

KLÍČ K PRINCIPU SÍTOVÉ KLENBY

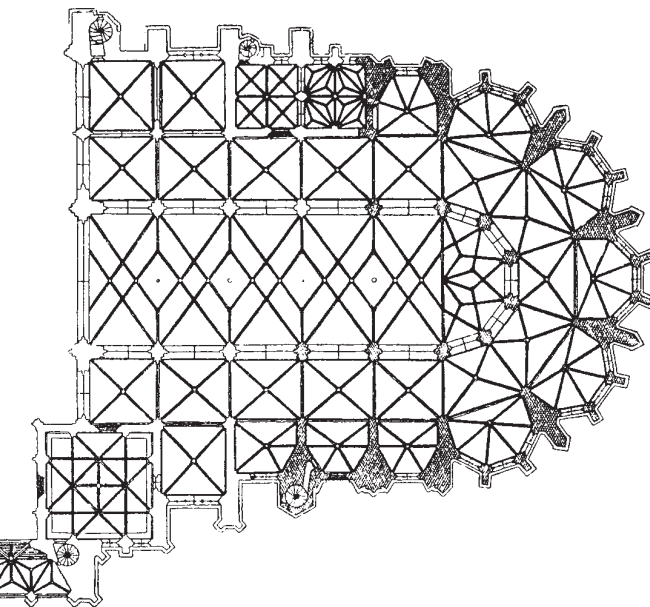
PETRA PARLÉŘE

JAROSLAV PETRŮ

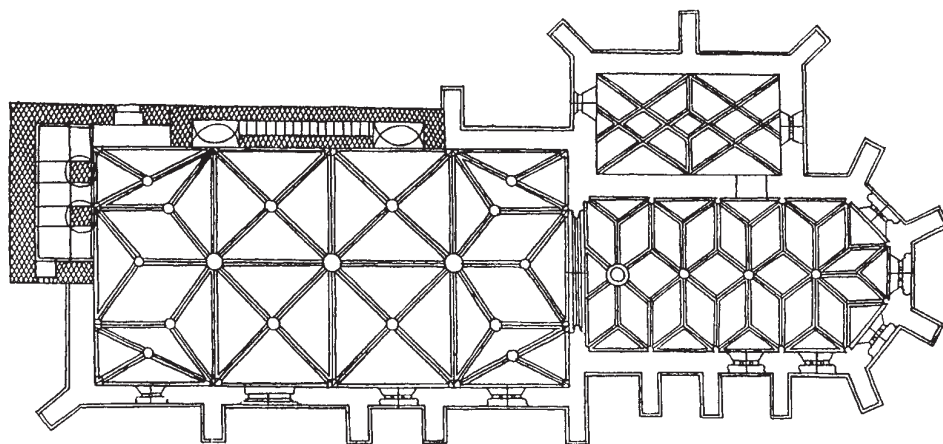
Památce prof. PhDr. Václava Richtera, DrSc. (1900 - 1970)

Klenební řešení Petra Parlěře v chóru katedrály sv. Víta v Praze bylo od roku 1386 signálem pro pozdější vývoj kleneb ve střední Evropě. Příklad v sakristii v Milevsku po roce 1390 a další četná řešení během 15. století až hluboko do poloviny 16. století ukazují na oblibu tohoto vzorce. V Českém Krumlově v kostele sv. Víta probíhalo zaklenutí stavby podle známé dochované smlouvy z 22. dubna 1407¹⁾ „*gako w Milewsstie*“ a krumlovská střední loď skutečně opakuje rozšířený vzorec milevské sakristie. Stalo se tak nepochybně podle plánu přiloženého ke smlouvě, která praví: „...a prostrzedek toho kostela mam sklenuti tesanym kamenem na tridzeti zawornikow, gakož list ukazuje...“. Stavba byla svěcena, tedy zřejmě i dokončena, v roce 1439. Ale konstrukční princip se dá vyvodit při volném vymezení půdorysu jen nesnadno.

