Hédlová, Luba

Madona z Buchlovic

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 2003, vol. 52, iss. F47, pp. [7]-14

ISBN 80-210-3274-X
ISSN 1211-7390

Stable URL (handle): https://hdl.handle.net/11222.digilib/111073
Access Date: 27. 11. 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.

MUNI ARTS Masarykova univerzita Filozofická fakulta

Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University
digilib.phil.muni.cz

OPUSCULA HISTORIAE ARTIUM
STUDIA MINORA FACULTATIS PHILOSOPHICAE UNIVERSITATIS BRUNENSIS
F 47, 2003

ČLÁNKY — ARTICLES

OPUSCULA HISTORIAE ARTIUM
STUDIA MINORA FACULTATIS PHILOSOPHICAE UNIVERSITATIS BRUNENSIS
F 47, 2003

LUBA HÉDLOVÁ

MADONA Z BUCHLOVIC*

„*Německé gotické umění v Čechách*" je termín, nad kterým by se mnozí dnes možná pousmáli.[1] Pro starší generace českých historiků umění bylo naopak velkým úkolem se s takovým pojetím umělecké tvorby na našem území vyrovnat. V této poloze se například projevila také snaha Alberta Kutala vytyčit co nejčasněji počátek autonomní sochařské produkce na našem území, která by nebyla přímo závislá na „zprostředkování vlivů" německou či rakouskou oblastí. Bylo důležité nalézt vlastní vývojové linie. Vždyť právě svébytnost českého umění byla důležitou složkou ve formování a vymezení identity národa. Zahraniční badatelé se naopak snažili zdůraznit rozhodující vliv okolních zemí, a upřít tím české oblasti prestižní pozici místa s vlastní, inovativní a ne pouze přejímanou uměleckou produkcí. V tomto kontextu, který se pro 1. polovinu 14. století asi nejvíce projevil na sporech o skupině soch kolem Michelské madony, bych se chtěla blíže věnovat madoně z Buchlovic.

Spory o hledání „východisek" (původu vlivů) sochařské produkce na Moravě v 1. polovině 14. století naznačují, že existovala spřízněnost mezi uměním tohoto regionu a okolními zeměmi. Názory, jak si tuto spojitost vysvětlit, se však různí. Starší myšlenka o abstraktním působení vlivů jednoho území na jiné, pojímané jako odstředivé pronikání podnětů z uměleckých center do periferií, prochází v současnosti snahou o konkretizaci. Není to pouze snaha zbavit uměleckou periferii její pejorativní konotace, zároveň jsou také hledány různé politické či reprezentační důvody pro uplatnění určitých zobrazovacích způsobů. Jeden příklad za všechny: dříve užívaný výraz „rottweilský vliv", používaný u značné části sochařských výtvorů moravské provenience zmíněné doby, nověji přepracovává Robert Suckale. Plastiku z jihoněmeckého Rottweilu zahrnuje do „*Rhein-*

* Text je zkrácenou a přepracovanou verzí bakalářské práce zpracované pod vedením Doc. PhDr. Mileny Bartlové.

1 Systematický kritický přístup k nacionálně ovlivněnému minulému bádání, zdá se, u nás teprve začíná. Naopak pro slovenský dějepis umění se vztahy mezi slovenským a maďarským přístupem dlouhodobě zabývá Ján Bakoš, souhrnně např. v článku O umeleckohistorickom vedomí na Slovensku, in: *Periféria a symbolický skok*, Bratislava 2000, s. 151–164.

pfälzische Werksttäten", označuje konkrétní příklady prací těchto dílen na našem území a objasňuje okolnosti jejich vzniku.[2]

Pokud jde o označení příbuzných prvků Buchlovické madony se sochařskou produkcí dalších oblastí, byly v minulosti již popsány.[3] Myslím, že tyto výsledky není nutné zásadně revidovat, spíše je třeba se podrobněji zabývat jejich interpretací.

