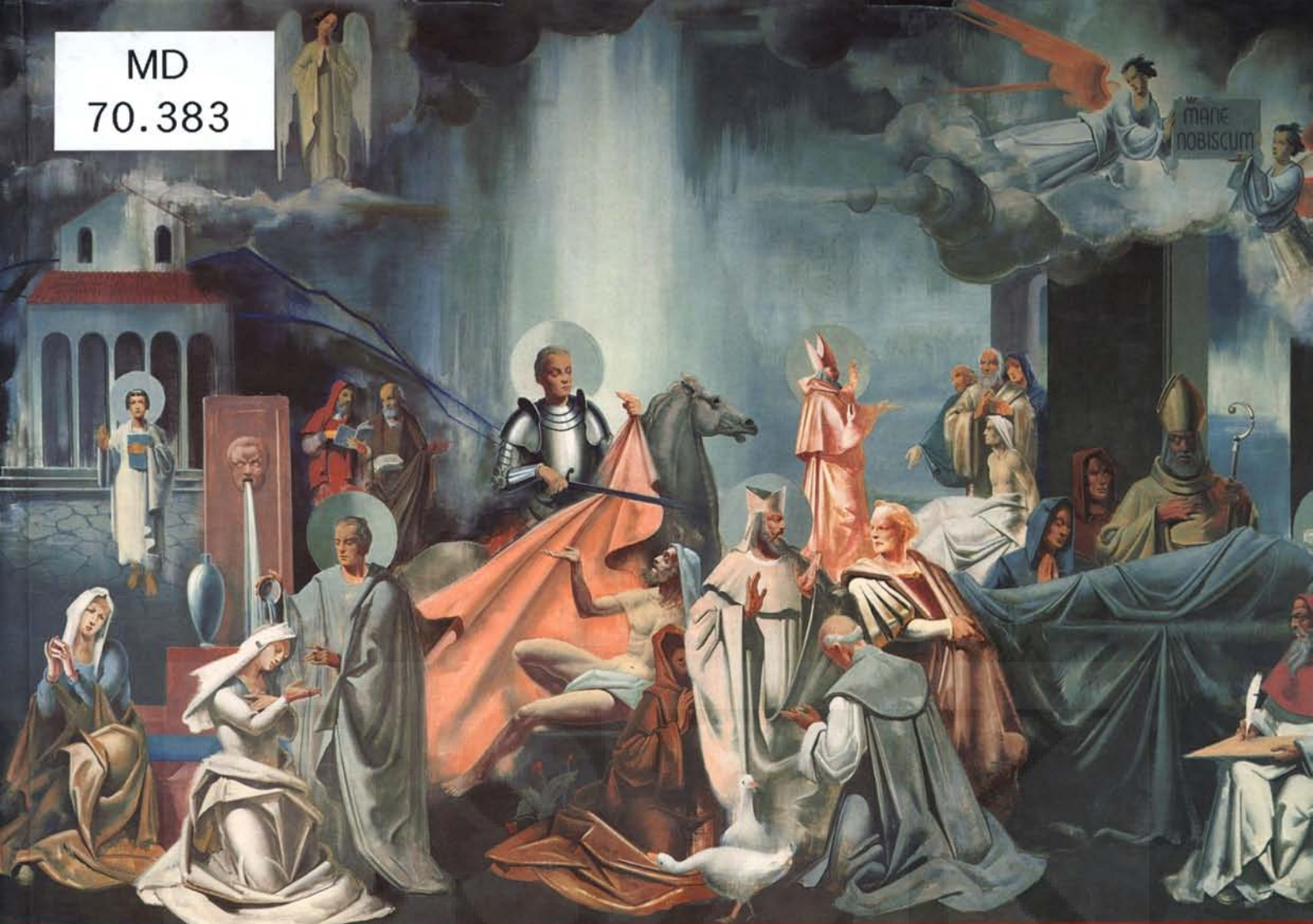


MD
70.383



Lőrincz Zoltán

Országos Széchenyi

SZENT MÁRTON, *Savaria szülötte*

SAINT MARTIN *the son of Savaria*

SANKT MARTIN *der Sohn von Savaria*

Lőrincz Zoltán

S M

OSZK

SZENT MÁRTON,
Savaria szülötte

SAINT MARTIN
the son of Savaria

SANKT MARTIN
der Sohn von Savaria

Országos Széchényi Könyvtár



818391.

SVM

Lőrincz Zoltán

SZENT MÁRTON, *Savaria szülötte*

SAINT MARTIN *the son of Savaria*

SANKT MARTIN *der Sohn von Savaria*

MD 70.383



2001

B.K.L. KIADÓ – PANNON LAPOK TÁRSASÁGA
Szombathely
2000



PASTOR

+ EGO + SVM + VITIS

VOS + PALMITES +

ELŐSZÓ

Dr. Konkoly István

SZOMBATHELYI PÜSPÖK

A keresztény világ nagy jubileumot ünnepel: Jézus Krisztus születésének 2000. évfordulóját. Ez alkalommal felidéz-

zük, hogy a mi Megváltónk és Üdvözítőnk milyen jótéteményeket adott az emberiségnek. Szent keresztje által megváltott minket. S az ő megváltó műve érdemeinek a hit és a kereszttség révén részesévé lehet minden ember. Vagyis őáltala, övele és őbenne új teremtménnyé, új emberré lehetünk.

Ez a szentév jó alkalom arra is, hogy rácsodálkozunk nagy testvéreinkre, a szentekre. Hiszen az ő életpéldájuk a legszemléletesebb bizonyítéka annak: mivé lehet az ember, ha elfogadja és felhasználja a megváltás kegyelmeit.



Örülünk annak, hogy dr. Lőrincz Zoltán művészettörténész – a szentév apropóján – a szentek nagy családjának tagjai közül éppen Szent Márton püspök és hitvalló életének bemutatására vállalkozott.

Szent Márton élete és missziós tevékenysége ugyanis több európai országot érintett: Savariában (a mai Szombathelyen) született, az olaszországi Paviában nevelkedett és a franciaországi



tours-i egyházmegye püspöke volt. Halála után pedig az ő szent életét és csodás tetteit megismerve egész Európából, de különösen is Franciaországból, Itáliából és Németországból so-

kan zarándokoltak el sírjához, amely Jeruzsálem, Róma és Santiago de Compostela után a világ negyedik legnagyobb búcsújáró helye lett. Több európai város, egyházmegye és szerzetes kolostor pedig védőszentjévé választotta őt.

Mi magyarok azért is örülünk szerzőnk témaválasztásának, mert hazánk kereszténysége Szent Mártontól kezdettől fogva különleges tisztelettel övez-



te. Ebben István király mutatott példát, aki zászlóira Mártonnak, a bátor katonának a képét festette. S az ő uralkodásának ideje alatt Szent Márton – Szűz Mária után – az ország második patrónusa lett. Szent László király pedig 1093-ban a szabolcsi zsinaton szentünk ünnepét nyilvános és kötelező ünnepévé tette, amelyet háromnapos előkészületnek kellett megelőznie.

Hozzánk, szombathelyiekhez különösen is közel áll Szent Márton személye, hiszen itt, az egykori Savariában született. Büszkék vagyunk rá, és sokféle módon ápoljuk emlékét.

E „Szent Márton, Savaria szülötte” című könyv sajátossága, hogy az Európa különböző országaiban található képzőművészeti alkotások: festmények, szobrok, plasztikák és üvegablakok művészi bemutatása révén érzékelteti Szent Márton európai kultuszának sokszínűségét és jelentőségét.

A könyvben szereplő gazdag képanyag önmagáért beszél. Megismerhetjük belőle Szent Mártont, mint a keresztény hit bátor képviselőjét, a felebaráti szeretet hőst, a szociális gondoskodás apostolát, a csodatévő szentet és az apostoli lelkületű püspököt.

Ez a kiadvány – sajátos jellege és megbízható információs anyaga alapján is – kedvelt kézikönyve lehet a Szent Márton tiszteelő híveknek éppen úgy, mint a művészettörténet és a rangos képzőművészeti alkotások iránt érdeklődőknek.

Az egyház nagy jubileumának és a magyar millenniumnak várhatóan jelentős eseménye lesz e szép és igényes könyv bemutatása. Remélhető, hogy sokak számára jelent majd igaz hitbeli és művészi élményt, hogy ehhez az értékes műhöz hozzájuthatnak.



The Christian world celebrates this year a great jubilee: the two thousandth anniversary of the birth of Jesus Christ. On this



occasion we recall what beneficial deeds our Saviour and Redeemer has done to humankind. He has saved us by his holy cross and, through faith and baptism, all people can participate in his work of redemption.

Through him, with him, and in him we can all be newly created; we can all become new people.

This holy jubilee is a good occasion also for remembering our great brothers and sisters: the saints. Their life provides the example of what man can become by accepting and using the grace of redemption.

It is great joy to us that the art historian dr. Zoltán Lőrincz has chosen the life of Bishop and Confessor St Martin for the subject of his book written on occasion of the jubilee.



The life and missionary activity of Saint Martin connects a number of European countries. He was born in Savaria (present-day Szombathely), was raised in Pavia, Italy, and became the bishop of the bishopric of Tours in France. After his death, when his holy life and miraculous deeds had become widely known, pilgrims from all of Europe, but especially from France, Italy, and Germany visited his grave which became the fourth largest place of pilgrimage after Jerusalem, Rome, and Santiago de Compostela. Several European towns, bishoprics and monastic institutions chose him for their patron saint.

We, Hungarians, are also glad to see the birth of this book, because Christians in our country had a special veneration for Saint Martin from the



FOREWORD

Dr. István Konkoly

BISHOP OF SZOMBATHELY

example. During his reign, Saint Martin became the second most important patron of the country after the Holy Virgin. In 1093, at the council of Szabolcs, King Ladislas declared the feast of the saint a public and obligatory feast that had to be preceded by three days of preparation.

The person of Saint Martin is especially close to the heart of the people of Szombathely, as he was born here, in our town, the former Savaria. We are proud of this and strive to keep alive his memory in many ways. A special feature of this book, "Saint Martin, Son of Savaria," is that it presents the variety and significance of the European cult of Saint Martin through works of art—paintings, sculpture, stained glass windows—in various European countries.

The rich illustrations in the book provide an overview of the life of St Martin, the brave representative of Christian faith, the hero of fraternal love, the apostle of social caring, the miracle-working saint, and the bishop with apostolic spirit.

This book, by virtue of its special approach and reliable informative material, will equally serve the faithful who venerate Saint Martin and those interested in art history and outstanding works of art.

We hope that the publication of this beautiful book will become a significant event of the great Jubilee of the Church and the Hungarian Millennium, and that the book will mean a true spiritual and artistic experience to its readers.

very beginning. King Stephen, who painted the image of Saint Martin, the brave soldier, on his banners, set the



Die christliche Welt feiert ein großes Jubiläum: den 2000. Jahrestag der Geburt von Jesus Christus. Bei dieser An-



gelegenheit erinnern wir uns daran, welche Wohltaten die Menschheit unserem Erlöser und Heiland zu verdanken hat. Er erlöste uns mit Hilfe seines Kreuzes. Jeder Mensch kann durch das Christentum und durch die Glaube ein Teil seiner Erlösung werden. Durch ihn, mit ihm, und in ihm können wir zu einem neuen Geschöpf, zu einem neuen Mensch werden.

Das Heilige Jahr gibt uns die Gelegenheit, auf unsere großen Brüder, auf die Heiligen aufzuschauen. Ihr Lebensbeispiel ist der beste Beweis dafür, was ein Mensch werden kann, wenn er die Gnaden der Erlösung akzeptiert und befolgt.

Wir freuen uns, daß dr. Zoltán Lőrinc, Kunsthistoriker, im heiligen Jahr aus der großen Familie der Heiligen gerade das Leben von St. Martin – Bischof und Bekenner – vorstellt.



Das Leben und die Missionstätigkeit von St. Martin betrifft nämlich mehrere Länder in Europa: er ist in Savaria (heute Szombathely – Steinamanger) geboren, in Padua, in Italien aufgewachsen und er war Bischof der Diözese in Tours, Frankreich. Nach seinem Tode, als sein heiliges Leben und seine Wundertaten bekannt wurden, pilgerten viele Gläubige aus ganz Europa – vor allem aus Frankreich, Italien und Deutschland – zu seinem Grab, das nach Jerusalem, Rom und Santiago de Compostella der viertgrößte Wallfahrtsort der Welt wurde. Mehrere europäische Städte, Diözesen und Klöster wählten ihn zum Schutzpatron.



Wir, Ungarn freuen uns besonders über die Themenwahl des Autors, da die Gläubigen in Ungarn St. Martin von den Anfängen an in besonderen Ehren gehalten haben. Der König Stephan der Heilige gab uns ein Beispiel, als er an seine Fahnen das Bild von Martin, dem tapferen Soldaten

VORWORT

Dr. István Konkoly

BISCHOF DER STADT SZOMBATHELY

anbringen ließ. Unter seiner Regierungszeit wurde St. Martin – nach der Jungfrau Maria – der zweite Schutzpatron des Landes. Der König Ladislaus der Heilige erklärte die Feier des Heiligen 1093, auf dem Konzil von Szabolcs zu einem öffentlichen Fest, dem eine dreitägige Vorbereitung vorausgehen soll.

Zu uns, zu den Einwohner der Stadt Szombathely steht St. Martin besonders Nahe, da er hier, in der ehemaligen Stadt Savaria geboren ist. Wir sind stolz darauf, daß er aus unserer Stadt stammt. Wir bewahren ihn auch noch heute in Erinnerung.



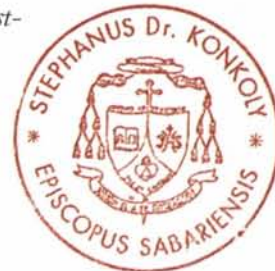
Das Buch „Sankt Martin – Sohn von Savaria“ ist etwas Besonderes, da es die Vielfalt und Bedeutung des europäischen St. Martin-Kults mit Hilfe von verschiedenen Kunstwerken – Gemälden, Statuen, Plastiken und Fenster – aus mehreren europäischen Ländern vorstellt.

Das vielfältige Bildmaterial im Buch spricht für sich. Wir können daraus St. Martin, den mutigen Vertreter des christlichen Glaubens, den Helden der brüderlichen Liebe, den Apostel der sozialen Fürsorge, den Wundertäter und den Bischof mit der Seele eines Apostels kennenlernen.

Diese Publikation könnte – wegen seiner Eigenart und dem verlässlichen Informationsmaterial – ein beliebtes Handbuch der St. Martin verehrenden Gläubigen und der für Kunstgeschichte und Kunstwerke interessierenden Menschen werden.

Hoffentlich wird die Präsentation dieses Buches ein bedeutungsvolles Ereignis des kirchlichen Jubiläums und des ungarischen Millenniums werden. Hoffentlich bedeutet die Erscheinung dieses Werkes vielen ein religiöses und künstlerisches Erlebnis.

Szombathely, 4.
September 2000



István Konkoly



Xix edictu a
cesare aug:
ut describere
tur omnibus
orbis. **H**ec
descriptio pri
ma: facta ē

a preside syrie Lyrino. **E**t ibant
omnes. ut pferrent: singuli in
suā ciuitatē. **A**scendit autē et Jo
seph a galilea de ciuitate nazarethi
in iudeam ciuitatē david. que vo
catur bethlehem. eoq̄ p̄t de domo



ELŐSZÓ

André Vingt-Trois

TOURS-I ÉRSEK

A történelem, mint humán tudomány modern gyakorlata előszeretettel fordul az írott forrásokhoz, hogy a régmúlt

idők tényeit feltárja. Ez alól az egyháztörténet kutatása sem kivétel. A régi szentekről szerzett történelmi tudásunk is alapvetően az írott dokumentumokra hagyatkozik, annak ellenére, hogy számuk nem túl nagy és jelentős részük megrongálódott. Néha bizony meglehetősen hiányosnak tűnnek, és túl sokat merítenek a hagiográfiából. A különösen nevezetes szentek kivételesen nagy figyelmet kaptak az évszázadok történetíróitól. Ez igaz természetesen Szent Mártonra is.



Valljuk be, a mai olvasók kissé meghökkenve állnak a mesék előtt, melyekben vagy kegyes elfogultságot gyanítanak, vagy túlzott szubjektivitást. Kulturális történelmünk talán mellőzte az archív dokumentumokon kívüli forrásokat. Más korok kulturái szívesebben fogadták a szóbeli ismereteket, amelyeket a különféle népcsoportok szokásaikban és közös emlékeikben őriztek meg. Ily módon képesek felismerni a hiteles történelmi részeket az esztétikai jegyeken keresztül.



A művészeti alkotásoknak lényegében két üzenete van számunkra. Először is információt nyújtanak a mű keletkezési korának kultúrájáról, arról, hogyan értelmezzük az akkori eseményeket. Ezenkívül konkrét adatokat is tartalmaznak azokról az emlékekről, amelyek az eseményekről megmaradtak, és persze magukról az eseményekről is informálnak bennünket.



Ha egy olyan jelentős személyről van szó, mint Szent Márton, senki nem kételkedik abban, hogy a vizuális vagy építészeti alkotások értelmezése nem ad pontos információkat a „13. apostol” beszédeinek, cselekedeteinek emlékéiről. Az a hibetetlen gazdagság, amely személyes történelmét jellemzi, és az apostoli munkájára jellemző páratlan bőség komoly nyomot hagyott

Európa egyházain, szülőhazájától, Pannoniától kezdve egészen a franciaországi Tours egyházmegyéjéig. A nevét

viselő számos község és szentély szintén erről tanúskodik szerte Európában.

Magyarország ezeréves ünnepére készült munkája miatt csak elismeréssel adózhatunk dr. Lőrincz Zoltánnak, hogy felvállalta ennek a kötetnek az elkészítését, amelyben Szent Márton életútjának európai művészeti nyomait követi végig. E munka azt is lehetővé teszi, hogy újra felfedezzük ennek a nagy apostolnak a személyiségét, nemcsak úgy, ahogy az az írott anyagokból kitűnik, hanem látatva, hogy milyen nyomokat hagyott az európai keresztények generációin, akik élénken megőrizték emlékét saját történelmükben és művészeti alkotásaikban.

Számos mai európai figyelmen kívül hagyhatja, milyen volt az élet a római légiós helyőrségeken, vagy milyen volt pontosan a helyzet Amiens-ben Szent Márton napjaiban. Senki nem hagyhatja viszont figyelmen kívül azt a téli estét, amikor Márton – akkor még csak a kereszténységre készülve – megosztotta a köpenyét egy teljesen átfagyott szegény emberrel. A jelenetet igazoló részleteken túl, ez a gesztus egyike a keresztény könyörületesség fontos pillanatainak. Ezt akkor is értették, és ma is értjük.



Fogadjuk meg a lényegi üzenetét e könyvnek, amely hozzájárul, hogy jobban megismerhessük Szent Márton életét és munkásságát, s talán hozzásegíti a mai európaiakat ahhoz, hogy jobban megértsék: népeink uniójának nem lehet fegyveres hatalom vagy piaci dominancia az alapja. Csak a szeretet és a lélek gyümölcse vezet oda, hogy társadalmaink segítség leggyengébb tagjaikat. Meg tudjuk-e érteni a felhívást, amely Mártontól, a katonától ered, aki Krisztushoz vált hasonlóvá amikor a szegények felé fordult?



Modern practice of history as part of Human Science has favoured the re-course to written archives in order to



re-establish ancient facts. The history of the Church has not been an exception to this practice. Consequently, our historical knowledge of the Saints on the ancient Church is obviously based on written documents often too few or badly preserved. Thus they seem incomplete or deficient

when it comes to reading or re-Ostoring hagiography.

Exceptionally well-known saints were treated to special favours from historiographers in the centuries that followed. This was the case especially for Saint Martin even though modern readers are sometimes perplexed by stories they consider biased or too subjective.



Our historical culture has maybe neglected other sources than archives. Other cultural eras have proved more welcoming to other peoples' oral testimony transmitted by their practices or collective memory. They know how to recognise authentic history by using aesthetic signs. In fact, artistic representation conveys a double message – it informs us firstly about the culture of the epoch it was created and on the lecture of events that prevailed. It also makes for concrete objectivity regarding the souvenir and thus clarifies certain information concerning these events.



When it comes to highly esteemed personalities such as Saint Martin, there's no doubt that deciphering his pictorial and architectural works do not leave us with precious indications regarding the teachings and acts of one who was referred to as the "thirteenth apostle". His extremely wealthy personal history such as the profusion of his apostolic expeditions has left its footprints on the churches in Europe starting



FOREWORD

André Vingt-Trois

ARCHBISHOP OF TOURS

from his native Pannonie to the Diocese that was entrusted to him in Tours, France. The numerous towns

and sanctuaries that bear his name throughout Europe are existing witnesses to this fact.

As we celebrate the one thousandth anniversary of Hungary, we should be grateful to dr. Zoltán Lőrincz for the publication of his book retracing some of Saint Martin's itinerary through his works of art all along the routes



of Europe. So doing, we rediscover the personality of this great apostle not only as written in books but as it has affected several generations of European Christians who have continued to sustain memories of Saint Martin through their personal history and artistic creations.



Many Europeans today probably do not know what life was in the garrisons of the roman legions or the exact situation of Amiens in Saint Martin's lifetime, but nobody can plead ignorance of that cold winter night when Saint Martin, then a catechumen, shared his coat with a pauper. Besides the verifiable details of that episode, the gesture has become one of the most pertinent and greatest moments of Christian charity ever since.



May the consultation of this book contribute to increased knowledge of the life and works of Saint Martin and help Europeans to better understand that the unity of our peoples cannot be achieved through the use of arms nor by economic domination. That unity can only be the fruit of love and better treatment of the poor and needy in our society. Are we capable of understanding soldier Martin's plea to share with the poor that pulled him closer to Christ?



Die moderne Geschichtsschreibung im Rahmen der Geisteswissenschaft hat zunehmend auf Archivbestände zu-

rückgegriffen, um die Ereignisse früherer Zeiten zu ermitteln. Die Kirchengeschichte ist dieser Praxis nicht entgangen. Also ruhen unsere historischer Kenntnisse über die Heiligen der frühen



Kirche selbstverständlich auf geschriebenen Dokumenten, die nur zu oft gering oder in schlechtem Zustand auf uns gekommen sind. Deshalb erscheinen sie unlückenhaft und den Heiligenlegenden sehr ähnlich.

Die Heiligen mit aussergewöhnlichem Ansehen wurden von den Geschichtschreibern der vergangenen Jahrhunderten besonders begünstigt. Dies gilt insbesondere für den Heiligen Martin. Aber moderne Leser stehen manchmal den Berichten, die sie zu vereingenommen und subjektiv empfinden, ratlos gegenüber.

Unsere Geschichtsschreibung hat vielleicht andere Quellen ausser den Urkundensammlungen zu sehr ignoriert. In anderen Zeiten hat man der mündlichen Überlieferung, die im Gedächtnis eines ganzen Volkes weitergegeben wurde, einen



höheren Stellenwert gegeben. Damals konnten die Menschen durch Kunstwerke die Spuren einer wahren Geschichte erkennen. Die künstlerische Darstellung gibt uns tatsächlich eine doppelte Botschaft. Sie unterrichtet uns

zunächst über die Kultur der Entstehungszeit und dann über die offizielle Lesart der damaligen Ereignisse. Selbst wenn diese Ereignisse in unserem Sinne nicht objektiv wären, erhalten wir trotzdem eine wertvolle Information über das Leben der Heiligen.

Bei einer so wichtiger Persönlichkeit wie dem Heiligen Martin besteht kein Zweifel daran, dass die Beschäftigung mit den Bild- und Bauwerken uns wertvolle Aufschlüsse über die Reden und Taten des Heiligen geben, der als „der dreizehnte Apostel“ bezeichnet wurde. Seine persönlich reiche Geschichte sowie die grosse Anzahl seiner apostolischen Werbe-

VORWORT

André Vingt-Trois

ERZBISCHOF VON TOURS

feldzüge haben die Kirchen in Europa geprägt, von seinem Geburtsort in Pannonien bis zu seiner Diözese in Tours im

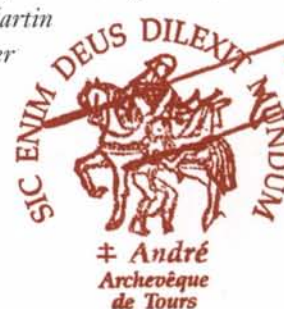
heutigen Frankreich. Die Zahl der Martin gewidmeten Orte und Heiligtümer in ganz Europa legen davon Zeugnis ab.

Mit Dank können wir feststellen, dass Herr dr. Zoltán Lőrincz für die Tausendjahrfeier Ungarns diesen Band herausgegeben hat, der einige Routen des Heiligen Martin – anhand von künstlerischen Darstellungen durch ganz Europa – beschreibt. So können wir die Persönlichkeit dieses grossen Apostels aufspüren, nicht nur wie sie uns aus den Urkunden überliefert ist, sondern auch wie sie viele Generationen von Christen in Europa beeinflusst hat, die ihn durch ihre eigene Geschichte und Kunst lebhaft in Erinnerung behalten haben.



Viele heutige Europäer mögen nichts über das Garnisonsleben in den römischen Legionen oder die genaue Lage von Amiens in der Zeit des Heiligen Martin wissen. Aber keinem von ihnen kann die Winternacht unbekannt sein, in der der noch nicht getaufte Martin seinen Mantel mit einem frierenden Armen teilte. Über die historisch belegbaren Details dieses Ereignisses hinaus ist diese Geste zu einer Sternstunde der christlichen Nächstenliebe – geworden – wie sie damals verstanden wurde und wie wir sie heute noch verstehen.

Hiermit hoffe ich, dass dieses Buch zu einem besseren Verständnis von Leben und Werk des Heiligen Martin beitragen möge. Ausserdem sollen die heutigen Europäer besser verstehen, dass die Einigung unserer Völker nicht Sache der Waffengewalt noch der wirtschaftlichen Übermacht ist, sondern allein die Furcht der Liebe und der Sorge unserer Gesellschaft für die Schwachen. Werden wir den Aufruf zur Teilung hören, den wir vom Soldaten Martin bekommen haben, der Christus ähnlich wurde, als er sich den Armen zuwandte?





November 11-e a francia naptárban mint emléknap szerepel, mert ezen a napon ért véget a franciákat annyira meg-
rázó, gyilkos első világ-

háború. De sokkal korábban, amikor még a mai értelemben vett Franciaország nem is létezett, november 11-ét az európai kereszténység emléknapjává nyilvánították. Ezen a napon, 397-ben, Tours-ban eltemettek egy püspököt, akit azóta Szent Mártonként tisztelünk. Alakja, személyisége számunkra többszörösen is fontos: nemcsak azért, mert a mai Magyarország területén, a hajdani Savariában (ma Szombathely) született, s így első egyetemes európai formátumú egyénisége történelmünknek, hanem azért is, mert kultuszát államalapító királyunk, Szent István vezette be hazánkban. Továbbá azért, mert élete, munkássága, tevékenysége szoros összefüggésben van az európai kereszténység születésével. Államalapítóink számára példa volt hite és munkássága. Életének és missziós tevékenységének nyomai kontinensünk több országát egybekapcsolják. Elég csak Magyarországot, Itáliát, Franciaországot és Németországot említeni.

Kortárs életrajzírója, *Sulpicius Severus* már művének bevezetőjében leszögezi: „Márton Pannonia Savaria nevű városában született, majd az itáliai Ticiumban (Pavia) nevelkedett”.¹ Isten titkait kutató, fürkésző alkat volt, aki remete akart lenni, hogy a világtól elvonuljon. Valójában egész életében rengeteg embernek volt szüksége rá, és halála után nem sokkal a „Világ” zarándokolt hozzá. A tours-i zarándoklat a középkorban hamarosan Jeruzsálem, Róma – és később Santiago de Compostela után – a negyedik legnagyobb növekedett.

Márton akarata ellenére lett a Római Birodalom katonája, ő Krisztus katonája szeretett volna lenni.

„... NEM VONAKODOM
A MUNKÁTÓL” Szent Márton jelentősége
és első ábrázolásai



Méltatlannak tartotta, hogy pappá szenteljék, mégis püspök lett belőle. Az ismeretlenséget kereste, de közvetlenül a halála után megjelenő

életrajza azonnal ismertté tette, köszönhetően tanítványának, Sulpicius Severusnak. Az ő véleménye szerint Márton még halála órájában is így imádkozott: „Uram, ha népednek még szüksége van rám, nem vonakodom a munkától”.

A negyedik század másik jelentős alakja, *Nolai Paulinus*, a nagy egyházatyák egyike 397 tavaszán levélben köszönte meg Sulpiciusnak a Szent Márton életéről írt könyvet: „A boldog Márton kiérdemelte, hogy hitéhez és életéhez méltó történetírót kapjon, és így most kétszeresen is méltó lett: az isteni dicsőségre érdemei, és az emberek emlékezetére írásaid által”.²

A Márton-ábrázolásokat, azok típusait, az ikonográfiai változatokat a Sulpicius Severus-féle életrajz³ segítségével szándékozunk teljesebbé tenni, így a Szent életének részleteivel a műalkotások bemutatásakor találkozhatunk. *Tours-i Gergely* kétszáz évvel később foglalta el Márton püspöki székét (†594), és alapos filológiai munkával írta meg *A frankok története* című munkáját. E munka ugyancsak felbecsülhetetlen adatokat tartalmaz a Márton-életmű pontos rekonstruálásához, mivel a szerző információit az egyházmegye és temploma irattárából szerezte. A 13. századi *Legenda Aurea* is Sulpicius Severus művére hivatkozik, így nélkülözhetetlen a Márton-ábrázolások jobb megértéséhez.

„Nem vonakodom a munkától” – hallottuk a szent életű püspöktől, s a szinte szállóigévé magasztosult mondatot több magyar főpásztor is élete vezérfonalának, jelmondatának választotta: így *Serédi Jusztinián* hercegprímás (†1945) és *Márton Áron* (†1980), Erdély legendás püspöke.⁴

4. KÉP Szent Márton szobra a ligugé-i apátság templom bejárata felett

FIG. 4. Statue of St Martin above the entrance of the abbey church of Ligugé

ABB. 4 Die Statue vom St. Martin über dem Eingang der Abteikirche zu Ligugé

402 körül – öt évvel Márton halála után – Severus levelet írt barátjának, Nolai Pálnak, amelyben közölte szándékát, hogy az általa alapított kolostor

kápolnájában képet szeretne elhelyezni a tours-i püspökről. Pál válaszában aggodalmának adott hangot, de himnikus szavakban festette le az utókor számára Márton alakját.⁵ Képalírásnak ezt szánja: „perfectae Martinus regula vitae”⁶. Márton élete követendő minta, „ideálkép a megkereszteltek számára”⁷. Pál levele nagyon fontos dokumentum. Nemcsak azért, mert az egyházi képhasználat (*Biblia Pauperum*) ógyházi kérdésvetéseit idézi, hanem azért is, mert itt meglepő módon új szempontot kap a probléma. Elsősorban nem az elhunyt emlékééről van szó, hanem egy eszmény megjelenítéséről. A baptisztérium dogmatikailag az őember eltemetésének és a keresztségben való újjászületett ember felöltözésének a színtere. Ebben az összefüggésben mind Sulpicius Severus, mind Nolai Pál számára Márton képe a keresztelőkápolnában egy kézzelfogható, vizuálisan érzékelhető, követésre ösztönző példának a képe, azaz útmutató.

Az ötödik század közepére a Márton-tisztelet már első virágkorát élte, és az építészetben, irodalomban, képzőművészetben jelentkező ábrázolások előrevetítették a későbbi ikonográfiai típusokat.

„... ELREJTŐZNI NEM TUDSZI!”

Szent Márton-himnusz

Paulinus Périgueux 470-ben Severus életrajzára alapozva egy eposzt írt *De vita S. Martini* (Szent Márton élete) címmel.⁸

Márton közvetlen utóda a püspöki székből *Briccius* (397–444) volt, aki elődje sírja fölé egy templomot építtetett a növekvő zarándoktömeg befogadására. *Perpetuus püspök* (461–491) ezt az épületet majd egy hatalmas zarándokbazilikává alakíttatja.⁹ A templom feliratokkal, Sulpicius Severus-szövegekkel ellátott falfestményei és mozaikjai mutatták be Márton életét és csodáit. Ez a ciklus, amely a Márton-ábrázolások tradícióját megalapozta, a legrégebbi – sajnos elpusztult – összefüggő ábrázolása egy szentnek a nyugati művészetben, amelyről ma tudomásunk van.¹⁰

Majdnem száz évvel később a híres Szent Kereszt-himnusz, a *Vexilla regis prodeunt* szerzője, *Fortunatus* (†600 körül), a későbbi poitiers-i püspök arról számolt be, hogy Ravennában a Szent János- és Szent Pál-templomban Márton tiszteletére oltárt szenteltek fel, s a csodatevő Szent Márton-képet tömegesen keresik fel. A frankok nagy történetírója, *Tours-i Gergely* (†594) és a longobárdoké, *Paulus Diaconus* (†799) is tudósít arról, hogy az egyik fülkében függő Márton-kép előtti lámpa olaja gyógyította meg a betegek szemét, s Gergely is ott gyógyult ki szembajából.¹¹



A ravennai *San Apollinare Nuovo*-ábrázolás (5. sz. kép) tudomásunk szerint a legrégebbi megmaradt Márton-kép. Irodalmi források nem tudósítanak készítésének körülményeiről. A kép csak néhány évvel, talán évtizeddel lehet fiatalabb a Venantius Fortunatus által említettél. A ma is megcsodált mozaikok a 6. század első negyedében készülhettek, amikor Nagy Teodorik (†526) palotakápolnáját – mint Krisztus-templomot – építtette. A felirat szerint: „Theodericus hanc ecclesiam (sic!) a fundamentis in nomine domini nostri Jesu Christi fecit”.¹² Vagyis a templomot Jézus Krisztus tiszteletére alapították, aki Arius tanai szerint nem egyenlő lényegű az Atyával, hanem hasonló hozzá, és így csak teremtett isteni lény. Később Justinianus császár és Ravenna érseke, *Agnellus* (556 körül–570) egy rendeletet adott ki, amely szerint minden pogány kultuszhelyet és ariánus tulajdonú egyházi javat a ravennai szent igaz anyaszentegyház használatába kell venni. (*Sancta Mater Ecclesia Ravennae, vera Mater orthodoxa*)¹³. Teodorik udvari templomát 561 körül *Agnellus* érsek a katolikus kultusz számára Szent Márton tiszteletére újraszentelte. Csak a 9. században, VII. János érsek idejében, 856-ban történt a templomnál újra egy titulusváltás, amikor Szent Apollinarius csontjait az épületben elhelyezték¹⁴.

561 körül eljött az ideje, hogy a Márton-képen és -oltáron kívül emléktemplomot is szenteljenek Márton tiszteletére. E mögött antiariánus egyházpolitikai

program állt. Ha Márton életére gondolunk, tudjuk, hogy Hilarius pontosan azért küldi Pannóniába és Illyriába, hogy harcoljon az ariánusok herezise ellen. Sulpicius Severus és Venantius Fortunatus hangsúlyozzák, hogy Márton az ariánus tévtanítás ellen küzdött. Alakjának megjelenítése a mozaikon a dogmatikai küzdelmek egyik koronatanúját is idézi. A *San Apollinare Nuovo* mozaikjainak programja a tituláris szent (Márton) aktualizált ábrázolása. A huszonhat mártír és huszonkét mártírnő vonulása a főhajó hosszanti két oldalán közvetlenül az árkádok felett jelenik meg. A szent férfiak az egyik oldalon a négy angyal között trónoló Krisztus felé, a szent asszonyok a másik oldalon a trónon ülő Istenanya irányába vonulnak. A virágokkal teli zöld mező és az alakok között elhelyezett pálmafa paradicsomi állapotot idéz. A pálma egyben a győzelem jelképe is (Jel 7, 9–12). Márton alakja nemcsak azért kap kiemelt jelentőséget, mert az első a mártírok között, hanem azért is, mert ruházata eltér a többi szent férfiútól. Míg a többi szent a mártírok fehér ruháját viseli, Márton bíborköpenyben jelenik meg. Az értékes bíborköpeny az uralkodók, a királyok megkülönböztető attribútuma volt. Az itteni ábrázoláson a Király-Krisztus – hasonlóan Mártonhoz – bíborköpenyt visel, utalván ezzel arra, hogy bár Márton a koldussal osztotta meg köpenyét, de Máté evangéliumának parancsa alapján: „... mezítelen voltam és felruháztatok, beteg voltam és meglátogattatok, börtönben voltam és eljöttetek



5. KÉP Szent Márton a mártírok vonulását vezeti a ravennai *San Apollinare Nuovo* mozaikján

FIG. 5. St Martin Leading the Procession of Martyrs in the mosaic decoration of the church of San Apollinare Nuovo in Ravenna

ABB. 5 St. Martin führt den Zug Martyrer. Mosaik in Ravenna, San Apollinare Nuovo

hozzám... Bizony mondom néktek, amikor megtették ezeket, akárcsak eggyel is a legkisebb atyámfiai közül, velem tettétek meg”. (Mt 25;36,40) Krisztussal. A szent legendája ezt szépen, plasztikusan előadja. A Krisztus-királyságban történő ilyen részvállalás azért is érdekes, mert Krisztus köpenye nemcsak a Fiú-Isten dicsőségét hirdeti, hanem megkülönböztetetten kiemeli Márton méltóságát. Ezzel az újszövetségi „királyi papság” intézménye válik hangsúlyossá, amely az ógyház dogmatikai vitáiban oly fontos volt. (1Pét 2,5) A szent férfiak a mártíromság koszorúját viszik, adoráló mozdulattal, a Menny Ura felé. Egyedül Márton nem volt mártírszent, kezében viszont ott van a győzelmi koszorú, amit szent életével érdemelt ki, és ezáltal felvételt nyert a szentek közösségébe. A ravennai mozaikkép mutatja, hogy milyen tiszteletnek örvendett Márton Gallián kívül már Itáliában is a 6. században.

A korai ábrázolások közül – *Szent Ambrus* egyházatya egyháztörténeti jelentősége szempontjából is – emeljük ki a *milánói San Ambrogio* apszismozaikját.

A San Ambrogio építése már az egyházatya életében megkezdődött. A négy latin egyházatya közül Ambrus (339–397) Márton kortársa, aki ugyanabban az évben, de néhány hónappal korábban, április 4-én halt meg. Az ariánusok legyőzését követően, 374 után mindketten ugyanúgy templomokat alapítottak: a milánói templom építése is erre az időre tehető. 783–84 körül, majd a 11. században a bazilikát újra átépítették. A 11. századi mozaikok a 8. századi ábrázolások másolatai. Feltételezések szerint a ciklus programja is a negyedik és nyolcadik századra vezethető vissza, tematikailag Ambrus és Márton kapcsolatára. A fragmentumok alapján arra gondolhatunk, hogy a trónon ülő Krisztus-alak melletti egyik mellékjelenetben az Ambrus látomásban látja Márton halálát, és a temetésén részt vesz ikonográfiai ábrázolás feltételezhető.

A milánói S. Ambrogio másik jelentős Márton-emléke a 835 körül készült ún. Arany- vagy *Volvinius-oltár*, amelyen Márton glóriával a feje körül, jobb ke-

zét mellére helyezve, baljában könyvet tartva jelenik meg. Az oltár másik ábrázolásán Szent Ambrus (álmában) Márton földi maradványainak végső nyugalmaért imádkozik.

Ezt követően a Márton-ábrázolások az európai és magyar művészettörténet jelentős rétegét képviselik. Méltán imádkozhatják a magyar bencések is a régi himnuszukat.

*„Merre futsz, hátrálsz? Elrejtőzni nem tudsz!
Messze száll híre koszorús erénynek!
Száz csodád fénylőn hirdet s emel, Márton,
Pásztori tisztre.
Nem pompáz gögben, sem arany színekben,
Hordja, mint régen, egyszerű ruháját,
Arcán, külsőjén csak erénye fénylik
Szép ragyogásban.”¹⁵*

– olvashatjuk a Breviárium Maurinum Szent Márton-napi himnuszának fordításából.

Időben néhány évszázadot előreugorva: egy katalán, az ún. *gombreny-i* táblakép-ábrázolás a 12. századból érdekes részletet tartalmaz: *Szent Márton halála* (Vich, Museo Episcopale). A szerzetesi ruhában fekvő Márton a későbbi *Legenda Aurea* leírásának megfelelően mindkét kezét mellére teszi, és tekintetét az ég felé emeli. A halott ágya mögött a kép két szélén két férfi áll. A jobb oldali feltételezhetően Szent Ambrus, aki csodálatos módon részt vett a temetésen. Jobbjában könyvet tart, míg bal kezében püspöki keresztet. A két férfi között nagy szárnyakkal ábrázolt angyal jelenik meg, aki kezét a halott felé hívogatóan nyújtja ki úgy, ahogyan a kölni püspök, *Severinus* mondja: „... és az Angyalok felvitték lelkét az égbe”.¹⁶ A katalán ábrázolás nagy formátumban adja vissza a jelenetet. Ünnepelesen és nagyvonalúan celebrálja szinte szó szerint a történetet. Mély komolyság jellemzi a kompozíciót, és az elsősorban pirosra, olívdzöldre koncentrált színvilág szent „csendet” kölcsönöz a műnek.

Walter Nigg szerint Márton egy olyan szent, aki-
nek nem volt irodalmi
munkássága¹⁷. Nem írta
meg tapasztalatait, nem
dolgozott ki dogmatikai

tanítást, sőt, az annyira szeretett szerzetesség számára
sem foglalta írásba reguláit. Márton életművét, irodal-
mi hagyatékát hite, élete, egyházszeretete adja.

A művészettörténet¹⁸ az alábbi, Mártonhoz kapcsolo-
ló ikonográfiai típusokat ismeri: 1. A császár köte-
lezi Mártont a katonai szolgálatra 2. Köpenymegosz-
tás az álmjelenettel vagy anélkül 3. Márton kéri fel-
mentését a katonai szolgálathoz 4. Megkeresztelése
5. Hilarius ördögűző feladattal bízta meg 6. Márton
megtérít egy rablót 7. Márton sátánt űz 8. A hunyor
okozta halálos betegséget imádsággal elűzi 9. Az ön-
gyilkos ifjú feltámasztása 10. Kolostoralapítás 11.
Halott feltámasztása 12. Megszállott megszabadítása
(31. sz. kép) 13. Püspökké szentelése 14. Az álvérta-
nú leleplezése 15. A gyermek feltámasztása 16. Va-
lentinianus császár harca 17. Pogányok által tisztelt
fenyőfa kivágása (57. sz. kép) 18. Béna meggyógyítá-
sa 19. Márton megcsókol egy leprást 20. Márton

„... NEM OLYAN KEVESET TETT”



tel 25. Utóda Briccius 26. Halálát előre bejelenti 27.
Halála és temetése 28. Vita Tours és Poitiers között 29.
A holttestet hajón Tours-ba szállítják 30. Ambrus ál-
ma Márton halálával 31. Márton relikviáinak elhe-
lyezése.

Ezek közül a legismertebb jelenet *Amiens* városának
kapuja előtt, 334-ben történt. „Egy szerencsétlen
ember könyörgött az arra járókhoz, hogy szánják
meg, de mindnyájan elmentek mellette. Ekkor az Is-
tennel eltelt férfiú megértette, hogy az Úr neki
hagyta meg azt, akin senki sem könyörült. De mit
tegyen? A rajta lévő köpenyen kívül nem volt egye-
be, mert már hasonló célra mindenét elajándékozta.
Fogta tehát az oldalán hordott kardját, és középen
elvágtá vele köpenyét, az egyik részét odaadta a kol-
dusnak, a maradékot pedig magára terítette.”¹⁹ (*Vita*
3.) A leghíresebb, de legalább annyira érthetetlen ez
a jelenet. Severus szövege alapján az irgalmas
samaritánus története (Lk 10, 25–37) jut eszünkbe,
ahol ugyanúgy részvétlenül mentek el az emberek a
rászoruló mellett, mint itt. A *Vita* szövegéből meg-
tudjuk, hogy Márton már mindenét elajándékozta,
csak a ruhája és köpenye volt még meg. Szívére hall-
gatva, impulzív gesztussal kettéhasította köpenyét.
De miért csak felét adta a koldusnak? A ma legin-
kább elfogadott vélemény szerint azért, mert mint
katona felszerelésének, ruházatának csak felével ren-
delkezhetett személyesen, a másik fele a légió tulaj-
donát képezte, s így nem ajándékozhatta el. Szá-
munkra azonban nem logikai csűrés-csavarások tár-
gya ez a tett, hanem az irgalmas felebaráti szeretet
szép példája. A jelenet folytatódik. A következő éj-
szaka Mártonnak álmában megjelent Krisztus,
ugyanabban a köpenyben, amelyet a koldusnak aján-
dézott. Jézus ekkor így szólt: „Márton takart be

6. KÉP Az amiens-i Notre-Dame Székesegyház nyugati homlokzata

FIG. 6. West facade of the Notre-Dame Cathedral in Amiens

ABB. 6 Die Westfassade, Kathedrale Notre-Dame zu Amiens

ezzel a ruhával, pedig még katekumen”. Ezzel a kijelentéssel Krisztus saját mondását is szeretne volna emlékezetbe vésni: „... amikor megtettétek ezeket akár csak egygyel is a legkisebb atyámfiak közül, velem tettétek meg”. (Mt 25,40) (58. sz. kép) Itt könnyen felismerhető a karitatív tevékenység és a Krisztus-szolgálat elválaszthatatlan egysége. A koldus attribútuma lett Mártonnak. Márton az álomvízióból levonta a konzekvenciákat: a hittanuló (katekumen) ideje lejárt, és elérkezett a döntés ideje. 334 húsvétján megkeresztelkedett, és a római katonából Krisztus katonája lett. Márton megkeresztelése után még két évig volt katonai szolgálatban. Felvetődik a kérdés, hogy miért vállalt még katonai szolgálatot? A római törvények minden kiszolgált katona fiát kötelezték harci szolgálatra, így ő is katona lett. De talán ő a történelem első alakja, aki a katonai szolgálatot megtagadta, és kérte *Julianus császártól* fel-

mentését. Az assisi ábrázolásokon ez hangsúlyt is kapott. (35. sz. kép)

„Eddig neked szolgáltam – szolt a császárhoz – engedj meg, hogy most már Istennek katonáskodjam. Adományodat fogadja el az, aki harcolni akar, én Krisztus katonája vagyok, ezért nekem már nem szabad harcolnom”²⁰ (*Vita 4.*). A katonai szolgálatot a nagy ókeresztény írók – mint Tertullianus és Laktancius – a bibliai „Ne ölj!” parancsolat alapján elvetették, de őket származásuk miatt nem is kötelezték katonai szolgálatra. Márton elutasító álláspontját nyilvánvalóan nem kis lelki tusa után hozta meg. Szent Márton a köpeny kettévágásával és a katonai szolgálat megtagadásával két ma is aktuális kérdésre találta meg a választ: Hogyan viszonyuljunk a társadalom szociális problémáihoz? Lehet-e keresztény ember manipulált hatalmak és ideológiák eszköze, katonája?

Cervantes Don Quijotéjában (1615) a főhős így szól egy Szent Márton-ábrázolás láttán: „Ez a lovag is a keresztény kalandosok közé tartozott,

csak hogy azt hiszem, nagyobb volt a bőkezűsége, mint a bátorsága, amit abból is láthatsz, Sancho, hogy megosztja a szegénnyel köpönyegét, s odaadja neki a felét. Akkor azonban bizonyosan tél lehetett, mert máskülönben, amilyen könyörületes volt, nyilván az egész köpönyegét odaadta volna.”²¹

Márton a középkori művészek is leggyakrabban az amiens-i jelenet főszereplőjeként ábrázolják. Ez indokolja, hogy az ikonográfiai szempontból fontos cselekedetet, köpenyének megosztását a koldussal külön fejezetben tekintjük át.

Az ezredik év felé közeledvén az európai művészetben megsokasodtak a teofánikus ábrázolások. A romanika fő témája a krisztológia, így Márton álomjelenete tematikusan is kapcsolódik a krisztológiai témához. A 10. században megszorodtak a Márton-ábrázolások. Az első emlékek ebből a korból a kódexfestészetben jelentek meg. A 9. századból származó illuminált *Fuldai kézirat* (Vatikán Könyvtár, Reg. Lat. 124), amelyben a nagy tudós, Hrabanus Maurus

„... A VALÓDI TÖKÉLETESÉG
PÉLDÁJA...”

Szent Márton és a koldus

(†856), Mainz későbbi érseke – aki mint ifjú szerzetes annak idején Tours-ban Alkuinnál, a híres mesternél tanult – az ábrázoláson most

egyik munkáját Mártonnak adja át.²² Az Alpoktól északra eső terület egy másik korai ábrázolása a kódexfestészet jellemző jegyeit felhasználó, de azt monumentálissá tevő – a Dachau melletti *Petersbergben* lévő (ma Erdweg település része) – egykori *Szt. Péter bencés kolostor* román kori falképe (1103–1107). Az északi apszisban a Szent mankóra támaszkodó mezítláb koldussal jelenik meg. A szentély déli oldalán trónon ülő püspökként látjuk. A szentély kupolájában két angyal emeli a püspököt az égbe. Az orommezőt Márton másik attribútuma, a liba díszíti. Az eredeti román kori részletek felhasználásával az egész szentélyt 1907-ben *Haggenmiller* teljesen átfestette.²³ (59. sz. kép)

A román kori apokaliptikus gondolkodás, eszkatológiai aspektus, az utolsó ítélet félelme együttesen a *Fuldai Sakramentáriumon* (Staatsbibliothek, Bamberg) jelenik meg a *Márton és a koldus*-ábrázolásban. A 10. század utolsó harmadában készült miniatúrát a középpontban, a szívárvány felett a trónoló mandorlás

Krisztus uralja. A bal oldalt álló Szent Amiens előtt megosztja köpenyét a koldussal. Balra az alvó Szent alakja. A földi szférával ellentétben az égiben „Krisztus fenségét” angyalok kara kíséri. Így hasonul a romanikában az üdvözült lélek Krisztushoz. Az ábrázolás a „*Maiestas Domini*” képtípusból indul ki. Az Úr fenségének ábrázolása ezzel a Mt 25,31–46 szövegálmánnyal a Márton-életműhöz kapcsolódik. „Amikor pedig az Emberfia eljön az ő dicsőségében, és vele az angyalok mind, akkor odaül dicsősége trónjára.” (Mt 25,31)

Az „Úr fensége” téma variánsa a már említett katalán ábrázolás is. Az oltártábla közepén a bizáncias Pantokrátor típusát képviselő ítélő Krisztus trónol, mellette egymás fölötti mezőkben jobbra és balra a Márton-*Vita* jelenetei: Szent Márton megosztja köpenyét a koldussal, alatta a koldus mint Krisztus. Jobbra az alsó mezőben a Szent halála, a felette lévő mezőben két angyal emeli lelkét az égbe.²⁴ E korból az egyik legjelentősebb Márton-ábrázolás egy kódexben maradt fenn. (*Vita Sancti Martini*, Bibliothèque Municipale, Tours, ms. 1018, fol. 9 r.).²⁵ A kép két egymás feletti mezőjében a köpenymegosztás és az álm jelenet. Nemcsak a Márton-ábrázolások két legjellegzetesebb eleméről van szó, hanem az alá- és fölérendelés kérdéséről. Szent Márton kapcsán a cselekedetről és vízióról, a cselekvésről és a kontemplációról.²⁶

Az 1119–1135 között az angol *Christina Markyate* psalteriumának egyik egészoldalas miniatúrája az alsó mező-

ben a köpenymegosztást, a felsőben az álm jelenetet mutatja be. (*Albani-Psaltérium*, Dombibliothek, Hildesheim). Az álm jelenet félköríves mandorlájának Krisztusa éppúgy – szinte demonstratíván –, mint a tours-i ábrázoláson, két oldalra szétnyitja (két részre osztja) köpenyét. A rómaiak korában és a középkorban használt ógörög szó, a „chalamys” jelentése katonai köpeny, egyenruha.²⁷ S most ez a köpeny Krisztus vállát borítja.

Walter Myss²⁸ szerint a már tárgyalt miniatúraábrázolások legközelebbi rokonai a *zillisi Szent Márton-templom* (Svájc, 1130) mennyezeti fakazettái. Való igaz, ezek az ábrázolások közelebb állnak a könyvfestészethez, mint a monumentális műfajokhoz. A külső kazetták ábrázolásain állatok, démonok, angyalok, madarak, sárkányok. A második és belső képciklus főleg ó- és újszövetségi jeleneteket mutat be. A Márton-ciklus hét kazettán jelenik meg, közvetlenül a nyugati bejáratnál, a második sorban. A köpenymegosztás két kazettát foglal el, az



7. KÉP A Sátán alakja a zillisi Szent Márton-templom kazettáján

FIG. 7. Satan in a coffer of the church of St Martin in Zillis

ABB. 7 Die Gestalt des Satans von Zillis, St. Martin-Kirche

egyiken Amiens falai és a ló, a másikon az álló Márton és a koldus látható. A következő ábrázoláson Hilarius akolitussá (gyertyavivő) szenteli Mártont, majd Márton halottat támaszt fel. (32. sz. kép) S végül három ábrázolás Márton Sátánnal vívott harcát mutatja be. (7. sz. kép) „Márton hatalmas tekintélye abból fakadt, hogy mint ördögűző meg tudta határozni, s így könnyőrelesen behatárolni és kezelhetővé tenni a feszült pillanatokot azáltal, hogy meglátta és elszigetelte a bennük rejtőző démont.”²⁹ A Sátán gyönyörű ruhát, aranyból és drágakövekből készített diadémot akar Mártonnak ajándékozni, aki azzal utasítja el a csábítót, hogy Krisztus sem azt mondta, hogy aranyban és bíborban fog visszatérni, hanem szenvedéseiben.³⁰

A Márton-ábrázolások leggyakoribbja a köpenymegosztás, amely a 12–13. században még inkább összeolvadt az álomjelenet kapcsán a Maiestas Do-

mini-típussal. A 12. század első feléből származó *moissaci* ábrázolás két mezőben mutatja ezt be, az egyikben a köpenymegosztást, míg a másikban az álomjelenetet a trónoló Krisztus ábrázolásával. Hasonló megoldás található egy *chartres-i üvegablakon* (1220), és a chartres-i a déli kapu keleti timpanonjában (1210). Ugyanezt a típust követi a *Varenes-Jarcy* templom üvegablaka (1230, Musée de Cluny, Paris). Ezen ábrázolási sémák pecsétnyomókon is feltűntek. A 13. század óta *Mainz* (a város védőszentje Szt. Márton) különböző pecsétjein jelenik meg a köpenymegosztás, és az álomjelenet a *Maiestas Domini*-val.³¹

A 13. századi *Berthold missale* egyik miniatúráján³² a teljes felső mezőben a *Maiestas Domini* látható. Az alsó mezőben nyitott szarkofágban három halott fekszik. Márton püspök szembefordulva áll, és kezével „feltámasztásra” szólít fel.³³ Ez az ábrázolás azért



9. KÉP A luccai San Martino-székesegyház

FIG 9. San Martino Cathedral in Lucca

ABB. 9. Dom San Martino in Lucca

lényeges, mert teológiaiag késő-román gondolkodást reprezentál. Az alsó mező bizonyos értelemben a halottak számára az alvilágot, az árnyékvilágot jelenti. Kettős értelmű „életrekeltés”-ről van szó. Az egyik testi (köpenymegosztás), a másik szellemi (feltámasztás). Márton Krisztus erejéből életre kelti a halottakat (1217, Pierpont Morgan Library, New York, MS 710 fol. 125).

A köpenymegosztás első monumentális szobrászati megjelenítése Luccában található a S. Martino székesegyház homlokzatán (1204 körül, Guidetto da Como köre). (8. sz. kép) Az elegáns, galériákkal díszített homlokzaton konzolokra helyezett *Szent Márton és a koldus csoport* (9. sz. kép) tudatosan antikizáló. Marosi Ernő³⁴ az ábrázolás antikizáló tendenciáját a római katona-téma hatásában is látja. A dóm nyugati előcsarnokát Maestas Domini-ábrázolás uralja. Két oldalán négy reliefben a tours-i püspök életének jelenetei láthatók. Az apostolok álló sorában Márton szerzetest püspökké koronázzák.³⁵ A következő jelenet Márton miséjét mutatja be, amint feje fölött a Szentlélek tüze jelenik meg.³⁶ Majd szerzetesi ruhájában – balról az első mezőben – egy halottat támaszt fel.³⁷ Jobbról a legszélső jelenet a püspöki ornátusban és bottal megjelenő főpapot ábrázolja, amint egy megszállottat szabadít meg kínjaitól.³⁸ Az ábrázolás számunkra azért fontos, mert Krisztus mellett itt egy ikonográfiailag jól átgondolt programot látunk. A Krisztushoz közeli jobb és bal oldali ábrázolások (püspökszentelés, mise) a szakramentumok folyamatosságát, a két szélső mező a püspök két csodatételét mutatja be, amely egyben a szent krisztusi hatalmát jelenti a halál és az ördög felett.

Külön figyelmet érdemel a mainzi lovasszobor. A *Naumburgi Mester*ként azonosított szobrász munkája az ún. „*Bassenheimi Lovas*”. Hinz szerint a mes-



ter a francia katedrálisoktól indult, megállt Amiens-ben, Reimsben, talán Noyon-ban és Chartresben is, majd Metzen keresztül érkezett Mainzba.³⁹ Itt 1240 körül a nyugati lettneren dolgozott. Ekkor készült a lovasszobor, amely feltehetően Márton köpenymegosztását ábrázolja.⁴⁰ A mainzi dóm nyugati lettnerének témája viszont az utolsó ítélet, az üdvözöltek és a kárhozat. Márton mint a dóm patrónusa kaphatott helyet ebben az ábrázolási kontextusban. A mainzi ábrázolás variánsa a *landsbuti Szt. Márton-templom* főoltárának homokkőből készült reliefje 1424-ből.

A gótika kezdetére Márton legfontosabb attribútuma a koldus lett. Fokozatosan elmaradtak a Krisztussal kapcsolatos ábrázolások, és sokkal inkább előtérbe lépett Márton mint karitatív személy. S azon sem csodálkozhatunk, ha a legszebb ábrázolások a gótikára annyira jellemző üvegablakokon jelentek meg. A *chartres-i katedrális* 1220-ból származó ciklusa a következő tizenhat jelenetben mutatja be a tours-i püspök életét: a köpenymegosztás; álmóvízió; Márton megkeresztelése; Hilarius akolitussá szenteli; a rabló megtérítése; a halottfeltámasztás; a megszállott meggyógyítása; püspökké szentelés; halott gyerek feltámasztása; pogányok által tisztelt fa elpusztítása; nyomorék meggyógyítása; találkozás a leprással; halálának bejelentése; a Szent halála; holttestét Tours-ba szállítják.⁴¹

A *tours-i Szent Márton-katedrális* ábrázolásai a 13. század második felében új elemekkel bővítik, de tizennégy

8. KÉP Guidetto da Como köre: Szent Márton

FIG 8. Circle of Guidetto da Como: St Martin

ABB. 8. Kreis von Guidetto da Como: St. Martin

Lucca



10. KÉP Schongauer: Szent Márton

FIG. 10. Schongauer: St Martin

ABB. 10 Martin Schongauer: St. Martin

Az utóbb említett három sorozat irodalmi és ikonográfiai alapját képezte Sulpicius Severus Márton-életrajza. Az ábrázolások tematikáját befolyásolta még *Paulinus Périgueux*, *Venantius Fortunatus* és a domkos szerzetes, *Jacobus de Voragine* (†1288) által összeállított *Legenda Aurea* (1263–1273), amely a barokkig hagiográfiailag meghatározó jelentőséggel bírt.⁴⁴ A késő gótika korában Márton a templomkapu-díszítések is szívesen ábrázolták. Így jelenik meg a 14. század elején az *aschaffenburgi Stifstkirche* egyik kapuzatán vagy 1300 körül a *colmari Groß St. Martin* nyugati homlokzatának vimpergájában. (Az eredeti ma a colmari Unterlinden Múzeumban van.) Ez és a hasonló ábrázolások (*Heiligenstadt, Bergkirche*, St. Martin, Északi kapu) teológiai és liturgiai szempontból azért fontosak, mert Jézus szavára utalnak. „Én vagyok az ajtó... senki sem mehet az Atyához. Csakis én általam” (Jn 10,9 és 14,6). A portálábrázolásoknak mindig van eszkatologikus színezetük. A mainzi dóm ún. „*Memorienportal*” Márton-ábrázolását Arens⁴⁵ a kö-

jelenetre redukálják az előző történetet: Márton lemond a katonai szolgálatról; köpenymegosztás; álomjelenet; megkeresztelése; a rabló megtérítése; az ördög legyőzése; a halott feltámasztása; a megszállott meggyógyítása; a pogány fa kipusztítása; a leprás megcsókolása; Márton miséje; a Szent halála; vita Tours és Poitiers polgárai között; a holttest Tours-ba szállítása.⁴² (60. sz. kép)

A *bourges-i katedrális* 13. században készült, de a 16. században részben megsemmisült ábrázolásai a következők: a Szent megtéríti édesanyját; megkereszteli őt; Tetradius prokonzul fiát megszabadítja egy démontól; feltámaszt egy halott gyereket; Szt. Márton miséje; testének és lelkének felvitele a mennyekbe.⁴³

zépkeri plasztika egyik csúcspontjának tekinti. Márton álló figuraként, ló nélkül, elegáns köpenyben, Margit, Katalin és György társaságában jelenik meg. Az internacionális gótika udvari eleganciájával – szinte táncoló mozdulattal – fordul a 80 cm magas szentfigura a gótika naturalizmusával kidolgozott törpeszerű koldushoz (15. század eleje, ma Mainz, Dommuseum). A mainzi ábrázoláshoz kapcsolható még *Hartmann mester ulmi*, állóalakos (1420 körül), illetve a *münsteri* nyugati portál (1420 körül) ugyancsak állóalakos köpenymegosztása.⁴⁶ A plasztikában tehát kialakult egy ló nélküli, állóalakos típus, melyet a grafika és festészet ritkábban használt, mint a lovas figuratípusokat.

Schongauer 15. század második feléből származó *Szt. Márton-metszete* is nagyon figyelemre méltó (1475 k., Szépművészeti Múzeum, Bp.) (10. sz. kép) Nem csodálkozhatunk azon, hogy Martin Schongauer az övével azonos keresztnévű partónusát megjeleníti. A *Madonna rózsalugasban* című képet a művész a colmari plébániatemplom számára készítette, amelynek – illetve a városnak is – Európa egyik legnépszerűbb szentje, Márton volt a patrónusa. A festő számára így több irányból is érkezett az inspiráció a szent alakjának megjelenítésére.

Az alkotó a metszeten a tours-i püspököt nem negyedik századi hősként ábrázolja, hanem 15. századi kortárs személyként. Márton korabeli drága prémmel díszített nemesi viseletben, lábra simuló harisnyában, hegyes orrú és magas szárú karimás csizmában, nagy és bő köpenyben jelenik meg. Az öltözet a múlt alakját kortárs arisztokratává emeli, akinek köpenye alatt szinte elbújhat a koldus, akinek a feje fölött vágja ketté a jobb kézben tartott ruhazuhatagot. A földön ülő koldus védekezően emeli feje fölé jobb kezét. Alakja, arckifejezése, csupasz, magas homloka, széles orra, vastag ajkai kiemelik alacsony származását.⁴⁷ Mindezek ugyanakkor arra is szolgálnak, hogy Márton finomságát, eleganciáját, nemesi voltát hangsúlyozzák. A Szent alakja – a lap méretéhez viszonyítva – nagy, az egységes, jól megkomponált mű összefogott. A két figurát nemcsak a köpeny kapcsolja egybe, hanem a Szent kinyújtott karja és a horizontálisan tartott kard is. Schongauer oeuvre-jén belül e mű legközelebbi rokona a Keresztelő Szent Jánosról készült metszet. E tekintetben az egyszerű kompozíciós sémára, az arc és a hajviselet azonosságára gondolunk elsősorban.⁴⁸

A budapesti Szépművészeti Múzeum őriz egy másik metszetet is „*Schongauer Martin iskolájából vagy követőjétől*” (Szent Márton-másolat Schongauer metszete után, 162x102 mm), amelyen kompozicionálisan, és a részletmegoldásokban is, az eredeti közzön vissza. Hasonló megoldás jelentkezik *Hans Baldung Grien* (†1545) fametszetén és *Dürer* tollrajzán.⁴⁹ Az esztergomi Keresztény Múzeumban van egy A. D.-vel (Albrecht Dürer) szignált, de Griennek tulajdonított fametszet (1505 körül). Ugyancsak itt található *P. Soutmann* rézmetszete (1650 körül), amelyen az elegáns lovas – a páncélos, strucctollas barétot viselő Márton – leomló hosszú köpenyét a baloldalt háttal ülő meztelen férfinak nyújtja. Korabeli lovagi öl-

tözetben jeleníti meg Mártont a *Burgundi Mester* (XV. század közepe [?], Szépművészeti Múzeum, Bp.). A naivan ábrázolt lovon ülő faszobor Mártonja visszafordul a mögötte álló béna koldus alakja felé. A Szent baljával köpenyét emeli, jobbában kard, amellyel köpenyét kettészeli. A koldus jobb lábát amputálták, a figura mankóra támaszkodik. A kis méretű szobor (86 cm) alkalmas az elegáns lovas és a szegény, nyomorék koldus társadalmi, rangbeli, viseletbeli szembeállítására.

Az amiens-i jelenetben és annak variánsaiban változást hoz *Jobann von Nassau* (†1419) érsek mainzi síremléke⁵⁰, amelynek kerethomorulatában először jelenik meg Márton mint püspök a koldussal (a művész neve: *Madern Gerbtner*; Dom, Mainz). Újszerű ábrázolás ez, hiszen korábban Mártont nem püspökként ábrázolták a koldussal. Ezt a sémát követi *Diether von Isenburg* (†1482) érsek és *Adalbert von Sachsen* (†1484) epítáfiuma. A német későgótika síremlék-szobrászatának egyik nagyvonalú alkotása *Uriel von Gemmingen* (†1514) nagyméretű epítáfiuma (szobrász *Hans Backoffen*, 1514, Dóm, Mainz), amelyen az elhunyt érsek térdelve imádkozik az álló Márton és Bonifácus előtt. A Márton előtt megjelenő érsek tartásában a koldus alakjára ismerhetünk.⁵¹

A budapesti Szépművészeti Múzeum őriz egy finoman megformázott koldusfigurát egy Szt. Mártont ábrázoló szoborcsoportból. Mivel a kompozíció darabjai szétszóródtak, nehéz a mű teljes rekonstrukciója. A kutatás mai álláspontja szerint készítője *Leonhard von Brixen*⁵² (1438–1476 előtt) lehetett (1460–1470, festett cirbolyafenyő).

Ugyancsak e múzeumban található a „*Frank szobrász*” Szt. Mártonja (1500–1510, pácolt hársfa). A 10. századtól a miniatúrákban, a 13. századtól plasztikában is ábrázolták a legenda szerinti jelenetet: Márton a köpenyét megosztja a koldussal Amiens városfalai előtt. A főszereplő néha álló alak. A budapesti ábrázolás azért is érdekes, mert Márton álló alak, de azért is, mert egy püspök jelenik meg itt a koldussal. Balogh Jolán szerint a mű *Riemenschneiders* köréből származik⁵³, mivel „Unterfranken” és környékén ebben az időben (1510–1520) számtalan hasonló mű keletkezett. A csukott szemű püspök inkább késszerű karddal vágja le köpenyének sarkát a püspök méretéhez viszonyítva kb. egynegyed magasságot elérő koldus számára.

Az amiens-i jelenet a 15. századi műveken, néprajzi, népszokásbeli jegyekkel is gazdagodott. A legszélesebben elterjedő elem a *lúd*, amely mint attribútum a 15. század első negyedében fordult elő először⁵⁴, és a 19. századig továbbél az ábrázolásokon.

November 11. a munkaév utolsó napja volt, amikor a különböző kifizetésekre került sor, s ezen a napon ludat sütöttek, bort osztottak a szegényeknek, az éves kemény munkát vidám ünneppel zárták le. A Márton-napi ünnepségek megjelenítései külön csoportot alkotnak a németalföldi életképek között. *Pieter Balten* kompozíciója (*Szent Márton-ünnep*, 16. sz. második fele, Rijksmuseum Het Katharijnenconvent, Utrecht) egy valóságos népünnepélyt jelenít meg. A több mint hatvan személyt bemutató kép ikonográfiai tartalmát a jobb szélén látható Márton – aki köpenyét egy szegénynek adja –, illetve a bal felső sarok Amiens-ábrázolása közvetíti. Szociális üzenet ez mind a koldulók, mind a kérők oldaláról. Ismerve a reformátussá vált Hollandia hasonló kompozícióit, didaktikus, tanító jellege is lényeges. Márton patrónusa a perifériára szorultaknak, és mint szociális felelősséget vállaló Szent a társadalom példaképévé vált.

Id. Pieter Brueghel Márton-ünnep-képe elveszett, csak egy kortárs rézmetszetről ismerjük. Németalföldi szokás szerint, a november 11-i Márton-napot olyan ünnepként mutatja be, amikor a koldusoknak bort osztanak (16. sz. negyedik negyede, Kunsthistorisches Museum, Wien).

Jan of Lucas von Duetecum még tovább aktualizálja az ünnepet: holland hajósok kikötőben zajló víziparádéjává alakítja át. Márton az egyik csónak orrán állva a közötte és a parton ülő koldusok között feszülő köpenyt készül kettészelni. Az 1550 körül készült rézmetszet egy Hieronymus Bosch-ábrázolásra rímel.⁵⁵

Márton átértelmezett oltárképeken is megjelenik. *Hans Memling* 1487-ben készítette a Szt. Márton-diptichont a bruges-i Saint-Jean Kórház kápolnájába. A donátor alakja mögött – gótikus ablak részeként – ott van Márton mint a testvéri szeretet örök mintaképe. Az olasz *Bernardino Jacobi Butinone* (†1570 után) a treviglioi San Martino számára 1485–1507 között készítette el a köpenymegosztást mint a könyörületeség példáját. *El Greco* az 1597-es jubileumi évben kapta a feladatot a toledói Capilla S.

José oltárának – Szt. Márton és a koldus alakjának – megfestésére (Washington, National Gallery of Art). (11. sz. kép) Márton sűrű lován spanyol nemesként lovagol, a koldus nyúlánk, sovány álló alakja a lovag könyökéig ér. A koldus teljesen meztelennek tűnik, csak Márton világoszöld, csillogó köpenydarabkájának vége csavarodik ágyékkötőszerűen szikár testére. *Antonio Tempesta* (1555–1630) lavírozott bisztertollrajzán Szt. Márton köpenyét szél dagasztja vitorlává, míg másik szélét a koldus markolássza (Szépművészeti Múzeum, Budapest, 205x155mm, az Esterházy-gyűjteményből).

Nagy kompozíciós erővel jeleníti meg a köpenymegosztás-témát *Anthonis van Dyck* (1599–1641). A kutatás négy kompozícióját ismeri.⁵⁶ Ezek közül a legkorábbi a *zaventemi* Szt. Martin-templom számára készült. Amikor 1618-ban az oltárképet megrendelték, a művész azonnal szállítani tudta. A kompozíció *Rubens* egyik rajzára vezethető vissza⁵⁷. E tény is jelzi, hogy milyen kimeríthetetlen egy ilyen ábrázolás bemutatása. A jelenet a már ismert dramaturgia szabályai szerint épül fel. A vörös kendő felét a Szent tartja, a többi a gyékényen ülő heroikus meztelenségű koldus próbálja magára tekerni. A legvilágosabb pont a háttér egésze, ahol a köpeny a legvékonyabb, s mintegy metszéspontja lesz a kard suhintásának. A ló a maga patetikus mozgásával érzékelteti a barokk értelmezést. Hasonló témájú *van Dyck*-művel rendelkezik a windsori kastély gyűjteménye (1619–20) és a National Gallery of Art Washingtonban (1620–21). A festő negyedik művét a pommersfeldeni Graf von Schönborn'sche Gemäldegalerie őrzi. (61. sz. kép). *Van Dyck* mind a négy képe kompozicionálisan ugyanannak a megközelítésmódnak az ismétlése. A főszereplő a skarlátpiros köpeny, amit mélyzöld tónusok, élesen megvilágított kékek kísérnek. A meztelen koldus arca titokzatos módon nem jelenik meg, hiszen háttal ül a nézőnek. Ez a „nem-arc” része a rászorulóknak, a szükségben szenvedők gesztusainak. A másik koldus inkább beteg, akinek eltorzult arca beszél a mély emberi fájdalomról. A háttérben egy anya gyermekét magához ölelve kérőn nyújtja kezét Márton felé. Mögötte egy másik hölgy összekulcsolt kézzel mond imát, és kérdőn pillant a Szentre, akinek két kísérője majdnem értetlenül szemléli a jelenetet. Csodálják Mártont, ugyanakkor gyanúsán szemlélik a koldulók csoportját is.



11. KÉP *El Greco: Szent Márton és a koldus*

FIG 11. *El Greco: St Martin and the Beggar*

ABB. 11. *El Greco: St. Martin mit dem Bettler*

A két csoportot Márton alakja kapcsolja össze, aki egyben szét is választja őket. Amiens boltíves kapuzata szintén összeköt és szétválaszt, a boltív alatti kék ég mezője pedig kiemeli a Szent alakját. Az ifjúi szépség, a lovagi gesztus, a fújtató szürke ló, a pompás ruházat, az értékes páncél és a lobogó tollú baret Márton alakjának mesebeli herceg jelleget ad. Szép és bensőséges, ahogyan ezt az egy pillanat alatt lejátszó jelenetet gesztusokkal, mozdulatokkal egybefogja a festő.

Van Dyck zaventemi képének variánsa *M. Speer* 1734-ben szignált (a kép előterében balra ugránczó kutya nyakörvén olvasható felirat szerint) műve *Garmischban* (Bajorország, Garmisch-Partenkirchen). (34. kép).

Ugyanebben a templomban található a délnémet barokk nagy alakjának, *Matthäus Günthernek* (1705–1788) a freskosorozata Márton életéről. A mennyezetképek az orgona felől: 1. Szülei akarata ellenére templomhoz menekült és kérte, hogy katekumen lehessen 2. Az ellenséggel a kereszt jelével küzd 3. A rablók megtérítése. (62. kép) E kép középpontjában Márton, sugárzó fénykoszorúval. A háttér magas hegyei az előtérben lankás dombokká alakulnak. A rablók teátrális gesztusaival szemben áll Márton nyugodt alakja, aki szemét az égre emeli. A jobbra a háttérben térdeplő alak a Márton által megtérített útonállót jelképezheti.⁵⁸ 4. Szent Márton csodái 5. Márton halálát előre bejelenti 6. A főoltár feletti kupola témája Szent Márton halála és apoteózisa.

Az 1733-ban készült mennyezetfreskókat az orgona mellett jobbra és balra 1776-ban *Zwink* újabb Márton-képekkel egészítette ki. (Ugyancsak itt, az ún. Alte Kirche-ben található egy 1430-ból származó falképsorozat, amelynek egyik ábrázolása a köpenymegosztást mutatja be.)

Gaetano Gandolfi (1734–1802) Szépművészeti Múzeum-beli Márton-festménye ikonográfiailag azért érdekes, mert Márk evangélistával ábrázolja őt (1760 körül, Budapest). A Bologna Tiepolójaként emlegetett festő a kisméretű képet (52x32 cm) feltételezhetően oltárkép bozzettójaként (plasztikus vázlatként) festette. A ló, valamint a lovas beállítása *Tiepolo* Budapesten található, *Szt. Jakab legyőzi a mórokat* című képének kompozicionális elrendezését követi.⁵⁹

Gandolfi kompozíciója megfelel a velencei festészet elvárásainak. Ezt jelzi a lovas alakja, az a mód,

ahogy a gyönyörű ló vágat, ahogyan Márton elegáns mozdulattal szinte ráteríti a térdeplő koldusra köpenyét. A kép teljes címe: *Szt. Márton a koldussal és Szt. Márk evangélistával*. Új elem tehát itt az újszövetségi író szerepeltetése. A Márton-legendában sehol nem találkozunk Márk alakjával, így nem gondolhatunk másra, mint arra, hogy Gandolfi a tours-i szentet mint második Krisztust jeleníti meg, és Márk mint az első életének krónikása csatlakozik Mártonhoz.

Van Dyckkel és Gandolfival eljutottunk a barokkig, amikor is már nem az amiens-i jelenet a Márton-ábrázolások főtémája, hanem – a kor stiláris elvárásainak megfelelően – a glorifikált püspök, jótevő, csodálatos gyógyító alakja kerül előtérbe. Az amiens-i jelenetnél maradván nézzük ezen ikonográfiai típus továbbélését a legújabb kor művészetében. A vallásos festészet megújításáért sokat tett az ún. *Beuroni Iskola*. A kolostortemplom nyugati homlokzatán található a köpenymegosztás jelenete „Sancte Martine ora pro nobis” (Szt. Márton imádkozz értünk) felirattal. *Hans von Marées A három lovas*-triptichonján 1869-ben ennek az iskolának a tagjaként a bal szárnyon megfesti Szt. Mártont a koldussal. Havas, kopár erdő mélyén találkozik Márton és a koldus. Színekkel teremtett atmoszféra. „Egy férfit és lovát misztikusan felmagasztalnak, és a lovagiasság ideáljaként ábrázolnak, de a tulajdonképpeni keresztény témáról lemondanak.”⁶⁰ A Beuroni Művészeti Akadémia *Desiderius Lenz* és *Jakob Wüger* vezetésével olyan vallásos festészetet propagált, amely az egyiptomi és az antik előképekhez állt közel.⁶¹ Ebben az összefüggésben az iskola alapítói Márton ikonszerű ábrázolását részesítették előnyben.

Ennek a megoldásnak teljes ellentétét képviseli *Kandinszkij* (1866–1944), a modern művészet egyik apostola. Az 1909-ben készült *Lovas* című kompozíción a főszereplő karját kitarva, köpenyét szétterítve lovagol a sziklás táj felett. Balra sötét színű alak, aki megrettenvén a lovastól, próbál a képmezőből kilépni. A kép figurális felépítése emlékeztet a hagyományos Márton-ábrázolásokra, de a téma interpretálása lényegesen megváltozott. A vonalak vázlatosságából kiolvasható a téma, de a főszerepet most a szín kapja. A mű a figurális és a nonfigurális határán áll, egy lépésre az absztrakciótól. A jelenetet két fa keretezi

jobbról és balról. Hátterben sötét sávként tüzelő pirosak és mély kékek jelzik az expresszionizmus hatását. Az uralkodó sárga szín sugárzó fényt ad a kompozíciónak.⁶² Kandinszkij nem ábrázolni akarta Márton, hanem felidézni. *Werner Tübke* is, 1980-ban készült vázlatán (grafit, tus), izgató világos-sötét-hatásra törekszik.⁶³

Befejezésül álljon itt egy kompozíció, amely talán a kortárs Márton-ábrázolások kulcsát is adhatja. *Otto Dix* (1891–1969) 1920-ban festette a *Gyufaárus* című képét (Staatsgalerie, Stuttgart), amelynek vak, nyomorék főszereplője egy bolt bejáratánál ládáját ölében tartva gyufát árul. Fogatlan száját kinyitva ordít segítségért. A képkivágás csak a jól öltözött, harisnyás, körömcipős elegáns hölgyet, a divatos öltönyt viselő urat és balról a drágán öltözött férfit mutatja, akiknek arca a menekülés közben nem látható. Csak egy kutya áll meg egy percre, hogy lábát felemelve a koldus műlábának facsonkjára vizeljen.

Otto Dix ezzel a képpel az első világháború számtalan áldozatának is emléket állított. A rongyos ruha és a megtépázott sapka az egykori tengeralttjárókon szolgáló matrózokra emlékeztet. Miért számítja a művészettörténet akkor ezt a képet a Márton-ábrázolások közé? Ikonográfiailag egyértelműen a köpenymegosztás tradícióját követi.⁶⁴ A képen az a koldus jelenik meg, akit a 12. század óta a művészettörténet megnyomorítottként ábrázol, akinek nincs lába, aki testi hibás, aki nyomorék. Otto Dix Gyufaárusa viszont ebbe a kegyetlen világba szeretne világosságot és fényt, tüzet és meleget hozni, s ettől menekül mindenki a képen. A koldus által felajánlott értékek nem kellenek senkinek. Ennek a „negatív” Márton-ábrázolásnak az üzenete döbbenetes, és, sajnos, ma is aktuális: a részvét nélküliség, a közöny, a világ elembertelesenése ez. A festő ugyanakkor figyelmeztet is arra, hogy a Márton-ábrázolások több mint másfél évezredre milyen módon közvetítették a testvéri szeretetet.

Fejezetünkben két itáliai ciklusra helyezük a hangsúlyt, amelyek Assisiben és Firenzében találhatóak. Mindkettő a Krisztusnak szentelt élet kérdéskörét feszegeti.

Simone Martini műve a gótika korában, a 14. században született, míg a firenzei alkotás a reneszánsz időszakát jelzi.

Assisi S. Francesco alsó templomában van a Szent Márton-kápolna. 1253-ban IV. Ince pápa (1243–1254) fényes ünnepségek keretében felszentelte a ferencesek főtemplomát, amely Szent Ferenc sírja fölé épült. A ferences rendben az *arte povera* (az egyszerű művészet) ideálja fontos szerepet kapott. Az alapító *Assisi Szt. Ferenc* (1182–1226) 1206-ban mondott le minden vagyonáról, és tett fogadalmat az evangéliumi szegénység mellett. *Giotto* a ferencesek firenzei templomában (Santa Croce), a Cappella Bardiban a mennyezeten a ferencesek hármasságának jelképeit szimbolizálja: a szegénységet, az engedelmességet és a szüzességet. Joggal mondja Marosi Ernő: „Assisi díszítésének története egyben a pápai hatalom harca is az apostoli szegénység eszméjét hangoztató



„... A SZERZETESEK
PÉLDAKÉPE...”

Assisi Szent Márton-freskó ciklusa

minoritáknak a vagyont elutasító álláspontja ellen.”⁶⁵ Sajátos a helyzet, hiszen az újonnan alapított rendnek szüksége van a pápai támogatásra, viszont a pápa is szeretné hatalmát gyakorolni.

A pápai hatalmat a kardinálisok közül választott ún. protector képviselte. Ezt a tiszteletet 1263-tól *Giangaetano Orsini* viselte, aki 1279-ben – már mint III. Miklós pápa – a szegénységvitát azzal döntötte el, hogy az eddig független rend minden vagyonát a pápai hatalom tulajdonának nyilvánította. A felsőtemplom díszítése, így Giotto sorozata az 1300-as jubileumi évre készen lehetett, hirdelve ezzel az egyház (a ferencesek és a pápaság) dicsőségét és a születendő új művészet, a reneszánsz hajnalát. Az alsótemplom kifestése korábban kezdődött, mint a felsőé, talán 1272-re tehető. A Szt. Márton-kápolna kifestését *Simone Martini* (1280/85–1344) 1317-ben fejezte be. A datálások bizonytalanok: Marosi szerint az 1320-as évek első felében készültek a freskók⁶⁶, mások szerint 1320 körül⁶⁷, Küppers⁶⁸ 1333–1338 közé teszi a sorozat készítésének idejét. Cecilia Jannella



kutatásai alapján 1317-re befejeződik a tíz képből álló ciklus készítése⁶⁹. A Márton-életmű egyik legnagyszerűbb ábrázolása ez a ciklus. Jelentőségét növeli, hogy az *Assisi Szent Ferenc-templom* a katolikus egyház és Európa kegyességtörténetének egyik legfontosabb zarándokhelye.

A *Márton-kápolna* ábrázolásait, ikonográfiai programját átszövi az Anjou-ház és a magyar királyi dinasztia heraldikus reprezentációja.⁷⁰ A megrendelő *Gentile Partino da Montefiore* (†1312) kardinális, a ferences rend és a Római Kúria egyik legbefolyásosabb tagja, Magyarország pápai követe. Síremléke a szemben lévő, ugyancsak általa alapított Lajos-kápolnában áll.

A kardinális a kápolna bejárata feletti belső falon, egy gótikus baldachin alatt jelenik meg, térdre ereszkedvén Márton előtt. Tekintetük is találkozik, s Márton püspök felállni segíti az előtte alázatosan térdeplő kardinális. VIII. Bonifác pápa a Ss. Silvestro e Martino ai Monti római templom kardinálisává nevezte ki *Gentile Partino da Montefiorét*, és Magyarországra küldte 1307-ben, hogy Anjou Károly Róbertet királlyá koronázza. Küldetését teljesítve a magyar és a nápolyi Anjou-ház költségén hálából alapította a Szent Márton-kápolnát⁷¹. Hogy miért éppen Assisiben? A magyarázat nagyon egyszerű, Márton és Ferenc életének jó néhány azonos vonása van, szegénységhez fűződő kapcsolatuk is hasonló. Szt. Márton Szt. Ferenc előfutára, példaképe volt.

12. KÉP *Simone Martini: Madonna Szent Istvánnal és Szent Lászlóval*

FIG 12. *Simone Martini: Madonna with St Stephen and St Ladislaus*

ABB. 12. *Simone Martini: Madonna mit den St. Stephan und St. Ladislaus*

A Márton-ábrázolásokon kívül a bejárati íven festett fülkékben megjelenő nyolc szent alakja az Anjou-ház ferences és magyar kapcsolatait reprezentálja. Ki is a nyolc szent? *Assisi Szt. Ferenc* és *Padovai Szt. Antal*, alattuk *Mária Magdolna* és *Alexandriai Szt. Katalin*. Balra az alsó sávban *Assisi Szt. Klára* és *Árpád-házi Szt. Erzsébet*, felettük *IX. Szt. Lajos* francia király és *Toulouse-i Szt. Lajos*. Klára, Antal és Ferenc tiszteletet jelent a rendnek, akinek a tulajdonában van a bazilika. A többi szent a nápolyi Anjou Róbert király és anyja, Magyarországi Mária, V. István királyunk lányának megrendelésére készült. Toulouse-i Lajos a király idősebb testvére volt, akit 1308-ben szentté avattak, s aki csak úgy fogadta el a toulouse-i püspöki széket, hogy Ferenc hűséges követője maradhat a szegénységben. IX. Lajos (1214–1270) francia uralkodó a nagyapja, Anjou Károly testvére volt. Édesapja, II. Károly különösen tisztelte Mária Magdolnát és Katalint, s ez az oka, hogy az Anjouk Nápolyban a Santa Maria Donnaregina-templomban freskóciklussal adóztak Alexandriai Szt. Katalin emlékének. Árpád-házi Szt. Erzsébet Róbert dédapjának (anyjának, Magyarországi Mária nagyapjának, IV Bélának) a húga volt. Alakja a szegények jóttevőjeként (rózsacsoda) éppúgy összeforrott a karitatív tevékenységgel, mint Mártoné és

Ferencé. Erzsébet (1207–1231) Magyarországról származott, ahonnan Márton is.

A kardinális segítette a magyar trón elnyerésében Károly Róbertnek. Az Anjouk politikai-vallási viszonyát Magyarországhoz szépen mutatja a bazilika jobb oldali kereszthajójának közepén álló Szt. Erzsébet-oltár ikonográfiai programja⁷². Középen Erzsébet, tőle jobbra közvetlenül Toulouse-i Lajos, majd Assisi Szt. Ferenc következnek. Az oltáron balra Erzsébet mellett Árpádházi Szt. Margit (1242–1270) áll, majd Szent Imre, Szent István és Szent László következnek a Madonna két oldalán (12. kép).