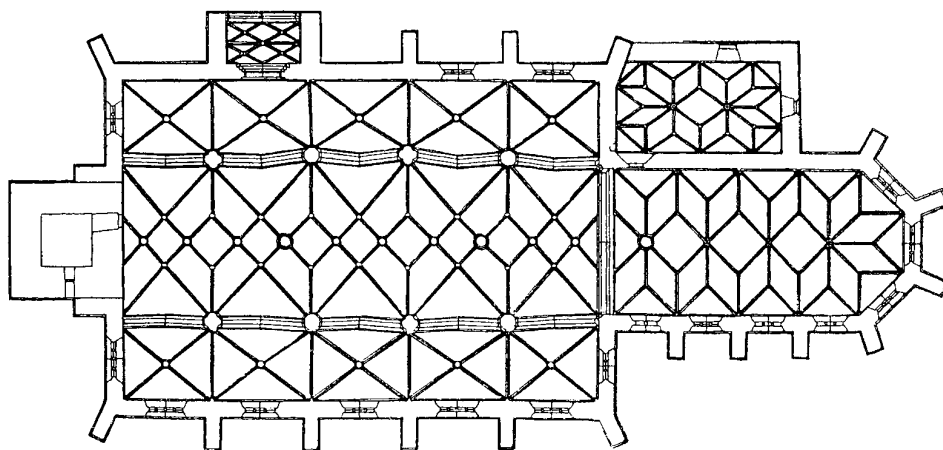
V Kroměříži se museli ve vikářské sakristii kostela sv. Mořice vyrovnat se zaklenutím na předem daném půdorysu. Kostel sv. Mořice vznikl - jak známo - v působnosti hutě kolonizačního biskupa Brunona ze Schaumburku v šedesátých letech 13. století jako orientovaná dvouvěžová stavba, k jejímuž presbyteriu přiléhala na severní straně pravouhlá sakristie.²⁾ Mezi touto sakristií a severní věží (přisazenou zvenčí při vítězném oblouku presbyteria) byla mezera, do níž byla v pozdější době vestavěna další sakristie. O dodatečnosti tohoto počínu svědčí zejména to, že nová sakristie obsahuje ve svém prostoru i opěrák severní stěny Brunonova presbyteria. Tato nová sakristie byla pojmenována vikářská a dosavadní brunonská sakristie se



Obr. 1: Praha, katedrála sv. Víta, půdorys, v němž je šrafovane vyznačen podíl Matyáše z Arrasu (převzato z: Katedrála sv. Víta, Praha 1975, s. XIX).

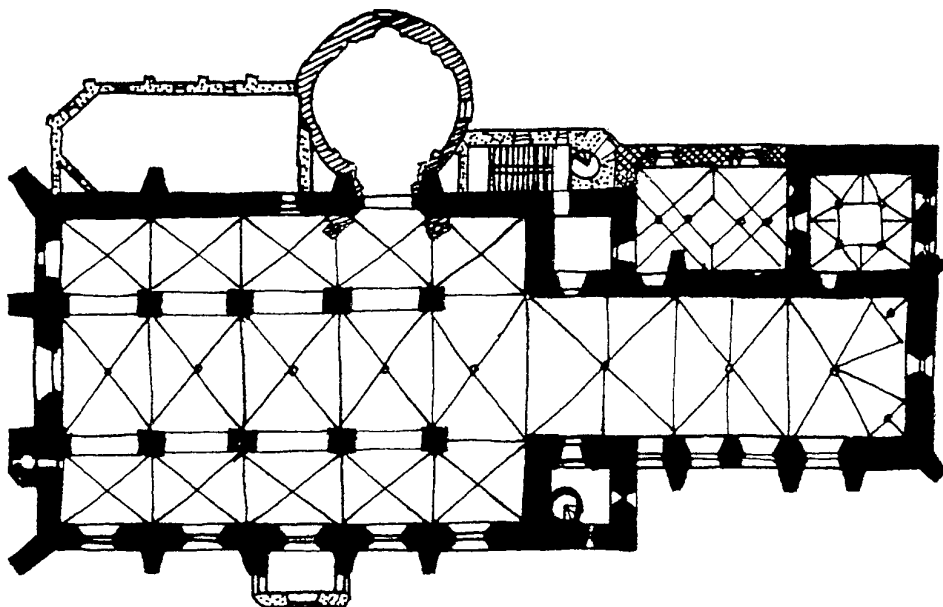


Obr. 2: Milevsko, farní kostel sv. Jiljí se sakristií, zaklenutou podle parlěřovského vzorce (převzato z: V. Kotrba, České umění gotické, Praha 1970, obr. 9, s. 60).



Obr. 3: Český Krumlov, děkanský kostel sv. Víta, jehož hlavní loď je zaklenuta „*gako w Milewsstie*“ (převzato z: V. Kotrba, České umění gotické, Praha 1970, obr. 10, s. 60).

začala nazývat kanovnícká. Ve vikářské sakristii nejde o rozměrný prostor; jeho půdorys tvoří obdélník cca 10 m délky a 6,5 m šířky. Vrcholnice klenby se pohybuje ve výšce cca



Obr. 4: Kroměříž, proboštský kostel sv. Mořice, půdorys. Zdivo ze 60. let 13. století položeno plně, zdivo z gotické úpravy po roce 1400 křížkovaně, zdivo barokní přístavby z roku 1730 šrafované a zdivo romantických dodatků z 19. století tečkované (nacrtl autor).