Nejdříve bych se chtěla vrátit k problému dvou exemplářů této sochy. Buchlovická madona je zpracována z lipového dřeva, vysoká 159 cm, zezadu vyhloubená, bez polychromie.[4] Restaurována byla kolem roku 1935 v dílně bratří Kotrbových, z jejichž rozsáhlejších zásahů zůstaly pouze retuše v obličejových partiích. Místy jsou doplněné i menší části záhybů Mariina oděvu. Kamennou „dvojnici" Buchlovické madony, která se dnes jako *Madonna mit Kind aus Böhmen* nalézá v Curychu, Kunsthaus (zápůjčka ze soukromé sbírky Emila G. Bührleho), zmiňuje Albert Kutal již v roce 1973.[5] Socha je zhotovena z pískovce, vysoká 174 cm,[6] ze zadní strany opracovaná shora po výšku ramen, dále pouze hrubě osekaná. Postava dítěte má nově nahrazenou hlavu, původní se nezachovala. I když Kutal znal curyšskou madonu pouze z fotografie, považoval ji za soudobou repliku buchlovické sochy. Každý z historiků umění, který se zapojil do následné debaty na stránkách odborných časopisů, vyvolané tímto tvrzením, se snažil především připsat „východisko" sochy ať na Moravu, či do Rakouska, podle své vlastní příslušnosti. Nikdo se však nepokusil vysvětlit existenci dvou zjevně identických soch. Proto je nutné zamyslet se nad některými otázkami, které se při jejich srovnání objeví. Bohužel v dokumentech Bührleho sbírky ani v curyšském Kunsthausu neexistují jakékoliv záznamy, které by se týkaly podrobnějšího prozkoumání, restaurování, natož technologického průzkumu kamenné sochy.[7] Mohu tedy pouze zmínit pozorování zjistitelná zevrubnou prohlídkou.

---

2 Robert Suckale, *Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern*, München 1993, s. 108 a s. 238–239, č. kat. 39. Ke zde uvedeným příkladům bych chtěla připojit madonu z Brankovic, která opakuje typ sedící madony z kostela Unsere Liebe Frau unter den vier Säulen v Innsbrucku-Wiltenu.

3 Přehled literatury k předmětu viz Kaliopi Chamonikola, *Gotika. Stálá expozice starého umění*, Brno 1992, č. kat. 3.

4 Ibidem.

5 Albert Kutal, O reliéfu od P. Marie Sněžné a některých otázkách českého sochařství první poloviny 14. století, *Umění* XXI,1973, s. 489.

6 *Sammlung Emil G. Bührle. Festschrift zu Ehren von Emil G. Bührle zur Eröffnung des Kunsthaus-Neubau und Katalog der Sammlung Emil G. Bührle*, Zürich 1958, s. 46, č. kat. 24.

7 Theodor Müller v katalogu sbírky Bührle (viz pozn. 6) jako první označil, že kamenná socha má původ v jižních Čechách, a tento fakt po něm opakují snad všichni ostatní badatelé. O soše i o její buchlovické dvojnici dozvěděl v době, kdy ji vlastnil J. Hinrichsen, který ji posléze prodal do sbírky svého přítele Bührleho. Při prodeji měla být provedena materiálová analýza sochy, ke které nakonec nedošlo; nacházíme zde pouze vyjádření znalce Karla Garzarolliho-Thurnlackh z Österreichisches Galerie ve Vídni, vyjadřující obavy, zda se vůbec jedná o originální výtvor: „... *dass ich anlässlich der Besichtigung Bedenken gegen die Echtheit des Stückes bekommen habe*"; viz dokumentace Bundesdenkmalamtu ve Vídni, spis č. 3194/1953.

