

des précisions tant sur la méthode retenue que sur les résultats des examens préliminaires. Les notices des œuvres exposées sont toutes abondantes et accompagnées de bibliographies limitées à l'essentiel. Dans le catalogue de Karlsruhe, des textes très documentés accompagnent également chacune des huit sections de la présentation. C'est dire que, malgré les quelques réserves exprimées ici, cet ouvrage fera date dans la bibliographie grunewaldienne, plus que celui de Colmar qui introduit malheureusement une hypothèse infondée de plus à une question qui en est déjà encombrée.

Dans la récente exposition de Ferrare (*Cosme Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrare nell'età di Borso d'Este*) figurait une surprenante *Crucifixion* (n° 43), dont l'attribution a été antérieurement longuement discutée, présentée comme une œuvre de Michele Pannonio, vers 1450-55. Quand on se rappelle que Jean d'Orliet, avant de venir à Issenheim, avait été précepteur à Ferrare de 1451 à 1459, on peut jouer avec l'idée qu'il aurait pu acquérir un tableau analogue et le rapporter en Alsace où Grunewald aurait pu être impressionné par sa violence expressive ... Mais ce n'est probablement que jeu de l'esprit.

Albert Châtelet

Forschungen zu Funktion, Technologie und Stil des Göttinger Barfüßeraltars von 1424

Symposium im Niedersächsischen Landesmuseum Hannover, 28.-30. September 2006

Nach jahrzehntelangem Desinteresse an der altdeutschen Kunst kann man seit Jahren beobachten, wie die deutsche Kunstgeschichte beginnt, die großen Malwerke und Schnitzaltäre gotischer Zeit erneut in den Blick zu nehmen. Symposien zu Conrad von Soest, zum Altar der Göttinger Jakobikirche, Publikationen zum Bielefelder Altar, zum Berswordt-Meister, zur Magdeburger Kunst um 1400 häufen sich. Erschreckt stellen wir fest, wie wenig wir eigentlich über die meisten dieser Werke wissen, obwohl es aus der Zeit vor dem letzten Krieg doch reiche, ja überreiche Literatur zu geben schien. Wie unzureichend ist auch der Stand der Publikation, wenn man genötigt ist, sich an Hand der kümmerlichen bisher veröffentlichten Abbildungen ein Bild von diesen Werken zu machen! So wird man es dankbar begrüßen, wenn das Niedersächsische Landesmuseum Hannover nach Abschluß einer sechsjährigen Restaurierungskampagne zu einem mehrtägigen, viele Aspekte berücksichtigen-

den Symposium über eines seiner Hauptwerke bat. Die Tagung, organisiert von Cornelia Aman und Babette Hartwig, erfreute sich großen Zuspruchs, nicht zuletzt aus dem Kreise jüngerer Kunsthistoriker und Restauratoren, und war – dies sei vorab gesagt – ausgesprochen anregend.

Das Hochaltarretabel der 1820/21 abgebrochenen Franziskanerkirche in Göttingen, inschriftlich auf das Jahr 1424 datiert, ist mit seinen drei Ansichtsseiten bei doppelter Wandlung eines der größten Malwerke gotischer Zeit in Niedersachsen (Martin Schawe, *Ikographische Untersuchungen zum Göttinger Barfüßer-Altar von 1424. Der geschlossene Zustand*, Diss. Göttingen 1989; Michael Wolfson, *Die deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550. Niedersächs. Landesmuseum Hannover, Landesgalerie*, Hannover 1992, S. 102-112 Nr. 36). Alle Ansichten zeigen ausschließlich Malerei: die Haupt- und Festtagsseite außer einem zentralen großen



Abb. 1
Göttinger Barfüßeraltar,
1424, Mittelbild der
Festtagsseite,
Kreuzigung
Hannover,
Niedersächsisches
Landesmuseum
(Museum)

und figurenreichen Kreuzigungsbild (Abb. 1) einen umfangreichen Marien- und Passionszyklus, dazu ein Bild der Stigmatisation des hl. Franziskus und ein weiteres des auf weißem Pferd reitenden, den Drachen bekämpfenden hl. Georg, die erste Wandlung zwölf große stehende Apostelgestalten mit Credosprüchen, die Außenseiten des Altares vier lehrhafte, schwer zu deutende Darstellungen höchst komplexer theologischer und frömmigkeitsgeschichtlicher Thematik (Abb. 2). Am Fuß des