5 m. Klenba je síťová, parlérovského typu (mohli bychom říci „gako w Milewssstie“) žebra jsou poměrně úzká, tvořená z klínového bloku hruškovitým profilem, jsou pevně spojená s klenbou a ve vrcholnici upnutá čtyřmi svorníky. Tyto svorníky jsou kruhové, na obou krajních je vytesán hladký štítek, na vnitřním západním pěticípá růžice a na vnitřním východním je původní dekor odsekán. Žebra dosedají hluboko k podlaze, jejich výběhy se ponořují celou hruškou do hmoty stěny a nakonec ve výši 75 cm - 100 cm od podlahy vyčnívají jen třemi stranami nepatrného čtyřbokého prutu, podepřeného trojbokou jehlancovou konzolkou se zdvojeným prstencem.

Z právě vysloveného stručného popisu vyplývá, že kroměřížské architektonické členění klenby je shodné s milevským případem po roce 1390 a že architektonický dekor kroměřížských konzolek je identický s konzolkami sakristie v Milevsku po roce 1390 a s konzolkami z kaple Vlašského dvora v Kutné Hoře, které klade Václav Mencl k roku 1400.³⁾ To je důležité zjištění, které kompoziční schéma klenby v Kroměříži zařazuje mezi nesporná díla parlérovské huti. Prof. Václav Richter při svém zásadním přiřčení této klenby právě parlérovské huti poukázal i na historické momenty, na proboštská léta Čenka z Lipé, který v Kroměříži působil v letech 1394 - 1417 a který byl spřízněn s královským rodem, poněvadž jeho babičkou byla Anežka z Blankenheimu, příbuzná krále Jana Lucemburského. Současně V. Richter nanesl možnou souvislost kroměřížské stavby s doloženou přítomností domnělého syna Petra Parlěře (†1399) Jana Parlěře v Olomouci k roku 1401.⁴⁾ Tyto časové možnosti se ztotožňují s datací, vyplývající ze slohové kritiky. Na časovém zařazení nic nemění ani eventuelní odmítnutí osoby Jana Parlěře jako syna Petra Parlěře.⁵⁾ Vždyť koneckonců českokrumlovskou parlérovskou klenbu u sv. Víta také nestavěli členové Parlěrovy rodiny.

Je nutné se vrátit ke zmínce o svorníku, jehož dekor je na klenbě vikářské sakristie odsekán. Svorník nesl nepochybně znak, nejspíš biskupský a jediný olomoucký biskup, s nímž je možno spojit zrušení znaku, je Konrád z Vechty.

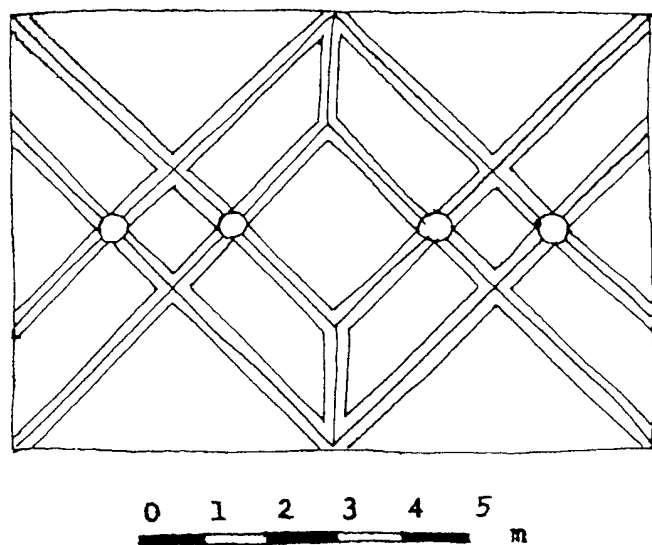
Rozmezí jeho biskupské vlády (1403 - 1413) můžeme převzít jako *postquem* a *antequem* do rozmezí výstavby vikářské sakristie. (K odsekání znaku došlo nejspíše ve dvacátých letech 15. století, kdy Konrád z Vechty jako arcibiskup přestoupil v roce 1421 k husitství a roku 1425 byl suspendován.)

Když byla na konci šedesátých let 20. století prováděna oprava interiéru vikářské sakristie, při sondáži omítkových vrstev se zjistila překvapivá původní barevnost a byla objevena i kamenická značka na jednom z článků klenebního žebra.⁶⁾

Na půdorysném obdélníku kroměřížské vikářské sakristie by se při běžném způsobu zaklenutí uplatnila dvě travé křížové klenby a v nich by na reci-