Při bližším pohledu na curyšskou madonu nacházíme některé zarážející detaily, které dle mého mínění vedou k závěru, že socha je novodobou kopií. Ruce dítěte jsou mezi sebou a k matčinu tělu připojeny pomocnými spojnicemi, které zajišťují jejich stabilitu, případně mohou sloužit proti uražení vystupujících částí. To může být zapříčiněno méně kvalitním napodobením, to znamená kopírováním v jiném materiálu než je originál. Stejně by to však mohlo být přičteno pozdějším restaurátorským zásahům, což bohužel není pohledem rozpoznatelné. Daleko závažnějším důvodem, proč lze curyšskou sochu označit za novější kopii, je jiné zjištění. U Buchlovické madony došlo k odlomení některých vystouplých částí, jako je kus záhybu roušky na hrudi nebo část podstavce pro korunu na čelní straně sochy. Socha v Curych kopíruje i tyto nedostatky. To svědčí o jejím následném vzniku, stejně jako o jakémsi téměř „studijním" zájmu o co největší přesnost takové kopie.

Předložené tvrzení by mohla spolehlivě potvrdit až technologická analýza sochy. Té je při pochybnostech o „pravosti" uměleckých děl vždy nutné dát přednost před uměleckohistorickými nástroji a hypotézami. Přestože podrobná analýza dosud nebyla provedena ani u Buchlovické madony, v tomto případě není třeba pochybovat o jejím středověkém původu. Vrátím se tedy zpět k otázkám, které by měly objasnit její vznik a historický kontext.

Socha byla objevena roku 1935 v soukromé sbírce Berchtoldů na zámku v Buchlovicích a téhož roku byla také k shlédnutí na výstavě středověkého umění na Moravě a ve Slezsku (1935–1936). Albert Kutal předpokládal její původ na nedalekém hradě Buchlově, patřícím do stejného panství, anebo v nedalekém cisterciáckém klášteře na Velehradě.[8] Jelikož ale Berchtoldové vlastnili rozsáhlou sbírku uměleckých předmětů, musíme vzít v úvahu, že sochu mohli přivézt jako jeden z exemplářů i odjinud než z Moravy. Jsou to bohužel pouze domněnky, které je velmi obtížné ověřit. Při nahlédnutí do soupisů uměleckých děl, která se v této sbírce nacházela, se bohužel nezdařilo nalézt žádné bližší informace.[9]

O původním umístění sochy se tak můžeme pouze dohadovat. Na druhé straně si není těžké představit, že by socha mohla opravdu pocházet přímo z buchlovské hradní kaple. Ta je charakterizována jako *„mimořádně kvalitní dílo, přejímající formy francouzské gotiky, související s pražskou hutí činnou na stavbě kláštera v Praze na Františku a Staronové synagogy"*.[10] Dá se předpokládat, že podobně náročným způsobem vystavěný prostor obsahoval i odpovídající vybavení.

---

8 Albert Kutal, Moravská dřevěná plastika první poloviny 14. století, *Časopis Matice moravské* 62, 1938, s. 327, pozn. 1.

9 První pokus o revizi stavu uměleckých předmětů na Buchlově můžeme vysledovat pouze v torzálním zachování; pochází od Bedřicha Všemíra Berchtolda. Tehdy ještě ale nemůžeme mluvit o ucelené sbírce. Dále existuje dílčí inventární soupis, pocházející z let 1840–1850, ten se však týká pouze nových přírůstků ve stanoveném období a jeho autorem je Zikmund Berchtold (1834–1900). Poslední úplný a podrobný katalog sbírky sepsal Leopold II. Berchtold (1863–1942), tento soupis zachycuje veškerý inventář, který se nalézal v letech 1891–1935 na hradě Buchlově, počítaje v to samotnou sbírku.

