

Smoláková, Mária

K ikonografickej problematike nástěnných malieb v tzv. Thurzovom dome v Banskej Bystrici

Archaeologia historica. 2001, vol. 26, iss. [1], pp. 227-240

ISBN 80-7275-015-01

ISSN 0231-5823

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/140422>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

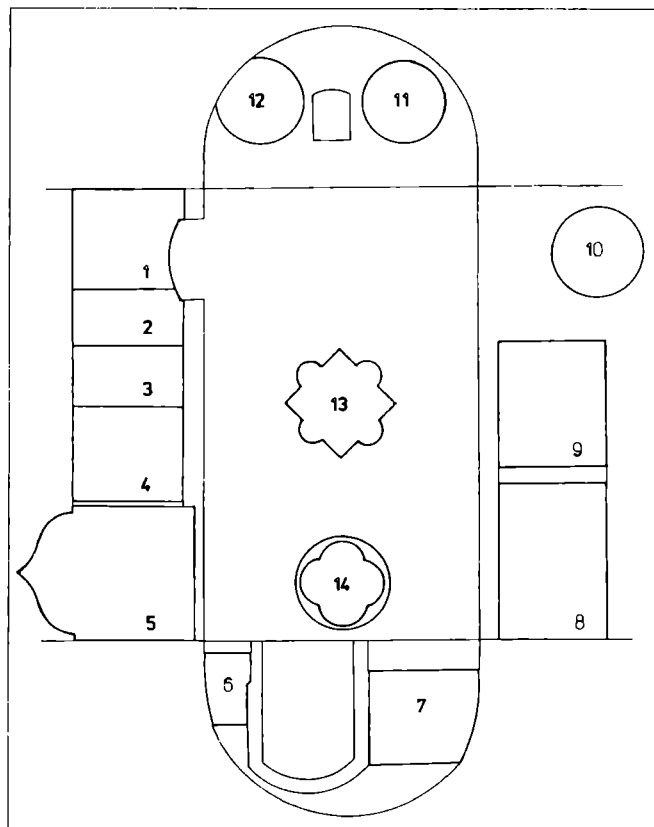
K ikonografickej problematike nástenných malieb v tzv. Thurzovom dome v Banskej Bystrici

MÁRIA SMOLÁKOVÁ

Z neskorogotických nástenných malieb v profánnej architektúre na Slovensku patrí výmalba „zelenej izby“ v dome č. 4 na námestí SNP v Banskej Bystrici – v tzv. Thurzovom dome – k najvýznamnejším a najosobitejším celkom. Je známa od päťdesiatych rokov. Vtedy, v roku 1954, objavili v rámci záchrany domu pri výskumných prácach aj nástenné maľby v zadnej juhovýchodnej miestnosti prízemí (má rozmery 8,5×4,5 m) a následne ich v rokoch 1956–1958 reštauroval E. Massányi a E. Petrikovič. Vzbudili značnú pozornosť svojimi rozmernými figurálnymi obrazmi spolu s heraldickou náplňou dvoch medailónov a bohatou akantovou ornamentikou na zelenom podklade.

Smerodatné pre datovanie slohovo jasne začlenených neskorogotických malieb boli v prvom rade erby, umiestnené v pozdĺžnej vrcholovej ose valenej klenby a obklopené zeleným akantovým ornamentom, jeden v strede, druhý na okraji klenby pri južnej stene. Od začiatku (Massányi 1956) bol jednoznačne okrajový erb, vložený do iluzívne malovaného kruhového rámu so vpísaným štvorlistom, určený ako erb kráľa Mateja Korvína s korunou nad štítovým znamením. Nad stredným erbom, totožným v tvare a veľkosti štítu, ale vloženým do kvadrilobu, je na mieste koruny anjel ako štítonosič. Napriek spoľahlivej čitateľnosti náplne polí štítu viedla zrejme lígúra štítonosiča k prekvapivo mylnému výkladu. Prijatý bol ako erb mesta Banskej Bystrice (Massányi 1956, Radocsay 1977, 130–131, Dvořáková, Krása, Stejskal 1978, 71), dokonca aj ako heraldická alegória z arpádovského a anjouovského znaku (Ďurdiaková 1971, 140), neskôr ako arpádovsko-anjouovský erb (Togner 1988, 28). Až É. Szmodis-Eszlárýová (1982, 522–523) ho správne uvádza ako erb kráľovnej Beatrix, manželky Mateja Korvína.

V týchto kontextoch väčšina bádateľov stanovuje hornú hranicu vzniku malieb do úmrtia Mateja Korvína v roku 1490. Bližšie ich datujú k doloženým návštevám kráľa v Banskej Bystrici v roku 1465 a 1478 (Lajta 1966, 5, Ďurdiaková 1971, 120–130), okolo 1480 (Dvořáková, Krása, Stejskal 1978, 72), okolo 1480–1490 (Radocsay 1977, 130–131), prípadne medzi 1476, kedy sa kráľ Matej žení s Beatrix Aragóňskou, a 1490 (Ševčíková 1995, 130). Bez udania dôvodu sa posúva datovanie aj do mladšieho obdobia, okolo 1495–1500 (Togner 1988, 28) a okolo 1500 (Heilfurth 1967, 84, Vaculík 1975, 34). Vtedy už dom vlastnil Ján Thurzo, ktorý ho spolu s ďalšími domami kúpil v roku 1495, po založení thurzovsko-fuggerovskej spoločnosti. É. Szmodis-Eszlárýová (1982, 522–523) kladie maľby do poslednej štvrtiny 15. storočia a pripúšťa možnosť ich vzniku za Thurzovcov po roku 1495, keď už síce bola Beatrix kráľovská vdova, ale stále majiteľka banských miest v rámci ustanovenia venného zaopatrenia uhorských kráľovien. Podľa autorky tu mohol byť erb Mateja Korvína prezentovaný ku cti mŕtveho kráľa (ako argument uvádza podobné uplatnenie jeho erbu ešte v roku 1512 na Lázóovej kaplnke v Alba Iulia v Sedmohradsku). Posun datovania k Thurzovcom je možný a dá sa podprieť aj umiestnením oboch erbov. Dominantnú polohu vo vzťahu k priestoru má kráľovnin erb v strede klenby, ktorý dokonca veľkosťou rámovaného poľa, kvadrilobu, o málo presahuje kruhový rám kráľovho erbu, vysunutého na úplný okraj klenby. Dôležité je i to, že nad erbom Beatrix nie je symbolická kráľovská koruna, ale anjel vo funkcii nosiča štítu, v 15. storočí často zobrazovaný ako vedľajšia figúra pri mestských erboch, aj samotnej Banskej Bystrici (Novák 1967, 42–44, 94). Zdôrazňuje sa ním skôr kráľovnin vzťah k mestu, jej postavenie držiteľky stredoslovenských banských