A Márton-kápolnában a két szemben lévő oldalfalon Márton életének jeleneteit látjuk: 1. A köpeny megosztása 2. Az álom 3. A lovaggá ütés 4. Márton lemond a fegyverekről 5. A gyermek feltámasztása 6. Meditáció 7. A mise alatti csoda 8. A tűzcsoda 9. Szt. Márton halála 10. Márton temetése.

A ciklus feletti falmezőket még tizenhét szent mellképe egészíti ki, feliratokkal, szövegekkel, amelyek ma már nagyon sérültek. A szentély ablakai is szenteket ábrázolnak.

Az első kép a szent attribútumává vált jelenet, a *köpenymegosztás*. Balra Amiens városfala és kapuja, ahol az esemény játszódik. Jobbra fent egy fej látszik a kék színű mezőben. Eredetileg a festő másképpen komponálta meg a jelenetet, és ez egy előző vázlat része, amelyet Simone Martini eltüntetett, ám időközben lekopott a festék, így az első variáns részlete előkerült. E kompozíció összehasonlítható a felsőtemplom Giotto-képével, *A köpeny odaajándékozásával* (1297–1299). Ez a Márton-legendából is ismert hasonló jellegű téma variánsa, és Celanoi Tamás és Bonaventura Szt. Ferenc legendája alapján készült, amelyben boldog Ferenc találkozott egy szegény lovaggal, és együttérző szeretettől vezérelve neki ajándékozta ruházatát. Tematikailag hasonló történet, kompozicionálisan viszont más. Giotto tájba helyezi a jelenetet. Simone Martini amiens-i városkapu-ábrázolása térbelibb, Giotto Assisire emlékeztető vedutája részletezőbb.

A második képen *Márton álmában megjelenik Krisztus*. Jézus a koldusnak adott köpenyben az alvó mellett áll és rámutat. Márton a kortárs sienai festők képeiről ismert színes, kockás mintázatú takaró alatt alszik. (Tudjuk, a festő Sienából származott.) Simone Martini valóságához történő vonzódását jól mutatják

a takaró és a párna részletei. A fekvő test mozdulatlanságát oldja Krisztus gesztusa, amint keze Márton mellkasától a takaró alól kiemelkedő kézen át a Szent arcáig vezet a tekintetet, érzékeltetve: az Úr szava érintette meg álmában.

A következő két jelenet Márton katonai múltjával foglalkozik. Az egyik képen *Márton lovaggá ütését* látjuk. Ez az aktus Márton korában, a 4. században még nem volt ismert. „... tizenöt éves korában elfogták és megkötözték, majd a katonai eskü letételére kötelezték.”⁷³ Márton a római birodalom katonapolitikai intézkedéseinek áldozata, hiszen maga az uralkodó a megbecsülés különös jeleként köti fel a kardot az ifjú derekára. A római császár babérkoszorús profilja arra enged következtetni, hogy a festő a Római Birodalom érméinek ábrázolásait használta modellül. Történetileg nézve a császár nem lehetne más, mint Julianus Apostata, az arcvonások viszont inkább Nagy Konstantinusra emlékeztetnek. A negyedik századi eseményt a festő saját kora kívánalmainak megfelelően aktualizálta. Kérdés, vajon a megrendelő akarta-e ezzel a képpel, a muzsikussal, énekesekkel teli, loggiás és famennyezettel ékesített palota udvari életét bemutatni? Vagy talán a festő az ellentétet kívánta fokozni, érzékeltetve, miféle eljövendő dicsőségről mond le Márton, ahogyan ezt a kép párja is jelzi. Márton itt, e másik képen *közi a császárral*, hogy ő *Krisztus katonája*, és nem hajlandó katonaként harcolni. (35. sz. kép) Balra a római tábor sátrai, előttük a katonák éppen a zsoldot kapják meg a kincstárnoktól. Julianus arckifejezése ugyanolyan, mint az előző kompozícióban. Jobbra, egy domb mögött a katonák lándzsáikkal, pajzsokkal a barbárok elleni csata kezdésére várnak. Márton lovagként jelenik meg a kép középpontjában, kezét az ég felé emeli, és baljában keresztet tart. Tekintetével egyértelműen a császárral akarja tudatni, hogy az ő harca a pogányság megtérítése, és az ő fegyvere Krisztus keresztje.

A középső sáv képei a 371. év utáni eseményeket mutatják be, amikor Márton már püspök. A mitra egyértelműen Tours püspökére utal. A hármastüskés üvegablaktól balra a boltív alatti mezőben a *Meditáció* jelenete. A Szent mély kontemplációba merülve ül egy gótikus széken, hasonlóan, mint Julianus császár a *Márton lemond a fegyverekről*-jelenetben a perspektivikusan ábrázolt kápolna előterében. Két szerzetes próbálja finoman a valóságra ébreszteni.

A hajó jobb oldalán, a kompozícióval szemben *A mise alatti csoda* jelenete, amely Albengában játszódik.

Márton tunikáját egy koldusnak ajándékozta, azzal a kéréssel, hogy jöjjön és vegyen részt a szentmisén. A jelenet már a misét mutatja be, amikor a legnagyobb áhítatban, a transzszubstanció után, az ostyá felmutatásakor, Isten két angyala jelenik meg, és arany kendővel takarja be Márton csupasz karját. A püspök mögött térdelő szerzetes áhítattal telt, meglepődést tükröző arccal tekint a csodára. A térbeli kompozíció, az oltár és a felszerelés reális ábrázolása, a hímtett oltárterítő, a gyertya, a könyv és a kereszt a jelenet valóságosságát hangsúlyozza.

A következő kép *A gyermek feltámasztása*-jelenet, amely feltételezhetően itt, e Márton-ciklusban jelenik meg először. Nincsenek hagiográfiai bizonyítékai. Egy sienai kegyes hagyomány jegyezte fel 1657-ben⁷⁴, hogy Márton Rómába tartó zarándokútján megpihent Sienában, és ott támasztotta fel a gyermeket. A festő, Simone Martini nem az életrajzi tényeket, hanem kedves városának, Sienának helyi aktualitással bíró legendáját ábrázolja, és magyarázza az ottani templom építésének történetét. Márton életének hasonló csodatétele Chartres környékéhez kapcsolódik, mindezt a festő áttette a 14. századi Sienába. Azt, hogy a csoda valóban a városban történt, a kép jobb szélén megjelenő épület sejteti, melyen a sienai városháza, a Palazzo Pubblico építészeti elemei jelennek meg úgy, ahogyan az épület az átépítés (1325) előtt állt. A közel ezeréves történetet Siena 14. századi életébe ültette át ezzel a festő. Sőt, még ennél is tovább ment. Nemcsak a jelenet szereplői hitetlenek, hanem a nézők különböző rétegeiből mások is. A kép alaphangulatát az imádkozó személyek magatartása adja. A szakrális méltóságot néhány jól megmintázott figura oldja. Egy lovas az épület előtt – kék sapkában – arckifejezése alapján kissé szkeptikusan fogadja az eseményeket, míg a mellette álló, zöld ruhás alak kitekint a képből, mintha nem érdekelné a csoda valósága. A harmadik arc a fa felé néz, az ég, Isten felé, utalva Mártonnak a fával kapcsolatos csodatételére. (*Vita 13.*) Az arcban a kápolnafestést megrendelő kardinálist, Gentile da Montefiorét ismerhetjük fel.

Vele szemben látható *A tűzcsoda* jelenete. A lángnyelvek a császár trónját nyaldossák. Az uralkodó széles gesztussal borul le Márton előtt. Az építésze-

ti elemek, a gótikus ikerablakok és a boltívek gazdag váltakozása eleven és dinamikus hatást kölcsönöz a kompozíciónak.

A legfelső mezőben jobbra és balra a mennyezeten, egymás mellett – az egész sorozat zárásaképpen – egy-egy jelenet látható. E képeket hasonló kompozíció jellemzi: a színek, a fény és az építészeti struktúra is hasonló. Mindkettőn a Mártont követők gyűrűje, akik az utolsó tisztességet méltóképpen szeretnék megadni. A szereplőkben – természetesen más gesztussal, tartással, arckifejezéssel – visszaköszönnek a már jól ismert személyiségek. A *Márton halála*-jelenetben a pap, kezében egy liturgikus könyvvel, a szertartást celebrálja, a *Szt. Márton temetése*-jelenetben azonban csak néma résztvevő. A *Márton halála*-kép oszlop előtt álló tonzúras, zöld-piros ruhás papja, aki szemét áhítatosan az ég felé emeli, a temetés-jelenet bal szélén a celebráló püspök dalmatikáját tartja. Külön érdekessége a *Márton halála*-jelenetnek, hogy jobb oldalon, az aedikula-szerű építmény alatti, összekulcsolt kezű személyben Károly Róbert magyar királyt vélhetjük felismerni. Mindkét eseményt építészeti szerkezetben helyezi el a művész. Míg a *Márton halála*-jelenet egy egyszerűbb, inkább romanikát sugalló architektúrában jelenik meg, a *Szt. Márton temetése* nagyon elegáns, gótikus épületbelsőit reprezentál. Ebben talán a nagy kortárs, Giotto hatását lehet felfedezni. Ő a felsőtemplom Szt. Ferenc élete-ciklusánál hasonló perspektivikus megoldásokat alkalmaz, s e képekben a Márton-ábrázolások prototípusait ismerhetjük fel. A formai átvétel teljesen tudatos, amit tartalmi összefüggéssel magyarázhatunk. A Ferenc-ciklus néhány epizódja a felsőtemplomban (a köpeny ajándékozása, a vagyonról és földi javakról történő lemondás, a tűzpróba) direkt párhuzamban áll az alsótemplom Márton-ciklusának jeleneteivel (köpenymegosztás, lemond a fegyverekről, a tűzcsoda). Simone Martini célja egyértelmű: az Ógyház szentjét mint kora nagy tekintélyű és híres példaképet minél autentikusabban Ferenc-kortársként szeretné bemutatni. Giotto ábrázolási elvei citátumszerűen térnek vissza Simone Martininál, de ő teljesen egyénien alakítja át azokat. Játék ez a színekkel, formákkal, melyet Simone Martini szellemes találékonysága határoz meg. Az eredmény pedig a rend főtemplomában egy nagyszerű sorozat, amely Szt. Márton életének a ferencesek számára követendő példáját hangsúlyozza.

A toszkán főváros politikai hatalmát jelképező Palazzo Vecchio és az egyházi központot jelentő Santa Maria del Fiore (dóm) között fél-

*Firenze, Oratorio della Confraternità
di San Martino dei Buonomini*

úton található a Piazza San Martinon egy kisméretű kápolna, amelynek Mártont ábrázoló freskóit az isteni Michelangelo mesterének, *Ghirlandaionak* a műhelye készítette az 1480-as években.

A firenzei San Marco domonkos kolostor szerzetesei Antonino Pierozzi vezetésével 1432-ben alapították a *Jótevők Társaságát* (Compagnia dei Buonomini), amelynek a kápolna volt a székhelye. Antoninót 1445-ben Firenze első érsekévé választották, majd 1523-ban szentté avatták. A domonkos szerzetesek célja nem volt más, mint a pártharcok következtében elszegényedett városi polgárok segítése, s mindazok támogatása, akik a politikai és szociális változások áldozatai lettek. A több mint ötszáz éves szervezet ma is tevékenykedik, és az alapítók szent akarata szerint segít mindazokon, akik erre rászorulnak. A kis kápolna bejáratánál az alábbi szöveg olvasható: „Adjatok a szegényeknek, Szt. Márton megsegít benneteket”.

Az ábrázolások a következők: 1. Szent Márton megosztja köpenyét a szegénnyel, 2. Krisztus megjelenik Mártonnak, 3. Temessétek el a halottakat, 4. Látogassátok meg a foglyokat, 5. Adjatok szállást az utazóknak, 6. Látogassátok meg a betegeket, 7. Öltöztessétek fel a mezíteleneket, 8. Adjatok az éhezőknek enni, a szomszédoknak inni, 9. Hozomány adományozó a szegény lányoknak, 10. A Jótevők Társaságára hagyott javak számbavétele.

A bejáratnál szembeni fal bal oldali lunettájában *A köpenymegosztás jelenetét* találjuk. Az amiens-i városfallal, a csodálattal teli, fiatal fegyverhordó alakjával és a kép háttérében emelkedő hegyesúcsos elhelyezkedő templommal színezi a jelenetet a festő. Mártont nem a fegyverhordó csodálata erősítette meg emberi és keresztényi irgalmasságában, hanem álma, melyet a jobb oldali ábrázolás (*Krisztus megjelenik Mártonnak*) mutat be. (63. sz. kép) Hősünket kazettás mennyezet alatt, rene-

szánsz belső térben látjuk, amint az igazak álmát alussza. Kísérője – ugyanolyan ruházatban és hajviselettel, mint az előző ábrázoláson – a

Szent ágya előtt, a lovag által levetett fegyverek, páncélok között alszik. Az elegáns árkádok között nyugalmat sugalló tájkép tárul elénk folyóval és tornyos kastélyépülettel. Ekkor jelenik meg a fél köpenyt viselő Krisztus, és az angyaloknak mutatja, hogy őt, a szegény koldust e férfiú könyörületessége öltöztette fel.

A freskók egy csoportja hat lunettában az irgalmasság hét cselekedetét illusztrálja, mivel az első két jelenetet ábrázol. Az irgalmasság tettei a következők: 1. Adjatok az éhezőknek enni, a szomszédoknak inni 2. Öltöztessétek fel a mezíteleneket 3. Látogassátok meg a betegeket 4. Adjatok szállást az utazóknak 5. Látogassátok meg a foglyokat 6. Temessétek el a halottakat.

A jobb oldali hosszanti fal két ábrázolása rendkívül érdekes életjelenetet mutat be a korabeli Firenzéből. Az egyikben egy házasságkötés szerződésben történő rögzítését látjuk, a másik kompozíció jobb szélén diagonálisan a kelengyés láda látható. A 15. századból több esküvői jelenettel dekorált kelengyés láda maradt fenn. Lehetséges azonban, hogy a kép hagyatéki leltárt ábrázol. Az egyházi szervezetek, rendek gyakran kaptak hagyatékot, hogy az elhunyt lelkéért imádkozzanak. A kép nyilvánvalóan további adományozásra buzdít.

A kis oratórium ábrázolásai a 15. századi Firenze mindennapjaiba engednek betekinteni, valódi életképek a toszkán fővárosból. A főszereplőket, a jótevőket jellegzetes, ún. „endiviasolata” kalapjukról ismerhetjük fel, amely a gazdagok jelképe volt.⁷⁵ Az ábrázolásokon visszatérő elem a lúdtoll és a tintatartó, ezek a pontos nyilvántartásra utalhatnak. Nem vesztett el egy fillér sem, mivel minden a szegényké volt, akik mögött maga Jézus állt, véghetetlen szeretetével. A buonomini (jótevők) Szent Mártont választották példaképüknek, a „második Krisztus”, nyilvánvalóan, az első, Jézus, irgalmasságát idézi az életképciklusban.⁷⁶

Firenze kapcsán egy másik kérdésről is érdemes szót ejteni. 1419 februárjának 11-ik napján

zúgtak Firenze harangjai, és tudtul adták, hogy a tours-i szent nevét felvett *V. Márton pápa* (Oddo Colonna) bevonult, és megérkezett a városba, ahol másfél évet töltött, s elősegítette, hogy a toszkán főváros a reneszánsz bölcsője lehessen. Az új pápa Genf, Milánó, Brescia és Mantova érintésével érkezett Firenzébe, és várta a kellő pillanatot, hogy bevonulhasson Rómába. „Téged Rómába nemcsak az olaszok várnak vissza, hanem oda vár minden ember, aki Jézus szent nevét tisztelettel ejti ki...⁷⁷”, érvelt jó érzékkel Itália érdekét az egész világgal azonosítani tudó módon Alberto degli Albizzi. A pápával nemcsak udvartartása érkezett az örök városba 1420. szeptember 30-án, hanem a reneszánsz Firenze szelme, génusza, szépsége is.

Masolinót (Tommaso di Cristofano Fini, 1383–1447), a firenzei mestert kérte fel V. Márton pápa, hogy a római *Santa Maria Maggiore*-bazilika számára készítsen egy poliptichont. Az avignoni fogság után hazatérő pápa a bazilika mellett a Esquilinuson töltötte első római éveit. V. Márton nagy erővel fogott hozzá Róma újjáépítéséhez és művészetének fellendítéséhez. A hat darabból álló poliptichon (Hócsoda; Mária mennybevitte; Jeromos egyházdoktor és Keresztelő János [Masacciótól]; I. Gergely pápa egyházdoktor és Mátyás apostol; Péter és Pál) darabjai szétszóródtak. A feltételezhetően eredetileg jobb oldalon, fent álló tábla jelenleg a philadelphiai Johnson-gyűjteményben található. Ez Márton püspököt az evangélista Szt. Jánossal ábrázolja. Már Vasari említi, hogy a Hócsoda-jeleneten a festő V. Márton pápát ábrázolja egy kapával, amint a templom alaprajzát kijelöli. A bazilika

V. Márton pápa

Colonna-kápolnája számára a művet – mint családi kápolna számára is – a művészetpártoló pápa

rendelte meg. Így, mint donátornak, tours-i Mártonnak arcvonásaiban egy kriptoképmást tétélezhetünk fel. Az oltár Mártont ábrázoló tábláján – a püspök főpapi ornátusán feltűnő dekoratív elemként – több M betű díszíti a pompás pluvialét. A beleszött minta nyilvánvalóan a Martinus nevet jelzi. De egy másik motívum is, mégpedig a Colonna család ismétlődő címeroszlopa a pluvialén, V. Mártonra utal. Szent Márton főpapi ornátusának jellegzetes darabja a pluvialét a mellén összefogó csat, mely figurális ábrázolást megjelenítő ötvösmű. A téma a 15. századi híres ikonográfiai típus, a Passió Krisztusának Imago Pietatis-ábrázolása. Nyilvánvaló, hogy Masolino fejedelmi megbízójának, V. Mártonnak való tiszteletadásul festette a nagyszerű csatot, és utalt Tours-i Márton „második Krisztus”-voltára. Masolino 1427–31 között a római San Clemente-bazilika *Cappella del Sacramento* jobb oldali falán a 4. század nagy alakjának, a négy latin egyházatya egyikének, Szent Ambrusnak a legendáját festette meg. Ebben az időben *Branda Castiglioni* volt a San Clemente tituláris kardinális. Ő Milánóban született, ahol Ambrus püspök volt, így a választás kézenfekvő. Lényeges összefüggés, hogy Szent Márton, ugyanúgy, mint Ambrus, vonakodott a püspökké választástól. Származásuk is hasonló volt, de ugyanúgy küzdöttek a tévtanok ellen is. Sok hasonló vonást fedezhetünk fel tevékenységükben, személyiségükben.⁷⁸ Branda bíboros programja a Jézus-arcú Ambruson keresztül, aki Tours-i Márton kortársa és tisztelője, V. Márton pápára kívánt utalni, mint az egyházszakadást megszüntető, új korszakot teremtő egyházfőre.

13. KÉP *A Marmoutier-i kolostor harangtornya*

FIG. 13. *The bell tower of the monastery of Marmoutier*

ABB. 13 *Glockenturm des Klosters zu Marmoutier*

A Márton-ábrázolások harmadik nagy egységét képezik a püspöki alakjához kapcsolódó jelenségek. A Sulpicius Severus-életrajz szerint püspökké

választását követően még az alábbi tettek fűzhetők nevéhez: a *Marmoutier-apátság* alapítása (13. sz. kép); az álvértanú leleplezése; a pogányok által tisztelt fa kivágása; pogány szentélyek lerombolása; az életére törő gyilkosok kudarca; egy béna lány meggyógyítása; két megszállott megszabadítása; csodás gyógyítások; Maximus császár lakomáján küzdelme a sátánnal; az álmisztikus leleplezése.

A barokk művészet szívesen ábrázolja Mártont mint püspököt glóriában, mennyei dicsőségben, falfestményeken Ég és Menny uraként. A kezdetek viszont korábbiak. Az első püspökként történő ábrázolás *Mainz* város 1150 körüli *pecsényműjében* található.⁷⁹ A *chartres-i katedrális* déli kapuzatának 1220 körüli plasztikáján Márton püspök a két egyházatya, Jeromos és Nagy Gergely pápa között jelenik meg. Kiemelt szerepe tiszteletének szól (37. sz. kép). A negyedik szobor Micy kolostorának apátját, Szt. Avitiust ábrázolja. Alakját a szobor talapzatán megjelenő

„... A KATOLIKUS HIT
TERJESZTŐJE” Szent Márton,
a püspök ábrázolása



kutya révén tudjuk azonosítani, hiszen hegyes püspökbotjával az egyik nyelvét szúrja át, ahogyan a történetről Sulpicius Severus *Dialógusá-*

ban tudósít.⁸⁰ A kutyák által üzött és felheccelt nyulak motívuma a második század végén, a harmadik század elején összeállított *Physiologusra* vezethető vissza. Itt az embert nyúlal azonosítják, és a kutyák mint a gonosz ellenség szimbólumai üldözik őt.⁸¹

A Rottenburg–Stuttgart püspökség legrégebbi monumentális timpanonjának Márton-ábrázolása Neckar bei Laufenben található (1227 után, ma az eredeti a Württembergischen Landesmuseum-ban található, *Stuttgartban*). A teljes püspöki pompában ülő Márton főpapi székének karfáját kétoldalt – ma már nehezen azonosítható – kutyaszerű motívum adja. Püspöki méltóságát hatalmi jelvényei, mitrája, püspökbotja, széke külön kiemeli.⁸²

A *mainzi dóm*ról már korábban említést tettünk, hiszen patrocíniuma a 6. századig datálható. Most két művet emelünk ki a dóm húsz Márton-ábrázolása közül. 1200 körül készült a dóm temetőkápolnájának bejárati ajtaja feletti timpanon, melynek a közepén trónoló Krisztust Mária és Keresztelő János kíséri. A félköríves mező szélén két, már csak fél alakként megformált püspök látható, akiket a kutatás Mártonként és Bonifaciusként ismer.⁸³ Ez az ábrázolás a forma és a tartalom összefüggésében válik izgalmassá. Mária és Keresztelő János az ún. „*Deësis*”-jelenetek szereplői, akik közbenjáróként könyörögnek Krisztushoz. Itt a temetőkápolna bejáratánál ez eszkatológiai hangsúlyt kap a halottak feltámadása és az Utolsó Ítélet révén. Márton a többi szereplővel együtt az Isten fia ítélőszéke felé mint közbenjáró fordul, s ezzel teológiailag Krisztus közvetlen „munkatársaként” jelenik meg. A dóm másik ábrázolása 1220-ból az ún. *Memória timpanonja*. A félalakos püspök jobb kezében egy templommodellt tart, a neki szentelt mainzi katedrális, míg bal kezében nyitott könyvet, amelynek olvasható szövegét magyarra így fordíthatjuk: „Békessége a háznak és mindazoknak, akik itt laknak”.⁸⁴

Santa Verdiana mesterének Trónoló Mária gyermekével és tíz szenttel (1400 körül, Szépművészeti Múzeum, Budapest) című képén a felhőkön kissé jobbra forduló Mária térdén ülő gyermekét szoptatja. Mária



aranyhímzésű szegélyű kék palástot visel, amit szűk ujjú brokát ruha egészít ki. A főalak mellett a szőnyeggel borított előtérben szentek alakjai láthatók: balról Bertalan, Péter, Julian, Antal és Magdolna, jobbról id. Jakab, Pál, Domonkos, Márton és Alexandriai Katalin.⁸⁵

A 15. századi oltárművészetben jól nyomon követhető Márton *Vita*-ábrázolásának nagyfokú elterjedése. Már a 13. és 14. századi ábrázolásoknál megfigyelhető, hogy amikor Márton a különböző szentekkel együtt megjelenik a kapuzatokon, a koldus mint attribútum egyre ritkábban látható. Ugyanakkor a koldus nemcsak a katona, hanem a püspök szimbóluma is lesz, miként azt korábban láttuk. De a fejlődés abba az irányba mutat, hogy kompaktabb információ jelenjen meg Mártonról, a püspökről, mint jótevőről. Nem a biográfia anakronizmusa, ha az elemek összemosódnak és átalakulnak, hanem a karitatív tevékenység demonstratív ábrázolása iránti igényről van elsősorban szó.

A „*Budapesti Mester*” néven ismert spanyol festő (valószínűleg Kasztíliaiban, Burgos és Valencia környékén működött 1475 és 1495 között) Jézus életét ábrázoló szárnyasoltárának öt táblája közül egy Szt. Márton püspököt mutatja be (Szépművészeti Múzeum, Budapest). A budapesti képen a tours-i püspök gyöngy- és hegyikristály-fibulás palástját áldó jobb és pásztorbotját tartó bal kezével nyitja szét. Mitráját kockaköves padlózatú templom belső falán függő kárpit emeli ki, amely mellett az ablakon át egy hegyes tájra tekinthetünk.

A püspök és a koldus viszonylatában a következő stáció az, amikor a főpap már nem ruhadarabot, hanem – a középkor elvárásainak jobban megfelelően – pénzt adományoz a koldusnak. Az első ilyen ábrázolás a *Bernhard Strigeltől* (1460–1528) származó oltárszárny (1490, ma Staatsgalerie Stuttgart), amelyen a megszállottat, beteget, koldust megjelenítő figurának Márton egy arany pénzérmét ad.⁸⁶

Grünwald ábrázolása is hasonló gondolatokat közvetít. 1519-ben készült el az *aschaffenburgi apátsági templom* „Mária-Schnee-oltárának” Márton-ábrázolása. Grünwald mester tiszteletben tartja az időközben meggyökeresedett Márton-ábrázolásokat, és a főpapi ornátusban, püspöki bottal ábrázolt Szent a földön térdeplő koldusnak pénzt ad.⁸⁷ (65. sz. kép) Aschaffenburg városának védőszentjét, Mártont,

számtalan jelentős helyi ábrázolás mutatja be. Heinrich, Johann és Konrad Kaltopen megrendelésére készült 1483-ban a *Mária koronázása* triptichon. A bal oldali táblán Heinrich (†1520), a donátor Márton lábánál kuporog, és a mellette földön csúszó nyomorék koldus a püspök kabátjába kapaszkodik (Bajor Nemzeti Múzeum letétje, Stiftsmuseum, Aschaffenburg, jelenleg 19. sz. terem). Ugyancsak Márton példaadó, karitatív voltát emeli ki *Memling* 1487-ben készült diptichonja (Szt. János ispotály, Bruges), ahol a donátor a Biblia felett úgy emeli imára a kezét, hogy a szoba üvegablakain jól látható Márton amiens-i köpenymegosztása. *Leonhard Beck* egyik diptichonján a Márton püspök és a koldus-elem tovább bővül, amikor is a kompozíció – a donátor házaspár Martin és Barbara Weib mellett – Márton a fájdalmak férjével (Schmerzensmann), Krisztussal jelenik meg. A késő középkor kegyességének kifejezése ez az ábrázolás. Az álm jelenetből ismert Krisztus Márton attribútuma. Ennél az ábrázolásnál azonban másról van szó. A megoldást Sulpicius Severus adja, amikor Márton megkísértéséről beszél.⁸⁸ A köpenymegosztásnál a Krisztus–testvér-elem a domináns, itt pedig a Krisztus felismerése teológiai jelentése. Márton – mint második Krisztus – a könyörületesség tanújává és a boldogság reménységévé válik.

Ikonográfiailag külön említést érdemel az *utrecht* Szt. Márton katedrális *Szt. Anna harmadmagával* című oltárábrázolása (16. sz. eleje, Van Arkel-kápolna). A gótikus és a reneszánsz határán álló alkotás formailag is egyedülálló: a gótikus homokkőből készült színezett oltárórromzatot fent orommezőként egy kerek relief zárja le, melyben az Atyaisten foglal helyet. Alatta egy baldachinszerű építményben Anna, lábainál Mária a kiseddel. Annától balra Márton, aki kezében pénzérmét tart, jobbra Mária Magdolna, akit hosszú hajfonatáról ismerhetünk fel. Az ábrázolás alsó mezőjében attribútumaik alapján a következő szentek: Antal, Jakab apostol, Alexandriai Katalin, Ágnes. Sajátos tehát a Szt. Anna harmadmagával-téma átértelmezése, ahogy helyet kap a templom titulusa és a város védőszentje az ábrázoláson. De szintén figyelmet érdemel az a momentum, hogy más szentek is felvonulnak. 1580-tól Utrecht a holland reformáció egyik fő fészke lett. Az utrecht Szt. Márton-katedrális ábrázolásai még: a bal oldali mellékhajó bejárat felőli első falmezőjében található klasszikus köpenymegosztás

másolata a 19. századból (eredeti: 16. sz. eleje, jelenleg az utrechti Sz. Jeromos Otthonban). A 15. század második feléből származik a katedrálishoz kapcsolódó kerengő ablak feletti vimpergaiban 19 jelenet Márton életéből.⁸⁹

Az aschaffenburgi Kaltofen-oltárhoz hasonlóan *iff. Hans Holbein* Máriát választja főalakként, hogy Mártont is bemutatthassa (*Solothurni Madonna*, 1522, Kunstmuseum Solothurn). A Madonna Márton és Ursus között trónol a Sacra Conversazione típusnak megfelelően. A 25 éves mestertől a képet Johannes Gerster bazeli jegyző és felesége, Barbara Guldingknopf rendelte meg, akiknek címerei a pódiumot takaró szőnyegen láthatók (38. sz. kép). Bazel védőszentje, Mária a kiseddel a város északi részén, az ún. Spalenter előtt jelenik meg. Az elegáns, de visszafogott Madonna-ábrázolással szemben áll Márton végtelenül gazdagon megjelenített alakja. A püspök arany pásztorbotja, gyöngyökkel, ékszerekkel díszített mitrája, skófiummal átszőtt pluvialéja gazdag és rangos személyt sejtet. A pluvialé középső sávján a passió jelenetei jól kivehetők. Fentről lefelé ezek a következők: Krisztus Pilátus előtt; egy angyal a töviskoronával; a töviskoronázás jelenete. A paláston építészeti elemek és figurális jelenetek vannak, amelyek közül egy – a kapernaumi százados Krisztus előtt – jól kivehető a koldus tányérja mellett. A mitra püspököt ábrázol három aranygolyóval, így az nem lehet más, mint Mirai Szt. Miklós. Ma már nehéz azonosítani, vajon a kép magánáhitat céljára készült-e, vagy a megrendelők a svájci reformáció megerősödésekor így módon akartak a katolikus hit védelmére templomuknak egy oltárképet adományozni.⁹⁰

A barokk és rokokó művészet a Márton-ábrázolásokban újabb változást hozott, amit „Szent Márton dicőségének”⁹¹ nevez a művészettörténet. Főbb típusai: a csodatévő, a védő (a helység patrónusa), a halálában megdicsőülő püspökalak.

Elsőként nézzük az oltárkép-típusokat. Az augsburgi mester, *Johann Georg Bergmüller* (1688–1762) *tannheimi* plébániatemplom-ábrázolásán az égbe szálló püspök egyben a település patrónusa is (1716).⁹² *Franz*

Sigrüst (1727–1803) olajvázlata hasonló felfogást közvetít (Städtischen Sammlung, Augsburg).⁹³ *George Desmarées* (1697–1776) 1730 óta Karl Albrecht választófejedelem udvari festője volt Münchenben. 1744-ben festette a művész a város és az egyházközség megrendelésére a *Szt. Márton megdicsőülése*-jelenetet a *kaufbeureni* Szt. Márton plébániatemplom főoltárára, amely az 1880–90-es nagy restaurálásig állt a szentélyben. Ma – részben megcsonkítva – az északi bejárat feletti falmezőben található. (66. sz. kép) A kép előterében egy angyal a város és az egyházközség összevont címerét hozza. Ez nyilvánvalóan a megrendelőkre utal. Balra a koldus, mellette a köpenyt tartó figura, akiket diagonálisan repülő angyal által tartott püspökbot köt össze a többi szereplővel. A kép főszereplője Márton, aki egyszerű szerzetesi ruhában visszaautásítja az angyal által tartott püspöki ornátust. Fölötte Krisztus jelenik meg – ugyanolyan színű köpenyben, amelyet a koldus révén már megismerhetünk –, kezében a győzelem jelvénye, a kereszt. Jobbjával koronát akar Márton fejére helyezni. Mellette közvetlenül a Szentlélek galambja. A képet az Atyaisiten felhőkön trónoló alakja zárja. A templomban, titulusának megfelelően, még több Márton-ábrázolás található. (14. sz. kép)



14. KÉP A Szent Márton-plébániatemplom Kaufbeurenben

FIG. 14. St Martin parish church in Kaufbeuren

ABB. 14 Pfarrkirche St. Martin in Kaufbeuren

A templom késő gótikus, tizenkét méternél magasabb főoltárát ulmi mester, *Michael Erhart* készítette.⁹⁴ 1545-ben a protestánsok a főoltárt szétszedték, ma már csak öt életnagyságú szobor idézi az eredeti oltár szépségét: Madonna (ma a Bajor Nemzeti Múzeumban, Münchenben), Ulrich, az egyházmegye védőszentje, Kozma és Damjan, valamint *Márton püspök a koldussal*. (39. sz. kép) Az ifjú püspök a Bibliát lapozza. Az evangélium hirdetője: ezzel az újabb attribútummal egészül ki itt a Márton-ikonográfia. Az, hogy milyen lehetett a szobrok eredeti elhelyezése, ma már kideríthetetlen. 1883–1893-ig tartott az épület teljes felújítása, és ezt követően, 1896-ban készült a mai neogótikus oltár Johann Marggraff tervei alapján, *Peter Sprenger* szobrász és *Julius Frank* festő munkájaként.⁹⁵

A barokk főoltárok egyik csúcspontját jelenti a *weltenburgi* bencés kolostor templomának ábrázolása. *Cosmas Damian Asam* (1686–1739) festő, építész és testvére, *Egid Quirin Asam* (1692–1752) szobrász oltára (1721) a „theatrum sacrum” nagyszerű alkotása. A templom titulusa, Szt. György, életnagyságúnál nagyobb szobron lovagol körülbelül egy méterre a mögötte lévő főoltárkép (témája Immaculata) közepmezője előtt. Kétoldalt két-két csavart oszlop között balra Márton, mint a templom és a kolostor másik titulusa, illetve a helyi szent, Maurus. Márton mitrával, püspökbottal, karján könyvvel, előtte egy lúd, míg a koldus a köpenye alól próbál heves kézmozdulattal kiszabadulni. A barokk fény-árnyék bravúros alkotása a mű, hiszen az oltárkép az oltárépítmény mögötti részen át kapja a fényt, ezért fényben úszik, és az előtér figurái – így Márton is – valóságos előadás résztvevőiként szerepelnek. Márton alakját könnyed, kis formákból építi fel az alkotó, csavarodó ruházata a felfelészállás illúzióját kelti. Keze az ég felé mutat, kissé haragos tekintete a földi szemlé-

lőt vonja felelősségre.⁹⁶ Hasonló megoldást közvetlenek az *illmitzi* (Burgenland) és az *amorbach* (1754) ábrázolások is.

Több mennyezetkép témája ugyancsak Márton. *Franz Joseph Spiegler* (1691–1756) az *altbeimi* (Riedlingen mellett) templom freskóján (1747) azt a jelenetet örökíti meg, amikor Márton egy ifjút támaszt fel. Megnyílik az ég, és a szereplők heves kézmozdulattal áldják az Istent, és dicsőítik Mártont. *C. Ferri* ugyanezt a témát dolgozza fel képén. (Kunsthistorisches Museum, Bécs).⁹⁷ *Franz Anton Zeiller* a *Legenda Aurea* szövegét követi Schlingenben, az ottani Szt. Márton plébániatemplom mennyezetfreskójának elkészítésekor, 1763-ban. Az előtér pogány hitű figurái nagy érdeklődéssel szemlélik a jelenetet. Márton a fa alatt püspökbottal, lúddal nyugodtan emeli ég felé kezét, míg a mellette álló, fejszét tartó



figura mozgalmassága ellenpontozza a jelenetet. Az antik épület egyértelműen a régi hitre utal, de mindenek felett győzedelmeskedik Ecclesia alakja. (40. sz. kép) A finom pasztellszínek és a mozgalmas megjelenítés a csoda lényegét próbálja kiemelni.⁹⁸ A templom Márton-ábrázolásai még a következők: az oltár fölötti mennyezetfreskó, melyen Márton Schlingenért közbenjáró imádságot mond (Franz Anton Zeiller, 1763), valamint a kórus bal oldali olajképe *Wilhelm Lessingtől* – aki egy korábban ismeretlen festőtől vásárolt képet festett át 1768 körül –, melyen Márton felöltözteti a koldust. Az ábrázolásokat az orgonakarzat mellvédjének *Baumann* által készített négy jelenete egészíti ki 1955-ből. Az adományozók minden esetben Mártonok voltak, tehát a jelenetek: Márton feltámaszt egy ifjút (adományozó Martin Daser), Márton Krisztus katonája (adományozó Martin Huber), Krisztus megjelenik Mártonnak (adományozó Martin Schmid), Márton halála (adományozó Martin Merbeler).⁹⁹

A „*Joan Georgius Lederer pinxit 1738*” szignálta mű található a *lemerdingeni Szt. Márton-templom* mennyezetfreskóján. Témája Szt. Márton halála. A nagy méretű mű középterében Márton egyszerű papi ruhában ül, de mellén püspökkereszttel, amely méltóságát jelzi. Feje fölött lelke csecsemő képében az égbe száll. Mellette Ambrus víziója. A téma tulajdonképpen nem a Szent halála, hanem Ambrus, Barbara, Alexandrai Katalin és muzsikáló angyalok társaságában Márton felvétele a szentek közösségébe (67. sz. kép).

Talán a barokk és a 18. század összefoglalása lehetne az egykori *rottenburgi Karmelita-templom* 1730-ban készült Szt. Márton-oltárképe (ma Diözesenmuseum, Rottenburg). Elsősorban nem művészi kvalitásai figyelemreméltóak, hanem az attribútumok teljes felvonultatása, amelyek a Szent életét idézik fel. A kép előterében a katonai szolgálatra utaló sisak, lószerszám, kard. Mögülük a lúd nagy szárnycsapásokkal próbál a kép előterébe jutni, utalván a püspökválasztás részleteire. A koldus sem hiányzik, aki a kép bal oldalán az előbbieket ellenpontjaként térdelve, egyik kezével botra támaszkodva, baljáb-

ban csészét magasra emelve látható. A teljes püspöki ornátusban megjelenő Márton nagyvonalú gesztussal a koldus tányérjába egy marék pénzermét dob. A püspök vállmagasságában megjelenő koldus feletti angyal segít a köpenyt széttárni (utalván a köpenymegosztásra). Ő korpuszt, míg a másik oldal angyala nyitott könyvet tart a kezében. Két puttó – kezükben liliommal (tisztaság) és pálmával (győzelem) – koronát emel Márton feje fölé, ezzel az ő gloriifikálását fejezik ki.

A 19. és 20. századi ábrázolások erősen historizálóak, a tradicionális elemeket elevenítik fel, s gyakran a népi ábrázolások felé mutatnak. *René Theodore Berthon* (Tours, 1776, Paris, 1859) képe a *Szt. Márton megalapítja a marmoutier-i apátságot* (1822, Szépművészeti Múzeum, Budapest). Márton 372-ben már püspökként alapítja a Loire menti Marmoutier-ben kolostort, amely a korai szerzetesség egyik francia központja lesz. A kolostor ezt követően számtalan püspököt ad az egyháznak. A képen Márton nem püspökként, hanem szerzetesként jelenik meg, ugyanis püspökké választásakor egyetlen kérése volt, hogy továbbra is szerzetesi szegénységben élhessen.¹⁰⁰ Egy idősebb szakállas és egy fiatalabb szerzetes alaprajzot mutat az albát, piros kazulát és stólat viselő Szent Mártonnak. Balra a háttérben építkező szerzetesek és munkások a Loire partján. A kép szélén balra, a folyó partján, Tours városának részletei bontakoznak ki. Jobbra a barlang bejárata előtt anya gyermekével, aki a szerzetestől rózsafűzért vesz át (15. kép). Az alkotás feltételezhetően oltárképnek készült. A képet 1822-ben a párizsi szalonban is kiállították.

Ugyancsak e Szépművészeti Múzeum őrzi *Leopold Kupelwieser* (1796–1862) *Szt. Márton-háziooltárképét* (1850 körül). A kisméretű kompozíción Márton püspöki ornátusban látható, frontálisan állva, bal kezét szívére helyezvén, kezében pásztorbottal. Jobbra a háttérben a köpeny felezésének története. Mártont két légiós társa kíséri. A térdeplő öreg koldus kezét éppoly áhítattal teszi mellére, mint jötevője. A háttérben, balra, gótikus épületrészletek utalnak a Márton által alapított kolostorokra. A kompozíció felső harmadában a köpenyes Krisztust angyalok emelik az égbe.

A historizmus végével aztán egyre kevesebb ábrázolás mutatja Mártont mint püspököt. A népszerű barokk kori kompozíciók többnyire elsekélyesednek, és a modern kor Mártonban már nem a püspököt, hanem az egyszerű földi halandót látja.

15. KÉP R. T. Berthon: *Szent Márton megalapítja a marmoutier-i apátságot*

FIG. 15. R. T. Berthon: *St Martin Founding the Abbey of Marmoutier*

ABB. 15 R. T. Berthon: *St. Martin gründet das Kloster in Marmoutier*

I. Klodvig, a Nyugatrómai Birodalom római örökségét felvállaló Frank Birodalom alapítója több ezer hívével, udvartartásával 498 karácsonyán (?)

„...RÁD TEKINT
SZÜLŐFÖLDED NÉPE...”
Szent Márton hazai ábrázolásai

Reimsben megkeresztelkedett. Az első dátum ez Nyugat-Európa krisztianizálásának történetében, amikor keresztény vallás mellett döntött egy germán törzs. Klodvig, az uralkodó már előtte titokban eljárt a katekumenek (keresztelésre váró felnőtt jelölt) foglalkozásaira. Személyes meggyőződésében, döntésében nagy szerepe volt a savariai születésű Tours-i Szt. Márton hiteles életpéldájának. A nyugat-aquitaniai hadjárat során, 498-ban meglátogatta azokat a sírbazilikákat, a csodák színhelyeit, amelyek számára a hit, a szent csodatévő erejének példaértékével bírtak. A Meroving-kori uralkodókat a források imádkozó, példás életű férfikként jellemzik, akiket szentként tiszteltek. A cseh *František Graus* meggyőzően mutatja be a Meroving uralkodók életét.¹⁰¹ Eszerint sem véletlen, hogy példaképül Mártont választották, akinek tisztelete meghatározó volt Galliában, Szász- és Bajorországban. E hagyományra épülve Márton tisztelete újabb virágkort élt meg a Karolingok korában.

433-ban érte el a népvándorlás első nagyobb hulláma Pannoniát. Savaria városa és annak romanizált-keresztény lakossága túlélte a hunok támadásait.¹⁰² Szomorú dátum 456. szeptember 7-e a város életében, amikor a települést földrengés döntötte romba. Erről a korabeli tudósítások is megemlékeztek¹⁰³, ezzel is jelezve Savaria jelentőségét.

A Pannoniában és benne Savariában továbbélő keresztény hagyomány történetét többen és alaposan feldolgozták.¹⁰⁴ E kutatások alapján feltételezhetjük, hogy István államalapításáig, a kereszténység felvételéig a Dunántúlon léteztek keresztény közösségek, s ezek ápolták Márton tiszteletét. Jól mutatja ezt az élő hagyományt az is, hogy Nagy Károly frank uralkodó az avarok elleni csatában a Duna és a Rába találkozásáig, Győrig nyomult előre¹⁰⁵, és kerülő úton felkereste Szt. Márton szülőhelyét.¹⁰⁶ (41. sz. kép) A nagy műveltségű uralkodó nemcsak Sulpicius Severus életrajzából ismerhette Mártont, hanem tanítómestere, a *tours-i apát, Alcuin* elbeszéléséből is. 800-ban az uralkodó személyesen is ellátogatott a Tours városába, és felesége, Luitgarde is itt halt meg, akit a Szt. Márton-

kolostorban temettek el. A kereszthajó tornyát Nagy Károlyról nevezték el.¹⁰⁷

Aachenben, az akkori fővárosban is nagy tisztelet

övezte Szt. Mártont. A frank uralkodók ereklyekincsek között Szt. Márton elvágott, a koldussal megosztott cappáját, köpenyét őrizték palotakápolnájukban. A szó eredetileg intézményt jelölt, majd épületet, capellát, azaz kápolnát.¹⁰⁸ Ugyancsak Szt. Márton köpenyéről nevezték el a káplánokat is, mivel a frank királyok magukkal vitték csatáikba az ereklyét, s a köpenyt hordozókat hívták káplánoknak. (68. sz. kép) A zarándokok már a korai idők óta felkeresték Aachent, s azt is tudjuk, hogy Nagy Lajos 1367-ben a nagyszámú látogató részére kápolnát építtetett a délnyugati oldalon. A korabeli híradások szerint a zarándokok jelentős részét a magyarok adták, s odarendelt magyar pap látta el a lelki gondozói feladatokat. A gótikus kápolna a 18. században életveszélyessé vált, és 1748-ban le kellett rombolni. *Joseph Moretti* 1767-ben új, oktagonális kápolnát épített, amelynek négy falfülkéjébe egy mannheimi művész, *Petondi* készítette István, László, Imre és Adalbert szobrát.

Nagy Károly az avarok leverése után Pannoniát visszacsatolta a nyugati kultúrához. Az avarok és szlávok közé bajor keresztényeket telepített, és az elpusztult Savariába is Krisztus követőit küldte. Magyarországon Szt. Márton kultuszának újra felvirágoztatója első és *államalapító királyunk, Szt. István* volt. Az ő Márton-tisztelete három forrásból táplálkozhatott: István felesége révén nyilvánvaló a bajor és frank hagyomány, mely szerint Szt. György mellett Márton tiszteletét akár dinasztikus elemnek is tekinthetjük. István király – Mária mellett – Márton tette meg az ország védelmezőjének. Államalapítónk tudatosan vállalta a régi – római és frank-bajor – hagyományt. Erre talán legjobb példa, hogy a Dunántúl egyházi központjait az ősi településeken alapította: Arrabona-Győr, Cimbriana-Veszprém, Solva-Esztergom, Sopianae-Pécs. A Márton-tisztelet másik forrása Itália, ahonnan Szt. Gellért és társai a montecassinói szerzetesi örökséget hozták magukkal. Szt. Benedek, a bencés rend alapítója Mártonban a szerzetesség atyját látta, s nem véletlen, hogy anyakolostorukban Márton tiszteletére



kápolnát alapítottak (17. kép). *Pannonbalma* közvetlen kapcsolatokat tartott fenn Montecassinóval. Az 1002-ben írt alapítólevél szerint: „...de monasterio Sancti Martini in monte supra Pannoniam sicca”, azaz Szent Márton tiszteletére Pannónia fölött emelkedő hegyen „Mons Sacer Pannoniae” (Pannónia Szent Hegye) kolostort alapítanak. (16. sz. kép) A Szt. Márton-tisztelet harmadik forrása a Szent

Adalberttel jövő francia–clunyi szellem. Szent Adalbert Prágából érkezett, ahol már a 8. század óta három templom titulusa is Márton volt. Itáliai tartózkodása során Montecassinóban és a római Szent Elek kolostorban újra megismerhette a Márton-tiszteletet. Szt. Adalbert mint kegyes férfi az ekkorra már nagy jelentőségűvé vált tours-i kegyhelyet is felkereste.



16. KÉP *A Pannonbalmi Főapátság a Szent Márton-hegyen*

FIG. 16. *The Abbey of Pannonbalma on the Hill of St Martin*

ABB. 16 *Erzabtei zu Pannonbalma auf dem Sankt Martinsberg*

17. KÉP *Rieger Tibor: Szent Benedek Montecassinón felépíti Szent Márton kápolnáját*

FIG. 17. *Tibor Rieger: St Benedict Erecting the Chapel of St Martin in Montecassino*

ABB. 17 *Tibor Rieger: Der St. Benedikt baut die St. Martin-Kapelle auf Montecassino*

A kereszténység felvétele egyben a szentek kultuszának átvételét is jelentette. Hazánkban, a franciáknál és a bajoroknál, az oly népszerű, pannoniai születésű Márton kiemelt szerepet kapott. Kezdetől fogva kötelező ünnep volt Magyarországon Szent Márton napja. Savariában már korábban is így volt ez, mert a salzburgi zsinat 799-ben elsőrendű ünnepnek nyilvánította Szt. Márton napját,¹⁰⁹ Savaria pedig az új magyar egyházszervezet kiépüléséig a salzburgi érsekséghez tartozott, majd ezt követően, a győri püspökséghez. Szt. László az 1092-es szabolcsi zsinaton elrendelte a Szent ünnepét azzal, hogy „...három napot szenteljenek Szent Mártonnak.”¹¹⁰ S így nem véletlen, hogy a teljes egyházi szervezet kiépítését követően közel kétszáz templom és kápolna, több mint negyven település tartotta őt patronusának.¹¹¹ Szt. István a Koppány elleni csatában Szt. Márton közbenjárását kérte Isten segítségéért. A Képes Krónika szerint: „Szent István király azonban összehívta főembereit, és Szent Márton hitvalló közbenjárása által kérte az isteni irgalmasság segítségét”.¹¹² „...Zent Iftwan kyral halwan az gonoz zandekot... hywan az magary wrakat es dyshösege zenth Marthon pyfpeknak feghödelseet keerwen ky zalla kwppan herczeg ellen” – áll az Érdy-kódexben (1526–27).¹¹³ Más alkalommal a besenyők elleni csatában hívta segítségül a szentet. „Megfenyegette őket, hogy Márton az ő oltalmazója és vezére, aki nem tűri, hogy az igazak nyáját szétmarják.”¹¹⁴

István fiával, Imrével együtt gyakran meglátogatta Pannonhalmát, ahol Szt. Márton oltára előtt imádkozott és leróta kegyeletét.¹¹⁵ A későbbi feljegyzések szerint a szentély mögötti márvány pillérekben a középkorban István és László király, középtűt Szt. Márton szobra állt.¹¹⁶

A magyar keresztény államalapítás millenniuma kínálja a lehetőséget, hogy számba vegyük a hazai Szt. Márton-ábrázolásokat. Vizsgálódásainkat az István által alapított, Mártonnak titulált templomoknál, monostoroknál kezdjük, hiszen jogos a feltételezésünk, hogy szinte valamennyiben volt Szt. Márton-ábrázolás. Egy pannonhalmi ábrázolásról már szöveltünk, amely sajnos elpusztult. Említettük, hogy Koppány somogyi ispán elleni csatában István király Márton segítségét kérte, és zászlaját a legenda elbeszélése szerint serege előtt vitette. Miután a király győzött, halálból a neki járó tizedet a somogyi ispánságból a Szent Márton-hegyi apát kapta. Így juthatott a somo-

gyi várispánság birtokaiból a pannonhalmi apátság birtokába Bálványos, Mörény (Merenye) és Vizetcha (Vizegyke).¹¹⁷ Árpád-kori Szent Márton-templom az Aba-nemzetség temploma *Feldebrőn*. Aba Sámuel királyt (1041–1044) feltételezhetően itt temették el. A templom titulusválasztásában nyilvánvalóan domináns egy helyi hagyomány megteremtésének a vágya, másfelől az Istvánnal nem mindig békességben élő Aba nemzetség gesztusa István felé.

László és Géza hercegek 1074-ben ugyancsak Mártont hívták segítségül a Salamon elleni csatában. A győzelem emlékére Szt. László Márton tiszteletére bencés apátságot alapított.¹¹⁸ A másik győztes, Géza a Zoborhegy tövében fekvő *Pográny* (Pohranice, Szlovákia) faluban Márton titulusú kápolnát alapított hálája jeléül. A koronaőrző székesfővárosban, *Fehérvárott* a 12. század második felében nagyarányú átépítések folytak az ottani Szt. Márton-templomban. Királyaink megkoronázásukat követően a koronázási esküt a nemzet társpatronusáról elnevezett *fehérvári Márton-templomban* tették le.¹¹⁹ Uralkodóink nemzedékről nemzedékre öröklődő Márton-tiszteletét mutatja, hogy *Budán*, a várban 1349-ben Márton-kápolnát szenteltek fel.¹²⁰ 1198-ban Imre király alapított *Szepeshelyen* monostort Szentünk tiszteletére.¹²¹ Sajnos a fentebb említett templomok, apátságok és monostorok tituláris ábrázolásai közül semmi nem maradt az utókorra.

Márton püspök és István király együttes ábrázolásának legkorábbi ismert emléke az 1300 körüli, III. András király számára készített *berni diptichonon* jelenik meg (Historisches Museum, Bern). István király Imrével, László király Árpád-házi Szt. Erzsébettel,¹²² Márton Miklóssal került párba. „A 14. század elején formálódó magyar nemzeti egyháznak rangban a rómainak követő szentjei körét, más országokhoz hasonlóan, az ország védőszentjei képezték. Az ország oltalmazójának tisztét rangban Mária után Szent István király óta Szent Márton látta el.”¹²³

Az első fennmaradt Márton-ciklust a *Magyar Anjou Legendárium* (Bibliotheca Apostolica Vaticana, Róma) őrzi.¹²⁴ A magyar Anjouk Árpád-házi származásukat hangsúlyozva rendelték meg a kódexet az 1330-as években. A magyar szentekről és az Anjouk kapcsolatáról már volt szó az assisi Szt. Márton freskóciklus bemutatásakor. A kódex tipikus magyar elemei – Imre, László, Gellért, István – nem zárják ki a

magyarországi keletkezést sem. A Legendárium 58 szent életét 142 fólián, laponként 4–4, összesen 549 képecskén mutatja be. Az Anjouk számára dinasztikus okokból is fontos élettörténetek voltak ezek. Szt. Márton szerepeltetése a szentek e nagyszerű koszorújában kettős indokkal magyarázható: részint pannoniai származása, másrészt nagy európai tisztelete volt az ok. Az ábrázolások a következők: 1. Hogyan osztotta meg a köpenyt a szegénnyel 2. Hogyan gyógyított meg egy beteget 3. Hogyan szabadított meg egy akasztott embert 4. Hogyan választották püspökké¹²⁵ (42. kép).

A további hazai kódexábrázolások közé tartozik az 1510 körül készült *Pannonbalmi Evangelistarium* (Forgács-kódex), amelynek címlapján az ismert Köpenymegosztás látható. (3. sz. kép) Az egyik H-iniciáléban a szent püspök egyik kezében a pásztorbotot, a másik kezében egy nyársra húzott libát tart (Pannonhalma, Főapátság könyvtára. Ltsz. n. f. 22. v). (69. sz. kép) A kódex eredetileg két részből álló kolligátum volt, melynek más lapjait a budapesti Egyetemi Könyvtár őrzi. Az evangelistarium 24 lapját lapkeretdíszítés és az iniciálékban Jézus életéből vett jelenetek gazdagítják. A *Jézus születése*-jelenet alatt a lovas *Márton és a koldus* figurája négyzetes mezőben látható (Cod. lat.113).¹²⁶

E témakörhöz kapcsolódik egy 15. századi *pozsonyi kódexlap* A-iniciáléjának ábrázolása (Biblioteka kapitularska, Bratislava). A 11. században alapították a pozsonyi társaskáptalant, amelynek 12. századi pecsétjén a kéttornyos templom felett tituluszának, a Megváltónak könyvet tartó fél alakja van. A 14–15. században új templomot emeltek, és a helyinek számító Mártont választották patrónusnak. A kódexlapon a helyi pecsétábrázolás hagyományát Márton amiens-i jelenetével egészítették ki. „Ezek alapján nyilvánvaló, hogy a lap festőjét nem a városi pecsét képe foglalkoztatta, ehelyett inkább a hajdani káptalani pecsét képét változtatta meg, valamelyest ennek köszönhetően az amiens-i városkapu előtt lejátszódó eseménnyel összefüggő epizódot, a Szent Mártonnak álmában megjelenő Krisztus melléktémáját, bevonhatta a kompozícióba.”¹²⁷

A Radkersburgból származó *Johannes Aquila* 1378-ban festette ki a *veleméri* Szentháromság-templomot, ahol István, Imre, Erzsébet és Margit mellett fennmaradtak a Márton-freskó halovány részletei.

A Háromkirályok alakjában a tehetséges festő a magyar szenteket jeleníti meg. A kelyhet tartó ősz királyban az országot Máriának felajánló Istvánra ismerhetünk: ez egyfajta Patróna Hungariae-értelmezés lehetne¹²⁸. A templomhajó délnyugati falán Szt. Márton és a koldus látható¹²⁹. Mellette a sárkánnyal viaskodó Szt. György alakja kapott helyet. (43. sz. kép)

Zseliz (Želiezorce, Szlovákia) 14. századi plébánia-temploma hajójának déli falán az Szt. Márton és a koldus-jelenet Szt. Lénárd szerzetessel egészül ki¹³⁰. Ugyancsak Aquila János festi ki a *mártonhelyi* (Martjanci, Szlovénia) plébániatemplomot 1392-ben. A szentély északi falán Szt. Márton és a koldus – a déli falon Szt. Márton a Krisztusért elesett harcosokat életre kelti –, és a Szt. Márton halála-jelenet is látható.¹³¹ Magyar ikonográfiai sajátosság, hogy az egyik szertartást végző pap rózsát hint (Árpád-házi Szt. Erzsébet attribútuma) a holttestre. Az előtér heves gesztusú koldusai és szegényei Márton köpenymegosztására utalnak (70. sz. kép).

Szt. Márton kultusza a gótika virágkorában, a 15. században teljeseedik ki. Oltáraink, szobraink, táblaképeink nagy száma is ezt bizonyítja. *Szepesbely* prépostsági temploma több képzőművészeti alkotást őriz tituluszáról. Már a káptalan 1270-ben kelt okiratán lévő pecséten is szerepel patrónusa¹³². Az 1348-as adat egy korábbi oltárra utal.¹³³ A Szt. Mártonról elnevezett templom főoltára 1470–78 között készült, amelyen Árpád-házi szentjeink – István, László, Imre, Erzsébet – jelennek meg.¹³⁴ *A királyok imádása-oltáron* (1470–1478) Szt. Márton és István király alakja áll.¹³⁵

A kisszebeni (Sabinov, Szlovákia) Szent Anna-oltár női szentjei mellett István királyt és Mártont ábrázolták.¹³⁶ Mégis talán az attribútumává vált koldussal szerepel együtt a leggyakrabban Márton. *Smrecanyban* (Smrecany, Szlovákia) a szent lábainál kuporgó formában tűnik fel a koldus a Márton és Miklós tiszteletére 1510-ben emelt oltáron. Hasonló elem fordul elő a *segesvári* (Sighisoara, Románia) Bergkirche Szt. Márton-oltárán, amely egyike a többé-kevésbé eredeti állapotban megmaradt erdélyi szárnyasoltároknak. 1510–1520 között az ottani domonkos-kolostor kápolnájába készült. 1871-ben még arról tudósít Ludwig Reissenberger, hogy az oltár ép, és minden darabja eredeti állapotában megtalálható¹³⁷.



18. KÉP A segesvári Szent Márton-oltár

FIG. 18. St Martin altarpiece in Segesvár

ABB. 18 Altar des St. Martin von Segesvár

Victor Roth viszont 1916-ban már arról kesereg, hogy az oltár egyes részei hiányoznak¹³⁸. (18. sz. kép) Az oltár nyitott állapotában a középtáblán a koldus kuporog Márton püspök mellett. A képmező jobb oldali felét kitölti Szt. Domokos alakja. Lábainál a fehér gyöngyökkel kirakott püspöksüvege, keresztbotja. A kezében tartott könyv teszi egyértelművé, hogy az 1216-ban alapított domonkos koldulórend első szentjét látjuk. Balra a felső tábla a *köpeny-megosztást* jeleníti meg, amely kompozicionálisan és ikonográfiaailag nem tartalmaz új elemeket. Balra az alsó tábla az *ifjú feltámasztását* ábrázolja, ahogyan erről a *Legenda Aurea* tudósít.¹³⁹ A festői megjelenítés és a fő figurák egyéni megvalósítása erősen emlékeztet a *Dunavölgyi Iskola* stílusára. A jobb oldali felső kép témája: az öngyilkos (akasztott) ifjú feltámasztása, az alsó képé: az utolsó kenet feladása egy nőnek. Csukott állapotban az oltár már nem mutat olyan igényességet, mint nyitottan. A színek egyhangúsága például alig teszi felismerhetővé a szerzetesek köpenyét. Az alakok teátrálisan kifelé tekintenek a képből. Az ábrázolások a következők: balra fent államalapító *Szent István királyunk* országalmát és jogart tart kezében (19. sz. kép), alatta Remete Szt. Antal disznóval (251–356?), jobbra fent szerzetes kenyérral (Remete Szt. Pál?). Alatta szerzetes könyvvel, kereszttel és egy mesebeli állattal. Radocsay Dénes sem tudja teljes értelmezési feloldását adni az oltárnak.

ábrázolásaink közül még megemléltendő a *gánóci* (Gánorce, Szlovákia) Szt. Szaniszló-oltár (1480–1490), amelyen Márton és István egyaránt királyi fenség. A középkorban tehát szívesen szerepeltették Mártont István király társaságában, ezzel is hangsúlyozva pannoniai, azaz magyar származását. A legtöbbször mégis Miklóssal együtt ábrázolták, hiszen mindketten a jócselekedetek jeles képviselői. A *dubravai* (Dúbrava Liptovska, Szlovákia) Szt. Miklós- és Márton-oltárszekrényének ábrázolásán nem lovaként, hanem püspökként felezi meg köpenyét. A koldus viszont hiányzik a kompozícióból. Ugyancsak Miklóssal jelenik meg Márton a *bertóti* (Bertotovce, Szlovákia) Mária-oltár szekrényszobrain 1500 körül. Az ugyanitt található Szt. Márton-oltáron (1483) Evangélista Szt. János, Szt. Miklós, a Vir Dolorum és Mária is megjelennek Márton mellett. *Hétfárs* (Lipany, Szlovákia) Szt. Márton-plébániatemplomának főoltárán Mária mellett balra Szt. Márton (179 cm), jobbra Szt. Miklós faszobra található (1520). (71. sz. kép) Az oltár készítője a *Szt. Anna-oltárok mestere*, aki az 1510–11. évi nagy pestisjárvány során sok beteget láthatott, s friss élményét Márton oltárán is megjeleníti. A püspök lábához térdeplő koldusalak bal kezét térde közé helyezi, míg jobbát kéreően fölfelé emeli. Felemelt karja könyökhajlatában, hónaljában és mellkasán található hegek egyértelműen bubópestis jeleire utalnak¹⁴⁰. (1. sz. kép)

A Márton-legenda koldusalakja lehetőséget nyújt nemcsak a kor szegénységének a bemutatására, hanem különböző betegségek, testi fogyatékoságok orvosi diagnosztizálására, analizálására: bőrbetegségek, lepra, artritisz (ízületi gyulladás), bénaság, vakság, amputációk ábrázolására is.

A középkori ábrázolások közül külön kiemelendő a Magyar Nemzeti Galéria *cserenyi* (Cerin, Szlovákia) *Szt. Márton-oltára* (ltsz. 2379) 1483-ból (44. sz. kép). A szekrény szobrai: *Márton püspök*, *János evangélista* és *Miklós püspök* (hársfa, festett). Az oltár eredeti állapotban maradt ránk, csak az oltárszekrény feletti oromzat hiányzik. *Jánosréti Mester* erős hatása is érzékelhető, a rá emlékeztető epikus előadásmódban, de egy kissé szárazabb modorban. Az oltár készítőjét így tanítványai körében kereshetjük. A bal szárny felső képén az *amiens-i jócselekedet*. A dombos tájba komponált jelenet háttérében gótikus városrészlet (Amiens?), erdőrészlet, balra szikla, melynek tetején vár látható. A szürke lovon ülő, zöld ruhás, vörös köpenyes Márton köpenye csücskét vágja le, és adja a mankóra támaszkodó, térdelő koldusnak, akinek mindkét lábfejét amputálták, és alsó lábszárát befászlították. Az Atyaisten alakja két angyallal a felhők között, a jobb felső sarokban látható, s az álomjelenetnek megfelelően Márton köpenyét viseli. Az alatta lévő kompozíció Márton megkísértése. Kockás kőpadlójú, szürke falú térben, balra, a zöld ruhás, brokátköpenyes Márton. Kezében nyitott könyv (az evangélium hirdetője), jobbában pásztorbot. Vele szemben a koronás alak, maga az ördög. Mindkettőjük mondatszalogot tart. A jobb oldali szárny felső képe az *albengai misét* mutatja be. Az oltáron a szokásos öltözetben Márton, amint a fehér terítővel és lila brokáttal letakart oltár előtt a szent ostyát felmutatja. Két repülő, piros szár-

nyú anyalka kíséri az ostyát. Az oltár mögött Mária kisméretű, aranykoronás és köpenyes alakja, karján a kis Jézussal. Egy pap térdel jobbról és balról Márton mellett. Jobbra a térdeplő hívek csoportja tanúsítja a csoda megtörténtét. Az alatta lévő kép témája: *Szt. Márton beteget gyógyít*. (72. sz. kép) A kép középmezőjében fehér hordágyon, fehér ingben egy ifjú próbál felülni. Jobbra, szerzeteseitől kísérve, a jól ismert öltözetben Márton, aki jobbát, az ifjú felé áldólag emeli fel. A kép bal felén a kék ruhás, bíbor köpenyes, fejkendő édesanya és a szürke ruhás, zöld köpenyes, barna kalapos édesapa áll. A predella háttére előtt középen két térdelő angyal Veronika kendőjét tartja, rajta a töviskoronás Krisztus-arc. A predella bal oldalán Szt. Péter háromnegyed-alakos képe a kulccsal, míg jobboldalt – ugyanilyen megoldásban – Szt. Pál felemelt bal kezében kardot tart.



19. KÉP Szent István a segesvári Szent Márton-oltáron

FIG. 19. St Stephen from the St Martin altarpiece in Segesvár

ABB. 19 St. Stephen am Martin-Altar vom Segesvár

A külső képek közül három *Márton halálával* foglalkozik: a bal felsőn Szt. Márton elbúcsúzik tanítványaitól. Legendáját ismerve inkább halálának bejelentésére gondolunk (hasonlóan Krisztushoz). A gótikus belső enteriőrben a szent fehér ágya rézsútosan, fekete takaróval leborítva látható. A jobb felső kép a halálát, az alatta lévő a *temetését* mutatja be. Csak a jobb alsó kép tér el tematikailag a többitől. Ennek tárgya: *Szt. Márton gyermeket gyógyít*. Újabban a Mártont püspöki székében követő Szt. Bereck-legenda egyik jelenetére – amikor szóra bírja a csecsemőt – gondolnak.¹⁴¹ A cserényi oltár azért is fontos, mert mind a belső, mind a külső táblák a tituláris szent életét mutatják be (általában csak az oltárszárnyak belső oldalán volt ez szokásban), és így alkotnak tematikai egységet.

Ugyancsak a Magyar Nemzeti Galéria (Budapest) tulajdona az ismeretlen helyről származó és a *Jankovitch-féle gyűjteményből* előkerült két, két oldalán festett tábla, melyet szétfűrészelték. A Márton-tábla külső képe a legismertebb jelenetet mutatja be. Az ifjú, vörös köpenyes, zöld selyembe öltözött, szőke hajú Márton fehér lovon kitölti a kép egész előterét. A térden csúszó, meztelen koldus testén sebhely, bal lába bekötözve, jobb kezével Márton kezébe kapaszkodik.



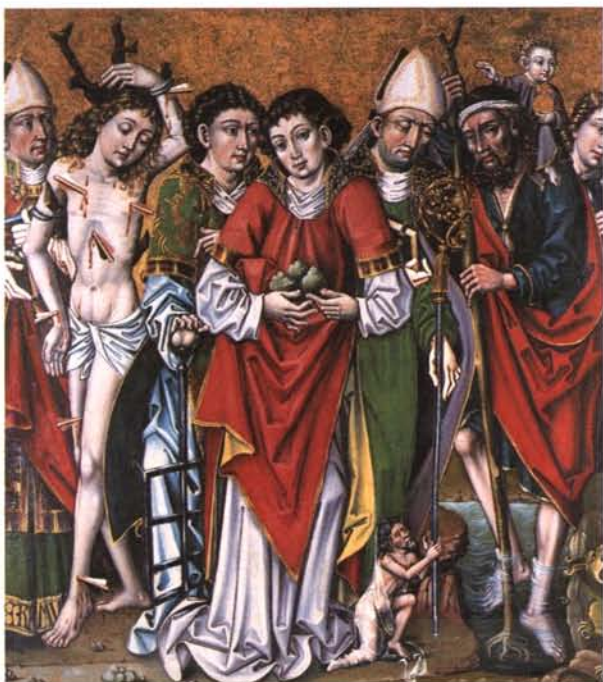
20. KÉP Tóth Csaba: *A szeretet több mint tolerancia*

FIG. 20. Csaba Tóth: *Love is More than Tolerance*

ABB. 20 Csaba Tóth: *Die Liebe ist mehr als Toleranz*

dik. A belső tábla témája az *albengai mise*, s ez sokkal igényesebb művészi előadású, mint a külső. A jelenet zárt térben zajlik, csak egy nyitott ajtón át tekinthetünk ki a szabadba. Azt láthatjuk, hogy az ostya felmutatásakor Márton csupaszon maradt karját a hirtelen megjelenő angyalok takarják be. Márton hímzett, fehér terítővel borított oltármenza előtt celebrálja a misét. Az oltárasztalt realiztikus igénnyel megfestett cibórium, gyertyatartók, kehely és paténa díszítik. Az oltáron Kálváriát ábrázoló festett táblakép áll. Poszler Györgyi szerint az igényesen megfestett táblaképek mesterét a Michael Pacher vagy Salzburg körüli festészetben találhatjuk meg¹⁴².

Ismeretlen helyről került a Magyar Nemzeti Galériába a *Szt. Márton és a koldus*-tábla (1490 körül). A két oldalán festett táblakép valószínűleg egy Szt. Márton-oltár része volt. (45. sz. kép) A külső oldalon a *Krisztus töviskoronázása*-jelenet, amelynek expresszív ereje, és a templomszerű csarnok a stájerországi Divisio Apostolorum Mesterével rokonítja az ábrázolást.¹⁴³ Korábban magyar mesternek tulajdonították a képet,¹⁴⁴ és a *Szt. Márton megosztja köpönyegét a leprással* címvariáns is szóba került, hiszen a két koldus a hónalj-, kéz- és láb-mankók különböző változatait is bemutatja. A fehér lovon ülő, piros köpenyt, gazdag brokátot viselő Márton alakja kifejezetten előkelő. A részletek kidolgozottsága, a friss színkezelés, az arcok fájdalmas kifejezése jól iskolázott mesterre vall. Feltűnő az építészeti elemek hangsúlyozása. *Sassetta* (1392–1450) egyik képen is ugyanígy részletezi a faltagolást, a konzolra állított figurát a kapunál, a tetők vonalát (Siena, magántulajdonban). *Tóth Csaba*, kortárs szombathelyi festő alkotásán is ez a kompozíciós megoldás köszön vissza (20. sz. kép). A budapesti kép bal oldalán konzolokon álló szobrok között egy gótikus szobabelsőre tekinthetünk, amelyben piros takaróval leborított ágyon fekszik Márton, amint álmában megjelenik neki Krisztus. Az emeletes épület szép kidolgozása ugyancsak a festő fantáziáját dicséri: „...az épület és a szobabelső a németalföldi művészet távoli hatását mutatja”¹⁴⁵. A *Haarlem-i Iskola* (1489 körül, Museum of Art, Johnson-collection, Philadelphia) Márton-ábrázolásán ugyanilyen részletezéssel mutatják be Amiens város falát, és Szentünk is hasonló gesztussal szeli át köpönyegét, mint a budapesti képen.¹⁴⁶ Ennek alapján nem tartjuk kizártnak a kép németalföldi származását. Wolfgang Urban ugyanezt az elemet *Lukas Moser* Magdolna-oltárán



21. KÉP BE Mester: Csegöldi oltártábla

FIG. 21. Master BE: Altar panel from Csegöld

ABB. 21 Meister BE: Altartafel aus Csegöld

véli felfedezni (1432, Tiefenbronn).¹⁴⁷ Wehli Tünde szerint, tekintettel a hátoldal Töviskoronázás-jelenetére, azaz a főtéma és a melléktema kapcsolatára, a 15. századi német művészetben található meg a mű analógiája. Ebből adódóan a tábla ikonográfiai párhuzamait egy lamingi és Bruck an der Murból származó mű alapján Stájerország és Karinthia felől vezeti le.¹⁴⁸ A cserényi oltár köpenymegosztásán is feltűnő Márton előkelő, bordó bársonyos hercegi kalapja. E képünkön a hasonló kalapot még a gazdag brokátruha egészíti ki. Hasonló jellegzetességet mutat a 15. század első negyedéből származtatható Győr–Pannohalma–Pozsony (Bratislava)–Wien–Eisenstadt környékére lokalizálható *Győri kódexlap* (Székesegyházi Könyvtár, VI/c.15).¹⁴⁹ A gazdag és a szegény, az előkelő és a koldus szembeállítás egyben társadalomkritika is. Ez világossá válik az 1450-ben készült *Sierenz im Sundgan-plébániatemplom* (Svájc) tábláján (Kunstmuseum, ma Basel).

A Márton-ábrázolások során fel kell figyelniük arra is, kiknek a társaságában ábrázolódik Szentünk. Az esztergomi Keresztény Múzeum darabja az egykori *Kassai* (Kosice, Szlovákia) *táblakép*, amelyen Szt. Márton Toulouse-i Szt. Lajossal jelenik meg (1490 körül, *Az apostol vértanúságok mesterének segédje*).¹⁵⁰ (46. sz. kép) Az apostolok és segítőszenetek oltárán *Csegöldről* (1494, Keresztény Múzeum, BE mester, Esztergom)

a hét segítőszenet álló alakját bemutató táblán Szt. Erasmus, Sebestyén, Lőrinc, István vértanú, Márton, Kristóf, György látható. (21. sz. kép) BE mester a többi felvidéki festővel egyetemben ez idő tájt Schongauer, Dürer, Altdorfer és Cranach művészete felé fordult útmutatásért. *Id. Lucas Cranach* (1472–1553) Szt. Mártont a városkapu előtt ábrázolja a koldussal egy részletgazdag, kékes alapra fehér fedőfestékkel készített rajzon. Eredetileg a rajz a Regensburg melletti Prüfening kolostorban volt (1504, Staatliche Graphische Sammlung, ma München)¹⁵¹. A Cranach-életművön belül a rajzok közül ez az egyetlen kész chiaroscuro-rajz.

A *Felsőerdőfalvi plébániatemplom* (Stara Lesna, Szlovákia) Szt. Pál-főoltárán (XVI. sz. első negyede) Márton Padovai Szt. Antal, Szt. Miklós és Szt. Gonzaga Alajos társaságában jelenik meg. Ez azért érdekes, mert a Pál-ikonográfián belül, azaz az apostolfejedelem társaságában található Márton.¹⁵² A képeket a barokk korban erősen átfestették. A *bártfai* (Bardejov, Szlovákia) Szent András- vagy Mindszent-oltár (1460 körül) tábláján Márton Szt. Lőrincsel kerül egy kompozícióba. A *kassai* (Kosice, Múzeum) oltárszárny tábláján, Márton Árpád-házi Szt. Erzsébettel szerepel.¹⁵³ A városban erősen élt a Szt. Erzsébet-hagyomány, a helyi dóm patrónusa is Erzsébet. A *kisszebeni* (Sabinov, Szlovákia) Egyházatyák-oltáron (1520 körül) Márton kétszer is szerepel: haldoklót támaszt fel, s mint püspök is jelen van.¹⁵⁴ A *márkfalvai* (Jazevnica-Markovice, Szlovákia) Szent Anna-főoltár (1517) külső tábláján Márton püspök Alamizsnás Szt. Jánossal egy kompozícióban található.¹⁵⁵

Középkori Márton-ábrázolásainkat ma már nem tudjuk számba venni, hiszen nagyon sok mű elpusztult. Hoffmann Edit például a *pozsonyi* Szt. Márton-templom oltárai között említi az 1403-ban emelt Márton-oltárt.¹⁵⁶ Ugyanitt egy 1454-es adat alapján hallunk a Márton- és Mária Magdolna-oltár javadalmairól és oltárigazgatójáról.¹⁵⁷ *Sopronban* a Szt. Mihály-templom oltárait a város polgárai alapították, az 1457-ben említett Szt. Márton-oltár adományozójaként

a Moser családot említik.¹⁵⁸ Középkori alkotásaink közül sok tűzvész áldozata lett. 1556-ban veszett oda a *kassai* tűzvész során az 1487-ben még említett Márton-oltár.¹⁵⁹

Összegezve azt mondhatjuk, hogy a magyarországi középkori ábrázolások beleilleszthetők az európai fejlődésbe, közelebből a német–bajor–osztrák ikonográfiai képtípusok dominálnak. Egyéni vonás, hogy megjelenik a Márton-kultuszt propagáló Szt. István alakja, s jelen vannak az Árpád-házi szentek ábrázolásai. A Márton-téma felelevenítésével a 17. században találkozunk újra. A meginduló hazai ellenreformáció – mint általában Európában – fokozottan törekedett arra, hogy a nemzeti múlt eseményeit, a nemzeti szenteket – István, Imre, László, Erzsébet mellett Márton – a maga képére formálva megjelenítse. A hazai ellenreformáció a Tridentinum ajánlásainak megfelelően a képzőművészettől fokozott aktivitást várt a vallási egység megteremtésében. *Patrona Hungariae-ábrázolás* látható Pázmány Péter *Kalauz*ának (1613, 1623) címlapmetszetén, a *Káldi-féle bibliafordítás* (1629) címlapján, valamint a Ferencffy Lőrinc királyi titkár megbízásából kiadott francia jezsuita szerzetes, Montmorency magyaroknak ajánlott *Canticáját* (1633) díszítő *fametszet-illusztáció*n. Pázmány *Igazságra vezető Kalauz* című művének második kiadásához (Pozsony, 1623) *Tobias Bidenbarter* készítette a címlapot (rézmetszet, 25,6x15,8 cm, a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, Budapest). A reneszánsz reminescenciákat hordozó lap építészeti elemeket stilizáló ábrázolásai a következők: balra fent István, az alatta lévő fülkében Imre, jobbra fent László, alatta Erzsébet. Az „épület” oromzatát két adoráló angyal között Mária, illetve kétoldalt Adalbert és Márton adja. A kezében pásztorbotot és nyitott könyvet tartó tours-i püspököt tehát a középkorhoz hasonlóan a nemzeti szentek közé sorolja a szerző.¹⁶⁰

Ugyancsak magyar szentek társaságában találjuk meg Márton a *Pannonhalmi Főapátság* alapításának 700. évfordulójára kiadott *jubileumi emblémán* (1701, rézmetszet). Három neves bécsi grafikus, Johann Adreas *Pfeffel* (1674–1750), *Christian Engelbrecht* (1672–1735) és *Franz Anton Moser* (?–1727) készítette Karner Egyed főapát megrendelésére a lapot. Architektúrárt idéző kagylóelemekből emelkedik ki két kör alakú embléma, melyet gazdag növényi folyondárok és két

repülő puttó vesz körül. A felső mezőben, hármás domb mögött az apátság égi patrónusa, Márton látható felhőmotívumon ülve, püspöki ornátusban, kezében attribútumként nyársra húzott libát tartva. (Ezt az elemet a Forgách-kódex kapcsán mint speciálisan pannonhalmi sajátosságot ismerhettük meg.) Vele szemben Asztrik apát az Istvánnak küldött koronát tartja. A második mező Madonnáját István és László királyok kísérik. Az ábrázoláson hangsúlyos a gazdag növényi ornamentikából kiemelkedő Márton-lúd. Csőrében tölgyfalevél-füzér, amely az apátság hét évszázadon át tartó, töretlen élniakarását is szimbolizálja.¹⁶¹

A *Nagyszombatban* (Trnava, Szlovákia) kiadott *Festivale Tyrnaviens (Tyrnaviae, 1743)* címlapmetszetén is megtaláljuk Mártont. (73. sz. kép) A koronafelajánlás jelenetén balra, az oszlop medalionján látható Márton püspökbottal. Vele szemben, a jobb oldali oszlopon Erzsébet. Az oszlopok záróbüsztyjét László és Imre adja. A kapuzat záróeleme Szt. Adalbert fejszobra. Az ábrázolás alsó mezőjében Nagyszombat korabeli látképe tűnik fel (Pannonhalma, Főapátsági Könyvtár).

A Pázmány-*Kalauz* második kiadásának címlapszereplői elevenednek meg a győri *Magyar Szentek-oltárán* (1642, jezsuita, majd bencés templom), amely Péchy Ferenc nemes megrendelésére készült. (47. sz. kép) A kép alsó síkjában megjelenő nyilazó törökök támadását a középmezőben álló szentek fogják fel. Az ol-tárkép felső harmadában Szt. István térdel a Madonna előtt, és felajánlja az országot Máriának. Egy repülő angyalka a magyar címet tartja kezében. A földi szférát és az eget összekapcsoló szentek *Patrona Hungariae* feliratú pajzsokat tartanak maguk elé. A kép közvetlen előzményét jelentő *Kalauz-címlapon* ugyanezek az alakok megtalálhatók. Jobbról pánfélben László, míg Imre liliomot tart kezében. Ők a világból, a politika felől érkező szenteket képviselik. Balra Szt. Adalbert nyársakkal és Szt. Márton a koldussal. Szt. Márton pontosítását Galavics Gézának köszönhetjük.¹⁶² A kép megrendelője és programjának kidolgozója jól ismerhette Pannonhalma közelsége révén is a Győrött és környékén elevenen élő Márton-hagyományt. A győri képen megjelenő *Patrona Hungariae-ábrázolás* Szilárdfy szerint a középkori ún. „Máriás pénzek” típusára és hagyományára vezethető vissza.¹⁶³

II. Ferdinánd király 1635-ben *Szombathely* városának királyi kiváltságlevelét adatott, amelyben a várost mentesíti az adófizetés alól, egy kitételrel, mely szerint

Márton emlékére a város köteles öt aranyforintot a templom plébánosának befizetni. Mi áll e nagyvonalú rendelkezés mögött? 1632-ben (Lützen, 1632. november 6.) az uralkodó a Gusztáv Adolf svéd király elleni hadjáratban Szt. Márton oltalmát kéri, és győz ellensége felett.¹⁶⁴ Valószínűsíthető, hogy a *szombathelyi Szt. Márton-templom* domonkosok általi építését (1638–1668) e nagyvonalú ajándék befolyásolhatta. (22. kép) Az építkezésekben a Batthyány- és az Erdődy-család is jelentős részt vállalt. A 17. század közepén készült a ma is a Szent Márton-kápolnában található nagyméretű olajfestmény: *Szent Márton és a koldus* (ismeretlen). Zsámbéky Monika dolgozta fel a kép történetét és programját.¹⁶⁵ A feltételezhetően gróf Batthyány Erzsébet (1619–1674), gróf Erdődy III. György özvegye által adományozott kompozíció Márton „huszáruhá-szerű” megjelenítése és a koldus naturalisztikus ábrázolása adja a festmény feszültségét. A koldus egyben nyomorék vagy beteg is, hiszen mankóra támaszkodik: ezáltal válik Márton tette még hangsúlyosabbá és krisztusivá, s hangsúlyozódik az *Imitatio Christi*-elem. A kép két oldalán megjelenő alakok azonosítása nem sikerült. Kérdés, hogy mennyiben lehetnek a kép készítésének kortársai, illetve mennyiben az ókeresztény kor reprezentánsai. További kérdés, hogy a háttér részletei mennyiben felelhetnek meg Szombathely és az egykori keleti városrész Szent Márton-település realiztikus részleteinek – avagy fiktív részletek. További fejtörést okoz a képen látható monogram- és címerábrázolás. Ezek megfejtése valószínűsíthetné a donátor személyét, és közelebb kerülhetnénk a kép ikonográfiai programjának tisztázásához is. A kép jobb alsó sarkában lévő növényi ornamentika Márton legendájára utal, ugyanis egyik csodatétele, a halott feltámasztása is mezőn történt. Két tanítványa, a Severus és Gallus által összeállított *Dialógusból* tudjuk, hogy Mártonnak még a növények is engedelmeskedtek, hiszen a felé dőlő fára keresztet vetett, így a fa más irányba borult, és kikerülte az alatta lévő, megkötözött Szentet. (74. sz. kép) A 17. századi művek közé tartozik a már elveszett ábrázolás a *felsőszentmártoni plébániatemplomból*. A település patrónusa és a templom ti-

tulusa, Szt. Márton díszruhában jelenik meg, amely a században feléledő magyar szentkultuszt jelzi: a magyaros, díszhuszáruhá-as ábrázolásokhoz áll közel, ahogyan ezt a már említett szombathelyi képnél is láttuk. 1847-ben az *Archeológiai Értesítő* még tudósít a kép létezéséről¹⁶⁶, amelyet – feltételezhetően 1886-ban – a *Maureiter Alajos* által készített *Szt. Márton püspök-főoltárképpel* helyettesítene. A *Historia Domus* nem tudósít sem a régi kép sorsáról, sem az új keletkezési körülményeiről.

A 18. századi magyar barokk művészetben tovább öröklődnek azok az ikonográfiai típusok, amelyek a korábbi emléanyagban is megtalálhatók: az amiens-i jelenet és a püspök szent megformálása. Az ábrázolások köre tovább bővül a szent megdicőülése, apoteózisa irányába, amely a barokk elvárásainak jobban megfelel. Vizsgálódásainkat ezen a területen kezdjük.

Ennek legmonumentálisabb változata *F. A. Maulbertsch* freskója, a *Magyar szentek apoteózisa a győri székesegyházban* (1772)¹⁶⁷. Zichy Ferenc püspök nevében a győri örkanonok – a későbbi szombathelyi püspök –, Szily János kötötte meg a szerződést a művésszel.