10 Metoděj Zemek – Ladislav Hosák, *Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1981, s. 46. V této kapli byl doložen oltář sv. Cyrila a Metoděje, „který navštívil a u nějž

Pokud se nám nedaří nalézt přesvědčivé historické prameny o původu objektu, je obvykle nutné použít klasické uměleckohistorické metody formální analýzy. Když ovšem nesouhlasíme s abstraktním šířením vlivů, její výsledky je vždy nutné ověřit pomocí možných konkrétních vztahů, to znamená přejít od pozorování k interpretaci. Při prvním kroku je důležité roztřídit, které prvky je možné považovat za adekvátní srovnávací prostředek a které patří do roviny všeobecně známých a opakovaných motivů, v našem případě definovatelných jako *„mariologischer Bilderschatz"*.[11] Když vezmeme v úvahu tvrzení, že umělecká díla sloužila kromě jiného také politicko-propagačním a reprezentačním účelům, musela být divákovi z tohoto pohledu jasně srozumitelná. V této vypovídací rovině není například srovnávání kompozičních typů mariánských soch vždy směrodatné, hlavním vyjadřovacím prvkem může být naopak jednotný a rozpoznatelný charakter obličeje;[12] přesné detaily ve zpracování sochařské hmoty zase mohou odkazovat na dílenské vztahy.

Tato teze samozřejmě není použitelná ve všech případech. Problémem je vymezení takového typu umění, podmíněného cíleným zájem prosadit vedle náboženské roviny uměleckého díla myšlenky reprezentace, legitimizace, přihlášení se k tradici apod. Myslím si však, že je použitelná pro Moravu přibližně od třicátých let 14. století za Karlova markrabství, a to nejen kvůli existenci vcelku koherentní skupiny soch „michelského okruhu", ale i dalších děl se shodnými rysy, mezi nimi Buchlovické madony. Tento fakt by mohl podepřít dosud jasně nepotvrzenou domněnku o existenci místního Karlova dvora, se kterým by tento specifický charakter zobrazování souvisel.

Buchlovická madona zcela jistě nepatří do užšího michelského okruhu, pokud si jej definujeme jako práce jedné dílny. Odlišné je především zpracování povrchu sochařské hmoty, kde jsou u michelského okruhu jednotlivé záhyby jakoby vytahovány na povrch z jinak hladké plochy. Při celkovém pohledu na figury je patrná silueta „X" (postavy mají lokty pevně přitisknuté k tělu, a přidržují tak plášť v pase; tento prvek je mimo jiné přibližuje k oberweselským sochám). Tyto znaky u Buchlovické madony nenajdeme. Přesto právě u některých prací michelského okruhu můžeme nalézt shodné obličejové typy. Jsou to zejména ostatková herma světice ze sbírky roudnických Lobkowiczů na Nelahozevsi, nebo socha sv. Floriana z kláštera St. Florian v horním Rakousku.[13] Mimo tento okruh nacházíme další paralelu u madony od sv. Jakuba v Brně. Pokud se zaměříme na zpracování vlasů Buchlovické madony, vytvarovaných do vzorce od sebe oddělených loken, stočených do špičky, můžeme je srovnat například s formováním vousů Mystického Krista na tzv. Přemyslovském Kříži z Jihlavy.[14] Stejný detail

se modlil také Karel IV."; srov. Karel Eichler, *Poutní místa a milostné obrazy na Moravě a v rakouském Slezsku*, Brno 1887, s. 117.

11 Suckale (pozn. 2), s. 67.

12 *Ibidem*, s. 70.

13 Přitom však musím připomenout, že právě Michelská madona se charakterem obličeje od skupiny odlišuje.

14 Jiří Fajt – Jan Chlíbec, Sochařství, in: *Gotika v západních Čechách (3. díl)*, Praha 1995, s. 639, č. kat. 253, zde datace do dvacátých let 14. století.

lze sledovat například u pozdější Františkánské madony (po 1350). Při uplatnění těchto motivů, které navazují na starší příklady místní tvorby, by mohlo jít o využití místní tradice, jakéhosi *teritoriálního stylu*.