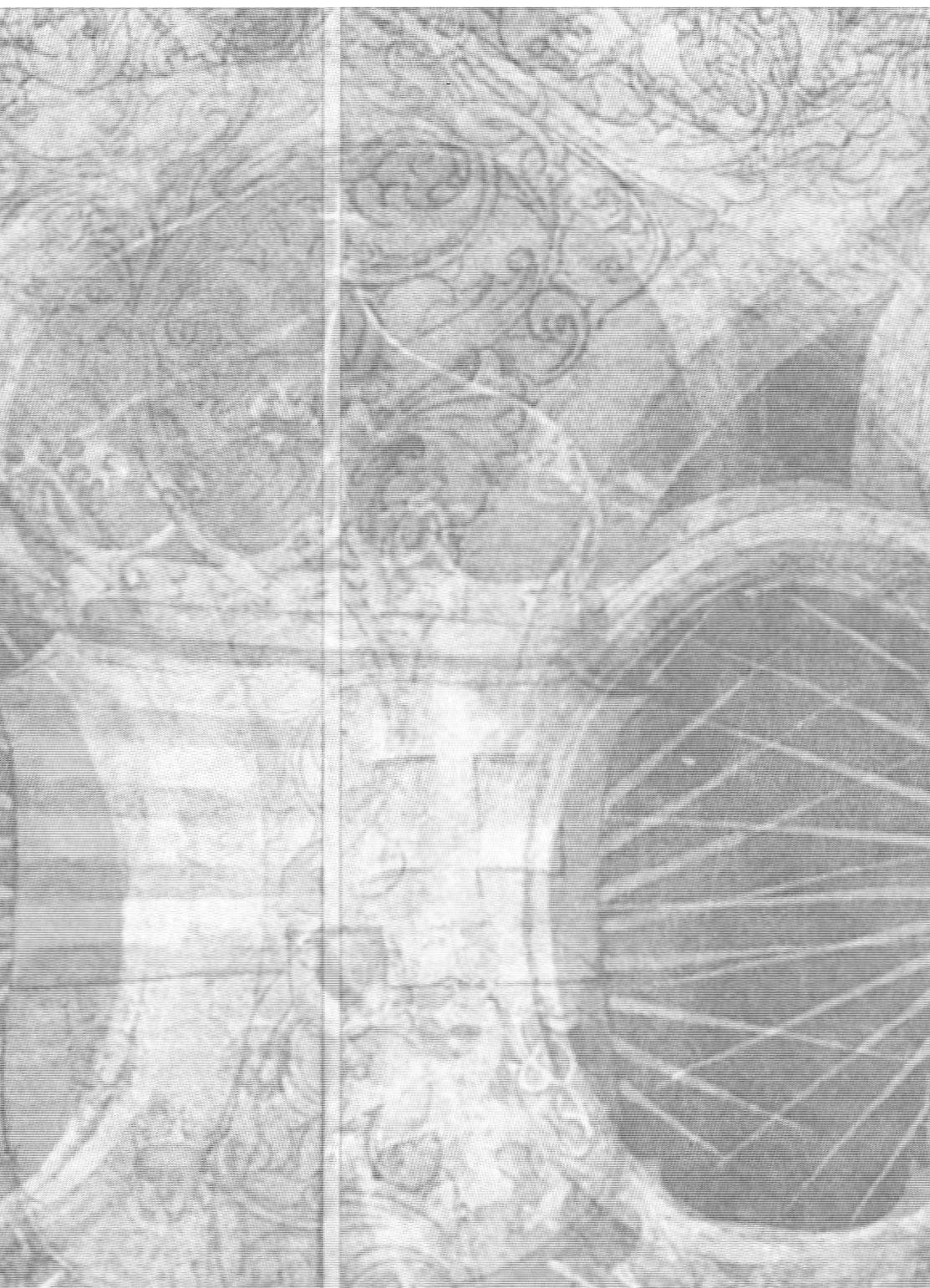


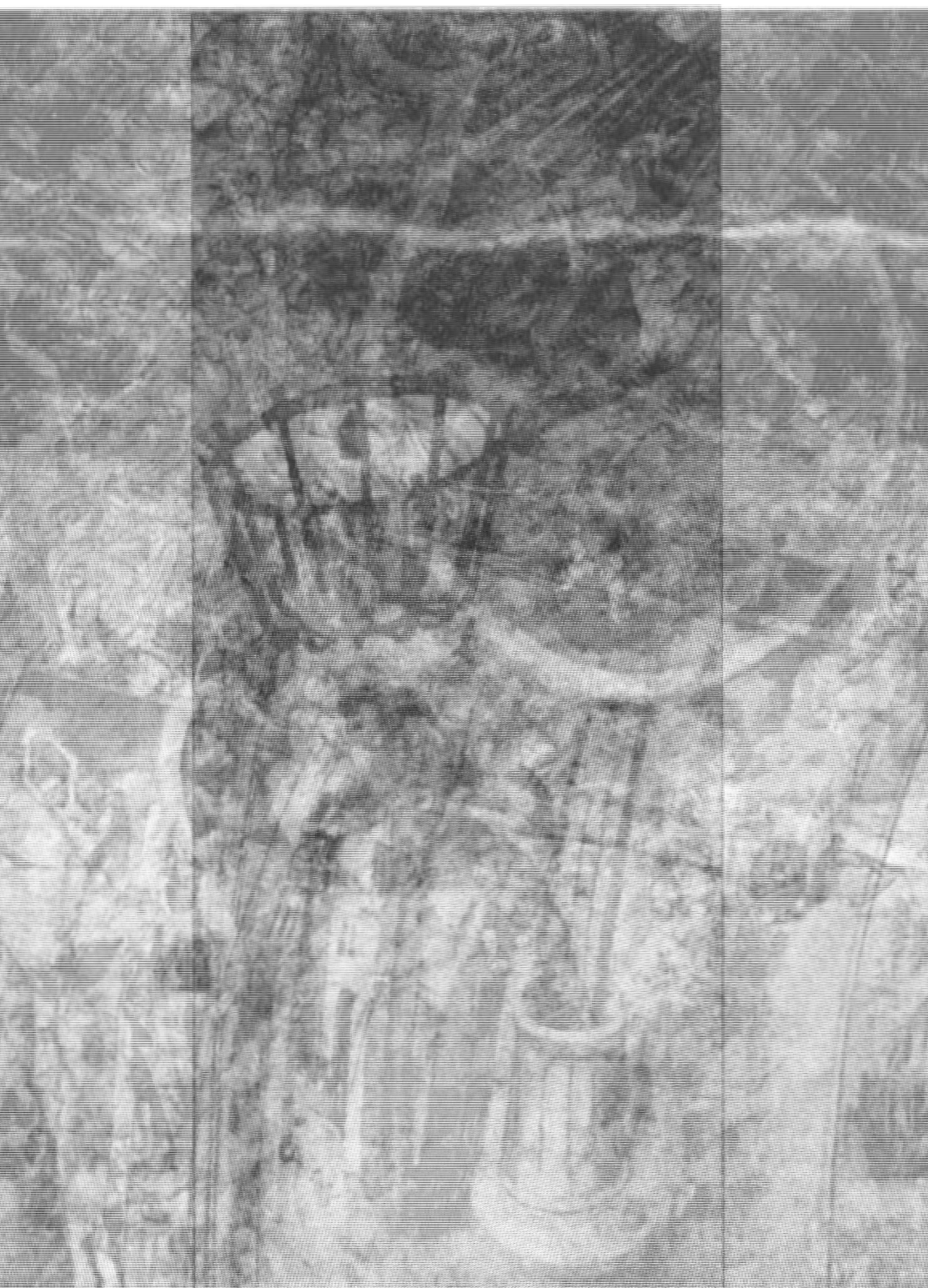
Obr. 1. Schéma usporiadania obrazov na stenách (nad ukončením sokla vo výške 146 cm) a na klenbe: 1. Tanec s medvedom, 2. Sv. Juraj v boji s drakom, 3. Danielov sen a objavenie drahého kovu, 4. Kristus a Samaritánka, 5. Posledný súd, 6. Sv. Barbora, 7. Mojžiš, 8. Zuzana a starci, 9. Sv. Krištof, 10. stopy neurčenej figurálnej náplne, 11. zaniknutá náplň, 12. Prorok s vrecom pšenice (Mystický mlyn), 13. Erb kráľovnej Beatrix, 14. Erb kráľa Mateja Korvína.