pienta působilo 8 klenebních ploch. Síťová klenba vytváří v tomtéž prostoru 17 proporčně vázaných samostatných klenebních ploch a tímto více než dvojnásobkem odráží světlo, tlumené i rozptýlované poměrně úzkými a vysokými (čtvrtmetrovými) žebry. Jestliže klenba v Kroměříži vrcholí asi v 5 m od podlahy, k níž žebra sbíhají na necelý metr, pak člověk stojící v tomto prostoru vnímá melodická měřítka této vlastně obytné místnosti bezprostředně; a patrně mnohem intenzivněji byla vnímána středověkým člověkem, zpravidla v tomto prostoru klečícím, takže klenební žebra stoupala od úrovně jeho hlavy vzhůru. Účinně ztvárněné hmoty byl důvěrně transponován v tónu bohaté barevné modelace žebber, spoléhajících na valéry. Od tektoniky proporčně zvládnutého hmotného východiska se odpoutával tvar ve světelných hodnotách, jak bylo obvyklé u architektury v období Václava IV. Aktivita zářící světelné hry byla v Kroměříži doložená ještě rozeznána zmíněným barevným mramorovaným akordem. A tak zde dokonale působila zhruba v půlmetrových intervalech střídavě tyrkysová zeleň se sytou červení a zlatavým okrem v pásech mihotavých žebber, mezi nimiž vyznívaly vlny klenebních ploch, modelovaných odrazem barevných valérů. O kulminaci krásného slohu se vyslovil pregnančně svého času Josef Krása: „*Tomuto subtilnímu vyvažování mezi rafinovanou stylisací a vizuální zkušeností, realitou a imaginací, gotickou eurytmií a smyslovou plností, abychom jmenovali alespoň některé z antinomií umění internacionálního slohu, vděčí za svoji vyjimečnou působivost.*“⁷⁾ Pro světelnou estetickou teorii snesl Umberto Eco řadu příkladů ze středověkých textů a mluví o „*suavitas coloris*“.⁸⁾ To je výstižný střešní pojem; „*suavitas*“ znamená libeznost, sladkost, lahodu, ba přímo rozkoš. Barva v Kroměříži skutečně působila jako koeficient krásy. A prožitek krásy se bezprostředně stával součástí náboženství. Johan Huizinga ve své knize *Podzim středověku* oprávněně zobecnil, že „*středověké myšlení vždy převádí pojem krásy na konkrétní pojmy jako dokonalost, proporce a třpyt.*“⁹⁾

V melodické hře barev, světla a stínu zářily pevné body svorníků jako hvězdné opory. Toto nápadné umístění svor-



Obr. 5: Půdorysné schéma síťové klenby ve vikářské sakristii chrámu sv. Mořice v Kroměříži (načrtl autor).

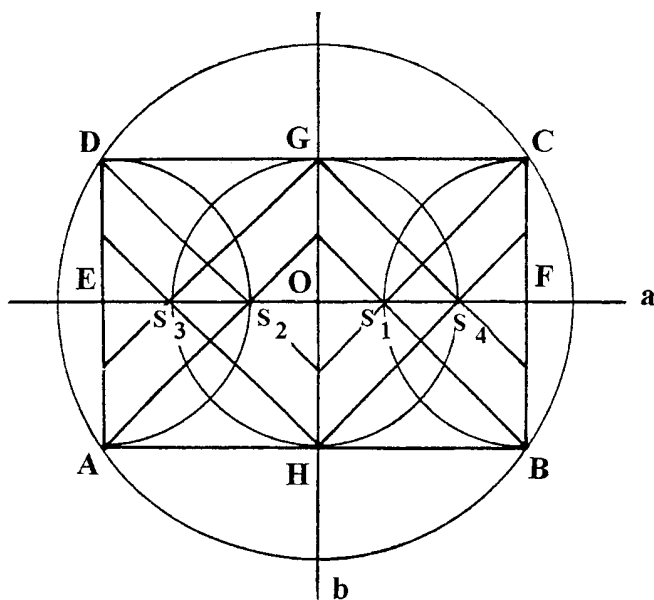
níků, spojujících vrcholnicové klenební čtverce, vyvolává vzpomínku na úporné hledání výchozího bodu v každé středověké kamenické huti, jež ve smyslu utajovaných cechovních pravidel, o nichž svého času informoval Viktor Kotrba,¹⁰⁾ prakticky kovala veršované průpovídky, mezi nimiž byla přímo výzva:

*Treffst ihr den punct, so habt ihr
gar
und kompt ausz Noth, Angst und
Gefahr.*

*Najdi ten bod a když ho máš,
na strach a bídu nic nedbáš!*

„Hlavní byla ovšem geometrie, z níž tovaryšovi stačily jen nejnižší elementy, jejíž vyšší formy však musel ovládat mistr a do jisté míry i parlér. V jejich aplikaci na estetické principy - např. ve zlatém řezu - záležela pak nejhlubší tajemství, zahalovaná do dobového roucha konvenční mystiky. Tato vynikající výtvarná teorie, která tvoří podklad rozvoji kamenické techniky gotické, je teprve novodobými dějinami umění postupně poněkud dešifrována,“ jak uzavřel Vojtěch Volavka.¹¹⁾ Všechno, co chtěl člověk vyjádřit, bylo chápáno jako viditelný obraz. Rozhodně je základním rysem pozdně středověkého ducha vizuální charakter. „Epocha je vnímána převážně vizuálně“, jak shrnul výstižně J. Huizinga.¹²⁾