Nemohu zde pominout ani souvislosti Buchlovické madony s některými sochařskými díly jiných center, tak jak byly sledovány starší literaturou. Například srovnání s tzv. Milánskou madonou z dómu v Kolíně nad Rýnem nebo s rottweilskými sochami[15] se nemůže provádět jinak než ve všeobecné rovině. Podobnost s rottweilskou madonou, která zaujme na první pohled, je dána způsobem ztvárnění postavy madony, formováním kompozice oděvu nebo jeho záhybů, a není v dané době nikterak neobvyklá. Některé detaily se však zdají být podobné velmi nápadně, nejsou-li přímo identické, jako je způsob zahalení Mariiny hlavy do splývavé roušky a její dekorativní zpracování.[16] Když však srovnáme obě sochy z pohledu jejich zařaditelnosti do určité skupiny, zjistíme, že Buchlovická madona do výrazně formulovaného typu děl z „*Rheinpfälzische Werksttäten*" nepatří.

Výraznější možnost porovnání nabízí socha sv. Ondřeje z kaple sv. Kateřiny ve Štrasburku (1340–1345), která tvoří jeden ikonografický celek se sochami sv. Kateřiny, Alžběty a Jana Křtitele. Na poslední dvě jmenované navazují další díla – Boží hrob ve Freiburgu, madona s děckem v Kaisheimu – vytvořené stejnou sochařskou dílnou. Tyto skulptury by se opět daly charakterizovat shodnou typikou obličejů a povrchovým zpracováním. Sv. Ondřej se této skupině přizpůsobuje právě ztvárněním obličeje, ale vykazuje odlišný způsob vypracování ostatních prvků; ve srovnání s ostatními pracemi této dílny je to jeho drobnější „tělesná stavba", útlost oproti mohutnosti, větší uzavřenost objemu sochy. Tyto znaky spolu s téměř neznatelnou tělesností, množstvím zvýrazněných linií lemů pláště a četných svislých paralelních záhybů ji připodobňují právě Buchlovické madoně. Charakteristická pro obě díla je také nepřítomnost výrazného diagonálního záhybu, spadajícího z jedné strany od ruky k protější noze.

Popsané schéma navozuje u Buchlovické madony dojem výrazně plošného ztvárnění. Plasticky formované jsou pouze hlava a ruce, což stojí ve znatelném protikladu k utváření zbytku figury. To, že formování obličejů se nám jeví jako „přirozené" či „realistické", vede k otázce, proč jsou ostatní části znázorněny s tak výraznou stylizací. Zdůraznění plošnosti bylo ve starší literatuře pojmenováno *poklasický lineární styl* a bylo dáno do souvislosti se snahou o záměrné vyjádření abstrakce a projevů náboženské mystiky. Přestože se zde opravdu objevuje značná redukce objemu, je velmi nesnadné či nemožné hledat v těchto dílech přímé vztahy mezi jejich formou a soudobými náboženskými myšlenkami a pouštět se do nepodložených spekulací o záměrném odhmotnění za cílem odpoutání se od materiálna a směřování k transcendentnu. Otázku, zda to mohl současník takto vnímat, nelze zodpovědně potvrdit. Není možné prokázat, že by proudy dobové mystiky měly nějakou souvislost například s formováním záhybů

15 Kutal (pozn. 8), s. 327.

16 U tohoto dekorativního prvku jde snad o módní záležitost, jak to charakterizuje Robert Wlatting, Sochařský program Albertinského chóru. Ikonografické a slohové úvahy k sochařské výzdobě Sv. Štěpána v 1. polovině 14. století, in: *Vídeňská gotika. Sochy, sklomalby a architektonická plastika z dómu sv. Štěpána ve Vídni*, Wien 1992, s. 60.