miest. Po roku 1498, ktorý by mohol byť dátumom ante quem pre vznik malieb, končí nárok Beatrix na dôchodky z týchto miest. Vtedy prenajala správu banskej komory Jánovi Thurzovi, ktorý jej pravdepodobne vyplatil celé veno (Zsemlye 1999, 131). Napokon formu kvadrilobového rámu i spôsob vloženia erbu s lúčmi dokladá úplne zhodný príklad v knižnej maľbe. Dopĺňajúcej tlačene benátske vydanie Aristotela z rokov 1483–1484 z knižnice Mateja Korvína (Bibliotheca 1967, 57, LXIII) – erby v bordúre textu patria už Vladislavovi II. Jagellonskému a spolu s kvadrilobmi boli namaľované dodatočne.

K riešeniu problému datovania a tým aj objednávateľa malieb (v prípade datovania ante quem 1490 by ním bol banský podnikateľ Hans Lang, po roku 1495 Thurzovci) neprispela zatiaľ odborná literatúra dôslednejšou slohovo-štylovou analýzou. Poukazuje na ojedinelosť diela, snáď východisko maliara v grafike a tabuľovej maľbe Porýnia, vzdialené reflexy nizozemských prameňov (Dvořáková, Krása, Stejskal 1978, 62–63, 72), pripomína absenciu konkrétnych obrazových analógií (Szmodis-Eszlály 1982, 523).

Tieto otázky ponechávame zatiaľ otvorené a pokúsime sa prispieť k ikonografickému výkladu malieb, ktorý doteraz nebol jednoznačný alebo absentoval vo vzťahu k niektorým obrazom. Problémom však naďalej zostane zánik čiastočnej alebo prílišná torzovitosť obrazových náplní (reštaurátori uvádzajú cca 10 m² celkového úbytku malieb vrátane ornamentov, Massányi 1956), prípadne nečitateľnosť významov určitých prvkov a úplná strata pôvodných textov na nápisových páskach, ktoré boli súčasťou takmer všetkých obrazov a jedna z nich v značnej dĺžke vystupovala i samostatne na ornamentálnej ploche severnej steny, iste s kľúčovým textovým obsahom. Interpretáciu malieb sťažuje aj ich dnešný stav po vyše štyroch desaťročiach od reštaurovania v päťdesiatych rokoch, ktoré sa riadilo metódou op-