22. KÉP A szombathelyi Szent Márton-templom madártávlatból
 FIG. 22. Aerial view of the Church of St Martin in Szombathely
 ABB. 22 Kirche St. Martin zu Szombathely aus Vogelperspektive



A szentély presbitériumának téglalap alakú képmezőjében középen felhőkön lebeg István, aki világoskék atlaszruhás gyermekét, Imrét vezeti. Mellettük balra Erzsébet. A főalakok mögött csoportosulnak a magyar szentek, István mögött Márton, majd Adalbert. Jobbra, a kompozíció szélén egy repülő angyal tartja a magyar címert és zászlót, amely a nemzeti múlt felé irányuló fokozódó érdeklődést mutatja. E nagyszabású freskónak a vázlatja is ismert (Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie. Ltsz. 78.). A vázlat és a kész freskó összehasonlításakor látható, hogy István, Imre és Márton kivételével a győri alkotás jócskán átalakult. A freskón a magyar szentek alul Lászlóval és a menny égi seregével egészültek ki.¹⁶⁸ Ismerünk egy másik vázlatot is Maulbertschtól, amelynek címe *Szt. Márton megdicsőülése* (Augsburg, Museum).¹⁶⁹ A hazai barokk nagy mestere több tanítvánnyal dolgozott, így nem zárhatjuk ki néhány Márton-ábrázolás esetében az e körből való

származást. Az egykori *Bágyog* (ma *Bágyogszovát*, 1778) *Szt. Márton megdicsőülése*-kompozíciójának szerzőjét Garas Klára Schaller, Maulbertsch, esetleg egy győri festő körében gondolja.¹⁷⁰ Az augsburgi vázlatlal összevetve nem kizárt, hogy a mester valamelyik tanítványa készítette a kompozíciót. A felhőn lebegő püspöknek angyal hozza a pásztorbotot, körben angyalok, puttók. A kép bal oldalán alul az amiens-i jelenet, amint Szt. Márton a köpenyét kettészeli. A koldus viszont nem mellette, hanem a ló előtt ül, széken megpihelve, egyik kezében mankója, míg a másikat kérően nyújtja Márton felé, aki tőle inkább elfordul, hogy köpenyét szétvágja: sajátos értelmezése ez az ismert témának. Ebben a körben

készülhetett a *szentmártonkátai* oltárkép, amely 1722-ben került vissza a protestánsoktól a katolikus egyház kezelésébe. A kompozicionálisan szépen megoldott mű tanult mesterre vall. Sajnos ma már elég sötét a kép tónusa, melynek közepén a kezét áldásra emelő Márton látható, aki összekulcsolt kezű bénát gyógyít meg. A szenvedőt egy hölgyalak segíti. A jelenet résztvevői meglepett áhítattal szemlélik az eseményeket. A kép jobb oldalán egy katona tekint a nyomorultra, a rátekeredő köpeny vélhetően az amiens-i jelenetre utal. Ugyancsak ebben a körben kereshetjük a festőjét a *balatonudvari* ábrázolásnak. (23. sz. kép) 1754-ben valószínűleg Padányi Biró Márton veszprémi püspök megrendelésére és adományaként került a templomba e kép.¹⁷¹ Márton püspök antik oszlop- és épületrészletek között térdel az ölében gyermeket tartó Mária előtt, imapultján könyv. Említettük, hogy a nagy egyházi íróktól és egyházatyáktól eltérően Márton esetében a könyv nem az íróra, hanem az evangéliumot hirdető apostoli személyre utal. Balra lent a lúd, míg a püspök mellett botja, mitrája és nyitott könyv. A feltételezés, mely szerint Padányi Biró Márton adományozhatta a képet, azzal is magyarázható, hogy a püspök 1754-ben szerezte vissza a templomot a reformátusoktól¹⁷² és a templom tulajdonának megfelelő képpel akarta ékíteni az épületet. Másodszor a Mariológiai-téma feltűnő. Mártont inkább Krisztussal ábrázolták, és nagyon ritkán Máriával, ez így ikonográfiai különlegességnek számít. Padányi Biró Márton munkásságát



23. KÉP Maulbertsch köre (?):
Szent Márton püspök

FIG. 23. Circle of Maulbertsch (?):
Bishop St Martin

ABB. 23. Maulbertsch-Kreis (?):
Bischof St. Martin

ismerve tudjuk, hogy ő mennyire szorgalmazta a Mária-ábrázolásokat. Feltételezésünk szerint ezért ő rendelhette meg a képet úgy, hogy azon Márton a Madonna és a gyermek előtt imádkozik. A háttér oszlopa a Szent által lerombolt pogány szentélyek sikeres „megszüntetésére” utalhat. A lúd, az ismert attribútum is megjelenik a képen. A községben egészen az 1980-as évekig gyakorolták a Márton-napi szokásokat.¹⁷³ A Márton-napi szentmisén a miséző pap így könyörgött: „Isten, ki látod, hogy saját erőnkől meg nem állhatunk, engedd meg kegyesen, hogy Szent Márton hitvallód és püspököd közbenjárására minden baj ellen oltalmat találjunk!”¹⁷⁴. A helyi hagyomány szerint¹⁷⁵ a búcsúi ebéd lúdhús nélkül nem képzelhető el, újra és újra felelevenítik a hagyományt, és idézik Márton történetét: „A fiatal Márton szerzetesről világi és egyházi előkelőségek megtudták, hogy a munkában szorgalmas és viselkedésben alázatos. Ezért dicséretben akarták részesíteni. Márton szerénysége miatt ezt nem akarta, és a ludak óljába bújt. A ludak gágogásukkal elérülték őt, és kénytelen volt a dicséretet elfogadni”¹⁷⁶. A kép megrendelő püspökének, Padányi Biró Mártonnak művészettel kapcsolatos igényességét ismerve ugyancsak nem tartható kizártnak festőként Maulbertsch köre. Sajnos a kép rossz állapota és az 1952-es szakszerűtlen restaurálás miatt feltételezésünket nem lehet bizonyítani.

A térdeplő, imádkozó püspök a témája a *söptei* oltárképnek (18. sz.) A balatonudvarin Mária képe előtt, ezen az alkotáson Krisztus keresztje előtt imádkozik a püspök, míg a felső mezőben a köpenyes Krisztus angyalok társaságában fogadja az égbe szálló fohászt. *Vásárosdomb* főoltárképén (18. sz. vége) a felhőkön szálló, imádkozó püspök a balról érkező, köpenyt tartó Krisztus előtt zárja imára kezét. A bal alsó sarokból repülő angyal hozza a püspök pásztorbotját.

Ugyancsak a megdicsőülést választotta *sümegei* ábrázolásának témájául (1751, *Szt. Márton apoteózis*a, Sümeg, Püspöki nyaraló, Kápolna mennyezetképe) az 1740–50-es évek egyik legtöbbet foglalkoztatott festője, *Vogl Gergely*, aki 1717-ben Vácott született. Vogl a P. Troger által is képviselt festett keretarchitektúrát alkalmazta. A magas festett fal merész rövidülésben látható, kagylódíszes fülkék, vázák, rokokó füzérek díszítik, s adnak keretet az ovális mezőnek. Az ovális képtér középtengelyének peremén felhőkön térdel, kezét széttárva, a szakállas, idős, glóriás

püspök. A Szentet angyalok lebegik körül a főpapi jelvényekkel, míg egy másik a felhőkből kibontakozván a mártíromság koszorúját hozza (a freskó ma erősen rongált). (48. sz. kép)

Johann Lucas Kracker képének témája: *Tours-i Szt. Márton beteget gyógyít* (1770. Szt. Márton-plébánia-templom, *Tiszapüspöki*).¹⁷⁷ (75. sz. kép) Kracker tanítványa, *Zirkler János* készítette a *kunszentmártoni* templom főoltárképét (1789, *Tours-i Szt. Márton halottat támaszt fel*). A főoltárkép festője kánonját, mesterétől, Krackertól, illetve annak metszet- és mintakészletéből merítette. A kunszentmártoni képet Kracker-másolatnak tartja a művészettörténet.¹⁷⁸ A kép középterében a fehér inges, kék pluviálés (a tisztaság színe, és nem piros, mint általában a köpenymegosztásnál) püspök, aki karját áldóan tárja ki, míg bal kezét mellére helyezve tekintetét az ég felé irányítja. Mögötte egyik tanítványa a püspökbotot tartja. A kép horizontját antik épületmaradványok zárják le.

Tarnaméra főoltárán (ism., 18. sz. vége, 1947-ben Benke László restaurálta) a festmény majdnem egész felületét kitölti a püspök alakja. Jobbra tanítványa könyvet tart, míg a felhőkön Krisztus félalakja, mögötte fekvő kereszt. Márton piros köpenye csavarodik Krisztus alakja köré és egy szalag, mely „Márton öltöztetett fel engem” szöveggel oldódik fel a felhőmotívumokban. A kép középmezőjében jobbra olyan tájba tekinthetünk, ahol a köpenymegosztás jelenetét, s mögötte a helyi templomot ábrázolták. Ezt a kompozíciót idézi az 1754-ben épült *értényi* templom főoltárképe is (ism., 18. sz. vége). Elmaradt a tanítvány és Krisztus alakja, a táj részletezése. A püspök kapuszerű építmény előtt jelenik meg angyalok kíséretében.

A 18. századi magyar barokk művészet – úgy tűnik – a Márton-ábrázolásokon belül a püspököt, a csodatévőt részesítette előnyben, s a hagyományos köpenymegosztás háttérbe szorult, ahogyan *Püspökszilágy* (1792), *Borsosberény* (18. sz. vége), *Ólmod* (18. sz. vége) ábrázolásain láthatjuk. *Hegyhátszentmárton* (18. sz.) oltárképét Péter és Pál szobra keretezi. Márton a kompozícióban a felhőkön áttörő fénynyaláb emeli ki. Az oromzaton a pokol tüzében vergődő bűnösre lépő, kardját suhintó Mihály arkangyal alakja látható. *Mosonújfalun* (Neudorf bei Parndorf, Ausztria) plébániatemplomában a két mellékoltár ovális képeiben a Szent Család és Szent Márton látható

*Dorffmaistertől.*¹⁷⁹ Ugyancsak ő készítette a *nyúli* plébániatemplom szentélyének oldalfalára azt a freskót, amelyen Szt. Apollónia, Szt. Ilona, Szt. Flórián, Szt. Mihály (és más női és férfi szentek csoportja) mellett a magyar szentek koszorújában Szt. Márton is látható (*Szentek társasága*, 1786).¹⁸⁰ Az alakok tetszetős elrendezése, visszafogott gesztusaik a tekintetet sodró erővel a kép felső harmadában végződő embercsoportot koronázó keresztre irányítják.

Borsosberény Szt. Márton-plébániatemplomában található egy két darabból álló, a titulus szentet bemutató csoport (színezett fa, 18. sz. vége). Az egyik szobor a bal lábával térdeplő, míg a másikkal guggoló kopasz, szakállas, koldust mutatja. Bal kezével botra támaszkodik, a másikat koldulásra nyújtja. Vele szemben áll a fiatal, mindkét kezével köpenyét felemelő püspökalak. Ma már kideríthetetlen, hogy a rekonstruált jelenet az eredeti-e vagy egy szétszedett oltár darabjaiból állították össze.

Ugyancsak az ifjú, szakálltalan egyházvezetőt mutatja be az *illmitzi* (Ausztria), majdnem életnagyságú faszobor. 1299-ben említi először oklevél, mint Szt. Márton titulusi templomot, amelynek patrocíniuma a Karoling időkig, a 9. századig vezethető vissza. 1438-ban új templomot építettek, amelyet 1580-tól 1622-ig a protestánsok használtak, amikor Esterházy Miklós segítségével rekatolizálták a települést. A mai templom 1775–1792 között épült, s ettől kezdve megváltozott a patrónus neve Szt. Bertalanra. II. József 1783-ban feloszlatta a kismartoni ágoston rendi kolostort, és onnan került a főoltár (Szt. Bertalan) a szentélybe. A raaberi ferences templom feloszlata után, 1791-ben került Illmitzre a mellékoltár, s vele együtt a főhajó néhány szobra, Szt. Flórián, Szt. György és Szt. Márton. A Szent kezében pásztorbotja és egy nyitott könyv. Lábánál lúd kuporog. A könyv ikonográfiailag nemcsak az evangélium hirdetőjére utal. Severinus egyik levelében beszél arról, hogy a püspök halála napján megjelent neki, azzal a könyvvel, amelyet ő írt a Szent püspök életéről.

A *fertőszéplaki* Széchenyi-Barkócsi Mária által adományozott oltárépítményen István, László és Imre mellett az oszlopok között ott áll Márton alakja, akinek megjelenítése erősen emlékeztet az illmitzi megoldásra. A *budapesti* Kisboldogasszony- (volt pálos-, ma Egyetemi-) templom Szt. Márton-oltárának köpeny-megosztása pedig erősen Van Dyck hatása alatt áll.

A magyar barokk záróműve és akár foglalatja is lehetne az amiens-i jelenetet illetően a *munkácsi* (Munkács, Ukrajna) Szent Márton-székesegyház részére készített *Szt. Márton és a koldus* című főoltárkép (1801, szignált, *Lucas Stibinger*). Garas Klára Stipperger Lukács (1755–1806) bécsi festőként ismeri az alkotót.¹⁸¹ A kvalitásos mű egy baldachinszerű építmény része, és gróf Erwin von Schönborn megrendelésére készült. A mecénás nyilvánvalóan ismerte a távoli rokonai tulajdonában lévő képet Van Dycktól a pommersfeldeni kastélyban, és instrukciókat adhatott a tehetséges bécsi festőnek a kép elkészítéséhez. A kép kétharmadát kitevő lépdelő lovas figura visszahőkölő látszik, amikor a felemelkedni akaró koldus a köpeny szélét megragadja. A mozdulatok, színek erősen emlékeztetnek a nagy 17. századi mesterre, csak a kép legfelső mezőjében repülő angyalfigurák érzékeltetik honi származását. A képet 1926-ban és 1999-ben restaurálták. (76. sz. kép)

A 18. század egyik legnagyobb Mária-ábrázolását a *pozsonyi* (Bratislava, Szlovákia) Koronázási-templom gótikus főoltárának helyére *Georg Raphael Donner* osztrák szobrász 1733–35-ben készítette. Esterházy Imre hercegprímás megrendelésére készült a 2,75 m magas barokk főoltár (ólm, ón). A szoborcsoport és a fölé tornyosuló építmény 1865-ig, a 19. századi műemlékvédelem purizmusáig a szentélyben állt, ezt követően szétszedték. A templom az itteni koronázások révén is történelmi jelentőségű. I. Ferenc második felesége, *Karolina Augusztia koronázásáról* rendelkezésünkre áll egy vízfestmény (24. kép), *Johann Nepomuk Höchle* (1790–1835) munkája (Budapest, Szépművészeti Múzeum, 352x268 mm, T. 10589 jelzet). A képen jól látható a négy hatalmas korinthoszi oszlopon álló, magyar koronát stilizáló, baldachinszerű építmény. 1865–1912-ig a szobor a templom külső két támpillére között állt, majd a déli mellékhajóba került, ahol ma is látható. Az ifjú, huszárruhás – talán a megrendelő Esterházy Imre gróf ifjú vonásait tükröző – kucsmás, mentés, ágaskodó lováról lehajló Szent elegáns mozdulattal készül kettészelni köpenyét, hogy azt a heroikus aktként ábrázolt, mankóját szorongató koldusnak adja (49. sz. kép).

A historizmus századában, a 19. században Magyarországon is két ikonográfiai elem vált jellemzővé: a koldusjelenet és Márton, mint püspök. Az ebben az időszakban készült alkotások nagyjából fele-fele



arányban képviselik e típusokat. *Kügler Nep. János* győri festő¹⁸² *káptalantóti* főoltárképe színvonalas másodrendű munka. A Szent római lovagként szeli át barokkosan csavarodó, szélfútta köpenyét. Az álló Márton ló nélkül jelenik meg. *Csököly* templomába a jó színvonalat képviselő, a nazarénusok hatása alatt álló *Szoldatics Ferenc* készítette az oltárképet 1854-ben, a quattrocento szellemében. A *kisszöllősi* oltár-építmény klasszicizáló, így korábbi, mint maga a kép, melyet 1880 körüli időre datálunk. A lovon ábrázolt szent lábánál ülő koldus kinyújtott kezei között egy maszkszerű arc jelenik meg. Lehet ez az arc a gonosz lélek szimbóluma, aki rávigyorog a koldusban megjelenő Krisztusra. Mivel az ábrázolás a jótevő Szent lábán található, a feloldást abban látjuk, hogy az ördög a maga fondorlataival mindig megpróbálta elcsábítani Mártont, de ő mindezek ellenére győzedelmesen teszi a dolgát, és szeli ketté lobogó köpenyét. *A Divatcsarnok* 1853. évi 45. száma beszámol arról, hogy a *nőtincsi* templom főoltárára Crouy Frigyes

24. KÉP *Johann Nepomuk Höchle: Karolina Augustza megkoronázása*

FIG. 24. *Johann Nepomuk Höchle: Coronation of Caroline Augusta*

ABB. 24 *Johann Nepomuk Höchle: Krönung von Karoline Augusta*

gróf egy Szt. Márton-képet festetett. Az 1954-ben kiadott *Műemléki topográfia* is tud ennek létezéséről.¹⁸³ A festmény ma a plébánián található. *Maureiter Alajos* 1886-ban készült *felsőszentmártoni* főoltárképén a püspök pénzt ad az elé boruló koldusnak. Ritka ábrázolás ez a magyar Márton-ikonográfiában: lépcsőn levonuló Szent, aki mögött jobbról és balról mellvédre állított oszlopok láthatók. Barokk angyalok hozzák a püspök jelvényeit. A koldus viszont inkább nőnek látszik, és a bűnbocsánatért esdeklő házasságtörő asszonyt juttatja az eszünkbe. Ha sikerül feltételezésünket irodalmi forrásokkal igazolni, az azért lesz jelentős, mert eddig ismeretlen ikonográfiai elemmel bővíthet a Márton-ábrázolások köre. Ugyancsak egy hölgy

játszik főszerepet a *Vasárnapi Újság* 1883. évi 19. számának (308. old.) ábrázolásán. A tudósító arról számol be, hogy *Peter Janssen az erfurti városháza dísztermének falfestményén a német történelem nagy alakjai között megfesti Thüringia tartomány védőszentjét, Árpád-házi Szent Erzsébetet Márton társaságában. Márton nagy tiszteletnek örvendett e városban, két templomot szenteltek neki, sőt az egyik zárda is az ő nevét viselte. Az ajtó feletti kompozícióban jobbra, fehér lovon látható Erzsébet égkék színű ruhában, amelyről az a szép legenda szól, hogy amikor ünnepségre menőben saját palástját egy meztelen koldusszonynak adta, akkor az angyalok az ég kékjéből szabtak és vittek neki köpenyt. Balról Márton éppen köpenyét vágja ketté, hogy a háttal ülő koldusnak adja. Kettejük nagyméretű lovas alakját a kép háttérében a Jeruzsálembé zárandokló gyermekek figurái egészítik ki.*

*Székely Bertalan*¹⁸⁴ a pécsi székesegyház Mária- (más néven Szt. Imre-) kápolnájának északi falán Szt. Anna, Szt. András, Szt. Kunigunda, Szt. Lajos püspök és Szt. Gergely mellett Szt. Márton alakját is megfestette. A kápolna keleti falán a főtéma jelenik meg: Szt. István felajánlja koronáját Magyarország patrónájának, Máriának, és itt kap helyet a szombathelyi Szt. Márton 1889-ben.

Az *esztergomi bazilikában* is megtaláljuk a magyar szentek sorában Márton alakját. Négy magyar szent életnagyságú szobra díszíti a főoltárt (1865 előtt, Pietro Bonani, carrarai márvány). Balról jobbra: Szt. Márton, mint római katona a koldusnak adott ruhával; Szt. Gellért püspök neveltjével, Szt. Imre herceggel; Szt. Adalbert vértanúságának eszközével, a három szigonnyal; Szt. Mór pécsi püspök, könyvvel. Külön Márton-oltárt rendelt meg Miskolczi Márton kanonok Kiss György szobrásztól 1896-ban. A fehér márvány oltáron Márton mellett Boldog Jolán és Szt. Kinga látható. A századvégi neogótika szép példája a *kőszegi Jézus Szíve-templom* kereszthajójának Szt. Márton-ábrázolása (77 sz. kép). A jelenet az amiens-i városkapu előtt történeteket idézi, amint az ifjú katona megosztja köpenyét a koldussal. Az üvegablakot az egyházmegye védőszentjének – az ábrázolás alján olvasható latin szöveg szerint – a szombathelyi egyházmegye papsága adományozta. „Patrona

Diocesis Clerus Diocesanus” (ismeretlen művész, 1894). Az ábrázolásnak más aktualitása is van. Vas megyei hagyomány szerint az 1532-es török ostrom idején a jajveszékelő gyerekek és asszonyok kiáltásait az ostromlók fegyveres zajnak hitték. Eközben az égen kivont kardú lovas tűnt fel, és a titokzatos lovagban a városlakók Szt. Mártont vélték felfedezni, aki „a szomszédos Szombathely annyi nehéz helyzetben megövtá”¹⁸⁵.

A *gyöngyösfalui* templom szentélyének 1905-ből származó három üvegablakán a köpenymegosztás, Márton püspök és a Krisztus megjelenik Mártonnak ábrázolás látható. Ezzel az alkotással áttértünk a huszadik századi ábrázolások tárgyalásához. Korunkban továbböröklődnek a jól ismert sémák, és nem sok új elemet hoznak az ikonográfiába. Úgy tűnik, hogy előtérbe került a Szent élete jeleneteinek egy ciklusba történő összevonása. A nyitányt *Wosinsky Kázmér* 1953-ban készült *kópházi* sorozata jelenti. A szentélyfreskó témái: 10 évesen a templomban; köpenymegosztás; lecsendesíti a szélvihart; a mennyezetten Márton halála. Ikonográfiaiban bővül a *Vita* ábrázolása, a Szélvihar lecsendítése-jelenet helyi aktualitással is bír, mert a régi templomot szél döntötte le, és a falu védőszentje is Márton. A szentély freskói antik épületelemek között, kissé barokkos szín- és formavilágban jelennek meg.

1962-ben *Takács István* (az egri székesegyházban is dolgozott) *Szécsenke* templomában a tituláris szent életének három jelenetét örökítette meg: köpenymegosztás, a püspök a lúddal, Márton halála. A szépen megoldott feladatot seccóban kivitelezték. Az *ajka-ajkarendeki* templom szentélyfalát *Závory Zoltán* festette ki 1978-ban. A freskó címe Szt. Márton apoteózisa. Középen glóriában Krisztus, akinek köpenye, kitárt karja majdnem betölti a képmézőt. A képsor balról alulról indul: köpenymegosztás; Krisztus megjelenik Mártonnak; Márton gyógyít; missziós útjai; remetésege; halála. A kép előterében „Út, igazság, élet” szalagfonat, alatta a püspöki jelvények. A vízióvá fokozott festmény erős színeket használ, és a szép részletek sem feledtetik a kompozíció zsúfoltságát. Ugyancsak *Závory* készíti az *ólmodi* szentély jeleneteit és mennyezetfreskóját. 1976-ban *Závory* az *undi* szentélyt festi ki, de csak részben, így befejezetlen a mű. *Feszty*

Masa 1958-ban készítette el főoltárképként *Magyargéc* templomába Szt. Márton püspök alakját. A teljes képmezőt kitöltő szent püspöki ornátusban látható, mitrával. Bal kezében püspökbotja, míg jobbát áldón emeli fel. A nagyon kevés tájképi elemben balra, a válla mögött a távolban az amiens-i jelenet. E jelenetet aktualizálta Szalay La-

jos egyik grafikáján (1948). 1960-ban jelent meg a jeles grafikus rajzkönyve. A Buenos Aires-i Füzetek IX. darabja: *Impresiones de un inmigrante*. Szalay a kötetkezdő ábrázoláson a szombathelyi Szt. Márton mint Buenos Aires védőszentjét rajzolja meg, akinek „...köpenye oltalmába ajánlja a rajzoló önmagát is”¹⁸⁶.

Szombathely művészeti életében új fejezetet jelentett az egyházmegye megalapítása. Az 1777-ben Mária Terézia által alapított egyházmegye el-



ső püspöke *Felsőszopori Szily János*, középnemesi család tagja volt. Galavics Géza¹⁸⁷ kutatásaiból tudjuk, hogy a korábban általánosan elfogadott vélemények helyett a 18. század második felében élő nagy egyházi művészetpártolók tevékenységét árnyaltabban kell tekintenünk. Esterházy Károly, a korszak egyik legnagyobb mecénása mellé kell sorolnunk Szily tevékenységét is,¹⁸⁸ aki vagyonának nagy részét az építkezésre adományozta. A püspök bemutatkozó beszédét Szt. István napjára tette, ez nem véletlen, hiszen – mint korábban már említettük – Szent Márton magyarországi kultuszának újbóli elindítása államalapító királyunknak köszönhető, aki Pannonhalmán kolostort is alapított Márton tiszteletére. Nagyon tudatosan, hiszen a Pannoniából származó Szent helyi aktualitást is adott a névválasztásnál. Ugyanez történik 1791-ben is, amikor a püspök *Dorffmaister Istvánnak* a korábbi terv, a hagyományos koronafelajánlási jelenet ábrázolása helyett a székesegyház mellékoltárára a *Szent István megalapítja a pannonhalmi apátságot* témát javasolja. Alapítás Pannonhalmán, s alapítás 1777-ben, az ősi Savaria romjain épült Szombathelyen. Mindkét alapítást összekapcsolja Szt. Márton alakja és egy helyi hagyomány megalapításának igénye. Nyilvánvaló, hogy Szily püspök egyházmegyéje patrónusául nem választhatott mást, mint a városban született Mártont, akinek kultusza és annak kontinuitása mindvégig kimutatható.

Márton iránti tisztelete viszont más forrásból is táplálkozhatott, mégpedig a szülőfalu hagyományából. Egy 1347. július 25-én kelt oklevél szerint a Sopron vármegyei Zupur faluban a Szt. Márton-templom

kegyúri jogát sértetlenül meghagyták.¹⁸⁹ Az 1748. március 1-jén történt püspöki látogatáskor azt írták, hogy jó állapotban van a templom, és egy

oltárát Szt. Márton tiszteletének szentelték.¹⁹⁰ A folyamatos átalakítások, bővítések következtében Makkoshetye földbirtokosa, Stettner Máté udvari tanácsos Bécsben egy oltárképet vásárolt Jézus mennybemenetele-témával, s ekkor változtatták meg a templom titulusát. Szily János korában élő Szt. Márton-tisztelettel számolhatunk Felsőszoporon. Szt. Márton patrocíniumú templom volt még a környéken Lövön, de később ezt megváltoztatták.

Még tartott a palota építése, amikor 1782. december 27-én¹⁹¹ már szerződést kötött a püspök *Franz Anton Maulbertsch*-csel a szombathelyi püspöki palota nagytermének kifestéséről. A szerződés szűkszavú, ez azért is meglepő, mert a minden részletet alaposan kidolgozó püspöktől idegen. Nem lehet más magyarázatot találni, mintsem hogy az ekkor Pápán dolgozó mester Bécs felé utazván személyesen beszélte meg a részleteket a megrendelővel. Maulbertschnek Szilyhez írt, 1782. november 14-én kelt levelében erre csak utalás történt.¹⁹² (25 sz. kép)

1783 szeptemberének második felében a festő elkezdte a nagyterem kifestését. A barokk gyakorlattól eltérően Maulbertsch nem nagy egységet átfogó virtuóz megoldást választott, hanem a terem adottságaihoz igazodva négy formailag jól elkülöníthető, de tartalmilag annál szorosabban egymásra utaló kompozíciót jelenített meg. A főbejárattal szemben robusztus nőalak látható az éj sötét leple alatt, mellette összekuporodó gyermek szorong, feje fölött a facsonkon égő mécses hoz némi világosságot az égbe. A kompozíció bal oldalán tánclépéseket tevő szatír emeli fel



25. KÉP Franz Anton Maulbertsch:
Szent Márton

FIG. 25. Franz Anton Maulbertsch:
St. Martin

ABB. 25 Franz Anton Maulbertsch:
St. Martin

dobját. A nőalak mögötti arany csillagokkal ékesített lepel mögül kaján tekintettel egy faun szemléli a hölgyet. Első pillantásra az Éj allegóriájára gondolhatunk. A barokk kori utalás viszont egyértelmű: az új aranykor az egyházmegye megalapításával köszönt Szombathelyre. Az eljövendő gyermek alakjában

könnyű felismerni a tettere kész Isten gyermekét, a megrendelő püspököt. Vergiliust idézve:

„Most leg-előre neked, Gyermek! Koszorúdba paraszti Kintseit önként adja mezőnk, számodra nevelvén Barna peszertze-füvekkkel – elegy szép földi borostyánt Menfisi bab-levelet, s mindenkor zöldes Akantust.”¹⁹³

A bemutatott kompozíció igazi értelmét a bejárattól balra található freskó adja. A kép kettős utalással bír: egyfelől a katolikus egyház apoteózisa, másfelől a Szombathelyre beköszöntő új aranykor kezdetét jelzi. A kompozíció közepén – szárnyas kerub által tartott, a megdicsőülést jelképező koszorú alatt – áll a szoborszerű, fehér ruhás, nagyon plasztikusan

megjelenített Szűz. Az Igazságosság allegorikus ábrázolásának megfelelően, mérleget tart kezében. Bal kezében az aranykort idéző bőségszaru virágábrázolása. Mária és Justitia ikonográfiai összekapcsolása tudatos, hiszen Szily János az uralkodóval történő nézeteltéréseért mindig joggalannak érezte mellőzését: egyben vágyott egyházkormányzási elve Justitia volt.¹⁹⁴ A mariológiai hangsúly összefügg a püspök Regnum Marianum-értelmezésével. Máriától balra magas, királyi trónon, pálmafa alatt ülő, sugárzó szépségű nő a Teológia, az Egyház allegóriája. Az ikonográfiában a középkortól Mária alakja jelenti az egyházat, az Ecclesiát.

Az ellenreformáció időszakában aktuálissá vált az Ecclesia apoteózisa, a katolikus egyház győzelme. A pálmafa alatti figura jelenti a Synagogát is. Egyik kezében a törvény két táblája, míg a másikkal a péteri kulcsokra mutat. A görög szünagogé gyülekezőhelyet, gyűlést jelent, de ezzel párhuzamosan a zsidók közösségét és egyben szakrális épületeiket is. Az angyal által tartott lapon könnyű felismerni a római Szent Péter-templom rajzát, és azontúl a szombathelyi mecénás püspök barokk építkezéseit. Justitia és Teológia alakját a két helyi szent alakjával egy újabb nőalak kapcsolja össze, aki köré köpeny tekeredik. A Márton-legenda ikonográfiai eleme ez. A hölgy igát tart a vállán. Zakariás jövendölése alapján: „Örvendj nagyon, Sion leánya, ujjongj, Jeruzsálem leánya! Királyod érkezik hozzád, aki igaz és diadalmas, alázatos, és számaron ül, számárcsikó hátán.” A prófétai jövendölés a Mt. 11,29–30-ra utal: „Vegyétek fel az én igámat, és tanuljátok meg tőlem, hogy szelíd vagyok, és alázatos szívű, és megnyugvást találtok lelketeknek. Mert az én igám kedves, és az én terhem könnyű.” Egyértelmű a megrendelő püspök önmagára vonatkoztatott jelentése és a két helyi Szent legendájában található szenvedés dicsőítése. A rokokó eleganciájú alak így a patientia (szenvedés, tűrés), de egyben az obedientia (engedelmesség) allegóriája is. Mindkettő az egyház szentjeinek és vértanúinak sajátja. E motívumot ismétli meg Maulbertsch a *klosterbrucki* premontrei kolostor mennyezetképeihez készített vázlatain is. Itt Márton püspök ornátusban, püspöki pásztorbotjával látható. A kompozíciót a koldus alakja zárja. Márton másik attribútuma a lúd. A püspöki palota nagyterménél a Szent legen-

dájából, nyilvánvalóan a püspöki mivoltot emeli ki a festő. Quirinus mellett a háttérben ilyen adoráló alakokat láthatunk.

A megdicsőült püspök köszön vissza ránk a *szombathelyi szeminárium házikápolnája* számára megrendelt oltárképnél is (1791). A püspök és a festő Dorffmaister levelezéséből ismerjük a részleteket.¹⁹⁵ A Szent ősz, bölcs férfiként jelenik meg, feje fölött glória, s angyalok kísérik. A kép felső bal harmadában a felhőkből előbukkanó adoráló angyal tartja a püspök botját, melyet a kép bal alsó feléből induló angyal piros köpenyen kardot tartva egészít ki. Karját a Globus-égen pihenteti, és baljával lovagi páncélra utal. „A Szent egész lényén látszik, hogy földi dolgok már nem érdeklik: égre emelt arca, testtartása, kézmozdulata ihletet és elragadtatást fejez ki.”¹⁹⁶

A főoltárképet a szeminárium falán – feltehetően grisaille-jelenetek – a szombathelyi Szent életének ábrázolása egészítette ki, ami az 1882-es átalakítás-kor pusztulhatott el. A *Szent Márton apoteózisa*-oltárkép ma a püspöki palotában található. Zsámbéky Monika felhívja a figyelmet arra, hogy Dorffmaisternek egy másik Szent Márton apoteózisa című munkája a *kismartoni* plébániatemplomban (ma dóm, Eisenstadt, Ausztria) mennyire más szemléletet képvisel.¹⁹⁷ A diagonális szerkezetű kompozíció jóval nagyobb méretű a szombathelyinél. A kavargó, gesztikuláló alakok és angyalok társaságában a festő által sokszor alkalmazott toposz látható: a gyermekét ülve szoptató anya motívuma. (50 sz. kép)

Érdekes kompozíció a *szombathelyi székesegyház* kereszthajójának oltárképe 1791-ből. (78 sz. kép) Ennek vázlata, amely a Szent Márton-emlékkiállításán 1997-ben volt látható, ma a püspöki palotában van. A vázlat még elárul valamit abból, milyen megoldást választott eredetileg Maulbertsch, a festő, hiszen a székesegyházban lévő kép már nagyon elsötétedett. A művész által 1791. december 2-án kelt, Szily János-hoz írott levélben a kompozíció még: „Das blat des Hl. Martin ist wie ein heller Dag...”¹⁹⁸ A „derűs nap” még ott dereng a képen a fény és az árnyék kezelésében. De milyen is ez a „derűs nap”, amelyről a történet szól? Újra a Legenda Aureát hívhatjuk segítségül, amely szerint az apostolok gyakran látogatták meg Mártont mint társukat. A Dialógus tudósítása alapján „...egyszer Márton egyedül ült a cellájában, és tanítványai, Severus és Gallus az ajtón kívül várakoztak.

Hirtelen különös jelenség riasztotta fel őket: hallották, hogy a cellában egyszerre többen beszélgetnek. Amikor később faggatni kezdték Mártont, azt mondta nekik: „Elárulom nektek, de kérem, hogy senkinek nem mondjátok tovább. Ágnes, Tekla és Mária jött el hozzám. Bevallotta, hogy nemcsak aznap, de igen gyakran meglátogatják, és elmesélte, hogy Péter és Pál apostolokat is sokszor látja.”¹⁹⁹

A csodatevő püspököt bemutató képen elől az amiens-i koldus, mögötte a chartres-i néma lány és Nolai Szt. Pál. A kép háttérében az Istent és Mártont magasztaló hívek áhítatos csoportja. A kép bal oldalán alul Taetradius prokonzul szolgálja, akit a sátán megszállt, és Márton gyógyított meg. Mellette a chartres-i úton feltámasztott gyermek az édesanyjával. A történet így alkalmas a vízió, a látomásos jelenet bemutatására, bár a klasszicizáló, késői Maulbertsch-opusban sokkal visszafogottabbá válik az ábrázolás.

A szombathelyi püspöki palota *Sala Terrena*-kiállításán található egy *Mostrancia* 1759-ből (Johann Adam Tantz [Fantz?] műve, Bécs).²⁰⁰ Az ovális szentségtartó tetején trónol a domonkosok Rózsafüzérkirálynője, és lehajolván a térdelő Szent Domonkosnak adja át a rózsafüzért. Vele szemben a túloldalon a nagy domonkos rendi tudós, a skolasztika atyja, Aquinói Szt. Tamás látható a napkoronggal. Halála után szerzetestársainak víziójában Tamás (1225–1274) egyetemi talárját a napkorong díszítette, ami utal arra a fényre, amelyet munkásságával hozott eb-



be a világba. A szentségmutató alsó szoborcsoportját a *Szent Márton megosztja köpenyét a koldussal* kompozíció zárja (aranyozott ezüst).²⁰¹

A szeminárium kápolnájának nagyméretű kompozíciója *Kontuly Béla Jelenetek Szent Márton életéből* című, 1942-es keletkezésű képe. (27 sz. kép) Balról antik épület, amely előtt a tízéves Mártont látjuk, amint szülei akarata ellenére a templomba megy. Balra a kép előterében imádkozó nő, talán az édesanyja, akit viszont már a következő részleten antik kút előtt keresztel meg. Ezt követi az amiens-i köpenymegosztás, majd a püspökválasztás a legendás elemmel, a lúddal. A háromalakos csoport fölött a halottat feltámasztó püspököt látjuk. A *Vita* jeleneteit Szt. Márton halála zárja, amint megnyílik az ég, és két repülő angyal a következő szövegű táblát hozza: „Mane nobiscum”²⁰², „Maradj velünk!” A kép jobb alsó sarkában valamelyik tanítványa látható, talán Severus, aki életét megírta.²⁰³

Tekintettel arra, hogy a *szombathelyi Szent Márton-templomról* Zsámbéky Monika alapos monográfiát készített²⁰⁴, most csak annak Szt. Márton ábrázolásait emeljük ki. A 456-os földrengést követően folytak építkezések az egykori ókeresztény sírkápolna templommá alakítása kapcsán. 860 körül már állhatott a Szt. Márton titulusú templom. „Az új templom a város szülőlténeke, Szent Mártonnak és kultuszának adott helyet. Szigeti Kilián kutatásai szerint maga Theotmár salzburgi érsek szentelte fel 875-ben Szt. Márton tiszteletére.”²⁰⁵ A legkorábbi Márton-ábrázolásról Carolus Clusius, a Bécsben élő neves németalföldi kutató számolt be, aki gróf Batthány Boldizsár vendégeként 1585. április 3-án Szombathelyen járt, és meglátogatta a templomot: „... amelyről azt mondják, hogy ott éltek Szt. Márton szülei, és ő maga ott született... Ebben a templomban a kórus bal oldalán kápolna van, melynek oltárán Szt. Márton ülő kőszobra van elhelyezve, elég kicsi, de arányaihoz képest nagy fejjel, szakállal nyírt, és papi vagy doktori kalapot visel.”²⁰⁶ Zsámbéky analógiák felvonultatásával ereklyeszoborra gondol, amelynek

26. KÉP Rumi Rajki István:
Szent Márton megkereszteli édesanyját

FIG. 26. István Rumi Rajki:
St. Martin Baptises his Mother

ABB. 26 István Rumi Rajki:
St. Martin tauft seine Mutter

legközelebbi rokona a 14. századi Szt. Márton-ereklyetartó *Marcolés* plébániatemplomában, Franciaországban (faszobor, Saint-Flour-i egyházmegye, Haute-Auvergne)²⁰⁷. Sajnos az említett mű eddig ismeretlen ok miatt elpusztult vagy lappang.

Lépjünk be a ma álló Szent Márton-templomba, amelynek északi mellékkápolnája a *Szt. Márton-kápolna*. A diadalív felirata: „HIC NATUS EST S. MARTINUS”, magyarul: „Itt született Szent Már-

kép) az 1791. körüli időkből. A kápolna bal oldalán Batthyány grófnő sírköve fölött egy üvegablak 1997-ből (Sz. E. monogram, Szabó Erzsébet). Felirata: „Sancte Martine ora pro nobis” („Szent Márton, imádkozz érettünk”). A püspök baljában pásztorbotját tartja, míg jobbát áldón emeli fel.

A templom előtt 1938-ban állították fel *Rumi Rajki István Szent Márton megkereszteli édesanyját* című szobrát, amelyről Kozma Ferenc püspöki tanácsos, Szt.



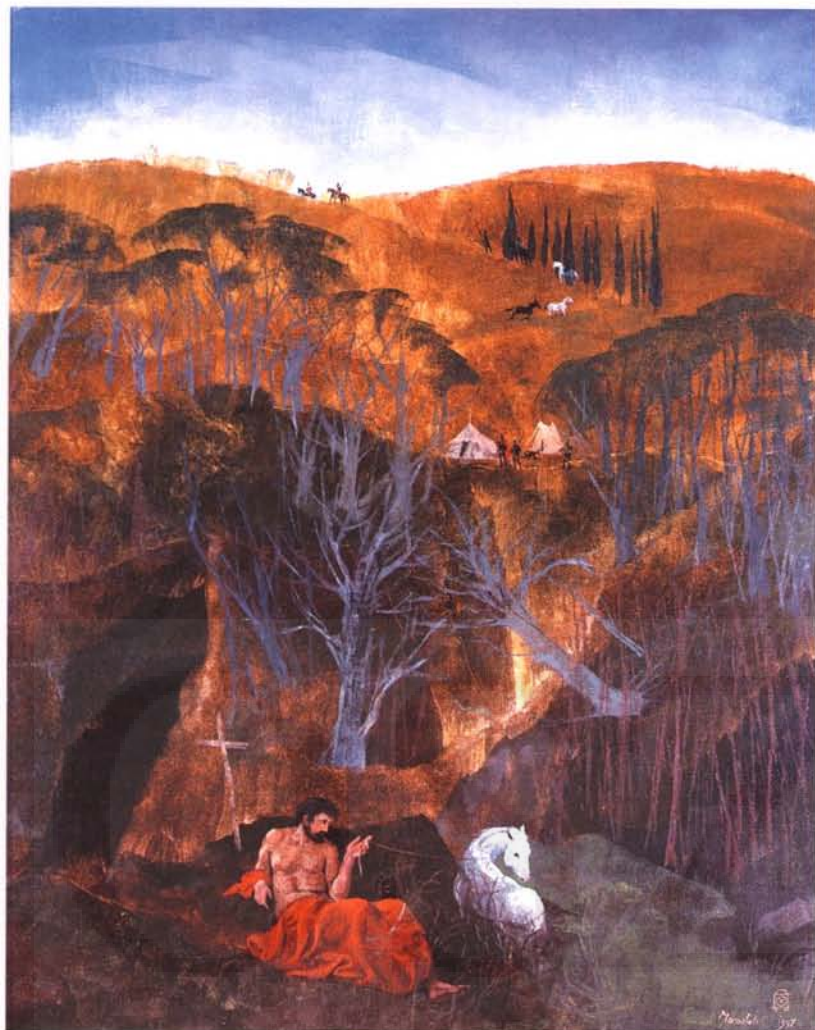
ton”. A kápolna keleti falánál áll a barokk Szt. Márton-oltár. A két csavart oszlop párkányszerű fejezetben végződik, és tartja a félköríves oromzatot. A oltárépítmény arany keretezésű, felül kagylódíszes, volutás fülkéjében helyezték el a közel életnagyságú püspökszobrot. Baljában pásztorbotja, míg jobb kezét áldón emeli fel. Az ablak alatt a templom jötevőjének, Batthyány Erzsébetnek a sírköve²⁰⁸, s a vele szemben lévő falon, a bejáratától jobbra a már ismert: a *Szent Márton és a koldus*-festmény. A kápolna oltárához kisméretű barokk Szt. Márton-ereklyetartó tartozik (17 cm magas, ezüst, aranyozott) (79.

27. KÉP Kontuly Béla: *Jelenetek Szent Márton életéből*

FIG. 27. Béla Kontuly: *Scenes from St Martin's Life*

ABB. 27 Béla Kontuly: *Szenen aus dem Leben von St. Martin*

Márton jeles kutatója és ismerője, így lelkendezik: „Elsősorban is azt mondja, hogy azok, akiket ábrázol, Szent Márton és édesanyja, polgártársaink voltak. Azt, hogy itt, városunk falai között született a középkor legnagyobb csodatévő szentje, akinek nevét az apostolokéval szokták emlegetni, s akiről egyedül csak Franciaországban közel négyezer plébánia van elne-



28. KÉP Marosfalvi Antal:
Gallinariai remete

FIG. 28. Antal Marosfalvi:
Hermit of Gallinaria, 1997.

ABB. 28 Antal Marosfalvi:
Der Eremit in Gallinaria

ton megkereszteli édesanyját jelene-
teket. Tóth Endre a legenda és
valóság kapcsán a középkori Szt.
Márton-hagyományt alaposan
feldolgozta.²¹²

1913. június 14-én került sor a
Szent ereklyéinek elhelyezésére
a székesegyházban. Tóth István
szombathelyi művész készített a
Tours-ból kapott ereklyék szá-
mára hermát. (80. sz. kép) 1936-
ban alapították a „Szent Márton
Céh”-et, amelynek célja nem-
csak a helyi művészet pártolása,
hanem Márton emlékének méltó
ápolása.

1997-ben, a Szent halálának
1600. évfordulóján „Tisztelet
Szent Mártonnak” címmel kép-
zőművészeti kiállítás nyílt Szom-
bathelyen. Az itt felvonultatott
művek jól mutatták, milyen erő-
vel és mélységgel hat ma is a vá-

vezve.²⁰⁹ (26, 52. sz. kép) Külön fejezetet lehetne
szentelni a Szt. Márton-kút kérdésének. Egy 1360-
ban kelt oklevél szólt először Szt. Márton kőkútjáról,
amelynek legendájáról Clusius is tudósít, amely sze-
rint Szt. Mártont ennek a kútnak a vizével keresztel-
ték meg.²¹⁰ Az egykori román kori templom tengelyé-
ben ásták a 135 cm átmérőjű római és középkori kö-
veket egyaránt tartalmazó kutat, amely ma is létezik,
csak időközben lefedték. A mai szoborcsoport nem
ugyanazon a helyen áll. A Sulpicius-Vita egyértel-
műen arról tudósít, hogy Mártont Galliában keresztel-
ték meg.²¹¹ Egy szombathelyi hagyomány össze-
kapcsolja a Szt. Márton megkeresztelése és a Szent Már-

ros nagy fiának szelleme. Sütő Éva, Marosfalvi An-
tal (28. sz. kép), Tóth Csaba és Tornai Endre András
(53. sz. kép) munkái egyaránt meggyőző erővel
kapcsolódnak a szent különféle ikonográfiai ábrá-
zolásaihoz.

Mezey Nepomuk János 1882-ben kiadott énekes-
könyvének szerzőjével együtt énekelhetjük:

„Szombathely dicső szülöttje,
Szent Márton püspök, nézz ránk,
Mint szent egyházunk védőszentje,
hallgasd meg buzgó imánk.”²¹³
(165. ének)

Egy európai szent a művészettörténetben, hangzik könyvünk alcíme, s most, végezetül, összegezzük több síkon és szálon futó gondolatainkat.

Nehéz az Európában nagyon tisztelt Szent alakját összefoglalni a művészettörténetben. Erre csak próbálkozásokat tehetünk, hiszen újabb adatok, felfedezések, kutatások gazdagítják ismereteinket a szent helyét illetően a művészet világában. Hogy mennyire tisztelt szent, arról álljon itt néhány kiragadott számadat. Ausztriában 23 település őrzi a nevét, Salzburg városának és Burgenland tartományának a patrónusa. Egy 1997-ben forgatott burgenlandi videofilm (Ein Europäischer Heiliger, Auf den Spuren des Martin von Tours) ismertetőjében a film rendezője, *Günter Unger* szerint négyezer kultuszhely őrzi Európában Márton nevét.²¹⁴

Ha németországi példákat hozunk: Rottenburg-Stuttgart egyházmegyében 180 templomot az Istenanyának és 126-ot Mártonnak szenteltek.²¹⁵ Az augsburgi püspökség területén a reformációt megelőzően 114 Márton-patrocíniumról tudunk.²¹⁶ Baden-Württemberg tartományban 206 Márton titulusú istenházat ismernek, ebből 131 Szent Márton-plébániatemplom a katolikus egyházé, és 71 Márton-templom az evangélikus egyházé.²¹⁷

Franciországbán 3672 templom titulusa Szentünk, és 485 település nevében megtalálható a Márton név.²¹⁸ Híres épületek őrzik nevét egész Európában: Lucca, Utrecht, Lüttich, Mainz dómja, a St. Martin in the Fields Londonban, a Groß Sankt Martin Kölnben vagy a Martinsmünster Colmarban. A sort tovább lehetne folytatni. Tengerentúli példaként említsük meg, hogy Márton Buenos Aires védőszentje.

A történelmi Magyarországon negyven település viselte nevét, ebből harminchárom a mai Magyarország területén található. Hazánkban ma 82 templom titulusa Tours-i Szt. Márton, Savaria gyermeke, ahogyan azt az 1611-es nagyszombati zsinat is megismétli „quod patronus esset Hungariae”, azaz „az országának védőszentje”.²¹⁹

A középkorban Péter és Pál ünnepe mellett csak Márton ünnepét előzte meg háromnapos vigíliaböjt, míg a magyar szentként tisztelt István és Gel-

„... KIK TÉGED ITT
TISZTELÜNK”

lért ünnepét csak egy napos előkészület illette meg.²²⁰ A feldolgozott anyag alapján úgy tűnik, hogy a Márton-hagyomány – és így titulus-

választása – legerősebben a pécsi egyházmegyében élt, hiszen 18 templom őrzi itt a nevét, míg az újkeltű szombathelyiben 12. Ennek okát abban látjuk, hogy Pécs esetében jobban továbbélt az ókeresztény hagyomány, s így a Márton-kultusz ismerete. A szombathelyi hagyományt, sajnálatos módon, a 456-os földrengés megtörte, bár kontinuitása kimutatható. A győri egyházmegyében, amelyhez Pannonhalma is tartozik, csak hat Márton-patrocíniumról tudunk. Ez számunkra azt is bizonyítja, hogy a pannonthalmi születés ténye és hagyománya kevésbé él a köztudatban.

A műalkotásokat számba véve elgondolkodtató, hogy Itáliában Mártont elsősorban mint a szegények jótevőjét és segítőjét ábrázolták. Személyiségéből a szociális felelősséget vállaló, a kitaszítottak felé forduló vonása került előtérbe. Hazánkban inkább a katona, a lovag alakja ismert. A barokk megjelenésével és a Szombathelyi Egyházmegye alapításával viszont a püspök személyisége kapott döntő szerepet. Az újonnan alapított püspökség ezzel is jelentős múlttal, püspöki apparátussal régóta rendelkező szervezet benyomását kelthette. Németországban inkább a barokk ábrázolások jelentősek. A stílus fontos jegye a vízió, a látomás, az extázis, a csoda felfokozott jellege. Márton ikonográfiájából így elsősorban az ehhez kapcsolódó elemeket emelték ki.

Szent Márton, Savaria szülötte minden kor emberének példa a krisztusi alázat, a szeretet és a hitben meg nem alkuvó következetesség tekintetében. II. János Pál pápa magyarországi látogatásakor, 1991. augusztus 19-én Szombathelyen így beszélt: „Járjon közben mindnyájunkért Szent Márton! Példája és segítségére támogasson mindnyájunkat a tökéletesség útján, tevékeny szeretetté alakítva át a mindennapi életet. Ez a szabad és teljes szeretet, amely a Szentháromsággal egyesíti a lelkeket, a hívő lelki útjának csúcsa és középpontja, Krisztus valódi tanítványának ismertető jele és a világ megújulásának titka.”²²¹



November 11 is a memorial day for the French nation, commemorating the end of World War I, which brought so much havoc and bloodshed in

their country. Much earlier, however, even before France existed as a nation, November 11 was declared a Christian holiday in Europe. On this day in 397, a bishop was buried in Tours, a bishop we have honoured since then as Saint Martin.

His character and personality are important for us, Hungarians, in many respects, not only because he was born in Savaria (Szombathely), Pannonia and is therefore the first universal European character in the history of our region, but also because his cult was established in our country by King Saint Stephen, the founder of our state. Furthermore, his life, work, and activities are closely connected with the birth of European Christianity. His faith and accomplishments served as an example for the founders of our state, and a number of other countries on our continent—Italy and Germany as well as France—share the influences of his life and missionary work.

His contemporary biographer, Sulpicius Severus, pointed out in the introductory part of his work that “Martin was born in a town of Pannonia called Sabaria, then was educated in Ticium (Pavia) in Italy.”¹ He sought the secrets of God and wished to become a hermit so that he could retire from the world. In reality, large crowds expressed their need for him and not long after his death, the “world” went on a pilgrimage to him. In the Middle Ages, Tours soon became the fourth largest place of pilgrimage after Jerusalem, Rome, and later Santiago de Compostela.

Martin was made a soldier of the Roman Empire against his will: he would rather have become a soldier of Christ. He considered himself unworthy to

“... I DO NOT REFUSE
THE WORK” *The importance and the first
representations of Saint Martin*

be ordained a priest, yet he became a bishop. He was seeking anonymity, but his biography, published right after his death, made him widely

known, thanks to his disciple, Sulpicius Severus. According to Severus, even in the hour of his death, Martin prayed, “My Lord, if your people still need me, I do not refuse the work.”

In the spring of 397, another significant figure of the fourth century, Paulinus of Nola, one of the Church Fathers, wrote a letter to Severus to express his thanks for the book on Martin’s life, saying, “The Blessed Martin deserved to have a historian worthy of his faith and life, and now he has been made worthy in two aspects, the glory of God by his merits and the memory of people, by your writings.”²

Our aim is to discuss the representations of St Martin and their iconographical variations in detail with the help of the biography written by Severus.³ The reader will thus find citations from Severus’s life of the saint in the descriptions of works of art below. Gregory of Tours took the episcopal seat of St Martin (†594) two hundred years later. The book he wrote on *The History of the Franks* is based on thorough philological research. This work also contains invaluable data for the proper reconstruction of Martin’s life and work, since the author gathered his information from the local diocesan and church archives. The thirteenth-century *Legenda Aurea* is also based on the work of Sulpicius Severus, and thus it is essential for the better understanding of the representations of St Martin.

“I do not refuse the work,” said Saint Martin. This sentence has become a motto and a guiding principle for many Hungarian bishops and archbishops, such as Archbishop Jusztinián Serédi (†1945) and the legendary Bishop of Transylvania, Áron Márton (†1980)⁴

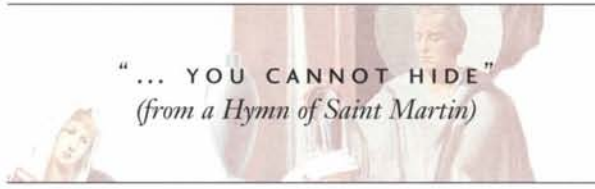
29. KÉP A Szent Márton-bazilika Tours-ban

FIG. 29. Basilica of St Martin in Tours

ABB. 29 Kathedrale St. Martin zu Tours

Around 402–five years after Martin’s death—Severus wrote a letter to his friend, Paulinus of Nola, in which he expressed his intention to

“... YOU CANNOT HIDE”
(from a Hymn of Saint Martin)



place an image of the Bishop of Tours in the chapel of the monastery founded by him. In his reply, Paulinus expressed his concern about this plan, but used hymnological words to describe Martin’s figure for the succeeding generations.⁵ As an inscription to go with the image, he suggested the following: “*perfectae Martinus regula vitae*”⁶. Martin’s life is a norm, an example to be followed, “an ideal for the baptised”⁷. Paul’s letter is a very important document. It not only recalls the debates of the Early Christian Church about the use of images (*Biblia Pauperum*), but also throws a surprising new light on the problem. It is primarily the representation of an ideal that matters, not the actual memory of the deceased. Dogmatically, the baptistery is the scene of the burial of the Old Man and the dressing of the New Man being reborn in Christianity. In this context, the image of St Martin in the baptistery is a tangible, visually perceptible and inspiring example, in fact, a guide for both Sulpicius Severus and Paulinus of Nola.

The cult of St Martin was already flourishing as early as in the middle of the fifth century, and his portrayals in literature and the fine arts anticipated the later iconographic types. Paulinus Périgueux wrote an epic in 470 based on Severus’s biography entitled *De vita S. Martini* (The Life of St Martin).⁸ Martin’s immediate successor in the episcopal seat was Briccius (397–444), who had a church built over the tomb of his predecessor large enough to accommodate the increasing number of pilgrims. Bishop Perpetuus (461–491) had this building altered into an enormous pilgrimage-basilica.⁹ In the church, St Martin’s life and miracles were depicted in wall paintings and mosaics with inscriptions and Sulpicius Severus’s texts. This decoration—now unfortunately destroyed—, which established the tradition of the representations of St Martin, was the oldest cycle of a representation of a saint in Western art that we know of.¹⁰

Nearly a hundred years later, Fortunatus (c. †600), the author of the famous hymn on the Holy Cross “*Vexilla*

regis prodeunt” and later Bishop of Poitiers, reported that an altar had been consecrated to St Martin in the Church of Ss. Giovanni e Paolo in

Ravenna and that large crowds of people were visiting the miraculous image of St Martin. The great historians of the Franks, Gregory of Tours (†594), and of the Lombards, Paulus Diaconus (†799), also note that in front of the image of St Martin, which was hanging a niche, was a lamp in which the oil cured the eye afflictions of some people.¹¹

As far as we know, the oldest surviving picture of St Martin is to be found in San Apollinare Nuovo in Ravenna (Fig. 5). There are no literary sources on the circumstances of its creation. This portrayal can hardly be more than a few years, perhaps a decade, younger than the one mentioned by Venantius Fortunatus. The rest of the still-admired mosaics in the church probably date back to the first quarter of the sixth century when Theodoric the Great (†526) had a Church dedicated to Christ built for his royal chapel. According to its inscription, “*Theodericus hanc ecclesiam (sic!) a fundamentis in nomine domini nostri Jesu Christi fecit*”.¹² That is, the church was established in honour of Jesus Christ, who, according to Arius’s doctrines, is not consubstantial with the Father, only similar to him, thus he is only a created divine being. Later Emperor Justinian and the Archbishop of Ravenna, Agnellus (c. 556–570) passed a decree declaring that all pagan cult sites and church properties belonging to the Arians should be taken over by the Holy Catholic Church of Ravenna (*Sancta Mater Ecclesia Ravennae, vera Mater orthodoxa*)¹³. Around 561, Archbishop Agnellus reconsecrated the court church of Theodoric in honour of St Martin, for the use of the Catholic Church. Only in the ninth century, in 856, was the title of the church changed to the present one, when, during

30. KÉP Szent Márton a koldussal
17. századi kályhacsempén

FIG. 30. St Martin and the Beggar
in a seventeenth-century stove tile

ABB. 30. St. Martin mit dem Bettler;
17. Jh., Ofenkachel

the time of Archbishop John VII, the bones of St Apollinarius were brought to this building.¹⁴

Thus, around 561, also a church was consecrated to St Martin, in addition to the existing image and altar of the saint. This event was supported by anti-Arian ecclesiastical policy. With regard to Martin's life, we know that Hilarius sent him to Pannonia and Illyria precisely for the reason of fighting Arian heresy. Both Sulpicius Severus and Venantius Fortunatus emphasise the way Martin stood up against the false doctrines of the Arians. His portrayal in this mosaic is a representation of one of the chief witnesses of these dogmatic struggles. The programme of the San Apollinare Nuovo mosaics is the actualised representation of the titular saint (Martin). The procession of twenty-six male and twenty-two female martyrs appears along the two sides of the nave above the arcades. The holy men on one side proceed towards Christ, who is sitting on his throne among four angels, while the holy women on the other side walk towards the enthroned Mother of God. The green grass full of flowers and the palm trees among the figures recall Paradise. The palm tree also is the symbol of victory (Rev 7. 9–12). The figure of St Martin is of great importance, partly because is depicted first among the martyrs and partly because his clothing differs from that of the other holy men. While the other saints are wearing the white clothes of martyrs, Martin appears in a purple cloak. The valuable purple cloak was an attribute of rulers and kings.



In this representation, the Christus Rex is wearing a purple cloak like Martin, indicating that although Martin had shared his cloak with a beggar, fulfilling the command in the Gospel of Matthew, he did it for Christ: "I was naked and you clothed me; I was sick and you took care of me, I was in prison and you visited me. (...) I tell you, whenever you did this for one of the least important of these brothers of mine, you did it for me!" (Mt 25. 36, 40). The legend of the saint presents this idea in a touching, lively way. Taking part in Christ's Kingdom in such a way is important because Christ's cloak does not only praise of the Son of God, but also emphasises Martin's dignity. By this, the institution of the "royal clergy" of the New Testament, which was so important in the dogmatic debates of the Old Church, is emphasised. (1Pet 2.5) The holy men carry the wreaths of martyrdom with adoration towards the Lord of Heaven. Among them, it is St Martin alone who was not a martyr saint, yet he also has the wreath of victory in his hands, earned by his holy life after which he was admitted to the community of saints. The mosaic in Ravenna shows the respect Martin had not only in Gaul, but also in Italy in the sixth century.

Among other early representations of St Martin, an apse mosaic in the church of San Ambrogio in Milan deserves attention on account of the importance of St Ambrose in church history. Ambrose (339–397), one of the four Latin Fathers of the Church, was a contemporary of Martin; he died a few months earlier, on April 4, the same year. After 374, having already defeated the Arians, they both established churches: the building of the church in Milan dates back to this time. Around 783–84, then later in the eleventh century the basilica underwent reconstruction. The eleventh-century mosaics are reproductions of the eighth-century representations. The programme of the cycle presumably also has its origins in the fourth and eighth centuries, in time, and in the relationship of Ambrose and Martin, in its theme. The fragments indicate that one of the subsidiary scenes, next to the enthroned Christ, shows Ambrose's vision of Martin's death and his participation in Martin's funeral.

The so-called Golden-altar or *Volpinus-altar* (c. 835) in the church of San Ambrogio in Milan is another significant representation of St Martin. He

appears here with a halo around his head, with his right hand on his chest and with a book in his left hand. Another scene in the altar depicts St Ambrose praying (in his sleep) for the final peace of Martin's mortal remains.

In the following centuries, the representations of St Martin formed a significant part of European and Hungarian art history. The Hungarian Benedictines can rightly sing their old hymn.

*"Where are you running, may you be withdrawing?
You cannot hide!
The fame of glorious virtue flies apace!"¹⁵*

(Hymn for Saint Martin's Day from the Breviarium Maurinum)

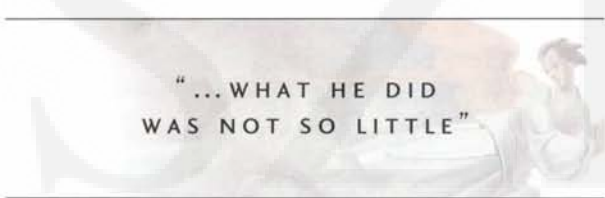
A few centuries later, a twelfth-century Catalan work, the so-called *Gombreny panel* includes an inter-

esting detail: *The Death of St Martin* (Vich, Museo Episcopale). As it was later described in the *Legenda Aurea*, St Martin is seen lying in a monk's habit, resting both of his hands on his chest and raising his eyes to Heaven. Two men stand behind his death-bed, one on each side of the picture. The one on the right is probably St Ambrose who participated in the funeral in a miraculous way. He is holding a book in his right hand and an episcopal cross in his left. An angel, shown with large wings, appears between the two men, invitingly extending an arm towards the deceased: "...and the Angels carried his soul to Heaven," as the Bishop of Cologne, Severinus put it.¹⁶ The Catalanian representation shows this scene in a large format. It celebrates the story solemnly, illustrating it almost word by word. Deep dignity characterises the composition and the dominance of the red and olive-green colours impart a holy "silence" to the painting.

According to Walter Nigg, St Martin is a saint without literary oeuvre.¹⁷ He did not write down his experiences, he did not work

out doctrines, he did not even summarise his regulations in writing for the clergy he loved so much. Martin's "oeuvre" and literary legacy are represented by his faith, life, and love of the Church.

The following iconographical representations of St Martin are known to art historians: 1)¹⁸ St Martin is obliged by the Emperor to do military service 2) The division of the cloak (with or without the dream scene) 3) St Martin asks to be discharged from military service 4) The baptism of St Martin 5) Hilarius orders him to exorcise the devil 6) St Martin converts a bandit 7) He casts out Satan 8) With prayers, he cures the mortal disease caused by the poisonous hellebore plant 9) He resuscitates a youth who had committed suicide 10) He establishes a monastery 11) He raises a man from the dead 12) He delivers a possessed man (Fig. 31) 13) St Martin is ordained as a bishop 14) He reveals a false martyr 15) He raises a child from the dead 16) The battle of Emperor



Valentinian 17) (Fig. 57) Felling a tree adored by the pagans 18) St Martin heals a paralytic 19) He kisses a leper 20) He converses with Thecla,

Agnes, Peter, and Paul 21) St Martin at the feast of Emperor Maximian 22) The mass of St Martin 23) The parable of the devil 24) St Martin ordains a priest 25) His successor Briccius 26) St Martin announces his death in advance 27) The death and funeral of St Martin 28) The debate between Tours and Poitiers 29) His body is taken to Tours by ship 30) The dream of Ambrose about Martin's death 31) The elevation of St Martin's relics.

The most widely known of these events happened in 334 outside the gates of the town of Amiens. "A miserable man was imploring passers-by to have pity on him, but all of them walked past him. Then the man of God realised that the Lord left him the one to whom no one had shown mercy. But what is he to do? He had nothing but the cloak he was wearing because he had already given away everything for a similar purpose. He took the sword hanging by his side and cut the cloak in the middle. He gave one of

the halves to the beggar and put on the other.”¹⁹ (*Vita* 3) This is the most famous but also the most incomprehensible scene of St Martin’s life. Severus’s text reminds us of the parable of the Good Samaritan (Lk 10. 25–37), in which people similarly passed by the one in need without compassion. We know from the text of the *Vita* that Martin had given away everything he had had, except his clothing and his cloak. Having listened to his heart, he split his cloak into two with an impulsive gesture. But why did he give only half of it to the beggar? According to the most widely accepted opinion today, Martin, as a soldier, owned only half of his equipment and clothing. The other half belonged to the legion, thus he could not give it away. For us, however, this is not an exercise in logic, but a noble example of compassionate charity. The scene continues. The next night Christ appears in Martin’s dream wearing the same cloak he had given to the beggar. Jesus said, “Martin covered me with this cloak, although he is only a catechumen”. With this statement, Jesus wanted to recall his own words: “... whenever you did this for one of the least important of these brothers of mine, you did it for me!” (Mt 25. 40) (Fig. 58)

We can easily recognise here the inseparable unity of fraternal love and the service of Christ. The beggar became an attribute of Martin. Martin drew the conclusion from his vision: he was no longer a student of religion (catechumen) and that it was time to decide. He was baptised on Easter day in 334, and instead of being a Roman soldier, he became a soldier of Christ. Yet Martin did military service for two more years after his baptism. Why did he accept this task? Roman law obliged the sons of all veterans to do military service, thus he, too, became a soldier. However, he may be the first figure in history who refused military service and asked Emperor Julian to discharge him. This act was also emphasised in the fresco cycle on his life at Assisi. (Fig. 35)

“I’ve been serving you until this day,” he said to the Emperor. “Allow me to serve God from now on. Let your grant be accepted by those who want to fight. I am a soldier of Christ and as such, I am not allowed to fight anymore.”²⁰ (*Vita* 4). Outstanding Early Christian writers such as Tertullian and Lactantius refused military service on the basis of the biblical commandment “Do not

kill!,” but they were not obliged to enter service because of their social background. Martin’s refusal of military service was probably a decision brought after a long fight with his conscience. By dividing his cloak and denying military service, St Martin found the solution for two, still current questions such as the social problems in our society and the responsibility of Christians in deciding whether they can be the tools and soldiers of manipulated powers and ideologies.



31. КЕР Jakob Jordaens:
Márton meggyógyít egy megszállottat

FIG. 31. Jakob Jordaens:
St Martin Healing a Possessed Man

ABB. 31 Jakob Jordaens:
Martin heilt einen Besessenen

When Cervantes's *Don Quixote* (1615) notices a representation of St Martin, he says, "This knight also belonged to the Christian adventurers, but I

believe that his generosity was greater than his courage. As you can see, Sancho, he divided his cloak and gave half of it to the poor man. It must have been winter at that time, otherwise, being so compassionate, he would have given his whole cloak to him."²¹

Medieval artists, too, depicted St Martin most frequently as the protagonist of the scene at Amiens. Because of this, we dedicate a full chapter to this deed—the division of his cloak—which is very important from the iconographical point of view.

As the year 1000 approached, theophanic representations appeared more and more frequently in European art. The Romanesque art of the period concentrated mainly on the subject of Christology. As for its theme, Martin's dream also belongs to this Cristological subject. The number of representations of St Martin multiplied in the tenth Century. The representations of this period appeared in miniature painting. The illuminated *Manuscript of Fulda* (Vatican Library, Reg. Lat. 124), dating from the ninth century, includes a picture of the great scholar Hrabanus Maurus (†856), who later became the Bishop of Mainz and who, as a young monk, studied with the famous master Alcuin in Tours, offering one of his works to St Martin.²² Another early representation of St Martin north of the Alps is a wall painting from the Romanesque period (1103–1107) in the former Benedictine monastery of St Peter in Petersberg near Dachau—today part of Erdweg—, which employs the characteristic methods of miniature painting, but in a way that also imparts monumentality to the work. In the northern apse, the saint appears with a barefooted beggar who is leaning on a crutch. On the southern side of the sanctuary, he is portrayed again as an enthroned bishop; in the dome of the sanctuary, as a bishop carried up to Heaven by two angels. The tympanum is decorated with another attribute of St Martin, the goose. Conserving the original Romanesque details, the whole sanctuary was repainted in 1907 by Haggemiller.²³ (Fig. 59)

“... THE EXEMPLAR OF REAL
PERFECTION ...”

St. Martin and the Beggar

The apocalyptic way of thinking, the eschatological aspect and the fear of the Last Judgment, which are so characteristic of the Roman-

esque times, appear together in the representation of St Martin and the beggar in the *Sacramentary of Fulda* (Staatsbibliothek, Bamberg). The miniature, dating from the last third of the tenth century, is dominated by the figure of Christ, enthroned in mandorla above a rainbow in the centre. The saint, standing on the left, is dividing his cloak between him and the beggar at Amiens. On the left he is portrayed again, sleeping. In contrast to the earthly sphere, the Lord “in his Majesty” in the heavenly sphere is accompanied by a choir of angels, an example of how the blessed soul becomes one with Christ in Romanesque art. This representation is based on the “*Maiestas Domini*” theme. The representation of the Majesty of the Lord is related to St Martin's life and work through the verses of Mt 25. 31–46 of the Bible: “When the Son of Man comes in his glory and all the angels with him, he will sit on his throne in heavenly glory.” (Mt 25. 31)

The central part of the previously mentioned Catalonian painting from the first half of the twelfth century is a variant on the “*Maiestas Domini*” theme. The enthroned *Pantocrator* (Almighty Ruler of the Universe) in the centre of the altarpiece is version of the theme of Christ the Judge based on Byzantine prototypes. This scene is surrounded with scenes from St Martin's *Vita*. On the left are two superimposed scenes: *St Martin divides his cloak* and *Christ appears as the beggar*; in the two fields on the right: *The death of the saint* (below) and *Two angels carry the soul of St Martin to Heaven* (above).²⁴

One of the most significant representations of St Martin in this period also appears in a codex. (*Vita Sancti Martini*, Tours, Bibliothèque Municipale, ms. 1018, fol. 9r).²⁵ In two fields, one above the other, the scenes of the division of the cloak and of the dream can be seen. The subject is not simply the two most frequently represented scenes from St Martin's life; this depiction also deals with the problem of subordination and superimposition: in St Martin's case, the questions of act and vision, action and contemplation.²⁶

A full-page miniature in the psalter used by the English Christina Markyate shows the division of the cloak in the lower field and the dream scene in the upper one. (*St Albans Psalter*, Dombibliothek, Hildesheim, 1119–1135). In the dream scene, Christ, in a semicircular halo, opens up his cloak—i.e. divides it into two—very much as in the representation of Tours. The meaning of the Ancient Greek word “chalamys” used in the Roman period and in the Middle Ages is ‘military cloak’ or ‘uniform’.²⁷ And this cloak is now covering Christ’s shoulders.

According to Walter Myss,²⁸ closest to the miniatures we have discussed are the panels of a coffered ceiling in the church St Martin in Zillis (Switzerland, 1130). It is true that these representations are closer to miniature painting than to more monumental artistic forms. The outer coffers depict animals, demons, angels, birds, and dragons. The second and the inner cycles mainly represent scenes from the Old and the New Testaments. The St Martin-cycle occupies seven coffers in the second row immediately above the western entrance. The division of the cloak is depicted in two

coffers: the walls of Amiens and the horse can be seen in one of them and the standing figure of St Martin with the beggar in the other one. In the next two pictures, Hilarius ordains St Martin as an acolyte and St Martin raises a man from the dead. (Fig. 32) Finally, three representations show St Martin’s struggle with Satan. (Fig. 7) “St Martin’s great influence arises from the fact that as an exorcist, he was able to determine, and in this way compassionately define and make manageable, tense moments by recognising and isolating the demon hiding in them.”²⁹ Satan promises St Martin beautiful clothes and a jewelled diadem, but the saint exposes the tempter by saying that Christ said he would return not in gold and crimson, but in his suffering.³⁰

The most frequent representation of St Martin is scene of the division of the cloak, which—through the dream scene—merges even more with *Maiestas Domini*-type in the twelfth and thirteenth centuries. A representation from the first half of the twelfth century in Moissac depicts this scene in two fields, with the division of the cloak in one of them and the dream scene with an

enthroned Christ in the other. Similar compositions can be seen in the cathedral of Chartres, in a stained glass window (1220) and in the eastern tympanum of the southern portals (1210). The same type appears in a stained glass window from the church of Varennes-Jarcy (1230, Musée de Cluny, Paris), as well as in various seals.



32. KÉP Hilarius akolitussá szenteli Mártont (jobbra) és Márton balottat támaszt fel (balra) a zillisi Szent Márton-templom fakazettáin

FIG. 32. Hilarius ordains St Martin as an acolyte (right) and St Martin Raising a Dead Man (left) in the wooden coffers of the Church of St Martin in Zillis

ABB. 32 St. Martins Weibe zum Akolythen durch Hilarius (rechts) und Martin erweckt einen Toten (links) Holzdeckenbilder von Zillis, St.Martin-Kirche.

From the thirteenth century, the division of the cloak and the dream scene with the *Maiestas Domini* appear in the different seals of Mainz, a town whose patron saint is St Martin.³¹

The *Maiestas Domini* occupies the entire upper field of a miniature in the thirteenth-century *Berthold Missal*.³² In the lower field, three corpses lie in open sarcophagi. Bishop Martin is shown standing frontally and calling upon their “resurrection” with his hand.³³ The importance of this representation is that, theologically, it indicates the late Roman world view. The lower field, in a sense, represents the underworld for the dead. The “resuscitation” has a twofold meaning, both a physical (by the division of the cloak) and a spiritual (resurrection) sense. St Martin raises the dead with a power received from Christ (1217, Pierpont Morgan Library, New York, MS 710, fol. 125).

The first monumental sculptural representation of the division of the cloak can be found in Lucca, on the facade of the San Martino cathedral (Circle of Guidetto da Como, c. 1204). (Fig. 8) The statue group of the mounted St Martin and the beggar, which is placed on two corbels in the elegant western facade decorated with galleries, deliberately emulates the art of Classical Antiquity. (Fig. 9) According to Ernő Marosi,³⁴ this tendency toward the Antique is partly due to the influence of the Roman soldier-theme. The western portals of the cathedral are dominated by a *Maiestas Domini* representation in the centre. In four reliefs on the sides are scenes from the life of the Bishop of Tours. In the one to the left of Christ, among standing figures of apostles, Martin the monk is ordained as a bishop.³⁵ The scene on the right depicts Martin celebrating a mass as the flame of the Holy Spirit appears above his head.³⁶ In the scene on the extreme left Martin, wearing a monk’s habit, raises a dead person,³⁷ while the corresponding scene on the right shows him as a prelate in episcopal vestments and holding a crosier as he delivers a man possessed by evil spirits.³⁸

This representation is important because it presents a well thought-out iconographical programme that is arranged around the figure of Christ. The representations on the immediate right and left of Christ (ordination of the bishop, mass) symbolise the continuity of the sacraments, while the two scenes at the

extremes show the bishop’s two miracles, testifying to the power of the saint received from Christ over death and the devil.

An equestrian statue in Mainz, the so-called “Rider of Bassenheim”—by a sculptor identified as the Master of Naumburg—deserves special attention. According to Hinz, the master started his journey at the cathedrals of France, stopped in Amiens and Reims, perhaps also in Noyon and Chartres, then arrived in Mainz through Metz.³⁹ Around 1240, he was working on the western rood screen there. The equestrian statue, which presumably portrays Martin dividing his cloak, dates from this time.⁴⁰ The subject of the western rood screen of the Cathedral of Mainz is, however, the Last Judgement, the elect and the damned. St Martin is present in this context probably as the patron of the cathedral. A variant of the representation in Mainz is a sandstone relief on the high altar in the church of St Martin in Landshut from 1424.

By the beginning of the Gothic period, St Martin’s most important attribute is the beggar. The representations relating to Christ gradually disappear, and St Martin is portrayed more emphatically as a man of mercy. It is no surprise that the most beautiful representations appear in the stained glass windows so typical of the Gothic style. The cycle in the Cathedral of Chartres, dating from 1220, depicts the life of the Bishop of Tours in sixteen scenes: the division of the cloak; the dream-vision; the baptism of Martin; Hilarius ordains him an acolyte; the conversion of the bandit; raising the dead; healing the man possessed by evil spirits; his ordination as a bishop; raising the dead child; felling the tree honoured by pagans; healing the paralytic; meeting the leper; announcing his own death; his death; his corpse is taken to Tours.⁴¹

In the second half of the thirteenth Century, the number of representations in the Cathedral of St Martin in Tours was only fourteen, but new elements were included. The scenes are the following: Martin gives up military service; the division of the cloak; the dream-vision; his baptism; the conversion of the bandit; his victory over the devil; raising the dead; healing the man possessed by evil spirits; felling the pagan tree; kissing the leper; the mass of St Martin; the death of the saint; the debate between

the citizens of Tours and Poitiers; his corpse is taken to Tours.⁴² (Fig. 60)

The representations in the Cathedral of Bourges—dating from the thirteenth century but partially destroyed in the sixteenth—are as follows: the Saint converts his mother and baptises her; he heals Proconsul Taetradius's son who had been possessed by demons; he raises a dead child; the mass of St Martin; St Martin's body and soul are taken up to Heaven.⁴³

The literary and iconographical source for the three cycles mentioned above was the biography of Martin by Sulpicius Severus. The iconography of the representations was also influenced by Paulinus Périquex, Venantius Fortunatus, and the *Legenda Aurea* (1263–1273) compiled by the Dominican monk, Jacobus de Voragine (†1288), which, from a hagiographic point of view, was of immense importance up to the Baroque period.⁴⁴

In the late Gothic period, St Martin was also widely represented on portals of churches. He appears in one of the early fourteenth-century portals of the Stifstkirche in Aschaffenburg and in the gable of the western facade of the Groß St Martin church in Colmar dating from around 1300 (the original is now in the Unterlinden Museum, Colmar). The theological and liturgical importance of this and similar representations (Heiligenstadt, Bergkirche, St Martin, northern portal) is that they refer to the words of Jesus: "I am the gate ... no one goes to the Father except by me" (John 10.9 and 14.6). The portal representations always have an eschatological aspect. Arens⁴⁵ considers the representation of St Martin in the so-called "Memorienportal" of the cathedral of Mainz one of the high points of medieval sculpture. Martin appears here without a horse, standing and wearing his elegant cloak, in the company of Ss. Margaret, Catherine and George. With a nearly dancing move and with the courtly elegance of the international Gothic period, the 80 cm high saint turns to the dwarf-like beggar portrayed with Gothic naturalism (early 15th c., today Dommuseum, Mainz). Related representations are those of the division of the cloak, with Martin shown as a standing figure, by Master Hartmann of Ulm and a similar representation, also with a standing figure, in the western portal in Münster (both c. 1420).⁴⁶ As these examples reveal, in the plastic arts

a new type of representation developed which shows the saint standing without a horse, a type which in painting and in the graphic arts is not as frequently used as the one with Martin on horseback.

Schongauer's engraving of St Martin from the second half of the fifteenth century also deserves attention (c. 1475, 152 by 95 mm, Szépművészeti Múzeum, Budapest, inv. no. 60). (Fig. 10) It is not surprising that Martin Schongauer depicted his patron saint, who has the same Christian name. The artist also painted a work, the *Madonna in a Rose Bower*, for the parish church in Colmar, which has, together with the whole town, St Martin, one of the most popular saints of Europe, for its patron. The artist thus had inspiration from several sources to represent of the saint's figure. In his engraving, the Bishop of Tours appears as a contemporary man of the fifteenth century, instead of being a fourth-century hero. Martin wears the noble dress of the period adorned with expensive fur, stockings, long rimmed boots with pointed toes and a huge, voluminous cloak. His vestments change the figure of the past into a contemporary aristocrat who is dividing the enormous cloak he holds in his right hand above the beggar, who could almost hide under it. The beggar, sitting on the ground, raises his right arm above his head with a defensive gesture. His low origins are emphasised by his body and his facial type with a high, bald forehead, broad nose, and thick lips.⁴⁷ These features, however, also serve to underline Martin's gentleness, elegance, and noble origin. The saint's figure is large in comparison to the size of the image, and the consistent, well-composed work is convincing. Besides the cloak, also the saint's stretched arm and the sword he holds horizontally connects the two figures. Most closely related to this work within the Schongauer-oeuvre is an engraving of St John the Baptist: there are similarities in their simple patterns of composition, in the facial types and the hairstyle.⁴⁸

The Museum of Fine Arts (Szépművészeti Múzeum) in Budapest conserves another engraving "by the school of Martin Schongauer or his disciple" (a copy based on Schongauer's engraving of St Martin, 162 by 102 mm), where the composition and various details are based on the original. A woodcut by Hans Baldung Grien (†1545) and a pen-and-ink drawing by Dürer also belong to this group.⁴⁹ In the Christian Museum (Keresztény

33. KÉP Szent Márton szobra a lúddal
a gösfai templomban

FIG. 33. *St Martin with the goose
in the church of Gösfä*

ABB. 33 *Die Statue des St. Martin
mit dem Gans in der Kirche zu Gösfä*

Múzeum) in Esztergom, there is a woodcut signed A. D. (Albrecht Dürer), but attributed to Grien (c. 1505, 245 by 165 mm, inv. no. Gr. 105). P. Soutmann's copperplate engraving can also be found here (c. 1650, 450 by 317 mm, inv. no. 6.780). The elegantly mounted St Martin wears armour and an ostrich feathered beret, and hands his long, cascading cloak to a naked man sitting on the left with his back to us. The Master of Burgundy represents St Martin as a contemporary knight (Szépművészeti Múzeum, Budapest, mid-15th c. [?], inv. no. 5428). In this naive representation, the mounted St Martin turns back to the figure of the paralysed beggar standing behind him. The saint is raising his cloak with his left hand and he splits it in two with the sword in his right hand.

The right leg of the beggar has been amputated, and the figure is leaning on crutches. In this small wooden statue-group (86 cm) the elegant knight is effectively contrasted with the poor, disabled beggar, according to their place in society, their rank, and their clothing.

In the frame of the tomb of the Archbishop of Mainz, Johann von Nassau (†1419), by Madern Gerthern,⁵⁰ the Amiens scene and its variants are represented in a new way (Mainz, Cathedral). For the first time, St Martin appears with the beggar as a bishop—an important iconographical innovation. This new motif was taken over also in the epitaphs of Archbishop Diether von Isenburg (†1482) and Adalbert von Sachsen (†1484). A grandiose work of late Gothic German tomb sculpture is the enormous epitaph of Uriel von Gemmingen (†1514) (by Hans Backoffen, Mainz, Cathedral, 1514), in which the deceased archbishop is shown on his knees pray-



ing before St Martin and St Boniface. In the posture of the kneeling archbishop the beggar's figure can be recognised.⁵¹

An elegantly carved figure of the beggar from a statue group depicting St Martin and the beggar can also be seen in the Szépművészeti Múzeum, Budapest (c. 1460–1470, painted cembra pine, inv. no. 84.6). It is difficult to reconstruct the original work of art, as the individual pieces of the composition have been scattered. According to current scholarship, it is probably a work by Leonhard von Brixen (before 1438–1476).⁵²

A representation of St Martin by a Franconian sculptor also belongs to this museum (c. 1500–1510, coloured limewood, inv. no. 76.8). The legendary scene of St Martin dividing his cloak with the beggar outside the walls of Amiens has appeared in miniatures since the tenth century and in the plastic arts

since the thirteenth. St Martin was sometimes shown as a standing figure—partly this is what makes this statue in Budapest interesting, in addition to the fact that in it, Martin is represented as a bishop with the beggar. According to Jolán Balogh, the sculpture was created by the circle of Riemenschneider,⁵³ as in that period (1510–1520) many similar works were created in Lower Franconia and its vicinity. With his eyes shut, the bishop cuts off—symbolically—only the corner of his cloak with a knife-like sword for the beggar, who is only a quarter of the bishop's height.

During the fifteenth century, the depiction of the Amiens scene is enriched by elements of ethnography and folk custom. The most widespread motif of these is the goose, which first appears as an attribute of St Martin in the first quarter of the fifteenth century⁵⁴ and is present up to the nineteenth century.

November 11 was the last day of the working year, a day when payments were made and the poor were also given roasted geese and wine. They ended their yearlong labour with a merry feast. The representations of the St Martin's Day's feasts form a separate group within Netherlandish genre paintings. Pieter Balten's composition (*St Martin's Day*, Rijksmuseum Het Catharijnenconvent, Utrecht, second half of the 16th c.) depicts a regular folk festival. The iconographical content of the picture, representing more than 60 people, is conveyed through the scene of St Martin giving his cloak to a poor man, on the right, and the view of Amiens, in the upper left-hand corner. This is a social message from the point of view of the beggars and the needy. In view of the great number of similar compositions in Holland, the country converted to Protestantism, the didactic aspect of this work is also essential. St Martin becomes the exemplar for society and the patron of people in need.

The *St Martin's Day's Feast* by Pieter Brueghel the Elder is known only from a contemporary copperplate engraving, as the original has been lost. According to Netherlandish custom, the Martin's Day's feast on November 11 is shown as a celebration where beggars are given wine (Kunsthistorisches Museum, Vienna, last quarter of the 16th c., inv. no. 2691).

Jan of Lucas von Duetecum made this holiday even more contemporary: it is converted into a water

parade of Dutch seamen in one of the town ports. Standing on the prow of one of the boats, Martin is about to split the cloak spread between him and the beggars sitting on the shore. This copperplate engraving dating from about 1550 echoes a scene by Hieronymus Bosch.⁵⁵

St Martin's figure can also be found in reinterpreted altarpieces. Hans Memling painted the St Martin diptych for the chapel of Saint John's Hospital in Bruges in 1487. St Martin appears in a Gothic window behind the donor's figure, as the eternal exemplar of fraternal love. The Italian Bernardino Jacobi Butinone († after 1570) painted the scene of the division of the cloak for the church of San Martino in Treviglio between 1485 and 1507, as an example of mercy. El Greco received the commission to paint an altarpiece of St Martin and the beggar for the Capilla S. José in Toledo in 1597, the year of the Jubilee (National Gallery of Art, Washington D.C.). (Fig. 11) In this painting, Martin is mounted on his grey horse as a Spanish nobleman and the standing figure of the slender, slim beggar reaches only as high as the knight's elbow. The beggar seems to be stark naked, with only the end of St Martin's light green, shining cloak twisting around his angular body for a loincloth. In Antonio Tempesta's (1555–1630) bistre pen-and-wash drawing, St Martin's cloak gathers wind like a sail while its other end is clutched by the beggar (Szépművészeti Múzeum, Budapest, 20.5 by 15.5 mm, from the Esterházy Collection).

The subject of the division of the cloak was depicted with great compositional power in the works of Anthony van Dyck (1599–1641). Four such compositions are known to scholars.⁵⁶ The earliest was painted for the Church of St Martin in Zaventem, where the artist was ready to deliver it as soon as it was ordered in 1618. The composition is based on one of Rubens's drawings.⁵⁷ Half of the red shawl is in St Martin's hands while the heroically naked beggar is trying to twist the other part around him. The lightest point on the sky in the background is the one where the cloak is the thinnest and thus it becomes the intersection point for the sweep of his sword. With its heroic movements, the horse conveys Baroque interpretation. Two more of van Dyck's paintings of the same subject are in the collection of

the Windsor Castle (1619–20) and the National Gallery of Art in Washington D.C. (1620–21). The painter's fourth picture is in the Graf von Schönborn'sche Gemäldegalerie in Pommersfelden (Fig. 61) Regarding the composition, all four of van Dyck's paintings are repetitions of the same approach. The main element is the scarlet cloak with deep green tints and sharply lit shades of blue. The mysterious face of the naked is never seen as he is sitting with its back to the beholder. This "anonymity" is one of the characteristics of people living in extreme need. The other beggar seems to be ill and his distorted face reveals excruciating pain. In the background, a mother is embracing her child and stretching her arm towards St Martin. Another woman behind her is praying with joined hands while looking questioningly at the saint, whose two companions are gaping at the scene. They admire Martin, but view suspiciously the group of beggars. St Martin's figure connects but, at the same time, also separates the two groups. The vaulted town gate of Amiens also connects and separates, and the field of blue sky beneath the arch puts emphasis on the saint's figure. The beauty of youth,



the gallant gesture, the panting grey horse, the valuable armour and the beret with waving feathers all impart to St Martin the character of a prince from a fairy-tale. The manner in which the painter grasps this fleeting moment with gestures and movements is gentle and intimate.