šatu mariánské sochy. Četnost záhybů a zvláště téměř horizontálně vedených lemů Mariina pláště měla bezpochyby také svoji funkční úlohu. Byla jakousi *příležitostí k vyjádření,* bohatost spolu s barevným provedením měly poukazovat na dokonale zvládnuté a náročné provedení. Plošné tvarování Buchlovické madony zároveň není důvodem pro zapadnutí do schématu *čím více pokročilá redukce – tím mladší socha musí být,* jinak řečeno, že vývoj vždy postupuje od realizmu k abstrakci, popřípadě se rozmělňuje v manýrismu.[17] Souvisí také s faktem, že vzhledem k jejímu určení pro frontální pohled musela být zasazena do většího celku, v jehož rámci nebylo propracování do hloubky nutné. Je důležité zdůraznit funkci sochy, která je tady jakožto součást celku limitována v uzavřenou formu. Můžeme mluvit o středověkém *„zákonu řádu, zákonu rámce"*.[18] Objekt se přizpůsobuje prostoru, který je mu určen.

Dnes je Buchlovická madona prezentována mimo svůj původní celek, a tak při pohledu zboku můžeme vidět, že je vytesána z nepříliš hlubokého bloku dřeva. To zvyšuje dojem zdůrazněné plošnosti a redukce objemu, proto například Albert Kutal navrhuje datovat sochu „ještě před polovinou století",[19] Kaliopi Chamonikola uvádí přibližně stejnou dataci s několikerým odůvodněním.[20] Je to jednak stylová nezařaditelnost k hlavnímu proudu moravských dřevěných plastik, čímž se Buchlovická madona ocitá *„mimo závazný dosah periodizace"* této (michelské) skupiny – 1330–1350(?). To je podpořeno také názorem Ivo Hlobila,[21] který považuje *„draperii spadající z levého předloktí a prostorově se uvolňující od těla"* za projev pozdější doby, častý až po polovině století. Dalším důvodem pro pozdní zařazení je zde *„extrémní manýrismus, příznačný pro pozdně slohovou, důsledně vyznívající fázi"*. To vše by mělo napovídat pro čtyřicátá léta 14. století až dobu kolem roku 1350.

Časový úsek druhé čtvrtiny 14. století je jistě odpovídajícím rámcem pro datování Buchlovické madony. Zavádějící uplatnění vývojové konstrukce manýrismu jako nejzazšího bodu vývoje je spolehlivější nahradit datací podle návaznosti na příbuzná díla. Osobně bych se přiklonila k období třicátých až čtyřicátých let 14. století, a to ve vztahu k paralelám z michelského okruhu a ze Štrasburku.

Sochař, který pracoval na Buchlovické madoně, mohl projít hutí štrasburského dómu. Značné souvislosti s tamní sochou sv. Ondřeje nemusí nutně znamenat, že by Buchlovická madona následovala jeho vzor, otázku časové souvislosti bych ráda nechala otevřenou. Souvislosti mezi oběma díly by mohly být sledovány v další rovině; biskup von Bucheck, pro kterého byla kaple Kateřinská kaple ve Štrasburku provedena, měl totiž dobré vztahy s Lucemburským rodem,

---

17 K problémům těchto konstrukcí viz: Milena Bartlová, The Style of the Group of the Madonna from Michle, Perspectives of Methodology, in: *King John of Luxembourg (1296–1346) and the Art of His Era*, Praha 1998, s. 206–215.

18 Umberto Eco, *Umění a krása ve středověké estetice*, Praha 1998, s. 62.

19 Kutal (pozn. 8), s. 328.

20 Chamonikola (pozn. 3).

21 Ivo Hlobil, Nová zjištění ke skupině plastik kolem Michelské madony – madona z Hrabové, Kristus v Ostritz, *Umění* XXVIII, 1980, s. 106.

a naopak se, stejně jako později Karel IV., vymezil odlišným zobrazovacím stylem proti uměleckému prostředí Ludvíka Bavora.[22]