**Obr. 5. Danielov sen a objavenie
drahého kovu (západná stena).**

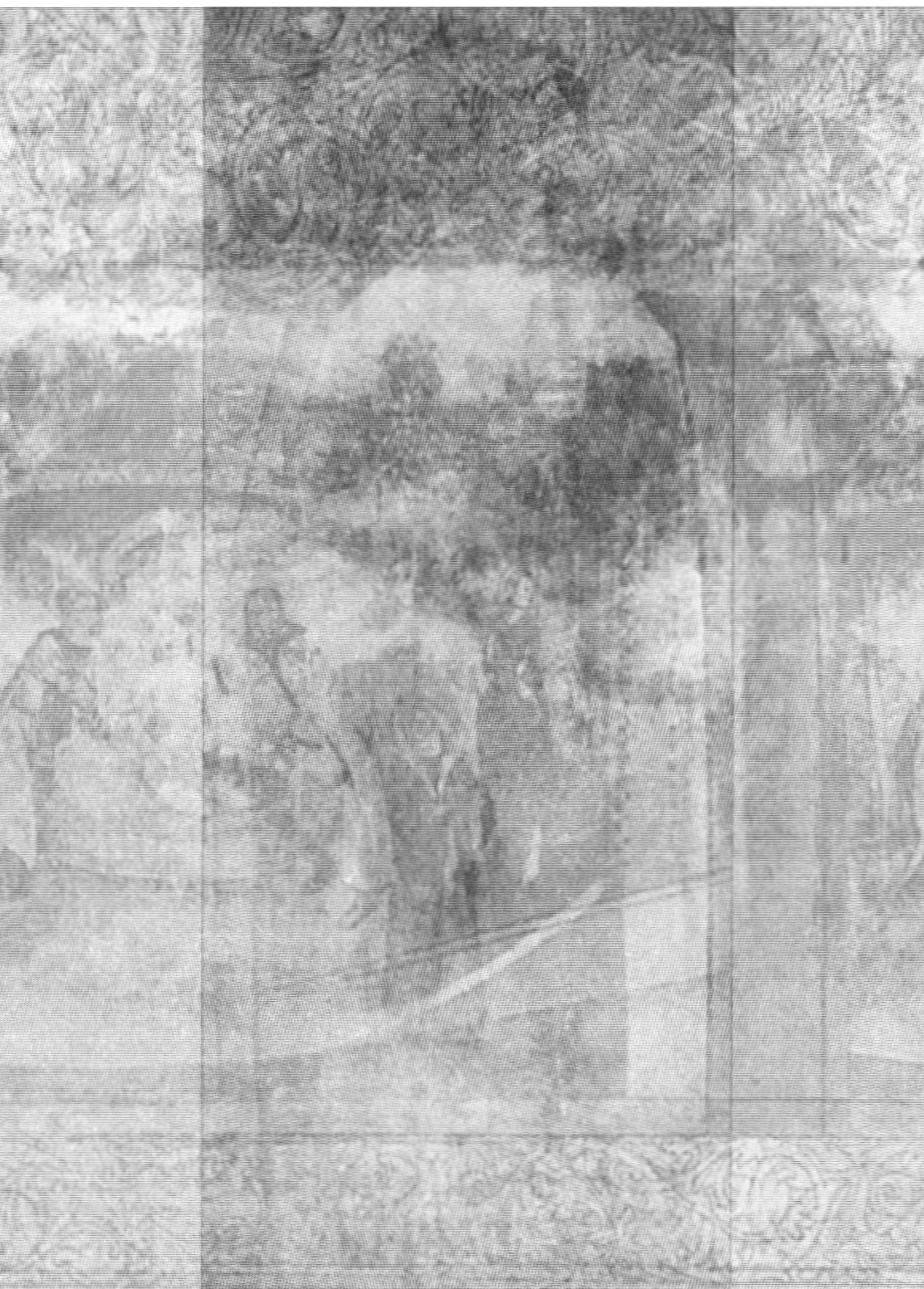


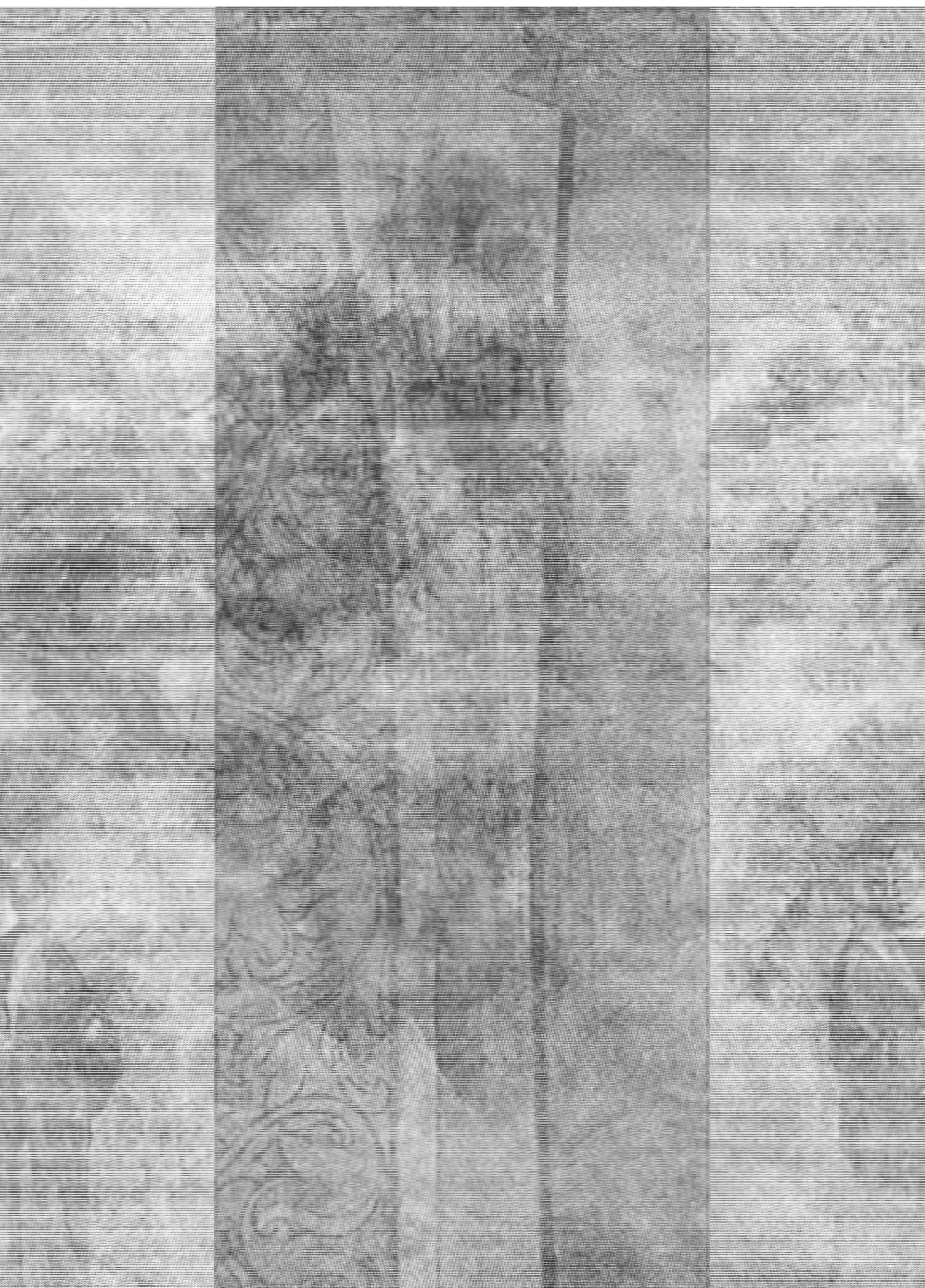
pečenstvu, ktoré ho môže v kresťanskom zmysle ohroziť. Nasledujúce zobrazenie sv. Juraja – už v krajinárskej scenérii, charakteristickej pre väčšinu obrazov v miestnosti – má tradičnú ikonografickú schému so svätcom na koni, vrážajúcom kopiju do drakovej tlamy, s modliacou sa princeznou v pozadí a jej kráľovskými rodičmi v okne vysokej veže pri ľavom okraji. Všeobecne symbolizuje boj a víťazstvo nad zlom, rytierske cnosti a jeho výber iste súvisel s uctievaním sv. Juraja v banskom prostredí (aj zdôraznená dračia jaskyňa v ľavom dolnom rohu navodzuje podobu vstupu do banskej štôlne) v rámci jeho začlenenía medzi štrnástich pomocníkov ako prosebníka za duše v očistci, bol tiež ochrancom proti chorobám, i proti jedovatým hadom (Lexikon, Herder VI. 1990, 366–390).

Osobitý je ďalší obraz z legendy proroka Daniela, ktorá sa na základe vybraných partií biblického textu (Daniel 4–6) a motivickej paraboly k baníctvu vytvorila až v neskorom stredoveku a podľa G. Heilfurtha (1967, 81) jej písomnému zaznamenaniu najskôr v roku 1562 predchádzalo obrazové vyjadrenie ústneho tradovania. Z jeho rozsiahleho bádania vyplýva najstaršie zobrazenie legendy okolo 1470–1480 v tyrolskom banskom meste Imst, v nástennej maľbe kaplnky sv. Michala pri farskom kostole, kde je Daniel prezentovaný ako prebúdžajúci sa zo sna a kráčajúci s baníckymi nástrojmi v rukách. Na južnej stene farského kostola v Imste sa zopakovala legenda koncom 15. storočia na jednej z fresiek v naratívnom rozšírení pracovnej činnosti svätca a baníkov. Ani v jednom z týchto výjavov nie je zachytený prepis sna so stromom – ten najbližšie dokladá G. Heilfurth doskovým obrazom na zámku Blühnbach pri Werfen (oblasť Salzburgu) z doby okolo 1500, kde sa v pozadí zjavuje Danielovi na strome Boh-otec a v popredí jeden z dvoch baníkov podáva Danielovi kus rudy. Na banskobystrickom obraze je v popredí hlboko rozvinutej krajiny dominantný vysoký strom s Danielom v konároch a s prilietajúcim anjelom, dolu pri koreňoch pracuje baník so železkom a kladivkom. Dobou vzniku iste predchádzal uvedenému doskovému obrazu (aj keby sa posunulo datovanie bližšie k roku 1498), javí sa teda ako najstarší zachovaný ikonografický typ presného zobrazenia legendy o zázračnom objavení drahého kovu prostredníctvom Daniela. Možno ho snáď pripísať invencii maliara, schopného vlastnej interpretácie témy, nevieme však, či a akými obrazovými prostriedkami sa mohla rozširovať. Faktom zostáva jej ojedinelý výskyt u nás a napokon aj v stredoeurópskych banských oblastiach. Výber témy bezprostredne súvisel s profesným zameraním objednávateľa (v prípade väzby k Thurzovcom by sa v Danielovom príbehu mohla vidieť narážka na objaviteľskú úlohu Jána Thurza v technológii odlučovania striebra a zlata od meďi, bližšie k jeho činnosti Skladaný 1973–1974, 203–222) a myšlienkovy s hlboko zakotvenou religiozitou, vyjadrenou napokon v celej výmaľbe miestnosti.