A variant of van Dyck's painting in Zaventem is a work by M. Speer in Garmisch, signed in 1734 (according to the inscription on the collar of the dog frisking in the foreground on the left) (Bavaria, Garmisch-Partenkirchen) (Fig. 34) A fresco cycle depicting St Martin's life, painted by a significant figure of South-German Baroque art, Matthäus Günther (1705–1788), can also be seen in this church. The scenes in these ceiling paintings, proceeding from the organ are: 1) Despite his parents' will, St Martin flees to the church and asks to be a catechumen. 2) St Martin fights the enemy with the sign of the cross. 3) He converts the bandits (Fig. 62) In the centre of this latter picture, the saint appears with a shining halo. The high mountains of the background turn to be gently sloping hills in the foreground. The bandits' theatrical movements are contrasted with the calm figure of St Martin, who is raising his eyes to Heaven. A figure kneeling in the background on the right may symbolise the bandit converted by Martin.⁵⁸ 4) The miracles of St Martin. 5) St Martin announces his death. 6) The death and apotheosis of St Martin (in the dome above the high altar). In 1776, Zwink completed the series began in the ceiling frescoes (1733) by adding some more images of St Martin on both sides of the organ. (A fresco cycle dating from 1430, which includes the scene of the division of the cloak, can also be seen here in the so-called Alte Kirche.)

The iconographic importance of Gaetano Gandolfi's (1734–1802) painting of St Martin in the Szépművészeti Múzeum is that it shows him in the company of St Mark the Evangelist (Budapest, c. 1760,

34. KÉP Matthias Speer:
Szent Márton megosztja köpenyét a koldussal

FIG. 34. Matthias Speer:
St Martin Dividing his Cloak

ABB. 34 Matthias Speer:
St. Martin schenkt die Hälfte seines Mantels dem Bettler

inv. no. 10060). Presumably the painter, often referred to as "the Tiepolo of Bologna," painted this small work (52 by 32 cm) as a *bozzetto* (plastic sketch) for an altarpiece. The compositional arrangement of the horse and the horseman follows the picture of Tiepolo, *St James Defeats the Moors*, in Budapest.⁵⁹ Gandolfi's composition meets the requirements of Venetian painting, as far as the figure of the horseman, the way the horse is galloping and the elegant movement with which Martin nearly spreads his cloak over the kneeling beggar is concerned. The full title of the picture is *St Martin with the Beggar and the Evangelist St Mark*. The new element here is the appearance of a New Testament writer. Mark does not appear in the legend of St Martin, thus it can only be assumed that Gandolfi represents the saint of Tours as a second Christ, and Mark joins Martin as the chronicler of the life of the first one.

With van Dyck and Gandolfi, we have arrived at the Baroque period when the main theme of the representations of St Martin is not the scene in Amiens but, in accordance with the demands of the age, the beneficent and admirable healer-figure of the glorified bishop.

The Amiens scene, however, lives on in the modern arts. The so-called School of Beuron did much for the renewal of religious painting. The scene of the division of the cloak is shown on the western facade of the cloister church with the inscription "*Sancte Martine ora pro nobis*" (St Martin, pray for us). Hans von Marées, a member of the school, painted a scene of St Martin and the beggar on the left wing of *The Three Horsemen* triptych in 1869. Martin and the beggar meet deep in the snowy, barren woods. A characteristic atmosphere is created here by the colours. "A man and his horse are mysteriously exalted and presented as the ideal of chivalry, but the actual Christian theme is ignored."⁶⁰ The Academy of Arts in Beuron, under the leadership of Desiderius Lenz and Jakob Wüger, propagated religious painting in a form that is close to the Egyptian and Antique archetypes.⁶¹ In this context, the founders of the school favoured the iconic representations of St Martin.

The very opposite of this approach is represented by Kandinsky (1866–1944), an apostle of the modern arts. In his composition, the *Rider*, from 1909,

the main character is riding in a rocky land with his arms wide open and his cloak spread. A dark figure on the left, frightened by the horseman, is trying to step out of the picture. The compositional structure of the picture resembles the traditional representations of St Martin, but the interpretation of the theme has essentially changed. Though the subject can be determined despite the blurred contours, the main emphasis is now on colour. This work is on the boundary between figural and non-figural representations, very near to abstraction. Two trees frame the picture on the right and the left. The various shades of fiery red and deep blue, appearing as dark strips in the background, indicate the influence of Expressionism. The dominating yellow imparts brightness to the composition.⁶² Kandinsky did not intend to depict Martin, but to evoke him. Werner Tübke, too, aims to accomplish this exciting effect of light and dark in his sketch (graphite and ink, 1980).⁶³

Finally, there is a composition, which may be the key to understanding contemporary representations of St Martin. Otto Dix (1891–1969) painted *The Match-seller* in 1920 (Staatsgalerie, Stuttgart), in which the blind and disabled main character, holding a box in his lap, is selling matches at a shop entrance. He is screaming for help with his open, toothless mouth. The rest of the picture only shows a well-dressed, elegant lady wearing stockings and pumps, a man in a fashionable suit and another one on the left wearing expensive clothes. Their faces cannot be seen as they flee from the scene. Only a dog stops to stream urine on the wooden stump of the beggar's artificial leg.

With this picture, Otto Dix created a memorial for the countless victims of World War I. The ragged clothes and shredded cap remind us of former submariners. Then why does art history count this picture among the representations of St Martin? Iconographically, it clearly follows the tradition of the division of the cloak.⁶⁴ The beggar in this picture is the same one that has been present in the history of art since the twelfth century: the disabled who has no leg, who is physically handicapped and paralytic. The match seller of Otto Dix, however, wants to bring light, fire, and warmth into this cruel world and that is what everyone escapes from in this pic-

ture. No one needs the values offered by the beggar. The message of this “negative” Martin-representation is alarming and, unfortunately, still topical: it conveys lack of compassion, indifference, and the

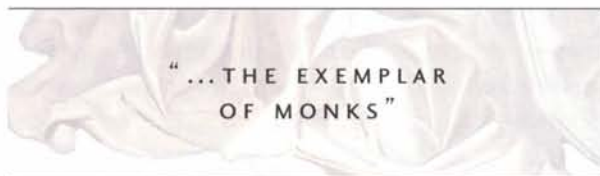
dehumanisation of the world. On the other hand, the painter reminds us of how the representations of St Martin have conveyed fraternal love for more than one-and-a-half millennia.

In this chapter, the main emphasis is on two Italian cycles found in Assisi and Florence. Both of them focus on the questions of a life dedicated to Christ. The work of Simone Martini dates from the Gothic period, from the fourteenth century, while the one in Florence was created in the time of the Renaissance.

The Chapel of St Martin in the lower church of San Francesco, Assisi

With magnificent celebrations, in 1253 Pope Innocent IV (1243–1254) consecrated the main church of the Franciscan Order, which was built above the tomb of Saint Francis. The ideal of the *arte povera* (simple art) played an important role in the Franciscan Order. Their founder, St Francis of Assisi (1182–1226) renounced all his worldly possessions in 1206 and made a vow of evangelical poverty. On the ceiling of the Bardi Chapel in the Franciscan church of Santa Croce in Florence, Giotto painted the allegories of the triple vow of the Franciscan friars: poverty, obedience and chastity. Ernő Marosi rightly says, “The story of the decoration of Assisi is also the fight of the papal authority against the standpoint of the Franciscans, who, stressing the idea of apostolic poverty, rejected wealth.”⁶⁵ It was, indeed, a unique situation since the newly-established order needed papal assistance, but the pope also wished to exert his power over them.

Papal authority over the order was represented by a so-called protector elected from among the cardinals. From 1263, Giangaetano Orsini was in charge of this office. Later, already as Pope Nicholas III, he settled the debate over poverty in 1279 by declaring that, from that day on, all properties of the previously independent order belonged under papal



The Saint Martin fresco cycle in Assisi

authority. The decoration of the church, including Giotto's cycle, was probably finished by the Jubilee year of 1300, celebrating the glory of the Church (the Franciscans and the papacy)

and the rising of a style in art, the Renaissance. The decoration of the lower church began earlier than that of the upper church, perhaps in 1272. Simone Martini (1280/85–1344) completed the decoration of the Chapel of St Martin in 1317. (This dating is uncertain; according to Marosi⁶⁶ the frescoes were painted in the early 1320s,⁶⁷ others believe it was around 1320 while Küppers⁶⁸ dates the cycle between 1333 and 1338. According to Cecilia Jannella's research, the cycle had been finished by 1317).⁶⁹ This cycle, consisting of ten scenes, is one of the most imposing representations of St Martin's life and work. It has special significance since the Church of St Francis of Assisi is one of the most important pilgrimage sites of the Catholic Church and of the history of European piety.

The representations and the iconographical programme of the Chapel of St Martin are permeated by the heraldic imagery of the Angevin house and of the Hungarian royal dynasty.⁷⁰ The commissioner was Cardinal Gentile Partino da Montefiore (†1312), one of the most influential members of the Franciscan Order and the Roman Curia, and Hungary's papal legate. His tomb can be found in the chapel opposite from that of St Martin, in the Chapel of St Louis, which also was founded by him.

The portrait of the cardinal appears on the inner wall above the entrance of the Chapel of St Martin, under a Gothic canopy. The cardinal is kneeling before St Martin. Their eyes meet and Bishop Martin reaches out to the cardinal with a protecting

gesture. Pope Boniface VIII appointed Gentile Partino da Montefiore the cardinal of the Church of Ss. Silvestro e Martino ai Monti in Rome and sent him to Hungary to crown Charles Robert the Anjou in 1307. Having accomplished his mission, Cardinal Gentile established the Chapel of St Martin at the expense of the Hungarian and Neapolitan Angevins.⁷¹ Why did he choose Assisi for this purpose? The reason is simple: the lives of St Martin and St Francis have several common features, and their attitude to poverty is also similar. St Martin was the forerunner and exemplar of St Francis.

Besides the representations of St Martin, there are eight saints depicted in painted niches on the under-surface of the entrance arch, who represent the connections of the house of Anjou with the Franciscans and with Hungary. They are St Francis of Assisi and St Anthony of Padua, below them St Mary Magdalene and St Catherine of Alexandria, on the right. On the other side, on the left, are St Clare of Assisi and St Elizabeth of Hungary, and above them, the French king St Louis IX and St Louis of Toulouse. St Francis, St Clare, and St Anthony are the most honoured saints of the order the basilica belongs to. The other saints were commissioned by Robert of Anjou, King of Naples and his mother, Mary of Hungary, the daughter of our King Stephen V. Louis of Toulouse, the king's elder brother, who was canonised in 1308, accepted the episcopal throne in Toulouse only on condition that he could remain a true follower of Francis in poverty. The French monarch, Louis IX (1214–1270) was the brother of his grandfather, Charles I of Anjou. His father, Charles II of Anjou, had a deep reverence for St Mary Magdalene and St Catherine of Alexandria, and that is why the Angevins commissioned a fresco cycle dedicated to St Catherine in the church of Santa Maria Donnaregina in Naples. St Elizabeth of Hungary was the sister of Robert's great-grandfather, Béla IV (the grandfather of Robert's mother, Mary of Hungary). A benefactor of the poor (as was attested by the famous Miracle of the Roses), her image has become as inseparable from charity as those of St Martin and St Francis have. Like St Martin, St Elizabeth (1207–1231) was born in Hungary.

Cardinal Gentile supported Charles Robert in ascending to the Hungarian throne. The political and religious relationship between Hungary and the

Angevins is also clearly represented by the iconographical programme of the fresco decoration above the altar of St Elizabeth in the middle of the right transept of the basilica.⁷² St Elizabeth is in the middle, with St Louis of Toulouse and St Francis of Assisi on her right, and St Margaret of Hungary (1242–70) and St Emeric on her left. St Stephen and St Ladislav appear on both sides of the Madonna (Fig. 12).

In the Chapel of St Martin, ten scenes from the life of the saint are depicted on the two side walls: 1) The division of the cloak 2) The dream of St Martin 3) The investiture of St Martin 4) St Martin renounces his arms 5) He resuscitates a child 6) St Martin's meditation 7) The miracle at the Mass of Albenga 8) The miracle of fire 9) The death of St Martin 10) The funeral of St. Martin.

The cycle is completed above by the representations of eighteen more saints with inscriptions (now seriously damaged). The windows in the sanctuary also represent saints.

The first scene of the cycle of St Martin shows *The division of the cloak*, which had by this time become the attribute of the saint. The town walls and the gate of Amiens can be seen on the left. In the upper right-hand corner, a head appears against the blue background. Originally, the painter composed this scene in a different way and this detail was part of a previous sketch concealed by Simone Martini himself. However, later the paint disappeared and the detail of the first variant appeared. This composition can be compared to another one in the church, *St Francis Giving Away his Cloak*, painted by Giotto around 1297–1299. This scene is a variant of the similar theme in the legend of St Martin, and is based on the legends of St Francis written by Thomas of Celano and St Bonaventure. In the legend, the Blessed Francis meets a poor knight and gives him his cloak out of compassionate love. The story is similar in its theme, but different in its composition. Giotto placed the scene in a landscape. Simone Martini's representation of the gate of Amiens is better rendered in space, Giotto's view, resembling Assisi, is more detailed.

In the second scene, *Christ appears to St Martin in his dream*. He wears the cloak St Martin gave to the beggar and stands beside the sleeping man pointing to him. Martin is sleeping under a coloured checked blanket, popular in the works of contemporary painters

of Siena, the town from where Simone Martini himself came. The details of the blanket and the cushion reveal Simone Martini's attraction to depicting reality. The stillness of the lying body is relieved by Christ's gesture as his hand is leading our eyes from Martin's chest through the hand partly covered by the blanket to the saint's face, indicating that he was touched by the Lord's words in his dream.

The next two scenes deal with St Martin's past as a soldier. One of them represents *The investiture of St Martin*. This ceremony was not known in the age of Martin, the fourth century. "...he was arrested and bound at the age of fifteen and was obliged to take the military oath".⁷³ Martin was the victim of the political manipulations of the army of the Roman Empire since the Emperor buckles a sword on the lad's waist as a special sign of appreciation. The profile of the Roman emperor crowned with a laurel wreath leads implies that the painter used portraits on Roman coins as a model. Historically, the emperor must be Julian the Apostate, but his features resemble much more those of Constantine the Great. The painter makes this fourth-century event up-to-date according the demands of his own age. Was it the commissioner who stipulated that the picture should represent court life in the palace with all the musicians and singers and the building adorned with loggias and a wooden ceiling? Or did the painter use these features as a contrast, to indicate what secular glory Martin would renounce in the next scene, the pendant of this picture? In this latter one, Martin tells the Emperor that he is a soldier of Christ and he is no longer willing to fight as a soldier. (Fig. 35) To the left, the Roman camp can be seen with the soldiers in front of their tents receiving their pay from the treasurer. The face of Julian is the same as in the previous composition. To the right, behind a hill, are soldiers holding their spears and shields, ready to fight a battle against the Barbarians. Martin appears in the centre of the picture as a knight. He is raising his hand to the sky and is holding a cross in his left hand. It is clear from his expression that he wants to make the Emperor understand: his own fight is the conversion of the pagans and his weapon is the cross of Christ.

The scenes of the middle tier depict events that happened after the year 371, when Martin was already a



bishop: the mitre he wears unambiguously identifies him as Bishop of Tours. To the left of the triple glass window, the scene of the *Meditation* can be seen in the field beneath the arch. The saint is lost in contemplation, sitting in a similar Gothic chair, painted in perspective, as the one of Emperor Julian in the scene of *Martin renounces his arms* at the entrance of the chapel. Two friars are trying to awaken him gently to reality.

Opposite this composition, on the right side of the nave, is the scene of *The Miracle at the Mass*, which takes place in Albenga. St Martin had given his tunic to the beggar with the request that he comes and takes part in the mass. The scene depicts the mass already, when—at the time of the deepest devotion after the transubstantiation—two angels of God appear and cover Martin's naked arms with a golden shawl while he is holding up the Host. Kneeling behind the bishop, a monk is watching the miracle with astonishment. The picture, composed in perspective, is a realistic representation of the altar and its liturgical equipment. The embroidered altar cover, the candle, the book and the cross all emphasise the reality of the scene.

The next scene depicts *The Raising of the Child*, which probably appears for the first time in this

35. KÉP Simone Martini:
Márton lemond a fegyverekről

FIG. 35. Simone Martini:
St Martin Renounces his Arms

ABB. 35 Simone Martini:
*St. Martin entsagt
dem Kriegsdienst*

Martin-cycle. There is no hagiographic evidence for this event. Tradition holds that in 1657,⁷⁴ St Martin, on his pilgrimage to Rome, took a rest in Siena and resuscitated a child there. The painter, Simone Martini did not represent here the biographical facts, but rather the legend of local topicality for his beloved town, Siena, explaining how the local church was built there. A similar event in St Martin's life took place, in fact, near Chartres. The painter transferred this event into fourteenth-century Siena. The building on the right side of the picture suggests that the miracle really happened in this town. This is the town hall of Siena, the Palazzo Pubblico, shown in the state before the reconstruction of 1325. With this, the painter placed the nearly one-thousand-year old story into the life of the contemporary Siena. He, in fact, went beyond this. In contrast to tradition, in this representation not only the participants of the scene are sceptical, but also uninvolved viewers. The pious atmosphere in the picture is created by the attitude of the praying people. The sacral dignity is relieved by some well-formed characters. A knight in front of the building, wearing a blue hat, watches the event rather sceptically. Another man standing beside him in green clothes is looking out of the picture as if he were completely uninterested in the reality of the miracle. A third face, resembling the commissioner, Cardinal Gentile da Montefiore, turns towards a tree, the sky and God, referring to Martin's miracle with the tree (*Vita* 13).

The scene of *The Miracle of Fire* can be seen opposite this picture. Tongues of flame lick the Emperor's throne. The ruler falls on his knees before St Martin with a wide gesture. The variety of architectural elements, Gothic coupled windows and arches lend a vivid and dynamic effect to the composition.

In the uppermost part of the wall, on the right and left, two scenes end the series. They have a similar composition: the colours, the light and the architectural structures are all similar. St Martin's followers are present in both pictures, intent on paying a final tribute to him. Characters from previous scenes appear again among the participants with, of course, different gestures, postures, or expressions. In the scene of *The death of St Martin*, a priest celebrates the liturgy with a book in his hand. In the scene of *The Funeral of Saint Martin*, however, he is only a silent figure. The same tonsured priest in green and red clothes who is standing before a column and raising his eyes devotedly to the sky in the scene of the death, is seen holding the dalmatic of the celebrating bishop on the left side of the funeral scene. A curiosity of the scene of the death is that the person with joined hands on the right, under an aedicula-like structure, resembles the Hungarian king, Charles Robert. Both of the events are placed in an architectural structure. While the scene of *The Death of Martin* is placed in a more simple architecture suggesting the Romanesque style, *The Funeral of Saint Martin* takes place in an elegant, Gothic interior. This may be due to the influence of the great contemporary painter, Giotto. He used similar solutions for creating perspective in the cycle of *The Life of St Francis* in the upper church, the prototypes of the representations of St Martin. The formal borrowings are intentional, and can be explained by similarities in content. Some episodes of the Francis-cycle in the upper church (giving away cloak, renunciation of wealth and worldly goods, test by fire) are in direct parallel with scenes in the Martin-cycle in the lower church (division of the cloak, renouncing arms, miracle of the fire). Simone Martini's obvious aim is to present the saint of the Early Christian Church as a contemporary of Francis, whose famous and important exemplar he was. Simone Martini applies Giotto's representational principles like citations, but also alters them in a unique way. It is all a play with colours and forms, defined by Simone Martini's ingenious inventiveness. The result is a magnificent series, which lays emphasis on the exemplary power of St Martin's life for the Franciscans in the cathedral of their order.

Half way between the Palazzo Vecchio, the symbol of the political power of the most powerful Tuscan town, and the Cathedral of Santa

Maria del Fiore, the centre of the Church, there is a small chapel on the Piazza San Martino. Its frescos, which depict St Martin, were painted in the 1480s by the workshop of Ghirlandajo, the master of the splendid Michelangelo.

This chapel is the seat of the Confraternity of Benefactors (Compagnia dei Buonomini), established in 1432 by the Dominican friars of the Florentine San Marco Monastery under the leadership Antonino Pierozzi (who became the first Archbishop of Florence in 1445, and was canonised in 1523). The goal of the Black Friars was to aid citizens who became impoverished as a result of party struggles, and to give assistance to those who became victims of political and social changes. The organisation, now more than 500 years old, is still active and assisting the needy, according to the founders' intentions. The following inscription can be read at the entrance to the small chapel: "Give to the poor and St Martin will help you". The representations of St Martin are as follows: 1) St Martin divides his cloak 2) Christ appears to St Martin 3) Burying the dead 4) Visiting prisoners 5) Accommodating travellers 6) Visiting the sick 7) Clothing the naked 8) Giving food to the hungry and drink to the thirsty 9) Providing a dowry for poor girls 10) Inventorying of the goods left to the Confraternity of Benefactors.

In the left lunette opposite the entrance is the scene of *The Division of the Cloak*. The painter enriched the scene by adding a young squire as Martin's companion, filled with wonder before the walls of Amiens, and a church placed on a peak rising in the background. It was not the admiration of the squire that strengthened Martin in his human and Christian charity, but his dream, which is depicted in the picture on the right (*Christ Appears to St Martin*). (Fig. 63) Our protagonist is seen in a Renaissance interior under a coffered ceiling as he sleeps the sleep of the just. His companion, wearing the same clothes and hairstyle as in the previous representation, is sleeping in front of the saint's bed among the weapons and armour taken off by the knight. Through the elegant

*Florence, Oratorio della Confraternità
di San Martino dei Buonomini*

arcades opens a view of a wonderful landscape with a river and a towered castle, conveying tranquillity. Christ appears wearing one half of

the cloak and reveals to the angels how he, a poor beggar, was clothed by the mercy of this man.

Six lunettes illustrate the seven works of mercy (the first one containing two scenes). The works of mercy are as follows: "Give food to the hungry and drink to the thirsty"; "Clothe the naked"; "Visit the sick"; "Accommodate travellers"; "Visit prisoners"; "Bury the dead".

Two representations on the right longitudinal wall depict an exceptionally interesting scene from the life of contemporary Florence. One of them shows people drawing up a marriage contract, while in the other, a *cassone* (dowry chest) can be seen placed diagonally on the right. Several *cassoni*, decorated with wedding scenes, survive from the fifteenth century. It is also possible, however, that the first scene depicts the preparation of an inventory of a legacy. Church organisations and orders often received legacies in return for praying for the soul of a deceased. Obviously, the message of the picture would be encouraging further donations of this type.

The representations of this small oratory provide an insight into the everyday life of fourteenth-century Florence, the "capital" of Tuscany. The protagonists—the benefactors—can be recognised by their characteristic, so-called "endiviasolata" hats, the symbol of the rich.⁷⁵ Quills and ink pots are recurring elements of the representations, which indicate the precise record keeping of the confraternity. Not a penny could be lost here, since everything belonged to the poor, who were protected by Jesus himself with his infinite love. The Buonomini (benefactors) chose Saint Martin as their exemplar and it is obvious that in the cycle, the "second Christ" imitates the mercy of the first one, Jesus.⁷⁶

36. KÉP Szent Márton halálának helyét megőrkítő tábla
a candes-i Saint-Martin plébániatemplomban

FIG. 36. Memorial plaque marking the site of St Martin's death
in the Saint-Martin parish church in Candes

ABB. 36 Gedenktafel am Todesort des St. Martin
in Candes, Pfarrkirche St. Martin

Regarding Florence, it is worth considering another issue. On February 11, 1419, the tolling bells

of Florence informed everyone that Pope Martin V (Oddo Colonna), who adopted the name of the saint of Tours, had entered the town, to spend there a year and a half, during which he would contribute to development of the Renaissance in the powerful Tuscan town. Coming through Geneva, Milan, Brescia and Mantua, the new pope arrived in Florence, expecting the right moment to enter Rome. "Not only the Italians are anxious to see you return to Rome, but all those who pronounce the Holy Name of Jesus with respect",⁷⁷ said Alberto degli Albizzi, who had a good sense of identifying the interests of Italy with those of the rest of the world. With the pope, not only his household but also the spirit, genius, and beauty of Renaissance Florence arrived in the Eternal City on September 30, 1420.

Pope Martin V invited the Florentine master Masolino (Tommaso di Cristofano Fini, 1383–1447) to paint a polyptych for the basilica of Santa Maria Maggiore in Rome. Returning from Avignon, the pope spent his first years in Rome near this basilica on the Esquiline hill. Martin V began the reconstruction of Rome and promoted its artistic life with great zeal. The parts of the polyptych, which originally consisted of six panels, have been scattered. (1. *Miracle of the Snow* 2. *Assumption of the Virgin* 3. *Ss. Jerome and John the Baptist* (painted by Masaccio) 4. *Ss. John the*

Pope Martin V

Evangelist and Martin 5. *Ss. Peter and Paul* 6. *Ss. Gregory the great and the Apostle Matthias*). The

panel originally in the upper right corner represents St Martin as a bishop, together with St John the Evangelist (John G. Johnson Coll., Philadelphia). Already Giorgio Vasari mentions in the sixteenth century that in the scene of *The Miracle of the Snow*, the painter represented Pope Martin V himself marking out the ground plan of the church with a hoe. The pope, a great patron of art, ordered the painting for his family chapel, the Colonna Chapel in the basilica. With him being the commissioner of the altarpiece, the representation of St Martin of Tours in the panel in Philadelphia can be viewed as his own hidden portrait. In the panel showing Bishop St Martin, a conspicuous decorative element, a number of "M"s adorn the splendid liturgical cope of the prelate. This woven pattern obviously refers to the name Martinus. Another motif on the cope, the recurring heraldic column of the Colonna family, refers to Martin V. A characteristic piece of the prelate's vestments, the clasp holding together the cope at the chest, represents a figural motif, the famous fifteenth-century iconographical type: the *Imago Pietatis*, showing the Christ of the Passion. It is clear that Masolino painted the splendid fibula in order to express his respect to his employer, Martin V, and in it, referred to St Martin of Tours as the "second Christ." Between 1427 and 1431, Masolino painted the legend of the great fourth-century church father, St Ambrose, on the right wall of the *Capella del Sacramento* in the Church of San Clemente in Rome. The titular cardinal of San Clemente was at this time Branda Castiglioni, who was born in Milan, where Ambrose had been a bishop. His choice of subject matter is thus obvious. An essential parallel between St Martin and St Ambrose is that they were both reluctant to become bishops. They were of similar descent and they both fought against heresy. Several common features can be discovered in their activities and personalities as well.⁷⁸ Through the Jesus-faced Ambrose, a contemporary admirer of St Martin of Tours, this iconographical programme of Cardinal Branda is intended to refer to Pope Martin V, the prelate who ended the Great Schism of the Church and created a new era.



The third group of the portrayals of St Martin is formed by scenes in which he appears as a bishop. According to Sulpicius Severus' biography, the following deeds can be associated with his activity as a bishop: the foundation of the Abbey of Marmoutier (Fig. 13); the revelation of the false martyr; the felling of the tree honoured by pagans; the destruction of pagan shrines; the failure of the murderers who attempted to take his life; the healing of a paralysed girl; the healing of two men possessed by evil spirits; miraculous cures; his fight against Satan at Emperor Maximian's feast; the revelation of a false mystic.

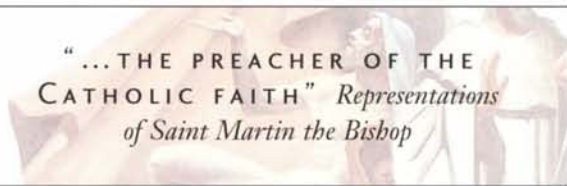
Baroque artists readily depict Martin as a bishop in heavenly glory with a halo, and as the Lord of the Heaven and Earth in wall paintings. These tendencies have a long history. The first representation of St Martin as a bishop is found in the seal of the town of Mainz from around 1150.⁷⁹

Around 1220, in a relief on the southern portal of the cathedral of Chartres, Bishop Martin appears between two Church Fathers, Jerome and Pope Gregory the Great. His prominent role here can be explained by his great veneration (Fig. 37). A fourth sculpture beside them represents St Avitus, the abbot of the monastery in Micy. His figure can be identified by the dogs on the pedestal, one of whose tongues he pierces with his pointed crosier, just as it is described in Sulpicius Severus's *Dialogue*.⁸⁰ The motif of hares stirred and chased by dogs originates from the *Physiologus*, which was compiled at the end of the second and at the beginning of the third centuries. Man is identified here with the hare, as dogs, symbolising the evil enemy, chase him.⁸¹

A representation of St Martin can be found also in the oldest monumental tympanum in the bishopric of Rottenburg–Stuttgart, in Neckar bei Laufen (after 1227, the original today is in the Württembergischen Landesmuseum, Stuttgart). In full episcopal splendour, Martin is sitting on a throne, the arms of which form a–by now hardly identifiable–dog-shaped motif on both sides. The dignity of the bishop is emphasised by his insignia, his mitre, crosier and throne.⁸²

A representation of St Martin can be found also in the oldest monumental tympanum in the bishopric of Rottenburg–Stuttgart, in Neckar bei Laufen (after 1227, the original today is in the Württembergischen Landesmuseum, Stuttgart). In full episcopal splendour, Martin is sitting on a throne, the arms of which form a–by now hardly identifiable–dog-shaped motif on both sides. The dignity of the bishop is emphasised by his insignia, his mitre, crosier and throne.⁸²

“...THE PREACHER OF THE CATHOLIC FAITH” *Representations of Saint Martin the Bishop*



The previously mentioned cathedral of St Martin in Mainz is important for its title, since its dedication dates back to the sixth century. Let

us now discuss in detail two works out of the twenty representations of St Martin in the cathedral. The tympanum above the entrance of the cathedral's funerary chapel dates from around 1200. The enthroned Christ in its centre is flanked by the Virgin and St John the Baptist. Two bishops–portrayed in half figure–can be seen on both edges of the semicircular field. Researchers identify them as St Martin and St Boniface.⁸³ This representation is especially interesting if we consider the relation between form and content. The Virgin and St John the Baptist are part of the so-called “*deësis*” scene here, in which they intercede with Christ as mediators. This scene receives eschatological emphasis here, at the entrance of the funerary chapel, through the theme of the resurrection and the Last Judgement. Together with the other characters, St Martin also turns towards the Christ the Judge as a mediator, and thus, theologically, he appears as Christ's immediate “colleague.” The other representation of St Martin at the cathedral is in the so-called “Memory” tympanum, dating from 1220. The half-figure of the bishop is holding the model of a church in his right hand–that of the cathedral itself, dedicated to him–and an open book in his left hand, the words of which, when translated into English, read, “It is peace of the house and of all those who live in it”.⁸⁴

In the painting of Master of the Santa Verdiana, *The Enthroned Virgin and Child with Ten Saints* (Szépművészeti Múzeum, Budapest, around 1400, inv. no. 4207), the Virgin is slightly turned to the right over the clouds, suckling her son who is sitting on her knees. She appears in mandorla-like halo, adorned with six cherubs on either side. Mary is wearing a blue cloak with gold embroidery on its border and a tight-sleeved brocade dress. In the foreground, covered by a carpet, ten saints appear: Ss. Bartholomew, Peter, Julian, Anthony and Magdalene on the left and Ss. James the Major, Paul, Dominic, Martin and Catherine of Alexandria on the right.⁸⁵

37. KÉP Szt. Márton, Szt. Jevomos, Szt. Nagy Gergely,
Szt. Avitius a chartres-i katedrális déli kapuzatán

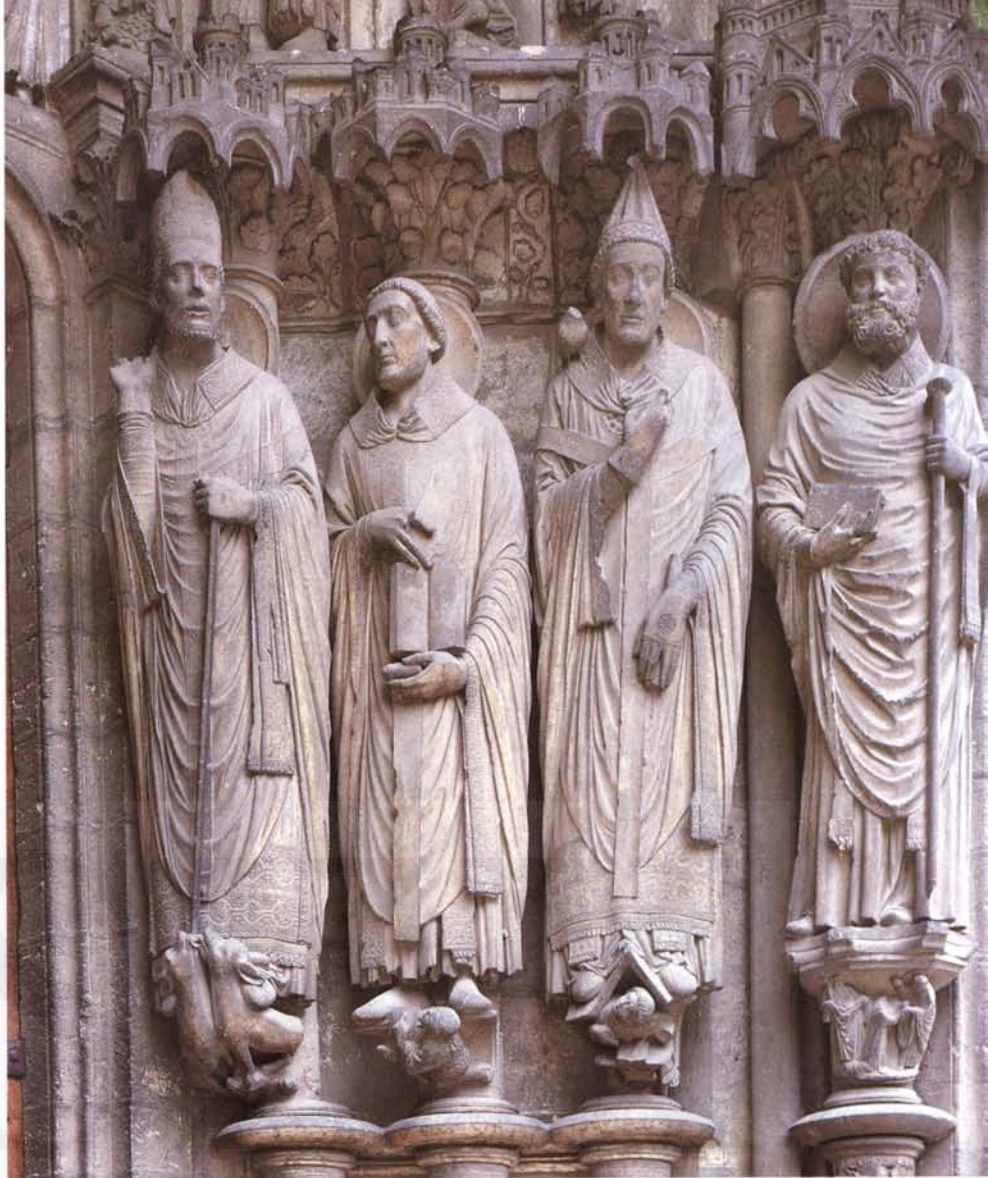
FIG. 37. *St Martin, St Jerome, St Gregory the Great and
St Avitius on the southern portal of the cathedral of Chartres*

ABB. 37. *St. Martin, St. Hieronymus, St. Gregor der Große,
St. Avitius am Südportal der Katedrale zu Chartres*

The popularity of representations from St Martin's *Vita* can be well observed in fifteenth-century altarpieces. A recognisable tendency from the thirteenth and fourteenth centuries on is that the beggar appears less and less frequently with St Martin as attribute when the saint is represented in church portals together with other saints. At the same time, the beggar appears not only as the attribute of the soldier, but also of the bishop, as we have noted earlier. The development is towards a more compact representation of Bishop St Martin as a benefactor. This is not an anachronism of the biography. If the different elements are merged or transformed, it is because of the obvious contemporary demand for a demonstrative representation of charity.

One of the five panels from a winged altarpiece by a Spanish painter known as the "Master of Budapest" (active probably in Castile, near Burgos and Valencia between 1475 and 1485) depicts Bishop St Martin (71 by 44 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest, inv. no. 4124). In this picture, the bishop of Tours opens up his cope, which is fastened with a clasp adorned with pearls and rock crystals, with his blessing right hand and holds his crozier in his left hand. His mitre is emphasised by a curtain hanging on the inner wall of the church. Through a window near the curtain a view opens to a mountainous landscape.

A new development in the depiction of the bishop and the beggar is a type—which meets the expectations of the Middle Ages much better—in which the prelate gives a coin, instead of clothing, to the beggar. The



first representation of this kind is Bernhard Strigel's (1460–1528) altar wing (1490, Staatsgalerie, Stuttgart), in which Martin is handing a gold coin to a figure symbolising the possessed, the ill, or the beggar.⁸⁶

Grünewald's representations convey similar thoughts. The portrayal of St Martin on the "Maria-Schnee" altarpiece in the Abbey church of Aschaffenburg was painted in 1519. Master Grünewald followed the new types of Martin-representations that became well-established in the meantime, and depicted the saint, who appears in episcopal vestments and holds a crozier, in the act of giving money to a beggar kneeling on the ground.⁸⁷ (Fig. 65)

In Aschaffenburg, a town under St Martin's protection, countless local representations depict the patron saint. The triptych of *The Coronation of Virgin* was painted at the order of Heinrich Johann Konrad Kaltoven in 1483. In the left-hand side panel, Hein-

rich (†1520) is shown crouching at St Martin's feet beside the paralysed beggar who is crawling on the ground and grasping the bishop's cloak (deposit of the Bavarian National Museum, Stiftsmuseum, Aschaffenburg). Memling's diptych (1487, Hospital of St John, Bruges) also emphasises Martin's exemplary and charitable characteristics. The donor is raising his hands for prayer over the Bible in such a way that—in the glass windows of the room—the scene of St Martin dividing his cloak at Amiens becomes visible. In one of Leonhard Beck's diptychs, the motif of the bishop and the beggar is further enriched. Here St Martin—beside the donor couple, Martin and Barbara Weib—is portrayed together with the Man of Sorrows, that is, with Christ. This representation is an expression of late medieval piety. Christ, who appears in Martin's life in the dream scene, is an attribute of Martin. In this case, however, there is a further explanation, given by Sulpicius Severus in his passage about Martin's temptation.⁸⁸ At the scene of the division of the cloak, the dominant element is Christ as a brother, while here it is the theological meaning of the recognition of Christ. St Martin—as a second Christ—becomes the witness of mercy and the hope of happiness.

From an iconographical point of view, the altarpiece of *St Anne with the Virgin and Child* in the Cathedral of St Martin in Utrecht deserves special attention (Van Arkel Chapel, early 16th c.). On the boundary between the Gothic and the Renaissance, this work of art is also unique in its shape: the coloured sandstone altar tympanum is crowned by round relief, in which God the Father is seated. Beneath him, in a baldachin-like structure, is St Anne with the Virgin and the Infant at her feet. St Martin appears to the left of Anne holding a coin in his hand. Mary Magdalene, on the right, can be recognised by her long braid. Saints identified by their attributes are placed in the lower part of the composition as follows: Ss. Anthony, James, Catherine of Alexandria and Agnes. The reinterpretation of the subject of St Anne with the Virgin and Child is particular in that the patron saint of the church and the town is present in the image. The presence of the other saints is also worth noting. Other works in Utrecht are difficult to identify, since a lot of them disappeared during the great destruction of images in 1566. From

1580 Utrecht became one of the main centres of the Reformation in Holland. Other representations of St Martin in the Cathedral of St Martin in Utrecht include a nineteenth-century reproduction of the classic cloak division-scene in the first western niche in the left aisle (the original dates from the early 16th c. and is conserved in the St Jerome Home, Utrecht). There are also nineteen scenes from St Martin's life, from the second half of the fifteenth century, in the gables above the cloister windows.⁸⁹

Similarly to the Kaltofen altarpiece in Aschaffenburg, Hans Holbein the Younger also chose the Virgin for the main figure in his representations of St Martin (*Madonna of Solothurn*, 1522, oil on wood, Kunstmuseum Solothurn). The enthroned Madonna



38. КЕР ifj. Hans Holbein: *Solothurni Madonna*

FIG. 38. Hans Holbein the Younger: *Madonna of Solothurn*

ABB. 38 Hans Holbein d.J.: *Madonna von Solothurn*

39. KÉP *Meister von Wald:*
Szent Márton

FIG. 39. *Master of Wald:*
St Martin

ABB. 39 *Meister von Wald:*
St. Martin

is sitting between St Martin and St Ursus, as in the *Sacra Conversazione* type. Johannes Gerster, a notary in Basel, and his wife, Barbara Guldinknopf commissioned the 25-year-old master to paint this picture. Their coats-of-arms appear in the carpet that covers the base of the throne (Fig. 38). The Virgin, the patron saint of Basel, is portrayed in front of the northern part of the town, before the so-called Spalentor. The elegant, but restrained representation of the Madonna is in contrast with St Martin's very richly adorned figure. The bishop's gold crosier, his mitre decorated with pearls and jewels and his pluvial interwoven with gold threads suggest a rich person of high rank. In the central strip of the pluvial, the scenes of the Passion are depicted (from top to bottom): Christ before Pilate, an angel with the crown of thorns, the crowning with thorns. The cope is decorated with architectural elements and figurative scenes, in one of which—beside a beggar's plate—the figure of the captain of Capernaum before Christ is discernible. The mitre represents a bishop with three golden balls, who can be identified as St Nicholas of Myra. Today it is hard to decide whether the picture was painted for private devotion or whether because the patrons wanted to donate an altarpiece to their church, in defence of the Catholic religion against the upsurge of the Swiss Reformation.⁹⁰

Baroque and Rococo art brought new changes in the representations of St Martin, which received the title "Saint Martin in his glory" in art history.⁹¹ Its main types are the miracle-worker, the protector (patron of the settlement) and the bishop glorified in his death.

Let us take the types of altarpieces first. The bishop ascending to Heaven in the painting of the parish church in Tannheim, painted in 1716 by Johann Georg Bergmüller of Augsburg (1688–1762), is also the patron of the settlement.⁹² Franz Sigrist's (1727–1803) oil sketch has a similar approach (Städtischen Sammlung, Augsburg).⁹³ George Des-

marées (1697–1776) was the court painter of the elector Karl Albrecht in Munich after 1730. He painted the *Glorification of St Martin* scene for the high altar of the parish church of St Martin in Kaufbeuren at the order of the town and the parish in 1744. (Fig. 66) The painting had been in the sanctuary until the great restoration of 1880–1890, and today, partially destroyed, it is on the wall above the northern entrance. In the foreground of the picture, an angel is carrying the joint coat-of-arms of the town and the parish, in reference to the commissioners.

The beggar is to the left, with a figure holding the cloak beside him. They are connected with the other figures through a crosier that is held by a diagonally flying angel. The protagonist of the painting is St Martin, who—wearing a simple monk's habit—refuses the episcopal vestments offered to him by the angel. Christ appears above him, in a cloak of the same colour as the one by the beggar, with the symbol of victory, the cross in his hand. With his right hand, he is about to place a crown on Martin's head. Immediately beside him is the dove of the Holy Spirit. The painting is crowned by the figure of God the Father enthroned on clouds. Corresponding to the title of the church, several other Martin-representations can be found in it. (Fig. 14)

The late Gothic high altar of this church, over 12 m high, was executed by Michael Erhart of Ulm.⁹⁴





40. КЕП Franz Anton Zeiller:
Pogányok által tisztelt fa kivágása

FIG. 40. Franz Anton Zeiller:
Felling of the Tree Venerated by Pagans

ABB. 40 Franz Anton Zeiller:
St. Martin läßt einen Götzenbaum fallen

In 1545, the Protestants dismembered the altar, and today only five life-size statues recall the by-gone beauty of the original altar: those of the Madonna (Bavarian National Museum, Munich), St Ulrich, the patron saint of the parish, Ss. Cosmas and Damian, and St Martin. The young bishop is portrayed turning over the leaves of the Bible. (Fig. 39) He appears as the preacher of the Gospel, a new element in the iconography of St Martin. The original arrangement of the statues cannot be reconstructed today. The complete restoration of the building lasted from 1883 until 1893 and the neo-Gothic altar was made thereafter, in 1896, by the sculptor Peter Sprenger and the painter Julius Frank after the plans of Johann Marggraff.⁹⁵

Among the Baroque high altars, the representation at the Benedictine monastery church of Weltenburg is one of the most magnificent. The altar (1721) by the painter and architect Cosmas Damian Asam (1686–1739) and his brother, the sculptor Egid Quirin Asam (1692–1752), is a splendid example of the “*theatrum sacrum*”. The titular saint of the church, St George, is portrayed in an over-life size equestrian statue placed one metre in front of the central panel of the high altar, dedicated to the Immaculate Virgin. Between two twisted columns

on each side, St Martin appears on the left, as the other titular saint of the church and the monastery, and St Maurice on the right, as the local saint. St Martin is depicted with a mitre, a crosier, a book on his arm, and a goose in front of him, while the beggar is trying to escape from under his cloak with a passionate gesture. This is a brilliant work of a Baroque composition of light and shade: the altarpiece is lit through an opening behind the altar. The painting is thus splendidly illuminated and the figures in the foreground—including St Martin—stand there as actors in a real performance. Martin’s figure is built up from weightless, delicate forms; his twisting drapery gives the illusion that he is ascending. With his arm, he is pointing towards Heaven and his slightly disapproving expression calls on the earthly beholders to account for their deeds.⁹⁶ Similar solutions are conveyed by the representations in Illmitz (Burgenland) and Amorbach (1754).

St Martin was represented in ceiling paintings as well. In a fresco in the church in Altheim (near Riedlingen), Franz Joseph Spiegler (1691–1756) depicted the scene in which St Martin raises a dead youth. The sky opens up and the characters praise God and glorify St Martin with passionate gestures. C. Ferri depicted the same subject in one of his works (Kunsthistorisches Museum, Vienna, inv. no. 122).²¹ Franz Anton Zeiller followed the text of the *Legenda Aurea* in the ceiling fresco of the parish church of St Martin in Schlingen (1763).⁹⁷ The pagan figures in the foreground watch the scene with keen interest. St Martin, standing calmly under a tree with a crosier, with a goose next to him, is raising his hand toward the sky. His calm figure is counterbalanced by an animated standing figure holding an axe beside him. The ancient building undoubtedly refers to the old faith, but the figure of Ecclesia is victorious over all (Fig. 40) The delicate pastel shades and the animated representation aim serve to underline the essence of the miracle.⁹⁸ Further representations of St Martin in the church

include a ceiling fresco above the altar, in which the saint, as intercessor, is praying for Schlingen (by Franz Anton Zeiller, 1763). In an oil painting on the left-hand side of the choir by Wilhelm Lessing (a work the artist painted around 1768 over another painting he bought from an unknown painter) St Martin dresses up the beggar. Four scenes painted on the parapet of the organ loft by Baumann in 1955 complete the series of representations. The donors for these four pictures were all named Martin: Martin Daser for the scene of *St Martin raises a dead youth*, Martin Huber for *St Martin, the soldier of Christ*, Martin Schmid for *Christ appears to St Martin*, and Martin Merbeler for the *Death of St Martin*.⁹⁹

The ceiling fresco in the church of St Martin in Lemerdingen is signed as "Joan Georgius Lederer pinxit 1738". Its subject is the death of St Martin. Martin is sitting in the centre of this enormous fresco in the simple vestment of a priest, but with an episcopal cross on his chest, which denotes his dignity, while above his head his soul is ascending to Heaven in the form of an infant. Next to this scene is the vision of St Ambrose. The true subject of this work is not the death of the saint but rather his admission to the community of saints in the company of St Ambrose, St Barbara, St Catherine of Alexandria and angels playing their instruments. (Fig. 67)

The St Martin altarpiece of the former Carmelite Church of Rottenburg from 1730 (Diözesenmuseum, Rottenburg) is almost like a summary of the Baroque period and the eighteenth century. It deserves attention not for its artistic quality, but for the complete array of attributes which evoke the saint's life. The helmet, harness, and sword in the foreground of the picture refer to St Martin's military service. Behind these is, recalling the events of the bishop's election, the goose flapping its wings in an attempt to get to the foreground. The beggar also appears, as a counterpoint to the other attributes, on the left of the picture, leaning on a crutch with his right hand and raising a cup high in the other. St Martin, in full episcopal vestments, throws a handful of coins into the beggar's cup with a generous gesture. An angel appears above the beggar, at the height of the bishop's shoulder, to help open the cloak (in reference to the division of the cloak). St Martin has a crucifix in his hand, while an angel on the other side holds an open book. Two putti,

with a lily (the symbol of purity) and a palm (the symbol of victory) in their hands, raise a crown above Martin's head indicating his glorification.

Nineteenth- and twentieth-century representations often employ former, historical styles, use traditional elements, and often tend toward folk art. A work by René Theodore Berthon's (Tours, 1776- Paris, 1859), *St Martin Establishes the Abbey of Marmoutier*, shows the act of the foundation (1822, 260 by 227.5 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest) (Fig. 15). In 372, already a bishop, St Martin established an abbey in Marmoutier along the river Loire, which became a centre of early monasticism in France. Subsequently, the monastery gave numerous bishops to the Church. In the picture, Martin appears not as a bishop, but as a monk. At his election as a bishop, his only wish was to continue his life in monastic poverty.¹⁰⁰ A bearded elderly monk and a younger one are showing a ground plan to Martin, who is wearing an alb, a red chasuble, and a stole. In the left background, monks and workmen are busy at a construction on the bank of the Loire. Parts of the town of Tours are visible on the riverbank, on the left side of the picture. On the right, at the entrance of a cave, there is a mother with her child receiving a rosary from the monk. This painting was presumably made as an altarpiece. It was also exhibited at the Salon in Paris in 1822.

The Szépművészeti Múzeum also owns Leopold Kupelwieser's (1796-1862) altarpiece of St Martin, made for private devotion (30 by 19.5 cm, inv. no. 87.2.B, c. 1850). In the small composition, Martin is standing frontally, in episcopal vestments, with his left hand on his heart and a crosier in his right hand. In the right background, the scene of the division of the cloak can be seen. Martin is accompanied by two of his companions from the legion. The figure of the old beggar places his hand on his chest with the same devotion as his benefactor. In the left background, Gothic buildings refer to the monasteries established by Martin. In the upper third of the composition, Christ, wearing the cloak, is carried to Heaven by angels.

Fewer representations depict St Martin as a bishop as historicism comes to an end. The compositions so popular in the Baroque become insipid. The modern era no longer sees in the figure of St Martin the bishop, but a simple, mortal man.

Clovis I, the founder of the Frank Empire which took on the heritage of the Western Roman Empire, was baptised in Reims, together with his household and thousands of his followers, at Christmas (?) in 498. This was the first occasion in the history of Western European Christianity when a Teutonic tribe decided in favour of the Catholic religion. Before that time, Emperor Clovis had regularly and secretly attended the instructions of the catechumens (adult candidates for baptism). The convincing, exemplary life of St Martin of Tours, the son of Savaria, played an important role in his personal decision. During the military campaign to Western Aquitaine in 498, Clovis visited the sepulchral basilicas and the sites of miracles, which served as an example of the saint's power to work miracles. The sources describe the emperors of the Merovingian period as pious men who led exemplary lives and were honoured as saints. The Czech František Graus described the lives of the Merovingian emperors in a convincing way.¹⁰¹ According to him, it was not accidental that the Merovingians chose Martin, widely venerated in Gaul, Saxony, and Bavaria, for their exemplar. As a continuation of this tradition, the cult of St Martin flourished also in the Carolingian period.

The first significant wave of migration reached Pannonia in 433. The town of Savaria and its romanised Christian inhabitants survived the Hun attacks.¹⁰² September 7, 456 is a sad date in the town's history. On this day, an earthquake destroyed the settlement. Contemporary reports also mention this event, which indicates the importance of Savaria.¹⁰³

The history of the Christian tradition in Pannonia, and Savaria in it, has been thoroughly studied.¹⁰⁴ On the basis of this research we can rightly assume that Christian communities lived on in Transdanubian region, and kept alive the cult of St Martin, before the foundation of our state by King Stephen and the conversion to Christianity. A proof for the living tradition of this cult is the fact that after the Frank emperor, Charlemagne, penetrated Pannonia during the war against the Avars as far as the confluence of the rivers Danube and Rába at the town of Győr¹⁰⁵, he took a

“...THE PEOPLE OF YOUR
COUNTRY LOOK UP TO YOU”
Hungarian representations of St Martin

roundabout route to visit St Martin's birthplace.¹⁰⁶ (Fig. 41) The highly cultured emperor knew St Martin not only from Sulpicius Severus's biography, but probably also from the narratives of his tutor, Alcuin, Abbot of Tours. In 800, the emperor visited the town personally. His wife, Luitgarde, died there, also, and was buried in the Monastery of St Martin, where the tower of the transept was named after Charlemagne.¹⁰⁷

St Martin also enjoyed a high reputation in Aachen, the capital at that time. The Frank emperors counted St Martin's divided *cappa*, the cloak that he shared with the beggar, among their relic treasures in the royal chapel of the town. This word—the name of the

roundabout route to visit St Martin's birthplace.¹⁰⁶ (Fig. 41) The highly cultured emperor knew St Martin not only from Sulpicius Severus's biography, but probably also from the narratives of his tutor, Alcuin, Abbot of Tours. In 800, the emperor visited the town personally. His wife, Luitgarde, died there, also, and was buried in the Monastery of St Martin, where the tower of the transept was named after Charlemagne.¹⁰⁷



relic—came to signify ‘institution’ first, later ‘building’, and finally ‘cappella’, that is, chapel. Also ‘chaplains’ were named after St Martin’s cloak, since the Frank kings took the relic with them into battles and the men in charge of the cloak were named chaplains.¹⁰⁸ (Fig. 68) Pilgrims have visited Aachen since the early times. It is also known that in 1367, the Hungarian king Louis the Great had a chapel built on the south-western side of the chapel to accommodate the great number of visitors. According to contemporary sources, most of the pilgrims were Hungarians, and a Hungarian priest was commissioned with their spiritual guidance. The Gothic chapel of the Hungarians became perilous in the eighteenth century and had to be demolished in 1748. In 1767, Joseph Moretti had a new octagonal chapel built, for the four niches of which an artist from Mannheim, Petondi, sculpted statues of Ss. Stephen, Ladislav, Emeric, and Adalbert.

Having defeated the Avars, Charlemagne incorporated Pannonia once again into Western culture. He settled Bavarian Christians among the Avars and the Slavs, and also sent Christ’s legates to the destroyed Savaria. It was our first king, St Stephen, the founder of the Hungarian state, who re-established the cult of St Martin in Hungary. His own veneration of Martin may have come from three sources. An obvious influence, received through his German wife, is the Bavarian and Frank tradition, in which, besides the cult of St George, the veneration of St Martin can be considered as a dynastic tradition. King Stephen placed our country under the protection of St Martin, besides that of the Virgin Mary. Our state founder intentionally adopted the old-Roman and Frank-Bavarian-traditions. The best example for this is shown by the fact that he established the Transdanubian ecclesiastical centres in ancient settlements: in Győr (Arrabona), Veszprém (Cimbriana), Esztergom (Solva), and Pécs (Sopianae). Another influence for the veneration of St Martin

came from Italy, from where St Gerard and his companions brought the monastic heritage of Montecassino. St Benedict, the founder of the Benedictine Order, regarded Martin as the father of monasticism, and it is not accidental that in their head monastery a chapel was established in St Martin’s honour (Fig. 17). Pannonhalma, the first Benedictine abbey in Hungary, had immediate ties with Montecassino. According to the foundation charter from 1002, “...de monasterio Sancti Martini in monte supra Pannoniam sicca”, i.e. a monastery dedicated to St Martin is established on the hill above Pannonhalma, the “*Mons Sacer Pannoniae*” (Pannonia’s Holy Hill). (Fig. 16) The third source for St Martin’s cult was the influence of Cluniac spirit in France, transmitted through St Adalbert. St Adalbert came to Hungary from Prague, where St Martin had been the titular saint of three churches since the eighth century. During his stay in Italy, he may have become familiar with the cult of St Martin at Montecassino and in the monastery of St Alexis in Rome. St Adalbert, a pious man, also visited the saint’s shrine in Tours, which had acquired great importance by that time.

Hungary’s conversion to Christianity also meant the acceptance of the cults of saints. The cult of St Martin of Pannonia, a saint so popular in France and Bavaria, gained special importance in Hungary. St Martin’s feast was observed in Hungary from the very beginning. It had been so in Savaria even earlier, because, in 799, the Council of Salzburg declared St Martin’s day a feast of high priority,¹⁰⁹ and Savaria had belonged under the Archbishopric of Salzburg until the formation of the Hungarian Church, when it came under the authority of the Bishopric of Győr. At the Council of Szabolcs in 1092, St Ladislav established the saint’s holiday by stating: “...three days must be devoted to St Martin.”¹¹⁰ So it is not accidental that after the formation of the Hungarian Church, nearly 200 churches and chapels, as well as more than 40 settlements had St Martin for their patron.¹¹¹ The Illuminated Chronicle (Képes Krónika)¹¹² and its explanations,¹¹³ as well as the Érdy-codex¹¹⁴ mention that the Hungarian kings asked for St Martin’s help in battles.

With his son, Emeric, King Stephen often visited Pannonhalma, where he prayed before the altar of St

41. KÉP Szent Márton-kápolna a szombathelyi Szent Márton-templomban

FIG. 41. Chapel of St Martin in the Church of St Martin in Szombathely

ABB. 41 St. Martin Kapelle in der Kirche St. Martin zu Szombathely

III: q̄m̄i h̄m̄ d̄uic̄t̄ palū p̄cip̄i. III: q̄m̄i r̄f̄and̄at̄ unū infirmū



III: q̄m̄i lib̄er̄at̄ unū susp̄ensum. III: q̄m̄i s̄uic̄ el̄et̄ in ep̄m̄.

42. KÉP A Magyar Anjou
Legendárium lapja

FIG. 42. A page from the Hungarian Angevin Legendary

ABB. 42 Ein Blatt aus dem Vatikanischen Legendarium
der Ungarischen Könige

Martin to pay honour to the saint.¹¹⁵ Later in the Middle Ages, according to contemporary sources, the statue of St Martin stood between the statues of Kings Stephen and Ladislav on the marble pillars behind the sanctuary.¹¹⁶

The millennium of the foundation of the Christian state of Hungary provides us with the opportunity to take the Hungarian representations of St Martin into account. First of all, let us consider the churches and monasteries established by Stephen and dedicated to St Martin, since we can rightly assume that nearly all of them had a representation of St Martin. We have mentioned a work in Pannonhalma, now unfortunately destroyed. King Stephen asked for St Martin's help in the battle against the bailiff of Somogy County, Koppány, and legend has it that he

had Martin's flag carried in front of his army. After the victory, the king gave the tithes of Somogy County to the Abbey of Saint Martin in Pannonhalma, as a sign of gratitude. That is how the settlements of Bálványos, Mörény (Merenye) and Vizetcha (Vizegyke), which originally belonged to Somogy County, came into the possession of the Abbey of Pannonhalma.¹¹⁷ The church of the Aba clan in Feldebrő was also dedicated to St Martin. King Samuel Aba (1041–1044) was presumably buried here. In the choice of the church's titular saint, their wish to establish a local tradition obviously played an important role, and this choice can also be considered as a noble gesture of the Aba clan towards Stephen, with whom they were not always on friendly terms.

Princes Ladislav and Géza also invoked St Martin for help in their battle against King Solomon in 1074. To commemorate their subsequent victory, Ladislav established a Benedictine abbey in honour of St Martin.¹¹⁸ The other victor, Géza established a chapel dedicated to Martin in the village of Pográny (Pohranice, Slovakia) at the foot of Zobor Hill as a sign of his gratitude. In the royal seat, Fehérvár, where the royal crown was kept, large-scale alterations were made in the local Church of St Martin during the second half of the twelfth century. Following their coronation, the Hungarian kings took the coronation oath in this church, named after one of the country's patrons.¹¹⁹ The cult of St Martin was passed from generation to generation among our monarchs. A sign of this is that in 1349 a chapel dedicated to St Martin was consecrated in the Buda Castle.¹²⁰ In 1198, King Emeric established a monastery in honour of this saint in Szepeshely.¹²¹ Unfortunately, none of the portrayals of the titular saint survived in these churches, abbeys, and monasteries.

The earliest joint representation of Bishop Martin and King Stephen can be found in the so-called *diptych of Bern*, painted around 1300 for King Andrew III (Historisches Museum, Bern). King Stephen is paired with Emeric, King Ladislav with St Elizabeth of Hungary,¹²² and St Martin with St Nicholas. "In the fourteenth-century Hungarian Church, still in its formation, the patron saints of the country, as in other countries, came in rank directly after the saints of Rome. Since the time of our king Saint Stephen, it was

Saint Martin who ranked, after the Virgin, as the second most important patron of our country.”¹²³

The oldest, still extant cycle on St Martin’s life can be found in the *Hungarian Angevin Legendary* (Rome, Bibliotheca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 8541).¹²⁴

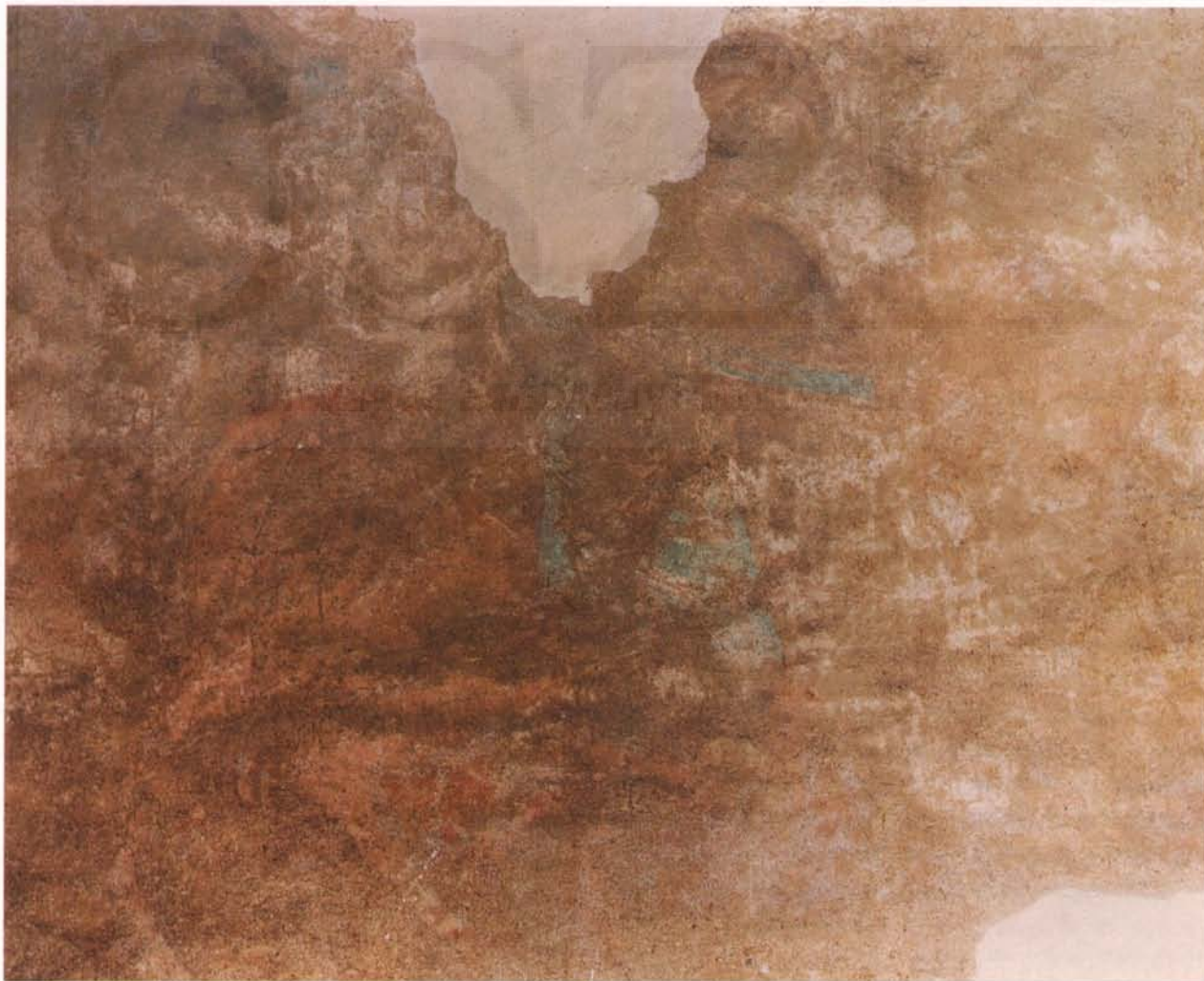
The Hungarian Angevins commissioned this codex in the 1330s in emphasis of their descent from the House of Árpád. We have already mentioned the relationship between the Hungarian saints and the Angevins in connection with the fresco cycle of St Martin in Assisi. The numerous typical Hungarian references in the codex—to Ss. Emeric, Ladislav, Gerard, Stephen—do not exclude the possibility that this codex was made in Hungary. The *Legendary* presents the life of 58 saints on 142 folios with four pictures on each, a total of 549 pictures. For the Angevins, these biographies were important also for dynastic reasons.

The appearance of St Martin in this glorious group of saints can be explained in two ways: partly by his Pannonian origin and by his widely spread cult in Europe. The representations are as follows, as the original Latin titles put it: 1) This is how he divided his cloak between him and the poor man 2) This is how he healed the sick 3) This is how he saved a hanged man 4) This is how he was elected a bishop.¹²⁵ (Fig. 42)

43. KÉP *Johannes Aquila: Szent Mártont ábrázoló freskótöredék a veleméri Szentháromság-templomban*

FIG. 43. *Johannes Aquila: St Martin, fresco fragment, Church of the Holy Trinity in Velemér*

ABB. 43 *Johannes Aquila: St. Martin, Fragment einer Fresco von Velemér*



The *Evangelistary of Pannonhalma* (*Forgács-codex*) from around 1510 is another example of Hungarian codex representations. Its frontispiece depicts the well-known scene of the division of the cloak. (Fig. 3) In one of the H-initials, the bishop saint appears holding a crosier in one hand and a goose on a spit in the other (Pannonhalma, Abbey Library, without inv. no., fol. 22v). (Fig. 69) Originally, the codex was a colligate of two volumes; other folios from it are conserved in the University Library of Budapest. Twenty-four folios of the evangelistary are illuminated with frame decorations. The initials are decorated with scenes from the life of Christ. Below the scene of *The Nativity*, the figures of the mounted Martin and the beggar can be seen in a rectangular field (Cod. lat. 113).¹²⁶

The decoration of an A-initial in a fifteenth-century folio (Bratislava, Biblioteka Kapitularska) also follows this theme. The collegiate church of Bratislava was established in the eleventh century. In its twelfth-century seal, above a two-towered church, the half figure of its titular, the Redeemer, is shown with a book in his hand. In the fourteenth and fifteenth centuries, a new church was erected at this site and St Martin was chosen for its patron. In the above-mentioned folio, the representation of the Amiens scene from St Martin's life was combined with the local tradition of seal representations. "It is obvious that the painter of the folio was not interested in the representation of the

town seal. Instead, he adapted the representation of the former chapter seal, and thus involved in the composition the related episode of the Amiens-scene, when Christ appears to Martin in his dream."¹²⁷

Johannes Aquila of Radkersburg decorated the Church of the Holy Trinity in Velemér in 1378. Here fragments from a fresco depicting St Martin survive beside the representations of Ss. Stephen, Emeric, Elizabeth, and Margaret. In the figures of the Three Magi, the talented painter personified the Hungarian saints. In the figure of the old king with grey hair, we can recognise Stephen as he offers the country to Mary—this could be a kind interpretation of the *Patrona Hungariae*-theme.¹²⁸ On the southwest wall of the nave, St Martin can be seen with the beggar.¹²⁹ Next to it St George is depicted fighting with the dragon (Fig. 43).

On the southern wall of the nave in the fourteenth-century parish church of Zselic (*Želiezorce*, Slovakia) a figure of a monk, St Leonard, was added to the scene of St Martin and the beggar.¹³⁰ It was Johannes Aquila again, who decorated the parish church of Mártonhely (Martjanci, Slovenia) in 1392. St Martin and the beggar are painted on the northern wall of the sanctuary, while on the southern wall, there are the scenes of *St Martin resurrecting soldiers who died for Christ* and *The death of St Martin*.¹³¹ It is according to a Hungarian iconographical tradition

that one of the priests celebrating the mass scatters roses (the attributes of St Elizabeth of Hungary) over the deceased. The beggars with passionate gestures and the poor people in the foreground refer to St Martin's deed of dividing his cloak (Fig. 70).



44. KÉP A cserényi Szent Márton-oltár

FIG. 44. St Martin altarpiece from Cserény

ABB. 44 St. Martin-Altar aus Cserény

St Martin's cult came to its highest point in the fifteenth century, the flourishing period of the Gothic. The large number of altars, statues and panel paintings from this time also proves this. The collegiate church of Szepeshely conserves several works of art depicting its titular saint, St Martin. The patron saint appeared already on the seal of the chapter on a document dating from 1270.¹³² We also know of an earlier altar dated 1348.¹³³ The high altar of the church was painted between 1470 and 1478, and depicts the Hungarian saints of the House of Árpád (Ss. Stephen, Ladislav, Emeric, and Elizabeth).¹³⁴ The altar of *The Adoration of the Magi* (1470–1478) depicts St Martin and King Stephen.¹³⁵

King Stephen and Martin also appear together, beside female saints, on the altar of St Anne in Kisszeben (Sabinov, Slovakia).¹³⁶ Most frequently, however, Martin was depicted with his attribute, the beggar. In Szmrecsány (Smrecany, Slovakia), the beggar is shown crouching at the saint's feet on the altar, which was erected in Martin's and Nicholas's honour in 1510. A similar element is present on the altar of St Martin in the Bergkirche in Segesvár (Sighisoara, Romania), which is one of the Transylvanian winged altarpieces that have more or less survived in their original state. This altarpiece was made between 1510 and 1520 for the chapel of the local Dominican monastery. In 1871, Ludwig Reissenberger reported that the altar was intact and all of its pieces were in their original state.¹³⁷ In 1916, however, Victor Roth lamented that certain parts of the altar were missing.¹³⁸ (Fig. 18)

In the open state of this altarpiece, the central panel shows the beggar crouching beside Bishop St Martin. St Dominic's figure fills the right half of the picture. His mitre and crosier, both adorned with white pearls, are at his feet. The book in his hand makes it clear that the first saint of the Dominican Order, founded in 1216, is represented here. The upper left panel depicts the division of the cloak, which contains no new elements—neither compositionally nor iconographically. The lower left panel represents the raising of the youth as described in the *Legenda Aurea*.¹³⁹ The pictorial representation and the formation of the main figures recall the style of the Danube School. The subject of the upper right panel is the resurrection of the young

man who hanged himself, while the lower one on this side represents the administration of the extreme unction to a woman.

The decoration of the exterior of the altarpiece, in its closed state, is weaker in quality. The monotony of colours makes it difficult to recognise the monks' habits. The figures look out of the picture in a theatrical way. In the upper left panel is the king and state founder Saint Stephen holding an orb and a sceptre (Fig. 19), below him, St Anthony Abbot with a piglet (251–356?); on the upper right is a monk depicted with bread (St Paul the Hermit), below him an unidentified monk with a book, a cross, and a mythical animal. Dénes Radocsay could not provide a complex interpretation of the altarpiece. My hypothesis is that it should be interpreted in the context of St Martin's iconography. The modernity and civil mentality of the altar of St Martin in Segesvár is provided by the fact that Bishop Martin helps the beggar with a gift of money which, as we could have seen earlier, has its European analogies.

Among the Hungarian representations of King Stephen and St Martin, the altar of St Stanislaus (1480–1490) in Gánóc (Gánorce, Slovakia), should also be mentioned, in which both St Martin and St Stephen are depicted as of royal rank. In the Middle Ages, St Martin frequently appeared in King Stephen's company to emphasise Martin's Pannonian, that is, "Hungarian" origin. Yet he is represented with St Nicholas most frequently because both were illustrious exemplars of good deeds. In the altarpiece of Ss. Nicholas and Martin in Dubrava (Dúbrava Liptovska, Slovakia), St Martin does not divide his cloak as a knight, but as a bishop. The beggar, however, is not present in the composition. Around 1500, St Martin also appears with St Nicholas in the statues of the altarpiece of Our Lady in Bertót (Bertotovce, Slovakia). In the altar dedicated to St Martin (1483) in the same church, St Martin is accompanied by St John the Evangelist, St Nicholas, the Man of Sorrows and the Virgin.

In the high altar of the parish church of St Martin in Héthárs (Lipany, Slovakia), a 179-cm high wooden statue of St Martin is seen on the Virgin's right and St Nicholas on her left (1520). (Fig. 71) The altar was executed by the so called "Master of the St Anne altars", who would have seen a lot of ill people

during the plague epidemic of 1510–1511, and he used this fresh experience for the representations on the altarpiece of St Martin. The figure of the beggar, kneeling at the bishop's feet, is placing his left hand between his knees and raising his right hand up in a pleading gesture. The wounds on the elbow and armpit of his raised arm and on his chest are clearly symptoms of the bubonic plague.¹⁴⁰ (Fig. 1) The beggar of the Martin-legend provided an opportunity to represent not only the poverty of the age, but also a medical diagnosis and analysis of various illnesses and physical deficiencies, such as skin diseases, leprosy, arthritis, paralysis, blindness, and amputations.

Among the medieval representations of the saint, the altar of St Martin from Cserény (Čerín, Slovakia) also deserves special attention (1483, painted lime-wood, Hungarian National Gallery, Budapest, inv. no. 2379) (Fig. 44). The statues of the altarpiece portray Bishop St Martin, St John the Evangelist, and Bishop St Nicholas. The altarpiece remained intact except for the missing crowning ornament. The dry, epic interpretation of the altar shows the influence of the Master of Jánosrét, in whose workshop the altarpiece was made. The scene of St Martin's good deed at Amiens can be seen in the upper panel of the left wing. A part of a Gothic town (Amiens?) and a forest occupy the background of the scene that takes place in a hilly land, with a rock on the left that has a castle on its peak. St Martin, mounted on a grey horse and wearing green clothes under a red cloak, is cutting the corner of his cloak and giving it to the kneeling beggar, who is leaning over his crutches. The bottoms of his legs are bandaged because both of his feet had been amputated. The figure of God the Father appears with two angels among clouds in the upper right-hand side corner, and is wearing Martin's cloak in accordance with the dream scene. The composition below shows *The temptation of St Martin*. The saint, in green clothes and brocade cloak, appears in an interior with a tile floor and grey walls. There is an open book in his left hand (he is the preacher of the Gospel) and a crozier in his right. The crowned figure opposite him is the Devil himself. Both are holding banderoles.

The upper field of the right wing depicts the *Mass of Albenga*. St Martin, wearing his usual clothes, ele-

vates the Host before an altar covered with a white cloth and purple brocade. Two red-winged flying angels appear with the Host. Behind the altar, the small, crowned figure of the Virgin appears in a cloak, with the infant Jesus in her arms. A priest is kneeling on either side of St Martin. To the right, the kneeling congregation testifies that a miracle had happened. The subject of the scene below is *St Martin healing a sick man*. (Fig. 72) In the central part of the picture, a young man in a white shirt attempts to sit up on his white stretcher. St Martin, wearing the usual clothes, is standing on his right accompanied by his monks, and is raising his right hand toward the youth in a blessing gesture. On the left side of the picture, the mother is standing in a blue dress, a crimson cloak and a kerchief, together with the father, who is wearing grey clothes, a green cloak and a brown hat. In the predella, two kneeling angels hold up the veil of Veronica in the centre, with the head of Christ crowned with thorns in it. The three-quarter figure of St Peter appears on the left side of the predella with a key, while on the right, St Paul is holding a sword in his raised left hand. The subjects of three scenes on the exterior of the altarpiece centre on the death of Martin. In the upper left one, St Martin is taking leave of his disciples. Based on his legend, this scene probably represents the announcement of his death (just as Christ announced his own). The saint's white bed, covered with a black blanket, is placed diagonally in the Gothic interior. The upper right-hand side picture depicts his death, while the one below shows his funeral. The fourth scene, in the lower panel on the right, is the only exception to this theme; its subject is *St Martin is Healing a Child*. Recently it was proposed that this scene might depict an event from the legend of St Brice (St Martin's successor as a bishop), in which he makes an infant speak.¹⁴¹ The altar of Cserény is also of great importance because both of its interior and exterior panels show scenes from the titular saint's life in order to achieve a unity of theme (in contrast to the more general custom of showing the titular saint's life in the interior only).

The Hungarian National Gallery in Budapest conserves also two, originally double-sided panels of unknown origin from the Jankovich Collection, which were later sewn apart. The exterior side of the Martin-

panel depicts the most popular scene. The young, blond-haired St Martin in a red cloak and green silk garments, mounted on a white horse, fills the entire foreground of the picture. The naked beggar is crawling on his knees; his body is scarred, his left leg is bandaged, and with his right hand he is grasping St Martin's hand. The subject of the interior of the panel

is *The mass of Albenga*, portrayed with a more convincing artistic interpretation than the exterior. The scene takes place in a closed interior, only an open door leads the beholder's gaze outdoors. When St Martin elevates the Host, angels appear and cover his naked arms. He is celebrating the mass before the altar covered with a white embroidered cloth. The altar table is decorated with realistic representations of a pyx, candlesticks, a chalice and a

paten. The altarpiece painted over the altar table depicts the Crucifixion. According to Györgyi Poszler, the master of these exquisite panels came either from Michael Pacher's circle or from the Salzburg area.¹⁴²

Another panel depicting *St Martin and the Beggar* in the same gallery is also of unknown origin (c. 1490, inv. no. 179). (Fig. 45) The double-sided panel probably formed part of an altar of St Martin. The exterior shows the scene of *The Crowning with Thorns*. Its expressive power, the church-like hall, relates this representation to the art of the Styrian "Master of the Divisio Apostolorum."¹⁴³ The picture used to be attributed to a Hungarian master¹⁴⁴ and another title, *St Martin is Sharing his Cloak with a Leper* was also proposed because the two beggars represent the different types of crutches for underarms, hands and legs. St Martin's figure, mounted on a white horse and wearing a red cloak and rich brocade, is distinctly aristocratic. The formation of the details, the fresh colours, and the painful expression



45. КЕР Szent Márton és a koldus (1490 k. – ismeretlen)

FIG. 45. Anonymous: *St Martin and the Beggar* (c. 1490)

ABB. 45 *St. Martin mit dem Bettler*, um 1490

of the faces indicate a well-trained master. The emphasis of the architectural elements is noteworthy. In one of Sassetta's (1392–1450) pictures, the architectural elements of the walls, the figure at the gate placed on a corbel, and the roof lines are presented in a similar, detailed way (Siena, Private Collection). In the work of a contemporary painter of Szombathely, Csaba Tóth, the same compositional so-

lution appears (Fig. 20). On the left side of the picture in Budapest, we see a Gothic interior, where St Martin is lying on a bed covered with a red blanket, while Christ appears to him in a dream. The beautiful representation of the high building also praises the painter's imagination: "...the building and the room interior reflects the remote influence of Netherlandish art"¹⁴⁵. In a Martin-representation from the school of Haarlem (c. 1489, John G. Johnson Collection, Philadelphia), the town walls of Amiens are depicted with the same detailed method. The saint splits his cloak with a similar gesture as in the picture in Budapest.¹⁴⁶ We cannot thus exclude that the picture in Budapest is of Netherlandish origin. In Wolfgang Urban's opinion, the same element appears in Lukas Moser's altar of Mary Magdalene (1432, Tiefenbronn).¹⁴⁷ According to Tünde Wehli, the best analogy for this work, as far as the *Crowning with Thorns* scene of the reverse side is concerned—or, rather, the relation of the main and the subsidiary subjects—is found in fifteenth-century

46. KÉP *Az Apostolvértanúságok Mesterének segédje:
Szent Márton és Toulouse-i Szt. Lajos*

FIG. 46. *Assistant of the Master of the Martyrdom of the Apostles:
St Martin and St Louis of Toulouse*

ABB. 46 *Werkstatt des Meisters der Apostelmartyrien:
St. Martin und St. Ludwig von Toulouse*

German art. Thus she traces the iconographical analogies of this panel from Styria and Carinthia, based on two works from Laming and Bruck an der Mur.¹⁴⁸ St Martin's aristocratic, red velvet ducal hat was conspicuous also in the scene of the division of the cloak in the altarpiece from Cserény. In the present picture, a very similar hat is worn with luxuriant brocade clothes. A codex folio in Győr (Székesegyházi Könyvtár, VI/c. 15), made in the first quarter of the fifteenth century in the area of Győr – Pannonhalma – Bratislava – Vienna – Eisenstadt, shows similar characteristics.¹⁴⁹ The contrast of the rich and the poor, the aristocrat and the beggar, is also social criticism. This is made obvious also in a panel from the parish church of Sierenz im Sundgan in Switzerland (1450, now Kunstmuseum, Basel). Regarding the representations of St Martin, attention should be paid also to who else appears in the company of the saint. The Christian Museum (Keresztény Múzeum) in Esztergom houses a panel painting from Kassa (Kosice, Slovakia), in which St Martin appears with St Louis of Toulouse (c. 1490, by an assistant of the Master of the Martyrdom of the Apostles, inv. no. 55.70).¹⁵⁰ (Fig. 46) In the same museum, there is a panel from the altar dedicated to the apostles and helper saints from Csegöld by Master BE (1494), portraying seven standing helpers: St Erasmus, St Sebastian, St Lawrence, St Stephen Protomartyr, St Martin, St Christopher and St George (inv. no. 55.66). (Fig. 21) Master BE, together with the other painters of Northern Hungary, turned to the art of Schongauer, Dürer, Altdorfer and Cranach for inspiration. Lucas Cranach the Elder (1472–1553) depicted St Martin with a beggar in front of the town gate in a drawing rich in details and executed with white opaque colours on a bluish priming. The drawing used to be in the Monastery of Prüfening near Regensburg (1504, 185 by 125 mm, Staatliche Graphische Sammlung, Munich).¹⁵¹ It is the only chiaroscuro drawing in Chranach's oeuvre



that the artist finished.

In the high altarpiece of St Paul of the parish church in Felsőerdőfalva (Stara Lesna, Slovakia) from the first quarter of the sixteenth century, St Martin is accompanied by St Anthony of Padua, St Nicholas and St Aloysius Gonzaga. The importance of this representation is that St Martin appears within the iconography of St Paul, that is, in the company of the great apostle.¹⁵² The pictures were extensively repainted in the Baroque period. In a panel of the altarpiece of St Andrew or of All Saints (c. 1460) in Bártfa (Bardejov, Slovakia), St Martin is depicted together with St Lawrence (48.5 by 33.5 cm). In a panel (174 by 70 cm) of an altar wing in Kassa (Kosice, Museum), St Martin is shown with St Elizabeth of Hungary.¹⁵³ The cult of St Elizabeth flourished in this town; she is the titular

saint of the local cathedral, too. In the altar of the Fathers of the Church (c. 1520) in Kisszeben (Sabinov, Slovakia), St Martin appears twice: he is shown resurrecting a dead man and is also present as a bishop.¹⁵⁴ In one of the exterior panels of the high altar of St Anne (1517) in Márkfalva (Jazevnica-Markovice, Slovakia), Bishop St Martin is in one composition with St John the Almoner.¹⁵⁵

A complete survey of the medieval Hungarian representations of St Martin is impossible, as many of them have been destroyed. Edit Hoffmann, for instance, mentions an altar from 1403 dedicated to St Martin among the altars of Church of St Martin in Bratislava.¹⁵⁶ Another source from 1454 mentions the estates and the sacristan of the altar of Ss. Martin and Mary Magdalene in the same church.¹⁵⁷ In the Church of St Michael in Sopron, where the altars were founded by the citizens of the town, the Moser family is mentioned as the donor of an altar of St Martin in 1457.¹⁵⁸ Many of our medieval representations were destroyed by fire. In 1556, fire consumed also the altarpiece of St Martin in Kassa, which dated from 1487.¹⁵⁹

In summary, we can say that the representations of St Martin in Hungary can be integrated into the European development; more specifically, they follow German, Bavarian, and Austrian iconographical prototypes. The appearance of St Stephen, the propagator of St Martin's cult, and the representations of the Árpáadian saints are, however, local characteristics. The Martin-theme re-emerges in the seventeenth century. The incipient Counter Reformation in Hungary, as it was common in Europe, was eager to represent the events of our national history and the saints of our nation – Stephen, Emeric, Ladislav, Elizabeth, as well as Martin – giving them national characteristics. The Counter Reformation movement, according to the recommendations of the Council of Trent, expected increased activity from artists to help create a unified religion in the country. A representation of the *Patrona Hungariae* can be seen in the frontispiece of Péter Pázmány's *Guide* (1613, 1623), as well as on the title page of Káldy's translation of the Bible (1629), and in a woodcut illustrating the *Cantica* (1633), written and dedicated to the Hungarians by Montmorency, a French monk, and published at the order of the

royal secretary, Lőrinc Ferenczffy. Tobias Bidentharer executed the title page (copperplate engraving, 25.6 by 15.8 cm, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, Budapest) of the second edition of Pázmány's work, the *Guide Leading to the Truth* (Bratislava, 1623). The representations of this page, with Renaissance reminiscences, employ schematic architectural elements and portray St Stephen on the upper left, St Emeric in a niche below him, St Ladislav on the upper right, and St Elizabeth below him. The pediment of the "building" is occupied by the Virgin between two adoring angels and St Adalbert and St Martin on the two sides. Thus, as in the Middle Ages, the artist ranks the Bishop of Tours, here shown with a crosier and an open book in his hands, among the national saints.¹⁶⁰

St Martin can also be found in the company of Hungarian saints in the *anniversary emblem* issued for the 700th anniversary of the founding of the Abbey of Pannonhalma (1701, copperplate engraving, 210 by 150 mm). Three well-known Viennese artists, Johann Adreas Pfeffel (1674–1750), Christian Engelbrecht (1672–1735) and Francz Anton Moser (?–1727) made this print on the commission of Abbot Egyed Karner. Two circular emblems arise from shell-like forms resembling architecture, surrounded by rich lianas and two flying putti. In the upper part, behind a triple hill, the heavenly patron of the abbey can be seen sitting on clouds in his episcopal vestments: St Martin, who is holding a goose on a spit for his attribute. (This motif, a special tradition of Pannonhalma, already appeared in the Forgách codex.) Opposite St Martin is Abbot Asztrik holding the crown which was sent to King Stephen. In the other field is the Madonna, accompanied by Kings Stephen and Ladislav. Martin's goose, emerging between the rich vegetation ornaments, receives special emphasis. The garland of oak leaves in its beak symbolises the strength of the abbey to have lived through seven centuries.¹⁶¹

St Martin can also be found in the frontispiece of the *Festivale Tyrnaviens (Tyrnaviae, 1743)* published in Nagyszombat (Trnava, Slovakia). (Fig. 73) In the scene of the offering of the crown, St Martin appears with a crosier in the medallion of the left column. Elizabeth is represented opposite, on the right. Ladislav and Emeric are portrayed in the busts on

top of the columns. The crowning element of the portal is the sculpted portrait of St Adalbert. The contemporary view of Nagyszombat is depicted in the lower part of the representation (Pannonhalma, Főapátsági Könyvtár).

