distanz zwischen den beiden Figuren. Auch zeigt der Bettler keine Demut, keine Unterwürfigkeit in seiner Körperhaltung. Durch diese Art der Darstellung fehlt der dargestellten Szene jegliche Dramatik im Verhältnis der dargestellten Personen. Der Künstler hat die im Thema ohnehin vorhandene Gegensätzlichkeit als Motiv betrachtet. Der von mir gemeinte subjektive Inhalt ergibt sich aus der Gegensätzlichkeit der reitenden und der stehenden Figur. Der Höhenunterschied der beiden Männerköpfe ergibt eine Hierarchie, eine innere Wertigkeit, die den Unterschied zwischen den beiden Männergestalten schafft. Diese Tatsache mag der Grund dafür gewesen sein, dass der Künstler etwa in der Kleidung der beiden Abgebildeten gar keinen Unterschied geltend machte.

Eine tiefe innere Emotion findet man in der Komposition kaum. Umso mehr empfindet man eine direkt klassische Ruhe der Komposition, die irgendwie über dem Alltäglichen stehen muss. Es könnte sein, dass der Künstler die karitative Nächstenliebe, den seelischen Hintergrund der Handlung, auf diese Art zum Ausdruck bringen wollte. Möglich aber auch, dass er betonen wollte, dass in der Beziehung zweier Menschen weder Demut noch Erniedrigung des Schwächeren vorkommen dürfe. Man weiß es nicht. Man kann nur eines mit Sicherheit behaupten, dass der Künstler mit der stehend dargestellten Bettlerfigur eine einmalige, individuelle Art der Komposition gewählt hat.

In dieser Gegebenheit aber liegt der besondere künstlerische Wert der beiden dargestellten Männergestalten.

Die zweiköpfige kleine Figurengruppe entstand einst als plastische Ergänzung der Architektur der Hauptfassade des Domes zu Lucca. Das Originalstück steht heute im Inneren dieser Kirche. Es gehört zu den bemerkenswerten Schöpfungen des späten Mittelalters, zu jenen Werken der bildenden Kunst Italiens, die für 13. Jahrhundert eine hohe Blüte der Kunst beweisen.

In dieser vorliegenden Abhandlung wurde auf zwei Werke der bildenden Kunst, die den hl. Martin, den burgenländischen Landespatron, zum Thema haben, näher eingegangen.

Martinus, diese große Gestalt der späten Antike und des frühen Christentums, ist nicht erst seit der Gründung der Diözese Eisenstadt der kirchliche Patron des heutigen Burgenlandes. Zumindest der südliche Landesteil hat eine viel ältere „kirchenoffizielle“ Bindung zum pannonischen Heiligen.

Es darf nicht vergessen werden, dass die 1777 gegründete Diözese Steinamanger/Szombathely ebenfalls den hl. Martin als Schutzpatron hat. Zu diesem Bistum gehörte das südliche Burgenland bis zur Gründung der Apostolischen Administratur des Burgenlandes nach der Abtretung des Gebietes Deutsch-Westungarn an die Republik Österreich.

Die besondere Verehrung des pannonischen Heiligen ist in Ungarn durch ein Jahrtausend im ganzen Land nachzuweisen. Noch älter aber ist die Tradition des Martinskultes in Frankreich, wo Martinus im 4. Jahrhundert Bischof war und wo er später zum Nationalheiligen wurde.

Die tiefe Beziehung des pannonischen Heiligen zu den Ländern Ungarn und Frankreich war ein Grundmotiv meiner Gedanken, als ich diese Abhandlung niederschrieb, obwohl keine der beiden vorgestellten Martins-Darstellungen in einem der beiden Länder zu finden ist, sondern bloß historische Beziehungen zu ihnen hat.

Auf diese Art und Weise wollte ich die ungemein breitgefächerte Wirkung des hl. Martin in der europäischen Geschichte und Kunst zum Ausdruck bringen.

Im einleitenden Teil meiner Studie befasste ich mich ausführlich mit einigen Beziehungen, die zwischen der historischen Gestalt des Martinus und der bildenden Kunst bestehen. Mit Hilfe einiger historischer Gedankengänge wollte ich mein Thema in ein komplexes Umfeld stellen und seine europäischen Aspekte betonen.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Burgenländische Heimatblätter](#)

Jahr/Year: 2004

Band/Volume: [66](#)

Autor(en)/Author(s): Brenner Wilhelm

Artikel/Article: [Zwei Darstellungen des burgenländischen Landespatrons aus dem 13. Jahrhundert 8-20](#)