Dva nadväzujúce obrazy západnej steny, veľkosťou plochy presahujúce predošlé, sú venované najzávažnejším kresťanským témam. Kristus a Samaritánka pri Jakubovej studni má soteriologický význam, podľa Kristových slov o vode života sa vzťahuje k sviatosti krstu, ktorej prijatím sa naplňa božia vôľa a vedie kresťana k večnému životu. Posledný veľký obraz v bohatom architektonickom ráme predstavuje Posledný súd v obvyklej ikonografickej schéme, v hornej zóne s apokalyptickým Kristom v mandorle (podľa drobných nedoplnených fragmentov mu pôvodne z úst vychádzal meč a falia), s Pannou Máriou a Jánom Krstiteľom ako prosebníkmi a štyrmi vznášajúcimi sa anjelmi, v dolnej, väčšinou zničenej zóne, je zachované vstávanie z hrobov, vľavo horná časť nebeskej brány, vpravo pažerák Leviatana s náznakom odsúdených, po stranách ako súčasť architekturný rámu postavy dvoch prorokov s nápisovými páskami.

K sledu obrazov západnej steny, poukazujúcich na základné morálne hodnoty kresťanského života a podmienky spasenia pri Poslednom súde (napokon aj možnú odmenu na zemi v nájdení drahého kovu) patria ešte dve drobné scény, včlenené do ornamentálnej plochy klenby a zakomponované do väčších akantových závitov nad obrazom Krista a Samaritánky a nad Tancom s medveďom. Predstavujú známu Ezopovu bájkou o líške a bocianovi ako moralitu s poučením neškodiť nikomu, ale ublíženie rovnako oplatiť. V kresťanskej ikonografii symbolizuje líška diabla, zlo, prípadne herézu, neresti a bocian samotného Krista





pláne v zmenšenej mierke žena v červených šatách a ľudská postava lezúca po štyroch. Z týchto komponentov sa dosiaľ vyvodzovala téma obrazu, pričom bola logicky určujúca hlavná a jediná veľká postava v pravej časti (Matej Korvín, sv. Eustach, kráľ Dávid). Kritériom bol jej bielo podšitý červený plášť a atribút v rukách, navodzujúci podobu žezla. Jeho hlavicové ukončenie je však novým doplnkom pri reštaurovaní a podľa starých detailných fotografií novoodkrytých malieb nemá opodstatnenie. V protokole o ich stave pred reštaurátorským zásahom (Massányi 1956) sa napokon uvádza, že „v rukách drží malý predmet tvaru paličky alebo nejaký nástroj“. Na základe pôvodných fotografií možno atribút, držaný obomi rukami, určiť ako šíp podľa tvaru ukončenia „paličky“ a náznaku krídielok. Tento atribút sám o sebe nemohol viesť k identifikovaniu postavy, ku ktorej museli byť v bezprostrednom vzťahu ďalšie zdrobnené figúry a scény. Kľúčovou sa javila samostatná, štvornožky lezúca ľudská zmenšená postava v ľavej časti stredného plánu s jasne zvieracími ušami a vyplazeným jazykom, v modrom odevu a červenom plášti, odvrátená od ostatných figúr a umiestnená v blízkosti hlavy jeleňa. Môže sice evokovať blázna, šaša (Dvořáková, Krása, Stejskal 1978, 36, 71), ale takéto určenie postavy by opäť nebolo v kontexte s ďalšími časťami maľby vysvetliteľné. V rámci kresťanskej ikonografie (profánnu tému sme apriori vylúčili vzhľadom na všetky ostatné obrazy) sa ponúkala možnosť spojiť ju s legendou sv. Krištofa, s jeho prvotnou podobou kynokefala, požierača ľudí so psou hlavou s menom Reprobis, ktorý až po pokrstení dostal nové meno Christophorus, ľudskú podobu a reč.

Zo stredovekých verzí príbehu sv. Krištofa (Aurenhammer 1965, 435–453, Lexikon, Herder V. 1990, 496-508 a i.) stručne zhrnieme dôležité momenty jeho života. Podľa východných prameňov po prijatí krstu a Bohom danej poľudštenej premene pôsobil ako misiónár, stal sa vojakom, na príkaz kráľa podstúpil bez následkov rôzne martýriá, obrátil na pravú vieru veľa vojakov i dve neviestky menom Nicaea a Aquilina, ktoré ho mali zvieŕť vo väzení, napokon zomrel sľatím. V okruhu západného kresťanstva sa jeho monštrózna podoba zmiernila na ľudského obra, nezničiteľnosť pri martýriách sa zvýraznila zázračným odvrátením na Krištofa miereného šípu proti kráľovi, ktorému zasialhol oko. V predstave slúžiť len najmocnejším sveta prešiel od kráľa k diablu i nakoniec ku Kristovi, na radu pustovníka prenášal cez riekku pútnikov a preniesol tak aj samotného Krista v podobe dieťaťa. Tento záver legendy vyplynul podľa H. Aurenhammera (1965, 439) zo svätcovho mena (už v ranom kresťanstve označovalo prvých kresťanov, ktorí nosili Krista v srdci) a viedol k neobyčajne rozšírenému zobrazeniu Krištofa ako nosiča Krista.