Další souvislosti vidím v některých pracích z michelského okruhu. Jelikož nemohou být dílenského charakteru, a přesto zapadají do karlovského umění vyznačené periody, mohly by napovídat o činnosti další dílny na našem území. Jejím dalším produktem by mohla být madona z Łukova; příbuznost mezi touto sochou a Buchlovickou madonou výborně postřehl Robert Suckale.[23] V rámci jeho závěrů bych chtěla snad jen zdůraznit, že obě díla nenavazují na tentýž kompoziční typ,[24] vyznačují se však shodným ztvárněním jak obličejových partií, tak vypracováním účesu. Výrazná lineární stylizace odkazuje na vytříbený způsob a souvisí s uměním francouzských králů, které vznikalo v bohatých kruzích kolem panovnických dvorů a mělo odkazovat na zámožnost a luxus. Soudím, že tato charakteristika spolu s uplatněním výrazného a snadno rozpoznatelného typu mariánských figur byla znakem karlovského dvorského umění, uplatňujícího se na Moravě od třicátých let 14. století.

22 Suckale (pozn. 2), s. 150–153.

23 Robert Suckale, Die „Löwenmadonna", ein politischer Bildtyp aus der Frühzeit Kaiser Karls IV.?, in: *Das Mittelalterliche Bild als Zeitzeuge. Sechs Studien*, München 2002, s. 183.

24 Madona z Łukova navazuje na francouzský typ madony z Poissy; Robert Suckale ji datuje do čtyřicátých let 14. století a vidí v ní předchůdce madony ze Staroměstské radnice; srov. Suckale (pozn. 23), s. 172–175.

DIE MADONNA AUS BUCHLOVICE

Der vorliegende Artikel widmet sich der sogenannten Madonna aus Buchlovice mittels einer detaillierten Untersuchung der Beziehungen dieser Statue zur Produktion in anderen Gebieten Europas in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Er untersucht, in welchem Kontext diese Beziehungen in der älteren Literatur, vor allem von Albert Kutal beschrieben werden, welche diese Beziehungen heute noch Gültigkeit haben und wie sie heute interpretiert werden können.

Als erste wichtige Erkenntnis, kommt die Autorin auf Grundlage eines detaillierten Vergleiches zu dem Schluss, dass die Steinstatue aus der Sammlung Bührle in Zürich, welche in der Literatur bisher als Replik der Madonna aus Buchlovice aus dem 14. Jahrhundert galt, als neuzeitliche Kopie einzuordnen ist. Weiteres widerspricht sie der Behauptung, dass die Madonna aus Buchlovice im Kontext der mährischen Bildhauerei ein vereinzeltes Exemplar und das entfernteste Glied der „Entwicklung des Linearen Stils" sei. Deshalb erscheint auch die bisherige Datierung um die Hälfte des 14. Jahrhunderts als zu spät. Vorgeschlagen wird eine zeitliche Zuordnung in die dreißigen bzw. frühen vierzigen Jahren. Die Autorin sucht Zusammenhänge mit Arbeiten aus dem Umkreis der sogenannten Madonna von Michle Gruppe (v.a. mit der Reliquienbüste der weiblichen Heiligen in der Lobkowicz Sammlung oder mit der Madonna von St. Jakob in Brünn). Da aber kein Werkstattcharakter festgestellt werden kann, schließt sie auf die Tätigkeit einer anderen Werkstatt, welcher sich außer der Buchlowitzer Madonna die Madonna aus Łukovo zugeordnet lässt. Gemeinsame Züge dieser zwei Kreise bezeichnet die Autorin als territorialen Stil. Die ausgeprägte lineare Stilisierung der Buchlowitzer Madonna deutet auf eine feine und luxuriöse Ausführung hin, welche, gemeinsam mit dem einfach erkennbaren Typus der Madonnenfigur, ein Hinweis auf die Hofkunst Karls IV. geben könnte, welche in Mähren ab den dreißigen Jahren des 14. Jahrhunderts zur Geltung kommt.

Původ snímků – Photographic Credits – Fotonachweis:
1–4: archiv autorky