The figures in the title page of the second edition of Pázmány's *Guide* appear again in *The altar of Hungarian Saints* in Győr (1642, Benedictine—formerly Jesuit—Church), which was commissioned by the nobleman Ferenc Péchy. (Fig. 47) The saints, standing in the central part of the picture, are parrying the arrows of the Turks, who are shooting from the lower part of the composition. In the upper third of the painting, St Stephen is kneeling before the Madonna and offering the country to the Virgin. A flying angel holds up the Hungarian coat-of-arms. The saints, connecting the earthly sphere with Heaven, are holding shields before them decorated with the device of the *Patrona Hungariae*. The immediate source of this picture was the title page of the *Guide* in which the same figures can be found. Ladislas is on the right in armour, with Emeric, who

is holding a lily in his hand. They represent the saints coming from the world of politics. On the left are St Adalbert with spits and St Martin with the beggar. The identity of St Martin was clarified by Géza Galavics.¹⁶² With Pannonhalma being so near, the commissioner of the picture and the author of its iconographical programme could have had substantial knowledge of the living tradition of St Martin in Győr and its neighbourhood. According to Szilárdfy, the *Patrona Hungariae* representations on the shields of the altarpiece in Győr are based on the type of the so-called “máriás” (Mary’s) coins in use since the Middle Ages.¹⁶³

In 1635, King Ferdinand II gave a royal charter to the town of Szombathely in which he relieves the town of the payment of taxes on the condition that the town is obliged to pay five gold coins to the parson of the church in St Martin’s memory. The reason for this generous act could have been his gratitude to the saint: in 1632 (Lützen, 6 November 1632), the monarch asked for St Martin’s protection in his battle against the Swedish king Gustavus Adolphus, and he managed to defeat his enemy.¹⁶⁴ It is probable that the generous donation contributed to the construction of the Church of St Martin in Szombathely, built by the Dominic Order (1638–1668). (Fig. 22) The Batthyány and the Erdődy families also played a significant part in the construction. A large oil painting of *St Martin and the Beggar* (166 by 170 cm) by an unknown artist from the middle of the seventeenth century can still be found in the Chapel of St Martin. Monika Zsámbéky has studied the programme and the history of the picture.¹⁶⁵ In this painting, probably the donation of Countess Erzsébet Batthyány, the widow of Count György Erdődy III, tension is provided by the portrayal of St Martin in a hussar’s costume and the naturalistic representation of the beggar. The beggar is disabled or sick, because he is leaning over a crutch. This fact makes St Martin’s deed more emphasised and more Christian, and the element of the *Imitatio Christi* receives more emphasis. Zsámbéky could not, howev-



47. KÉP Magyar Szentek-oltára

FIG. 47. Altarpiece of the Hungarian Saints

ABB. 47 Altar der Ungarischen Heiligen

er, identify the figures that appear on the two sides of the painting. The question arises whether they are contemporary figures from the time of the painting or representatives of the Early Christian era. Another question is whether the architecture in the background is fictitious or it corresponds to the realistic view of part of Szombathely and its former eastern district, the settlement of St Martin. The initials and the coat-of-arms depicted in the picture also present a problem. Their identification would probably provide the key to the person of the donor, and thus clarify the iconographical programme of the painting. The plant ornaments in the lower right-hand side corner of the picture refer to St Martin's legend, since one of his miracles, the raising of a dead person, happened in a field. The *Dialogue*, compiled by two of St Martin's disciples, Severus and Gallus, informs us that even the plants obeyed St Martin: when he made the sign of the cross toward a tree falling on him, the tree changed direction to avoid the bounded saint. (Fig. 74) Another representation of St Martin from the seventeenth century was the painting of the parish church of Felsőszentmárton, which has been lost since. St Martin, the patron of the settlement and titular saint of the church, appeared in it in a traditional Hungarian formal wear. The portrayal indicates the contemporary revival of the Hungarian saint's cult and shows similarity with the saint's representations in a typical Hungarian hussar's costume, as in the above-mentioned painting in Szombathely. According to a publication in the *Archaeological Bulletin* in 1847, the painting still existed at that time.¹⁶⁶ It was later substituted on the high altar by Alajos Maureiter's altarpiece of *Bishop St Martin*, presumably in 1886. The *Historia Domus*, however, reports neither about the fate of the former painting nor about the circumstances of the creation of the new one.

The iconographical types of the earlier representations (the Amiens-scene and the bishop saint) were also transmitted into eighteenth-century Hungarian Baroque art. The range of representations expanded to include the glorification and apotheosis of the saint, which met the demands of the Baroque better. The most monumental work of this kind is the *Apotheosis of the Hungarian Saints* by F. A. Maulbertsch in the Cathedral of Győr (1772).¹⁶⁷ János Szily, canon of Győr and later Bishop of Szombathely, signed the

contract with the painter in the name of Bishop Ferenc Zichy. This rectangular fresco, in the presbytery of the sanctuary, depicts St Stephen floating on clouds in the middle and leading his son, Emeric, who is in light blue satin clothes. On their left is St Elizabeth. Further Hungarian saints are grouped behind the main characters. St Martin and St Adalbert are behind Stephen. On the right side of the composition, a flying angel is holding the Hungarian flag and coat-of-arms—an indication of the increasing interest in our nation's past. A preliminary sketch for this magnificent fresco is also known (Staatliche Museen Preußlicher Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin, inv. no. 78). Several alterations were made to the sketch in the finished fresco in Győr, except for the figures of St Stephen, St Emeric and St Martin. In the bottom, the figure of St Ladislav and the heavenly hosts were added.¹⁶⁸ We know of another sketch by Maulbertsch entitled *The Glorification of St Martin* (Augsburg, Museum).¹⁶⁹ The famous master of the Hungarian Baroque worked with several Hungarian disciples, thus it is possible that some representations of St Martin were made by them. Klára Garas believes that the painter of *The Glorification of St Martin* in Bányog (today Bányogszovát, 1778) comes from Schaller Dorffmaister's circle, or perhaps from that of a painter in Győr.¹⁷⁰ A comparison with the sketch in Augsburg allows for the possibility that it was painted by one of the master's disciples. An angel is bringing a crosier to the bishop floating on a cloud and surrounded by angels and putti. The scene in which St Martin divides his cloak in Amiens can be seen in the lower left corner. The beggar, however, is sitting not beside him, but in front of the horse on a chair, with his crutch in one hand, and stretching the other toward St Martin who partly turns away from him to divide his cloak—a rather particular interpretation of the well-known theme.

The altarpiece of Szentmártonkáta, which was given back by the Protestants to the Catholic Church in 1722, was also probably created by this artistic circle. The well-composed painting indicates a skilled painter. Unfortunately, the tones of the painting are very dark today. St Martin is in the middle with his arm raised in blessing as he heals a paralysed man with joined hands. A female figure is assisting the suffering man. The viewers of the scene watch the

event in astonished devotion. On the right, a soldier is looking at the miserable man. The cloak twisted around him presumably refers to the Amiens scene. From this circle came also the painter of a work in Balatonudvari. (Fig. 23) The picture, in the church since 1754, was probably commissioned and donated by Márton Padányi Biró, Bishop of Veszprém.¹⁷¹ Among ancient columns and buildings, Bishop St Martin is kneeling before the Virgin and child, with a book on his prie-dieu. As mentioned above, the book in St Martin's iconography—in contrast to the attribute of important ecclesiastic authors and church fathers—does not refer to the writer, but to the apostolic man who preaches the Gospel. The goose appears on the left; the crosier, the mitre, and an open book are seen beside the bishop. The assumption that the donor of the painting was Márton Padányi Biró is partly based on the fact that the bishop received the church back from the Protestants in 1754,¹⁷² and he wanted to decorate the building with a picture representing the titular saint of the church. The Mariological theme is also interesting to note. St Martin was more frequently depicted with Christ than with the Virgin; in this respect, therefore, this work presents a rare iconography. Márton Padányi Biró is known for having supported the representations of the Virgin. It seems thus reasonable to suppose that he wished the work to depict St Martin praying before the Madonna and the Child. The column in the background may refer to the successful "obliteration" of the pagan shrines, which were destroyed by the saint. The goose, the well-known attribute, also appears in the picture. The feast on St Martin's day had been observed in the village as late as the 1980s.¹⁷³ During the St Martin's day's mass, the celebrating priest would pray, "God, you see that we cannot stand on our own. Have mercy and let us find shelter from all our troubles,

for the sake of the intercession of St Martin, your confessor and bishop!"¹⁷⁴. According to local tradition,¹⁷⁵ meals on the feast day always included goose meat, and the locals renewed the tradition again and again, narrating the story of St Martin: "The noblemen and the prelates found out that the young monk Martin was industrious in his work and humble in his behaviour. Therefore, they decided to praise him. Martin, out of modesty, wanted to avoid this and hid in the goose-house. The geese, however, revealed him by their honks, and thus he could not help accepting the praise."¹⁷⁶. Knowing the high expectations of the patron concerning the arts, in the question of authorship Maulbertsch's circle cannot be excluded. However, because of the bad condition of the painting and an unprofessional restoration in 1952, this hypothesis cannot be proved.

The figure of the kneeling and praying bishop is the subject of an eighteenth-century altarpiece in Söpte. The bishop is praying before the cross of Christ—not before the Virgin as in the painting in Balatonudvari—while in the upper part of the picture Christ, cloaked and accompanied by angels, accepts his prayer. In the high altarpiece of Vásárosdombó, from

the end of the eighteenth century, the bishop, floating



48. KÉP Vogl Gergely (?): Szent Márton püspök

FIG. 48. Gergely Vogl (?): Bishop St Martin

ABB. 48 Gergely Vogl (?): St. Bischof Martin

on clouds, joins his hands in prayer before Christ, who is arriving to him from the left with a cloak in his hand. An angel flying from the lower left-hand corner carries the bishop's crosier. Gergely Vogl, the most frequently employed painter of the 1740–1750s, (born in Vác in 1717) also chose the glorification of St Martin for the subject of the ceiling painting of a chapel in Sümeg (1751, Episcopal summer house). He adopted the painted frame architecture employed also by P. Troger. The high painted wall is shown in bold foreshortening and decorated with vases, Rococo garlands, and niches with rocaille-motifs, which also provide a frame for the oval pictorial field. On the edge of the central axis of this oval space, the bearded old bishop is kneeling on clouds, with a halo around his head and with his arms open. Angels, holding the insignia of the bishop, surround the saint, while another angel brings the wreath of martyrdom. The fresco survives in a seriously damaged condition. (Fig. 48)

The subject of Johann Lucas Kracker's painting is *St Martin of Tours is Healing the Sick* (1770, parish church of St Martin, Tiszapüspöki).¹⁷⁷ (Fig. 75) Kracker's disciple, János Zirkler, painted the high altarpiece of the church in Kunszentmárton (1789, *St Martin of Tours is Raising a Dead Man*). The painter's "canon" is based on that of his master, especially his repertoire of engravings and patterns. Art historical scholarship regards the painting in Kunszentmárton as a copy after Kracker.¹⁷⁸ In the centre of the picture, the bishop is seen in a white shirt and a blue pluvial-i. e., of the colour of purity, instead of the usual red cloak in the division-scene—opening his arms in a gesture of blessing, while placing his left hand on his chest and raising his eyes towards the sky. Behind the bishop, one of his disciples is holding the crosier. The horizon of the picture ends in ancient ruins.

The bishop's figure occupies nearly the entire field of the high altarpiece in Tarnaméra, painted by an anonymous painter at the end of the eighteenth century (restored by László Benke in 1947). A disciple is holding a book on the right, while Christ appears in half figure above the clouds with a horizontal cross behind him. St Martin's red cloak is twisted around Christ together with a scroll which reads, "Martin has dressed me up," before it disappears in the

clouds. On the right side of the middle part, the division of the cloak is depicted with the local church behind it. This composition was followed in the late eighteenth-century high altarpiece (by an anonymous painter) of the church in Értény, erected in 1754. The figures of the disciple and Christ are missing, and so is the detailed representation of the background. The bishop appears in front of a gate-like structure accompanied by angels.

In the iconography of St Martin in eighteenth-century Baroque art, the representations of the bishop and the miracle-worker seem to have been preferred to the traditional scene of the division of the cloak, which gradually received less and less emphasis. This can be seen in the representations of Püspökszilágy (1792), Borsosberény (end of the 18th c.), and Ólmod (end of the 18th c.). In Hegyhátszentmárton, the eighteenth-century altarpiece is flanked by the statues of St Peter and St Paul. In the altarpiece, a beam of light breaking through the clouds highlights St Martin's figure. The Archangel Michael appears in the gable wielding his sword and putting his foot on a sinner who is wriggling in the fires of Hell. In the parish church of Mosonújfalú (Neudorf bei Parndorf, Austria), two oval paintings on the side altars, by Dorffmaister, depict the Holy Family and St Martin.¹⁷⁹ The same painter executed a fresco on the side wall of the sanctuary in the parish church of Nyúl in 1786. Here, beside St Apollonia, St Helene, St Florian, St Michael, and other male and female saints, St Martin appears in a group of Hungarian saints.¹⁸⁰ The attractive arrangement and the restrained gestures of the figures direct the beholder's gaze towards the cross above a group of saints in the upper third of the composition.

A pair of late eighteenth-century painted wooden statues in the parish church of Borsosberény represent the titular saint, St Martin, and his attribute, the beggar. The bald, bearded beggar, in a half-squatting, half-kneeling posture, is leaning on a stick with his left hand and holds out his right hand for alms. The young figure of the bishop stands opposite him and lifts his cloak with both hands. It cannot be determined any more whether this arrangement is the reconstruction of the original state or whether the group was assembled from pieces of a dismembered altar.

The same young beardless church leader is portrayed in the nearly life-size wooden statue of the

church in Illmitz (Austria). The church is first recorded in a document from 1299 as the church of St Martin, but its title can be traced back to the Carolingian times (9th c.). In 1438, a new church was built. This was used by the Protestants from 1580 to 1622 when, with the help of Miklós Esterházy, the settlement was re-converted to Catholicism. The present church was erected between 1775 and 1792 and its patron was changed to St Bartholomew. In 1783, Joseph II dissolved the Augustine monastery in Kismarton and its high altarpiece, dedicated to St Bartholomew, was brought to the sanctuary in Illmitz. The side altar and some of the statues in the nave, those of St Florian, St George and St Martin, were brought to Illmitz after the dissolution of the Franciscan church in Raaber in 1791. St Martin is holding his crosier and an open book. A goose is at his feet. Iconographically, the book does not only refer to the preacher of the Gospel. In one of his letters, Severus mentions that the bishop appeared to him on the day of his death with the book he wrote about the life of the bishop saint.

In the altar of Fertőszéplak, donated by Mária Barkócsi-Széchenyi, St Martin's figure appears between the columns with St Stephen, St Ladislav, and St Emeric. His portrayal highly resembles that of Illmitz. The cloak division of the altar of St Martin in the Church of the Nativity of Our Lady (former Pauline, now University Church) in Budapest was painted under the influence of Van Dyck.

Considering the Amiens scene, the altarpiece *St Martin and the Beggar* (1801, signed, by Lucas Stibinger) in the Cathedral of St Martin in Munkács (Mukacsevo, Ukraine) could be considered as the concluding work, or even the summary, of Hungarian Baroque art. According to Klára Garas, the painter was the Viennese Lucas Stripperger (1755–1806).¹⁸¹ This high-quality work forms part of a baldachin-like structure and was commissioned by Count Erwin von Schönborn. The donor obviously knew Van Dyck's painting in the Pommersfelden Castle, owned by his distant relatives, and probably gave instructions to the talented Viennese artist regarding the painting. The pacing rider, who occupies two-thirds of the picture, seems to draw back when the beggar grasps the edge of the cloak in an attempt to rise from the ground. The movements and the colours highly remind us of the famous seven-

teenth-century master. Only the angel figures, flying in the uppermost part of the picture, indicate the local origin of the work. The painting was restored in 1926 and 1999. (Fig. 76).

One of the most splendid eighteenth-century representations of St Martin was created by an Austrian sculptor, Georg Raphael Donner between 1733 and 1735, in replacement of the Gothic high altar of the so-called Coronation Church in Bratislava (Slovakia). This 1.75-metre-tall Baroque high altar, made of lead and tin, was commissioned by Archbishop Imre Esterházy. The group of statues and the baldachin towering over it had stood in the sanctuary until 1865, after which, due to the nineteenth-century purism movement of the protection of monuments, it was dissembled. The church is of great historic importance because of the coronation ceremonies that took place in it. A watercolour painted by Johann Nepomuk Höchle (1790–1835) depicts the *Coronation of Caroline Augusta*, the second wife of Francis I (Budapest, Szépművészeti Múzeum, 352x268 mm, T. 10589). (Fig. 24) In the picture, the baldachin-like structure on four huge Corinthian columns, resembling the Hungarian crown, is well-discernible. From 1865 to 1912, the statue group stood between two buttresses on the exterior of the church, then it was placed in its present location in the southern aisle. The young saint—portrayed with young features that may reflect those of the commissioner, Count Imre Esterházy—is dressed in a hussar's costume, a fur-cap and a pelisse. Bending down from his prancing horse, he is about to divide his cloak with an elegant gesture. The beggar is represented as a heroic nude grasping his crutch. (Fig. 49)

In the nineteenth century, the period of historicism, two iconographical types are characteristic in Hungarian art: the scene with the beggar and St Martin represented as a bishop. These two types appear with approximately equal frequency in the works of this period. The altarpiece of the high altar in Káptalantót, by János Nep. Kügler of Győr,¹⁸² is a

49. KÉP Georg Raphael Donner: Szent Márton

FIG. 49. Georg Raphael Donner: St Martin

ABB. 49 Georg Raphael Donner: St. Martin

good-quality second-rate work. The saint is shown as a Roman soldier, standing without a horse and cutting his twisting, wind-blown cloak which was painted in characteristically Baroque manner. The altarpiece of the church in Csököly was painted in the spirit of the quattrocento in 1854 by the talented painter Ferenc Szoldatics, who worked under the influence of the Nazarenes. The altar structure in Kisszöllös is neo-classical, thus earlier than the painting itself, which can be dated to around 1880. In this work, a mask-like face appears between the stretched arms of the beggar, who is sitting at the mounted saint's feet. This face may symbolise the evil spirit, who is grinning at Christ personified in the beggar. Since the mask appears by the feet of the benefactor saint, it may mean that the devil was always trying to tempt Martin by deceptive means, but the saint does his duty regardless, victoriously, and is cutting his fluttering cloak into two.



The *Dívatcsarnok* (1853, no. 45) reported that Count Frigyes Crouy had a picture of St Martin painted for the high altar of the church in Nőtincs. The *Műemléki topográfia*, published in 1954, also recorded the work,¹⁸³ which can be found in the parsonage today. In the high altarpiece of Felsőszentmárton, painted in 1886 by Alajos Maureiter, the bishop gives money to the beggar lying prostrate before him. This is a rare representation in the Hungarian iconography of St Martin, because it shows the saint walking down the steps with statues placed on either side of the balustrade. Baroque angels are bringing the bishop's insignia (the crosier). The beggar seems to be a woman and reminds us of the adulteress begging for forgiveness. If this assumption is confirmed by literary sources, it will mean a new element added to the iconography of Martin. The protagonist is a woman also in a representation published in the *Vasárnapi*

Újság (Sunday News) (1883, no. 19, p. 308). The reporter informs us that Peter Janssen is working on the wall paintings of the council hall in the Town Hall of Erfurt, and the work, depicting the great figures of German history, includes also St Eliza-beth of Hungary, the patron saint of Thuringia, in the company of St Martin. St Martin was highly venerated in this town: two churches and a convent were dedicated to him. In the composition above the door, Elizabeth can be seen on the right, mounted on a white horse and wearing a sky-blue dress. There is a fine legend about this dress: on her way to a feast, she gave her mantle to a naked beggar woman. Afterwards, angels cut a cloak from the blue sky and brought it to her. On the left, Martin is cutting his cloak in two and giving it to a beggar sitting with his back to us. Behind their large-scale mounted figures are children in the background on their way of pilgrimage to Jerusalem.

Bertalan Székely¹⁸⁴ decorated the northern wall of the Chapel of Mary (or of St Emeric) in the Cathedral of Pécs in 1889 with the figures of St Anne, St Andrew, St Cunegund, St Louis, St Gregory, and St Martin. The main theme appears on the eastern wall of the chapel: St Stephen offers his crown to the Patron of Hungary, the Virgin. Also St Martin of Savaria appears here.

We can also find St Martin among the Hungarian saints in the cathedral of Esztergom. The high altar, made from Carrara marble by Pietro Bonani before 1865, is adorned with the life-size statues of four Hungarian saints: from left to right appear St Martin as a Roman soldier with the cloak given to the beggar; Bishop St Gerard with his pupil, Prince St Emeric; St Adalbert with his attribute, the three harpoons of his martyrdom, and St Mór, Bishop of Pécs, with a book. In 1896, the sculptor György Kiss was commissioned by Canon Márton Miskolczy to carve an altar dedicated to St Martin. On this white marble altar, the Blessed Yolande and St Kinga can be seen with St Martin.

A characteristic example of the neo-Gothic style of the late nineteenth century is a representation of St Martin in a window of the transept of the Church of the Sacred Heart in Kőszeg. (Fig. 77). The scene recalls the event outside the town gate of Amiens, when the young soldier divided his cloak between him and the beggar. The clergy of the Diocese of Szombathely donated the stained glass window in memory of the patron of the diocese, as can be read in the Latin text at the bottom of the representation. "Patrona Diocesis Clerus Diocesanus" (by an unknown artist, 1894). This representation was important to this town in Vas county for another reason. According to local tradition, during the 1532 Ottoman siege, the besiegers mistook the cries of the wailing children and women for the sound of weapons. In the meantime, a knight appeared in the sky with his sword unsheathed. The citizens of Kőszeg believed they recognised St Martin in this mysterious knight, who "had protected the neighbouring Szombathely in so many difficult situations".¹⁸⁵

Three stained glass windows in the church in Gyöngyösfalu from 1905 depict the scenes of *The division of the cloak*, *Bishop St Martin*, and *Christ appears to*

St Martin. This representation leads us in to the twentieth century, in which the well-known schemes live on, and only few novel elements are added to the iconography. The representation of the scenes of St Martin's life in one single cycle seems to become more popular. The first work of this tendency is Kázmér Wosinsky's cycle in Kópháza from 1953. The scenes in the frescos of the sanctuary are *St Martin in the church at the age of ten*, *The division of the cloak*, *St Martin calms the storm*, and, in the ceiling fresco, *The death of St Martin*. Here a new iconographical element appears from the *Vita*. The scene *St Martin calms the storm* has a local reference, too, since the local church was destroyed by wind; moreover, the patron saint of the village is also Martin. The scenes in the frescos in the sanctuary appear in ancient architecture and have colours and forms of a somewhat Baroque taste.

In 1962 István Takács, who also worked in the cathedral of Eger, depicted three scenes of the titular saint in the church of Szécsenke: the division of the cloak, the bishop with the goose, the death of St Martin. The well-executed representation was painted *al secco*. The wall of the sanctuary in the church of Ajka-Ajkarendek was painted by Zoltán Závory in 1978. The title of the fresco is *The Apotheosis of St Martin*. The haloed Christ, whose cloak and open arms almost occupy the whole composition, appears in the middle. The cycle begins at the bottom on the left with *The division of the cloak*, then come the scenes *Christ appears to St Martin*, *St Martin heals*, *St Martin's missions*, *St Martin as a hermit*, *St Martin's death*. There is a scroll in the foreground that reads "Way-Truth-Life", with the episcopal insignia beneath. The vision-like painting displays bright colours, and, despite the fine details, the composition makes a crowded impression. It was also Závory who decorated the sanctuary in Ólmod, and, in 1976, the sanctuary in Und (the latter remains unfinished).

The high altarpiece in Magyargéc portraying Bishop St Martin is Masa Feszty's work from 1958. The saint, filling the whole field, wears episcopal vestments and a mitre. His crosier is in his left hand, while he is raising his right hand in a blessing. Over his right shoulder in the distance, the Amiens scene can be seen in the landscape. Lajos Szalay made this scene up-to-date in one of his

graphic works (1948). The outstanding artist's book of drawings was published in 1960, as the ninth part of the *Buenos Aires Pamphlets*, entitled *Impresiones de un inmigrante*. In the illustration of

the title page, Szalay represented St Martin of Savaria as the patron saint of Buenos Aires, "...in the shelter of whose cloak the artist commends also himself".¹⁸⁶

With the establishment of the diocese by Maria Theresa in 1777, a new chapter began in the artistic life of Szombathely. The first bishop



of the diocese was János Felsőszopory Szily, a member of the landed gentry. As Géza Galavics¹⁸⁷ suggested, the activities of the distinguished art patrons of the church of the second half of the eighteenth century should be examined with much more care. Szily,¹⁸⁸ who offered most of his possession for constructions, was no less of an art patron than Károly Esterházy, one of the greatest patrons of the age. The bishop timed his inauguration speech for St Stephen's day, which was certainly not by chance. As we have mentioned above, it was this king, the founder of our state, who reintroduced St Martin's cult into Hungary and founded a monastery in Pannonhalma in Martin's honour (very deliberately so, as the saint, having been born in Pannonia, provided a local reference). With a similar intention, in 1791 the bishop suggested to István Dorffmaister to paint the scene of *Saint Stephen establishes the Abbey Pannonbalma* instead of the former plan of depicting the traditional scene *Saint Stephen offers the crown to the Virgin*. The act of foundation in Pannonhalma made the subject topical for the new foundation of the diocese in 1777 in Szombathely, in the town built on the ruins of the ancient Savaria. Saint Martin's figure and the desire to create a local tradition connect these two acts foundation. For the patron of his diocese, Bishop Szily could not have chosen better than choosing St Martin, a native of the town, whose cult had been continuously observed.

The bishop's veneration for St Martin, however, had another source as well: the tradition of his home village, Szopor in Sopron county. A charter dated July 25, 1347 mentions the church of St Martin in the village, in relation to a decree leaving the right of patronage

unchanged.¹⁸⁹ During an episcopal visit to the village on March 1, 1748, it was recorded that the church was in good condition and one of its altars

was dedicated to St Martin.¹⁹⁰ In the course of the continual alterations and enlargements, the lord of Makkoshetye, royal counsellor of Máté Stettner, purchased an altarpiece in Vienna depicting the *Ascension of Christ*. At that time, the title of the church was changed accordingly. In the time of János Szily there was still a living tradition of St Martin's cult in Felsőszopor (Upper Szopor). Another church in the neighbourhood dedicated to St Martin was in Lövő, but that title was also changed later.

The construction of the episcopal palace in Szombathely was not yet finished when, on December 27, 1782, the bishop commissioned Franz Anton Maulbertsch to decorate its council hall.¹⁹¹ The contract is laconic, which is surprising from a bishop who paid attention to every single detail. The only explanation can be that the master, who was working in Pápa at that time, discussed the details personally with the employer on his way to Vienna. There is a reference implying this in Maulbertsch's letter written to Szily on November 14, 1782.¹⁹² (Fig. 25)

The painter started the work in the second half of September in 1783. In contrast to usual Baroque practice, Maulbertsch did not choose an immense composition that unifies space, but rather four separate, formally well-distinguishable compositions, which, at the same time, are all the more related in content. Opposite the main entrance, a robust female figure is seen in the dark of the night, with a child crouching beside her. Over her head, a night-light on a tree stump illuminates the scene faintly. On the left, a dancing satyr is holding up his drum. From behind the veil of the woman, adorned with golden stars, a faun is watching her. At first sight, the

50. КЕП *Stephan Dorffmaister: Szent Márton apoteózis*

FIG. 50. *Stephan Dorffmaister: The Apotheosis of St Martin*

ABB. 50 *Stephan Dorffmaister: Die Apotheose des St. Martin*

scene might appear as the allegory of the night. The Baroque reference, however, is unambiguous: a new golden age arrives in Szombathely with the establishment of the diocese. In the figure of the coming child, it is easy to recognise the child of God, the bishop himself, the commissioner of the work who is ready to act on the behalf of the church.¹⁹³

The real meaning of this composition is provided by the fresco to the left of the entrance. The picture has a double reference: it is both the apotheosis of the Catholic Church and the sign of the beginning of the Golden Age in Szombathely. In the middle of the composition is the Virgin in a white dress, portrayed in a very plastic manner, like a statue, under the wreath of glorification held by a winged cherub. In reference to the allegoric representations of Justice, she holds scales in her right hand. The flower representation of the cornucopia, recalling the Golden Age, can be seen in her left hand. The iconographical connection of the Virgin Mary and Justice is deliberate, since János Szily always felt it unjust that the monarch neglected him because of their disagreement. On the other hand, his principles of leading the church were personified in Justitia.¹⁹⁴ The Mariological emphasis correlates with the bishop's interpretation of the *Regnum Marianum*. The woman of exquisite beauty sitting on a tall, royal throne on the right of the Virgin under a palm-tree is Theology, the allegory of the Church. Since the Middle Ages, the church *Ecclesia* was personified in the figure of the Virgin. During the Counter Reformation movement, the apotheosis of *Ecclesia*, that is, the victory of the Catholic Church, became a topical subject.

A figure beneath the palm tree personifies the Synagogue. In one of her hands are the two tablets of the law; with the other she is pointing to the keys of Peter. The Greek word 'synagoge' signifies a meeting or a place of meeting, as well as the fellowship of the Jews and the sacred buildings of the Jews. In a sheet held by an angel, it is easy to recognise a drawing of the Church of



St Peter in Rome and of the Baroque constructions in Szombathely commissioned by Bishop Szily, the patron. The figures of Justice and Theology are connected with two local saints through another female figure with a cloak wound around her. The cloak is an iconographical element from the legend of St Martin, here referring to the commissioner bishop himself. This figure, of Rococo elegance, is the allegory of patience (suffering and tolerance) and obedience. Both of these virtues are characteristic features of the saints and martyrs of the Church. Maulbertsch repeated this motif in his sketches for the ceiling frescos of the Premonstratensian monastery of Klosterbruck. Here St Martin can be seen in episcopal vestments, holding his crosier. The beggar and the goose are also present in the composition.

The subject of the glorified bishop returns in the altarpiece (1791) ordered for the oratory of the seminary in Szombathely. The details of the circumstances of its

creation are known from the correspondence between the bishop and the painter Dorffmaister.¹⁹⁵ St Martin appears as a grey-haired, wise man with a halo around his head and is accompanied by angels. An adoring angel emerges from the clouds in the upper left corner, holding the bishop's crosier, while another angel, on the left below, carries a sword on a red cloak. He rests his arm on the Globe and is pointing to the armour with his left hand. "The whole being of the saint reflects that he is no longer interested in earthly matters: his face is turned towards Heaven; his posture and his gestures express inspiration and enthusiasm."¹⁹⁶

In addition to the high altarpiece, representations from the life of the saint of Szombathely were painted, presumably in grisaille, also on the wall of the seminary. These were probably destroyed during the alterations of 1882. The altarpiece of *The Apotheosis of Saint Martin* has been transferred to the episcopal palace. Monika Zsámbéky pointed out that another work of Dorffmaister with the same title, *The Apotheosis of Saint Martin*, in the parish church of Kismarton (today Cathedral, Eisenstadt, Austria), has a very different approach.¹⁹⁷ This work, with a diagonally structured composition, is much larger than the one in Szombathely. A motif frequently used by the painter, that of a sitting mother suckling her baby, can be seen among the tumultuous group of gesticulating figures and angels. (Fig. 50)

The altarpiece in the transept of the Cathedral of Szombathely has an interesting composition from 1791. A preparatory sketch for this piece, which was exhibited in the commemorative exhibition of Saint Martin in 1997, is now in the episcopal palace. The sketch reveals much more of the original intentions of the painter, Maulbertsch, than the painting in the cathedral, which has already darkened considerably. In a letter written to János Szily on December 2, 1791, the painter describes the composition as follows: "Das blat des Hl. Martin ist wie ein heller Dag..."¹⁹⁸ The "bright sun" mentioned in the letter is still discernible in the treatment of light and shade. But what does this "bright sun" refer to? The answer is found in the *Legenda Aurea* again, according to which the apostles often visited Martin, their fellow. As it is reported in the *Dialogue* "Once Martin was sitting in his cell alone and his disciples, Severus and Gallus, were waiting in front of the door. Suddenly, a strange incident aroused

them: they heard that a number of people were talking in the cell. When they asked Martin for an explanation, he answered: 'I will tell you, but I ask you not to tell it to anyone else. Agnes, Thecla and Mary came to me.' He confessed that they visited him frequently, and he told them that he also saw the Apostles Peter and Paul very often."¹⁹⁹

In this picture, depicting the miracle-working bishop, the beggar of Amiens can be seen in the foreground with the dumb girl of Chartres and St Paulinus of Nola behind him. A pious group of believers are praising God and St Martin in the background. On the left side of the picture is the Proconsul Taetradius's servant, who was possessed by evil spirits, but healed by St Martin. A child, who was resuscitated on the way to Chartres, is beside him with his mother. The story itself is thus suitable to represent a vision, although it is rendered in this late work of Maulbertsch, with Classical tendencies and in a rather restrained manner.

At the exhibition in the Sala Terrena of the episcopal palace in Szombathely, there is a monstrance from 1759 (by Johann Adam Tantz or Fantz, Vienna).²⁰⁰ On the top, the enthroned Queen of the Rosary of the Dominicans bends down to the kneeling Saint Dominic to give him the rosary. Opposite her is St Thomas Aquinas (1225–1274), the outstanding Dominican scholar and the father of scholasticism, with the disk of the sun. After his death, his fellow friars saw him in a vision, in a university gown decorated with the sun. This motif denotes the light he had brought into the world with his works. The group of statues decorating the lower part of the silver gilt monstrance represents *Saint Martin dividing his cloak between him and the beggar*.²⁰¹

A large composition in the seminary chapel is Béla Kontuly's work from 1942 entitled *Scenes from St Martin's Life*. There is an ancient building on the left with the ten-year-old Martin in front of it, going to the church in spite of his parents' will. There is a woman in prayer in the left foreground, perhaps his mother, whom he baptises before an antique well in another detail. The following scene is the division of the cloak, then the election of the bishop with a motif known from the legend, the goose. Above the group of three figures, the bishop can be seen resurrecting a dead man. The death of St Martin is the last scene from the *Vita*,

in which the sky opens up and two flying angels bring an inscription which reads, “*Mane Nobiscum*” (Stay with us!).²⁰² One of St Martin’s disciples can be seen in the lower right-hand side corner of the pictures—perhaps Severus, who recorded Martin’s life.²⁰³ (Fig. 27)

Considering that Monika Zsámbéky has written an extensive monograph on the Church of St Martin in Szombathely,²⁰⁴ here only the portrayals of St Martin in this church are discussed. After the earthquake of 456, the former funerary chapel was altered into a church. Around 860, a church dedicated to St Martin could have already existed. “The new church gave an opportunity for the veneration of the son of the town, Saint Martin. According to Kilián Szigeti’s research, it was the Archbishop of Salzburg, Theotmar himself, who consecrated the church of St Martin in 875.”²⁰⁵ The earliest representation of St Martin was reported by Carolus Clusius, the well-known Netherlandish scholar, who was living in Vienna. He came to Szombathely on April 13, 1585 as a guest of Count Boldizsár Batthyány, and visited the church “...which is said to be the house of St Martin’s parents where he himself was born.” In this church there is a chapel on the left of the choir, where a stone sculpture of the seated St Martin is placed on the altar. The statue is quite small, with a relatively big head, his beard is cut and he is wearing a priest’s or a doctor’s hat.²⁰⁶ With reference to various analogies, Zsámbéky believes it to be reliquary statue, which is most closely related to the fourteenth-century reliquary of St Martin in the parish church of Marcolés in France (wooden statue, Saint-Flour Diocese, Haute-Auvergne).²⁰⁷ Unfortunately, this work has been destroyed or at an unknown location.

Inside the Church of St Martin, there is a chapel on the northern side dedicated to the saint. The inscription on the triumphal arch reads, “*HIC NATUS EST S. MARTINUS*” (St Martin was born here). The Baroque altar of St Martin is at the eastern wall of the chapel. Two twisted columns end in entablature-like capitals that support the semicircular tympanum. The nearly life-size statue of the bishop is placed in the

niche of the altar that has a golden frame decorated with volutes and rocaille-motifs. The bishop is holding his crozier in his left hand, while his right hand is raised in blessing. The tombstone of the benefactress of the church, Erzsébet Batthyány,²⁰⁸ can be found beneath the window. On the opposite wall, to the right of the entrance, is the painting of St Martin and the Beggar, which has been already discussed. A small Baroque silver gilt reliquary of St Martin from around 1791 also belongs to the altar (17 cm high) (Fig. 79). On the left-hand side of the chapel, there is a glass window from 1997 above Countess Batthyány’s tombstone (with the initials E. Sz., standing for Erzsébet Szabó). Its inscription reads, “*Sancte Martine ora pro nobis*” (St Martin, pray for us). The window portrays the bishop holding a crozier in his left hand and raising his right hand in blessing.

István Rajki Rumi’s sculpture, *St Martin Baptises His Mother*, was erected in front of the church in 1938.



51. KÉP Szent Márton-oltár
a szombathelyi Szent Márton-plébániatemplomban

FIG. 51. St Martin altarpiece in the parish church
of St Martin in Szombathely

ABB. 51 St. Martin-Altar von Szombathely, St. Martin-Kirche



52. KÉP Rumi Rajki István: Szent Márton megkereszteli édesanyját

FIG. 52. István Rumi Rajki: St Martin Baptises his Mother

ABB. 52 István Rumi Rajki: St. Martin tauft seine Mutter

The episcopal counsellor Ferenc Kozma, an outstanding researcher and connoisseur of St Martin, reported enthusiastically: "First of all," he said, "it [the statue group] tells us that the people, whom it represents, St Martin and his mother, were our fellow-citizens. It tells us that the greatest miracle-working saint of the Middle Ages was born here, among the walls of our town; he, whose name is mentioned together with the apostles and to whom nearly four thousand parish churches are dedicated in France alone".²⁰⁹ (Fig. 26,52)

The question regarding the well of St Martin would be worth a separate chapter. A charter from 1360 mentions St Martin's stone well for the first time. Clusius also reports the legend according to which St Martin was baptised with the water from this well.²¹⁰ The well was dug along the axis of the former Romanesque church. It measures four and a half feet (135 cm) in diameter and consists of Roman and Medieval stones alike. It still exists, although it has been covered since. The group of statues mentioned above is

not in the same place. The *Vita* by Sulpicius clearly reports that Martin was baptised in Gaul.²¹¹ A tradition in Szombathely connects the scenes of *The Baptism of St Martin* and *St Martin Baptises His Mother*. Endre Tóth has made a thorough research in the medieval tradition of St Martin on the problem of legend and reality.²¹²

The saint's relics were translated from Tours to the cathedral on June 14, 1913. An artist of Szombathely, István Tóth made a bust for the relics. (Fig. 80) A Guild of Saint Martin was established in 1936 with the aim of supporting local art as well as keeping alive the cult of St Martin.

In 1997, on the 1600th anniversary of the saint's death, an exhibition of art entitled "Honour to Saint Martin" was opened in Szombathely. The number of works exhibited here reflected the strength and profundity of the influence, which the spirit of the town's great son has even today. The works of Éva Sütő, Antal Marosfalvi, (Fig. 28) Csaba Tóth, and Endre Tornai (Fig. 53) all contribute to the various iconographical representations of the saint with a convincing force. We can sing together with János Nepomuk Mezey, whose songbook was published in 1882:

*"The glorious Son of Szombathely,
Bishop Saint Martin, look at us,
As the patron of our Holy Church,
Listen to our devout prayer"*²¹³
(Song 165)



53. KÉP Tornai Endre András: Szent Márton lámpása

FIG. 53. András Tornai Endre: The Lamp of St Martin

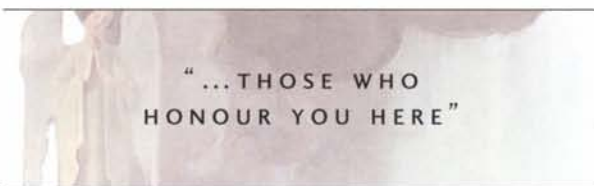
ABB. 53 Endre András Tornai: Die Laterne des St. Martin

The subtitle of our book is "A European saint in the history of art". Let us sum up our thoughts at the end. It is difficult to summarise how the

figure of St Martin, a saint so highly venerated in Europe, appears in the history of art. What we could do here was only a first attempt to do this, since new data, new discoveries and research will continuously enrich the image of the saint in the world of the arts. A few figures will suffice to demonstrate the extent to which this saint is honoured. In Austria, 23 settlements are named after him and he is the patron saint of the town of Salzburg and of the province of Burgenland. In the review of a video film shot in Burgenland (*Ein Europäischer Heiliger, Auf den Spuren des Martin von Tours*), the director of the film Günter Unger pointed out that four thousands place names and liturgical sites commemorate the cult of St Martin in Europe.²¹⁴ In Germany, in the Diocese of Rottenburg-Stuttgart, 180 churches were dedicated to the Mother of God and 126 to Martin.²¹⁵ In the Bishopric of Augsburg, St Martin had been the titular saint of 114 churches before the Reformation.²¹⁶ In Baden-Württemberg, 206 churches are dedicated to Martin, out of which 131 belong to the Catholic Church and 71 to the Lutheran Church.²¹⁷ In France, the saint is the titular of 3,672 churches and the name Martin is found in the names of 485 settlements.²¹⁸

Famous buildings carry his name all around the world: the cathedrals of Lucca, Utrecht, Lüttich and Mainz, the church of St Martin in the Fields in London, the Groß Sankt Martin in Cologne, and the Martinsmünster in Colmar. The list could be continued. For an example overseas, it can be mentioned that St Martin is the patron saint also of Buenos Aires.

In historical Hungary, 40 settlements were named after him, 33 of which can be found on the territory of present-day Hungary. Today, the Son of Savaria, St Martin of Tours is the titular saint of 82 churches in our country, as it was put by the Council of Nagyszombat in 1611, "*quod patronus esset Hungariae*" (Patron Saint of the Country).²¹⁹ In the Middle Ages, besides the feasts of St Peter and St Paul, it was only St Martin's that was preceded by a three-days' fast, in



“...THOSE WHO
HONOUR YOU HERE”

contrast to those of St Stephen and St Gerard, also honoured as Hungarian saints, which had only a one-day preparation.²²⁰ On the basis of

previous research it seems that the cult of St Martin was the strongest, and his frequency as a titular saint the highest, in the Diocese of Pécs, where there are 18 churches dedicated to him while in the more recent Diocese of Szombathely there are only 12. The reason may be that in Pécs, the Early Christian tradition—and thus the awareness of Martin's cult—survived longer. Unfortunately, the earthquake in 456 caused a break in the tradition of Szombathely, although the continuity of the cult can be traced. In the Diocese of Győr, to which Pannonhalma belongs, only six churches had St Martin for a patron.

It turns out from the works of art, a fact worthy of consideration, that in Italy, St Martin is mainly represented as a benefactor and the patron of the poor. In his personality, it is his willingness to take social responsibility and to turn towards the outcasts that receives an emphasis. In Hungary, his figure is better known as a soldier or knight. With the coming of the Baroque and the foundation of the Diocese of Szombathely, the subject of St Martin as a bishop received more attention. By this type of representation, the newly established diocese could create the impression of an institution with a significant past and episcopal apparatus. In Germany, Baroque representations are dominant, which usually lay emphasis on the elements of vision, ecstasy, and miracles. Accordingly, it was primarily these elements from the iconography of St Martin that were chosen for representation.

St Martin, the Son of Savaria, is an exemplar for people of all times regarding Christian humility, love, and firm consistency in faith. During his visit to Hungary, Pope John II said the following words in Szombathely on August 19, 1991: "We ask Saint Martin to intercede for us all! Let his example and assistance support all of us on our way to perfection, changing everyday life into active love. This is the free and complete love that unites the souls with the Holy Trinity. It is the zenith and the centre of the spiritual way of believers, the distinctive feature of Christ's true disciples and the secret for the revival of the world."²²¹

54. KÉP Szent Márton tumba Tours-ban

FIG. 54. The tomb of St Martin in Tours

ABB. 54 Tumba von St. Martin in Tours





Der 11. November ist im französischen Kalender als Gedenktag aufgezeichnet, weil der mörderische Erste Weltkrieg, der die Franzosen

so erschütterte, an diesem Tag beendet wurde. Viel früher aber, als Frankreich im heutigen Sinne noch nicht existierte, wurde der 11. November zum Gedenktag des europäischen Christentums erklärt. An diesem Tag wurde im Jahr 397 ein Bischof in Tours bestattet, der seitdem als Sankt Martin verehrt wird. Seine Gestalt und Persönlichkeit ist hier für uns wichtig: nicht nur aus dem Grund, weil er im pannonischen Szombathely geboren wurde und ein frühes markantes Individuum unserer Geschichte ist, sondern auch dadurch, dass sein Kult von unserem Staatsgründer, dem Heiligen König Stephan, in unserem Land eingeführt wurde; des weiteren insofern, als sein Leben, seine Arbeit und Tätigkeit mit der Geburt des europäischen Christentums eng zusammenhängen. Für die Gründer unseres Staates waren sein Glaube und sein Wirken beispielhaft. Zudem verknüpfen die Spuren seines Lebens und seiner Missionstätigkeit mehrere Länder Europas: Es genügt hier, Ungarn, Italien, Frankreich und Deutschland zu erwähnen.

Sein Biograf und Zeitgenosse *Sulpicius Severus* stellt bereits in der Einleitung seines Werkes fest:

„Martin wurde in der Stadt Sabaria in Pannonien geboren, dann wurde er in Ticinum (Pavia in Italien) erzogen.“¹ Er hat nach den Geheimnissen Gottes geforscht, besaß eine visionäre Anlage und wollte Einsiedler werden, um sich von der Welt zurückzu-

„... DER ARBEIT VERWEIGERE
ICH MICH NICHT“ *Bedeutung und erste
Darstellungen Sankt Martins*



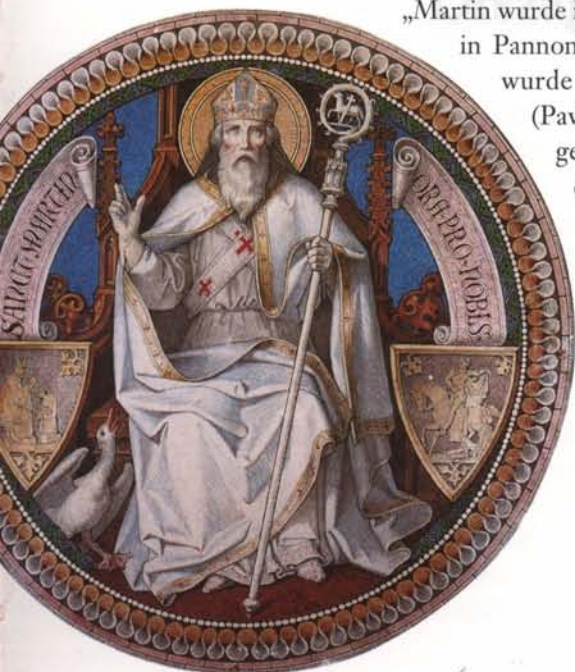
ziehen. Aber es kam ganz anders: Viele Menschen brauchten ihn, und kurz nach seinem Tod ist die „Welt“ zu ihm gepilgert. Die Pilgerreise nach

Tours wurde nach derjenigen von Jerusalem, Rom und später Santiago di Compostela zur viertgrößten des Mittelalters.

Früh zum Christentum bekehrt, ist Martin dennoch Soldat des Römischen Reiches geworden, obwohl er ein Streiter Christi werden wollte. Später hat er sich für unwürdig gehalten, zum Priester geweiht zu werden, ist aber Bischof geworden. Er wollte ganz im Stillen und unbekannt wirken, wurde aber schon bald nach seinem Tod durch seine Biografie bekannt, die wir seinem Anhänger Sulpicius Severus verdanken. Dessen Zeugnis besagt, dass Martin in der Stunde seines Todes so gebetet hat: „Herr Gott, wenn Dein Volk mich noch braucht, verweigere ich mich nicht der Arbeit.“

Eine andere bedeutende Person des vierten Jahrhunderts, der große Kirchenlehrer *Paulinus von Nola*, dankt im Frühling 397 Sulpicius für das über das Leben Sankt Martins geschriebene Buch: „Der selige Martin hat es verdient, einen seines Glaubens und Lebens würdigen Biografen zu bekommen, und so ist er zweifach würdig geworden: der göttlichen Glorie durch seine Verdienste und der Erinnerung der Menschen durch dein Schreiben.“²

Wir beabsichtigen, die bildnerischen Martins-Darstellungen, deren Motive und ikonografischen Varianten mittels der Lebensbeschreibung des Sulpicius Severus³ zu vervollständigen. So können wir in den Kunstwerken die Episoden unseres Heiligen kennenlernen. 200 Jahre später hat *Gregor von Tours* den Bischofsstuhl von Martin besetzt (†594) und die berühmte „*Geschichte der Franken*“ geschrieben. Dieses Werk enthält unschätzbare Angaben zur genauen Rekonstruktion des Lebenswerkes unseres Heiligen, da der Autor seine Informationen aus dem Archiv der Diözese und seiner Kirche bezogen hat.



55.56. KÉP Storno Ferenc: Szent Márton püspök

FIG. 55.56. Ferenc Storno: Bishop St Martin

ABB. 55.56 Ferenc Storno: Bischof St. Martin

Auch die *Legenda Aurea* aus dem 13. Jahrhundert zitiert das Werk des Sulpicius Severus, und so ist diese Schrift zum besseren Verstehen der Martins-Darstellungen unerlässlich.

„Der Arbeit verweigere ich mich nicht“ – haben wir von unserem heiligen Bischof gehört, und

dieser zum geflügelten Wort gewordene Ausspruch ist zum Leitfaden und Motto mehrerer ungarischer Oberhirten geworden, so von Fürstprimas Jusztinián Serédi (†1945) und von Aron Márton (†1980), dem legendären Bischof von Transsilvanien.⁴

Gegen 402 – fünf Jahre nach dem Tod Martins – hat Severus an seinen Freund, Paulinus von Nola, einen Brief geschrieben und ihm seine

Absicht mitgeteilt, in der Taufkapelle des von ihm gegründeten Klosters ein Gemälde des Bischofs von Tours zu installieren. In einem Antwortschreiben hat Paul von Nola die Person Martins in hymnischen Worten dargestellt.⁵ Zum Titel des Gemäldes hat er formuliert: „perfectae Martinus regula vitae“.⁶ Das Leben Martins ist ein vorbildhaftes Beispiel, ein „Idealbild für die Getauften“.⁷ Dieser Brief des Paulinus von Nola ist ein bedeutendes Dokument. Nicht nur die altkirchlichen Fragestellungen zur kirchlichen Bildverwendung, Stichwort „*Biblia Pauperum*“, werden wachgerufen, sondern das Bildproblem als solches erhält eine neue Dimension. Es geht hier hauptsächlich nicht mehr um das Erinnerungsbild für einen Verstorbenen, sondern um die Darstellung eines Ideals. Die Taufkapelle, das Baptisterium, ist dogmatisch-symbolisch der Schauplatz der Bestattung des „alten Menschen“ und der „Ankleidung“ der im Christentum neugeborenen Menschen. In diesem Zusammenhang ist das Bild Martins in der Taufkapelle sowohl für Sulpicius Severus als auch für Paulinus von Nola ein greifbares und sichtbares „exemplum“, ein Beispiel, dem es zu folgen gilt, ein „Fingerzeig“.

Bereits um die Mitte des fünften Jahrhunderts erlebt die Verehrung Martins ihre erste Blütezeit. Die Darstellungen in Architektur, Literatur und bildender Kunst haben die ikonografischen Typen schon vorgeprägt. Aufgrund der Lebensbeschreibung von Severus hat Paulinus Périgieux 470 ein Epos unter dem Titel *De vita S. Martini* (*Das Leben Sankt Martins*) geschrieben.⁸ Der unmittelbare Nachfolger



„... VERBERGEN
KANNST DU DICH NICHT!“
(*Sankt Martins-Hymne*)

Martins im Bischofsamt war *Briccius* (397–444), der über die Grabstätte seines Vorgängers zur Aufnahme der zunehmenden Pilgerströme

eine Kirche bauen liess. *Bischof Perpetuus* (461–491) hat dieses Gebäude zu einer mächtigen Pilgerbasilika umgebaut.⁹ Die mit Aufschriften und Texten von Sulpicius Severus versehenen Wandgemälde und Mosaiken der Kirche stellten das Leben und die Wundertaten Martins dar. Dieser Zyklus, der die Tradition der Martins-Darstellungen begründet hat, war die älteste – leider verloren gegangene – zusammenhängende Darstellung eines Heiligen in der westlichen Kunst, die wir kennen.¹⁰

Etwa hundert Jahre später hat der Autor der Heilig-Kreuz-Hymne „*Vexilla regis prodeunt*“, *Fortunatus* (†ca. 600), der spätere Bischof von Poitiers, berichtet, dass ein Altar zu Ehren Martins in Ravenna, nämlich in der St. Johann- und St. Paul-Kirche, geweiht wurde und das wundertätige Sankt Martins-Bild von Menschenmengen besucht wird. Die großen Geschichtsschreiber Frankens, *Gregor von Tours* (†594) und der der Langobarden, *Paulus Diaconus* (†799) berichten, dass das Lampenöl vor dem Martins-Bild in einer Kapelle Augenranke geheilt habe; auch letzterer wurde dort von der Erkrankung seiner Augen geheilt.¹¹

Die Darstellung in *San Appolinare Nuovo* in Ravenna ist unseres Wissens nach das älteste erhaltene Martins-Bild. (Abb. 5) Keine literarische Quelle berichtet über die Umstände seiner Entstehung. Das Bild muss einige Jahre, vielleicht Jahrzehnte jünger sein als das von *Venantius Fortunatus* erwähnte. Die auch heute noch bewunderten Mosaiken könnten im ersten Viertel des 6. Jahrhunderts angefertigt worden sein, als die Palastkapelle von Theoderich dem Grossen (†526) – als

Christus-Kirche – erbaut wurde, gemäss der Aufschrift: „Theodericus hanc eclisiam (sic!) a fundamentis in nomine domini nostri Jesu Christ fecit“. ¹² Das heisst, dass die Kirche im Namen unseres Herrn Jesu Christi gegründet wurde. Den zu dieser Zeit kursierenden Lehren des Arius nach hat Jesus kein gleiches Wesen mit dem Vater, sondern ist ihm „ähnlich“ und so ist er ein göttliches „Geschöpf“. Später haben Kaiser Justinian und der Erzbischof von Ravenna, *Agnellus* (gegen 556–570) eine Verordnung herausgegeben, nach der alle heidnischen Kultstätten und im arianischen Besitz stehenden kirchlichen Güter in den Gebrauch der heiligen und rechtgläubigen Kirche von Ravenna zu nehmen seien. (Santa Mater Ecclesia Ravennae, vera Mater orthodoxa). ¹³ Erzbischof Agnellus hat die Hofkirche Theoderichs gegen 561 für den katholischen Kult und zu Ehren St. Martins wiedergeweiht. Erst im 9. Jahrhundert, während der Zeit des Erzbischofs Johannes VII., nämlich im Jahre 856, erhält die Kirche ein neues Patrozinium, als die Gebeine des Heiligen Apollinarius hierher gebracht werden. ¹⁴

Gegen 561 war die Zeit gekommen, außer dem Martins-Bild und –Altar auch eine Gedenkkirche zu Ehren St. Martins zu weihen. Dahinter ist ein antiarianisches, kirchenpolitisches Programm zu vermuten. Wenn wir an das Leben Martins denken, wissen wir, dass Bischof Hilarius von Poitiers ihn nach Pannonien und Illyrien geschickt hat, um die Häresie der Arianer zu bekämpfen. Sulpicius Severus und Venantius Fortunatus schildern Martins Kampf gegen diese Irrlehren. Auf den Mosaiken von Ravenna wird er als Kronzeuge der dogmatischen Kämpfe dargestellt. Das Programm der Mosaiken der ehemaligen Martins-Kirche, der späteren San Apollinare Nuovo, ist nämlich die zeitgemässe Darstellung des namensgebenden Heiligen Martin. Der Zug der aus den Zeiten von Bischof Agnellus (ca. 560) stammenden sechsundzwanzig Märtyrer und zweiundzwanzig Märtyrerinnen wurde an den zwei Längsseiten des Hauptschiffes unmittelbar über den Arkaden dargestellt. Die heiligen Männer ziehen an der Südseite auf den zwischen vier Engeln thronenden Christus zu; die heiligen Frauen an der Nordseite zur thronenden Gottesmutter. Die blühende grüne Wiese und die zwischen den Figuren stehenden Palmen versinnbildlichen das Paradies. Gleichzeitig ist die Palme auch ein Siegessymbol (Offb. 7, 9–12). Die Figur Martins ist von zentraler

Bedeutung: Er ist nicht nur der erste auf der Seite der Märtyrer, sondern auch seine Kleidung weicht von der der anderen Männer ab. Während die anderen Heiligen die weiße Kleidung der Märtyrer tragen, ist Martin im Purpurmantel dargestellt, welcher immer ein Attribut der Kaiser und Könige war. So trägt in diesem Mosaik auch Christus-König – ähnlich wie Martin – einen Purpurmantel, was darauf hinweist, dass Martin, indem seinen Mantel mit dem Bettler geteilt hat, laut der Bekundung des Evangelisten Matthäus mit Christus identifiziert wird: „... ich bin nackt gewesen, und ihr habt mich bekleidet, ich bin krank gewesen, und ihr habt mich besucht. Ich bin im Gefängnis gewesen, und ihr seid zu mir gekommen... Wahrlich, ich sage euch: was ihr getan habt einem von diesen meinen geringsten Brüdern, das habt ihr mir getan.“ (Mt. 25.36,40). Die Legende des Heiligen erzählt dies ebenso plastisch (Legenda aurea). Diese Teilhabe am Königtum Christi ist bedeutsam, da der Mantel Christi nicht nur die Glorie des Gottessohnes verkündet, sondern darüber hinaus die Würde Martins besonders herausstellt. Dadurch wird die Institutionalisierung der „königlichen Geistlichkeit“ des Neuen Testaments betont, die in der dogmatischen Diskussion der Altkirche so wichtig war (1. Petr. 2,5). Die heiligen Männer tragen den Kranz des Martyriums ehrfürchtig auf den Herrn des Himmels zu. Nur Martin ist kein Märtyrerheiliger. In seiner Hand hält er den Siegeskranz, den er durch sein heiliges Leben verdient hat, und dadurch ist er in die Gemeinschaft der Heiligen aufgenommen. Das Mosaikbild in Ravenna beweist, welche große Verehrung Martin (außerhalb Galliens) auch schon in Italien des 6. Jahrhunderts fand. Von den frühen Darstellungen – auch im Hinblick auf die kirchengeschichtliche Bedeutung des Kirchenvaters *Sankt Ambrosius* – heben wir das Apsismosaik der Kirche *San Ambrogio* in Mailand hervor. Von den elf Kirchen der alten Stadt Mailand wurde mit dem Bau von San Ambrogio bereits zu Lebzeiten des Kirchenvaters begonnen. Von den vier lateinischen Kirchenvätern war Ambrosius (339–397) der Zeitgenosse Martins und ist im selben Jahr, nur einige Monate früher, am 4. April gestorben. Nach dem Sieg über die Arianer, nach 374, gründeten sie beide Kirchen; auch die Kirche in Mailand wurde zu dieser Zeit erbaut. Gegen 783–84, dann wieder im 11. Jahrhundert wurde San

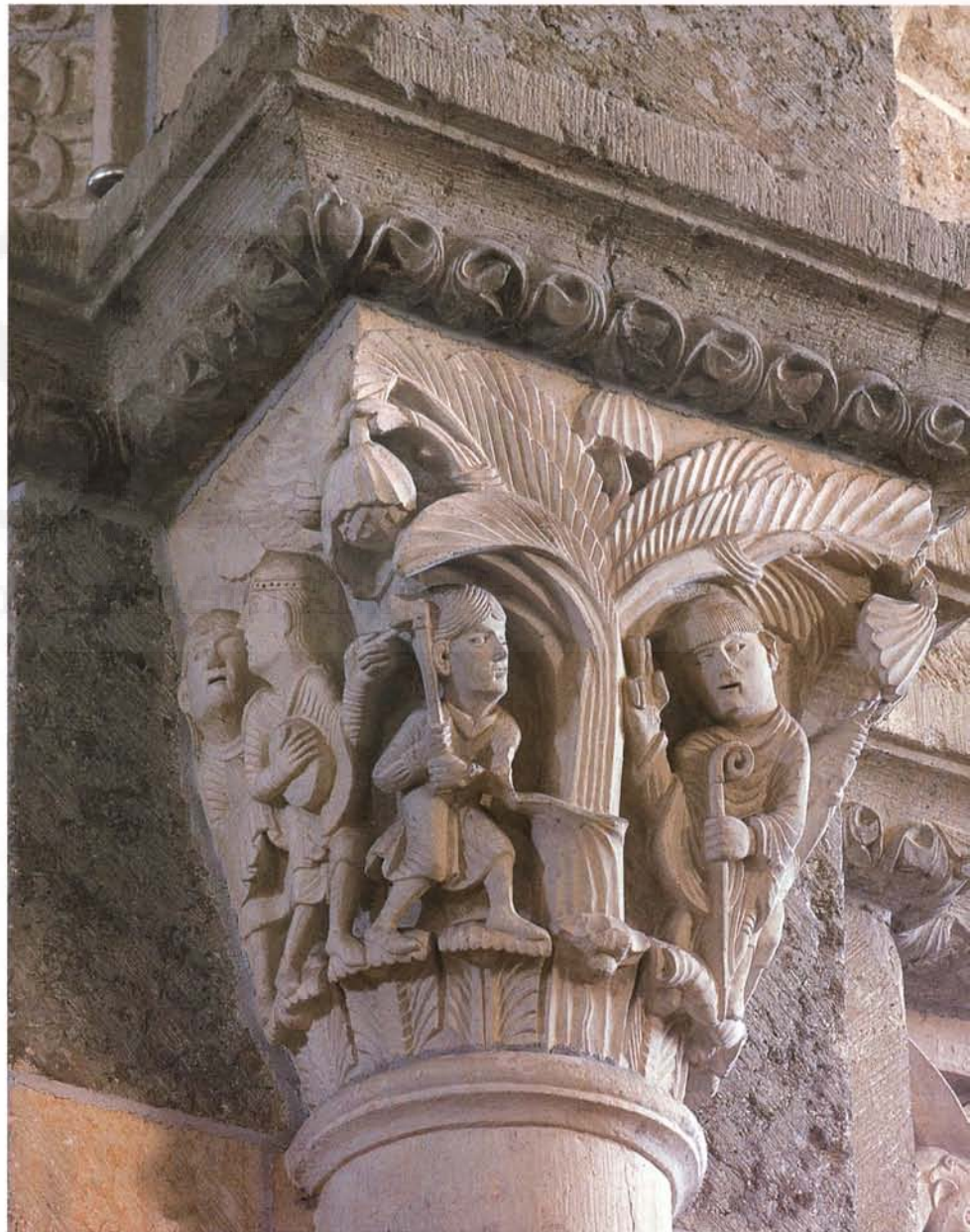
Ambrogio umgebaut. Die Mosaiken aus dem 11. Jahrhundert sind Kopien der Darstellung aus dem 8. Jahrhundert. Vermutlich kann auch das Programm des Zyklus auf das 4. und 8. Jahrhundert und thematisch auf die Beziehung Martins zu Ambrosius zurückgeführt werden. Aufgrund der Fragmente können wir annehmen, dass Ambrosius in einer Nebenszene neben dem thronenden Christus in einer Vision den Tod Martins erblickt und an dessen Bestattung teilnimmt.

Des weiteren erinnert in der Mailänder S. Ambrogio-Kirche der gegen 835 erbaute sog. Goldene- oder Volvinus-Altar an den Heiligen Martin, wo sein Kopf mit der Glorie dargestellt ist. Seine rechte Hand liegt auf der Brust, die Linke hält ein Buch. In einer anderen Darstellung betet Ambrosius (in seiner Vision) für die letzte Ruhe des toten Martin. In der europäischen und ungarischen Kunstgeschichte vertreten die Martins-Darstellungen später eine bedeutende Gruppe. Die ungarischen Benediktiner zum Beispiel beten würdevoll die alten Hymnen, wie wir in der Sankt-Martins-Tageshymne im *Breviarium Maurium* lesen können: „Wohin läufst du, weichst du zurück? Verbergen kannst du dich nicht! Weit verbreitet sich die Nachricht bekränzter Tugend!“¹⁵

Einige Jahrhunderte später: Ein katalonisches Tafelbild in *Gombreny* aus dem 12. Jahrhundert enthält ein interessantes Detail: *der Tod von Sankt Martin* (Vich, Museo Episcopale). Der im Mönchskleid liegende Martin legt nach der Beschreibung der *Legenda aurea* beide Hände auf seine Brust und hebt den Blick zum Himmel. An den zwei Seiten des Bildes stehen zwei Männer hinter dem Bett des Sterbenden. Der rechte davon ist vermutlich Sankt Ambrosius, der an der Bestattung des toten Martins auf wunderbare Weise teilgenommen hat. In seiner rechten Hand trägt er

ein Buch, in der linken das Bischofskreuz. Zwischen den beiden Männern ist ein Engel mit großen Flügeln dargestellt, der seine Hand dem Töten hinreckt, wie der Kölner Bischof Severinus gesagt hat: „...und die Engel trugen seine Seele in den Himmel hinauf.“¹⁶

Die katalonische Darstellung gibt diese Szene im großen Format wider. Die Geschichte wird festlich und fast textgetreu veranschaulicht. Eine tiefe Ernsthaftigkeit charakterisiert die Komposition, und die hauptsächlich rote und olivgrüne Farbigkeit gibt dem Werk eine „heilige Stille“.



Nach Walter Nigg übte Sankt Martin keine literarische Tätigkeit aus.¹⁷ Er beschrieb seine Erfahrungen nicht und arbeitete keine geistlichen

Lehren aus, ja was noch mehr ist, er hat auch seine Regeln für das von ihm geliebte Mönchtum nicht schriftlich fixiert. Das Lebenswerk, der inhaltliche Nachlass ergeben sich aus seinem Glauben, seinem Leben und seiner Liebe zur Kirche.

Die Kunstgeschichte¹⁸ kennt folgende ikonografischen Motive zum Thema des Heiligen Martin: 1. Der Kaiser verpflichtet Martin zum Militärdienst – 2. Teilung des Mantels (mit oder ohne Traumszene) – 3. Martin beantragt seine Befreiung vom Militärdienst – 4. Martins Taufe – 5. Hilarius beauftragt Martin mit dem Teufelsbann – 6. Martin bekehrt einen Räuber – 7. Martin verstößt den Satan – 8. Martin verscheucht die von der Nieswurz verursachte tödliche Krankheit – 9. Die Auferweckung des Jungen nach dessen Selbstmord – 10. Die Klostergründung – 11. Die Auferweckung eines Toten – 12. Die Heilung eines Besessenen – (Abb. 31) 13. Martins Weihe zum Bischof – 14. Die Entlarvung des falschen Märtyrers – 15. Die Auferweckung des Kindes – 16. Der Kampf des Kaisers Valentinian – 17. Das Fällen des von Heiden verehrten Baumes – (Abb. 57) 18. Die Heilung des Lahmen – 19. Martin küsst einen Aussätzigen – 20. Martin spricht mit Thekla, Agnes, Peter und Paul – 21. Martin beim Festessen des Kaisers Maximus – 22. Die Messe Martins – 23. Die Geschichte über den Teufel – 24. Martin weiht einen Priester – 25. Martins Nachfolger Brictius – 26. Martin teilt seinen Tod im voraus mit – 27. Martins Tod und sein Begräbnis – 28. Der Streit zwischen Tours und Poitiers – 29. Martins Leiche wird nach Tours gebracht – 30. Die Vision des Ambrosius vom Tode Martins – 31. Beisetzung der Reliquien Martins.

57. KÉP A vézelay-i Ste Madeleine-templom oszlopfejezete: Szent Márton kidönt egy pogányok által tisztelt fát

FIG. 57. St Martin Felling a Tree Venerated by Pagans, in a capital of the Ste Madeleine Cathedral in Vézelay

ABB. 57 St. Martin läßt einen Götzenbaum fallen. Säulenkapitell von Vézelay, Kathedrale Ste-Madeleine.

„... ER HAT NICHT SO WENIG GETAN“



Die bekannteste Szene aus der Martins-Geschichte findet vor dem Tor der Stadt Amiens im Jahre 334 statt: „Der unglückliche Mann hat die Vor-

übergehenden angefleht, mit ihm Mitleid zu haben, alle sind aber an ihm vorbeigegangen. Da hat der von Gott erfüllte Mann verstanden, dass Gott ihm diejenigen, deren sich niemand erbarmte, übrig gelassen hat. Was soll er aber tun? Außer seinem Mantel hatte er nichts, da er schon alles verschenkt hatte. Er hat also sein Schwert genommen und mit ihm seinen Mantel entzweitgeteilt, dann den einen Teil dem Bettler gegeben und den anderen auf sich gebreitet.“¹⁹ (Vita 3). Es ist die berühmteste, aber missverständlichste Szene. Der Text des Severus lässt uns an die Geschichte des barmherzigen Samariters denken (Lk 10, 25–37), wo die Menschen ebenso mitleidlos wie hier an dem Notleidenden vorbeigegangen sind. Aus dem Text der *Vita* erfahren wir, dass Martin schon alles verschenkt hatte und nur noch sein Kleid und den Mantel besaß. Seinem Herzen folgend hat er mit einer impulsiven Geste seinen Mantel zerschnitten.

58. KÉP Justin Sanson: Szent Márton-enléktábla Amiens-ben

FIG. 58. Justin Sanson: Memorial plaque of St Martin in Amiens

ABB. 58 Justin Sanson: Gedenktafel des St. Martin in Amiens



Warum aber hat er dem Bettler nur die Hälfte gegeben? Der heute überzeugendsten Meinung nach durfte er als Soldat nur über die Hälfte seiner Ausrüstung und Kleidung verfügen, die andere Hälfte blieb Eigentum der Legion und er konnte diese nicht verschenken. Dieses Ereignis ist jedoch für uns kein Gegenstand für spezifische Deuteleien, sondern zuerst ein schönes Beispiel der barmherzigen Nächstenliebe. Doch die Szene geht weiter: In der folgenden Nacht ist Christus, bekleidet mit dem Mantel des Bettlers, dem träumenden Martin erschienen. Jesus hat dabei gesagt: „Martin hat mich mit diesem Kleid eingehüllt, wo er doch noch katechumen (noch nicht getauft) ist“. Auf diese Weise wollte Christus an seine eigenen Worte erinnern: „... was ihr getan habt einem von diesen meinen geringsten Brüdern, das habt ihr mir getan.“ (Mt. 25,40) (Abb. 58)

Hierin kann die untrennbare Einheit von karitativer Tätigkeit und Christusdienst erkannt werden. Der Bettler ist gleichsam zum Attribut Martins geworden. Martin hat aus der Traumvision die Konsequenzen gezogen: die Zeit des Glaubenslehrlings (katechumen) ist vergangen, er muss sich jetzt entscheiden. Zu Ostern 334 wird er getauft und ist vom römischen Soldaten zum Streiter Christi geworden. Nach seiner Taufe ist Martin aber noch

zwei Jahre im Militärdienst geblieben. Es stellt sich die Frage nach dem Warum. Die römischen Gesetze hatten den Sohn jedes altgedienten Soldaten zum Militärdienst verpflichtet, deswegen ist auch Martin Soldat geworden. Er ist aber vielleicht der erste in der Geschichte, der den Militärdienst abgelehnt und den Kaiser *Julianus* um seine Entlassung gebeten hat. In den Darstellungen von Assisi wurde dies betont. (Abb. 35)

„Bis jetzt habe ich Dir gedient“, hat er zum Kaiser gesagt, „erlaube mir jetzt, dem Gott zu dienen. Deinen Sold soll nehmen, der Soldat sein will; ich bin der Soldat Christi, ich darf nicht mehr kämpfen.“²⁰ (Vita 4). Die großen altchristlichen Schriftsteller – wie Tertullianus und Lactancius – haben den Militärdienst aufgrund des biblischen Befehls „Du sollst nicht töten!“ abgelehnt; sie wurden aber wegen ihrer Abstammung zu keinen Militärdienst verpflichtet. Martin hat sich nach einem offensichtlich großen seelischen Ringen entschieden. Durch die Teilung des Mantels und die Ablehnung des Militärdienstes hat Martin auf zwei auch heute aktuelle Fragen eine Antwort gefunden: einmal auf soziale Probleme in unserer Gesellschaft, und darauf, ob ein christlicher Mensch ein „Mittel“, ein „Soldat“ manipulierter Mächte sein kann.

Don Quijote von Cervantes (1615) sagt über eine Sankt Martins-Darstellung: Dieser Ritter hat auch zu den christlichen Abenteurern gehört, ich

meine aber, dass seine Freigebigkeit größer war als sein Mut, was du daraus ersehen kannst, Sancho, dass er mit dem Armen seinen Mantel teilt und ihm die Hälfte davon gibt. Damals wird aber sicher Winter gewesen sein, sonst hätte er, da er doch so barmherzig war, ihm wahrscheinlich seinen ganzen Mantel gegeben.²¹

Die mittelalterlichen Künstler stellen Martin am liebsten als Hauptfigur der Amiens-Szene dar. Dies begründet, dass diese aus ikonografischen Hinsichten so wichtige Szene, die Teilung des Mantels mit dem Bettler, in einem gesonderten Kapitel behandelt wird.

„... EIN BEISPIEL DER WIRKLICHEN
VOLLKOMMENHEIT...“ *Sankt Martin
und der Bettler*

Um das Jahr 1000 haben sich die teophanischen Darstellungen vermehrt. Das Hauptthema der Romanik ist die Christologie, die Traumszene

Martins schließt sich dem christologischen Motiv auch thematisch an. Im 10. Jahrhundert haben sich die Martins-Darstellungen vervielfacht. Die ersten Beispiele sind in der Ära der Buchmalerei entstanden. Das aus dem 9. Jahrhundert stammende illuminierte Manuscript aus Fulda (Bibliothek des Vatikans, Reg. Lat. 124), in dem der große Wissenschaftler Hrabanus Maurus (†856), der zukünftige Bischof von Mainz, der als junger Mönch damals bei Alkuin, dem berühmten Meister in Tours gelernt hat, übergibt Martin eine seiner Arbeiten.²² Eine andere frühe Darstellung des nördlich der Alpen liegenden

Gebietes ist das die Merkmale der Buchmalerei verwendende, diese aber monumentalisierende Wandgemälde der ehemaligen *St. Peters-Benediktinerkirche* in Petersberg bei Dachau (heute Teil der Gemeinde Erdweg, 1103–1107). In der nördlichen Apsis wurde der Heilige mit dem sich auf Krücken stützenden barfüßigen Bettler dargestellt. An der südlichen Seite des Chors sehen wir den auf dem Thron sitzenden Bischof. In der Kuppel des Chors tragen zwei Engel den Bischof in den Himmel. Das Giebelfeld ist mit einem anderen Attribut Martins – der Gans – geschmückt. Unter Verwendung der originalen romanischen Teile hat *Haggenmiller* 1907 den ganzen Chor übermalt.²³ (Abb. 59)

Die apokalyptische Denkweise der Romanik, ihr eschatologischer Aspekt, die Angst vor dem Weltgericht sind konzentriert im *Fuldaer Sacramentarium* (Staatsbibliothek, Bamberg) in der Darstellung Martins und des Bettlers zu sehen. In der im letzten Drittel des 10. Jahrhunderts angefertigten Miniatur ist Christus in der Mandorla, im Mittelpunkt über dem Regenbogen thronend, dargestellt. Von dem an der linken Seite stehenden Sankt Martin wird der Mantel mit dem Bettler geteilt. Ganz links ist die Figur des schlafenden Heiligen zu sehen. Im Gegensatz zur irdischen Sphäre wird die „Hoheit Christi“ im Himmel vom Chor der Engel begleitet. So gleicht sich die verklärte Seele in der Romanik Christus an. Die Darstellung geht von dem Bildtyp „*Maiestas Domini*“ aus. Die Darstellung der Hoheit des Herrn schließt sich mit dem Matthäus-Text (Mt 25, 31–46) dem Martins-Lebenswerk an: „Wenn aber der Menschensohn kommen wird in seiner Herrlichkeit, und alle Engel mit ihm, dann wird er sitzen auf dem Thron seiner Herrlichkeit.“ (Mt 25, 31).

Eine Variante des Themas „Hoheit des Herrn“ befindet sich auf der schon erwähnten katalanischen Darstellung. In der Mitte der Altartafel thront der richtende Christus, den Typ des byzantinischen Pantokrators wiederholend; neben ihm sind auf beiden Seiten die Felder mit den Lebensszenen Martins übereinander zu sehen: Sankt Martin teilt seinen Mantel mit dem Bettler, darunter kann der Bettler als Christus gesehen werden. Rechts im unteren Feld ist der Tod des Heiligen dargestellt, im Feld über ihm tragen zwei Engel seine Seele in den Himmel.²⁴



59. КЕР А тронон илō пiсpōк а pетерсберги егyкopi
Szt. Péter bencés kolostor falképén

FIG. 59. Enthroned bishop, mural in the former Benedictine monastery of St Peter, Petersberg

ABB. 59 Tronender Bischof, Wandmalerei aus dem ehemaligen Benediktinerkloster St. Peter in Petersberg

Ebenfalls aus dieser Zeit hat sich eine der bedeutendsten Martins-Darstellungen in einem Kodex erhalten (*Vita Sancti Martini*, Tours, Bibliothèque Municipale, Foliant 1018, Teil 9).²⁵ In den zwei Feldern des Bildes übereinander sind die Teilung des Mantels und die Traumszene dargestellt. Es geht dabei nicht nur um die zwei charakteristischen Elemente der Martins-Darstellung, sondern auch um die Frage der Wertigkeit mittels Unter- und Überordnung; also um die Verbindung von Handlung und Vision, von Tat und Kontemplation.²⁶

Eine ganzseitige Miniatur des zwischen 1119–1135 für die englische Christin Markyate angefertigten Psalters stellt im unteren Feld die Teilung des Mantels, im oberen die Traumszene dar (*Albani-Psalterium*, Dombibliothek, Hildesheim). Der Christus in der Kreisform öffnet ziemlich demonstrativ seinen zweigeteilten Mantel an beiden Seiten gerade wie in der Traumszene von Tours dargestellt. Das in der Römerzeit und im Mittelalter verwendete

altgriechische Wort „chlamys“ bedeutet „Soldatenmantel“, „Uniform“.²⁷ Und jetzt bedeckt dieser Mantel die Schultern Christi.

Nach Walter Myss²⁸ sind die nächsten Verwandten der schon behandelten Miniaturdarstellungen die Deckenholzkassetten der *Sankt Martins-Kirche* in *Zillis* (Schweiz, 1130). Tatsache ist, dass diese Darstellungen der Buchmalerei näher sind als den monumentalen Wandmalereien. Die äußeren Kassetten zeigen Tiere, Dämonen, Engel, Vögel und Drachen. Der zweite und innere Bildzyklus stellt hauptsächlich Szenen aus dem Alten und Neuen Testament dar. Der Martins-Zyklus ist an sieben Kassetten, direkt am westlichen Eingang in der zweiten Reihe zu sehen. Die Teilung des Mantels nimmt zwei Felder ein, in einem anderen können die Mauern von Amiens und das Pferd und in einem weiteren der stehende Martin und der Bettler gesehen werden. In der nächsten Darstellung weiht Hilarius Martin zum Kerzenträger, dann erweckt Martin einen Toten. (Abb. 32) Abschließend zeigen drei Darstellungen Martins Kampf mit dem Drachen. (Abb. 7) „Das riesige Ansehen Martins stammt davon, dass er als Exorzist die bösen Orte und Zeitpunkte bestimmen und so eingrenzen konnte, dass er dadurch den sich in ihnen versteckenden Dämon gesehen und isoliert hat.“²⁹ Der Satan, selbst ein wunderbares Kleid tragend, will daraufhin Martin ein Diadem aus Gold und Edelsteinen schenken, worauf Martin den Verführer mit den Worten Christi entlarvt, daß er nicht in Gold und Purpur, sondern in seinen Leiden zu sehen sein wird.³⁰ Die häufigste Martins-Darstellung, die Teilung des Mantels, verschmilzt im 12–13. Jahrhundert noch inniger mit dem *Maiestas-Domini*-Bild, und zwar mittels der Traumszene. Die aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts stammende *Moissac*-Darstellung zeigt dies in zwei Feldern: in dem einen die Teilung des Mantels, in dem anderen die Traumszene mit der Darstellung eines thronenden Christi. Eine ähnliche Lösung findet sich an einem *Glasfenster* in *Chartres* (1220) und im östlichen Tympanon des südlichen Portals (1210). Dem gleichen Typ folgt das Glasfenster der *Varennes-Jarcy-Kirche* (1230, Musée de Cluny, Paris). Diese Darstellungsschemata sind auch auf Siegeln zu finden. Seit dem 13. Jahrhundert sind die Teilung des Mantels und die Traumszene mit der

Maiestas Domini auf verschiedenen Siegeln der Stadt Mainz dargestellt (der Schutzheilige der Stadt ist Sankt Martin).³¹

Im oberen Bildfeld einer Seite vom *Berthold Missale*³² aus dem 13. Jahrhundert kann die *Maiestas Domini* gesehen werden. Im unteren Feld liegen drei Tote in einem offenen Sarkophag. Bischof Martin steht rückwärts gewendet und veranlasst mit seiner Hand die „Auferweckung“.³³ Diese Darstellung ist wichtig, da sie theologisch eine spätromanische Denkweise repräsentiert. Das untere Feld bedeutet symbolisch die Unterwelt, die Schattenwelt. Es geht um eine zweistufige „Auferlebung“. Die erste ist eine körperliche (Teilung des Mantels), die andere eine geistige (Auferstehung). Martin erweckt aus der Kraft Christi die Toten wieder (1207, Pierpont Morgan Library, New York, MS 710 Fol. 125).

Die erste monumentale plastische Darstellung der Teilung des Mantels befindet sich in *Lucca* an der Fassade der S. Martino-Basilika (Umkreis des Guidetto da Como, ca. 1204). (Abb. 8) Die Gruppe des Sankt Martin-Reiters und des Bettlers sind auf elegante, mit Galerien geschmückte Konsolen gestellt und antikisierend gehalten. (Abb. 9) Ernő Marosi³⁴ sieht die historisierende Tendenz der Darstellung in der Nachwirkung des Themas des römischen Soldaten. Die westliche Vorhalle des Doms ist von der *Maiestas Domini*-Darstellung beherrscht, unter- und nebengeordnet sind die Szenen des Bischofs von Tours in vier Reliefs zu sehen. In der Reihe der stehenden Apostel wird der Mönch Martin zum Bischof gekrönt.³⁵ Die nächste Szene zeigt die Messe Martins, wie das Feuer des Heiligen Geistes über seinem Haupt erscheint.³⁶ Dann erweckt Martin – links im ersten Feld – einen Toten.³⁷ In der äußersten rechten Szene ist er im Bischofsornat und mit dem Bischofsstab dargestellt, wie er gerade einen Besessenen von seinem Leiden befreit.³⁸

Die Darstellung ist für uns wichtig, weil wir hier neben Christus ein ikonografisch bewusst geformtes Programm sehen. Die rechte und linke Darstellung in der Nähe Christi (Weihe des Bischofs, Messe) zeigen das Mysterium der Sakramente, die zwei äußeren Felder zwei Wundertaten des Bischofs, was gleichzeitig die christliche Macht des Heiligen über Tod und Teufel bedeutet.

Die Reiterplastik in Mainz, der sog. „*Bassenheimer Reiter*“ vom sog. *Naumburger Meister*, verdient besondere Aufmerksamkeit. Nach *Hinz* ist dieser Meister von den französischen Kathedralen gekommen, hat sich in Amiens, Reims, vielleicht in Noyon und Chartres aufgehalten und ist über Metz nach Mainz gelangt.³⁹ Hier hat er gegen 1240 am westlichen Lettner gearbeitet. Zu dieser Zeit wurde die Reiterplastik, die vermutlich die Teilung des Mantels darstellt, angefertigt.⁴⁰ Der westliche Lettner des Mainzer Doms thematisiert das Weltgericht, die Seligen und die Verdammten. Martin konnte als Patron des Doms in diesem Kontext dargestellt werden. Als Variante der Mainzer Darstellung gilt das Sandsteinrelief des *Hauptaltars in der Sankt Martins-Kirche in Landsbut* aus dem Jahre 1424.

Mit dem Beginn der Gotik wird der Bettler zum wichtigsten Attribut Martins. Nach und nach fallen die mit Christus zusammenhängenden Motive weg, und Martin tritt als karitative, barmherzige Person in den Vordergrund. Es ist also nicht verwunderlich, wenn die schönsten Darstellungen in den die Gotik

charakterisierenden Glasfenstern zu finden sind. Der aus dem Jahre 1220 stammende Zyklus der *Kathedrale von Chartres* stellt in sechzehn Szenen das Leben des Bischofs von Tours dar: Teilung des Mantels; Traumvision; Taufe Martins; Weihe durch Hilarius zum Akoliter; Bekehrung des Räubers; Auferweckung des Toten; Heilung des Besessenen; Weihe zum Bischof; Auferweckung des toten Kindes; Fällen des von Heiden verehrten Baumes; Heilung des Lahmen; Treffen mit dem Aussätzigen; Mitteilung seines Todes; Tod des Heiligen; Verschiffung des Leichnams nach Tours.⁴¹

Die Darstellungen in der *Sankt Martins-Kirche in Tours* werden in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts auf vierzehn Szenen reduziert, dann aber mit neuen Motiven erweitert: Martin verzichtet auf den Militärdienst; Teilung des Mantels; Traumszene; Martins Taufe; Bekehrung des Räubers; Besiegung des Teufels; Auferweckung des Toten; Heilung des Besessenen; Fällen des heidnischen Baums; Küssen des Aussätzigen; Messe Martins; Tod des Heiligen; Streit unter den Bürgern von Tours und Poitiers; Verschiffung des Leichnams nach Tours⁴² (Abb. 60).

Die im 13. Jahrhundert angefertigten, im 16. aber teilweise zugrunde gegangenen Darstellungen der *Kathedrale von Bourges* sind: der Heilige bekehrt seine Mutter; er tauft sie; er befreit den Sohn des Prokonsuls Tetradius von einem Dämon; er erweckt ein totes Kind; Messe Sankt Martins; Emportragen seines Körpers und seiner Seele in den Himmel.⁴³ Die hier erwähnten drei Serien basieren auf dem von Sulpicius Severus beschriebenen Lebenslauf des Sankt Martin. Die Thematik der Darstellungen wurde von den Schriften von *Paulinus Périgueux*, *Venantius Fortunatus* und von dem Dominikanermönch *Jacobus de Voragine* (†1298) zusammengestellten *Legenda Aurea* (1263–1273) beeinflusst, die bis zum Barock von ikonografisch dominanter Bedeutung ist.⁴⁴



60. KÉP Mártont püspökké szentelik – részlet a tours-i Szent Márton-bazilika üvegablakáról

FIG. 60. St Martin Ordained as a Bishop, detail from a window in the Cathedral of St Martin in Tours

ABB. 60 Bischofsweihe des St. Martin. Glasmalerei von Tours, Basilika St.-Martin

Während der Hochgotik wurde Martin gerne auch in der Ornamentik der Kirchenportale dargestellt. So ist er am Anfang des 14. Jahrhunderts an einem Seitentor der *Stiftskirche in Aschaffenburg* oder gegen 1300 im Wimberg an der westlichen Fassade der *Grossen St. Martins-Kirche in Colmar* zu sehen (originale Darstellung heute im Museum Unterlinden, Colmar). Diese und ähnliche Darstellungen (*Heiligenstadt, Bergkirche St. Martin*, nördliches Portal) sind aus theologischer und liturgischer Sicht wichtig, da sie auf die Worte Christi hinweisen: „Ich bin die Tür... niemand kommt zum Vater denn durch mich“ (Jn. 10,9 u. 14,6). Die Portalornamentiken haben immer einen eschatologischen Bezug. Die Martins-Darstellung des sog. „*Marienportals*“ des *Mainzer Doms* wird von *Arens*⁴⁵ für einen der Höhepunkte mittelalterlicher Plastik gehalten. Martin zeigt sich als stehende Figur, ohne Pferd, in einem eleganten Mantel, in der Gesellschaft der Heiligen Margarete, Katharina und Georg. Der achtzig Zentimeter große Heilige wendet sich mit der international verbreiteten gotischen „Eleganz“ an den im Naturalismus der Gotik ausgearbeiteten zwergenhaften Bettler (Anfang des 15. Jahrhunderts, heute Mainz, Dommuseum). Mit der Mainzer Darstellung können noch die Mantelteilung des *Meisters Hartmann* in Ulm (gegen 1420) bzw. die des westlichen Portals in Münster (gegen 1420), beide mit stehenden Figuren, verglichen werden.⁴⁶ In der Plastik ist also ein Typus Sankt Martin ohne Pferd und in stehender Figur entstanden, der von der Grafik und Malerei seltener gebraucht wird.