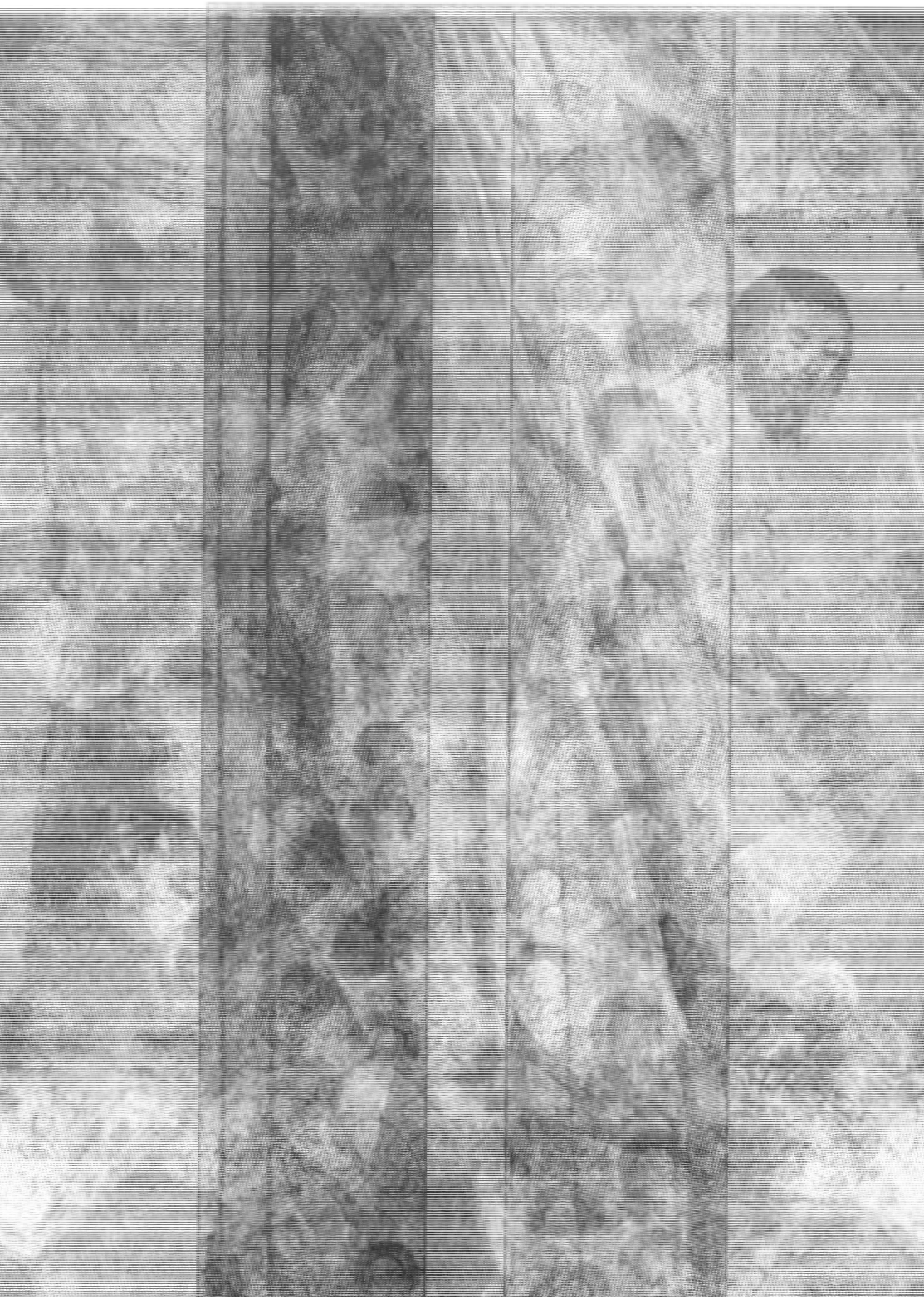
V našej maľbe sa zjavne zobrazujú jednotlivé časti legendy ako voľne do krajiny zasadené výjavy. Okrem štvornožky sa pohybujúceho Reproba v ľudsko-zvieracej podobe, ktorého vyplazený jazyk upozorňuje na zázrak s rečou (Aurenhammer 1965, 442), sa v ďalšej, len sčasti zachovanej scéne stredného plánu prezentuje pokorenie kráľa pred diablom. Z postavy diabla, sediaceho na akejsi terénnej vyvýšenine, zostala len dolná polovica nahého tela a časť ruky s jasne viditeľným ochlpením v podobe husto nanášaných krátkych čiernych čiarok. Pred ním sa hlboko k zemi skláňa postava s korunou na hlave a zopätými rukami (ostatná časť tela nezachovaná). Scéna z legendy pripomína poznanie Krištofa, že svetský kráľ, ktorému doteraz slúžil, nie je najmocnejší, lebo má strach pred diablom. Ďalšiu sčasti zachovanú scénu stredného plánu (v ploche medzi jeleňom a veľkou stojacou postavou) tvoria dve naproti sebe stojace ženy, ľavá v modrých šatách pomáha druhej vyzliecť červené šaty, táto má už vysoko nad kolenom obnaženú pravú nohu. Zrejme je to Nicaea a Aquilina – mali zvieŕť Krištofa, ktorý ich však obrátil na pravú vieru. Náhodná zrejme nie je ani voľba farieb ich šiat (obe u kynokefálckého Reproba). Napokon hlavná veľká figúra v popredí na pravej strane predstavuje samotného svätca, zobrazovaného najčastejšie v červenom plášti a modrom spodnom rúchu. Jeho jediný atribút, šíp v oboch rukách, ktorým mal byť na príkaz kráľa usmrtený, mal zrejme dejovú väzbu v nezachovanej, ale predpokladanej scéne v zadnom pláne obrazu, v mieste širšej deštrukcie plochy. Vľavo od nej je totiž zo súboru architektur neurčitej, snáď mestskej veduty oddelená samostatná

h) yto v y stá v h r (a s p o l y p d e š t r i s k e i d)
ve ž u n e i c e p r a v o l o d e b a n y k o i d v o i n e l
o m u) a n o z h v o j n e p o s y a a z d i k y š k a z b , o v
c a n ě a t e l s k ý e n e y z i h n o d i z k i e n ě n v e d y ž
o h y h b y p o i o b l e m e z n y n a n ě š i s t r n e b o d n
t a e h f r e s p i y k A d o m e t e g t o u s e e t y s t j e l d e
t a z o n e p ř a g i n e n o b i t a d u l ů n y a h y t b d p r e s t
N e a v ů z o u s s e t e j s b e k a t o g d a t i ě u y c a n d
o z h e r o s t a b l e ě k o s i v y y a z h o a n y l o o q k l s
K a k š t o d a p ě h y b e j k o t i p a p n e v e (v e d ě a z
s t o m i s t v t y e h i o p n s i a ů o s ě a l a b e j š z e n y c s
u ě k u j d v o j s k e n k e d ě a h n a r a k n e l a e (n a z n a
g m e i v l y s z a n k k l y z h u f u ž i e j e d u o i p l e s t e a g
i t e b o b p ř e z o u d v o s k l o i e t h o i o h ě ě o s y
t i š p o f h y t i s w o j e z v o e s i z a i k o s t y e j n ě i s a i k s
v a ě c a l e b s o m e n e s t i y a n y o p r i g r a s i ě l n e d o i l y
a h o d s t a v t i l e z i c h o p o s t a v a i s ě) d E r e s n e j š ě
p o s t a v a i s t h a z d e t m o ž k a n ě N o i i s t a i y e a i o