Z řady středověkých iluminací, jako např. z francouzského rukopisu ze 13. století, známe Stvořitele světa vyba-

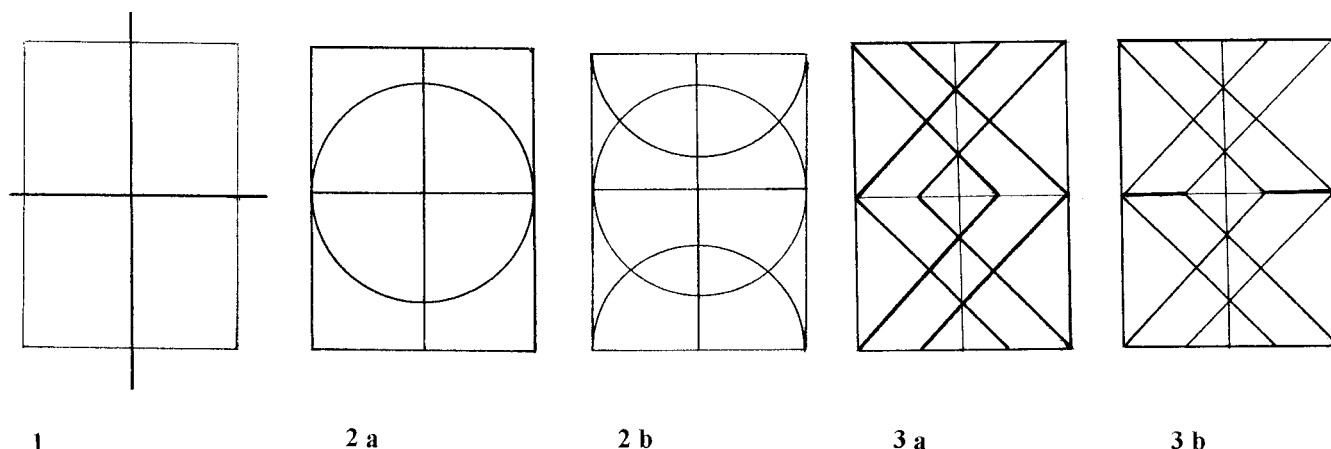


Obr. 6: Kroměříž, konstrukční schéma síťové klenby ve vikářské sakristii (narýsoval autor, 1968).



Obr. 7: Kroměříž, síťová klenba vikářské sakristie; podélný pohled po vrcholnici klenby od východu k západu. V levém dolním rohu část opěrného pilíře z brunonské stavby. Stav po restituci (foto autor, 1968).

veného kružítkem a z pozdního středověku alespoň zmiňme autoportrétní bustu Antona Pilgrama pod kazatelnou Svatoštěpánského dómu ve Vídni, kde Pilgram drží kružítko jako přímý symbol své tvorby. S kroměřížskou klenbou jsme se ocitli v době, kdy pražští junkerši, parlérovní paníkové (*Junckerherren von prage*) byli jako domini de Praga oceňovanými znalci stavebního umění a byli zvaní - jak zná-



Obr. 8: Kroměříž, konstrukční postup při zaklenutí vikářské sakristie (načrtl autor, 2000).

mo - ke konzultacím např. v technických problémech dómu v Miláně. A tak vezmeme sami pokorně do ruky kružítko a pravítko a pokusme se alespoň experimentálně řešit úlohu klenby v půdorysném schématu daného obdélníku kroměřížské vikářské sakristie, v němž svorníky na vrcholnici klenby svými poměry přímo vyzývají k řešení.

Ze zdánlivě složitého geometrického schématu pak vyplyne až překvapivě jednoduchý lapidární princip. Jestliže daný obdélník rozčleníme v polovinách jeho stran dělicím křížem, pak můžeme tušit v mystickém slova smyslu, že jsme hned na počátku požehnali svému dílu. V průsečíku přímek kříže nám vznikl bod, záchytný střed (viz obr. 8/1). Ze vzniklého středu opíšeme uvnitř obdélníka kružnici, což je podle sv. Augustina v jeho teorii krásna „*De quantitate animae*“^[3] vůbec nejkrásnější útvar, protože kruh je nedělitelný, je středem, počátkem i koncem sebe sama a je základem, z něhož vznikají ty nejkrásnější figury. Tato kružnice vymezí na delší straně kříže dva body. Ze středů kratších stran obdélníka (viz obr. 8/2b) opíšeme dovnitř obdélníka půlkružnice a protnutím delší strany kříže vzniknou další dva body. Vzniklé čtyři body jsou místa budoucích svorníků (viz obr. 8/3a). Pak už jen spojujeme přes vazbu svorníků paralelní dráhy dvojice budoucích žeber. Střední čtverec klenby (viz obr. 8/3b) pak ještě podepřeme podpurnými žebry.