Kreuzes knien zwei kleine Franziskanergestalten: *frater luthelm(u)s*, der in der Rahmeninschrift als Guardian identifiziert wird, und *f(rate)r he(nrichus) Dud(er)stadt*, den man früher – sicher fälschlich – für den Maler gehalten hat. Den stehenden Apostelfiguren der ersten Wandlung sind als kleine Schilde zwölf Adelswappen zugeordnet, beginnend mit dem Braunschweiger Herzogswappen, offenbar die Zeichen der Stifter oder doch Geldgeber des Retabels.

Im Einleitungsreferat zur Forschungsgeschichte warb Carsten-Peter Warncke um eine gerechtere Beurteilung der Malerei, frei von älteren, primär an landsmannschaftlichen Zuordnungen orientierten ideologischen Vorurteilen. Mit Schauern zitierte er die abwertenden Urteile, etwa von Victor Curt Habicht, Alfred Stange oder Carl Georg Heise, über die spießbürgerliche Figurenbildung, die blinden Augen etc. Die Differenzen von Inhalt und Form, die Diskrepanz zwischen künstlerisch unbedeutendem Stil und ikonographisch originellen Darstellungen sei aber eine Konstante innerhalb der Forschung geblieben, der mit methodisch komplexeren Fragestellungen begegnet werden müsse.

Der historischen Grundlegung dienten die Ausführungen von Eva Schlottheuber, die schon früher über die Bibliothek des Franziskanerklosters in Göttingen gearbeitet hatte, zur Stellung der Franziskaner im gesellschaftliche Gefüge Göttingens. Die Kirche des im 13. Jh. gegründeten Klosters habe lange als Grablage des Adels, zeitweilig auch der herzoglichen Familie gedient. Obwohl Franziskaner in der Forschung primär in städtischem Kontext gesehen würden, müsse für Göttingen neben der Herzogsnähe diese enge Verbindung mit dem herzogsnahen Adel betont werden. Neben dem Herzog seien sechs der neun niederadeligen Familien, die durch Wappen als Altarstifter dokumentiert sind, bereits an der Klostergründung beteiligt gewesen, was auf lang anhaltende Bindung hinweise. Mit diesen Kontakten dürfte der ausgeprägte Georgskult des Klosters zusammenhängen; 1308, als man sich mit den Dominikanern über die Ausgestaltung bestimmter kirchlicher Feste am Ort einigte, erhielten die Franziskaner den Vorrang beim Georgsfest; im Kloster gab es eine Georgsstatue. Die Georgsdarstellung im Altar rechts oben neben der Kreuzigung dürfte in diesem Kontext zu sehen sein. Die Referentin betonte den hohen anzunehmenden Bildungsstand der Klosterinsassen, der eine wesentliche Voraussetzung für das große Ansehen der

Franziskaner als Prediger und Beichtväter war. Die führenden Ordensmitglieder dürften, wie üblich, das Generalstudium des Ordens in Erfurt, Oxford oder Bologna besucht haben. Die öffentlich zugängliche Bibliothek des Göttinger Klosters, deren Katalog aus dem Jahr der Auflösung 1533 überliefert ist, sei auf vielen Gebieten sicher die beste in Göttingen gewesen.

Auch Ellen Widder betonte auf der Suche nach Spuren welfischer Hofkultur auf dem Barfüßeraltar die enge Nähe des Klosters zum Herzogshof und zum Adel der Umgebung, postulierte auf Grund der prominenten Darstellung des hl. Georg im Altar die Existenz einer entsprechenden Rittergesellschaft, wie sie für das spätere Mittelalter charakteristisch sind; sie könnte sich vor dem Altar versammelt haben. Die Autorin untersuchte dann, ob beim hl. Georg auf weißem Pferd, im guten Hauptmann oder einem der beiden besonders prächtig gewandeten, im Vordergrund des Kreuzigungsbildes Diskutierenden (*Abb. 1*) mit einer verdeckten Darstellung des Herzogs oder anderer zeitgenössischer Personen zu rechnen sei. Trotz deutlicher Sympathie für solche Kryptoportraits mochte sie sich am Ende nicht festlegen. Wahrscheinlich handele es sich nicht um benennbare Personen, sondern nur um eine idealisierte Darstellung höfischer Pracht. Darin kann man ihr gewiß zustimmen.