Celok obrazu je takto didakticko-moralistickou alegóriou cesty človeka ku Kristovi a zdôrazňuje predovšetkým význam krstu ako podmienky spásy a nesmrteľnosti duše. Tematicky sa tak spája s náprotivným obrazom Krista a Samaritánky. Neobyčajné je však vyjadrenie témy príbehom sv. Krištofa. V banskom prostredí bol síce tento svätec uctievaný hlavne ako ochranca proti náhlej smrti, hľadačov pokladov, ako patrón zamestnaní vyžadujúcich veľkú silu a jeden zo štrnástich pomocníkov, v týchto významoch sa však spája s ikonografickým typom Kristonosiča. Cyklické zobrazenia legendy sú v západnom umení známe od 11. storočia (po 13. storočí zriedkavejšie), ale nikde sa nevyskytuje prvotná podoba kynokefala (Aurenhammer 1965, 451–453, Lexikon, Herder V. 1990, 499). Tento je doložený len v oblastiach východného rítu od 15. storočia, najmä v gréckych a ruských ikonách ako samostatná postava. Banskobystrický obraz by bol zatiaľ jediným zachovaným dokladom začleneného kynokefala Reproba do zobrazenia Krištofovej legendy v západoeurópskom umení.

Akcentovaná téma krstu v dvoch veľkých výjavoch má myšlienkové pokračovanie v ďalšom, dosiaľ vôbec neobjasnenom obraze na severnej stene. Žiaľ dve tonády po stranách menšieho okna boli rozsiahlo devastované a len v ľavom sa zachoval fragment centrálne umiestnenej mužskej postavy v červenom rúchu z trištvrtového pohľadu. Je naklonená dopredu a poloha hornej časti nôh naznačuje nakročenie. Dosiaľ zostal bez povšimnutia dôležitý predmet pri pravom ramene postavy, ktorým je červené vreco, hore stiahnuté okrovou stuhou. Jeho držanie pravou rukou je dnes znejasnené reštaurátorským doplnkom čierneho opasku rúcha. Zobrazenie muža s vrecom, pôvodne určené dnes už strateným nápisom na zvlnenej páske nad jeho hlavou, sa vzťahuje k alegórii Mystického mlyna, k prevteleniu Krista a k eucharistii. Predstavuje starozákonného proroka, nesúceho vo vreci pšeničné zrnko, ktoré symbolizuje Krista, z pomletého zrna sa stáva potom pokrm veriacich, eucharistický chlieb (príklady zobrazení a ďalšia literatúra Lexikon, Herder III. 1990, 298–299). Druhé kruhové pole severnej steny (zachovaný je len fragment okraja s rámom) obsahovalo zrejme pokračovanie alegórie, rovnako ako blízko umiestnené tretie kruhové pole východnej steny naproti vstupu. V ňom sú pozorovateľné stopy farebných vrstiev a liniek, naznačujúcich prinajmenšom jednu postavu, v súčasnom stave však neurčiteľnú. Zo známych scén k alegórii Mystického mlyna mohli kruhové polia v následnosti Proroka s vrecom pšenice zobrazovať mletie zrna s účasťou apoštola či apoštolov (Concordia Veteris et Novi Testamenti), dve melúce ženy podľa Matúšovho (24, 41) a Lukášovho evanjélie (17, 35) ako symbolické postavy Ecclesie a Synagogy, prípadne príbuznú alegóriu Mystického lisu alebo Pannu Máriu (v súvislosti so symbolikou pšenice). Tieto zobrazenia boli rozšírené hlavne v 15. storočí v Nemecku (Lexikon, Herder II. 1990, 498–503), u nás nie sú známe. Otázna je funkcia okienka medzi dvomi kruhovými obrazmi severnej steny. Je umiestnené príliš vysoko a vedie do susednej, vyššie položenej miestnosti, odkiaľ bol k nemu prirodzený prístup. Usudzujeme, že mohlo byť využité ako nika na vystavenie určitého devocionálneho predmetu, majúceho symbolickú súvislosť s obrazmi. Nad ním bol napokon aj najdlhší nápis v miestnosti na stáčajúcej sa stuhe.

Téma prevtelenia Krista a himlického pokrmu má opäť myšlienkový kontext s protihľým obrazom na južnej stene, na ľavej strane veľkého okna (nad ním sú do ornamentu vpletené figúry opíc ako symbolov nečistoty, nerestí a hriechov). Z rozmerného poľa sa síce zachovala len pravá polovica, ale práve tam bola umiestnená hlavná postava (väčšinou bádateľov doteraz považovaná za Krista na Olivovej hore) – medzi skalami stojaci, mierne predklonený bradatý muž v dlhom bielom rúchu, s výrazom pokory v tvári s privretými viečkami očí, pôvodne pravdepodobne so sivou bradou a vlasmi (dnešná výrazne hnedá farba je reštaurátorským doplnkom). V dolnej časti je obraz značne narušený a naznačené významové komponenty nie sú dostatočne čitateľné (špicatý židovský klobúk?, slimák v pozitívnom zmysle múdrosti, rozvážnosti, znovuzrodenia?). Jednoznačné sú však pramene vody tečúce zo skál, červené tabuľky (alebo roztvorená kniha) v zahalených rukách postavy a zo skaly, pred ktorou sa skláňa, okrem prúdiacej vody vybiehajúce ohnivé pla-



Bystrici bolo založené okolo polovice 15. storočia (Jankovič 1990, 105, uvádza sa tiež rozpätie 1463–1473, Ratkoš 1963, 79) a združovalo hlavne ťažiarov, banských úradníkov a baníkov. Nie je vylúčené, že jeho aktivitám, prípadne i uloženiu pokladnice, slúžil priestor v dome bohatého a vplyvného banského podnikateľa, či už Hansa Langa alebo Jána Thurzu, určite zainteresovaných v tomto významnom mestskom spoločenstve. Dôležitý je pritom i fakt, že v čase vzniku malieb to bola jediná zaklenutá miestnosť v celom objekte (ostatné mali drevené stropy, Chudomelka 1959, 86), osobitne takto chránená.