Der Stich von *Schongauer* aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist ebenfalls von großer Bedeutung (gegen 1475, 152x95 mm, Museum der Schönen Künste, Bp, Nr. 60) (Abb. 10). Es verwundert nicht, dass Martin Schongauer seinen Namenspatron darstellt. Der Künstler hat das Bild *Madonna in der Rosenlaube* für die Colmarer Pfarrkirche angefertigt, deren Patron einer der populärsten Heiligen, eben Sankt Martin, ist. So hatte der Maler auch aus subjektiven Gründen Inspirationen zur Darstellung des Heiligen erhalten. Schongauer stellt den Bischof von Tours nicht als einen Helden aus dem 4. Jahrhundert, sondern als Mann im 15. Jahrhundert dar. Martin trägt die Kleidung der zeitgenössischen Adligen: an die Beine anliegende Strümpfe, spitznasige, hohe Pumpstiefel und einen großen und weiten Mantel. Seine

Kleidung macht ihn zu einem Aristokraten seiner Zeit, unter dessen Mantel der Bettler Unterschlupf findet und über dessen Kopf er das mit der linken Hand gehaltene Kleidungsstück halbiert. Der auf der Erde sitzende Bettler hebt schützend die Hand über seinen Kopf. Seine Figur, das Gesicht, die blanke Stirn, die breite Nase und die dicken Lippen verraten seine niedere Herkunft.⁴⁷ Dies alles dient dem Ziel, Martins Feinheit und Eleganz, seinen Adel zu unterstreichen. Im Vergleich zur Größe des Blattes nimmt sich die Figur des Heiligen sehr groß aus; das einheitliche, gut komponierte Werk ist fein zusammengefasst. Beide Figuren sind nicht nur durch den Mantel, sondern auch durch das horizontal gehaltene Schwert des Heiligen miteinander verbunden. Innerhalb der Schongauer-Werke steht dieser Meisterarbeit der Stich „*Johannes der Täufer*“ am nächsten. Wir denken hier hauptsächlich an die einfache Kompositionsstruktur, die Ähnlichkeit von Gesicht und Frisur.⁴⁸

Im Museum der Schönen Künste in Budapest wird ein anderer Stich aufbewahrt: „*Aus der Schule oder von einem Nachfolger von Martin Schongauer*“ (Sankt Martins-Kopie nach einem Stich von Schongauer), wo die originale Komposition in Teillösungen wiederkehrt. Eine ähnliche Lösung ist auf dem Holzstich von *Hans Baldung Grien* (†1545) und einem Zeichenblatt Dürers zu sehen.⁴⁹ Im Christlichen Museum von Esztergom gibt es einen mit A.D. (Albrecht Dürer) signierten, aber Grien zugeschriebenen Holzstich (gegen 1505, 24,5x31,7 cm, Inventar-Nr. Gr.105). Hier befindet sich auch der Kupferstich von *P. Soutmann* (gegen 1650, 45x31,7 cm, Inventar-Nr. 6.780), auf dem der vornehme, ein Straußenfederbarett tragende und geharnischte Reiter Martin seinen fallenden Mantel dem links in Rückenansicht stehenden nackten Mann darbietet. Der *Burgunder Meister* stellt Martin in zeitgenössischer Ritterkleidung dar (Museum der Schönen Künste Bp., Mitte des 15. Jahrhunderts (?), Inventar-Nr. 5428). Die auf dem ziemlich naiv dargestellten Pferd sitzende Holzplastik des Heiligen Martin wendet sich zum lahmen Bettler um. Mit der linken Hand hebt er seinen Mantel, in der Rechten hält er das Schwert, mit dem er den Mantel teilen wird. Das rechte Bein des Bettlers ist amputiert; die Figur stützt sich auf Krücken. Die kleine Plastik (86 cm) ist als gesellschaftliche Gegenüberstellung des eleganten Ritters und des armen, verkrüppelten Bettlers geeignet.

In die Amiens-Szene und deren Varianten bringt das Grabmal des Mainzer *Erzbischofs Johann von Nassau* (†1419)⁵⁰ eine Abwandlung, indem hier in der Rahmnaushöhlung Martin erstmals als Bischof mit dem Bettler dargestellt ist (der Künstler: *Madern Gerthner*; Mainz, Dom). Diese Art der Darstellung ist neu, insoweit Martin als Bischof mit dem Bettler früher nicht zu sehen war. Die Epitaphien des *Erzbischofs Diether von Isenburg* (†1482) und des *Adalbert von Sachsen* (†1484) folgen diesem Schema. Eines der großartigsten Werke der Grabmalskulptur der deutschen Spätgotik ist das Epitaph des *Uriel von Gemmingen* (†1514) (Bildhauerei: *Hans Backoffen*, Mainz, Dom, 1514), wo der verstorbene Erzbischof vor dem stehenden Martin und vor Bonifacius kniet und betet. Die Haltung des vor Martin betenden Erzbischofs können wir als Figur des Bettlers interpretieren.⁵¹

Das Museum der Schönen Künste in Budapest bewahrt ein Tafelbild mit einer Bettlerfigur aus einer Sankt Martin darstellenden Plastikgruppe. Es ist schwierig, das Werk zu rekonstruieren, da die Teile der Komposition zerstreut sind. Nach dem heutigen Stand der Forschungen wurde sie von *Leonhard von Brixen* (1438 – vor 1476)⁵² aus Zirbelholz geschnitten (1460-1470) (Inventar-Nr. 84,6).

Im gleichen Museum befindet sich der Sankt Martin des „*Frankenbildbauers*“ (1500–1510, Lindenholz, Inventar-Nr. 76.8). Vom 10. Jahrhundert an wird die legendäre Szene, wo Martin seinen Mantel mit dem Bettler am Tor von Amiens teilt, in Miniaturen, später, vom 13. Jahrhundert an, in Plastiken dargestellt, manchmal auch als stehende Figur. Die Budapestener Darstellung ist einerseits deswegen interessant, und andererseits, weil dort Sankt Martin als Bischof mit dem Bettler gestaltet wird. Nach Jolán Balogh stammt das Werk aus den Kreisen um *Riemenschneider*⁵³, da zahlreiche ähnliche Werke gleichzeitig in Unterfranken und Umgebung entstanden sind. Der mit geschlossenen Augen dargestellte Bischof trennt die Ecke seines Mantels mit einem messerartigen Schwert, also symbolisch, für den Bettler ab, welcher nur ein Viertel der Größe des Bischofs erreicht.

Die Amiens-Szene ist auf den Werken des 15. Jahrhunderts auch mit Volks- und Brauchtumselementen angereichert. Das am häufigsten dargestellte Ele-

ment ist die Gans, die als Attribut Martins im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts auftaucht⁵⁴ und bis zum 19. Jahrhundert in den Darstellungen fortlebt.

Der 11. November war der letzte Tag des Arbeitsjahres, wenn die Löhne ausgezahlt und für die Armen Gänse gebraten und Wein zugeteilt werden. Die ganzjährige harte Arbeit wurde so mit einem fröhlichen Fest beendet. Die Darstellung der Martinstag-Feste vertritt eine separate Gruppe der niederländischen Lebensbilder. Die Komposition von *Pieter Balten* (*Sankt Martins-Fest*, Rijkmuseum Het Catharijnenconvent, Utrecht, zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts) stellt ein Volksfest dar. Der ikonografische Inhalt des Bildes mit mehr als sechzig Personen wird durch die Darstellung des am rechten Rand stehenden Martins – der seinen Mantel einem Armen gibt – und der Stadt Amiens in der oberen linken Ecke mitgeteilt. Es vermittelt also auch eine soziale Botschaft von Seiten der Armen. In Kenntnis ähnlicher Kompositionen des reformierten Holland ist damit der didaktische, der lehrende Aspekt wichtig. Martin als ein soziale Verantwortung übernehmender Heiliger wird zum Vorbild einer intakten Gesellschaft, zum Patron der Bedürftigen.

Das Martinsfest-Bild von *Pieter Bruegel d. Ä.* ist verlorengegangen; wir kennen es nur noch nach einem zeitgenössischen Kupferstich. Nach niederländischem Brauch stellt es den Martinstag am 11. November als ein volkstümliches Fest dar, an dem für die Bettler Wein ausgeschenkt wird (Kunsthistorisches Museum, Wien, IV. Viertel des 16. Jahrhunderts, Inventar-Nr. 2691).

Jan of Lucas von Duetecum aktualisiert das Fest noch weiter: es wird zur Schaufahrt holländischer Seemänner in einem Hafen umgebildet. Martin steht im Bug eines Bootes und will gerade den zwischen ihm und den am Ufer sitzenden Bettlern ausgespannten Mantel zerschneiden. Der gegen 1550 angefertigte Kupferstich fußt auf einer Hieronymus-Bosch-Darstellung.⁵⁵

Martin ist auch auf ikonografisch uminterpretierten Altarbildern zu sehen. Das Sankt Martins-Diptychon in der Kapelle des Saint-Jean-Krankenhauses in Bruges wurde 1487 von *Hans Memling* gemalt. Hinter dem Donator ist Martin ein Teil des gotischen Fensters, als ewiges Symbol der Bruderliebe. Der Italiener *Bernardino Jacobi Butinone* († nach 1570) malt für

61. KÉP *Anthony van Dyck: Szent Márton és a koldus*

FIG. 61. *Anthony van Dyck: St Martin and the Beggar*

ABB. 61 *Anthony van Dyck: St. Martin und der Bettler*

die San Martino-Kirche von Treviglio zwischen 1485 und 1507 die Teilung des Mantels als Beispiel der Barmherzigkeit. El Greco erhält im Jahr 1597 die Aufgabe, den Altar der Capilla S. José in Toledo mit den Figuren Sankt Martins und des Bettlers zu malen (heute Washington, National Gallery of Art). (Abb. 11) Martin reitet dabei auf einem grauen Pferd als spanischer Adelige; die schlanke Figur des Bettlers reicht bis zu den Ellenbogen des Reiters. Der Bettler scheint völlig nackt zu sein, nur ein kleiner Teil des hellgrünen, glänzenden Mantels schlingt sich um seinen hageren Körper. Auf einer lavierten Bisterfederzeichnung von *Antonio Tempesta* (1555–1630) bläst der Wind den Mantel Martins zu einem Segel auf, sodass er am gegenüberliegenden Bildrand vom Bettler ergriffen werden kann (Museum der Schönen Künste, Bp., 205x155 mm, aus der Esterházy-Sammlung).

Das Thema der Mantelteilung wird von *Anthony van Dyck* (1599–1641) in barocker Kompositionskraft dargestellt. Die Forscher kennen vier Kompositionen.⁵⁶ Von denen wurde die für die St. Martins-Kirche von Zaventem am frühesten angefertigt. Das Altarbild wurde im Jahre 1618 bestellt und vom Künstler sehr rasch geliefert. Die Komposition geht wahrscheinlich auf eine Zeichnung von Rubens zurück.⁵⁷ Auch diese Tatsache beweist, wie unerschöpflich und beliebt das Thema ist. Die Szene wird nach den Regeln der barocken Dramaturgie aufgebaut. Eine Hälfte des roten Tuches hält der Heilige fest, der auf einer Bastmatte sitzende Bettler versucht, die andere Hälfte um sich zu wickeln. Die hellste Stelle des Gemäldes ist auf dem Himmel im Hintergrund, dort wo der Mantel am dünnsten ist, etwa bei der Verkürzung des Schwertes.



Das Pferd zeigt in seiner pathetischen Bewegung eine barocke Dynamik. Über ein ähnliches van-Dyck-Werk verfügt die Sammlung des Windsor-Schlusses (1619–1620) und die National Gallery of Art in Washington (1620–1621). Das vierte gleichartige Werk des Malers befindet sich in der Graf von Schönborn'schen Gemäldegalerie in Pommersfelden (Abb. 61). Alle vier Gemälde van Dycks sind sich ähnlich: Die Hauptrolle spielt jeweils der scharlachrote Mantel, der von tiefgrünen Tönen und scharf beleuchteten blauen Farben begleitet wird. Das Gesicht des nackten Bettlers bleibt auf geheimnisvolle Weise unsichtbar, da er mit dem Rücken zum Betrachter sitzt. Dieses „Gesichtslose“ gehört zur Charakterisierung der Bedürftigen. Der zweite Bettler ist krank; sein deformiertes Gesicht erzählt von tiefem

menschlichen Schmerz. Im Hintergrund streckt eine Mutter, die ihr Kind umarmt, die Hand nach Martin aus. Hinter ihr betet eine andere weibliche Person mit gefalteten Händen und blickt fragend auf den Heiligen, dessen zwei Begleiter die Szene beinahe verständnislos betrachten. Sie bewundern Martin, beobachten aber dennoch abschätzig und misstrauisch die Bettler. Die Figurengruppen werden durch Martin zusammengehalten und gleichzeitig getrennt. Auch das gewölbte Portal von Amiens verbindet und trennt; der blaue Himmel unter dem Torgewölbe rahmt die Figur des Heiligen. Seine jugendliche Schönheit, die prachtvolle Kleidung, der wertvolle Panzer, das Barett mit der fliegenden Feder und die ritterliche Gestik sowie das temperamentvolle graue Pferd verleihen der Figur Martins den Charakter eines Märchenprinzen. Sehr schön und intim ist, wie der Maler die Szene mit Gesten und Bewegungen zusammenfasst. Eine Variante des Werkes van Dycks in Zaventem ist das von *M. Speer* im Jahre 1734 (Datierung am

Halsband des im Vordergrund des Bildes springenden Hundes) signierte Bild in Garmisch (Garmisch-Partenkirchen, Bayern) (Abb. 34). In der gleichen Kirche kann die Freskenserie des bedeutenden Malers des süddeutschen Barock *Matthäus Günther* (1705-1788) über das Leben Martins betrachtet werden. Die Deckengemälde, von der Orgel ausgehend, zeigen: 1. Trotz des Unmutes seiner Eltern ist Martin in die Kirche geflohen und bittet darum, Katechumen zu werden. – 2. Martin kämpft mit dem Gegner im Zeichen des Kreuzes. – 3. Die Bekehrung der Räuber (Abb. 62). Im Mittelpunkt des Bildes steht Martin in einer strahlenden Aureole. Die hohen Berge des Hintergrunds werden im Vorder-

62. КЕР *Matthäus Günther: Márton megtámadják a rablók*

FIG. 62. *Matthäus Günther: St Martin Attacked by Robbers*

ABB. 62 *Matthäus Günther: Martin wird von Räubern überfallen*



grund zu sanften Hügeln. Im Kontrast zu den theatralischen Gesten der Räuber steht die ruhige Figur Martins, der gen Himmel blickt. Die rechts im Hintergrund kniende Figur könnte einen von Martin bekehrten Räuber symbolisieren.⁵⁸ – 4. Wunder Sankt Martins – 5. Martin kündigt seinen Tod an – 6. Das Thema der Kuppel über dem Hauptaltar ist der Tod und die Apotheose Sankt Martins.

Die im Jahre 1733 ausgeführten Deckenfresken wurden 1776 von *Zwink* mit neuen Martins-Bildern ergänzt. (Hier, in der sog. Alten Kirche, befindet sich eine Wandbildserie aus dem Jahre 1430. Auch eines dieser Bilder stellt die Teilung des Mantels dar.)

Das Gemälde von *Gaetano Gandolfi* (1734-1802) (Museum der Schönen Künste, Bp., Inventar-Nr. 10060, gegen 1760) ist ikonografisch deshalb von Interesse, weil Martin hier zusammen mit dem Evangelisten Markus auftritt. Der als „Tiepolo von Bologna“ bezeichnete Maler hat das kleine Bild (52x32 cm) vermutlich als Skizze (*bozzetto*) für ein Altarbild gemalt. Die Stellung von Pferd und Reiter folgt der Kompositionsanordnung des in Budapest befindlichen Bildes von Tiepolo, *St. Jakob besiegt die Mohren*.⁵⁹ Die Bildgestalt von Gandolfi entspricht den Erwartungen der venezianischen Malerei (die Figur des Reiters; die Art und Weise, wie das wunderschöne Pferd galoppiert; wie Martin seinen Mantel elegant auf den knienden Bettler ausbreitet). Der volle Titel des Bildes lautet: *St. Martin mit dem Bettler und dem Evangelisten St. Markus*. Ein neues Element ist also die Hinzufügung eines „Schriftstellers“ des Neuen Testaments. In der Martins-Legende treffen wir die Person des Markus nicht, sodass wir annehmen dürfen, dass Gandolfi den Heiligen von Tours als zweiten Christus mit Markus als seinen Chronisten darstellt.

Mit van Dyck und Gandolfi sind wir bis zum Barock gekommen, wo das Hauptthema nicht mehr die schlichte Amiens-Szene ist, sondern nunmehr die Figur des glorifizierten Bischofs, des Wohltäters, des wundersamen Heilers, wie sie den Stilerwartungen der Ära entspricht. Noch einmal von der Amiens-Szene ausgehend, wollen wir uns das Weiterleben dieses ikonografischen Typs in der Kunst der jüngsten Zeit, im 19. Jahrhundert, anschauen. Für die Erneuerung der kirchlichen Kunst hat die sog. *Beuroner Schule* viel geleistet. An der westlichen

Fassade der Klosterkirche von Beuron befindet sich die Szene der Mantelteilung unter der Überschrift „Sancte Martine ora pro nobis“ (St. Martin, bete für uns). Auf dem Triptychon *Drei Reiter* malt *Hans von Marées* als Abkömmling dieser Schule 1869 im linken Flügel Sankt Martin mit dem Bettler. Martin und der Bettler treffen in einem schneebedeckten, öden Wald aufeinander. Das Atmosphärische wird mit den Farben hergestellt. „Ein Mann und sein Pferd werden mystisch geheiligt und als Ideal der Ritterlichkeit dargestellt, aber man verzichtet auf das eigentliche christliche Thema“.⁶⁰ Die Kunstakademie von Beuron hat unter der Leitung von *Desiderius Lenz* und *Jakob Wüger* eine kirchliche Malerei propagiert, die ägyptischen, antiken und romanischen Vorbildern nahe steht.⁶¹ In diesem Zusammenhang haben die Gründer der Schule die ikononenartige Darstellung Martins bevorzugt.

In vollständigem Gegensatz zu diesem Ansatz steht *Wassily Kandinsky* (1866–1944), einer der Avantgardisten der modernen Kunst. Auf der im Jahre 1909 entstandenen Komposition reitet der Hauptdarsteller, Arme und Mantel ausgebreitet, in einer felsigen Landschaft. Links befindet sich eine dunkle Figur, die vor dem Reiter zu fliehen versucht. Der figurale Aufbau des Bildes erinnert an die traditionellen Martins-Darstellungen, doch wurde die Interpretation des Themas wesentlich verändert. Aus dem linearen Gerüst kann das Motiv erschlossen werden, aber jetzt spielt die Farbe die Hauptrolle. Das Werk steht an der Grenze zwischen Figuralem und Nonfiguralem, auf dem Weg zur Abstraktion. Zwei rechts und links stehende Bäume bilden den Rahmen der Szene. Brennendrote und tiefblaue Farben im Hintergrund verdeutlichen die Auffassung des Expressionismus. Die dominierende gelbe Farbe verleiht der Komposition einen strahlenden Glanz.⁶² Kandinsky wollte Martin nicht darstellen, sondern „wachrufen“; wie auch *Werner Tübke*, der auf seiner 1980 angefertigten Skizze (Graphit, Tusche) nach spannungsvoller Helldunkel-Wirkung strebt.⁶³

Abschließend soll eine Komposition hier stehen, die vielleicht den Schlüssel zu den zeitgenössischen Martins-Darstellungen liefern kann. *Otto Dix* (1891-1969) hat 1920 das Bild *Zündholzbändler* (Staatsgalerie, Stuttgart) gemalt, dessen blinder und lahmer Hauptdarsteller beim Eingang eines Geschäftes, eine

Kiste auf dem Schoss haltend, versucht, Zündhölzer zu verkaufen. Mit seinem zahnlosen Mund lallt er um Hilfe. Am armen Krüppel vorbei hasten eine gut angezogene, vornehme Dame in modischen Strümpfen und Pumps, ein Herr in flottem Anzug und links davon ein weiterer, teuer gekleideter Mann, dessen Gesicht beim Vorbeieilen nicht gesehen werden kann. Nur ein Hund bleibt einen Moment stehen, um an das Holzbein des Bettlers zu urinieren.

Otto Dix hat mit diesem Bild auch ein Denkmal für die vielen Opfer des Ersten Weltkriegs gesetzt. Der zerrissene Anzug und die zerfetzte Mütze erinnern eindeutig an die Uniform der Matrosen. Warum zählt die Kunstgeschichte dieses Bild zu den Martins-Darstellungen? Ikonografisch folgt es insoweit der Tradition

der Mantelteilung⁶⁴, als auf dem Bild jener „Bettler“ dargestellt ist, der in der Kunstgeschichte seit dem 12. Jahrhundert als Hungernder gezeigt wird, der körperlich behindert und verkrüppelt ist. Der Zündhändler von Otto Dix möchte mittels der Zündhölzer Helligkeit, Licht, Feuer und Wärme in diese grausame Welt bringen, aber alle Passanten fliehen vor ihm. Niemand braucht die vom Bettler angebotenen „lichtbringenden“ Werte. Die Botschaft dieser „negativen“ Martins-Darstellung ist bestürzend und leider auch heute aktuell: Mitleidlosigkeit, Gleichgültigkeit und Unmenschlichkeit beherrschen die Welt. Der Maler weist gleichzeitig indirekt darauf hin, wie die Martins-Darstellungen seit mehr als anderthalb Jahrtausenden die brüderliche Liebe vermitteln.

In diesem Kapitel stellen wir zwei italienische Zyklen vor, die sich in Assisi und Florenz befinden. Beide analysieren die Fragen des Christus geweihten Lebens. Das Werk von Simone Martini ist

im gotischen 14. Jahrhundert entstanden, der Zyklus in Florenz in der Renaissance.

1253 hat Papst Innozenz IV. (1241–1254) die Hauptkirche der Franziskaner, die über die Grabstätte des Heiligen Franziskus gebaut wurde, festlich geweiht. Im Franziskanerorden hat das Ideal einer einfachen, schlichten Kunst (*arte povera*) neue Bedeutung erhalten. Der Gründer, der Heilige *Franziskus von Assisi* (1182–1226), hat 1206 auf sein gesamtes beträchtliches Vermögen verzichtet und das Gelöbnis zur evangelischen Armut abgelegt. *Giotto* stellt in der Florentiner Franziskanerkirche (Santa Croce) in der Capella Bardi am Gewölbe die Symbole des dreifachen Gelöbnisses der Franziskaner dar: Armut, Gehorsam und Keuschheit. Zu recht sagt Ernő Marosi: „Die Geschichte der Ornamentik von Assisi ist gleichzeitig der Kampf der päpstlichen Macht gegen die Regeln der Franziskaner, die die Idee der apostolischen Armut betonen.“⁶⁵ Es ist eine eigenartige Situation, da der neu gegründete Orden die Genehmigung und Unterstützung des Papstes braucht, und zugleich der



„... VORBILD DER MÖNCHES...“

Die Freskenzyklen Sankt Martin in Assisi

Papst seine Macht ausüben möchte.

Die päpstliche Macht hat der von den Kardinälen gewählte sog. Protector vertreten. Dieses Amt wurde seit 1263 von *Giangaetano Orsini* ausge-

übt, der 1279, als Papst Nikolaus III., den Streit über die Armut dadurch entschieden hat, indem er das gesamte Vermögen des früher unabhängigen Ordens zum Eigentum des Papsttums erklärt hat. Die Ornamentik der Hauptkirche, so auch die von Giotto vermutlich im Jahre 1300 bereits fertiggestellte Serie, verdeutlicht die Glorie der Kirche (der Franziskaner und des Papsttums) und den Morgen der neuen Kunst, die man später die Renaissance nennen wird. Die Unterkirche wurde früher als die obere, vielleicht schon 1272 bemalt. *Simone Martini* (1280/85–1344) hat seine Malerei in der Sankt Martins-Kapelle wahrscheinlich bis 1317 beendet. Die Daten sind unsicher: Nach Marosi⁶⁶ wurden die Fresken in der ersten Hälfte der 1320er Jahre, nach anderer Meinung gegen 1320 gemalt.⁶⁷ Küppers⁶⁸ bestimmt die Fertigungszeit der Bilder auf die Jahre zwischen 1333–1338. Aufgrund der Forschungen von Cecilia Jannella⁶⁹ wurde der aus zehn Bildern bestehende Zyklus 1317 fertiggestellt. Dieser Zyklus ist eine der großartigsten Darstellungen des Martins-Lebens.

Seine Bedeutung wird dadurch erhöht, dass die Kirche *Sankt Franziskus in Assisi* einer der wichtigsten Pilgerorte der Gnadengeschichte der katholischen Kirche und Europas wurde.

Die Darstellungen und das ikonografische Programm der Martins-Kapelle sind von repräsentativen Aspekten des Anjou-Hauses und der ungarischen königlichen Dynastie durchwirkt.⁷⁰ Der Auftraggeber war Kardinal *Gentile Partino da Montefiore* (†1312), ein einflussreiches Mitglied des Franziskanerordens und der Römischen Kurie daneben päpstlicher Gesandter Ungarns. Sein Grabmal befindet sich in der gegenüberliegenden, von ihm gegründeten St. Ludwigs-Kapelle.

Der Kardinal ist an der Innenwand über dem Eingang, unter einem gotischen Baldachin kniend dargestellt: Ihre Blicke treffen sich, und Bischof Martin ist dem vor ihm knienden Kardinal beim Aufstehen behilflich. Papst Bonifaz VIII. hatte Gentile Partino da Montefiore zum Kardinal der römischen Kirche *S. Silvestro e Martino ai Monti* ernannt und ihn 1307 nach Ungarn gesandt, um dort Karl Robert von Anjou zum König zu krönen. Nach erfolgreich abgeschlossener Mission gründete er auf Kosten des ungarischen und des neapolitanischen Anjou-Königshauses zum Dank die Sankt Martins-Kapelle.⁷¹ Warum gerade in Assisi? Die Antwort ist einfach: Martin und Franziskus haben ähnliche Ideale, auch ihre Beziehung zur Armut stimmt überein. Sankt Martin war sozusagen ein Vorbote des Heiligen Franziskus.

Außer den Martins-Darstellungen repräsentieren die auf dem Eingangsbogen in gemalten Baldachinen zu sehenden acht Heiligen die franziskanischen und ungarischen Beziehungen des Anjou-Hauses. Wer sind diese acht Heiligen? St. Franziskus von Assisi und St. Antonius von Padua, unter ihnen Maria Magdalena und St. Katharina von Alexandrien, links in der unteren Reihe St. Chiara von Assisi und St. Elisabeth von Thüringen, über ihnen St. Ludwig IX., französischer König, und St. Ludwig von Toulouse. Chiara, Antonius und Franziskus bedeuten für den Orden, in dessen Besitz die Basilika sich befindet, Patrozinium und Verehrung. Die anderen Heiligen wurden auf Wunsch und Bestellung des Königs Robert von Anjou und seiner Mutter Maria von Ungarn, der Tochter unseres Königs

Stephan V., gemalt. Ludwig von Toulouse war der ältere Bruder des Königs Robert und wurde 1308 zum Heiligen ernannt. Er hatte den Bischofsthron nur unter der Bedingung angenommen, dass er in Armut der getreue Nachfolger von Franziskus bleiben kann. Ludwig IX. (1214–1270) war der Bruder des Vaters von Ludwig von Toulouse. Karl II, Vater von Ludwig von Toulouse, hat Maria Magdalena und Katharina von Alexandrien besonders verehrt. Dies war auch der Grund, weshalb die Anjous in Neapel in der Santa-Maria-Donnaregina-Kirche in einem Freskenzyklus der Erinnerung von St. Katharina Verehrung bezeugt haben. St. Elisabeth von Thüringen war die Tante der Mutter Roberts. Ihre Figur als Wohltäterin der Armen (Rosenwunder) hat sich mit der karitativen Tätigkeit genau so verbunden wie die von Martin und Franziskus. Elisabeth (1207–1231) stammte ebenso wie Maria aus Ungarn.

Der Kardinal hatte Karl Robert bei der Gewinnung des ungarischen Throns unterstützt. Die politisch-kirchlichen Verhältnisse der Anjous in Ungarn sind im ikonografischen Programm des in der Mitte des rechten Kreuzschiffes stehenden St. Elisabeth-Altars schön dargestellt.⁷² In der Mitte steht Elisabeth, dann kommen rechts von ihr Ludwig von Toulouse und Franziskus von Assisi. Links von Elisabeth stehen St. Margarete (1242–1270) und St. Emmerich, dann folgen St. Stephan und St. Ladislaus zu beiden Seiten der Madonna (Abb. 12).

In der Martins-Kapelle von Simone Martini sehen wir, vom Eingang ausgehend, an den zwei sich gegenüberliegenden Seiten die Szenen aus dem Leben Martins: 1. Die Teilung des Mantels – 2. Der Traum – 3. Der Ritterschlag – 4. Martin verzichtet auf die Waffen – 5. Die Auferweckung des Kindes – 6. Die Meditation – 7. Das Wunder bei der Messe – 8. Das Feuerwunder – 9. Der Tod Sankt Martins – 10. Die Bestattung Sankt Martins.

Über dem Zyklus sind die Mauerflächen noch durch Brustbilder von achtzehn Heiligen mit Aufschriften und Texten ergänzt, die heute leider sehr beschädigt sind. Auch die Fenster des Chors stellen Heilige dar. Das erste Bild ist die zum zentralen Typus gewordene Szene, die Teilung des Mantels. Links stehen die Stadtmauern und das Tor von Amiens, wo das Ereignis stattgefunden hat. Rechts oben im blauen Feld ist ein

Kopf zu erkennen. Martini hat die Szene korrigiert und übermalt. Die Farbe ist aber inzwischen abgeblättert und gibt einen Teil der Unterschicht frei. Das Bild als Ganzes kann mit dem Giotto-Bild der Oberkirche, Schenkung des Mantels (1297–1299) verglichen werden. Es ist eine Variante des aus der Martins-Geschichte bekannten ähnlichen Themas und wurde aufgrund der Legende des Heiligen Franziskus gemalt, wonach dieser einen armen Ritter getroffen und ihm aus Liebe seine Kleidung geschenkt hat. Dabei handelt es sich um eine thematisch ähnliche, aber kompositionell andere Bildgestalt. Giotto verlegt die Szene in eine Landschaft; Simone Martini stellt das Stadttor von Amiens perspektivisch dar.

Auf dem zweiten Bild erscheint Christus dem Heiligen Martin im Traum. Jesus sitzt im Mantel des Bettlers neben dem Schlafenden und deutet auf ihn. Martin schläft unter einer gewürfelten Decke, die wir von Bildern zeitgenössischer sienesischer Maler kennen (bekanntlich stammte der Maler aus Siena). Simone Martinis Neigung zur realistischen Darstellung beweisen die Details der Decke und des Kissens. Die Starre des liegenden Körpers wird durch die Geste Christi gelöst. Die eine Hand Christi geht zur Brust des Heiligen, die andere reist nach oben, damit wird ausgedrückt, daß Martin die Stimme des Herrn vernimmt.

Die nächsten zwei Szenen beschäftigen sich mit der militärischen Vergangenheit Martins. Auf einem Bild sehen wir den Ritterschlag Martins. Ein solcher Akt war zu Martins Lebzeiten, im vierten Jahrhundert, noch unbekannt. „... mit fünfzehn wurde er abgefangen und gefesselt zum Militäreid verpflichtet“. ⁷³ Martin ist Objekt der militärpolitischen Maßnahmen des Römischen Reiches, indem der Kaiser selbst als besondere Ehre das Schwert an die Taille des Jungen bindet. An der Darstellung des Kaisers, ein mit Lorbeerkranz gemaltes Profil, können wir erkennen, dass dem Maler römische Münzen als Motiv dienten. Es könnte sich dabei um Kaiser Julianus Apostata handeln, doch das Gesicht erinnert eher an Constantin den Grossen. Der Maler hat die Begebenheit aus dem vierten Jahrhundert den Erwartungen seiner Zeit entsprechend aktualisiert. Ob der Auftraggeber veranlasste, das Hofleben des mit Musikern und Sängern bevölkerten, mit Loggien und einer Holzdecke verzierten

Palastes darzustellen? Oder wollte der Maler den Gegensatz veranschaulichen, auf welche zukünftige irdische Ehre Martin verzichtet hat, wie es das andere Bild zeigt? Martin teilt hier dem Kaiser mit, dass er der Streiter Christi und nicht mehr bereit ist, als Soldat zu kämpfen. (Abb. 35) Links stehen die Zelte des römischen Lagers; vor diesen erhalten die Soldaten gerade den Sold vom Zahlmeister. Der Gesichtsausdruck von Julianus gleicht dem auf der vorigen Komposition. Rechts hinter einem Hügel warten die Soldaten mit ihren Lanzen und Schildern auf den Beginn der Schlacht gegen die Barbaren. Martin ist als ritterlicher Jüngling im Mittelpunkt des Bildes zu sehen, er hat seine rechte Hand zum Himmel erhoben und hält in seiner Linken ein Kreuz. Mit Gestik und Mimik will er dem Kaiser mitteilen, dass seine Arbeit die Bekehrung der Heiden und seine Waffe das Kreuz Christi sei.

Die Bilder des mittleren Streifens stellen die Ereignisse nach 371 und Martin in der Rolle des Bischofs dar: die Mitra weist eindeutig auf sein neues Amt in Tours hin. Links vom dreigeteilten Glasfenster ist die Szene „Meditation“ zu sehen: Der Heilige sitzt auf einem gotischen Stuhl, ähnlich dem Kaiser Julianus in der Szene *Martin verzichtet auf die Waffen* im vorderen Teil der perspektivisch dargestellten Kapelle. Zwei Mönche versuchen, ihn sanft in die Realität zurückzuholen.

Gegenüber findet die Szene *Wunder während der Messe* an der rechten Seite des Kirchenschiffes in Albenga statt. Martin schenkt seine Tunika einem Bettler mit der Bitte, in die Messe zu kommen und an ihr teilzunehmen. Die Szene zeigt die Messe, als zwei Engel Gottes in tiefster Andacht nach der Transsubstantiation beim Vorzeigen der Hostie erscheinen und den entblößten Arm Martins mit einem goldenen Tuch bedecken. Der hinter dem Bischof kniende Mönch sieht das Wunder mit andächtigem und vor Überraschung stauendem Gesicht. Das räumlich komponierte Bild ist eine reale Darstellung des Altars und dessen Einweihung. Die gestickte Altardecke, die Kerze, das Buch und das Kreuz betonen die Wirklichkeitsnähe der Szene.

Als nächstes ist die Szene *Auferweckung des Kindes* abgebildet. Es gibt keine hagiografischen Beweise für das Wunder. Eine Tradition von Siena hat 1657 aufgezeichnet, ⁷⁴ dass Martin während seiner Pilger-

fahrt nach Rom in Siena gerastet und dort das Kind wiedererweckt hat. Der Maler Simone Martini stellt keine biografischen Tatsachen, sondern die örtlich bedeutsame Legende seiner geliebten Stadt und die Geschichte des Kirchenbaus dar. Eine ähnliche Wundertat im Leben Martins ereignete sich in der Umgebung von Chartres; aber all dies verlegt der Maler ins Leben von Siena im 14. Jahrhundert. Dass das Wunder wirklich in der Stadt geschehen ist, wird auch durch das am rechten Bildrand dargestellte Gebäude angedeutet, welches die architektonischen Elemente des Rathauses von Siena, des Palazzo Pubblico, aufweist, und zwar wie das Gebäude vor dem Umbau (1325) ausgesehen hat. Das etwa tausend Jahre zurückliegende Wunder wurde ins Siena des 14. Jahrhunderts verlegt. Martini ist sogar noch weiter gegangen: Nicht nur die handelnden Personen der Szene sind Ungläubige, sondern auch Teile anderer Gruppen der Zuschauer. Die Grundstimmung des Bildes ist aber vom Verhalten der betenden Personen bestimmt, wie es auch in den biografischen Angaben mitgeteilt wird. Die sakrale Würde des Gemäldes wird von einigen wohlgeformten Figuren betont. Ein Ritter mit blauer Mütze vor dem Gebäude reagiert auf die Ereignisse mit skeptischem Gesichtsausdruck, während der neben ihm in grüner Kleidung Stehende aus dem Bild herauschaut, als ginge ihn die Wirklichkeit des Wunders nichts an. Eine dritte Person blickt zum Baum, zum Himmel, empor zu Gott, also auf die mit dem Heidenbaum zusammenhängende Wundertat Martins (*Vita* 13). In ihr können wir den Kardinal Gentile da Montefiore erkennen, der die Kapellenbemalung bestellt hat.

Ihm gegenüber ist die Szene *Feuerwunder* zu sehen. Die Flammen züngeln um den Thron des Kaisers. Der Monarch fällt vor Martin mit flehender Geste auf die Knie. Die Abfolge der architektonischen Elemente, der gotischen Zwillingsfenster und der Gewölbe ergibt eine lebendige und dynamische Wirkung.

An der Decke sind im obersten Feld zwei Szenen links und rechts nebeneinander zu sehen, als Abschluss der ganzen Serie. Diese Bilder sind von ähnlichem Aufbau, auch die Struktur der Farben, des Lichtes und der architektonischen Teile ist ähnlich. Auf beiden Bildern sind „Jünger“ des Heiligen dargestellt, die ihm die letzte Ehre

würdig erweisen möchten. In den Personen grüßen die uns schon bekannten Leute zurück, natürlich mit anderen Gesten, anderer Haltung und anderer Mimik. In der Szene *Tod Sankt Martins* zelebriert der Priester mit einem liturgischen Buch in der Hand die Totenmesse; in der Darstellung *Martins Bestattung* ist er aber nur ein stummer Teilnehmer. Der Priester des Bildes *Tod Sankt Martins* mit Tonsur, in grün-rottem Kleid, der seine Augen andächtig zum Himmel erhebt, hält am linken Rand der Szene *Martins Bestattung* das liturgische Gewand des zelebrierenden Bischofs. Eine Besonderheit der *Todesszene* ist, dass wir in der rechts unter dem edikulaförmigen Gebäude betenden Personengruppe den ungarischen König Karl Robert von Anjou erkennen können. Beide Ereignisse sind in architektonischem Ambiente gegeben. Während die Szene *Tod Sankt Martins* in einer einfachen romanischen Architektur stattfindet, stellt die Szene *Martins Bestattung* ein sehr erlesenes, gotisches Gebäudeinneres dar. Hier macht sich vielleicht der Einfluss des großen Zeitgenossen Giotto bemerkbar. Er verwendet nämlich beim Zyklus *Leben von Sankt Franziskus* in der Oberen Kirche von Assisi ähnliche perspektivische Lösungen, und auf diesen Bildern können wir in der Tat die Prototypen der Martins-Darstellungen erkennen. Die formelle Übernahme ist offensichtlich. Dies trifft auch für inhaltliche Zusammenhänge zu. Einige Episoden des Franziskus-Zyklus (Schenkung des Mantels, Verzicht auf Vermögen und irdische Güter, die Feuerprobe) stehen mit den Szenen des Martins-Zyklus der Unteren Kirche (Teilung des Mantels, Verzicht auf die Waffen, das Feuerwunder) in direkter Beziehung. Das Ziel von Simone Martini ist unverkennbar: den Heiligen Martin der frühen Kirche als angesehenes und berühmtes Vorbild, als geistigen Zeitgenossen des Franziskus authentisch darzustellen. Giottos Darstellungen werden bei Martini sozusagen zitiert, aber er formt sie völlig individuell um. Es ist ein wundervolles Spiel mit Farben und Formen, das von der geistvollen Erfindungsgabe Simone Martinis geprägt ist. Das Ergebnis ist eine großartige Serie, welche die für die Franziskaner beispielgebende Kraft Sankt Martins in der Hauptkirche des Ordens betont.

Auf halbem Wege zwischen dem Palazzo Vecchio, der die politische Macht der toscanischen Hauptstadt symbolisiert, und der kirchlichen Zentrale

Santa Maria del Fiore (Dom) befindet sich eine kleine Kapelle auf der Piazza San Martino, deren Martins-Fresken aus der Werkstatt des Lehrers des grossen Michelangelo, Ghirlandaio, in den 1480er Jahren stammen.

Die Mönche des Dominikanerklosters San Marco in Florenz haben unter der Leitung von Antonino Pierozzi 1432 die *Gesellschaft der Wohltäter* (Compagnia di Buonomini) gegründet, die ihren Sitz in der Kapelle hatte. Antonino wurde 1445 zum ersten Erzbischof von Florenz gewählt, dann 1523 heiliggesprochen. Das Ziel der Dominikaner war, den während der Parteikämpfe verarmten städtischen Bürgern zu helfen und die Opfer der politischen und sozialen Umwälzungen zu unterstützen. Die mehr als fünfhundert Jahre alte Organisation ist auch heute noch tätig und hilft Bedürftigen gemäss dem Willen der heiligen Gründer. Beim Eingang der kleinen Kapelle ist der Text zu lesen: „Gebt den Armen, und St. Martin hilft euch.“

Folgende zehn Darstellungen sind zu sehen: 1. St. Martin teilt seinen Mantel mit dem Armen – 2. Christus erscheint Martin – 3. Martin bestattet die Toten – 4. Er besucht die Gefangenen – 5. Er beherbergt die Reisenden – 6. Er besucht die Kranken – 7. Er bekleidet die Nackten – 8. Er gibt den Hungernden zu essen und den Dürstenden zu trinken – 9. Die Mitgiftspende für arme Mädchen – 10. Annahme der für die Gesellschaft der Wohltäter hinterlassenen Güter.

In der linken Lünette der Wand gegenüber dem Eingang ist das Thema der Mantelteilung zu sehen. Der Maler stellt die Szene vor der Stadtmauer von Amiens unter Teilnahme zahlreicher Waffenträger dar. Im Hintergrund des Bildes befindet sich eine Kirche auf einem Gipfel. Martin wird in seiner menschlichen und christlichen Barmherzigkeit nicht nur

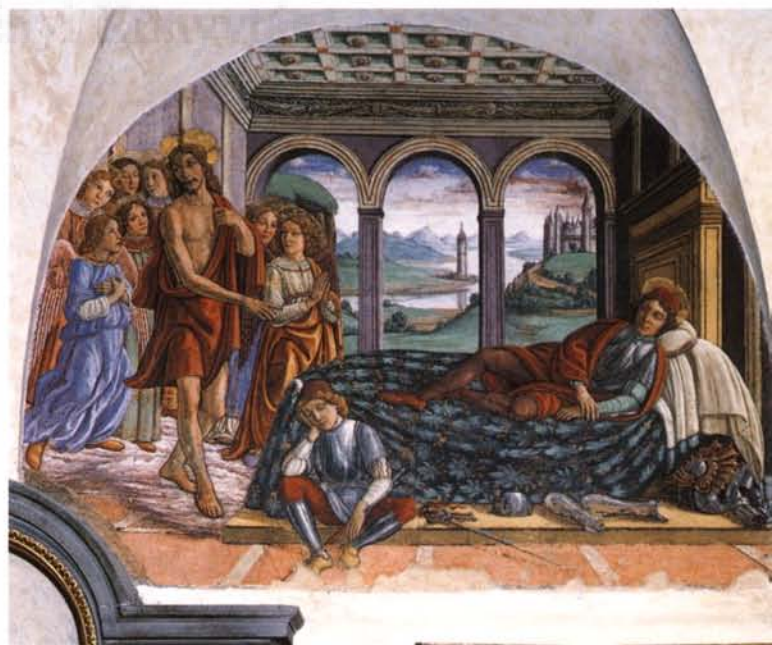
*Florence, Oratorio della Confraternità
di San Martino dei Buonomini*

durch die Verwunderung der Waffenträger, sondern auch durch seinen Traum nobilitiert, der rechts dargestellt wird: *Christus erscheint Martin.*

(Abb. 63) Unser Held ist unter der Kassettendecke eines Renaissance-raumes in tiefem Schlaf zu sehen. Sein Begleiter, in gleicher Kleidung und Frisur wie auf dem vorigen Bild, schläft auf dem Boden vor dem Bett des Heiligen, unter den von Rittern abgelegten Waffen und Panzern. Durch die wohlgeformten Arkaden sehen wir in eine ruhige Landschaft mit einem lebendigen Fluss und einem türmereichen Schloss. Da erscheint Christus, der den halbierten Mantel trägt und den Engeln zeigt, dass er, der arme Bettler, durch die Barmherzigkeit dieses Mannes bekleidet wurde.

Eine Gruppe von Fresken illustriert in sechs Lünetten die sieben Taten der Barmherzigkeit; die erste Szene stellt zwei Themen dar. Die Taten der Barmherzigkeit sind: „Gebt den Hungernden zu essen und den Dürstenden zu trinken“; „Bekleidet die Nackten“; „Besucht die Kranken“; „Gebt den Reisenden Unterkunft“; „Besucht die Gefangenen“; „Bestattet die Toten“.

Die zwei Bilder der rechten Längswand stellen eine ausserordentlich interessante Lebensszene aus dem zeitgenössischen Florenz dar. In einem ist die Fest-



63. КЕР Ghirlandaio műhelye: Krisztus megjelenik Mártonnak

FIG. 63. Workshop of Ghirlandaio: Christ Appears to St Martin

ABB. 63 Werkstatt von Ghirlandaio: Christus erscheint Martin

setzung eines Heiratsvertrags zu sehen, am Rande der anderen Komposition diagonal eine Hochzeitstruhe. Aus dem 15. Jahrhundert sind mehrere mit Hochzeitsszenen dekorierte Mitgifttruhen erhaltengeblieben. Möglich ist aber auch, dass das Bild ein Nachlassinventar beschreibt. Die kirchlichen Organisationen und Orden haben oft einen Nachlass erhalten, um für die Seele des Verstorbenen zu beten. Das Bild mahnt offensichtlich zur Nachahmung solcher Donation.

Die Darstellungen im kleinen Oratorium gewähren uns einen Einblick in den Alltag von Florenz im 15. Jahrhundert; sie sind wirkliche Lebensbilder aus der

toscanischen Hauptstadt. Die Hauptpersonen – die Wohltäter – können durch ihre charakteristischen sog. „indiviasolata“, ihre Hüte – Symbol der Reichen – erkannt werden.⁷⁵ Wiederkehrende Elemente der Darstellungen sind im Detail die Gänsefeder und das Tintenfass; sie weisen auf die genaue Registratur hin. Kein Pfennig konnte verloren gehen, da alles den Armen gegeben wurde, hinter denen Jesus in seiner unendlichen Liebe steht. Die Buonomini (Wohltäter) haben Sankt Martin zu ihrem Vorbild gewählt, weil er als der „zweite Christus“ offensichtlich die Barmherzigkeit des Ersten, Jesus, wachruft.⁷⁶

Auch über ein anderes Thema ist in Verbindung mit Florenz zu sprechen. Am 11. Februar 1419

haben die Glocken der Stadt verkündet, dass Papst Martin V. (Oddo Colonna), der den Namen des Heiligen trägt, in die Stadt eingezogen ist. Dort hat er anderthalb Jahre verbracht und dazu beigetragen, dass die toscanische Hauptstadt die Wiege der Renaissance wurde. Der neue Papst ist von Genf, Mailand, Brescia und Mantua nach Florenz gekommen und hat hier auf den günstigen Augenblick gewartet, nach Rom weiterzuziehen. „Dich erwarten nicht nur die Italiener in Rom, sondern es warten auf dich alle, die den heiligen Namen Jesu hochachtungsvoll aussprechen...“⁷⁷, argumentierte Alberto degli Albizzi, der die Interessen Italiens mit denen der ganzen Welt vereinigen wollte. Mit dem Papst sind nicht nur seine Hofhaltung, sondern auch der Geist, der Genius und die Schönheit der Florentiner Renaissance am 30. September 1420 in Rom angekommen.

Papst Martin V. hat den Florentiner Meister *Masolino* (Tommaso di Christofano Fini, 1383-1447) beauftragt, für die Basilika Santa Maria Maggiore in Rom ein Polyptychon zu malen. Der nach der „Gefangenschaft“ von Avignon heimkehrende Papst hat seine ersten Jahre am Dom auf dem römischen Esquilin verbracht. Dort hat Martin V. mit großer Kraft mit dem Neubau und der künstlerischen Gestaltung begonnen. Das aus sechs Teilen bestehende Polyptychon (Schneewunder; Mariäs Himmelfahrt die Kirchenlehrer Jeremias und



Papst Martin V.

Johannes der Täufer (von Masaccio); Kirchenvater Papst Gregor I. und Apostel Matthias, Peter

und Paul) ist heute verstreut. Die vermutlich rechts oben stehende Tafel befindet sich derzeit in der Johnson-Sammlung in Philadelphia; sie stellt den Bischof Martin und den Evangelisten Johannes dar. Schon Giorgio Vasari erwähnt, dass der Maler in der Szene *Schneewunder* den Papst Martin V. mit einer Hacke, mit der der Grundriss der Kirche festgelegt wurde, dargestellt hat. Der kunstsinnige Papst hat dieses Werk für die Colonna-Kapelle – die gleichzeitig Familienkapelle ist – in Auftrag gegeben. So können wir ihn als Donator in den Gesichtszügen des Martin von Tours vermuten. Als auffälliges Dekorationselement schmücken mehrere „M“ auf dem Priesterornat den herrlichen Vespermantel. Das eingewebte Zeichen kennzeichnet offensichtlich den Namen „Martinus“. Des weiteren weist ein anderes Motiv, das wiederholt dargestellte Wappenband auf dem Pluviale, auf Martin V. hin. Ein charakteristisches Stück des Oberpriesterornats St. Martins ist die Schnalle auf der Brust, die eine figural angefertigte Goldschmiedearbeit ist. Ihr Thema ist die Darstellung der „Imago Pietatis“, jenes im 15. Jahrhundert berühmten ikonografischen Typs der Passion Christi. Unverkennbar ist, dass Masolino diese großartige Schnalle zu Ehren des päpstlichen Auftraggebers Martin V. gemalt und damit auf Martin von Tours als den „zweiten Christus“ hingewiesen hat. Masolino hat im Auftrag von Kardinal



Branda Castiglioni zwischen 1427-31 an der rechten Wand der *Capella del Sacramento* der San Clemente-Basilika von Rom die Legende eines der vier lateinischen Kirchenväter, des St. Ambrosius aus dem 4. Jahrhundert, gemalt. Kardinal Branda ist in Mailand geboren, wo Ambrosius Bischof war, und so ist die Wahl offensichtlich. Ein wesentlicher Zusammenhang ist, dass sich sowohl Martin wie auch Ambrosius gegen die Bischofswahl gestäubt haben. Auch ihre Abstammung war ähnlich, und beide haben sie gegen die Irrlehren auf ähnliche Weise gekämpft. In ihrer Tätigkeit und ihren

64. KÉP *A Porta Speciosa Pannonbalmán*

FIG. 64. *The Porta Speciosa in Pannonbalma*

ABB. 64 *Porta Speciosa von Pannonbalma*

Persönlichkeiten können wir viel Gemeinsames entdecken.⁷⁸ Das Programm des Kardinals Branda sollte durch Ambrosius mit dem Jesus-Gesicht (Ambrosius, der der Zeitgenosse und Verehrer Martins von Tours war) auf das die Kirchenspaltung beendende und eine neue Ära schaffende Kirchenoberhaupt hinweisen.

Eine dritte große Gruppe von Martins-Darstellungen bilden die Szenen, die sich nach Martins Wahl zum Bischof ergeben. Nach der Lebensbeschreibung des Sulpicius Severus können folgende Ereignisse unter seinem Namen erwähnt werden: Gründung der Abtei Marmoutier (Abb. 13.); Entlarvung des falschen Märtyrers; Fällung des von Heiden verehrten Baumes; Zerstörung eines heidnischen Tempels; Misserfolg der ihm nach dem Leben trachtenden Mörder; Heilung eines lahmen Mädchens; Befreiung zweier Besessener; wunderbare Heilungen; Kampf mit dem Satan beim Festessen des Kaisers Maximus; Entlarvung des falschen Mystikers.

Die barocke Kunst stellt Martin gern als Bischof in der Glorie, auf Wandgemälden auch vergöttlicht dar. Die ersten Darstellungen als Bischof befinden sich aber bereits auf dem Stempel der Stadt Mainz ca. aus dem Jahre 1150.⁷⁹ Auf der Plastik von ca. 1220 des südlichen Seitenportals der Kathedrale von Chartres ist Bischof Martin zwischen den zwei Kirchenvätern Hieronymus und Papst Gregor dem Grossen dargestellt. (Abb. 37) Die besondere Positionierung erweist ihm Ehre. Eine vierte Skulptur zeigt den Abt des Klosters Micy, St. Avitius. Seine Person kann durch den Hund an der Basis der Plastik identifiziert werden, da er mit seinem spitzen Bischofsstab die Zunge des Hundes durchsticht, wie Sulpicius Severus in seinem Dialog berichtet.⁸⁰ Das Motiv der von Hunden gehetzten Hasen kann auf die am Ende des 2. und Anfang des 3. Jahrhunderts zusammengestellte Schrift „*Physiologus*“ zurückgeführt werden: Der Mensch ist als Hase gekennzeichnet; die Hunde, als Symbol des bösen Feindes, verfolgen ihn.⁸¹

Die Martins-Darstellung des ältesten monumentalen Tympanons des Bistums Rottenburg-Stuttgart befindet sich in Neckar bei Laufen, nach 1227. (Das Original ist heute im Württembergischen Landesmuseum in

Stuttgart). Das zentrale Motiv des Bischofsstuhles des in vollem Ornat thronenden Martin ist auf beiden Seiten von einer heute kaum mehr identifizierbaren Darstellung eines Hundes gegeben. Die Amtssymbole, Mitra, Bischofsstab und Bischofsthron betonen zusätzlich die Bischofswürde.⁸² Vom Mainzer Dom wurde früher schon erwähnt (s.o.), dass seine Weihe ins 6. Jahrhundert datiert werden kann. Jetzt heben wir von den zwanzig Martins-Darstellungen zwei Werke heraus. Gegen 1200 wurde das Tympanon über dem Eingang der Grabkapelle des Doms gemalt, wo der in der Mitte thronende Christus von Maria und Johannes dem Täufer begleitet ist. Am Rande des halbkreisförmigen Feldes sind zwei nur als Halbfigur dargestellte Bischöfe zu sehen, die nach den Forschungen als Martin und als Bonifacius gedeutet wurden.⁸³ Im Zusammenhang von Form und Inhalt ist die Darstellung erregend. Maria und Johannes der Täufer sind die Vertreter der sog. „Deësis“-Szene, die als Fürsprecher der Menschheit Christus anflehen. Hier am Eingang der Grabkapelle erhält sie durch die Auferstehung der Toten und das Jüngste Gericht eine eschatologische Betonung. Martin wendet sich mit Bonifacius zusammen – als Fürsprecher der Gläubigen – an den richtenden Gottessohn; dadurch wird er theologisch zum „Mitarbeiter“ Christi im Erlösungswerk. – Eine andere Darstellung des Doms aus dem Jahre 1220 ist das Tympanon „*Memorie*“. Der halbfigurige Bischof trägt in seiner rechten Hand ein Kirchenmodell, die ihm geweihte Mainzer Kathedrale, und in der linken Hand ein Buch, dessen lesbarer Text „Friede dem Hause und allen, die hier wohnen“⁸⁴ lautet.

Auf dem Bild *Thronende Madonna mit dem Kind und zehn Heiligen* des

„... VERBREITER DES KATHOLIZISMUS“ Darstellung des Bischofs Sankt Martin



65. KÉP Grünewald (?): Szent Márton és Szent György

FIG. 65. Grünewald (?): St Martin and St George

ABB. 65 Matthias Grünewald (?): St. Martin und St. Georg

Meisters von Santa Verdiana (Museum der Schönen Künste, Budapest, gegen 1400, Inventar-Nr. 4207) gibt die auf den Wolken thronende Maria ihre Brust dem Kind; sie ist in einer mandelförmigen Glorie zu sehen, an beiden Seiten von je sechs Cherubim begleitet. Maria trägt einen goldbestickten blauen Mantel und ein Brokatkleid mit engen Ärmeln. Daneben, im mit einem Teppich bedeckten Vordergrund, sind Heilige zu sehen: von links Bartholomäus, Petrus, Julian, Antonius und Magdalena; von rechts Jakobus d.Ä., Paulus, Dominikus, Martin und Katharina von Alexandrien.⁸⁵

In der Altarkunst des 15. Jahrhunderts kann die Verbreitung der *Vita*-Darstellung Martins gut beobachtet werden. Schon bei den Darstellungen aus dem 13. und 14. Jahrhundert kann festgestellt werden, dass der Bettler als Attribut immer seltener auftritt, und Martin nun mit verschiedenen Heiligen zusammen an den Portalen dargestellt wird. Gleichzeitig wird der Bettler nicht nur Symbol des Soldaten, sondern auch des Bischofs, wie es sich in früherer Zeit schon gezeigt hat. Nach der Entwicklungsrichtung soll aber jetzt eine detaillierte Information über Sankt Martin als Bischof und als Wohltäter in den Vordergrund treten. Es ist kein Anachronismus in der Biografie, wenn die einzelnen Elemente verschmelzen und sich umwandeln; es geht insgesamt um den Aspekt der demonstrativen Darstellung seines karitativen Wirkens.

Eine von den fünf Tafeln des das Leben Jesu darstellenden Flügelaltars des unter dem Namen „Budapester Meister“ bekannten spanischen Malers (er hat wahrscheinlich in Kastilien, Burgos und Valencia zwischen 1475 und 1495 gearbeitet) stellt den Bischof Sankt Martin dar (71x44 cm, Museum der Schönen Künste, Budapest, Inventar-Nr. 4124). Auf diesem Bild öffnet der Bischof von Tours mit seiner segnenden rechten und den Bischofsstab haltenden linken Hand seinen Mantel mit der Perlen- und Bleikristallschnalle. Seine Mitra wird durch einen an der Innenwand der Kirche hängenden Vorhang betont, neben dem wir durch ein Fenster eine Berglandschaft erkennen können.

Bezüglich der ikonografischen Entwicklung ist die nächste Station, dass der Bischof Martin dem Bettler kein Kleidungsstück mehr gibt, sondern den Vorstellungen des Mittelalters eher entsprechend, Geld

spendet. Die erste Darstellung dieser Art ist der von Bernhard Strigel (1460–1528) stammende Altarflügel (1490, heute Staatsgalerie Stuttgart), wo Martin dem Manne, der ein Kranker, Besessener oder Bettler sein könnte, eine Goldmünze schenkt.⁸⁶

Auch im Werk *Mathias Grünewalds* gibt es verwandte Ansätze. 1519 wurde die Martins-Darstellung des Maria-Schnee-Altars der Abteikirche von Aschaffenburg gemalt. Meister Grünewald respektiert die inzwischen üblichen Martins-Darstellungen, und der im Ornat mit Bischofsstab dargestellte Heilige gibt dem knienden Bettler Geld.⁸⁷ (Abb. 65)

Der Schutzheilige der Stadt Aschaffenburg, Sankt Martin, ist am Ort häufig dargestellt. Das Triptychon *Krönung Marias* wurde 1483 auf Bestellung von Heinrich, Johann und Konrad Kaltoven gemalt. Auf der linken Tafel sitzt Heinrich (†1520) zu Füßen des Stifters, und der neben ihm auf der Erde kriechende Bettler hält sich am Mantel des Bischofs fest (Deposit des Nationalmuseums Bayern, Stiftungsmuseum, Aschaffenburg, derzeit Saal 19). Ebenso betont *Hans Memling* die vorbildhafte karitative Tätigkeit Martins auf dem im Jahre 1487 gemalten Triptychon (Saint Jean-Hospital, Bruges), wo der Stifter seine Hand über der Bibel so erhebt, dass die Mantelteilung durch das Glasfenster des Zimmers gut gesehen werden kann. Auf einem Diptychon von *Leonbard Beck* wird der Bildtypus „Martin und der Bettler“ insofern erweitert, als Martin – neben dem Stifterpaar Martin und Barbara Weib – mit dem Schmerzensmann Christus dargestellt wird. Diese Darstellung ist Ausdruck der spätmittelalterlichen Gnadenlehre. Der in der Traumszene wirkende Christus wird hier zum „Bruder“ Martins. Bei dieser Darstellung geht es aber noch um Anderes. Sulpicius Severus bietet eine Lösung, wenn er über die Versuchung des Heiligen spricht.⁸⁸ Bei der Teilung des Mantels dominiert der Gedanke Christus-Bruder, hier aber die theologische Bedeutung der Erkenntnis Christi. Martin – als ein zweiter Christus – wird zum Zeugen der Barmherzigkeit und zur Hoffnung auf Erlösung.

Ikongrafisch ist das Altarbild „St. Anna selbdritt“ in der Kathedrale St. Martin in Utrecht besonders zu erwähnen (Kapelle Van Arkel, Anfang 16. Jahrhundert). Das am Übergang von der Gotik zur Renaissance stehende Werk ist auch in der Form

einzigartig; der aus gotischem Sandstein gebaute farbige Giebel ist oben von einem runden Relief abgeschlossen, in dem Gottvater zu sehen ist. Unter ihm sind Anna und ihr zu Füßen Maria mit dem Kind in einem baldachinartigen Gebäude dargestellt. Links von Anna steht Martin mit einer Münze in der Hand, rechts Maria Magdalena, die an ihrem langen Haar erkannt werden kann. Im unteren Feld befinden sich: Antonius, der Apostel Jakobus, Katharina von Alexandrien und Agnes. Die Uminterpretierung des Themas „Anna selbdritt“ ist also insofern eigenartig, wie der Namensgeber und Schutzheilige der Kirche dargestellt wird. Auch der Aspekt, dass auch andere Heilige als Begleitfiguren auftreten, ist zu erwähnen. Es ist heute schwierig, das Gesamtwerk aufgrund seiner Teile zu identifizieren, weil viele davon 1566 vernichtet wurden. Seit 1580 ist Utrecht zu einem der Zentren der Reformation geworden. In der Kathedrale in Utrecht gibt es weitere Darstellungen. So in der ersten Nische des linken Seitenschiffes, beim Eingang, eine klassische Mantelteilung als Kopie des 19. Jahrhunderts (Original: Anfang 16. Jahrhundert, derzeit Heim St. Hieronymus, Utrecht) und neunzehn Szenen aus dem Leben Sankt Martins im Wimperg über dem Fenster des Chorumgangs aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.⁸⁹

Auch *Hans Holbein d.J.* wählte Maria zur Hauptfigur, um Martin darzustellen (*Madonna von Solothurn*, 1522, Öl-Holz, 140,5x102 cm, Kunstmuseum Solothurn). Die Madonna thront zwischen Martin und Ursus, dem Typ „*Sacra Conversazione*“ entsprechend. Der Basler Notar Johannes Gerster und seine Frau Barbara Guldinknopf, deren Wappen am Boden des Podiums zu sehen ist, haben bei dem erst 25-jährigen Meister dieses Bild bestellt (Abb. 38). Der Schutzheilige von Basel, Martin, und Maria mit dem Kind sind im nördlichen Stadtteil vor dem sog. Spalentor zu sehen. Gegenüber der vornehmen, dabei zurückhaltenden Madonna steht die unendlich reich ausgestattete Figur des Heiligen Martin. Der goldene Bischofsstab, die mit Perlen und Schmuckstücken verzierte Mitra und der mit Goldfäden durchwirkte Vespermantel deuten einen reichen Mann an. Im mittleren Streifen des Pluvials können die Szenen der Passion wahrgenommen werden. Diese stellen (von oben) dar: Christus vor Pilatus; ein Engel mit der Dornenkrone; die Dornenkrönung. Der Mantel zeigt

architektonische Elemente und figurale Szenen, wobei neben dem Teller des Bettlers der Hauptmann von Capernaum gut zu erkennen ist. Auf der Mitra ist ein Bischof mit drei goldenen Kugeln dargestellt, was bedeutet, dass es sich hier um den Heiligen Nikolaus von Myra handelt. Es ist heute schwer zu entscheiden, ob das Solothurner Gemälde lediglich privaten Andachtszwecken diene, oder ob die Auftraggeber bei der Verteidigung der Schweizer Reformation gegen den Katholizismus ihrer Kirche ein Altarbild spenden wollten.⁹⁰

In der Barock- und Rokokokunst erlebten die Martins-Darstellungen weitere Veränderungen, die von der Kunstgeschichte als „Ruhm Sankt Martins“⁹¹ bezeichnet werden. Die Haupttypen: der Wundertäter, der Verteidiger (Patron der Gemeinde oder Kirche), der sich beim Tod verklärende Bischof.

Wir wenden uns zuerst den Altarbildern zu. Auf dem Gemälde von *Johann Georg Bergmiller* (1688-1762) in der Pfarrkirche in Tännheim wird der in den Himmel erhobene Bischof Martin auch als Patron der Gemeinde dargestellt (1716).⁹² Die Ölskizze von *Franz Sigrist* (1727-1803) übermittelt eine ähnliche Idee (Städtische Sammlung, Augsburg).⁹³ *George Desmarées* (1697-1776) war seit 1730 der Hofmaler des Kurfürsten Karl Albrecht in München. 1744 hat er das Altarbild *Verklärung St. Martins* auf Bestellung der Stadt und der Kirchengemeinde für den Hauptaltar der Pfarrkirche St. Martin in *Kaufbeuren* gemalt. (Abb. 66) Das Bild war bis zur großen Renovierung von 1880-95 im Hauptchor gehangen; heute befindet es sich, etwas beschnitten, an der Wand über dem nördlichen Eingang. Im Vorderteil des Bildes bringt ein Engel das Wappen der Stadt und der Kirchengemeinde; es weist auf die Auftraggeber hin. Links ist der Bettler, neben ihm eine Figur – die den Mantel hält – zu sehen. Diese Gruppe ist mit anderen Figuren durch den vom diagonal fliegenden Engel gehaltenen Bischofsstab verbunden. Die Hauptperson des Bildes ist Martin, der in einem schlichten Mönchskleid den von einem Engel angebotenen

66. KÉP *George Desmarées: Szent Márton megdicsőülése*

FIG. 66. *George Desmarées: Glorification of St Martin*

ABB. 66 *George Desmarées: Apotheose des St. Martin*

Bischofsornat zurückweist. Über ihm hält Christus – in einem Mantel gleicher Farbe wie unten beim Bettler – in seiner Hand das Siegeszeichen, das Kreuz. Mit seiner rechten Hand will er eine Krone auf das Haupt Martins setzen. Unmittelbar neben ihm ist die Taube des Heiligen Geistes zu sehen. Das Bild wird oben von der Figur des auf den Wolken thronenden Gottvaters abgeschlossen. In der Kirche sind ihrem Patrozinium entsprechend auch noch andere Martins-Darstellungen vorhanden. (Abb. 14)

Der ehemalige spätgotische, mehr als zwölf Meter hohe Hauptaltar der Kirche wurde von dem Ulmer Meister *Michael Erhart* angefertigt.⁹⁴ 1545 haben die Protestanten den Hauptaltar abgebaut. Heute erinnern nur noch fünf lebensgroße Plastiken an die Schönheit des Originalaltars: eine Madonna (heute im Bayerischen Nationalmuseum, München); St. Ulrich, der Schutzheilige der Diözese Augsburg; Kosmas und Damian sowie St. Martin. Der junge Bischof liest die



Bibel. (Abb. 39) Er ist damit Verkünder des Evangeliums: Martins Bedeutungsbreite erfährt eine weitere Ergänzung. Woher die Plastiken ursprünglich stammten, kann heute nicht mehr bestimmt werden. Die Pfarrkirche St. Martin in Kaufbeuren wurde zwischen 1883 und 1895 vollständig erneuert, und 1896 wurde der heutige neugotische Hochaltar nach den Plänen von Johann Markgraff unter Mitwirkung des Bildhauers *Peter Sprenger* und des Malers *Julius Frank* angefertigt.⁹⁵

Einer der Höhepunkte der barocken Hochaltarkunst ist in der Klosterkirche der Benediktiner in Weltenburg zu finden. Der Altar (1721) des Malers und Architekten *Cosmas Damian Asam* (1686–1739) und seines Bruders, des Bildhauers *Egid Quirin Asam* (1692–1752) ist ein großartiges Werk des „theatrum sacrum“. Der Patron der Kirche, St. Georg, reitet auf einem übergroßen Pferd ca. einen Meter vor dem Mittelfeld des Hauptaltargemäldes (Thema: Immaculata) in den Kirchenraum. Auf beiden Seiten, zwischen je zwei gedrehten Säulen ist links St. Martin als zweiter Patron der Kirche und des Klosters, und rechts der örtliche Heilige, St. Maurus, zu sehen. Martin ist mit Mitra, Bischofsstab und Buch dargestellt, vor ihm eine Gans und der Bettler, der mit einer heftigen Handbewegung den Mantel ergreift. Es ist ein bravouröses und typisches Werk des Barock, da die Figurengruppe Licht von hinten bekommt; so „schwimmt“ die Gruppe im Licht, und die Figuren der vorderen Ebene – so auch Martin – wirken wie Teilnehmer einer „wirklichen Inszenierung“. Martins Figur ist aus kleinen Formen aufgebaut, seine bewegte Kleidung erzeugt die Illusion des Auffliegens. Seine Hand weist auf den Himmel, der etwas strenge Blick appelliert an die irdischen Teilnehmer des Gottesdienstes.⁹⁶ Eine ähnliche Lösung vermitteln die Darstellungen in Illmitz (Burgenland) und Amorbach (Hessen) (1754).

Auch auf barocken Deckenbildern ist Martin zu finden. Auf einem Fresko in Altheim (bei Riedlingen) hat Franz Joseph Spiegler (1691–1756) die Szene verewigt, als Martin einen Jungen wiedererweckt hat (1747). Der Himmel tut sich auf, und die zahlreichen Figuren segnen ekstatisch den Heiligen Martin und verherrlichen den Allmächtigen. C. Ferri verarbeitet auf seinem Bild (Kunsthistorisches Museum, Wien, Inventar-Nr. 122) das gleiche Thema. Franz Anton Zeiller folgt 1763 dem Text der *Legenda Aurea* in

Schlingen (bei Kaufbeuren) beim Deckenfresko der dortigen Pfarrkirche St. Martin.⁹⁷ Die Heiden im Vordergrund des Bildes bestaunen das Ereignis: Martin steht mit der Gans unter dem Götzenbaum und hebt seine Hand gen Himmel. Die jähe Bewegtheit der neben ihm stehenden, eine Axt schwingenden Figur gleicht die Komposition aus. Das antike Gebäude im Hintergrund ist ein heidnischer Tempel, aber die Figur der Ecclesia im Himmel triumphiert über alles. (Abb. 40) Die feine Farbigkeit und die grandios bewegte Darstellung versuchen, das Wesen des Wunders zu verstärken.⁹⁸ Weitere Martins-Darstellungen der Kirche von Schlingen: Deckenfresko über dem Altar, wo Martin für das Dorf Schlingen betet (Franz Anton Zeiller, 1763); ein Ölbild an der linken Chorseite von Wilhelm Lessing, der ein von einem früheren unbekanntem Maler geschaffenes Bild

gegen 1768 umgemalt hat, auf dem Martin den Bettler bekleidet. Ergänzt werden diese Darstellungen von den vier Szenen auf der Balustrade der Orgelempore aus dem Jahre 1955. Die Stifter hießen jeweils Martin. Die Szenen stellen dar: Martin erweckt einen Jungen wieder (Spender: Martin Daser); Martin, der Soldat Christi (Spender: Martin Huber); Christus erscheint Martin (Spender: Martin Schmid); Tod Martins (Spender: Martin Merbeler).⁹⁹

Ein mit „Joan Georgius Lederer pinxit 1738“ signiertes Werk befindet sich an der Decke der Kirche St. Martin in Lemerdingen. Das Thema behandelt den Tod Sankt Martins. Im Mittelpunkt des großen Werkes sitzt Martin in einfachem Priestergewand, an seiner Brust aber trägt er das Bischofskreuz, das seine Würde zeigt; seine Seele fliegt in Gestalt eines Säuglings in den Himmel. Neben ihm ist die Vision des Heiligen Ambrosius zu sehen. Das Thema ist also eigentlich nicht der Tod des Heiligen Martin, sondern seine Aufnahme in den Himmel in der Gesellschaft von Ambrosius, Barbara, Katharina von Alexandrien und der musizierenden Engel (Abb. 67) Eine Art Zusammenfassung barocker Ikonografie und des 18. Jahrhunderts insgesamt könnte das im Jahre 1730 gemalte Altarbild der ehemaligen Carmeliterkirche in Rottenburg (heute Diözesanmuseum, Rottenburg) sein. Nicht die künstlerische Qualität steht hier im Vordergrund, sondern die volle Zitierung der Episoden, die das Leben des Heiligen Martin prägen. Im Vordergrund des Bildes sind die auf den Militärdienst hinweisenden Gegenstände, der Helm, das Pferdegeschirr, das Schwert. Hinter ihnen versucht die Gans, unter kräftigen Flügelschlägen nach vorne zu gelangen, als Hinweis auf die Bischofswahl. Natürlich kann der Bettler nicht fehlen: Er kniet an der linken Bildseite. Mit einer Hand stützt er sich auf seine Krücke, mit der anderen hält er einen Becher, in den der im vollen Bischofsornat erscheinende Martin mit



67. KEP Georgius Lederer:
Szent Márton felvétele a szentek közösségébe

FIG. 67. Georgius Lederer:
St Martin Accepted into the Community of Saints

ABB. 67 Georgius Lederer:
Die Aufnahme des St. Martin in die Gemeinschaft der Heiligen

einer großzügigen Geste Münzen wirft. Auf Schulterhöhe des Bischofs hilft ein Engel bei der Öffnung des Mantels (Hinweis auf die Mantelteilung) und hält zugleich ein kleines Kruzifix in der Hand; ein zweiter Engel trägt ein Buch. Zwei Putten, mit Lilie (Reinheit) und Palme (Sieg), heben eine Krone über das Haupt Martins und drücken dadurch seine Glorie aus.

Im 19. und 20. Jahrhundert werden die Martins-Darstellungen vom Zeitgeist geprägt, d.h. stark historisierend bzw. die Kunstgeschichte rekapitulierend, und sie weisen oft volkstümliche Szenen auf. Auf dem Bild von René Theodore Berthon (1776-1859) gründet St. Martin die Abtei Marmoutier (1822, 260x227,5 cm, Museum der Schönen Künste, Budapest). Schon als Bischof, gründete Martin im Jahre 372 dieses Kloster am Fluss Loire, das zu einem der Zentren des frühen französischen Mönchtums wird. Aus dem Kloster stammen dann zahlreiche Bischöfe der Kirche (Abb. 15.). Auf dem Gemälde erscheint Martin nicht als Bischof, sondern als Mönch. Bei der Bischofswahl äußerte er nämlich den einzigen Wunsch, auch weiterhin in der Armut der Mönche zu leben.¹⁰⁰ Ein älterer und ein jüngerer Mönch zeigen Martin, der ein weißes Ärmelhemd, ein rotes Messekleid und die Stola trägt, den Grundriss eines Gebäudes. Links sind Mönche und

Arbeiter am Ufer der Loire zu sehen, die das Kloster bauen. Am linken Bildrand steht eine Mutter mit ihrem Kind, das einen Rosenkranz vom Mönch bekommt. Das Werk wurde angeblich als Altarbild gemalt und 1822 auch im Pariser Salon ausgestellt.

Auch das Hausaltarbild von Leopold Kupelwieser (1796-1862) mit St. Martin (30x19,5 cm, Inventar-Nr. 87,2 B, gegen 1850) ist im Museum der Schönen Künste in Budapest aufbewahrt. Auf der kleinen Komposition ist Martin im Bischofsornat zu sehen, er steht frontal zum Betrachter, legt seine Hand auf das Herz und hält den Bischofsstab in der anderen. Rechts im Hintergrund ist die Mantelteilung dargestellt. Martin ist von zwei Legionssoldaten begleitet. Der kniende Bettler legt seine Hand in gleicher Geste an die Brust wie Martin. Im Hintergrund weisen gotische Gebäude auf die von Martin gegründeten Klöster hin. Im oberen Drittel der Komposition begleiten Engel den bekleideten Christus in den Himmel hinauf.

Mit dem Ende des Historismus werden die Martins-Darstellungen künstlerisch immer schwächer. Die vormals populären barocken Kompositionen sind jetzt meistens seicht und fantasiearm, und die moderne Zeit sieht in Martin häufig keinen Bischof und großen Geist mehr, sondern einen einfachen irdischen Sterblichen.

Chlodwig I., Gründer des Frankenreiches, das das Erbe des Weströmischen Reiches angetreten hat, hat sich zu Weihnachten 498 (?) in Reims

mit seinem Hofstaat und mehreren tausend Anhängern taufen lassen. Das ist das erste Datum in der Christianisierung Westeuropas, wo sich ein germanischer Stamm für die christliche Religion entschieden hat. Chlodwig, der Herrscher, ist früher schon heimlich zur Katechumenschulung (Unterricht vor der Taufe) gegangen. Für seine persönliche Überzeugung und Entscheidung war der in Savaria geborene St. Martin von Tours sein großes Vorbild und ein glaubwürdiges Beispiel. Während des Feldzugs 498 in West-Aquitaniens hat er die Grabkirchen und Wunderorte gesehen, die ihm den Glauben und die wundertätige

„... DAS VOLK DEINER HEIMAT
BLICKT AUF DICH...“ *Heimatliche
Darstellungen St. Martins in Ungarn*

Kraft des Heiligen offenbarten. Die Merowinger Monarchen sind als an Bächen betende Männer charakterisiert, die als Heilige verehrt wurden.

Der tschechische Schriftsteller Frantisek Graus stellt das Leben der Merowinger Könige überzeugend dar.¹⁰¹ Nach ihm ist es nur natürlich, dass sie sich den Heiligen Martin zum Vorbild gewählt haben, dessen Verehrung in Gallien, Sachsen und später in Bayern bestimmend war. Auf diese Traditionen geht die neue Blütezeit der Verehrung Martins während der Zeit der Karolinger zurück.

Im Jahre 433 hatte die erste große Welle der Völkerwanderung Pannonien erreicht. Die Stadt Savaria und deren romanisierten christlichen Bewohner hatte die Angriffe der Hunnen überlebt.¹⁰² Aber ein

68. КЕР Sütő Éva: Szent Márton köpenye is lebetne

FIG. 68. Éva Sütő: It Could Be St Martin's Cloak

ABB. 68 Éva Sütő: Es könnte der Martinsmantel sein



trauriges Datum war in der Geschichte der Stadt der 7. September 456, als die Siedlung durch ein Erdbeben vernichtet wurde. Auch einige Zeitgenossen berichten darüber¹⁰³, was einiges über die Bedeutung Savarias aussagt.

Die Geschichte der in Pannonien und in Savaria fortlebenden christlichen Tradition wurde mehrmals gründlich dargelegt.¹⁰⁴ Aufgrund dieser Forschungen können wir annehmen, dass es christliche Gemeinschaften vor der Staatsgründung und Annahme des Christentums in ganz Transdanubien schon gegeben hat und dass sie auch Martin verehrten. Darüber hinaus besagt die historische Tradition, dass Karl der Grosse in der Schlacht gegen die Awaren bis zur Mündung der Raab in die Donau, also bis Győr gezogen ist¹⁰⁵ und auf einem Umweg auch den Geburtsort St. Martins – Savaria – besucht hat.¹⁰⁶ (Abb. 41) Der sehr gebildete Herrscher hat Martin nicht nur aus der Lebensbeschreibung von Sulpicius Severus sondern auch aus den Erzählungen seines Lehrers Alkuin, des Abtes von Tours gekannt. Im Jahre 800 hat der Kaiser

wahrscheinlich die Stadt persönlich besucht, und seine Frau Luitgard ist hier gestorben und im Kloster St. Martin bestattet worden gekannt. Der Turm des Querschiffes wurde nach Karl dem Grossen benannt.¹⁰⁷

In Aachen, der damaligen Hauptstadt des Reiches, wurde Martin sehr verehrt. Unter den Reliquien der fränkischen Monarchen wurde der zweigeteilte Mantel Martins, die „cappa“ des Bettlers, in der Schlosskapelle aufbewahrt. Das Wort „cappa“ bezeichnet ursprünglich eine Institution, dann ein Gebäude, eine capella, d.h. Kapelle.¹⁰⁸ (Abb. 68) Auch die „Kaplane“ wurden nach dem Mantel St. Martins benannt, da die fränkischen Könige die Reliquie in die Schlacht mitgenommen haben und die Träger des Mantels als Kaplane bezeichnet wurden. Viele Pilger haben Aachen schon seit frühen Zeiten aufgesucht, und es ist bekannt, dass der ungarische König Ludwig der Grosse 1367 in Aachen für die vielen Besucher an der südwestlichen Seite eine Kapelle hat bauen lassen. Nach zeitgenössischen Berichten haben die Pilgerströme meist aus Ungarn bestanden, und ein ansässiger ungarischer Priester hat deren seelische Betreuung übernommen. Diese gotische Kapelle war im 18. Jahrhundert auffällig geworden und wurde 1748 abgerissen. Joseph Moretti hat 1767 eine neue achteckige Kapelle bauen lassen, in deren vier Wandnischen die Statuen von St. Stephan, St. Emmerich, St. Ladislaus und St. Adalbert wurden, Werke des Mannheimer Künstlers Petondi aufgestellt.

Karl der Grosse hat nach dem Sieg über die Awaren die westliche Kultur nach Pannonien zurückgebracht. Zwischen Awaren und Slawen hat er bayerische Christen angesiedelt und auch in das zerstörte Savaria Christen geschickt. In Ungarn wurde dann der Kult des Heiligen Martin durch unseren ersten König und Staatsgründer Stephan vertieft. Seine Martins-Verehrung konnte aus drei Quellen stammen: durch Gisela, die Gemahlin Stephans, ist die bayerische und fränkische Tradition gegeben, nach der neben St. Georg die Verehrung St. Martins auch als ein dynastisches Element zu betrachten ist. König Stephan hat – neben Sankt Maria – Sankt Martin zum Schutzheiligen des Landes bestimmt. Er hat die alte römische und fränkische Tradition bewusst übernommen. Das beste Beispiel dafür ist möglicherweise, dass er die kirchlichen Zentren

Transdanubiens in den uralten Siedlungen Győr (Arrabona), Veszprém (Cimbriana), Esztergom (Solva), und Pécs (Sopianae) gegründet hat. Die zweite Ursache der Verehrung Martins ist Italien, woher St. Gellért (St. Gerhard) und seine Jünger das Mönchserbe von Montecassino nach Ungarn gebracht haben. St. Benedikt, der Gründer des Benediktinerordens, hat in Martin den Vater des Mönchtums gesehen, und es ist kein Zufall, dass sie in ihrem Mutterkloster für St. Martin eine Kapelle eingerichtet haben (Abb. 17) Pannonhalma hat mit Montecassino immer direkte Beziehungen aufrechterhalten. Nach dem im Jahre 1002 verfassten Gründungsbrief „... de monasterio Sancti Martini in monte supra Pannoniam sicca“, d.h. zu Ehren St. Martins auf dem Berg über Pannonien wird das Kloster „Mons Sacer Pannoniae“ (Heiliger Berg von Pannonien) gegründet. (Abb. 16) Die dritte Quelle der Verehrung St. Martins ist der mit St. Adalbert nach Ungarn kommende cluniazensische Geist. St. Adalbert war aus Prag gekommen, wo Martin seit dem 8. Jahrhundert der Patron von drei Kirchen war. Während seines Aufenthaltes in Italien konnte St. Adalbert in Montecassino und im Kloster St. Alexis die Martins-Verehrung wieder erleben. St. Adalbert als gläubiger Mann hat damals auch den inzwischen schon berühmten Gnadenort in Tours besucht. Die Annahme des Christentums hat auch die Übernahme bestimmter Heiliger bedeutet: in unserem Land hat der im Frankenreich, in Italien und Süddeutschland so beliebte, in Pannonien geborene Martin eine besondere Stellung erhalten. Von Anfang an war der Tag Sankt Martins in Ungarn ein vorgeschriebenes Fest. In Savaria war dies auch früher so, indem das Salzburger Konzil 799 den St. Martins-Tag zum erstangigen Fest erklärt hat.¹⁰⁹ Savaria hat bis zum Ausbau der neuen ungarischen Kirchenorganisation zum Salzburger, dann zum Győrer Erzbistum gehört. St. Ladislaus hat beim Szabolcser Konzil im Jahre 1092 das Fest des Heiligen festgelegt, dass „... drei Tage St. Martin zu widmen sind“.¹¹⁰ Kein Zufall also, dass der Heilige nach dem Ausbau der vollen Kirchenorganisation zum Patron von etwa zweihundert Kirchen und Kapellen und mehr als vierzig Gemeinden erklärt wurde.¹¹¹ Képes Krónika,¹¹² ihre Hinweisen¹¹³ und Érdy-Kodex¹¹⁴ berichten darüber, daß die ungarische Könige um die Hilfe St. Martins gebetet haben.

König Stephan hat mit seinem Sohn Emmerich Pannonhalma oft besucht, wo er vor dem Altar St. Martins gebetet und seine Ehrfurcht bezeugt hat.¹¹⁵ Nach späteren, mittelalterlichen Aufzeichnungen haben die Statuen der Könige Stephan und Ladislaus an Marmorpfeilern hinter dem Chor und die St. Martins in der Mitte gestanden.¹¹⁶

Das „Millennium“ der ungarischen christlichen Staatsgründung bietet die Möglichkeit, die heimatischen Darstellungen St. Martins zu schildern. Mit unseren Darlegungen beginnen wir bei den von Stephan gegründeten und Martin geweihten Kirchen und Klöstern, da wir berechtigterweise annehmen, dass Martin in ihnen allen dargestellt wurde. Über ein Bild in Pannonhalma, das leider schon vernichtet wurde, haben wir bereits gesprochen. Erwähnt wurde, dass König Stephan in der Schlacht gegen den Somogyer Gespan Koppány um die Hilfe Martins gebetet und seine Flagge der Armee hat vorantragen lassen. Nach dem Siege des Königs hat der Abt von Szentmárton als Dank den aus der Somogyer Gespanschaft ihm zustehenden Teil erhalten. So konnten die Gemeinden Bálványos, Mörény (Merenye) und Vizechta (Vizegyke) aus dem Besitz der Somogyer Gespanschaft in den der Abtei Pannonhalma kommen.¹¹⁷ Auch die Kirche St. Martin des Geschlechtes Aba in Feldebrő stammt aus der Árpáden-Zeit. Der König Sámuel Aba (1041–1044) wurde wahrscheinlich hier bestattet. Bei der Namenswahl der Kirche hat der Wunsch nach der örtlichen Tradition dominiert, andererseits könnte es auch eine Geste des mit Stephan nicht immer friedlich lebenden Geschlechtes Aba gewesen sein.