Über die bereits 1533 entweihte und 1820/21 abgerissene Kirche des Franziskanerklosters ist wenig bekannt. Urs Boeck suchte aus alten Ansichten und einer vor dem Abriß aufgenommenen Vermessung das Wenige zusammenzutragen. Die Kirche war damals eine einschiffige Anlage mit langem Chor und eingezogenen Strebepfeilern im Langhaus. Das entsprach weder der Tradition der Göttinger Hallenkirchen noch dem bei den Franziskanern in Niedersachsen und überhaupt in der kölnischen Ordensprovinz gebräuchlichen Bautyp, der ebenfalls die Halle bevorzugte. Entsprechungen finden sich jedoch bei den Kirchen der Augustiner-Chorherren in Nieder-

sachsen und Westfalen, z. B. in Dalheim, was eine Bauzeit um die Mitte oder in der 2. Hälfte des 15. Jh.s wahrscheinlich mache. Über die Gestalt der Kirche, für die das Barfüßerretabel ursprünglich geschaffen worden sei, sei damit freilich nichts gewonnen.

Im Zentrum des Kolloquiums stand naturgemäß der Barfüßeraltar selbst, zunächst sein materieller Bestand. In mehreren, geschickt auf die verschiedenen Tage verteilten Referaten unterrichtete die leitende Restauratorin Babette Hartwig, flankiert durch verschiedene Mitarbeiter, über Notwendigkeit, Ziel und Ausmaß der Restaurierungsmaßnahmen und der dabei gemachten Beobachtungen. Die gelockerte Malschicht, Risse im Holz, die zum Abreißen der flächendeckenden Leinwandüberklebung des Bildträgers geführt hätten, vergraute sekundär aufgebrachte Bindemittel, ein moderner, teilweise die Goldschicht überdeckender, inzwischen verfärbter Firnis hätten zu den aufwendigen Maßnahmen geführt. Ziel aller Bemühungen sei die Sicherung der Statik des Altares und der Malerei sowie die Wiedergewinnung einer ästhetisch erträglichen Gesamterscheinung der Malerei und der Rahmen gewesen. Größere Fehlstellen wurden belassen und nur farblich geschlossen, aber nicht, wie bisher, zeichnerisch rekonstruiert. Das betrifft vor allem Marien Tod und -krönung im rechten Flügel, eine empfindliche Lücke im sonst gut erhaltenen bildlichen Bestand. Die Vergrauung der Malerei der Außenseite habe sich nicht vollständig beseitigen, aber mildern lassen (Abb. 2).

Ein besonderes Anliegen des Museums sei es gewesen, die Tafeln wieder miteinander zu verbinden und so die ursprüngliche Wandelbarkeit des Altares herzustellen, was bei dem Gewicht der schweren Flügel zunächst umfangreiche statische Untersuchungen und dann aufwendige Entlastungsmechanismen erforderlich gemacht habe. Warum das bei einem Objekt, das sich seit 1863 in einer Gemäldegalerie oder doch in einem Museum befindet, so wichtig sei, leuchtet nicht unmit-



Abb. 2 Göttinger Barfüßeraltar, 1424, Detail der Außenseite, sitzende Maria mit Sarkophag Christi auf den Knien, Kruzifix und Figur des Auferstandenen in den Händen, sog. Pietà Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum (Museum)

telbar ein, wird die Wandelbarkeit, so sehr sie dem originalen Zustand in der Kirche entspricht, doch mit einem Verzicht auf eine möglichst umfassende Präsentationsmöglichkeit im Museum erkaufte. Konnten bisher wenigstens zwei Ansichten gezeigt werden – tatsächlich beschränkte man sich freilich auf eine –, so ist das in Zukunft auf eine Ansicht eingeschränkt. Die offenbar geplante museale Wandlung in Anlehnung an das liturgische Kirchenjahr scheint der dem Werk inzwischen historisch zugewachsenen Identität kaum gerecht zu werden.