Literatúra

- AURENHAMMER, H.: Lexikon der christlichen Ikonographie I., Wien 1965.
- BENKER, G.: Christophorus, Patron der Schiffer, Fuhrleute und Kraftfahrer, Legende, Verehrung, Symbol, München 1975.
- Bibliotheca Corviniana (zost. Cs. Csapodi, K. Gárdonyi, T. Szántó), Budapest 1967.
- ĎURDIAKOVÁ, E.: Slovenská neskorogotická ornamentálna nástenná maľba v profánnej architektúre, Ars. Umeleckohistorická revue SAV, Bratislava 1971, 121–144.
- DVOŘÁKOVÁ, V.–KRÁSA, J.–STEJSKAL, K.: Stredoveká nástenná maľba na Slovensku, Bratislava 1978.
- HEILFURTH, G.: Bergbau und Bergmann in der deutschsprachigen Sagenüberlieferung Mitteleuropas I - Quellen, Marburg 1967.
- HEILFURTH, G.: Das Heilige und die Welt der Arbeit am Beispiel der Verehrung der Propheten Daniel im Montawesen Mitteleuropas, Marburg 1965.
- CHUDOMELKA, K.: Pamiatková oprava Thurzovho domu v Banskej Bystrici, Pamiatky a múzca VIII, 1959, 84–89.
- JANKOVIČ, V.: Počiatky pomocných bratských pokladníc v stredoslovenských banských mestách, In: Banské mestá na Slovensku, Martin 1990, 103–109.
- LAJTA, E.: A Besztercebányai (Banska Bystrica) Thurzó-ház falképcei, Művészettörténeti Értesítő 1966, 1, 1–10.
- Lexikon der christlichen Ikonographie I–VIII, vyd. Herder, Freiburg 1990.
- MASSÁNYI, E.: Protokoll o diele v sále Thurzovho domu v Banskej Bystrici, Stav pred reštaurátorským zásahom, Banská Bystrica 1956, Archív Slovenského pamiatkového ústavu Bratislava (rukopis).
- NOVÁK, J.: Slovenské mestské a obecné erby, Bratislava 1967.
- RADOCSAY, D.: Wandgemälde im mittelalterlichen Ungarn, Budapest 1977.
- RATKOŠ, P.: Povstanie baníkov na Slovensku roku 1525–1526, Bratislava 1963.
- SKLADANÝ, M.: Ján Thurzo v Mogile, Zborník IFUK Historica 24–25, Bratislava 1973–1974, 203–222.
- STAHL, E. K.: Die Legende von heiligen Christophorus in der Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts, München 1920.
- SZMODIS-ESZLÁRY, É.: Die Wandmalereien des Thurzó-Haus in Neusohl, In: Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541, Schallaburg 1982, Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, Wien 1982, 522–523.
- ŠEVČIKOVÁ, Z.: Thurzov dom v Banskej Bystrici, In: Päťsté výročie vzniku thurzovsko-fuggerovského mediarskeho podniku v Banskej Bystrici, Banská Bystrica 1995, 124–134.
- TOGNER, M.: Stredoveká nástenná maľba na Slovensku, Súčasný stav poznania, Bratislava 1988.
- ZSEMLYE, A.: Beatrix von Aragón (1457–1508), Königin von Ungarn, Politische, höfisch-kulturelle und wirtschaftliche Aspekte ihres Wirkens in Ungarn, Dissertation, Wien 1999.
- VACULIK, K.: Gotické umenie Slovenska, Bratislava 1975.

Zusammenfassung

Zur ikonografischen Problematik der Wandmalerei im sog. Thurzo – Haus in Banská Bystrica

Spätgotische Wandmalerei in der Profanarchitektur in der Slowakei befindet sich im sog. „Grünen Zimmer“ des Thurzo-Hauses Nr. 4 auf dem SNP-Platz in Banská Bystrica. Diese Wandmalerei wurde im Jahr 1954 entdeckt und gehört zu den wichtigsten in der Slowakei. Aufgrund der Wappen des Königs Mathias Korvinus und der Königin Beatrix auf dem Gewölbe datiert man diese Wandmalerei vor das Jahr 1490. Es ist auch möglich, dass die Datierung nach dem Jahr 1495 möglich ist, wenn das Haus dem Bergbauunternehmer Johann Thurzo gehört hat. Im ganzen Bildensemble blieben einige auf dem Hintergrund der Akantornamente unerklärt (eine Ausnahme bilden 9 rechteckige Wappenbilder und drei Rundbilder). Dieser Beitrag hat sich auf die ikonographische Erklärung konzentriert. Bisher waren folgende Bilder bekannt: St. Barbara (Südwand), der Tanz mit dem Bär, St. Georg, Danielstraum und Entdeckung des Edelmetalls, Kristus und Samaritanerin, das Jüngste Gericht (Westwand).

An der Ostwand knüpft typologisch auf das Jüngste Gericht das Bild Susanne und die Greise mit dem Thema eines gerechten Gerichts an. Das Nachbarbild, das bisher als historische Szene mit Mathias Korvinus interpretiert wurde, erklären wir als Legende St. Christoph und zwar aufgrund der kleineren nur fragmentarisch erhaltenen Szenen, wo auch das ursprüngliche Christophsaussehen als Kynokefalos Reprobis ist. In diesem Fall handelt es sich um eine einzelartige Darstellung in der westeuropäischen Kunst. Das ganze bindet sich zum Thema der Taufe. An der Nordwand haben wir bisher nicht interpretiertes Fragment in einem rundförmigen Feld als Propheten mit Weizensack im Rahmen des Themas einer mystischen Mühle und der Eucharisti erklärt. Auch das Bild mit einer unbekanntem Gestalt an der Südwand (das bisher als Christus auf dem Ölberg erklärt wurde) haben wir als Moses mit den Gesetztafeln interpretiert. In der Vermalung des Raumes war ein einspruchvolles ikonographisches Programm, das einerseits mit einem Bergmannsmilieu verbunden wurde, andererseits hat es allgemeine moralische Forderungen des christlichen Lebens und die Wege zur Erlösung betont. Als besonders wichtig zeigt sich das Thema der Eucharistie (Alegorie einer mystischen Mühle). Dieses Thema konnte mit der Bruderschaft des Fronleichnamfestes verbunden sein. Diese Bruderschaft wurde in Banská Bystrica um die Hälfte des 15. Jhs. gegründet.

Abbildungen:

1. Schema der Anordnung der Bilder an den Wänden (bis zum Sokel in der Höhe 146 cm) und auf dem Gewölbe: 1 – Der Tanz mit dem Bär, 2 – St. Georg im Kampf mit dem Drachen, 3 – Danielstraum und Entdeckung des Edelmetalls, 4 – Kristus und Samaritanerin, 5 – das Jüngste Gericht, 6 – St. Barbara, 7 – Moses, 8 – Susanne und die Greise, 9 – St. Christoph, 10 – Figuralspuren, 11 – verschwundenes Thema, 12 – Prophet mit dem Weizensack (mystische Mühle), 13 – Wappen der Königin Beatrix, 14 – Wappen des Königs Mathias Korvin.
2. Wappen des Königs Mathias Korvin auf dem Gewölbe.
3. Wappen der Königin Beatrix.
4. Die Westwand, Bilder von rechts nach links: Der Tanz mit dem Bär, St. Georg im Kampf mit dem Drachen, Danielstraum und Entdeckung des Edelmetalls, Kristus und Samaritanerin, das Jüngste Gericht.
5. Danielstraum und Entdeckung des Edelmetalls (Westwand).
6. Susanne und die Greise, links ein Teil des Bildes St. Christoph (Ostwand) rechts Moses (Südwand).
7. St. Christoph und Darstellungen seiner Legende (Ostwand).
8. St. Christoph und Darstellungen aus seiner Legende, der mittlere Teil nach der teilweisen Entdeckung der Malerei (1954).
9. Nordwand. Auf dem Bild links ein Fragment des Propheten mit dem Weizensack.
10. Moses, rechte Seite des Bildes und ein Teil der Fensterpartie (Südwand).
11. St. Barbara (Südwand).