Auch die Herzöge Ladislaus und Géza haben 1074 in der Schlacht gegen Salamon um die Hilfe Martins gebetet. Als Erinnerung an den Sieg hat St. Ladislaus eine Benediktinerabtei gegründet.¹¹⁸ Der andere Sieger, Géza, hat in der Gemeinde Pohranice (Slowakei) am Fusse des Zobor-Berges eine Kirche unter dem Namen „St. Martins“ gegründet. In der Hauptstadt, wo die Krone aufbewahrt war, in Fehérvár, wurde die Kirche St. Martin in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts umgebaut. Bei der Krönung haben unsere Könige den Krönungseid in der nach dem Mitpatron der Nation benannten Kirche St. Martin in Fehérvár abgelegt.¹¹⁹ Die Martins-Verehrung unserer Monarchen von Generation zu Generation wurde

dadurch bewiesen, dass 1349 im Schloss in Buda eine Martins-Kapelle eingeweiht wurde.¹²⁰ König Emmerich hat 1198 in Szepeshely zu Ehren Martins ein Kloster gegründet.¹²¹ An bildlichen Darstellungen in den oben beschriebenen Kirchen, Abteien und Klöstern ist leider nichts erhalten geblieben.

Das früheste bekannte Beispiel einer gemeinsamen Darstellung des Bischofs Martin und des Königs Stephan erscheint im gegen 1300 für den König Andreas III. angefertigten Diptychon von Bern (Historisches Museum, Bern). König Stephan wurde mit Emmerich, König Ladislaus mit St. Elisabeth von Thüringen¹²², St. Martin mit St. Nikolaus paarweise dargestellt. „Ähnlich der Kirche Roms wurden als Schutzheilige der christlichen Länder bestimmte Heilige festgelegt. Die Funktion des Landespatrons Ungarns nahm seit König Stephan nach der Hl. Maria der Heilige Martin ein.“¹²³

Der erste heute noch vorhandene Martins-Zyklus ist im „Magyar Anjou Legendárium“ (Rom, Bibliotheca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 8541) aufbewahrt.¹²⁴ Die ungarischen Anjous, ihre Abstammung vom Árpáden-Haus betonend, haben den Kodex um 1330 in Auftrag gegeben. Über die Beziehungen der ungarischen Heiligen zu den Anjous haben wir bereits beim Freskenzyklus St. Martins in Assisi gesprochen. Die typischen ungarischen Erwähnungen des Kodex, nämlich Imre (Emmerich), László (Ladislaus), Gellért (Gerhard) und István (Stephan) schließen eine Entstehung in Ungarn nicht aus. Das Legendar stellt das Leben von 58 Heiligen auf 142 Folien dar, auf jeder Seite vier, insgesamt auf 549 Bildchen. Diese Darstellungen waren für die Anjous auch aus dynastischen Gründen von besonderer Wichtigkeit.

In diesem Kreis der Heiligen kann die Darstellung Martins doppelt begründet werden: einmal seine pannonische Abstammung und zweitens die große europäische Verehrung. Folgende Szenen werden dargestellt: 1. Er hat den Mantel mit den Armen geteilt. – 2. Er hat einen Kranken geheilt – 3. Er hat einen gehängten Mann gerettet – 4. Er wurde zum Bischof auserwählt¹²⁵ (Abb. 42)

Zu den weiteren heimatlichen Kodexdarstellungen gehört das um 1510 angefertigte *Evangelistarium von Pannonhalma* (Forgács-Kodex), auf dessen Deckblatt die bekannte Mantelteilung zu sehen ist. (Abb. 3) In einer „H“-Initiale hält der heilige Bischof in einer

Hand den Bischofsstab, in der anderen eine aufgespießte Gans (Pannonhalma, Bibliothek der Hauptabtei, Inventar-Nr.: 22v). (Abb. 69) Der Kodex war ursprünglich ein aus zwei Teilen bestehendes Kolligatum, dessen andere Seiten in der Universitätsbibliothek Budapest aufbewahrt sind. Die vierundzwanzig Seiten des Evangelistariums sind mit Rahmenverzierungen und in den Initialen mit Szenen aus dem Leben Christi ausgestattet. Unter der Darstellung der Geburt Jesu sind die Figuren des reitenden Martins und des Bettlers in einem rechteckigen Feld zu sehen (Cod. lat. 113).¹²⁶

An diesen Themenkreis schließt sich eine Seite aus dem 15. Jahrhundert eines Pressburger Kodexes an (Bratislava, Biblioteka kapitularska). Das Pressburger Domkapitel wurde im elften Jahrhundert gegründet; auf dessen Stempel aus dem 12. Jahrhundert ist die Halbfigur des Namensgebers der zweitürmigen Kirche, des Erlösers mit einem Buch, zu sehen. Im 14. bis 15. Jahrhundert wurde eine neue Kirche gebaut



69. KÉP A Pannonbalmi Evangelistarium részlete (Forgács-Kodex)

FIG. 69. *Evangelistary of Pannonhalma* (Forgács-codex), detail

ABB. 69 *Detail des Evangelistarium von Pannonhalma* (Forgács-Codex)

70. KÉP *Johannes Aquila: Szent Márton halála*

FIG. 70. *Johannes Aquila: Death of St Martin*

ABB. 70 *Johannes Aquila: Tod des St. Martin*

und Sankt Martin zum Patron erklärt. An der Seite des Kodexes wurde die traditionelle Stempeldarstellung um die Amiens-Szene Sankt Martins erweitert. „Aus diesem Grund ist es offensichtlich, dass der Maler dieser Seite nicht vom Bild des städtischen Stempels ausging, sondern dass er stattdessen das Bild des ehemaligen Kapitelstempels geändert hat und dementsprechend die mit der vor dem Stadttor von Amiens spielende Episode, das Nebenthema des St. Martin in seinem Traum erscheinenden Christus, in die Komposition einbezog.“¹²⁷

Der aus Radkersburg stammende Johannes Aquila hat 1378 die Dreifaltigkeitskirche in Velemér ausgemalt, wo sich auch Teile des Martins-Freskos neben Stephan, Emmerich, Elisabeth und Margarete erhalten haben. Im Motiv der Hl. Drei Könige stellt der talentierte Maler die ungarischen Heiligen dar. In dem grauhaarigen König, der einen Becher hält, können wir den sein Land Maria anbietenden Stephan erkennen; es könnte aber auch eine Deutung von Patrona Hungariae sein.¹²⁸ An der südwestlichen Wand des Kirchenschiffes sind St. Martin und der Bettler zu sehen.¹²⁹ (Abb. 43) Neben ihnen hat der mit dem Drachen kämpfende St. Georg seinen Platz erhalten.

An der südlichen Schiffswand der Pfarrkirche Zselic (Želiezorce, Slowakei) aus dem 14. Jahrhundert wird die Szene St. Martin und der Bettler um den Mönch St. Leonhard ergänzt.¹³⁰ Die Pfarrkirche Mártonhely (Martjanci, Slowenien) wird wieder von Johannes Aquila (1392) gemalt. An der nördlichen Wand des Chors sind St. Martin und der Bettler zu sehen, an der südlichen Wand erweckt St. Martin die für Christus gefallenen Kämpfer wieder, und auch die Szene vom Tode St. Martins ist dargestellt.¹³¹ Eine ungarische ikonografische Eigenart ist, dass einer der zelebrierenden Mönche auf den Leichnam Rosen streut (Attribut der St. Elisabeth von Thüringen). Die im Vordergrund heftig gestikulierend dargestellten Bettler und Armen weisen auf die Mantelteilung Martins hin. (Abb. 70)



Der Kult St. Martins entfaltet sich voll im gotischen Zeitalter. Die große Anzahl unserer Altäre, Statuen und Tafelbilder beweist dies. Die Propsteikirche von Szepeshely bewahrt über seinen Patron Martin mehrere Kunstwerke. Der Patron ist schon auf dem Stempel einer 1270 datierten Urkunde dargestellt.¹³² Die Angabe 1348 weist auf einen früheren Altar hin.¹³³ Der Hauptaltar der nach St. Martin benannten Kirche wurde zwischen 1470–78 bemalt, wo unsere Heiligen vom Árpáden-Haus – Stephan, Emmerich, Elisabeth von Thüringen – erscheinen.¹³⁴ Auf dem Altar der Anbetung der Könige (1470–78) stehen die Figuren St. Martins und König Stephans.¹³⁵

Neben den weiblichen Heiligen des Altars St. Anna in Kisszeben (Sabinov, Slowakei) sind König Stephan und Martin dargestellt.¹³⁶ Martin ist aber vor allem mit dem zu seinem Attribut gewordenen Bettler zusammen zu sehen. In Szmrecsány (Smrečany, Slowakei) erscheint der Bettler kauern zu Füßen des Heiligen auf dem für ihn und Nikolaus 1510 gebauten Altar. Ein ähnliches Motiv kommt auf dem Altar St. Martins in der Bergkirche von Segesvár (Sighisoara, Rumänien) vor, der einen der wenigen im fast Originalzustand erhaltenen Flügelaltäre Transsylvaniens birgt. Zwischendurch (1510–20) wurde er in die dortige Dominikanerkapelle eingebaut. Noch 1871 berichtet Ludwig Reissenberger, dass der Altar noch unbeschädigt sei, seine Teile sich im originalen Zustand befänden.¹³⁷

Victor Roth klagt jedoch darüber, dass einige Teile des Altars fehlen.¹³⁸ (Abb. 18)

Im geöffneten Zustand kauert auf der mittleren Tafel der Bettler neben dem Bischof Martin. Daneben findet sich St. Dominikus, zu Füßen seine Bischofsmitra mit weissen Perlen und der Kreuzstab. Das in seiner Hand gehaltene Buch macht deutlich, dass wir in ihm den ersten Heiligen des 1216 gegründeten Predigerordens sehen. Die obere Tafel stellt links die Teilung des Mantels dar, die kompositionell und ikonografisch keine neuen Elemente enthält. Die untere Tafel links stellt den wiedererweckten Jungen dar, wie die *Legenda Aurea* berichtet.¹³⁹ Die malerische Lösung und die Realisierung der Hauptfiguren erinnern an den Stil der Donauschule. Das Thema des oberen rechten Bildes ist die Wiedererweckung des (erhängten) Jungen, das des unteren Bildes die Erteilung der letzte Ölung einer Frau.

Im geschlossenen Zustand ist der Altar betont schlicht gehalten. Die Monotonie der Farben macht z.B. den Mantel der Mönche fast unkenntlich. Die Figuren blicken etwas theatralisch aus dem Bild heraus. Die Darstellungen im einzelnen sind: oben links hält unser staatsgründender König St. Stephan Reichsapfel und Szepter in der Hand (Abb. 19), unter ihm Einsiedler St. Antonius mit einem Schwein (251-356?), rechts oben ein Mönch mit Brot (Einsiedler

St. Paulus?). Unter ihm ist ein Mönch mit einem Buch und einem Fabeltier zu sehen. Auch Dénes Radocsay kann keine volle Auslegung des Altars liefern. Meine Annahme ist im Zusammenhang der St. Martins-Ikonografie zu sehen. Die zeitgemäße und bürgerliche Auffassung des Martins-Altars in Segesvár ergibt sich daraus, dass Bischof Martin dem Bettler mit einer Geldspende hilft, und, wie wir es schon früher gesehen haben, hat dies auch europäische Parallelen.

Von den Stephans- und Martins-Darstellungen kündigt auch der Altar St. Stanislaus (1480-90) in Gánóc (Gánorce, Slowakei), wo Martin und Stephan als gleiche königliche Hoheiten dargestellt sind. Im Mittelalter wurde Martin gerne in Gesellschaft Stephans gezeigt, damit seine pannonische bzw. ungarische Abstammung deutlich wird. Meistens tritt er aber mit Nikolaus



71. KÉP A Szent Anna-oltárok Mestere: Szent Márton szárnyasoltár a hétbársi Szent Márton-plébániatemplomban

FIG. 71. Master of the Saint Anne-altars: Winged altarpiece dedicated to St Martin in the St Martin parish church of Hétfárs

ABB. 71 Meister der Annenaltäre: Hochaltar der St. Martin- Pfarrkirche in Hétfárs

72. KÉP A cserényi Szent Márton-oltár:
Szent Márton beteget gyógyít

FIG. 72. St Martin Healing the Sick,
detail of the St Martin altarpiece from Cserény

ABB. 72 St.Martin-Altar aus Cserény: St. Martin heilt Kranken

zusammen auf, da beide sich als besondere Wohltäter auszeichnen. In der Kirche von Dubrava (Dúbrava Liptovska, Slowakei) auf dem Altarschrein mit St. Nikolaus teilt Martin seinen Mantel nicht als Ritter, sondern als Bischof. Der Bettler fehlt hier in der Komposition. Auch an den Schreinstatuen des Marienaltars in Bertót (Bertotovce, Slowakei) ist er (gegen 1500) mit Nikolaus zusammen dargestellt. Auf dem ebenfalls dort befindlichen Martinsaltar (1483) erscheinen dazu der Evangelist St. Johannes, St. Nikolaus, der Schmerzensmann und Maria.

Auf dem Hauptaltar der Pfarrkirche St. Martin in Héthárs (Lipany, Slowakei) steht St. Martin (179 cm), rechts von ihm ist die Holzstatue von St. Nikolaus (1520) zu sehen. (Abb. 71) Der Altar wurde vom Meister der Altäre St. Annas angefertigt, der während der großen Pestepidemie (1510–11) von vielen Kranken aufgesucht wurde und seine Erlebnisse auch auf dem Martinsaltar verewigt hat. Der zu Füßen des Bischofs kniende Bettler hält seine linke Hand unter seinen Knien, seine rechte hebt er flehend hinauf. Die in der Armbeuge, der Achselhöhle und auf der Brust sichtbaren Narben weisen eindeutig auf die Zeichen der Beulenpest hin.¹⁴⁰ (Abb. 1). Die Bettlerfigur der Martins-Legende dient nicht nur zur Darstellung der Armut in dieser Ära, sondern auch zur Analyse und Abbildung verschiedener Krankheiten und körperlichen Gebrechen: Lahmheit, Blindheit, Amputationen, Arthrose (Gelenkentzündung), Hautkrankheiten, Aussatz.

Von den mittelalterlichen Darstellungen ist der Altar in St. Martin von Cserény (Cerin, Slowakei) in der Ungarischen Nationalgalerie (Inventar-Nr.: 2379) (Abb. 44) wichtig. Die Statuen des Schreines: Bischof Martin, der Evangelist Johannes und Bischof Nikolaus (Lindenholz, farbig gefasst). Der Altar hat sich original erhalten, nur der Giebel über dem Schrein fehlt. Auch die starke Nachwirkung des Meisters von Jánosrét ist hier bemerkt worden, wobei dessen Einfluss recht trocken umgesetzt



wurde. Nach dem Schöpfer des Altars können wir so im Umkreis seiner Schüler suchen. Auf dem oberen Relief des linken Flügels ist die „Wohltat“ von Amiens wiedergegeben. Im Hintergrund der als Hügelandschaft komponierten Szene kann eine gotische Stadt (Amiens?), ein Waldstück, links eine Burg auf einer Felsspitze gesehen werden. Der auf einem grauen Pferd im grünen Kleid und roten Mantel sitzende Martin schneidet gerade den Zipfel seines Mantels ab und gibt ihn dem sich auf Krücken stützenden, knienden Bettler, dessen beide Beine amputiert und verbunden sind. Christus ist zwischen zwei Engeln in den Wolken zu sehen. Die Komposition darunter stellt die Versuchung Martins dar. In einem mit Mauerwerk versehenen graugefärbten Raum steht Martin links in grünem Kleid und Brokatmantel. In seiner linken Hand ist ein offenes Buch (Verkünder des Evangeliums) zu sehen, in seiner Rechten hält er den Bischofsstab. Ihm gegenüber befindet sich eine gekrümmte Figur: der Satan. Beide halten ein Schriftband.

Das obere Bild des rechten Flügels zeigt die Messe von Albenga. Auf dem Altar ist Martin in seinem üblichen Habit abgebildet, wie er vor dem weiß und violett gedeckten Altar die heilige Hostie zeigt. Die Hostie selbst ist von zwei kleinen Engeln mit roten Flügeln begleitet. Hinter dem Altar gibt es eine kleine Muttergottes mit goldener Krone und Mantel, auf dem Arm den kleinen Jesus. Neben Martin, links und rechts, kniet je ein Priester. Rechts

bestätigt eine Gruppe kniender Jünger das Wunder. Das Thema des darunter befindlichen Bildes: St. Martin heilt einen Kranken. (Abb. 72) Im Mittelfeld dieser Darstellung versucht ein Junge, sich in einem weißen Zimmer auf einer Trage aufzurichten. Rechts von ihm steht Martin in Begleitung seiner Mönche. Er trägt die bekannte Bekleidung und hebt seine Hand segnend zu dem Jungen. Links befinden sich die Eltern des Jungen: die Mutter in blauem Kleid, Purpurmantel und Kopftuch, und der Vater in grauem Gewand, grünem Mantel und braunem Hut. Vor dem Hintergrund des Altarsockels (Predella) knien zwei Engel und halten das Schweiß Tuch der Veronika, auf dem das Gesicht Christi mit der Dornenkrone zu sehen ist. Auf der linken Seite der Predella befindet sich die Dreiviertelfigur von St. Petrus mit dem Schlüssel, auf der rechten Seite hält St. Paulus ein Schwert. Von den äußeren Bildern beschäftigen sich drei mit dem Tod St. Martins. Auf dem linken oberen nimmt Martin von seinen Anhängern Abschied. In Kenntnis der Legende ist hier eher an die Voraussage seines Todes (ähnlich wie bei Christus) zu denken. Im gotischen Innenraum ist das weiße Bett des Heiligen mit einer schwarzen Decke zu sehen. Das rechte obere Bild zeigt seinen Tod, das darunter seine Bestattung. Nur das rechte untere Bild weicht thematisch von den drei anderen ab: St. Martin heilt ein Kind. Neuerlich denken wir an eine Szene aus der Legende des Nachfolgers von Martin auf dem Bischofsstuhl, des St. Bereck, als er den Säugling sprechen ließ.¹⁴¹ Der Altar von Cserény ist insoweit wichtig, als sowohl die inneren wie auch die äußeren Tafeln das Leben des namengebenden Heiligen darstellen (im allgemeinen zeigte nur die Innenseite der Altarflügel das eigentliche Thema) und somit eine Seltenheit bedeuten.

Die von einem unbekanntem Ort stammenden, aus der Sammlung Jankovich kommenden zwei, beidseitig bemalten Tafeln, die auseinandergesägt wurden, sind im Besitz der Ungarischen Nationalgalerie (Budapest). Eines der Bilder dieser Martins-Tafel gibt die bekannteste Szene aus der Martins-Legende wieder. Der junge Martin mit blonden Haaren, in rotem Mantel und grüner Seide, mit seinem weißen Pferd füllt den ganzen Vordergrund völlig aus. Der Körper des vor ihm knienden, nackten Bettlers ist

narbenbedeckt, sein linkes Bein verbunden. Mit seiner rechten Hand ergreift er die Hand Martins. Auf der anderen Seite ist die Messe von Albenga thematisiert; es ist wesentlich anspruchsvoller gestaltet als die äußere Darstellung. Die Szene findet in einem geschlossenen Raum statt. Durch eine geöffnete Tür fällt der Blick ins Freie. Wir sehen, dass Martins nackter Arm beim Emporheben der Hostie von einem plötzlich erscheinenden Engel bedeckt wird. Martin zelebriert die Messe vor einem Altar mit einer weißen bestickten Decke. Der Altartisch ist mit einem realistisch gemalten Hostienbecher, einem Leuchter und einem Teller versehen, ein Tafelbild stellt den Kreuzweg dar.

Nach Györgyi Poszler ist der Meister der anspruchsvoll gemalten Tafelbilder im Umkreis von Michael Pacher oder der Salzburger Malerei zu finden.¹⁴²

Die Tafel „St. Martin und der Bettler“ ist von einem unbekanntem Ort in die Ungarische Nationalgalerie gelangt (um 1490, Inventar-Nr.:179). (Abb. 45) Vermutlich war die zweiseitig bemalte Tafel Teil eines Martins-Altars. Auf der Außenseite ist die Dornenkrönung Christi abgebildet, deren expressive Kraft und Architekturgestaltung auf den Meister des steirischen *Divisio Apostolorum* hinweisen.¹⁴³ Früher wurde das Bild einem ungarischen Meister zugeschrieben¹⁴⁴, und auch das titelgebende Bild „St. Martin teilt seinen Mantel mit einem Aussätzigen“ wurde erwähnt. Zwei Bettler zeigen auch die zeitgemäßen Hilfsmittel wie Achselhöhlen-, Hand- und Beinkrücken. Der auf einem weißen Pferd reitende, einen roten Mantel und Brokat tragende Martin ist auffällig vornehm dargestellt. Die Ausarbeitung der Details, die frische Farbbehandlung und der schmerzhafteste Gesichtsausdruck zeigen einen gut ausgebildeten Meister. Auch die Betonung der architektonischen Elemente fällt auf. Auf einem Bild von Sassetta (1392–1450) wird die Wandgliederung, die auf eine Konsole gestellte Figur beim Tor und die Deckengestaltung sehr ähnlich ausgeführt (Siena, Privateigentum). Auf einem Werk des zeitgenössischen Szombathelyer Malers Csaba Tóth grüßt diese Kompositionsfigur zurück (Abb. 20). Zwischen den auf der linken Seite auf Konsolen stehenden Statuen können wir auf dem Budapester Bild ein Zimmerinneres sehen, in dem Martin auf einem mit einer

roten Decke bedeckten Bett liegt, wo Christus ihm in seinem Traum erscheint. Auch die gelungene Ausführung des einstöckigen Gebäudes preist die Fantasie des Malers: „... das Gebäude und das Innere des Zimmers zeigen die große Nachwirkung der niederländischen Malerei“.¹⁴⁵ In der Martins-Darstellung der Haarlemer Schule (um 1489, Philadelphia, Museum of Art, Johnson-Collection) wird die Stadtmauer von Amiens ganz ähnlich ausgeführt, und unser Heiliger durchtrennt seinen Mantel mit der gleichen Bewegung, wie auf dem Bild in Budapest.¹⁴⁶ Aus diesem Grund wird eine niederländische Herkunft des Bildes für nicht ausgeschlossen gehalten. Wolfgang Urban hat das vergleichbare Motiv auf dem Magdalena-Altar von Lukas Moser entdeckt (1432, Tiefenbrunn).¹⁴⁷ Nach Tünde Wehli kann die Analogie des Werkes unter Berücksichtigung der Szene „Dornenkrönung“ auf der Rückseite des Bildes bzw. der Verbindung eines Haupt- und Nebenthemas in der deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts gefunden werden. Davon ausgehend leitet sie die ikonografischen Parallelen zu je einem in Laming und Bruck an der Mur stammenden Werk ab.¹⁴⁸ Auf der Mantelteilung des Altars von Cserény fällt der vornehme, bordeauxrote Samthut Martins besonders ins Auge. Auf diesem Bild wird der Hut durch ein reiches Brokatkleid ergänzt. Vergleichbare Merkmale zeigt auch die aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts in der Umgebung von Győr – Pannonthalma – Pressburg (Bratislava) – Wien – Eisenstadt lokalisierbare Kodexseite (Kirchenbibliothek, VI/c. 15)¹⁴⁹ Die Konfrontierung des Reichen und des Armen, des Vornehmen und des Bettlers übt auch Gesellschaftskritik. Dies wird ebenfalls klar auf der Tafel in der Pfarrkirche Sierenz im Sundgau (Schweiz, heute Basel, Kunstmuseum). Bei den Martins-Darstellungen muss beachtet werden, in wessen Gesellschaft der Heilige auftritt. Das einmalige Tafelbild in Kaschau (Kosice, Slowakei), wo St. Martin mit dem Hl. Demetrius erscheint, ist heute im Besitz des Christlichen Museums in Esztergom (Inventar-Nr.: 55.70).¹⁵⁰ Demetrius hat während der großen Christenverfolgung im vierten Jahrhundert den Märtyrertod erlitten. Martin war kein Märtyrer, wird aber von den Franzosen – als Verfolgter – zu ihnen gezählt, da er vom Satan mehrmals in Versuchung geführt wurde. Es kann

auch nicht ausgeschlossen werden, dass St. Ludwig von Toulouse auf dieser Tafel der Begleiter Martins ist. (Abb. 46)

Auf dem Altar der Apostel und der Hilfsheiligen (Nothelfer) in Csegöld (Christliches Museum Esztergom, Meister BE, 1494, Inventar-Nr.: 55.66) sind die Figuren der sieben Hilfsheiligen, St. Erasmus, Sebastian, Lorenz, die Märtyrer Stephan, Martin, Christoph und Georg zu sehen. (Abb. 21) Meister B. E. hat sich derzeit mit den anderen Malern des Hochlandes zusammen an die Kunst von Schongauer, Dürer, Altdorfer und Cranach für Anleitung gewandt. Lukas Cranach d.Ä. hat Martin auf einer detailreichen, auf einem blauen Grund mit weißer Deckfarbe angefertigten Zeichnung vor dem Stadttor von Amiens mit dem Bettler dargestellt. Ursprünglich befand sich diese Zeichnung im Kloster Prüfening bei Regensburg (1504, 185x125 mm, heute München, Staatliche Graphische Sammlung)¹⁵¹. Innerhalb des Lebenswerkes von Cranach ist es von den Zeichnungen die einzige fertige Chiaroscuro-Zeichnung.

Auf dem Hauptaltar von St. Paul (I. Viertel des 16. Jahrhunderts) der Pfarrkirche Felsőerdőfalva (Stara Lesna, Slowakei) erscheint Martin in Gesellschaft von St. Antonius von Padua, St. Nikolaus und St. Aloysius Gonzaga. Es ist von Bedeutung, weil sich Martin innerhalb der Paulus-Ikonografie, d.h. in Gesellschaft des Apostelfürsten befindet.¹⁵² Die Bilder wurden im Barock stark übermalt. Auf der Tafel des Allerheiligen- oder St. Andreas-Altars von Bártfa (Bardejov, Slowakei gegen 1460) wird Martin mit St. Lorenz zusammen dargestellt (48,5x33,5 cm). Auf einem Altarflügel des Museums Kaschau (Kosice, Slowakei, 174x70 cm) ist Martin mit St. Elisabeth von Thüringen zu sehen.¹⁵³ In Kaschau war die Tradition der Heiligen Elisabeth sehr lebendig; sie ist auch die Patronin des örtlichen Doms. Auf dem Altar der Kirchenväter in Kisszeben (Saboniv, Slowakei, gegen 1520) wird Martin zweimal dargestellt: Er erweckt einen Sterbenden wieder zum Leben und ist auch als Bischof präsent.¹⁵⁴ Auf der äußeren Tafel des Hauptaltars von St. Anna in Márkfalva (Jazevnica-Markovice, Slowakei, 1517) ist Bischof Martin zusammen mit dem Almosengeber St. Johannes von Alexandrien in einer Komposition vertreten.¹⁵⁵



73. KÉP *Címlapmetszet (Festivale Tyrnaviens)*

FIG. 73. *Titlepage (Festivale Tyrnaviens)*

ABB. 73 *Titelblattdruck, Festivale Tyrnaviens*

Viele unserer mittelalterlichen Martins-Darstellungen können wir heute nicht mehr sehen, weil sie vernichtet worden sind. So erwähnt Edit Hoffmann z.B. unter den Altären der Kirche St. Martin in Pressburg den im Jahre 1403 gebauten Martins-Altar.¹⁵⁶ Hier hören wir aufgrund einer Angabe von 1454 etwas über die Pfründe und den Pfleger des Altars Maria Magdalena.¹⁵⁷ In Sopron wurden die Altäre der Kirche St. Michael von den Bürgern der Stadt gestiftet; als Spender des um 1457 geschaffenen St. Martins-Altars wurde die Familie Moser bezeichnet.¹⁵⁸ Viele unserer mittelalterlichen Werke sind verbrannt. Im Jahre 1556 ist noch der 1487 erwähnte Martins-Altar während des Kaschauer Stadtbrandes vernichtet worden.¹⁵⁹ Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die mittelalterlichen ungarischen Martins-Darstellungen

mit der europäischen Entwicklung korrespondieren; besonders ähnlich sind die deutsch-bayerischen-österreichischen ikonografischen Bildtypen. Eine individuelle Prägung ist dabei, dass der Martinskult durch die Person des St. Stephan und der anderen Heiligen des Árpáden-Hauses gefördert wurde. Im 17. Jahrhundert wurde das Martins-Thema wieder aufgegriffen. Die beginnende Gegenreformation in Ungarn – wie in Europa allgemein – beabsichtigte, Ereignisse der eigenen Vergangenheit und die der nationalen Heiligen – außer Stephan, Emmerich, Ladislaus, Elisabeth und Martin – landestypisch darzustellen. Den Empfehlungen des Tridentinums entsprechend verlangte die ungarische Gegenreformation – für die Stärkung der kirchlichen Einheit – von der bildenden Kunst verstärkten Einsatz. Eine Darstellung der Patrona Hungariae kann auf dem Titelblatt des Kalauz (Erbauungsbuch) von Péter Pázmány (1613, 1623), auf dem Titelblatt der Bibelübersetzung von Káldi (1629) und auf der Holzstich-Illustration von Cantica (Kirchenliederbuch, 1633) begutachtet werden, welches im Auftrag des königlichen Sekretärs Lőrinc Ferenczffy herausgegeben und vom französischen Jesuitenmönch Montmorency den Ungarn empfohlen wurde. Zur zweiten Ausgabe des *Igazság-ra vezérlő Kalauz (Führer zur Wahrheit)* von Péter Pázmány (Pressburg, 1623) hat Tobias Bildenharter die Titelseite (Kupferstich, 25,6x15,8 cm, Bibliothek der Ungarischen Wissenschaftsakademie, Budapest) gestaltet. Die Darstellungen weisen Reminiszenzen der Renaissance auf, welche insbesondere die architektonischen Elemente stilisieren; links oben ist Stephan, in der Nische unter ihm Emmerich, rechts oben Ladislaus, unter ihm Elisabeth zu sehen. Auf dem Giebel des „Gebäudes“ sind Maria zwischen zwei huldigenden Engeln und Adalbert und Martin zu sehen. Der in seinen Händen den Bischofsstab und das Buch haltende Bischof von Tours ist vom Künstler – wie im Mittelalter – den nationalen Heiligen beigegeben.¹⁶⁰

In der Gesellschaft ungarischer Heiliger finden wir Martin auch auf dem zum 700. Gründungsjubiläum der Erzabtei Pannonhalma herausgegebenen Jubiläums-
 emblem (1701, Kupferstich, 210x150 mm). Drei berühmte Wiener Graphiker, Johann Andreas Pfeffel (1674–1750), Christian Engelbrecht (1672–1735) und Franz Anton Moser (?–1727) haben den Stich auf Bestellung des Erzabtes Egyed Karner angefertigt. Zwei rundbogige Embleme heben sich von Muschelementen ab, die an Architektur erinnern, und sind von Pflanzen reich umwunden. Im oberen Feld ist der Patron der Abtei, hinter einem dreifachen Hügel auf einem Wolkenmotiv sitzend, im Bischofsornat zu sehen: St. Martin, in seiner Hand eine aufgespießte Gans. (Dieses Element haben wir als eine spezielle Eigenart von Pannonhalma schon beim Forgács-Kodex kennengelernt). Ihm gegenüber hält Abt Astrik die an Stephan gesandte Krone. Die Madonna des zweiten Feldes ist von den Königen Stephan und Ladislaus begleitet. In der Darstellung ist die von reicher Pflanzenornamentik umgebene Gans besonders hervorgehoben. In ihrem Schnabel hält sie eine Girlande aus Eichenblättern, welche die sieben Jahrhunderte lang andauernde Lebenskraft der Abtei symbolisiert.¹⁶¹

Auf dem Titelblattstich des Festivals Tyrnaviae, herausgegeben 1743 in Nagyszombat (Trnava, Slowakei) begegnet uns Martin wieder. (Abb. 73) In der Szene des „Kronenoffertoriums“ ist Martin links auf dem Medaillon der Säule zu sehen, Elisabeth an der rechtsseitigen Säule ihm gegenüber. Zwischen den Säulen stehen Ladislaus und Emmerich. Das Schlusselement des Torbogens bildet die Büste von St. Adalbert. Im unteren Feld ist die damalige Ansicht von Nagyszombat gegeben (Pannonhalma, Bibliothek der Erzabtei).

Die Akteure des Titelblattes einer zweiten Ausgabe des Führers (*Kalauz*) von Péter Pázmány agieren auf dem Altar der Ungarischen Heiligen in Győr (1642, Jesuiten-, dann Benediktinerkirche), der auf Bestellung des Adligen Ferenc Péchy angefertigt wurde. (Abb. 47) Der Angriff der in der unteren Ebene mit Pfeilen schießenden Türken wird von den im Mittelgrund stehenden Heiligen aufgefangen. Im oberen Drittel des Altarbildes kniet St. Stephan vor der Madonna und offeriert Maria das Land. Ein kleiner schwebender Engel hält das ungarische Wappen in der Hand. Die Heiligen, die die irdische

Sphäre mit dem Himmel verbinden, halten einen Schild mit der Aufschrift „Patrona Hungariae“ vor sich. Auch auf dem, als direkter Vorgänger dieses Bildes geltenden Kalauz-Titelblatt erscheinen die gleichen Figuren. Rechts steht Ladislaus im Panzer bei Emmerich und hält eine Lilie in seiner Hand. Beide vertreten die aus der Welt, aus der Politik kommenden Heiligen. Links ist St. Adalbert mit Speißen und St. Martin mit dem Bettler zu sehen. Für die Deutung dieser Martins-Darstellung ist Géza Galavics zu danken.¹⁶² Der Besteller des Bildes und der Gestalter seines Programms kannten wegen der Nähe von Pannonhalma die in der Umgebung von Győr lebende Martins-Tradition. Nach Szilardfy kann diese Tradition unter Berücksichtigung der sog. Maria-Münzen sehr wohl aus dem Mittelalter stammen.¹⁶³

König Ferdinand II. hat 1635 der Stadt Szombathely ein königliches Privileg geben lassen, mit dem die Stadt von der Steuerzahlung unter der Bedingung befreit wird, dass sie sich verpflichtet, in Erinnerung an Martin beim Pfarrer der Martins-Kirche fünf goldene Forint einzuzahlen. Was steht hinter dieser großzügigen Verordnung? Im Jahre 1632 (6. November 1632 Schlacht bei Lützen) hat der Monarch im Feldzug gegen den schwedischen König Gustav Adolf um den Schutz St. Martins gebetet und die Gegner besiegt.¹⁶⁴ Wahrscheinlich hat dieses großzügige Geschenk den Bau der Dominikanerkirche St. Martin in Szombathely (1638–68) gefördert. (Abb. 22) Am Bauwerk haben die Familien Batthyány und Erdődy einen bedeutenden Teil geleistet. In der Mitte des 17. Jahrhunderts wurde auch das heute in der Kapelle St. Martins befindliche große Ölgemälde „Sankt Martin und der Bettler“ (unbekannter Maler, 166x170 cm) geschaffen. Monika Zsámbéky hat die Geschichte und das Programm des Bildes bearbeitet.¹⁶⁵ Auf der vermutlich von Gräfin Erzsébet Batthyány (1619–1674), der Witwe von Graf György III. Erdődy gestifteten Komposition prägen St. Martin als Husare und die naturalistische Darstellung des Bettlers die Spannung des Gemäldes. Der Bettler ist krank und gleichzeitig verkrüppelt, da er sich auf Krücken stützt. Dadurch wird die Tat Martins christlich betont und das Element der „Imitatio Christi“ zitiert. Die beiden seitlich dargestellten Figuren konnten bisher nicht

identifiziert werden. Die Frage ist, wer die Zeitgenossen des Bildes bzw. Repräsentanten der frühchristlichen Ära sein können. Auch die Frage ist offen, ob der Hintergrund den realistischen Details der ehemaligen Stadt Szombathely entspricht oder ob es sich dabei um fiktive Darstellungen handelt. Die auf dem Bild zu sehenden Wappen verursachen weiteres Kopferbrechen. Deren Deutung könnte die Person des Stifters näher bringen und die Erklärung für das gesamte ikonografische Programm liefern. Auch die in der rechten unteren Ecke befindliche pflanzliche Ornamentik weist auf die Martins-Legende hin, nämlich auf eine seiner Wundertaten, da die Wiedererweckung des Toten auf einer Wiese stattfand. Aus dem von zweien seiner Anhänger zusammengestellten „Dialog“ ist bekannt, dass selbst die Pflanzen dem Heiligen Martin gehorchten: so hat er z.B. über den gegen ihn fallenden Baum das Kreuzzeichen gemacht, der Baum ist in eine andere Richtung gefallen und hat den unter ihm liegenden und gefesselten Heiligen nicht getroffen. (Abb. 74)

Zu den Werken des 17. Jahrhunderts gehört die (verlorene) Darstellung aus der Pfarrkirche Felsőszentmárton. Der Patron des Ortes und der Kirche St. Martin ist im Festkleid dargestellt, das den in diesem Jahrhundert auflebenden ungarischen Kult zeigt: Martin trägt die festliche Husarenkleidung, wie sie schon bei dem erwähnten Szombathelyer Bild zu sehen ist. Noch 1847 haben die „Archäologischen Mitteilungen“ über die Existenz des Bildes berichtet¹⁶⁶, das angeblich 1866 durch das von Alajos Maureiter gemalte Hauptaltarbild des Bischofs St. Martin ersetzt wurde. Auch die „Historia Domus“ berichtet weder Genaueres über das alte Bild noch über die Umstände der Entstehung des neuen. In der ungarischen Barockkunst des 18. Jahrhunderts ist das Erbe der ikonografischen Motive spürbar, die sich im früheren Erinnerungsmaterial befinden: die Szene von Amiens und die Darstellung des heiligen Bischofs. Deren Wurzeln wirken in die Richtung der Verklärung und Apotheose des Heiligen weiter, was den Auffassungen des Barock besser entspricht. Mit unseren Untersuchungen beginnen wir an dieser Stelle.

Eine monumentale Version ist das Fresko von F. A. Maulbertsch, die Apotheose ungarischer Heiliger in

der Kathedrale von Győr (1772).¹⁶⁷ Im Auftrag des Bischofs Ferenc Zichy hat der Győrer Dompfarrer und spätere Bischof von Szombathely, János Szily, den Vertrag mit dem Künstler abgeschlossen. Im viereckigen Bildfeld des Chors schwebt Stephan auf Wolken und führt sein Kind Emmerich in einem hellblauen Damastkleid. Links neben den beiden ist Elisabeth zu sehen. Hinter diesen Hauptfiguren gruppieren sich die ungarischen Heiligen. Hinter Stephan stehen Martin, danach Adalbert. Am rechten Bildrand hält ein schwebender Engel das ungarische Wappen und die Fahne, was das gesteigerte Interesse für das nationale Selbstbewusstsein anzeigt. Auch der Entwurf dieses großartigen Freskos ist vorhanden (Berlin, Staatliches Museum, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Inventar-Nr.: 78). Bei der Gegenüberstellung von Skizze und fertigem Fresko ist zu bemerken, dass die Győrer Fresko-Darstellung mit Ausnahme von Stephan, Emmerich und Martin ziemlich umgeformt wurde. Auf dem Fresko wurden die ungarischen Heiligen durch Ladislaus und die himmlischen Heerscharen ergänzt.¹⁶⁸ Von Maulbertsch ist auch eine andere Skizze bekannt, deren Titel „Die Verklärung St. Martins“ lautet (Augsburg, Museum).¹⁶⁹ Der große Meister des ungarischen Barock hat auch mehrere meisterliche Schüler beschäftigt. So ist die Herkunft einiger Martins-Darstellungen aus diesem Umkreis nicht auszuschließen. Den Meister der Komposition „Verklärung St. Martins“ (1778) in Bányog (heute Bányogyszovát) vermutet Klára Garas im Kreis um Schaller oder Dorffmaister und eventuell eines Győrer Malers.¹⁷⁰ Mit der Augsburger Skizze verglichen ist nicht auszuschließen, dass einer der Schüler des Meisters die Komposition gemalt hat. Dem auf Wolken schwebenden Bischof bringt ein Engel den Bischofsstab, um ihn herum sind Engel und Putten zu sehen. An der linken unteren Bildseite ist die Szene von Amiens dargestellt. Der Bettler sitzt nicht neben dem Heiligen, sondern vor dem Pferd; in einer Hand hält er die Krücke, die andere reicht er Martin hin. Dieser wendet sich aber von ihm ab, um seinen Mantel zu zerschneiden. Dies ist eine eigenartige Version des bekannten Themas.

In diesem Umfeld konnte wohl auch das Altarbild von Szentmártonkáta entstanden sein, welches 1722 von den Protestanten in die Verwaltung der katholischen

Kirche zurückgekommen ist. Das schön komponierte Werk verrät zweifellos einen Meister. Heute ist der Ton des Bildes ziemlich dunkel, in dessen Mitte der seine Hand zum Segen hebende Martin zu sehen ist: er heilt gerade einen Lahmen, der seine Hände zum Gebet faltet. Der Leidende wird von einer weiblichen Figur gehalten. Die Zuschauer der Szene sehen das Ereignis mit Erstaunen. Auf der rechten Seite des Bildes blickt ein Soldat den elenden Mann an; der ihn umhüllende Mantel kann auf das Amiens-Thema hinweisen.

In diesem Kreis kann auch nach dem Maler des Gemäldes von Balatonudvari gesucht werden. (Abb. 23) Das Bild ist wahrscheinlich 1754 auf Bestellung des Veszprémer Bischofs Márton Padányi Bíró in diese Kirche gekommen.¹⁷¹ Bischof Martin kniet hier zwischen antiken Säulen und Gebäudeteilen vor Maria, die mit dem Kind im Schoß sitzt; auf einem Gebetstisch liegt ein Buch. Es wurde schon erwähnt, dass das Buch bei Martin – anders als bei den großen kirchlichen Schriftstellern und Kirchenvätern – nicht auf einen Schreiber hinweist, sondern auf die das Evangelium verkündende apostolische Person. Links unten ist die Martins-Gans, neben dem Bischof sein



74. КЕР Ismeretlen: Szent Márton és a koldus

FIG. 74. Anonymous: St Martin and the Beggar

ABB. 74 Unbekannter Meister: St. Martin und der Bettler

Stab, die Mitra und das offene Buch zu sehen. Die Annahme, nach der das Bild von Márton Padányi Bíró gestiftet wurde, kann damit erklärt werden, dass der Bischof die Kirche 1754 von den Protestanten zurück- erhalten hat¹⁷² und er das Gebäude mit einem dem Patron der Kirche entsprechenden Bild schmücken wollte. Auch das mariologische Thema fällt auf. Martin wurde immer eher mit Christus, nur sehr selten mit Maria dargestellt. So liegt hier ein ikonografisches Kuriosum vor. Aus den Arbeiten von Márton Padányi Bíró wissen wir, wie er die Martins-Darstellungen gefördert hat. Unserer Annahme nach konnte das Bild, wo Martin vor der Madonna mit dem Kind betet, in dieser Form nur von ihm initiiert werden. Die Säule des Hintergrundes kann auf die erfolgreiche „Behebung“ der heidnischen Tempel hinweisen, oder sie ist die im Barock geschätzte „Würdeformel“ für eine bedeutende Person. Auch die Gans als bekanntes Attribut fehlt nicht auf dem Bild. In der Gemeinde wurden die Bräuche des Martinstags bis in die 1980er Jahre ausgeübt.¹⁷³ An der Messe am Martinstag fleht der Priester: „O Gott, du weißt, dass wir aus unserer eigenen Kraft nicht bestehen können. Erlaube uns gnädig, mit der Fürsprache deines Glaubenszeugen und Bischofs Martin gegen alles Unglück einen Schutz zu finden!“¹⁷⁴ Nach der örtlichen Tradition¹⁷⁵ kann das Kirchweihessen ohne Gans nicht stattfinden. Die Tradition ist wieder und wieder aufgelebt, und die Überlieferung Martins erzählt: „Über den jungen Mönch Martin haben die weltlichen und kirchlichen Prominenzen erfahren, dass er in der Arbeit fleißig und in seinem Verhalten ehrfürchtig ist. Sie wollten ihm deswegen ein Lob zuteil werden lassen. Er wollte es aber wegen seiner Bescheidenheit nicht annehmen und hat sich im Gänsestall versteckt. Die Gänse haben ihn aber durch ihr Schnattern verraten, und er war gezwungen, das Lob anzunehmen.“¹⁷⁶ Da wir die hohen künstlerischen Ansprüche des Bestellers, Márton Padányi Bíró kennen, können wir als Maler den Kreis um Maulbertsch nicht ausschließen. Diese Annahme kann aber leider wegen des schlechten Zustands des Bildes und der unsachgemäßen Restaurierung von 1952 nicht bewiesen werden.

Der kniende und betende Bischof Martin ist das Thema des Altarbildes von Söpte (18. Jahrhundert). Auf dem Bild von Balatonudvari betet Martin vor Maria, hier in

Söpte im oberen Feld des Bildes in einem weißen Mantel vor Christus. Engel begleiten sein Gebet in den Himmel. Auf dem Hochaltarbild von Vásárosdombó (Ende 18. Jahrhundert) schließt der auf Wolken fliegende Bischof seine Hände zum Gebet, der weil Christus seinen Mantel und ein Engel den Bischofsstab bringt. Auch der am meist beschäftigte Maler der Jahre 1740-50, Gergely Vogl, (geboren 1717 in Vác) hat zum Thema seiner Darstellung in Sümeg (1751) die Apotheose St. Martins gewählt (Bischofserholungshaus, Deckenfresko der Kapelle). Auch er hat die im Barock beliebte gemalte Rahmenarchitektur angewandt. Eine hohe Mauer ist in einer kühnen Verkürzung dargestellt und mit Muschelnischen, Vasen und Rokokogirlanden verziert, die in dem ovalen Feld einen Rahmen schaffen. Am Rand der Mittelachse des ovalen Feldes kniet der alte, bärtige Bischof Martin mit ausgebreiteten Armen auf Wolken in der Glorie. Er ist von Engeln mit den Zeichen der Oberpriester umgeben. Ein weiterer Engel reicht aus den Wolken den Kranz des Martyriums (das Fresko ist stark beschädigt). (Abb. 48)

Das Motiv von Johann Lucas Lukács Kracker ist: „Sankt Martin heilt Kranke“ (1770, Pfarrkirche St. Martin, Tiszapüspöki).¹⁷⁷ (Abb. 75) Der Schüler von



Kracker, János Zirkler hat das Hochaltarbild der Kirche von Kunszentmárton 1789 gemalt: „St. Martin erweckt einen Toten“. Dabei hat er die Formensprache von seinem Meister Kracker übernommen bzw. aus dessen Stich- und Mustervorrat Motive entlehnt. Das Bild in Kunszentmárton gilt in der Kunstgeschichte als eine Kracker-Kopie.¹⁷⁸ Im Mittelpunkt des Bildes steht Bischof Martin in weißem Hemd und blauem Talar (Farbe der Reinheit; nicht rot, wie bei der Mantelteilung allgemein üblich). Er streckt den rechten Arm segnend aus, legt seine linke Hand auf die Brust und richtet seinen Blick gen Himmel. Hinter ihm hält einer seiner Diakone den Bischofsstab; der Horizont des Bildes wird von antiken Gebäuderesten abgeschlossen.

Auf dem Hochaltar von Tarnaméra (unbekannter Maler, Ende des 18. Jahrhunderts, 1947 von László Benke restauriert) füllt die Figur des Bischofs fast die ganze Bildfläche aus. Rechts von ihm hält einer seiner Jünger ein Buch, auf den Wolken darüber ist die Halbfigur Christi zu sehen, dahinter ein Kreuz. Der rote Mantel Christi windet sich um die Figur Christi, ein Band mit dem Text „Martin bekleidet mich“ löst sich in den Wolkenmotiven auf. Im Mittelfeld des Bildes ist eine Landschaft sichtbar, wo die Szene der Mantelteilung und hinter ihr die örtliche Kirche dargestellt werden. Die Komposition der Hochaltarbildes der 1754 gebauten Kirche von Értény (unbekannter Maler, Ende des 18. Jahrhunderts) erinnert an das vorige Bild, aber die Gestalten der Jünger und Christi sowie die Ausführung der Landschaft fehlen. Der Bischof erscheint vor einem wie ein Tor anmutendes Gebäude in Begleitung von Engeln.

Die ungarische barocke Kunst des 18. Jahrhunderts hat von den Martins-Darstellungen den Bischof als Wundertäter bevorzugt, die traditionelle Mantelteilung tritt zurück, wie auch auf den Bildern von Püspökszilvagy (1792), Borsosberény und Ólmod (beide Ende des 18. Jahrhunderts) zu sehen ist. Das Altarbild von Hegyhátszentmárton (18. Jahrhundert) wird von den Skulpturen von Petrus und

75. KÉP *Johann Lucas Kracker: Tours-i Szent Márton betegeket gyógyít*

FIG. 75. *Johann Lucas Kracker: St Martin of Tours Healing the Sick*

ABB. 75 *Johann Lucas Kracker: St. Martin heilt Kranken*



76. KÉP Lucas Stibinger: Szent Márton és a koldus

FIG. 76. Lucas Stibinger: St. Martin and the Beggar

ABB. 76 Lucas Stibinger: St. Martin und der Bettler

Paulus gerahmt. Martin ist in der Komposition durch einen die Wolken durchbrechenden Lichtstrahl betont. Auf dem Giebel ist die Figur des sein Schwert schwingenden Erzengels Michael zu sehen, der auf den in der Hölle Schmachenden tritt. Auf den ovalen Bildern der zwei Nebenaltäre der Pfarrkirche von Mosonújfalú (Neudorf bei Parnsdorf, Österreich) sind die Heilige Familie und St. Martin von Dorffmaister dargestellt.¹⁷⁹ Dieser hat auch das Fresko an die Seitenwand des Chors der Pfarrkirche in Nyúl gemalt, wo Sankt Martin im Kreis der ungarischen Heiligen, außerdem St. Apollonia, St. Helene, St. Florian, St. Michael (und eine Gruppe weiterer Heiliger), vertreten ist (Gesellschaft der Heiligen, 1786).¹⁸⁰ Die gefällige Ordnung der Figuren und ihre zurückhaltenden Gesten lenken den Blick mit großer Kraft auf das Kreuz, das die im oberen Drittel des Bildes befindliche Menschengruppe krönt.

In der Pfarrkirche St. Martin von Borsosberény kann eine aus zwei Teilen bestehende Gruppe mit dem Namenspatron betrachtet werden (bemaltes Holz, Ende des 18. Jahrhunderts). Eine der Skulpturen zeigt den auf einem Bein knienden, glatzköpfigen und bärtigen Bettler, der sich mit seiner linken Hand auf eine Krücke stützt und die rechte nach Almosen ausstreckt. Gegenüber von ihm steht der junge, seinen Mantel

mit beiden Händen anhebende Bischof Martin. Heute kann nicht mehr rekonstruiert werden, ob die neukomponierte Szene original oder aus den Teilen eines zerlegten Altars zusammengesetzt ist.

Auch die fast lebensgroße Holzplastik in der Illmitzer Kirche (Österreich) stellt den jungen, bartlosen Kirchenmann dar. Diese Kirche ist zum ersten Mal 1299 in einer Urkunde als St. Martins-Kirche benannt, deren Patronat bis in die Zeiten der Karolinger, dem 9. Jahrhundert zurückverfolgt werden kann. Im Jahre 1438 wurde eine neue Kirche gebaut, die von 1580 bis 1622 von den Reformierten beansprucht wurde. Unter Mitwirkung von Miklós Esterházy wurde die Gemeinde rekatholisiert. Die heutige Kirche wurde zwischen 1775 und 1792 gebaut; von diesem Zeitpunkt an gilt St. Bartholomäus als Patron. Josef II. hat 1783 das Augustinerkloster von Eisenstadt aufgelöst, und der Hochaltar ist von dort in den Chor von St. Bartholomäus gekommen. Nach der Auflösung der Franziskanerkirche in Raaber (1791) ist der dortige Seitenaltar und mit ihm einige Plastiken des Hauptschiffes, nämlich St. Florian, St. Georg und St. Martin nach Illmitz geliefert worden. In der Hand des Heiligen Martin sind ein Bischofsstab und ein Buch zu sehen, zu seinen Füßen hockt eine Gans. Das Buch weist ikonografisch nicht nur auf den Verkünder des Evangeliums hin; denn in einem seiner Briefe spricht Severus davon, dass ihm der Bischof am Tage seines Todes mit dem Buch erschienen ist, welches er, Severus, über das Leben des Heiligen Martin geschrieben hat.

Auf dem von Mária Széchenyi-Barkócsi in Fertőszéplak gestifteten Altargebäude steht die Figur Martins neben Stephan, Ladislaus und Emmerich. Diese Darstellung erinnert an die Illmitzer Lösung. Die Mantelteilung auf dem Altar St. Martins in der Marienkirche (ehemalige Paulinerkirche, heute Universitätskirche) ist auffällig von van Dyck beeinflusst.

Ein finales Werk des ungarischen Barock könnte das für die Kathedrale St. Martin von Munkács

(Munkacsévo, Ukraine) gemalte Altarbild „Sankt Martin und der Bettler“ (1801, signiert von Lucas Stibinger) im Hinblick auf die Amiens-Szene sein. (Abb. 76) Klára Garas kennt den Maler als Lucas Stippinger, Wiener Maler (1755–1806).¹⁸¹ Das Bild ist von hoher Qualität, ist Teil eines Baldachingebäudes und wurde im Auftrag des Grafen Erwin von Schönborn gemalt. Der Mäzen hat offenkundig das im Besitz seiner Verwandten im Schloss Pommersfelden befindliche Werk von van Dyck gekannt und konnte dem talentierten Wiener Maler Hinweise zum Bild geben. Die zwei Drittel des Bildes ausfüllende Reiterfigur scheint zurückzuschrecken, als der sich erhebende Bettler den Rand des Mantels ergreift. Die Bewegtheit und die Farben erinnern stark an den großen niederländischen Meister aus dem 17. Jahrhundert, nur die im obersten Feld fliegenden Engelsfiguren deuten auf eine heimatliche Abstammung. Das Bild wurde 1926 und 1999 restauriert.

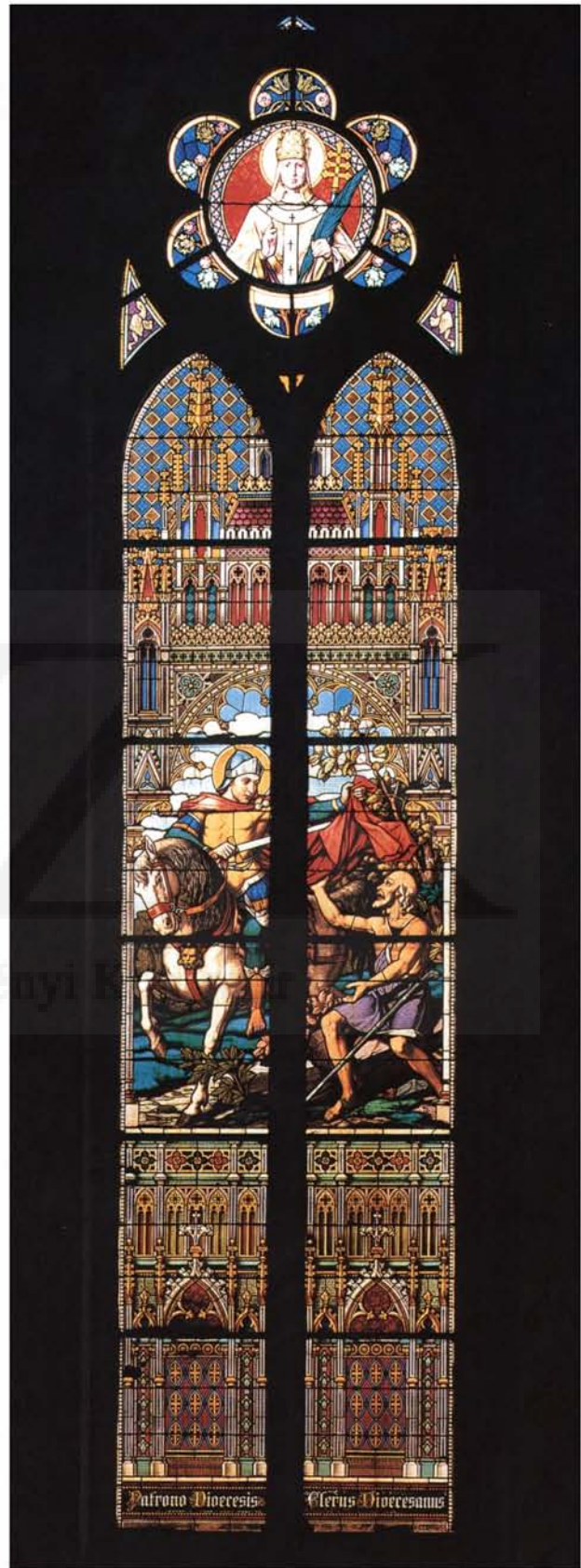
Eine der großartigsten Martins-Darstellungen des 18. Jahrhunderts wurde anstelle des gotischen Hauptaltars der Krönungskirche von Pressburg (Bratislava, Slowakei) vom österreichischen Bildhauer Georg Raphael Donner 1733–35 geschaffen. (Abb. 49) Auf Bestellung des Fürstprimas Imre Esterházy wurde der 1,75 m hohe Altar (aus Bronze und Blei) angefertigt. Die Skulpturen und das Gebäude über ihm sind bis 1865, im Zeichen des Purismus des vorigen Jahrhunderts, im Chor gestanden, dann wurden sie zerlegt. Die Kirche ist auch durch die Königskrönungen von Bedeutung. Über die Krönung der zweiten Frau des Königs Franz I., Carolina Augusta, steht uns ein Aquarell zur Verfügung (Abb. 24), ein Werk von Johann Nepomuk Höchle (1790–1835), (Museum der Schönen Künste, Budapest, 352x268 cm, Zeichen: T. 10589). Auf dem Bild kann das auf vier riesigen korinthischen Säulen stehende, die ungarische Krone stilisierende, baldachinartige Gebäude gut gesehen werden. Zwischen 1865–1912 hat eine Statue zwischen den zwei äußeren Stützpfählern der Kirche gestanden, dann ist sie ins südliche Nebenschiff gelangt, wo sie sich auch heute noch befindet. Der junge, die Husarenkleidung, Pelzmütze und Dolman tragende (und vielleicht die Gesichtszüge des Auftraggebers, Graf Imre Esterházy, wieder-

gebende) St. Martin beugt sich aus dem Sattel seines Pferdes und will seinen Mantel zerschneiden, um ihn dem wie in einem „heroischen“ Akt dargestellten, seine Krücken festhaltenden Bettler zu geben.

Im 19. Jahrhundert, der Zeit des Historismus, stehen zwei ikonografische Motive im Vordergrund: die Bettlerszene und Martin als Bischof. Die Werke dieser Zeit stellen beide Themen dar. Das Hauptaltarbild des Győrer Malers János Nep. Kügler¹⁸² ist eine gute Arbeit auf hohem Niveau. Der Heilige schneidet als römischer Soldat seinen im Barockstil gemalten, vom Wind bewegten Mantel entzwei. Der stehende Martin erscheint ohne Pferd. In der Kirche von Csököly hat der ein gutes Niveau praktizierende und von den Nazarenern beeinflusste Ferenc Szoldatics das Altarbild (1854) im Geiste des Quattrocento gemalt. Das Altargebäude von Kisszöllös ist klassizistisch gehalten, sodass es älter, als des um 1880 entstanden Gemälde ist. Zwischen den Händen des zu Füßen des reitenden Heiligen sitzenden Bettlers erscheint ein maskenartiges Gesicht. Dieses kann als Symbol der bösen Seele gelten, das auf den im Bettler verkörperten Christus grinst. Da sich diese Darstellung auf dem Bein des wohlthätigen Heiligen befindet, kann dies so gedeutet werden, dass der Satan versucht hat, Martin zu verführen; dieser aber vollendet sein gutes Werk trotzdem und teilt seinen Mantel mit dem Bettler.

Die Ausgabe Nr. 45 der *Divatcsarnok* (Modehalle) aus dem Jahre 1865 berichtet darüber, dass Graf Frigyes Crouy auf den Hochaltar der Kirche von Nötincs ein St. Martins-Bild hat malen lassen. Die 1954 herausgegebene *Műemléki topográfia* (Topografie der Kunstdenkmäler) weiß über dieses¹⁸³, dass es sich jetzt im Pfarrhaus befindet. Auf dem 1886 gemalten Hauptaltarbild von Alajos Maureiter gibt der Bischof Martin dem vor ihm auf die Knie gesunkenen Bettler Geld. Es ist eine, in der ungarischen Martins-Ikonografie seltene Darstellung: ein die Treppe hinuntergehender Heiliger, hinter dem rechts und links auf Balustraden stehende Säulen zu sehen sind. Barockisierende Engel bringen die Attribute des Bischofs (z. B. den Bischofsstab). Der Bettler sieht aber eher wie eine Frau aus; er ruft in uns die um Sündenvergebung flehende Frau wach. Wenn wir unsere Hypothese durch literarische Beispiele bestätigt sehen, kann der Kreis der Martins-

Darstellungen mit bis jetzt unbekannte ikonografische Motive erweitert werden. Eine Frauengestalt spielt auch in einer Darstellung der Ausgabe 19 (Seite 308) der *Vasárnapi Újság* (Sonntagszeitschrift) von 1883 die Hauptrolle. Darin wird berichtet, dass Peter Janssen auf dem Wandgemälde des Rathauses Erfurt unter den großen Gestalten der deutschen Geschichte auch die Schutzheilige des Landes Thüringen, St. Elisabeth von Thüringen, in der Gesellschaft Martins malen wird. Martin war in dieser Stadt sehr verehrt; ihm wurden zwei Kirchen geweiht, auch ein Frauenkloster hat seinen Namen getragen. In der Komposition rechts über der Tür ist Elisabeth auf einem weißen Pferd in einem himmelblauen Kleid zu sehen, über das die Legende folgendes erzählt: Als sie, unterwegs zu einem Fest, ihren Mantel einer nackten Bettlerin gegeben hat, haben Engel für sie aus dem Himmelsblau einen Mantel zugeschnitten und ihr gebracht. Links durchtrennt Martin gerade seinen Mantel, um ihn dem mit dem Rücken zum Betrachter sitzenden Bettler zu geben. Diese großen Reiterfiguren sind von den im Hintergrund des Bildes sichtbaren, nach Jerusalem pilgernden Kindern ergänzt. Bertalan Székely¹⁸⁴ hat an die nördliche Wand der Kapelle St. Maria (auch unter dem Namen St. Emmerich bekannt) der Pécs-er Kathedrale außer St. Anna, St. Andreas, St. Kunigunde, Bischof St. Ludwig und St. Gregor auch unseren Heiligen Martin gemalt. An der östlichen Wand der Kapelle erscheint als Hauptthema: St. Stephan offeriert seine Krone der Patronin Ungarns, Maria; und hier wird auch Martin von Savaria dargestellt (1899). Auch in der Basilika von Esztergom kann die Figur des Martins unter den ungarischen Heiligen aufgefunden werden. Vier lebensgroße Plastiken ungarischer



77. KÉP Szent Márton és a koldus
a kőszegi Jézus Szív-
plébániatemplom üvegablakán

FIG. 77. St Martin and the Beggar
in a window of the parish church
of the Sacred Heart in Kőszeg

ABB. 77 St. Martin mit dem Bettler,
Glasmalerei aus der
Herz-Jesu-Kirche in Kőszeg

Heiliger dekorieren den Hauptaltar (vor 1865, von Pietro Bonani, Carraramarmor). Von links nach rechts: Sankt Martin als römischer Soldat mit dem Kleidungsstück, das er dem Bettler gibt; Bischof St. Gerhard mit seinem Zögling Emmerich; St. Adalbert mit dem Zeichen seines Martyriums, dem Dreizack; der Pécsér Bischof St. Maurus mit dem Buch. Der Domherr Márton Miskolczy hat einen eigenen Martins-Altar beim Bildhauer György Kiss (1896) bestellt. Auf diesem Altar aus weißem Marmor sind auch die Selige Jolantha und St. Kunigunde zu sehen.

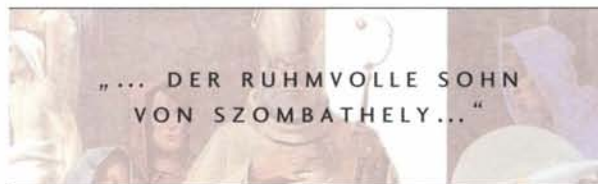
Ein schönes Beispiel der Neugotik zum Jahrhundertende ist die Martins-Darstellung des Querschiffes der Herz-Jesu-Kirche in Kőszeg (Abb. 77). Die Szene zeigt das Ereignis vor dem Stadttor von Amiens, wie der junge Soldat Martin seinen Mantel mit dem Bettler teilt. Das Glasfenster wurde dem Schutzheiligen des Klerus der Diözese – nach dem unter der Darstellung zu lesenden lateinischen Text – von der Priesterschaft der Diözese Szombathely gestiftet. „Patrona Diocesis Clerus Diocesanus“ (unbekannter Künstler, 1894). Die Darstellung weist auch eine andere Aktualität auf. Nach einer Tradition des Bezirks Vas haben die Belagerer von Kőszeg die Schreie der wehklagenden Frauen und Kinder während des türkischen Angriffs von 1532 für Waffelärm gehalten. Da ist ein Reiter mit gezogenem Schwert am Himmel erschienen, und die Stadtbewohner haben geglaubt, im geheimnisvollen Ritter St. Martin zu erkennen, der auch die „Nachbarstadt Szombathely in vielen schweren Lagen geschützt hat“.¹⁸⁵

Auf drei Glasfenstern des Kirchenchores von Gyöngyösfalu (1905) sind die Motive „Mantelteilung“, „Bischof Martin“ und „Christus erscheint Martin“ zu sehen. Durch dieses Werk sind wir bei der Behandlung der Darstellungen im 20. Jahrhundert angelangt. In unseren Zeiten werden die wohlbekanntesten Schemata weitergeführt und bringen keine neuen Elemente hervor. Es scheint dabei, dass die zyklische Zusammenfassung der Lebensszenen des Heiligen bevorzugt wird. Dessen Beginn ist eine Serie in Kópháza von Kázmér Wosinsky (1953). Die Themen des Chorfreskos sind: Der zehnjährige Martin in der Kirche; die Mantelteilung; Martin besänftigt einen Sturm; an der Decke; der Tod Mar-

tins. Ikonografisch wird die Darstellung der Vita insoweit erweitert, als die Szene der Besänftigung des Sturmes über eine örtliche Aktualität verfügt, da die alte Kirche vom Sturm niedergerissen wurde und der Schutzheilige der Gemeinde St. Martin ist. Die Fresken des Chors sind mit antiken Architekturelementen in barocker Farben- und Formenwelt kombiniert.

István Takács hat 1962 in der Kirche von Szécsenke (er hat auch in der Kathedrale von Eger gearbeitet) drei Szenen aus dem Leben des Patrons St. Martin verewigt: die Mantelteilung, den Bischof mit der Gans und den Tod Martins. Die schön gelöste Aufgabe wurde in Secco-Technik ausgeführt. Die Chorwand der Kirche von Ajka-Ajkarendek wurden von Zoltán Závory 1978 bemalt. Der Titel des Freskos lautet: „Die Apotheose Martins“. In der Mitte des Bildes ist Christus in der Glorie zu sehen, dessen Mantel und ausgebreitete Arme das Bildfeld fast füllen. Die Martins-Serie beginnt unten: die Mantelteilung; Christus erscheint Martin; Martin heilt; Martins Missionsreisen; Martins Einsiedlertum und Tod. Im Vordergrund des Bildes ist ein geschwungenes Schriftband zu sehen, darauf: „Der Weg, die Wahrheit, das Leben“, unter ihm die Bischofsinsignien. Das als Vision aufgefasste Gemälde verwendet starke Farben, und trotz der schönen Details wirkt die Komposition überladen. Závory ergänzte auch die Chorszenen und das Deckenfresko in Ólmod. Den Chor von Und hat Závory 1976 nur teilweise ausgemalt; das Werk blieb unvollendet. – Masa Feszty hat 1958 als Hauptaltarbild in der Kirche von Magyargéc die Gestalt des Martin gemalt. Der das Bildfeld ausfüllende Heilige ist im Bischofsornat mit Mitra zu sehen. In seiner linken Hand hält er den Bischofsstab, seine Rechte hebt er segnend in die Höhe. In den spärlichen Landschaftselementen hinter seinem Rücken kann die Amiens-Szene entdeckt werden. Diese Szene wurde von Lajos Szalay 1948 aktualisiert. Das Zeichenbuch des berühmten Graphikers ist 1960 erschienen. Der Teil IX. der Hefte von Buenos Aires heißt: „Impresiones de un inmigrante“. Am Beginn zeichnet Szalay Martin als Schutzheiligen der Stadt Buenos Aires, in „...dessen Mantelschutz sich auch der Zeichner begibt“.¹⁸⁶

Im Kunstleben von Szombathely hat die Gründung der Diözese eine neue Ära eingeläutet. Der erste Bischof der von Maria Theresia



1777 gegründeten Diözese war János Felsőszopory Szily, aus einer Familie des Mitteladels stammend. Aus den Forschungen von Géza Galavics¹⁸⁷ ist bekannt, dass die Aktivitäten der großen kirchlichen Kunstförderer aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nuanciert zu prüfen sind. Neben einen der größten Mäzene, Károly Esterházy, ist auch die Tätigkeit von Szily¹⁸⁸ zu stellen, der einen großen Teil seines Vermögens für Bauwerke zur Verfügung gestellt hat. Der Bischof hat seine Einführungsrede am St. Stephanstag gehalten, was sicherlich nicht zufällig geschah, denn wie an anderer Stelle erwähnt, ist unserem staatsgründenden König der Neubeginn des Martinskultes zu verdanken, indem er in Pannonhalma zu Ehren des Heiligen ein Kloster gründete. Vergleichbares geschieht 1791, als Bischof Szily 1791 dem Maler István Dorffmaister vorschlägt, statt der Darstellung des traditionellen „Kronenoffertoriums“ auf dem Nebenaltar der Kathedrale, das Thema „St. Stephan gründet die Abtei von Pannonhalma“ zu gestalten. Die Gründung der Abtei in Pannonhalma und die der Diözese 1777 in Szombathely – auf den Ruinen der uralten Stadt Savaria – schaffen eine wichtige geistige Verbindung. Beide Gründungen fußen auf Sankt Martin, also auf einer örtlichen Tradition. Offenkundig ist, dass Bischof Szily als Patron seiner Diözese keinen anderen Schutzheiligen als Martin haben wollte, dessen fortdauernder Kult hier wieder bestätigt wurde.

Seine Verehrung Martins konnte aber auch andere Ursachen haben, nämlich aus einer Tradition seines Geburtsortes, Szopor. Nach einer Urkunde vom 25. Juli 1347 wurde das Patronatsrecht der Kirche St. Martin im Dorf immer beibehalten.¹⁸⁹ Beim Bischofsbesuch vom 1. März 1748 wurde aufgezeichnet, dass die Kirche in gutem Zustand sei und einer der Altäre zu Ehren Martins geweiht wurde.¹⁹⁰ Infolge der fortdauernden Umbauten und Erweiterungen hat der Gutsbesitzer von Makkos-hetye, Hofrat Máté Stettner in Wien ein Altarbild

mit dem Thema Christi Himmelfahrt gekauft. Damals wurde das Patronat der Kirche geändert. Zu Zeiten von János Szily war aber in

Felsőszopor (Oberszopor) mit einer lebendigen Martins-Verehrung zu rechnen. Auch in Lövö war St. Martin der Patron der Kirche, was später geändert wurde.

Als Bischof Szily am 27. Dezember 1782 mit Franz Anton Maulbertsch einen Vertrag¹⁹¹ über die Bemalung des Festsaales des Bischofspalastes in Szombathely abschließt, befindet sich dieser noch im Bau. Der Vertrag ist dürftig, was überrascht, da der Bischof für seine Gründlichkeit bekannt war. Dies ist nur so zu erklären, dass der damals in Pápa arbeitende Maler, unterwegs nach Wien, die Details mit dem Bischof nur mündlich besprochen hat. Maulbertsch weist in einem Brief an Bischof Szily vom 14. November 1782 darauf hin.¹⁹² (Abb. 25)

In der zweiten Hälfte des September 1783 hat der Maler mit der Bemalung des Festsaales begonnen. Von der barocken Praxis abweichend hat er keine große einheitliche und virtuose Lösung vorgesehen, sondern er stellt den Gegebenheiten des Raumes entsprechend vier getrennte, inhaltlich aber eng zusammenhängende Kompositionen dar. Dem Haupteingang gegenüber ist eine robuste Frauenfigur in dunkler Nacht zu sehen, neben ihr kauert ein Kind. Über dem Kopf der Frau spendet eine auf einem Holzstumpf stehende Öllampe ein schwaches Licht. An der linken Seite der Darstellung hebt ein tanzender Satyr seine Trommel an. Hinter der mit goldenen Sternen verzierten Decke tritt ein Faun hervor, der einen hämischen Blick auf die Frauengestalt wirft. Zuerst kann thematisch an eine Allegorie der Nacht gedacht werden. Der barocke Gedanke scheint jedoch eindeutig: das neue goldene Zeitalter bricht für Szombathely durch die Gründung der Diözese an. In der Figur des Kindes ist das Geschöpf des tatkräftigen Gottes, der jetzige Bischof, zu erkennen.¹⁹³

Die präzise Auslegung der Komposition ist im links vom Eingang befindlichen Fresko zu finden. Das Bild enthält einen doppelten Hinweis: einerseits ist es die Apotheose der katholischen Kirche, andererseits der



78. KÉP Franz Anton Maulbertsch: Szent Márton

FIG. 78. Franz Anton Maulbertsch: St. Martin

ABB. 78 Franz Anton Maulbertsch: St. Martin

Beginn des in Szombathely heranbrechenden goldenen Zeitalters. In der Mitte der Darstellung steht die Jungfrau in weißem Kleid und unter einem von geflügelten Cherubim gehaltenen, die Verklärung symbolisierenden Kranz. Der allegorischen Darstellung der Gerechtigkeit entsprechend hält sie eine Waage in der Hand. In ihrer anderen Hand, der linken, trägt sie das Füllhorn, das die goldenen Zeiten versinnbildlichen soll. Die ikonografische Kombination von Maria und Justitia ist bewusst gewählt, da János Szily seine Zurücksetzung wegen der Meinungsverschiedenheiten mit der Monarchin Maria Theresia immer für ungerecht gehalten hat. Gleichzeitig war ihm die „Justitia“ seine bischöfliche Devise.¹⁹⁴ Die mariologische Betonung hängt auch mit der Deutung *Regnum Marianum* des Bischofs zusammen. Links von Maria sitzt die strahlend schöne Theologie als Allegorie der Kirche auf einem hohen königlichen Thron unter einer Palme.

In der Ikonografie bedeutet seit dem Mittelalter die Figur Mariens die Kirche. Während der Gegenreformation wird die Apotheose der *Ecclesia*, also der Sieg der katholischen Kirche wieder aktuell. Die unter der Palme sitzende Figur verkörpert zugleich auch die Synagoge. In der einen Hand hält sie die zwei Gesetzestafeln, mit der anderen deutet sie auf die Schlüssel des Petrus. Das griechische Wort „synagoge“ heißt Sammelstelle, Versammlung, zugleich aber auch die Gemeinschaft der Juden und ihr sakrales Gebäude. Auf dem von einem Engel gehaltenen Plan können der Umriss der Kirche St. Peter in Rom und auch die barocken Bauten des Szombathelyer Bischofs erkannt werden. Die Figuren von *Justitia* und *Theologie* werden mit dem örtlichen Heiligen Martin durch eine weitere Frauenfigur verbunden, um die sich ein Mantel schlingt. Dies ist ein ikonografisches Element der Martins-Legende und stellt in Verbindung mit dem Leiden der beiden örtlichen Heiligen, Martin und Quirinus, eine Art „*compassio*“ (Mitleiden) zu Bischof Szily her. Die über die Eleganz des Rokoko verfügende Figur ist so die Allegorie der Tugenden von *patientia* (Geduld) und *obedientia* (Gehorsam). Beide sind Tugenden der Heiligen und Märtyrer der Kirche. Maulbertsch wiederholt dieses Motiv auch auf seinen für die Deckenbilder des Prämonstratenserklosters Klosterbruck angefertigten Skizzen. Hier ist Bischof Martin im Ornat mit seinem Bischofsstab zu sehen. Die Komposition wird mit der Figur des Bettlers geschlossen. Das andere zitierte Attribut Martins ist die Gans. Im Festsaal des Bischofspalastes wird die Tugendhaftigkeit des Bischofs aus der Legende des Heiligen Martin abgeleitet und betont. Neben Quirinus sehen wir im Hintergrund huldigende Figuren.

Der verklärte Bischof Martin grüßt auch aus dem Altarbild der Hauskapelle des Szombathelyer Seminars (1791). Die Details sind aus der Korrespondenz zwischen Bischof Szily und dem Maler Dorffmaister bekannt.¹⁹⁵ Der Heilige erscheint als ergrauter, weiser Mann in Glorie und ist von Engeln begleitet.

Im oberen Drittel hält ein aus den Wolken gleitender Engel den Bischofsstab; von unten antwortet kompositionell darauf ein Engel mit Schwert und rotem Mantel. Martins Arm ruht auf einem Globus-Himmel, mit seiner Linken weist er auf einen Ritterpanzer hin. „Aus dem Wesen des Heiligen geht hervor, dass er sich für irdische Dinge nicht mehr interessiert: sein zum Himmel erhobenes Gesicht, seine Körperhaltung und Handbewegung drücken Inspiration und Verzückung aus.“¹⁹⁶

Das Hauptaltarbild an der Wand des Seminars – vermutlich Grisaille-Szenen – wurde um die Darstellung des Szombathelyer Heiligen ergänzt, die beim Umbau von 1882 vernichtet wurde. Das Altarbild „Apotheose St. Martins“ befindet sich heute im Bischofspalast. Monika Zsámbéky machte darauf aufmerksam, dass ein anderes Werk „Apotheose St. Martins“ von Dorffmaister in der Pfarrkirche von Kismarton (heute Eisenstadt, Dom, Österreich) eine andere Anschauung vertritt.¹⁹⁷ Die diagonal strukturierte Komposition ist größer als die von Szombathely. In der Gesellschaft der stark bewegten, gestikulierenden Figuren und Engel ist das von Dorffmaister angewandte Motiv zu sehen: die ihr Kind nährenden Mutter. (Abb. 50)

Auch das Altarbild des Querschiffes in der Kathedrale von Szombathely ist eine interessante Komposition von 1791. Deren Entwurf, der in der Gedenkausstellung St. Martins 1997 ausgestellt war, befindet sich heute im Bischofspalast. Die Skizze zeigt viel von der sehr originellen Erfindung von Maulbertsch, da das in der Kathedrale vorhandene Bild schon sehr nachgedunkelt ist. In einem Brief vom 2. Dezember 1791 an János Szily hat Maulbertsch über seine Komposition geschrieben: „Das blatt des Hl. Martin ist wie ein heller Tag...“.¹⁹⁸ Der „helle Tag“ dämmt noch in der Gestalt von Licht und Schatten. Was ist aber dieser „helle Tag“, von dem die Tradition erzählt? Wieder könnte uns die *Legenda Aurea* behilflich sein, nach der die Apostel Martin als „ihren Kollegen“ besucht haben. Aufgrund des Berichtes von Dialogus „... hat Martin einmal in seiner Zelle allein gesessen und seine Anhänger Severus und Gallus haben vor der Tür gewartet. Plötzlich wurden sie von einer besonderen Erscheinung aufgeschreckt: sie haben gehört, dass mehrere Personen in der Zelle miteinander gesprochen haben. Später haben sie Martin gefragt, der ihnen gesagt hat: Ich verrate es Euch, aber

gebt es bitte an keinen anderen weiter: Agnes, Thekla und Maria sind zu mir gekommen. Er hat auch gesagt, dass diese ihn nicht nur an diesem Tag, sondern oft besuchen und erzählt, dass er auch die Apostel Petrus und Paulus oft sieht.“¹⁹⁹ (Abb. 78)

Auf dem Bild des wundertätigen Bischofs von Maulbertsch stehen der Bettler von Amiens, hinter ihm das stumme Mädchen von Chartres und St. Paul von Nola. Im Hintergrund des Bildes ist die andächtige Gruppe der Gott und Martin lobpreisenden Anhänger zu sehen. An der linken Seite des Bildes befindet sich unten der Diener des Prokonsuls Taetradius, der vom Satan besessen war und von Martin geheilt wurde. Neben diesem ist das auf dem Weg nach Chartres wiedererweckte Kind mit seiner Mutter zu sehen. Die Geschichte ist also als Darstellung der Vision Martins geeignet, wobei Maulbertsch später, in seinen klassizistischen Werken, viel zurückhaltender vorgeht.

In der Ausstellung in der Sala Terrena des Bischofspalastes Szombathely befindet sich eine Monstranz von 1759 (Johann Adam Tantz (Fantz?), Wien).²⁰⁰ Auf dem ovalen Sakramentsgehäuse thront die Rosenkranz-Königin der Dominikaner und überreicht dem knienden St. Dominik den Rosenkranz. Gegenüber ist der große Dominikaner-Gelehrte und Vater der Scholastik, St. Thomas von Aquin mit der Sonnenscheibe zu sehen. In einer Vision seiner Mitbrüder wurde der Universitätsstalar von Thomas (1225–1274) von der Sonnenscheibe verziert. Dies weist auf das Licht hin, das durch seine Weisheit in die Welt gekommen ist. Die untere Figurengruppe der Monstranz zeigt St. Martin und den Bettler (vergoldetes Silber).²⁰¹

Eine große Komposition in der Seminarkapelle stellt das Bild von Béla Kontuly aus dem Jahre 1942 mit Szenen aus dem Leben St. Martins dar. Links ist ein antikes Gebäude zu sehen, vor diesem ist der zehnjährige Martin dargestellt, wie er entgegen dem Willen seiner Eltern in die Kirche geht. Links im Vordergrund des Bildes betet eine Frau, möglicherweise seine Mutter, die daneben vor einem antiken Brunnen getauft wird. Es folgt die Teilung des Mantels von Amiens und die Bischofswahl mit dem legendären Attribut, der Gans. Darüber erweckt der Bischof einen Toten wieder. Die Geschehnisse seiner Vita werden mit dem Tod Martins abgeschlossen, wo

sich der Himmel auftut und zwei fliegende Engel einen Schild mit dem Text „Mane nobiscum“ (Bleibe bei uns) vorzeigen.²⁰² In der rechten unteren Ecke ist einer seiner Anhänger dargestellt, vielleicht Severus, der Martins Leben beschrieben hat.²⁰³ (Abb. 27)

Unter Berücksichtigung dessen, dass Monika Zsámbéky über die Kirche St. Martin in Szombathely eine ausführliche Monografie geschrieben hat²⁰⁴, sollen an dieser Stelle nur deren Martins-Darstellungen erwähnt werden. Nach dem Erdbeben von 456 wurde die ehemalige altchristliche Grabkapelle zu einer Kirche umgebaut. Bereits 860 konnte eine den Namen St. Martin tragende größere Kirche entstanden sein. „In der neuen Kirche wurde dem Sohn der Stadt, St. Martin und dessen Kult gehuldigt. Nach den Forschungen von Kilián Szigeti hat der Salzburger Erzbischof Theotmar 875 die Kirche zu Ehren St. Martins eingeweiht.“²⁰⁵ Über die früheste Martins-Darstellung hat der in Wien lebende niederländische Forscher Carolus Clusius berichtet, der als Gast des Grafen Boldizsár Batthyány am 3. April 1585 Szombathely und die Kirche besucht hat: „... über die erzählt wird, dass die Eltern St. Martins dort gelebt haben und er dort selbst geboren ist... In dieser Kirche gibt es an der linken Seite des Chors eine Kapelle, auf deren Altar das Steinbild des sitzenden St. Martins aufgestellt ist; er ist ziemlich klein, hat aber im Vergleich zu seinen Proportionen einen großen Kopf, einen geschnittenen Bart und trägt einen priesterlichen oder ärztlichen Hut.“²⁰⁶ Durch Vergleiche denkt Zsámbéky an ein Reliquiar, welches mit dem des St. Martin in der Pfarrkirche von Marcolés (Holz, Diözese Saint-Flour, Haute-Auvergne, Frankreich) aus dem 14. Jahrhundert verwandt ist.²⁰⁷ Das von Clusius erwähnte Werk ist aber aus unbekanntenen Gründen verlorengegangen.

Treten wir nun in die heutige Kirche St. Martin ein, deren nördliche Nebenkappelle die des Heiligen Martins ist. Die Aufschrift am Triumphbogen lautet: „Hic natus est S. Martinus“, d.h. „Hier ist St. Martin geboren.“ An der östlichen Wand der Kapelle steht der barocke Martinsaltar. Zwei gedrehte Säulen tragen ein gesimsartiges Kapitell und den halbkreisförmigen Giebel. Der Altaraufbau ist goldgefasst, oben mit Muscheln verziert; die fast lebensgroße Statue des Bischofs steht in einer Nische. In der linken Hand hält Martin seinen Bischofsstab, die Rechte ist

segnend erhoben. Unter dem Fenster ist das Grabmal der Wohltäterin der Kirche, Erzsébet Báthory²⁰⁸ und gegenüber an der Wand, links vom Eingang, das schon früher besprochene Gemälde „St. Martin und der Bettler“ zu sehen.

Zum Altar der Kapelle gehört ein kleines barockes Reliquiar (17 cm, aus vergoldetem Silber, ca. 1791) (Abb. 79). An der linken Kapellenseite befindet sich ein Glasfenster über dem Grabmal des Grafen Batthyány aus dem Jahre 1997 (Signatur Sz.E.: Erzsébet Szabó) mit der Aufschrift: „Sancte Martine ora pro nobis“ (St. Martin, betet für uns).