Zahlreiche technologische Beobachtungen sind auch von kunsthistorischem Interesse. Die Malerei sei in der Anlage der Malschichten technisch außerordentlich aufwendig; 60-70 % der Malfläche auf der Festtagsseite seien z. B. mit der Oberfläche oft unterschiedlich strukturierten Metallfolien bedeckt, bei Gold sei etwa nicht immer die Oberfläche, sondern nur der Bolus darunter mit einem Achat geglättet worden; von besonderem Interesse seien die aufwendige Politur in Kreisformen und die aus der Goldschmiedekunst übernommene modellierende Punziertechnik im Gold-

hintergrund. – Erling Skaug verfolgte in einem eigenen Referat diese beiden Techniken in der europäischen Malerei. Zwischgold sei neben reinem Blattgold nicht als billiger Ersatz, sondern zur Farbnuancierung eingesetzt. Auffallend sei der unermeßliche Reichtum an motivischen und dekorativen Details; für die zahlreichen Brokatimitationen der Stoffe mit Greifvögeln, Löwen und Granatäpfeln seien keine Schablonen verwandt worden. Die Trennleisten zwischen den Bildfeldern, die 1678 wegen der damals aufgeklebten großen Leinwandbilder beseitigt worden seien, hätten nicht, wie bisher angenommen, aus Gips, sondern aus geprägtem vergoldetem Kupfer bestanden, ein kleiner erhaltener Rest und die Nagellöcher könnten das beweisen. Spuren einer ehemaligen Bekrönung des Altares gebe es nicht. Die Predella, von der nur zwei Fragmente mit jeweils zwei gemalten Heiligenbüsten erhalten sind, dürfte mit ihren geschweiften Abschlüssen wohl ursprünglich breiter als die Mitteltafel gewesen sein. Im Zentrum könnte sie statt einer gemalten Mitte auch eine Sakramentnische enthalten haben, wie das z. B. beim zeitgleichen Altar in Eldingen (bei Celle) zu sehen sei.

Der modische Aufwand der dargestellten Kostüme, die Pracht der Gewandmuster, die kostbar behandelten Goldgründe und nicht zuletzt die vielen dargestellten Blumen auf den niedrigen Bodenwellen, die an zeitgenössische Wandteppiche denken lassen, sind für den Gesamteindruck ausgesuchter Prachtentfaltung weitgehend konstituierend. Der Botaniker Ulrich Willerding konnte 15 Blumen exakt botanisch bestimmen.

Die schwierigsten ikonographischen Fragen des Altares, die mit den vier Bildern der Außenseite verbunden sind, hat Martin Schawe bereits in seiner Dissertation 1989 weitgehend klären können; er meinte freilich jetzt, die Ursprünge der Hostienmühle seien keinesfalls so eindeutig, wie er das damals dargestellt habe. Er betonte noch einmal, wie durch die den Adoranten oder Heiligen beige-

gebenen Schriftbänder die Darstellungen über ihren abstrakten lehrhaften Charakter hinaus als Leben-Christi-Zyklus gedeutet würden: die Hostienmühle als Inkarnation und damit als Menschwerdung Christi aus dem Wort (im Sinne des Johannesevangeliums), die Szene mit dem zwölfjährigen Jesus im Tempel zwischen den sich empörenden Juden als öffentliches Wirken Jesu, als Bild der Passion und Auferstehung aber die besonders befremdlich erscheinende Darstellung der »Pietà«, die auf ihrem Schoß einen kleinen Sarkophag mit dem toten Christus und in den erhobenen Händen einen Kreuzifixus und die Figur des Auferstandenen hochhält (Abb. 2). Für diese Komposition könnten keine Bildquellen benannt werden. Das vierte Bild spiele mit der Gestalt Christi, der vom Himmel Pestpfeile auf die Menschheit schleudere, auf das Weltgericht an. Maria fange einige der Pfeile auf; Franziskus, Antonius und die hl. Klara bitten um Gnade. Der Redner konnte eindrucksvoll die schwierigen Bild- und Textquellen und ihre jeweiligen komplexen Traditionen erläutern. Spezifisch franziskanisch seien nur die dargestellten Franziskanerheiligen; alles übrige sei im 15. Jh. allgemeines christliches Gedankengut; die lehrhaften Bilder der sog. Alltagsseite sollten sich in ihrem appellativen Charakter wohl eher an die Besucher der Kirche und eventuell die Stifter richten und waren wohl weniger für die Franziskanermönche selbst bestimmt.