Tento příklad, k němuž nás podnítilo komorní řešení klenby vikářské sakristie v kostele sv. Mořice v Kroměříži, ukazuje možnou aplikaci geometrického schématu, které nesporně v kamenické huti existovalo a umožňovalo zasvěceným členům huti řešit obdélný prostor v rozmezí od čtverce do dvojnásobného čtverce.

Snad nezavdáme příčinu k polemikám a lá „Byl Petr Parlér stavebním geometrem?“, neboť je snad dostatečně známo, že v cechovním usu středověké kamenické huti jim prostě nemohl nebýt.

Nekonečný prostor dosavadního křížového pole a jeho tvrdého abstraktního sledu se sousedními poli se parléřovským řešením zkonkrétnil a zoptičtěl. Vlnivý pohyb v klenbě ukazoval jasně, že prostor gotické sakristie je nepochybně „vnitřkem“, ale že toto „vnitřní“ je jen částí bytostného „vnějšku“ nekonečného prostoru universa, jak víme ze stati prof. Václava Richtera *Das Raumproblem in der Gotik*.^[4]

Vraťme se ještě k druhému svorníku vikářské sakristie, který je reliéfně zdoben pěticipou růžicí. Znalec esoteriky,

poradce Václava IV. v okultismu, magistr umění a biskup Konrád z Vechty se tu zřejmě názorově shodl s reprezentantem stavební huti. Není vyloučeno, že se s ním poznal již na Vlašském dvoře v Kutné Hoře, když byl ve funkci nejvyššího mincmistra, kterou vykonával v letech 1401 - 1405. (Ostatně jsme už slyšeli z této doby o identických konzolkách z kaple ve Vlašském dvoře). Princip proporce, který vyznačuje tak výstižně kroměřížská sakristie, konvenoval nesporně oběma stranám, poněvadž vyjadřoval dobový ideální estetický princip. Pěticipá růže, symbol mateční stavební látky Boha, tento esoterický aspekt proporční mystiky přežíval podle Umberta Eca v rodinných řemeslných sdruženích a sloužil přinejmenším k oslavě a uchovávaní tajemství umělecké práce.^[5] Klíčové rčení pro tajemství: „sub rosa“ bylo zkonkrétněno v Kroměříži v symbolu, který spočíval na svorníku, jenž byl středem symetrie, základním bodem orientace, osou racionality a vrcholem krásy. Kosmologická a filosofická živná půda dala vyrůst geometrické, tedy matematické koncepci do praktického, ale ztajeného kánonu.

Kroměřížská sakristie je - jak jsme poznali - klíčem k použití schématu parléřovské síťové klenby na kterémkoli daném obdélníku. Vidíme na všech realizovaných případech, že tam, kde byl tento princip použit, jsou svorníky osazeny po vrcholnici klenby, jsou oněmi nalezenými body, jimiž se realizoval středověký model kosmu v architektuře. Z intuice dosavadního středověkého myšlení se zde přecházelo k modernímu řešení svobodné lidské individuality, jejíž vědomá duše se formovala právě v tomto období.^[6] Johan Huizinga dokonce důvodně upozorňuje, že „*vývoj barevného citění souvisí s obecným rozvojem ducha*“.^[7] Parléřovská stavební huť s individualizovaným sochařským portrétním uměním a s bytostnou architekturou předjímající budoucí vývoj, byla tím nejsilnějším průbojným akcentem středověkého uměleckého tvoření.

Mám pocit, že intimní kroměřížská stavba vikářské sakristie může potěšit a domnívám se, že nabídnuté odhalení principu, resp. řešení síťové klenby by mohlo dokonce i přesvědčit. Je škoda, že v žádném ze tří katalogů výstav „Od gotiky k renesanci“, které probíhaly od konce roku 1999 v Brně, v Olomouci a v Opavě, toto dílo nenajdeme.^[8] V olomouckém katalogu III. je sice věta, že připsání zmíněné sakristie Janu Parlérovi „nastalo omylem“. Tím ale bylo vlastně toto nesporné parléřovské dílo odepsáno, jenže tím



Obr. 9: Stvořitel světa podle francouzského rukopisu ze 13. století.

bylo s vaničkou vylito i dítě.¹⁹⁾ Zůstalo totiž jen nepravdivé tvrzení, že „jediná parléřovská architektura na Olomoucku“ je konstrukční zásah v klenbě trojlodí kostela sv. Mořice v Olomouci. Je ovšem smutné, že absurdita tohoto tvrzení byla vyslovena na olomoucké univerzitní katedře.

Téměř před dvaceti lety jsem konstatoval, že v památkové péči (a tu považuji za rozšířené pracovní pole dějin umění) neexistují „malé“ památky, ale že velikost památek je dána mírou umění, které je do nich vloženo a jež musí památkář správnou interpretací teprve odhalit.²⁰⁾ Prof. Václav Richter heideggerovsky říkával, že památka čeká na své odhalení v čase. Svým způsobem je tento přístup příbuzný Schopenhauerově devise: „*Von grossen Kunstwerken sollten wir uns wie von Fürsten benehmen - man wartet bis diese uns anreden.*“ Ano, před velkými uměleckými díly bychom se měli chovat jako před velkými osobnostmi: měli bychom totiž čekat, až nás osloví.