Vor der Kirche wurde die Skulptur „St. Martin tauft seine Mutter“ von István Rumi Rajki 1938 aufgestellt, über die der bischöfliche Rat Ferenc Kozma, der begeisterte Forscher und Kenner St. Martins, schreibt: „Hauptsächlich sagt die Gruppe aus, dass die Dargestellten, St. Martin und seine Mutter, unsere Mitbürger waren. Sie sagt, dass der große wundertätige Heilige des Mittelalters, dessen Name mit den der Apostel zusammen erwähnt wird und über den allein in Frankreich viertausend Pfarrkirchen bekannt sind, hier geboren ist.“²⁰⁹ (Abb. 26, 52)

Ein Kapitel könnte auch dem Brunnen St. Martin gewidmet werden. Dieser Steinbrunnen, über den auch Clusius berichtet, wird erstmals in einer Urkunde aus dem Jahre 1360 erwähnt. Nach der Legende wurde Martin mit dem Wasser dieses Brunnens getauft.²¹⁰ In der Achse der ehemaligen romanischen Kirche wurde der Brunnen ausgegraben; er hat einen Durchmesser von 135 Zentimetern und enthielt römische und mittelalterliche Steinbrocken. Auch heute existiert er noch, wurde aber abgedeckt. Allerdings berichtet die Vita von Sulpicius davon, dass Martin in Gallien getauft wurde.²¹¹ Eine Szombathelyer Tradition verbindet indes die Szenen der „Taufe Martins“ und „St. Martin tauft seine Mutter“. Der Historiker Endre Tóth bearbeitet auf seine Weise – Legende und Geschichte verbindend – die mittelalterliche Tradition St. Martins weiter.²¹²

79. KÉP Szent Márton-ereklyetartó a szombathelyi Szent Márton-kápolnában

FIG. 79. Reliquary of St Martin in the Chapel of St Martin in Szombathely

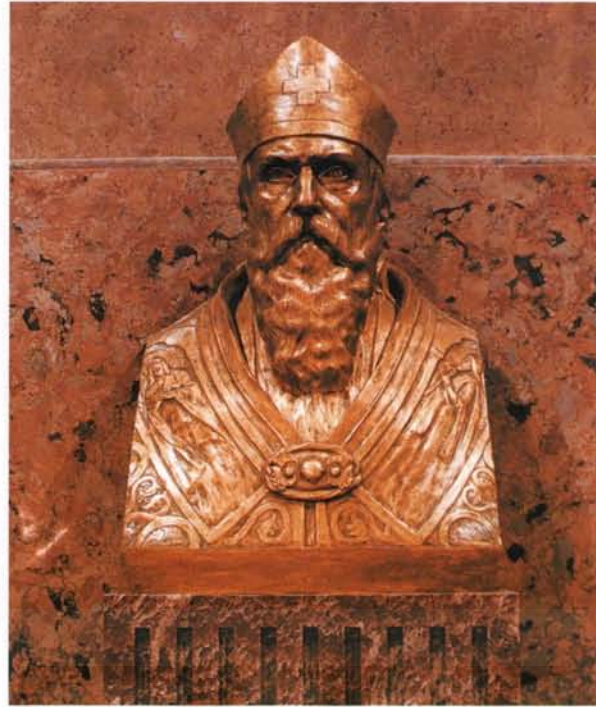
ABB. 79 St. Martin-Reliquiar von Szombathely



Am 14. Juni 1913 wurden Reliquien St. Martins in der Kathedrale beigesetzt. István Tóth, Szombathelyer Künstler, hat für die aus Tours stammenden Reliquien den Behälter angefertigt. (Abb. 80) 1936 wurde die „Zunft Sankt Martin“ ins Leben gerufen, deren Ziel die würdige Pflege der Erinnerung an den Heiligen Martin und die Förderung der örtlichen Kunst ist.

Im Jahre 1997, zum 1600. Jubiläum des Todes von Sankt Martin, wurde eine Ausstellung bildender Künstler unter dem Titel „Zu Ehren St. Martins“ in Szombathely eröffnet. Die hier ausgestellten Werke haben gezeigt, mit welcher Kraft und Tiefe der Geist des großen Sohnes der Stadt auch heute noch wirkt. Die Arbeiten von Éva Sütő, Antal Marosfalvi, (Abb. 28) Csaba Tóth und Endre András Tornai (Abb. 53) beschäftigen sich mit verschiedenen ikonografischen Darstellungen des Heiligen. Mit dem Autor des 1882 herausgegebenen Liederbuches (Gesang 165) von János Mezey Nepomuk können wir gemeinsam singen:

*„Ruhmvoller Sohn von Szombathely,
Bischof Sankt Martin, sieh uns an.
Als Schutzheiliger unserer Kirche,
erhöre unser inbrünstiges Gebet.“²¹³*



80. KÉP Tóth István: Szent Márton-herma

FIG. 80. István Tóth: Reliquary of St Martin

ABB. 80 István Tóth: Herme des St. Martin

„Ein europäischer Heiliger in der Kunstgeschichte“ lautet der Untertitel dieses Buches und jetzt, abschließend, fassen wir unsere auf

„... WIR, DIE DICH
HIER EHREN“

mehreren Ebenen ausgebreiteten Gedanken zusammen. Es ist dabei nicht einfach, die Figur des in Europa sehr verehrten Heiligen in der Kunstgeschichte genau zusammenzufassen. Wir können es nur versuchen, da die Gestalt des Heiligen in der Welt der Kunst durch immer neue Berichte, Entdeckungen und Forschungen bereichert wird. Welche Verehrung dieser Heilige findet, können wir mit einigen Zahlenangaben beweisen.

In Österreich ist er in 23 Ortsnamen bewahrt, er ist Patron der Stadt Salzburg und des Burgenlandes. In der Einleitung eines 1997 vom Regisseur Günter Unger gedrehten Videofilms (Ein Europäischer Heiliger,

Auf den Spuren Martin von Tours) wird erwähnt, dass sein Name in Europa von 4000 Kultorten geführt wird.²¹⁴ Bringen wir einige deutsche Bei-

spiele: In der Diözese Rottenburg-Stuttgart wurden 180 Kirchen der Gottesmutter und 126 Martin geweiht.²¹⁵ Im Augsburger Bistum kennen wir vor der Reformation 114 Martins-Patrozinien.²¹⁶ In Baden-Württemberg sind 206 nach Martin bezeichnete Gotteshäuser bekannt, davon gehören 131 Sankt Martins-Pfarrkirchen der katholischen und 71 der evangelischen Kirche.²¹⁷

In Frankreich hat unser Heiliger 3672 Kirchen seinen Namen gegeben, und der Name Martins ist im Namen von 485 Gemeinden aufzufinden.²¹⁸

Berühmte Kirchenbauten bewahren seinen Namen in ganz Europa: die Kathedralen von Lucca, Utrecht,

Lüttich und Mainz, St. Martin in the Fields in London, Groß-Sankt-Martin in Köln oder das Martinsmünster in Colmar. Diese Reihe könnte beliebig fortgeführt werden. Als ein Beispiel aus Übersee ist zu erwähnen, dass Martin der Schutzheilige von Buenos Aires ist.

Im historischen Ungarn haben viele Orte seinen Namen getragen, davon sind 33 im heutigen Ungarn anzutreffen. In unserer Heimat ist der Sohn von Savaria, St. Martin von Tours, wie es auch im Konzil von Nagyszombat 1611 wiederholt wurde, „quod patronus esset Hungariae“, d.h. „Schutzheiliger von Ungarn“, der Namensgeber von 82 Kirchen.²¹⁹ Im Mittelalter wurde das dreitägige Vigilienfasten neben dem Fest von Peter und Paul nur vor dem Fest Martins gehalten, während den als ungarische Heilige verehrten István (Stephan) und Gellért (Gerhard) nur eine eintägige Vorbereitung zugestanden wurde.²²⁰ Aufgrund der Quellenforschung scheint es so, dass die Tradition Martins in der Diözese Pécs am stärksten verbreitet ist, da sein Name hier von 18 Kirchen, in der neuen Diözese von Szombathely nur von 12 bewahrt wird. Der Grund dürfte sein, dass die altchristliche Tradition, und auch die Kenntnis des Martins-Kultes in Pécs intensiver fortgelebt hat. Die Szombathelyer Tradition wurde ja durch das Erdbeben von 456 unterbrochen, danach langsam wiederbelebt. In der Diözese Győr, zu der auch Pannonhalma gehört, kennen wir nur 6 Martins-Patrozinien. Dies zeigt an, dass die Legende und Tradition seiner Geburt in Pannonhalma im allgemeinen Bewusstsein weniger verbreitet ist.

Kunstwerke vergleichend können wir feststellen, dass Martin in Italien hauptsächlich als Wohltäter und Helfer der Armen dargestellt wurde. In seiner Persönlichkeit wurde der eine soziale Verantwortung übernehmende, sich an die Ausgegrenzten wendende Charakter betont. In unserer Heimat ist eher die Figur des Soldaten, des „Ritters“ beliebt. Im Zeitalter des Barock und mit der Gründung der Diözese Szombathely hat die Persönlichkeit des Bischofs neue Bedeutung erlangt. Das neu gegründete Bistum konnte dabei auf eine lebendige Tradition verweisen. In Deutschland sind die barocken Darstellungen zahlreicher. Ein wichtiges Kennzeichen des dortigen Stils ist der gesteigerte Charakter der Vision, der Ekstase und des Wunders. Aus der Ikonografie Martins wurden dort diese Aspekte besonders hervorgehoben.

Sankt Martin, der Sohn von Savaria, ist bezüglich christlicher Demut, Liebe und Glaubensfestigkeit ein Beispiel für Menschen jeder Ära. Bei seinem Besuch in Ungarn hat Papst Johannes II. am 19. August 1991 in Szombathely gesagt: „St. Martin soll sich für uns alle einsetzen! Sein Beispiel und seine Hilfe sollen uns auf dem Weg zur Vollkommenheit unterstützen und das alltägliche Leben zur tätigen Liebe umformen. Diese freie und volle Liebe, welche die Seelen mit der Heiligen Dreifaltigkeit vereinigt, ist Mittelpunkt des geistigen Weges der Gläubigen, das Kennzeichen der ehrlichen Anhänger Christi und das Geheimnis der Erneuerung der Welt.“²²¹

mi. p. man. Johannis Aquile. de Rakem



ASSEL
DRESDEN
DAR

JEGYZETEK ÉS AZ IDÉZETT IRODALOM RÖVIDÍTÉSEINEK FELOLDÁSA

NOTES AND WORKS CITED

ANMERKUNGEN UND ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS DER ZITIERTEN LITERATUR

- 1 Severus, 1997. 28. p.
- 2 Severus, 1997. 7. p.
- 3 Severus, 1997.
- 4 Józsa, 1999. 15. p.
- 5 Lehmann, 1997. 56. p.
- 6 Uo.
- 7 Lehmann 1997. 57. p.
- 8 Altaner, Berthold – Stuber, Alfred: *Patrologie. Leben, Schriften und Lehre der Kirchenväter*. Bd. 8. Freiburg, 1983. 492. p. Az eposz 3622 versből áll.
- 9 Brown, 1996. 81. p. Toursi Gergely szerint (6. jegyzet) az épület hosszúsága 160 láb, szélessége 60 láb, magassága 45 láb lett volna.
- 10 Brown, 1996. 81. p.
Kirschbaum, 1990. 574. p.
Lutz – Schlichteinmaier, 1983. 67. p.
- 11 Idézi Wolfgang Urban: *Groß – Urban*, 1997. 194. p.
- 12 Deichmann, Friedrich Wilhelm: *Ravenna Hauptstadt des Spätantiken Abendlandes. Kommentar. Teil. 2*. Wiesbaden, 1976. 128. p.
- 13 Deichmann, 1969. 15. p.
Bovini, Giuseppe: *Ravenna. Kunst und Geschichte*. Ravenna, 1991. 59. p.
- 14 Deichmann, 1969. 171. p.
- 15 Severus, 1997. 6. p.
- 16 Küppers, 1967. 70. p.
- 17 Nigg, Walter: *Martin von Tours. Leben und Bedeutung des großen Heiligen ...* Freiburg–Basel–Wien, 1979. 10. p.
- 18 Kirschbaum, 1990. 574–575. p.
- 19 Severus, 1997. 30. p.
- 20 Severus, 1997. 32–33. p.
- 21 Cervantes Saavedra, Mignel de: *Az elmés nemes Don Quijote de La Mancha*. 2. köt. Bp., 1989. 514–515. p. (A világirodalom klasszikusai)
- 22 Lutz – Schlichteinmaier, 1983. 67. p.
- 23 Brenninger, Georg: *Petersberg bei Dachau*. 7. Auflage. Regensburg, 1998. 10. p. (Schnell Kunstführer; 831.)
- 24 Wehli Tünde: *A középkori Spanyolország festészete*. Bp., 1980. 12–13. p. 4. tábla.
- 25 *Az ábrázolás látható: Severus*, 1997. 31. p.
- 26 Sauvel, Tony: *Les miracles de Saint-Martin*. In: *Bulletin Monumental*. 114. Paris, 1956. 172. p.
- 27 Sulpicius Severus eredeti szövege: „*nihil praeter chlamydem, qua indutus erat, habebat*”. A magyar fordítás nem adja teljesen vissza az eredeti szöveget: A rajta lévő köpenyén kívül nem volt egyebe. Severus, 1997. 30. p.
- 28 Myss, Walter: *Kirchendecke von St. Martin in Zillis*. Beuron, 1965. 15. p.
- 29 Brown, Peter: *A szentkultusz. Kialakulása és szerepe a latin kereszténységben*. Ford. Sággy Marianne. Bp., 1993. 139. p. (A kútnál)
- 30 Severus, 1997. 61–63. p.
- 31 Isserstedt, 1955. 185. p. 3., 4. tábla.
- 32 Kruse, Norbert (Hrsg.): *900 Jahre Heilig-Blut – Verehrung in Weingarten, 1094–1994. Katalog zur Jubiläumsausstellung*. Bd. 3. Sigmaringen, 1994. Abbildung 36.
- 33 Rudolf, Hans Ulrich: „*Ein Buch von Gold und Silber*”. *Das Berthold – Sakramentar aus Weingarten, 1215–1217*. Ravensburg, 1996. 94. p.
- 34 Marosi Ernő: *A középkor művészete*. 1. rész, 1000–1250. Bp., 1996. 202. p. (Egyetemi Könyvtár)
- 35 Steinen, Wolfram von den: *Homo caelestis. Das Wort der Kunst im Mittelalter*. Bd. 1. Bern–München, 1965. 92. p. *A Maiestas Dominitól balra a felirat: de monacho presw est a martine docatus*.
- 36 *A Maiestas Dominitól jobbra látható ábrázolás szövege: ignis ad es capiti martino sacralitarti*.
- 37 *A kép szövege: Martinus monack be funtum divere fecit*.
- 38 *Az ábrázolás felirata: demone de xatum saluas martine beate*.

81. KÉP *Johannes Aquila: Szent Márton életre kelti a Krisztusért elesett harcosokat*

FIG. 81. *Johannes Aquila: St Martin resurrecting Soldiers who died for Christ*

ABB. 81 *Johannes Aquila: St. Martin erweckt die für Christus gefallenen Kämpfer zum Leben*

- 39 Hinz, Paul: Der Naumburger Meister. Ein protestantischer Mensch des XIII. Jahrhunderts. Berlin, 1953. 14. p.
- 40 Isserstedt, 1955. 181. p.
Brush, Kathryn Louis: The West Choir Screen at Mainz Cathedral. Studies in Program. Patronage and Meaning. Diss. Phil. Mschr. Brown University, 1987.
- 41 Lutz – Schlichteinmaier, 1983. 70. p.
Kimpel, S.: Martin von Tours. In: Kirschbaum, 1990. 574. p. Künste, 1926. 440. p.
- 42 Uo.
- 43 Künste, 1926. 444. p.
- 44 Lutz – Schlichteinmaier, 1983. 69. p.
- 45 Arens, 1982. 99. p.
- 46 Bialostocki, Jan: Spätmittelalter und beginnende Neuzeit. In: Propyläen Kunstgeschichte. Bd. 7. Berlin, 1972. Abbildung 220.
- 47 Falk – Hirthe, 1991. 156. p.
- 48 Falk – Hirthe, 1991. 153. p.
- 49 Danaï, Ingeborg: Die Darstellung des Kranken auf den spätgotischen Bildnissen des heiligen Martin von Tours, 1280–1520. Herzogenrath, 1987. 121–124., 128–131. p.
Delville, Jean-Pierre – Laffineur, Marylène – Lemeunier, Crépin-Albert (Editeur): Martin de Tours. Du légionnaire au saint évêque. Liège, 1994. 143. p.
- 50 Arens, 1982. 36. p.
- 51 Arens, 1982. Abbildung 111.
- 52 Verő Mária: Gótikus szobrok. (Szépművészeti Múzeum Budapest) Kiállításvezető. 1999. 18. számú mű.
Vö.: Magyar Nemzet, 1999. nov. 11. 13. p.
- 53 Jolán Balogh – Éva Szmodis-Eszlár: Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der bildenden Künste in Budapest 4–18. Jahrhundert. Bd. 3. Neuerwerbungen. Bp., 1994. 70. p.
- 54 Braun, Joseph: Trachten und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst. Stuttgart, 1943. Abbildung 516.
- 55 Groß – Urban, 1997. 304–305. p.
- 56 Larsen, Erik: L'Opera completa di Van Dyck. Rizzoli Editore. Milano, 1980. 259–261., 285. [képek]
- 57 Walther, Ingo F. (Hrsg.): Malerei der Welt. Bd. 1. Köln, 1995. 307. p.
- 58 Günther Matthäus, 1705–1788. Gedächtnisausstellung zum 200. Todesjahr. München, 1988. 188–189. p.
Schnell, Hugo: St. Martin/Garmisch. 7. Auflage. Regensburg, 1997. 8. p. (Schnell Kunstführer; 20.)
- 59 Barkóczi István: „Té évszázadok kegyence”. A festők és Velence, 1500–1800. Bp., 1996.
- 60 Lutz – Schlichteinmaier, 1983. 73. p.
- 61 Sienmorgen, Harald: Die Anfänge der Beurerer Kunstschule. Peter Lenz und Jakob Wüger, 1870–1875. Sigmaringen, 1983.
- 62 A kép magántulajdonban van. Moeller, Madalena M.: Der frühe Kandinsky. München, 1994. 110. p.
- 63 Kober, Karl Max: Werner Tübke, Reformation – Revolution. Dresden, 1988. Abbildung 16. 56. p.
- 64 Groß – Urban, 1997. 266. p.
- 65 Marosi, 1997. 49. p.
- 66 Marosi, 1997. 71. p.
- 67 Groß – Urban, 1997. 220. p.
- 68 Küppers, 1967. 18. p.
- 69 Jannella, 1994. 16. p.
- 70 Prokopp Mária: Simone Martini Szent Márton-falképciklusa Assisiben. In: Vasi Szemle, 1997. 5. sz. 556. p.
- 71 Uő.: Simone Martini. A Szt. Erzsébet-kápolna falképei az assisi Szt. Ferenc-bazilika alsó templomában. In: Ars Hungarica, 1997. 1–2. sz. 47–55. p.
- 72 Uo.
- 73 Severus, 1997. 29. p.
- 74 Jannella, 1994. 38. p.
Chelezzai-Dini, Giorgio: Un capolaroro giovanile di Simone Martini. In: Prospettiva. 33–36. Florenz, 1983–1984. 29–32. p.
- 75 Bargellini, Piero: I Buonomini di San Martino. Firenze, 1990. 14–16. p.
- 76 Steinacker, Bernhard: Florenz, Chianti, Siena. Leverkusen, 1988. 86. p.
- 77 Vayer Lajos: Masolino és Róma. Mecénás és művész a reneszánsz kezdetén. Bp., 1962. 38. p.
- 78 Uo.
- 79 Isserstedt, 1955. 187. p.
- 80 Jacobus, 1990. 272. p.
- 81 Seel, Otto (Hrsg.): Der Physiologus. Bd. 51. Zürich–München, 1977. Abbildung 47.
- 82 Meuer, Heriber – Westhoff, Hans (Hrsg.): Württembergisches Landesmuseum. Die mittelalterlichen Skulpturen. 1. Stein- und Holzskulpturen, 800–1400. Stuttgart, 1989. Abbildung 56.
- 83 Groß – Urban, 1997. 215. p.
- 84 Arens, 1982. Abbildung 66.
- 85 Pigler Andor (Bearb.): Katalog der Galerie alter Meister. Museum der Bildenden Künste. Bd. 1–2. [A Szépművészeti Múzeum katalógusa.] Bp., 1967. 436. p.
- 86 Rettich, Edeltraut: Strigel Bernhard, 1460–1528. Teile eines Flügels um 1490. Die Heiligen Georg und Martin. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg. 29. Stuttgart, 1992. Abbildung 206.
- 87 Rieckenberg, Hans Jürgen: Matthias Grünwald. Name und Leben neu betrachtet. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg. 11. Stuttgart, 1974. Abbildung 82.
Die Stiftskirche St. Peter und Alexander Aschaffenburg. Regensburg, 1999. 20–21. p. Abbildung 85.
Schneider, Ernst: Stiftsmuseum der Stadt Aschaffenburg. Aschaffenburg, 1974. 41. p.
- 88 Severus, 1997. 62–63. p.
- 89 Haeringen, M. N. von – Voogt, A. C.: Der Utrechter Dom. Utrecht, 1992. 30. p.
- 90 Batschmann, Oskar – Griener, Pascal: Hans Holbein d. J. Solothurner Madonna. Basel, 1998. 14–18. p.

- 91 Groß – Urban, 1997. 258. p.
- 92 Beck, Otto – Buck, Ingeborg Maria: Oberschwäbische Barockstraße. München–Zürich, 1988. 55. p.
- 93 Deutsche Barockgalerie. Katalog der Gemälde. Städtische Kunstsammlungen Augsburg–Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Bd. 2. Augsburg, 1984. 235. p.
- 94 Miller, Albrecht: Der Kaufbeurer Altar des Michael Erhart. In: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst. 3. Folge. Bd. XXII. München, 1971. 47–62. p.
- 95 Lausse, Helmut: St. Martin in Kaufbeuren. Kaufbeuren, 1994. 47. p.
- 96 Altmann, Lothar: Abtei Weltenburg a.d. Donau. Regensburg, 1997. 26. p.
- 97 Jacobus, 1990. 272. p.
- 98 Ziegler, 1990. 20. p.
- 99 Ziegler, 1990. 16. p.
- 100 Severus, 1997. 41–42. p.
- 101 Graus, Frantšek: Volk. Herrscher und Heiliger im Reich der Merowinger. Studien zur Hagiographie der Merowingerzeit. Praha, 1965. 313–334. p.
- 102 Csóka, 1969. 383. p.
- 103 Uo.
Kiss G. – Tóth E. – Zágórhidi, 1998. 78. p.
- 104 Csóka, 1969.
Alföldi András: A kereszténység nyomai Pannoniában a népvádorlás korában. In: Török, 1988. 23–44. p.
- 105 Csóka, 1969. 384. p.
- 106 Kiss G. – Tóth E. – Zágórhidi, 1998. 85. p.
- 107 Király Ilona: Szent Márton magyar király legendája. A magyar bencések árpádkori francia kapcsolatai. A Bertamonda magyar vonatkozásai. Bp., 1929. 84. p. (Bibliothèque de l'Institut Français l'Université de Budapest; 8.)
- 108 Marosi Ernő (összeáll.): A középkori művészet történetének olvasókönyve, XI–XIV. század. Bp., 1997. 190., 350. p. 11. jegyzet.
- 109 Tomek, Erwin: Kirchengeschichte Österreichs. Bd. 1. Wien, 1935. 88–90. p.
- 110 Márkus Dezső (szerk.): Corpus Juris Hungarici. Magyar Törvénytár. 1000–1526. évi törvényczikkek. Bp., 1899. 63. p.
- 111 Csóka, 1969. 387. p.
Klaniczay, 1964. 47. p.
- 112 Képes Krónika. Ford. és magy. Geréb László; bev. Kardos Tibor. Bp., 1978. 73. p. (Olcsó Könyvtár)
- 113 Régi magyar codexek. Érdy codex. 2. fele. Közzéteszi Volf György. Bp., 1876. 239–240. p. (Nyelvemléktár. Régi magyar codexek és nyomtatványok; 5.)
Klaniczay, 1964. 47. p.
- 114 Regnier, 1944. 229. p.
- 115 Regnier, 1944. 230. p.
- 116 Rupp Jakab: Magyarország helyrajzi története fő tekintettel az egyházi intézetekre, ... 1. köt. Az esztergomi egyháztartomány a hozzátartozó püspökségekkel együtt. Pest, 1870. 454. p.
Idézi: Magyar, 1996. 78. p.
- 117 Mihályi Ernő: Szent István monostorai. In: Török, 1988. 207. p.
- 118 Genthon, 1954. 492. p.
- 119 Fitz Jenő: A középkori Szent Márton-templom Székesfehérvárott. In: Művészettörténeti Értesítő, 1956. 1. sz. 26–30. p.
- 120 Zolnay László: Ünnepek és hétköznap a középkori Budán. Bp. 1970. 70. p.
- 121 Dercsényi Dezső: Románkori építészet Magyarországon. 2. kiad. Bp., 1975. 205. p.
- 122 Marosi Ernő: Kép és hasonmás. Művészet és valóság a 14–15. századi Magyarországon. Bp., 1995. 69–70., 75. p. és 49. kép. (Művészettörténeti füzetek; 23.)
Wehli, 1999. 103. p.
- 123 Marosi, 1987. 1. köt. 204. p.
- 124 Szakács Béla Zsolt: Szent Márton a Magyar Anjou Legendáriumban. In: Szent Márton emléke, 1999. 55–67. p.
- 125 Levárdy Ferenc (összeáll.): Magyar Anjou Legendárium. Hasonmás kiad. Bp., 1973. XL. tábla.
- 126 Berkovits Ilona: Magyar kódexek a XI–XVI. században. Bp., 1965. 75–76. p. és XXXVIII. tábla.
- 127 Wehli, 1999. 97. p.
- 128 Magyar, 1996. 86. p.
Radocsay Dénes: A középkori Magyarország falképei. Bp., 1954. 231. p.
- 129 Radocsay, 1977. 172. p.
- 130 Radocsay, 1977. 179. p.
- 131 Wehli, 1999. 101. p.
- 132 Takács Imre: A magyarországi káptalanok és konventek középkori pecsétjei. Művészettörténeti tanulmány és katalógus a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Intézete és a Budapest Történeti Múzeum másolatgyűjteménye alapján. Bp., 1992. No. 46.1.
- 133 Marosi, 1987. 1. köt. 312. p.
- 134 Radocsay, 1955. 437. p.
- 135 Radocsay, 1955. 438. p.
- 136 Radocsay, 1955. 357. p.
- 137 Reissenberger, Ludwig: Bericht über kirchliche Alterthümer. In: Siebenbürgisch – Deutsches – Wochenblatt, 1873. 102. p.
- 138 Richter, Gisela und Otmar: Siebenbürgische Flügelaltäre. Thaur bei Innsbruck, 1992. 165. p.
- 139 Jacobus, 1990. 272. p.
- 140 Vida Mária: Művészet és orvostudomány a történelmi Magyarországon. Medicina in artibus in Hungaria. Bp.–Veszprém, 1994. 39. p.
- 141 Szabó Ernő, P.: Szegény Briccus avagy egy titokzatos szent története. In: Új Művészet, 1991. 8. sz. 37. kép.
- 142 Mikó Árpád – Takács Imre (szerk.): Pannonia Regia. Művészet a Dunántúlon, 1000 – 1541. Magyar Nemzeti Galéria, 1994. október – 1995. február. Bp. 1994. 513. p. (A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai; 1994/3.)
- 143 Mojzer, 1984. 68. p.

- 144 Fenyő Iván – Genthon István: Régi magyar képek a Szépművészeti Múzeumban. In: Magyar Művészet, 1928. 2. sz. 81., 86. p.
- 145 Mojzer, 1984. 68. p.
- 146 Châtelet, Albert: Early Dutch Painting. Oxford, 1981. 171. p. Fig. 168.
- 147 Groß – Urban, 1997. 235. p.
- 148 Wehli, 1999. 98. p.
- 149 Wehli, 1999. 92. p.
- 150 Mucsi András: Az esztergomi Keresztény Múzeum régi képtárának katalógusa. Bp., 1975. 16. p.
- 151 Schade, Werner: A Cranach festőcsalád. Bp., 1983. 21. p., 23. tábla.
- 152 Radocsay, 1955. 304. p.
- 153 Radocsay, 1955. 336. p.
- 154 Radocsay, 1955. 358. p.
- 155 Radocsay, 1955. 387–388. p.
- 156 Radocsay, 1955. 36. p.
- 157 Radocsay, 1955. 38. p.
- 158 Radocsay, 1955. 85. p.
Csatka Endre et al.: Magyarország műemléki topográfiája. 2. köt. 2. jav., bőv. kiad. Győr-Sopron megye műemlékei. Szerk. Dercsényi Dezső. 1. rész. Sopron és környéke műemlékei. Bp., 1956. 390. p.
- 159 Radocsay, 1955. 86. p.
- 160 Galavics Géza: Hagyomány és aktualitás a magyarországi barokk művészetben. XVII. század. In: Magyarországi reneszánsz és barokk. Művészettörténeti tanulmányok. Szerk. Galavics Géza. Bp., 1975. 235. p.
- 161 Szilárdfy Zoltán: Barokk szentképek Magyarországon. Bp., 1984. 37. tábla.
- 162 Galavics Géza: Kössünk kardot az pogány ellen. Török háborúk és képzőművészet. Bp., 1986. 75. p. és 29. színes tábla.
- 163 Szilárdfy Zoltán: Szent István király följánlásának attribútumai. In: Művészettörténeti Értesítő, 1999. 1–4. sz. 79. p.
- 164 Tóth Ferenc: Szent Márton kultusz és Szombathely az elmúlt két évszázad tükrében. In: Szent Márton emléke, 1999. 70. p.
- 165 Zsámbéky, 1999. 51–53. p.
- 166 Idézi Garas Klára: Magyarországi festészet a XVII. században. Bp., 1953. 118. p. (Magyarországi barokk festészet; 1.)
Teljes szöveg: Felsőszentmárton, Somogy m. rk. templom, oltárkép, Szt. Márton díszruhában, térdeplő pórokkal XVI–XVII. század Ak[adémiai] Ért[esítő] 1847. 92. l.
- 167 Garas, 1955. 84. p. és LXX. tábla.
- 168 Franz Anton Maulbertsch. Ausstellung anlässlich seines 250. Geburtstages. Wien–München, 1974. 100., 141. p.
- 169 Garas Klára: Franz Anton Maulbertsch, 1724–1796. Bp., 1960. XXXV. tábla.
- 170 Garas, 1955. 73., 108. p.
- 171 Marton, 1994. 65. p.
- 172 Marton, 1994. 10. p.
- 173 A templom idős gondnokának Pintér Antalnak szíves közlése, 2000. március 16.
- 174 Marton, 1994. 66. p.
- 175 Pintér Antal szíves közlése.
- 176 Marton, 1994. 66. p.
- 177 Garas, 1955. 201., 228., 262., 270., 272. p.
- 178 Jávor Anna: Zirkler János Borromei Szent Károly-képeiről (1784, 1791). In: Művészettörténeti Értesítő, 1999. 1–4. sz. 169. p.
- 179 Kostyál – Zsámbéky, 1997. 228. p., németül 241. p.
- 180 Kostyál – Zsámbéky, 1997. 48. p.
- 181 Garas, 1955. 183., 254. p.
- 182 Horváth József: Káptalantóti története. Vörösberény, 1975. 61. p.
- 183 Genthon, 1954. 324. p.
- 184 Bakó Zsuzsa: Székely Bertalan freskói. In: A historizmus művészete Magyarországon. Szerk. Zádor Anna. Bp., 1993. 243., 248. p. 6. jegyzet.
- 185 Regnier, 1944. 242–243. p.
Kiss Mária: Szent Márton tisztelete Magyarországon. In: Szent Márton püspök, 1996. 32. p.
- 186 Sümegi György: Kényszerű Odüsszeusz. Az ismeretlen Szalay Lajos. In: Új Művészet, 1999. 1–2. sz. 32. p.
- 187 Galavics Géza: Program és műalkotás a 18. század végén. Egy festmény születése és fogadtatása. Bp., 1971. (Művészettörténeti füzetek; 2.)
- 188 Zsámbéky Monika: Szily mecénási tevékenysége. In: Szily János, 1735–1799. Szombathely első püspöke. Szerk. Dobri Mária. Szombathely, 1999.
- 189 Magyar Országos Levéltár (Budapest) Mohács előtti oklevelek gyűjteménye D1 41.047., 41.048.
- 190 Püspöki Levéltár (Győr) Canonica Visitatio, 1748.
- 191 Pigler, 1922. 65., 75. p.
- 192 Pigler, 1922. 75. p.
- 193 Kapossy idézi Kőszegi Rájnis József fordítását. Kapossy, 1943. 15. p.
- 194 Uo.
- 195 Fábián Mária: Dorffmaister István művészi munkássága a szombathelyi egyházmegyében. Szombathely, 1936. 9–10. p. (A Vasi Szemle könyvei; 63.)
- 196 Uo. és lásd még Kostyál–Zsámbéky, 1997. 49. p.
- 197 Zsámbéky Monika: A templomfestő Dorffmaister István. 2. [rész], 1781–1797. In: Kostyál – Zsámbéky, 1997. 49. p.
- 198 Kapossy, 1943. 106. p.
- 199 Jacobus, 1990. 273. p.
- 200 Zsámbéky, 1999. 104. p.
- 201 Uo.
- 202 Nehéz a felirat pontos szövegét visszaadni, de a klasszikus latin kifejezés szerint, így fordítható: „Maradj velünk!”
Liturgikus szöveg is.
- 203 Severus, 1997. 7–23. p.
- 204 Zsámbéky, 1999.
- 205 Szilágyi István: Szombathely. Szent Márton-templom. Bp., 1982. 1. p. (Tájak-Korok-Múzeumok Kiskönyvtára; 121.)
- 206 Kiss G. – Tóth E. – Zágohídi, 1998. 1998. 226. p.

- 207 Zsámbéky Monika: Adatok két szombathelyi kegyszobor történetéhez. In: Vasi Szemle, 2000. 2. sz. 184. p. 2. kép, 186. p.
- 208 Szalay János: A szombathelyi Szent Domonkos-rendiek lelképásztori működése, 1638–1938. Szombathely, 1938. 25. p.
- 209 Kozma Ferenc: Polgártársunk, Szent Márton. In: Nyugatmagyarország, 1938. okt. 3. 1. p.
- 210 Kiss G. – Tóth E. – Zágórhidi, 1998. 187–188. p.
- 211 Severus, 1997. 29. p.
- 212 Kiss G. – Tóth E. – Zágórhidi, 1998. 224–232. p.
- 213 Józsa, 1999. 21. p.
- 214 WAKO-Filmproduktion. Produzent: Koloman Wutzek. 1997.
- 215 Groß – Urban, 1997. 78. p.
- 216 Groß – Urban, 1997. 80. p.
- 217 Groß – Urban, 1997. 85. p.
- 218 Kiss Mária: Szent Márton élete. In: Szent Márton püspök, 1996. 22. p.
- 219 Regnier, 1944. 231. p.
- 220 Karácsonyi János: Magyarország egyháztörténete főbb vonásaiban 970-től 1900-ig. 3. kiad. Veszprém, 1929. 15. p.
- 221 A Szentatya beszéde Szombathelyen. 1991. augusztus 19. hétfő. In: II. János Pál pápa magyarországi látogatása, 1991. augusztus 16–20. A Szentatya beszédeinek magyar nyelvű fordítása. 2. jav. kiad. Bp., 1991. 45. p.

Arens, 1982.

Arens, Fritz: Der Dom zu Mainz. Darmstadt, 1982.

Brown, 1996.

Brown, Peter: Dei Entstehung des christlichen Europa. München, 1996.

Csóka, 1969.

Csóka J. Lajos: Hol született Szent Márton? In: Vigilia, 1969. 6. sz. 379–392. p.

Deichmann, 1969.

Deichmann, Friedrich Wilhelm: Ravenna. Geschichte und Monumente. Wiesbaden, 1969.

Falk – Hirthe, 1991.

Falk, Tilman – Hirthe, Thomas: Martin Schongauer. Das Kupferstichwerk. Katalog. München, 1991.

Garas, 1955.

Garas Klára: Magyarországi festészet a XVIII. században. Bp., 1955. (Magyarországi barokk festészet; 2.)

Genthon, 1954.

Genthon István et al.: Magyarország műemléki topográfiája. 3. köt. Nógrád megye műemlékei. Szerk. Dercsényi Dezső. Bp., 1954.

Groß – Urban, 1997.

Groß, Werner – Urban, Wolfgang: Martin von Tours. Ostfildern, 1997.

Isserstedt, 1955.

Isserstedt, Dorothea: Der „Bassenheimer Reiter“ des Naumburger Meisters. Versuch einer Rekonstruktion. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. 16. Marburg, 1955. 181–198. p.

Jacobus, 1990.

Jacobus de Voragine: Legenda aurea. Vél., az előszót, a jegyzeteket és a mutatókat Madas Edit készítette. Bp., 1990. (Harmonia Mundi könyvek)

Jannella, 1994.

Jannella, Cecilia: Simone Martini. Florenz, 1994.

Józsa, 1999.

Józsa László: Szent Márton tisztelete egy alföldi kun városban. In: Szent Márton emléke, 1999. 7–23. p.

Kapossy, 1943.

Kapossy János: Maulbertsch a szombathelyi Püspöki Palotában. Szombathely, 1943. (Acta Savariensia; 3.)

Kirschbaum, 1990.

Kirschbaum, Engelbert: Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. 7. Rom–Freiburg–Basel–Wien, 1990. 572–579. p.

Kiss G. – Tóth E. – Zágórhidi, 1998.

Kiss Gábor – Tóth Endre – Zágórhidi Czigány Balázs: Savaria-Szombathely története. A város alapításától 1526-ig. Szerk. Engel Pál. Szombathely, 1998.

- Klaniczay, 1964.
Klaniczay Tibor (szerk.): A magyar irodalom története. 1. köt. Bp., 1964.
- Kostyál – Zsámbéky, 1997.
Kostyál László – Zsámbéky Monika (szerk.): „Stephan Dorffmaister pinxit”. Dorffmaister István emlékkiállítás. [Katalógus.] Szombathely, 1997.
- Künstle, 1926.
Künstle, Karl: Ikonographie der Heiligen. Freiburg im Breisgau, 1926.
- Küppers, 1967.
Küppers, Leonhard: Martin. Recklinghausen, 1967.
- Lehmann, 1997.
Lehmann, Tómas: Martinus und Paulinus in Primuliacum (Gallien). Zu den frühesten nachweisbaren Mönchsbildnissen (um 400) in einem Kirchenkomplex. In: Keller, Hagen – Neiske, Franz: Vom Kloster zum Klosterverband. München, 1997. 56–57. p.
- Lutz – Schlichteinmaier, 1983.
Lutz, Thomas – Schlichteinmaier, Bert: Martin in Kunst und Brauchtum. In: Der heilige Martin von Tours und seine Kirche in Sindelfingen, 1083–1983. Sindelfingen, 1983. 59–83. p.
- Magyar, 1996.
Magyar Zoltán: Szent István a magyar kultúrtörténetben. Bp., 1996.
- Marosi, 1987.
Marosi Ernő (szerk.): Magyarországi művészet 1300–1470 körül. 1–2. köt. Bp., 1987. (A magyarországi művészet története; 2.)
- Marosi, 1997.
Marosi Ernő: A középkor művészete. 2. rész, 1250–1500. Bp., 1997. (Egyetemi Könyvtár)
- Marton, 1994.
Marton Jenő: A balatonudvari római katolikus egyház története és hitélete. Balatonudvari, 1994.
- Mojzer, 1984.
Mojzer Miklós (szerk.): A Magyar Nemzeti Galéria régi gyűjteményei. Bp. 1984.
- Pigler, 1922.
Pigler Andor. A pápai plébániatemplom és mennyezetképei. Bp., 1922. (A Budapesti Pázmány Péter Tudományegyetem Művészettörténeti gyűjteményének dolgozatai; 2.)
- Radocsay, 1955.
Radocsay Dénes: A középkori Magyarország táblaképei. Bp., 1955.
- Radocsay, 1977.
Radocsay Dénes: Falképek a középkori Magyarországon. Bp., 1977.
- Regnier, 1944.
Regnier, A [dolphé]: Szent Márton élete. 2. kiad. Ford. Rogács Ferenc. Szombathely, 1944.
- Severus, 1997.
Severus, Sulpicius: Szent Márton élete. Pannonhalma, 1997.
- Szent Márton emléke, 1999.
Szent Márton, 316–397 emléke. Konferencia halálának 1600. évfordulója alkalmából. Szombathely, 1997. április 22. Szombathely, 1999. (Documenta Savariensia; 1.)
- Szent Márton püspök, 1996.
Szent Márton püspök, 316–397. Halálának 1600. évfordulója. Szombathely, 1996.
- Török, 1988.
Török József (szerk.): Szent István emlékkönyv. Emlékkönyv Szent István király halálának kilencszázadik évfordulóján. Szerk. Serédi Jusztinián. ... Bp., 1988. (Reprint)
- Wehli, 1999.
Wehli Tünde: Szent Márton alakja a középkori Magyarország művészetében. In: Szent Márton emléke, 1999. 89–109. p.
- Ziegler, 1990.
Ziegler, Markus: Pfarrkirche St. Martin in Schlingen. Schlingen, 1990.
- Zsámbéky 1999.
Zsámbéky Monika: A szombathelyi Szent Márton-templom barokk kori építéstörténete és berendezései, 17–18. század. Doktori disszertáció. Kézirat. Szombathely, 1999.

303 • A nagy keresztényüldözések kezdete Diocletianus (284–305) és császártársa, Maximianus, majd Galerius és Constantinus alatt.

303. június 4. • Quirinus sisciai püspök Savariában mártírhalált hal.

306–337 • Constantinus, I. Constantius fia császár (Augustus)

311 körül • Közép-Egyiptomban Antal (251–356), a szeretetesség atyja, remete lesz.

312 • Constantinus legyőzi a milviusi hídon császártársát. Az uralkodó álmában keresztet látott a felirattal: „In hoc signo vinces” („E jelben győzni fogsz”).

313 • A Milánói Ediktum, a keresztények vallásgyakorlatának engedélyezése. Megkezdődik a kereszténység beépülése a Római Birodalomba. Az első keresztény bazilikák építése Rómában és Jeruzsálemben.

316 • Márton születése Savariában (Pannonia Superior), a későbbi Szombathelyen. Édesapját ezután Paviába helyezik át, ahol az ifjú iskoláit végzi. Első kapcsolata a keresztényekkel. Márton katekumen lesz.

331 körül • A Római Birodalom törvényei alapján apja katonai („tribunus militum”) pályáját kell választania.

332 • A Római Birodalom Rajna-vidékét a germánok támadják.

336 körül • Amiens város kapuja előtt Márton megosztja köpenyét egy koldussal. 18 (egyések szerint 22) évesen megkeresztelkedik, 336 (vagy 340) körül.

336 • Julianus Apostata császár (332–363) római katonákat küld Galliába. Julianus és Márton találkozása Wormsban, ahol Márton búcsút vesz a hadseregtől, majd Poitiers püspökéhez, Hilariushoz megy.

356 után • Hilariust száműzik, előtte Mártont szülőhazájába, Pannoniába és Illyriába küldi, és az ariánusok elleni harcra buzdítja. Márton megkereszteli édesanyját Savariában, majd a Genova melletti Gallinaria szigetére utazik.

360 • Hilarius püspök visszatér Poitiers-be, Márton meglátogatja az egyházvezetőt.

361 • Márton megalapítja Gallia első kolostorát Ligugé-ban.

371 • Tours népe Mártont püspökké választja.

372 • A Loire-menti Marmoutier-ben Márton kolostort alapít. Ezt követően a hely a korai szeretetesség egyik központja lesz.

375 után • Missziós utak a püspökség határán kívülre is (Chartres, Amboise, Levroux). Párizsban meggyógyít egy leprást.

380 • Theodosius császár (379–395) a kereszténységet államvallássá nyilvánítja.

384/385 • Az avilai Priscillian elleni tárgyalásban részt vesz a trieri (Augusta Treverorum) bíróságon. Priscilliant a spanyolok tévnytárással vádolják. Márton a gyanúsított mellett áll ki, és emiatt a császárt, Maximus Magnust (383–388) keresi fel. Márton ellenzi, hogy teológiai kérdésekben állami bíróság döntsön. Priscilliant 385-ben kivégzik.

386 után • Márton Vienne-ben találkozik Rouen püspökével, Victriciussal (409 előtt) és Nolai Pállal (353/354–431). Nolai Pál – pappá szentelése után (394) – szerzetesi közösséget alapít Márton példájára.

392 • Megismeri Sulpicius Severust, aki leghűségesebb követője lesz. Sulpicius Severus terjeszti Márton felfogását a szeretetességről. Halála után ő írja meg Márton életét.

397 • Márton halála november 8-án Candes-ben egy missziós úton. Tours és Poitiers városok vitája, kit illet meg a szent földi maradványainak eltemetési joga. Végül Tours-ban temetik el. (Emléknapja november 11-e)

433 • Pannoniát elfoglalják a hunok.

456. szeptember 7. • Földrendés miatt Savaria elpusztul.

CHRONOLOGY

303 • Beginning of the great persecution of the Christians under Diocletian (284–305) and his co-emperor Maximian, and continued under Galerius and Constantine.

June 4, 303 • Quirinus, Bishop of Sisca, is martyred in Savaria.

306–337 • Rule of Emperor (Augustus) Constantine the Great, the son of Constantius I.

c. 311 • Anthony (251–356), the father of monasticism, becomes a hermit in Central Egypt.

312 • Victory of Constantine over his co-emperor on the bridge of Milvius, after he had seen a cross in his dream with the inscription „In hoc signo vinces” (“In the name of this sign, you shall win”).

313 • The Edict of Milan permits Christianity. The beginning of the acceptance of Christianity within the Roman Empire. The construction of the first basilicas in Rome and Jerusalem.

316 • Birth of St Martin in Savaria (Province of Pannonia Superior), the later Szombathely. Afterwards, his father is sent to Pavia, where the youth attends school. St Martin's first contacts with Christians. He becomes a catechumen.

c. 331 • By the Roman Law, he must choose the military career (“tribunus militum”) of his father.

332 • German tribes attack the Rhine-area within the Roman Empire.

c. 336 • Before the gates of Amiens, St Martin gives half of his cloak to a beggar. In 336 (according to others, 340), he is baptised at the age of 18 (or 22).

336 • Emperor Julian the Apostate (332–363) sends Roman troops to Gaul. The meeting of Emperor Julian and St Martin in Worms, where St Martin leaves the army and goes to the Bishop of Poitiers, Hilarius.

after 356 • Before Hilarius is exiled, he sends St Martin to Pannonia, his birthplace, and Illyria to fight the Arians. St Martin baptises his mother in Savaria, then travels to the island of Gallinaria near Genoa.

360 • Bishop Hilarius returns to Poitiers. St Martin visits him.

361 • St Martin founds the first monastery of Gaul in Ligugé.

371 • The people of Tours choose St Martin

for their bishop.

372 • St Martin founds a monastery in Marmoutier in the valley of the Loire. The monastery later becomes one of the centres of early monasticism.

after 375 • Missionary journeys outside the boundaries of his bishopric (to Chartres, Amboise, Levrux). He heals a leper in Paris.

380 • Emperor Theodosius (379–395) pronounces Christianity the official religion of the Roman Empire.

384–385 • St Martin takes part in the legal trial against Priscillian of Avila at the court of Trier (Augusta Treverorum). Priscillian is charged with heresy by the Spanish. St Martin takes side with the accused, and goes to see Emperor Maximus Magnus (383–88) in a protest against the authority of a state court in matters of theology. Priscillian is executed in 385.

after 386 • St Martin meets Victricius, Bishop of Rouen (d. before 409) and Paulinus of Nola (353/354–431) in Vienne. After his ordination in 394, Paulinus follows the example of St Martin and founds a monastic community.

392 • St Martin meets Sulpicius Severus, who becomes his most faithful follower. Sulpicius Severus spreads St Martin's ideas on monasticism and writes his biography after his death.

397 • Death of St Martin on 8 November in Candes during a missionary journey. A debate between the towns of Tours and Poitiers follows over the right of the saint's burial. At the end, he is buried in Tours. His feast is celebrated on 11 November.

433 • Pannonia is occupied by the Huns.

September 7, 456 • Savaria is destroyed by an earthquake.



82. КЕП Szent Márton síremléke Tours-ban

FIG. 82. The funerary monument of St Martin in Tours

ABB. 82 Grabmal des St. Martin in Tours

CHRONOLOGISCHER ÜBERSICHT

303 ▪ Anfang der großen Christenverfolgung in der Zeit von Diocletian (284-305) und seinem Mitherrscher Maximian, dann unter Galerius und Konstantin

4. Juni 303 ▪ Märtyrertod des Sisaer Bischofs Quirinus in Savaria.

306-337 ▪ Konstantin, Sohn des Constantius I. ist Kaiser (Augustus)

Um 311 ▪ Antonius (251–356), der Vater des Mönchtums wird zum Einsiedler.

312 ▪ Sieg von Konstantin am Pons Milvius über seinen Mitkaiser. Dem Kaiser erscheint im Traum ein Kreuz mit der Inschrift: „In hoc signo vinces“ („In diesem Zeichen wirst du siegen“).

313 ▪ Mailänder Edikt, Toleranz der freien Ausübung der christlichen Religion. Das Christentum integriert sich allmählich in das Römische Reich. Bau der ersten christlichen Basiliken in Rom und Jerusalem.

316 ▪ Geburt von Martin in Savaria (Pannonia Superior), im späteren Szombathely. Sein Vater wird nach Pavia versetzt, wo der junge Martin seine Schulen besucht. Erste Kontakte mit Christen. Martin wird Katechumen.

Um 331 ▪ Nach den Gesetzen des Römischen Reiches muß er den militärischen Beruf des Vaters wählen („tribunus militum“).

332 ▪ Germanen fallen das Rheingebiet des Römischen Reiches an.

Um 336 ▪ Am Stadttor von Amiens schenkt Martin die Hälfte seines Mantels einem Bettler. Um 336 oder um 340 wird er mit 18 Jahren (nach einigen Überlieferungen mit 22 Jahren) getauft.

336 ▪ Kaiser Julian Apostata (332–363) schickt Soldaten nach Gallien. Martin traf Julianus in Worms, wo er die Armee verließ und geht zum Bischof Hilarius von Poitiers.

Nach 356 ▪ Hilarius wird vertrieben, er schickt zuvor Martin in sein Heimatland, Pannonien und Illyrien und eifert ihn zum

Kampf gegen Arianer an. Martin tauft seine Mutter in Savaria, dann fährt er auf die Insel Gallinaria bei Genua.

360 ▪ Bischof Hilarius kehrt nach Poitiers zurück, wo ihn Martin wieder besucht.

361 ▪ Martin gründet in Ligugé das erste Kloster Galliens.

371 ▪ In Tours wird Martin vom Volk zum Bischof gewählt.

372 ▪ Martin gründet ein Kloster in Marmoutier an der Loire. Da wird bald ein Zentrum des frühen Mönchtums.

Nach 375 ▪ Er missionierte auch außerhalb seiner Diözese (Chartres, Ambroise, Levroux). In Paris heilt er einen Leprakranken.

380 ▪ Kaiser Theodosius (379-395) läßt das Christentum zur Staatsreligion erklären.

384/385 ▪ Martin nimmt am Prozeß gegen Priscillian von Avila im Gerichtshof in Trier teil (Augusta revalorium). Priscillian wird von den Spaniern wegen Irrlehre angeklagt. Martin tritt für den Angeklagten ein, deshalb besucht er Maximus Magnus (383–388). Martin mißbilligt, daß das staatliche Gericht in theologischen Fragen entscheidet. Priscillian wird im Jahre 385 hingerichtet.

Nach 386 ▪ Martin begegnet den Bischof Victoricius von Rouen (vor 409) und Paulus von Nola (353/354–431). Nach seiner Priesterweihe (394) gründet Paulus von Nola eine monastische Gemeinschaft nach dem Beispiel von Martin.

392 ▪ Martin lernt Sulpicius Severus kennen und er wird sein treuester Nachfolger. Sulpicius Severus verbreitet die Auffassung Martins über das Mönchtum. Nach dem Tode Martins er schreibt die Vita des Heiligen.

397 ▪ Tod Martins auf einer Missionsreise am 8. November in Candes. Streit zwischen Tours und Poitiers über das Recht zum Beisetzung von Resten des Heiligen. Schließlich wird er in Tours beigesetzt. (Feiertag: 11. November)

433 ▪ Pannonien wird von der Hunnen erobert

465 ▪ Savaria wird durch Erdbeben vernichtet.

KÉPJEGYZÉK

LIST OF ILLUSTRATIONS

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

1. A Szent Anna-oltárok Mestere: Szent Márton-plébániatemplom főoltára (részlet), a koldus alakja, 1520. Héthárs (Lipany). • Master of the St Anne-altars: Beggar, 1520. Detail from the high altarpiece of the Church of St Martin in Héthárs (Lipany). • Meister der Annenaltäre: Hochaltar der St.-Martin-Pfarrkirche in Héthárs (Lipany), Gestsalt des Bettlers (Detail), 1520.
2. Szent Márton-ereklyetartó, Tours, Szent Márton-bazilika. • Reliquary of St Martin. St Martin's basilica, Tours. • St.-Martin-Reliquiar, Tours, St.-Martin-Basilika.
3. Pannonhalmi Evangelistarium (Forgács-Kódex), 1510 k. Pannonhalma, Főapátsági Könyvtár. • Evangelistary of Pannonhalma (Forgács-codex), c. 1510. Library of the Abbey of Pannonhalma, Pannonhalma. • Evangelistarium von Pannonhalma (Forgács-Codex), um 1510, Pannonhalma, Bibliothek der Erzabtei.
4. Szent Márton szobra a ligugé-i apátsági templom bejárata felett, 16. század. • St Martin, statue above the entrance of the Abbey Church of Ligugé, 16th c. • Die Statue vom St. Martin über dem Eingang der Abteikirche zu Ligugé, 16. Jh.
5. Szent Márton a mártírok vonulását vezeti. 6. század. Ravenna, San Apollinare Nuovo. Az Opera di Religione della Diocesi di Ravenna engedélyével. • St Martin Leading the Procession of Martyrs, 6th c. San Apollinare Nuovo, Ravenna. Reproduced with the permission of the Opera di Religione della Diocesi di Ravenna. • St. Martin führt den Zug der Martyrer. 6. Jh., Ravenna, San Apollinare Nuovo. Mit der Genehmigung von Opera di Religione della Diocesi di Ravenna.
6. Az amiens-i Notre-Dame-székesegyház nyugati homlokzata, 1220–1236. • West facade of the Notre-Dame Cathedral in Amiens, 1220–1236. • Die Westfassade, Kathedrale Notre-Dame, Amiens, 1220–1236.
7. A Sátán alakja, 1130. Zillis, Szent Márton-templom. • Satan, 1130. Church of St Martin, Zillis. • Die Gestalt des Satans, 1130, Zillis, St.-Martin-Kirche.
8. Guidetto da Como köre: Szent Márton, 1204 k. Lucca, Szent Márton-székesegyház. • Circle of Guidetto da Como: St Martin, c. 1204. San Martino Cathedral, Lucca. • Kreis von Guidetto da Como: St. Martin, um 1204, Lucca, Dom San Martino.
9. Lucca, Szent Márton-székesegyház, nyugati homlokzat, 1160–1201. • West facade of the San Martino cathedral in Lucca, 1160–1201. • Westfassade, 1160–1201, Lucca, Dom San Martino.
10. Martin Schongauer: Szent Márton, 15. század. Budapest, Szépművészeti Múzeum. Fotó: Józsa Dénes. • Martin Schongauer: St Martin, 15th c. Szépművészeti Múzeum, Budapest. Photo: Dénes Józsa. • Martin Schongauer: St. Martin, 15. Jh., Budapest, Museum für Schönen Künste. Foto: Dénes Józsa.
11. El Greco: Szent Márton és a koldus, 1597. Washington D.C., National Gallery of Art, Widener Collection. • El Greco (Domenikos Theotokopoulos, called): St Martin and the Beggar, 1597/1599. National Gallery of Art, Washington, D.C., Widener Collection. Greco, El, (Domenikos Theotokopoulos, called) (Greek, 1541–1614) Saint Martin and the Beggar, 1597/1599, oil on canvas, wooden strip added at bottom, 1.935 x 1.030 (76 1/8 x 40 1/2); framed: 2.257 x 1.362 x .127 (88 7/8 x 53 5/8 x 5). National Gallery of Art, Washington, Widener Collection • El Greco: St. Martin mit dem Bettler, 1597, Washington D.C. National Gallery of Art, Widener Collection.
12. Simone Martini: Madonna Szent Istvánnal és Szent Lászlóval, 1317. Assisi, San Francesco, alsó templom. Fotó: Scala, Istituto Fotografico Editoriale, Antella, Firenze. • Simone Martini: Madonna with St Stephen and St Ladislaus, 1317. Lower church, San Francesco, Assisi. Photo: Scala, Istituto Fotografico Editoriale, Antella, Firenze. • Simone Martini: Madonna mit St. Stephan und St. Ladislaus, 1317, Assisi San Francesco, Unterkirche. Foto: Scala, Instituto Fotografico Editoriale, Antella, Firenze.
13. A marmoutier-i kolostor harangtornya, 13. század (a 19. században kiegészítve). • The bell tower of the monastery of Marmoutier, 13th c., with 19th-century additions. • Glockenturm des Klosters zu Marmoutier, 13. Jh. (ergänzt im 19. Jh.).
14. Kaufbeuren, Szent Márton-plébániatemplom, 15. század. • St Martin parish church, Kaufbeuren, 15th c. • Kaufbeuren, St.-Martin-Pfarrkirche 15. Jh.
15. R. T. Berthon: Szent Márton megalapítja a marmoutier-i apátságot, 1822. Budapest, Szépművészeti Múzeum. Fotó: Józsa Dénes. • R. T. Berthon: St Martin Founding the Abbey of Marmoutier, 1822. Szépművészeti Múzeum, Budapest. Photo: Dénes Józsa. • René Theodore Berthon: St. Martin gründet das Kloster in Marmoutier, 1822, Budapest, Museum für Schönen Künste. Foto: Dénes Józsa.
16. A Pannonhalmi Főapátság a Szent Márton-hegyen. • The Abbey of Pannonhalma on the Hill of St Martin • Erzabtei zu Pannonhalma auf dem St. Martinsberg.
17. Rieger Tibor: Szent Benedek Montecassinón felépíti Szent Márton kápolnáját, 1996. Pannonhalmi Főapátság, Bazilika. • Tibor Rieger: St Benedict Erecting the Chapel of St Martin in Montecassino, 1996. Abbey Church of Pannonhalma. • Tibor Rieger: St. Benedikt baut die St.-Martin-Kapelle auf Montecassino, 1996, Erzabtei Pannonhalma, Basilika.
18. Szent Márton-oltár, 1510–1520. Segesvár (Sighisoara), Bergkirche. • St Martin altarpiece, 1510–1520. Bergkirche, Segesvár (Sighisoara). • Altar des St. Martin, 1510–1520, Segesvár (Sighisoara), Bergkirche.
19. Szent István. Szent Márton-oltár (zárt állapot), 1510–1520. Segesvár (Sighisoara), Bergkirche. • St Stephen. St Martin altarpiece, exterior, 1510–1520. Bergkirche, Segesvár (Sighisoara). • St. Stephan. Martin-Altar (geschlossener Zustand), 1510–1520, Segesvár (Sighisoara), Bergkirche.
20. Tóth Csaba: A szeretet több mint tolerancia, 1997. A művész tulajdona. • Csaba Tóth: Love is More than Tolerance, 1997. Artist's collection. • Csaba Tóth: Die Liebe ist mehr als Toleranz, 1997, Besitz des Künstlers.
21. BE Mester: Csegöldi oltártábla, 1494. Esztergom, Keresztény Múzeum. • Master BE: Altar panel from Csegöld, 1494. Keresztény Múzeum, Esztergom. • Meister BE: Altartafel aus Csegöld, 1494, Esztergom, Christliches Museum.
22. Carlo della Torre: Szent Márton-templom, 1668–1672, Szombathely. • Carlo della Torre: Church of St Martin, 1668–1672, Szombathely. • Carlo della Torre: St.-Martin-Kirche, 1668–1672, Szombathely.
23. Maulbertsch köre (?): Szent Márton püspök, 1754. Balatonudvari, Szent Márton-templom. • Circle of Maulbertsch (?): Bishop St Martin, 1754. Church of St Martin, Balatonudvari. • Maulbertsch-Kreis (?): Bischof St. Martin, 1754, Balatonudvari, St.-Martin-Kirche.
24. Johann Nepomuk Höchle: Karolina Augustza megkoronázása, 19. század eleje. Budapest, Szépművészeti Múzeum. Fotó: Józsa Dénes. • Johann Nepomuk Höchle: Coronation of Caroline Augusta, early 19th c. Szépművészeti Múzeum, Budapest. Photo: Dénes Józsa. • Johann Nepomuk Höchle: Krönung von Karoline Augusta, Anfang des 19. Jh., Budapest, Museum für Schönen Künste. Foto: Dénes Józsa.
25. Franz Anton Maulbertsch: Szent Márton, 1783. Szombathely, püspöki palota. • Franz Anton Maulbertsch: St Martin, 1783. Episcopal Palace, Szombathely. • Franz Anton Maulbertsch: St. Martin, 1783, Szombathely, Bischofspalais.

26. Rumi Rajki István: Szent Márton megkereszteli édesanyját, 1938. Szombathely. ■ István Rumi Rajki: St Martin Baptises his Mother, 1938. Szombathely. ■ István Rumi Rajki: St. Martin tauf seine Mutter, 1938, Szombathely.
27. Kontuly Béla: Jelenetek Szent Márton életéből, 1942. Szombathely, a szeminárium kápolnája. ■ Béla Kontuly: Scenes from St Martin's Life, 1942. Seminary Chapel, Szombathely. ■ Béla Kontuly: Szenen aus dem Leben von St. Martin, 1942, Szombathely, Kapelle des Priesterseminars.
28. Marosfalvi Antal: Gallinariai remete, 1997. A művész tulajdona. ■ Antal Marosfalvi: Hermit of Gallinaria, 1997. Artist's collection. ■ Antal Marosfalvi: Der Eremit in Gallinaria, 1997, Im Besitz des Künstlers.
29. A Szent Márton-bazilika Tours-ban, 1889–1925. Építész: Victor Laloux. ■ Basilica of St Martin in Tours, built by Victor Laloux, 1889–1925. ■ Kathedrale St. Martin zu Tours, 1889–1925, Architekt: Victor Laloux.
30. Szent Márton a koldussal, kályhacsempé, 17. század. ■ St Martin and the Beggar, stove tile, 17th c. ■ St. Martin mit dem Bettler, Ofenkachel, 17. Jh.
31. Jakob Jordaens: Márton meggyógyít egy megszállottat, 1630. Brüsszel, Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Fotó: Cussac. ■ Jakob Jordaens: St Martin Healing a Possessed Man, 1630. Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels. Photo: Cussac. ■ Jakob Jordaens: Martin heilt einen Besessenen, 1630, Bruxelles, Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Foto: Cussac.
32. Hilarius akolitussá szenteli Mártont és Márton halottat támaszt fel, 1130. Zillis, Szent Márton-templom mennyezeti fakazettái. ■ Hilarius ordains St Martin as an acolyte and St Martin Raising a Dead Man, 1130. Wooden coffers, Church of St Martin, Zillis. ■ Martins Weihe zum Akolythen durch Hilarius und Martin erweckt einen Toten, 1130, Holzdeckenbilder, Zillis, St.-Martin-Kirche.
33. Szent Márton szobra a lúddal a gösfai templomban, 19. század. ■ Statue of St Martin with the goose in the church of Gösf, 19th c. ■ Die Statue des St. Martin mit dem Gans in der Kirche zu Gösf, 19. Jh.
34. Matthias Speer: Szent Márton megosztja köpenyét a koldussal, 1734. Garmisch-Partenkirchen, Szent Márton-plébániatemplom. ■ Matthias Speer: St Martin Dividing his Cloak, 1734. Sankt Martin parish church, Garmisch-Partenkirchen. ■ Matthias Speer: St. Martin schenkt die Hälfte seines Mantels dem Bettler, 1734, Garmisch-Partenkirchen, St.-Martin-Pfarrkirche.
35. Simone Martini: Márton lemond a fegyverekről, 1317. Assisi, San Francesco, alsó templom, Szent Márton-kápolna. Fotó: Scala, Istituto Fotografico Editoriale, Antella, Firenze. ■ Simone Martini: St Martin Renounces his Arms, 1317. Chapel of St Martin, lower church, San Francesco, Assisi. Photo: Scala, Istituto Fotografico Editoriale, Antella, Florence. ■ Simone Martini: St. Martin entsagt dem Kriegsdienst, 1317, Assisi, San Francesco, Unterkirche, Kapelle St. Martin. Foto: Scala, Istituto Fotografico Editoriale, Antella, Firenze.
36. Szent Márton halálának (397. november 8.) helyét megörökítő tábla. Candes, Szent Márton-plébániatemplom. ■ Memorial plaque marking the site of St Martin's death (November 8, 397). Saint-Martin parish church, Candes. ■ Gedenktafel am Todesort des St. Martin (8. November 397). Candes, St.-Martin-Pfarrkirche.
37. Szent Márton, Szent Jeromos, Szent Nagy Gergely, Szent Avitius a chartres-i katedrális déli kapuzatán, 1220 k. ■ St Martin, St Jerome, St Gregory the Great and St Avitius. Chartres cathedral, southern portal, c. 1220. ■ St. Martin, St. Hieronymus, St. Gregor der Große, St. Avitius am Südportal der Kathedrale zu Chartres, um 1220.
38. ifj. Hans Holbein: Solothurni Madonna, 1522. Solothurn, Kunstmuseum. Fotó: Kunstmuseum, Solothurn. ■ Hans Holbein the Younger: Madonna of Solothurn, 1522. Kunstmuseum, Solothurn. Photo: Kunstmuseum, Solothurn. ■ Hans Holbein d.J.: Madonna von Solothurn, 1522, Solothurn, Kunstmuseum. Foto: Kunstmuseum, Solothurn.
39. Meister von Wald: Szent Márton, 1500 k. Kaufbeuren, Szent Márton-plébániatemplom. ■ Master of Wald: St Martin, c. 1500. St Martin parish church, Kaufbeuren. ■ Meister von Wald: St. Martin, 1500, Kaufbeuren, St.-Martin-Pfarrkirche.
40. Franz Anton Zeiller: Pogányok által tisztelt fa kivágása, 1743. Pannonhalma, Főapátsági Könyvtár. ■ Franz Anton Zeiller: Felling of the Tree Venerated by Pagans, 1743. Library of the Abbey of Pannonhalma, Pannonhalma. ■ Franz Anton Zeiller: St. Martin läßt einen Götzenbaum fällen, 1743, Pannonhalma, Bibliothek der Erzabtei.
41. Carlo della Torre: Szent Márton-kápolna a Szent Márton-templomban, 1668–1672. Szombathely. ■ Carlo della Torre: Chapel of St Martin in the Church of St Martin, 1668–1672. Szombathely. ■ Carlo della Torre: St.-Martin-Kapelle in der St.-Martin-Kirche, 1668–1672, Szombathely.
42. A Magyar Anjou Legendárium lapja, 1330 k. ■ A page from the Hungarian Angevin Legendary, c. 1330. ■ Ein Blatt aus dem Vatikanischen Legendarium der Ungarischen Könige, um 1330 (Rom, Vatikanische Bibliothek, cod. lat. 8541).
43. Johannes Aquila: Szent Mártont ábrázoló freskótöredék a veleméri Szentháromság-templomban, 1378. ■ Johannes Aquila: St Martin, fresco fragment. Church of the Holy Trinity, Velemér, 1378. ■ Johannes Aquila: St. Martin, Fragment einer Fresco, Velemér, Dreifaltigkeitskirche, 1378.
44. A Jánosréti Mester műhelye: A cserényi Szent Márton-oltár, 1483. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria. Fotó: Magyar Nemzeti Galéria, Mester Tibor ■ Workshop of the Master of Jánosréti: St Martin altarpiece from Cserény, 1483. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest. Photo: Magyar Nemzeti Galéria, Tibor Mester. ■ Werkstatt des Meisters von Jánosréti: St.-Martin-Altar aus Cserény, 1483, Budapest, Ungarische Nationalgalerie. Foto: Tibor Mester, Budapest, Ungarische Nationalgalerie.
45. Ismeretlen művész: Szent Márton és a koldus, 1490 k. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria. Fotó: Magyar Nemzeti Galéria, Mester Tibor. ■ Anonymous: St Martin and the Beggar (c. 1490). Magyar Nemzeti Galéria, Budapest. Photo: Magyar Nemzeti Galéria, Tibor Mester. ■ Unbekannter Meister: St. Martin mit dem Bettler, um 1490, Budapest, Ungarische Nationalgalerie. Foto: Tibor Mester, Budapest, Ungarische Nationalgalerie.
46. Az Apostolvértanúságok Mesterének segédje: Szent Márton és Toulouse-i Szent Lajos, 1490 k. Esztergom, Keresztény Múzeum. ■ Assistant of the Master of the Martyrdom of the Apostles: St Martin and St Louis of Toulouse, c. 1490. Keresztény Múzeum, Esztergom. ■ Werkstatt des Meisters der Apostelmartyrien: St. Martin und St. Ludwig von Toulouse, um 1490, Esztergom, Christliches Museum.
47. Magyar Szentek-oltára, 1642. Győr, bencés (egykori jezsuita) templom. Fotó: Mester Tibor. ■ Altarpiece of the Hungarian Saints, 1642. Benedictine (formerly Jesuit) church, Győr. Photo: Tibor Mester. ■ Altar der Ungarischen Heiligen, 1642, Győr, Benediktinerkirche (ehemalige Jesuitenkirche). Foto: Tibor Mester.
48. Vogl Gergely (?): Szent Márton püspök, 1750-es évek. Sümeg, püspöki nyaraló kápolnája. ■ Gergely Vogl (?): Bishop St Martin, 1750s. Chapel of the Episcopal Summer House, Sümeg. ■ Gergely Vogl(?): Bischof St. Martin, 1750-er Jahre, Sümeg, Kapelle vom Bischofspalais.
49. Georg Raphael Donner: Szent Márton, 1733–1735. Pozsony (Bratislava), Szent Márton-plébániatemplom (dóm). ■ Georg Raphael Donner: St Martin, 1733–1735. St Martin parish church (Cathedral), Pozsony (Bratislava). ■ Georg Raphael Donner: St. Martin, 1733–1735, Bratislava, Dom St. Martin.
50. Stephan Dorffmaister: Szent Márton apoteózisa, 1777. Kismarton (Eisenstadt), Szent Márton-dóm. Fotó: Pressestelle der Diözese Eisenstadt, Bildarchiv ■ Stephan Dorffmaister: The Apotheosis of St Martin, 1777. St Martin's Cathedral, Kismarton (Eisenstadt). Photo: Pressestelle der Diözese Eisenstadt, Bildarchiv. ■ Stephan Dorffmaister: Die Apotheose des St. Martin, 1777, Kismarton (Eisenstadt), Dom St. Martin. Foto: Pressestelle der Diözese Eisenstadt, Bildarchiv.
51. Szent Márton-oltár, 17. század. Szombathely, Szent Márton-templom. ■ St Martin altarpiece, 17th c. Church of St Martin, Szombathely. ■ St.-Martin-Altar 17. Jh., Szombathely, St.-Martin-Kirche.
52. Rumi Rajki István: Szent Márton megkereszteli édesanyját, 1938. Szombathely. ■ István Rumi Rajki: St Martin Baptises his Mother, 1938. Szombathely. ■ István Rumi Rajki: St. Martin tauf seine Mutter, 1938, Szombathely.
53. Törnai Endre András: Szent Márton lámpása, 1996. ■ András Törnai Endre: The Lamp of St Martin, 1996. ■ Endre András Törnai: Die Laterne des St. Martin, 1996.
54. Szent Márton tumba, 1860. Tours, Szent Márton-bazilika. ■ The tomb of St Martin, 1860. St Martin's basilica, Tours. ■ Tumba von St. Martin, 1860, Tours, St.-Martin-Basilika.
55. Storno Ferenc: Szent Márton püspök, 1868. Pannonhalmi Főapátság, Bazilika. ■ Ferenc Storno: Bishop St Martin, 1868. Abbey Church, Pannonhalma. ■ Ferenc Storno: Bischof St. Martin, 1868, Erzabtei Pannonhalma, Basilika.

56. Storno Ferenc: Szent Márton püspök (vázlat), 1868. Pannonhalmi Főapátság. • Ferenc Storno: Bishop St Martin (sketch), 1868. Abbey of Pannonhalma. • Storno: Bischof St. Martin (Skizze), 1868, Erzabtei Pannonhalma.
57. Szent Márton kidönt egy pogányok által tisztelt fát, 1120 k. Vézelay, Ste Madeleine-katedrális. • St Martin Felling a Tree Venerated by Pagans, c. 1120. St. Madeleine Cathedral, Vézelay. • St. Martin läßt einen Götzenbaum fallen, um 1120, Vézelay, Kathedrale Ste-Madeleine.
58. Justin Sanson: Szent Márton-emléktábla Amiens-ben, a Palais de Justice falán, 1880. (A köpeny megosztás feltételezett helyét megőrző tábla.) • Justin Sanson: Memorial plaque of St Martin on the wall of the Palais de Justice in Amiens marking the supposed site of the division of the cloak, 1880. • Justin Sanson: Gedenktafel des St. Martin, Palais de Justice, Amiens, 1880. (Am annehmlichen Ort der Mantelteilung.)
59. A trónon ülő püspök, falkép, 1103–1107. Petersberg, Szent Péter bencés kolostor. • Enthroned bishop, mural. Former Benedictine monastery of St Peter, Petersberg, 1103–1107. • Tronender Bischof, Wandmalerei, 1103–1107, Benediktinerkloster St. Peter in Petersberg.
60. Márton püspökké szentelik, 1300 k. Tours, Szent Márton-bazilika üvegablaka. Másodlagos beépítésben ma a Tours-i Saint-Gatien katedrálisban. • St Martin Ordained as a Bishop, c. 1300. Window from the Cathedral of St Martin, Tours. Transferred to the Saint-Gatien Cathedral in Tours. • Bischofsweihe des St. Martin, um 1300, Glasmalerei, Tours, St.-Martin-Basilika. (Heute eingebaut in der Kathedrale Saint-Gatien zu Tours.)
61. Anthonis van Dyck: Szent Márton és a koldus, 1620 k. Graf von Schönborn Kunstsammlungen, Schloß Weißenstein, Pommersfelden. Fotó: Graf von Schönborn Kunstsammlungen, Schloß Weißenstein, Pommersfelden. • Anthony van Dyck: St Martin and the Beggar, c. 1620. Graf von Schönborn Kunstsammlungen, Schloß Weißenstein, Pommersfelden. Photo: Graf von Schönborn Kunstsammlungen, Schloß Weißenstein, Pommersfelden. • Anthonis van Dyck: St. Martin und der Bettler, um 1620, Graf von Schönborn Kunstsammlungen, Schloß Weißenstein, Pommersfelden. Foto: Graf von Schönborn Kunstsammlungen, Schloß Weißenstein, Pommersfelden.
62. Matthäus Günther: Márton megtámadják a rablók, 1733. Szent Márton-plébániatemplom, Garmisch-Partenkirchen. • Matthäus Günther: St Martin Attacked by Robbers, 1733. Sankt Martin parish church, Garmisch-Partenkirchen. • Matthäus Günther: Martin wird von Räubern überfallen, 1733, Garmisch-Partenkirchen, St.-Martin-Pfarrkirche.
63. Ghirlandaio műhelye: Krisztus megjelenik Mártonnak, 1480-as évek. Firenze, Oratorio della Confraternità di San Martino dei Buonomini. • Workshop of Ghirlandaio: Christ Appears to St Martin, 1480s. Florence, Oratorio della Confraternità di San Martino dei Buonomini. • Werkstatt von Ghirlandaio: Christus erscheint Martin, 1480-er Jahre, Florenz, Oratorio della Confraternità di San Martino dei Buonomini.
64. A Porta Speciosa, 13. század. Pannonhalmi Főapátság, Bazilika. • The Porta Speciosa, 13th c. Abbey Church of Pannonhalma. • Porta Speciosa, 13. Jh., Erzabtei Pannonhalma, Basilika.
65. Grünwald (?): Szent Márton és Szent György, 1519. Aschaffenburg, Stiftskirche. • Grünwald (?): St Martin and St George, 1519. Stiftskirche, Aschaffenburg. • Matthias Grünwald (?): St. Martin und St. Georg, 1519, Aschaffenburg, Stiftskirche.
66. George Desmarées: Szent Márton megdicsőülése, 1744. Kaufbeuren, Szent Márton-plébániatemplom. • George Desmarées: Glorification of St Martin, 1744. St Martin parish church, Kaufbeuren. • George Desmarées: Apotheose des St. Martin, 1744, Kaufbeuren, St.-Martin-Pfarrkirche.
67. Georgius Lederer: Szent Márton felvétele a szentek közösségébe, 1738. Lemerdingen, Szent Márton-plébániatemplom. • Georgius Lederer: St Martin Accepted into the Community of Saints, 1738. St Martin parish church, Lemerdingen. • Georgius Lederer: Die Aufnahme des St. Martin in die Gemeinschaft der Heiligen, 1738, Lemerdingen, St.-Martin-Pfarrkirche.
68. Sütő Éva: Szent Márton köpenye is lehetne, 1997. • Éva Sütő: It Could Be St Martin's Cloak, 1997. • Éva Sütő: Es könnte der Martinsmantel sein, 1997.
69. A Pannonhalmi Evangelistarium részlete (Forgács-Kódex), 1510 k. Pannonhalma, Főapátsági Könyvtár. • Evangelistary of Pannonhalma (Forgács-codex), detail, c. 1510. Library of the Abbey of Pannonhalma, Pannonhalma. • Detail des Evangelistarium von Pannonhalma (Forgács-Codex), um 1510, Pannonhalma, Bibliothek der Erzabtei.
70. Johannes Aquila: Szent Márton halála, 1392. Mártonhely (Martjanci), Szent Márton-templom. • Johannes Aquila: Death of St Martin, 1392. Church of St Martin, Mártonhely (Martjanci). • Johannes Aquila: Tod des St. Martin, 1392, Mártonhely (Martjanci), St.-Martin-Kirche.
71. A Szent Anna-oltárok mestere: A Szent Márton-plébániatemplom főoltára, 1520. Héthárs (Lipany). • Master of the Saint Anne-altars: High altarpiece of the St Martin parish church, 1520. Héthárs (Lipany). • Meister der Annenaltäre: Hochaltar der St.-Martin-Pfarrkirche in Héthárs (Lipany), 1520.
72. A Jánosréti Mester műhelye: A cserényi Szent Márton-oltár (részlet): Szent Márton beteget gyógyít, 1483. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria. Fotó: Magyar Nemzeti Galéria, Mester Tibor. • Workshop of the Master of Jánosrét: St Martin Healing the Sick. Detail of the St Martin altarpiece from Cserény, 1483. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest. Photo: Magyar Nemzeti Galéria, Tibor Mester. • Werkstatt des Meisters von Jánosrét: St. Martin-Altar aus Cserény (Detail): St. Martin heilt Kranken, 1483, Budapest, Ungarische Nationalgalerie. Fotó: Tibor Mester, Budapest, Ungarische Nationalgalerie.
73. Címlap metszet, Festivale Tyrnaviens, Tyrnaviae 1743. Pannonhalma, Főapátsági Könyvtár. • Titlepage (Festivale Tyrnaviens) Tyrnaviae 1743. Library of the Abbey of Pannonhalma, Pannonhalma. • Titelblattdruck, Festivale Tyrnaviens, Tyrnaviae, 1743, Pannonhalma, Bibliothek der Erzabtei.
74. Ismeretlen művész: Szent Márton és a koldus, 17. század közepe. Szombathely, Szent Márton-templom. • Anonymous: St Martin and the Beggar, middle of the 17th c. Church of St Martin, Szombathely. • Unbekannter Meister: St. Martin und der Bettler, Mitte des 17. Jh., Szombathely, St.-Martin-Kirche.
75. Johann Lucas Kracker: Tours-i Szent Márton beteget gyógyít, 1770. Tiszapüspöki, Szent Márton-plébániatemplom. • Johann Lucas Kracker: St Martin of Tours Healing the Sick, 1770. St Martin parish church, Tiszapüspöki. • Johann Lucas Kracker: St. Martin heilt Kranken, 1770, Tiszapüspöki, St.-Martin-Pfarrkirche.
76. Lucas Stibinger: Szent Márton és a koldus, 1801. Munkács (Munkács), Szent Márton-székesegyház. • Lucas Stibinger: St Martin and the Beggar, 1801. St Martin's cathedral, Munkács (Munkács). • Lucas Stibinger: St. Martin und der Bettler, 1801, Munkács (Munkács) Kathedrale St. Martin.
77. Ismeretlen művész: Szent Márton és a koldus, 1894. Kőszeg, Jézus Szíve-plébániatemplom. • Anonymous: St Martin and the Beggar, 1894. Church of the Sacred Heart, Kőszeg. • Unbekannter Meister: St. Martin mit dem Bettler, 1894, Herz-Jesu-Pfarrkirche in Kőszeg.
78. Franz Anton Maulbertsch: Szent Márton, 1791. Szombathely, székesegyház. • Franz Anton Maulbertsch: St Martin, 1791. Cathedral, Szombathely. • Franz Anton Maulbertsch: St. Martin, 1791, Szombathely, Kathedrale.
79. Szent Márton-ereklyetartó, 1791 k. Szombathely, Szent Márton-templom. • Reliquary of St Martin, c. 1791. Church of St Martin, Szombathely. • St. Martin-Reliquiar, um 1791, Szombathely, St.-Martin-Kirche.
80. Tóth István: Szent Márton-herma, 1913. Szombathely, székesegyház. • István Tóth: Reliquary of St Martin, 1913. Cathedral, Szombathely. • István Tóth: Herme des St. Martin, 1913, Szombathely, Kathedrale.
81. Szent Márton életre kelti a Krisztusért elesett harcosokat, 1392. Mártonhely (Martjanci), Szent Márton-templom. • St Martin resurrecting Soldiers who died for Christ, 1392. Church of St Martin, Mártonhely (Martjanci). • St. Martin erweckt die für Christus gefallenen Kämpfer zum Leben, 1392, Mártonhely (Martjanci), St.-Martin-Kirche.
82. Szent Márton síremléke az 5. századból Tours-ban. (Újkori kiegészítésekkel. Feltehetően a 471. július 4-én felszentelt templomban állt.) • The funerary monument of St Martin in Tours, 5th c., with modern additions. (Originally probably in the church consecrated on July 4, 471.) Tours. • Grabmal des St. Martin aus dem 5. Jh. (Mit neuzeitlichen Ergänzungen. Es stand wahrscheinlich in der am 4. Juli 471 geweihten Kirche.) Tours.

TARTALOM • CONTENTS • INHALTSVERZEICHNIS

Előszó ▪ Foreword ▪ Vorwort	5
„... nem vonakodom a munkától” Szent Márton jelentősége és első ábrázolásai	13
„... elrejtőzni nem tudsz!” Szent Márton-himnusz	14
„... nem olyan keveset tett”	17
„... a valódi tökéletesség példája...” Szent Márton és a koldus	18
„... a szerzetesek példaképe...” <i>Assisi Szent Márton-freskóciklusa</i>	27
<i>Firenze, Oratorio della Confraternità di San Martino dei Buonomini</i>	31
<i>V. Márton pápa</i>	32
„... a katolikus hit terjesztője” Szent Márton, a püspök ábrázolása	33
„... rád tekint szülőfölded népe...” Szent Márton hazai ábrázolásai	38
„... Szombathely dicső szülöttje...”	53
„... kik téged itt tisztelünk”	59
▪	
“... i do not refuse the work” The importance and the first representations of Saint Martin	61
“... you cannot hide” (from a Hymn of Saint Martin)	62
“... what he did was not so little”	64
“... the exemplar of real perfection ...” Saint Martin and the Beggar	66
“... the exemplar of monks” <i>The Saint Martin fresco cycle in Assisi</i>	74
<i>Florence, Oratorio della Confraternità di San Martino dei Buonomini</i>	78
<i>Pope Martin V</i>	79
“...the preacher of the catholic faith” Representations of Saint Martin the Bishop	80
“...the people of your country look up to you” Hungarian representations of Saint Martin	86
“...the glorious son of Szombathely”	103
“...those who honour you here”	108
▪	
„... der Arbeit verweigere ich mich nicht“ Bedeutung und erste Darstellungen Sankt Martins	111
„... verbergen kannst du dich nicht!“ (Sankt Martins-Hymne)	112
„... er hat nicht so wenig getan“	115
„... Ein Beispiel der wirklichen Vollkommenheit...” Sankt Martin und der Bettler	116
„... Vorbild der Mönche...” <i>Die Freskenzyklen Sankt Martin in Assisi</i>	125
<i>Florence, Oratorio della Confraternità di San Martino dei Buonomini</i>	129
<i>Papst Martin V.</i>	130
„... Verbreiter des Katholizismus“ Darstellung des Bischofs Sankt Martin	132
„... das Volk deiner Heimat blickt auf dich...” Heimatliche Darstellungen Sankt Martins in Ungarn	137
„... der ruhmvolle Sohn von Szombathely...”	155
„... wir, die dich hier ehren“	160
▪	
Jegyzetek és az idézett irodalom rövidítései feloldása ▪ Notes and works cited ▪ Anmerkungen und Abkürzungsverzeichnis der Zitierten Literatur	163
Időrendi áttekintés ▪ Chronology ▪ Chronologischer Übersicht	169
Képjegyzék ▪ List of illustrations ▪ Abbildungsverzeichnis	172

Írta ■ Text ■ Text

DR. LŐRINCZ ZOLTÁN

Fotó ■ Photography ■ Fotos

NÉMETH JÓZSEF

Szerkesztette ■ Editor ■ Redaktion

BODA LÁSZLÓ

Szakmai lektor ■ Scholarly advisor ■ Lektorat

DR. PROKOPP MÁRIA

Angol fordítás ■ English translation ■ Englische Übersetzung

TÓTH KRISZTINA

Angol anyanyelvi lektor ■ English translation checked by ■ Englischer Lektor

KARL KOVACS

Német fordítás ■ German translation ■ Deutsche Übersetzung

MIHÁLYI FORDÍTÓ IRODA

Német anyanyelvi lektor ■ German translation checked by ■ Deutscher Lektor

DR. ERWIN BIRMEYER

Könyvterv ■ Design ■ Gestaltung

SELLYEI TAMÁS OTTÓ

Kiadja ■ Publisher ■ Verlag

B.K.L. KIADÓ – PANNON LAPOK TÁRSASÁGA

Felelős kiadó ■ Responsible publisher ■ Verantwortlicher Verleger

BODA LÁSZLÓ, KÁZMÉR JUDIT

Színbontás ■ Decomposition of colours ■ Farbwiedergabe

BNP GRAFIKAI STÚDIÓ

Nyomdai munkák ■ Printing ■ Druck

SÁBA DRUCK

Kötészeti munkák ■ Binding ■ Bindung

HOFMA KÖNYVKÖTÉSZET

A könyv Multi Art Silk papírra készült ■ Printed on Multi Arts Silk paper ■ Papier: Multi Art Silk

ISBN 963 86067 4 6

Készült a magyar millennium tiszteletére a 2000. évben ■ Published on occasion of the Hungarian Millennium in 2000
■ Angefertigt für das ungarische Millennium im Jahr 2000

A szerkesztés lezárva 2000. május 31 ■ Editing finished May 31, 2000 ■ Redaktionsschluss: am 31. Mai 2000

A kötet megjelenését támogatta ■ The publication of this book was sponsored by ■ Die Erscheinung des Buches wurde unterstützt von

METÁL HUNGÁRIA HOLDING RT.

SZOMBATHELYI EGYHÁZMEGYEI HATÓSÁG

SZOMBATHELY MEGYEI JOGÚ VÁROS ÖNKORMÁNYZATA

Médiatámogató ■ Media sponsors ■ Medienunterstützung

DUNA TV

Külön köszönet ■ Special thanks to ■ Wir danken besonders

BAKURA EMÍLIA, CHARPENTIER-NÉ DE GERANDO-TELEKI JUDIT, CSÓKA GÁSPÁR,

FÜZFÁ BALÁZS, GÖRÖG GABRIELLA, HECKMANN FERENC,

HENDE CSABA, KISS ANIKÓ, KONTSEK ILDIKÓ, KOVÁCS LÁSZLÓ, LENGYEL VALTER,

MAYER LÁSZLÓ, RÁCZ JÓZSEF, SALLAY DÓRA

Minden jog fenntartva! ■ All rights reserved! ■ Alle Rechte vorbehalten!