Nechce se mi ovšem věřit, že kroměřížská vikářská sakristie ještě nikoho neoslovila. Rozhodně lituji, že pořadatelé olomoucké části výstavy „Od gotiky k renesanci“ její výmluvnou výpověď přeslechli. Je to tím závažnější, že architektura vůbec byla tím nejslabším článkem v řetězci moravských výstav, které objemnými katalogy obsahují tři svazky o 1 617 stranách (Brno 664, Olomouc 686, Opava 266). To by za normálních okolností znamenalo všeobjímající gotický korpus Moravy a Slezska v období 1400 až 1550. V pojetí vystavovatelů byl odborné veřejnosti předán jen kusý výběr artefaktů, v řadě případů absurdně předatovaných - a co je mnohem víc alarmující - mnohdy i neodpovědně restaurovaných. Ale to je již jiná problematika.



Obr. 10: Autoportrét Antona Pilgrama při podnoží kazatelny v kostele sv. Štěpána ve Vídni (foto autor, 1967).

POZNÁMKY

- 1) V. Kotrba, Architektura, kapitola in: České umění gotické 1350 - 1420, Praha 1970, s. 61.
 - 2) V. Richter, kapitola Gotické město, in: V. Jůza, I. Krsek, J. Petrů, V. Richter, Kroměříž, Praha 1963, s. 18.
 - 3) V. Mencl, Česká architektura doby lucemburské, Praha 1948, s. 142.
 - 4) V. Richter, viz poz. 2, s. 19.
 - 5) I. Hlobil, K počátkům pozdněgotické architektury v Olomouci, Vlastivědný věstník moravský, XXXIII/1981, s. 77 n.
 - 6) J. Petrů, Památková restituce parléřovského prostoru v Kroměříži, Památky a příroda 7/1969, s. 277 - 286. Viz též: J. Petrů, Památková restituce kostela sv. Mořice v Kroměříži, Monumentorum tutela - Ochrana památek 5, Bratislava 1969, s. 368 - 383.
 - 7) J. Krása, Rukopisy Václava IV., Praha 1971, s. 200.
 - 8) U. Eco, Záliba v barvě a světle, in: Umění a krása ve středověké estetice; z originálu Arte e bellezza nell'estetica medievale přel. Zdeněk Frýbort, Praha 1999, s. 67 n.
 - 9) J. Huizinga, Podzim středověku; z autorizovaného německého překladu K. Köstera Herbst des Mittelalters, jehož základem bylo nizozemské vydání „poslední ruky“ z roku 1941, přeložila G. Veselá, Praha 1999, kap. Estetické citění, s. 458.
 - 10) V. Kotrba, Kompoziční schema kleneb Petra Parléře v chrámu sv. Víta v Praze, Umění VII/1959, s. 254 n.
 - 11) V. Volavka, O soše, úvod do historické technologie a teorie sochařství, I. díl, Praha 1959, s. 172 - 173. Viz též: F. Kadeřávek, Geometrie a umění v dobách minulých, Praha 1935. A. Struhár, Geometrická analýza klenieb stredovekej architektúry na Slovensku, Monumentorum tutela - Ochrana památek 7, Bratislava 1971, s. 237 n.; Týž, Geometrická harmónia historickej architektúry na Slovensku, Bratislava 1977; J. Svastal, Geometrické vzťahy v architektúre památkových objektů, Památky a příroda 6/1981, s. 331 n.
- Je zřejmé, že tato problematika by měla být řešena více hledáním principů objektivního řešení a pak ověřováním jeho praktické aplikace než tvrdou matematizací. To vycítil i J. Muk ml., Konstrukce a tvar středověkých kleneb, Umění XXV/1977, s. 1 n.
- 12) J. Huizinga, c. d., kap. Obraz a slovo, s. 501.
 - 13) Sv. Augustin, De quantitate animae, Opera III, 2, s. 10 - 23.
 - 14) V. Richter, Das Raumproblem in der Gotik, Sborník prací filosofické fa-

- kulty brněnské university XIII/1964, řada uměnovědná F8, s. 31.
- 15) U. Eco, Proporce jako umělecká norma, in: Umění a krása ve středověké estetice, Praha 1998, s. 59 n.
- 16) J. Petrů, O skrytém poslání architektury, Anthroposofické rozhledy, Praha 1992, roč. III., č. 5, s. 16 - 23.
- 17) J. Huizinga, c. d., kap. Estetické citění, s. 467.
- 18) I. Úvodní svazek, Brno 2000
- II. Brno, Moravská galerie v Brně, 1999
- III. Olomoucko, Muzeum umění Olomouc - Arcidiecéšní muzeum v Olomouci, 1999
- IV. Opava, Slezské muzeum Opava, Brno 1999
- 19) Katalog Olomoucko, Architektura, Olomouc 1999, s. 131.
- 20) J. Petrů, Památková restituce..., viz. pozn. 6, s. 283.

SCHLÜSSEL ZUM PRINZIP DER NETZGEWÖLBE PETER PARLERS

Im Jahre 1386 hatte Peter Parler das Chor der St. Veitskathedrale in Prag mit einem Gewölbemuster überspannt, das die spätere Entwicklung der Gewölbe in Mitteleuropa auf lange Zeit beeinflusste. Der Autor bemerkt Anwendung dieses Gewölbemusters 1390 in der Sakristei in Milevsko (Mühlhausen, Bez. Písek) und erwähnt den erhaltenen Vertrag aus dem Jahr 1407 für die St. Veitskirche in Český Krumlov (Böhm. Krumau), die im Mittelschiff „wie in Milevsko“ hatte gewölbt werden sollen. Das selbe Muster war unter dem Bischof Konrad von Vechta zwischen den Jahren 1403 - 1413 in der neuen Sakristei der Kirche des hl. Mauritius in Kroměříž (Kremsier) benützt worden. Sein Wappen auf einem der Schlußsteine der Sakristei wurde jedoch nach seiner Konversion (auf dem Stuhl des Prager Erzbischofs) zu Hussiten abgemeißelt. Durch Analyse des Gewölbeornaments kommt Autor zum Konstruktionsprinzip, das zu jener einfachen geometrischen Applikation führte, daß das Netzgewölbe über irgendeinem gegebenen Rechteck konstruiert werden konnte. Die erhaltene fünfzackige Rosette auf einem anderen Schlußstein der Sakristei erklärt der Autor als Symbol der Hütte, die sich „sub rosa“ zum

praktischen, aber geheim gehaltenen Kanon meldete. Die Netzgewölbe waren in böhmischen Ländern bis ins tiefe 16. Jh. sehr beliebt und das Gewölbe der Sakristei in Kroměříž zeigt zum Schlüssel zu ihrer Konstruktion. Auf diesem Beispiel zeigt der Autor a. A., daß es nicht „kleine“ Denkmäler gibt, sondern daß die Größe der Denkmäler mit dem Maß der Kunst bestimmt ist, die in sie hineingelegt ist, die die Facharbeiter der Denkmalpflege durch richtige Interpretation erst enthüllen müssen.

ABBILDUNGEN

Abb. 1: Prag, St. Veitskathedrale. Grundriss mit ausgezeichnete Beteiligung des Matthias von Arras (aus: Katedrála sv. Víta, Praha 1975, S. XIX).

Abb. 2: Milevsko (Mühlhausen), Pfarrkirche des hl. Ägidius mit der nach dem Parlerschen Muster gewölbten Sakristei (aus: V. Kotrba, České umění gotické, Praha 1970, Abb. 9, S. 60).

Abb. 3: Český Krumlov (Böhm. Krumau), Dechaneikirche des hl. Veit mit dem „gako w Milevsko“ (wie in Mühlhausen) gewölbten Mittelschiff (aus: V. Kotrba, České umění gotické, Praha 1970, Abb. 10, S. 60).

Abb. 4: Kroměříž (Kremsier), Propsteikirche des hl. Mauritius, Grundriss. Schwarz - Mauerwerk aus den 60. Jahren des 13. Jh., kreuzschraffiert - gotische Umgestaltungen nach 1400, schraffiert - Barockzubau 1730, punktiert - romantische Zufügungen aus dem 19. Jh. (Zeichnung des Autors).

Abb. 5: Kroměříž, Propsteikirche des hl. Mauritius. Grundrisschema des Netzgewölbes in der Vikarsakristei (Zeichnung des Autors).

Abb. 6: Kroměříž, Propsteikirche des hl. Mauritius, Vikarsakristei. Konstruktionsschema des Netzgewölbes (Zeichnung des Autors, 1968).

Abb. 7: Kroměříž, Propsteikirche des hl. Mauritius, Vikarsakristei. Längsansicht entlang der Scheitellinie des Netzgewölbes westwärts. In der linken unteren Ecke ein Teil vom Strebepfeiler aus dem Bau Brunos. Zustand nach der Restitution (Foto des Autors, 1968).

Abb. 8: Kroměříž, Propsteikirche des hl. Mauritius, Vikarsakristei. Konstruktionsvorgang bei der Wölbung (Zeichnung des Autors, 2000).

Abb. 9: Creator mundi (Weltschöpfer) nach einem französischen Manuskript aus dem 13. Jh.

Abb. 10: Wien, Stephansdom, Selbstbildnis Anton Pilgrams am Kanzelfuß (Foto des Autors, 1967).

(Übersetzung J. Noll)