Die These von Thomas Andratschke, die großen gemalten Apostelfiguren der mittleren Wandlung des Retabels mit ihren Credosprüchen seien im Grunde als eine Reihe in das Medium der Malerei übertragener Skulpturen zu verstehen, wie sie typischerweise und bei vielen Altären im Schrein stünden, fand wenig Anklang. Weder bei der Wiedergabe der Figuren, den Landschaftsgründen noch bei den Baldachinen gibt es Anzeichen, daß der Maler Skulpturen habe darstellen wollen, was anderenorts in der zeitgenössischen Malerei durchaus begegnet. Apostel mit Credosprüchen

seien seit langem bekannt; Beispiele gebe es schon im 12. Jh. Die Vertreter des Alten Testaments und der Antike, die als Büsten mit weiteren erläuternden Spruchbändern über den Aposteln erscheinen, wurden leider nicht näher thematisiert.

Thomas Noll betrachtete im einzelnen die Bilder der Festtagsseite mit der großen Kreuzigung, den vier weiteren Passionsbildern auf der Mitteltafel und dem zwölfteiligen Marienzyklus der inneren Flügelseiten. Die Bilder spiegelten in charakteristischer Weise spätmittelalterliche Frömmigkeit, spezifische Elemente franziskanischer Geistigkeit ließen sich jedoch nicht feststellen, wenn einzelne Bilder, wie die Begegnung an der Goldenen Pforte, auch spezifisch franziskanischer Deutung zugänglich seien. Sein überzeugendes Fazit: Die Franziskaner konnten ihre Frömmigkeit im Altar wiedererkennen, ein Fremder mußte jedoch nicht Franziskanisches darin sehen. Im Gegensatz dazu plädierte Johannes Tripps dafür, den gesamten Altar als Beispiel franziskanischer Bildprogrammatisierung zu deuten. Die gelehrten Inschriften und die mit dem Retabel verbundenen Daten bezögen sich auf konkrete Ereignisse, die im Franziskanerorden eine besondere Rolle spielten. 1424, im Jahr der Vollendung, seien 200 Jahre seit der Stigmatisierung des hl. Franziskus vergangen. Im Mühlenbild sei der hl. Ludwig von Toulouse dargestellt, der in Deutschland sonst keine Rolle spiele; das könne nur damit zusammenhängen, daß Alfons von Kastilien im Jahr zuvor den Leib des Heiligen aus Marseille nach Spanien entführt habe, die Franziskaner damals aber nachdrücklich auf Rückgabe der Reliquien ihres Schutzpatrones nach Italien pochten. Der im Mittelbild und in der Darstellung der sog. Pietà auf der Außenseite zentrale Gedanke der *compassio Mariae* sei typisches Gedankengut franziskanischer Frömmigkeit; das Bistum Köln habe 1423 ein eigenes Fest der *compassio* eingeführt, das hier Bild geworden sei.

Klaus Niehr befaßte sich mit Erzählebenen und Erzählstrukturen im Altar, wies auf die ungewöhnlich komplizierte Leserichtung der Szenenanordnung auf der Festtagsseite hin. Landschaften und Architekturgründe dienten nicht zur Strukturierung der Bildtafel; die Farbgebung der Gewänder diene freilich gelegentlich der Wiedererkennbarkeit der Figuren, so diene Jesus als visuelle Leitfigur dem Verständnis der Szenen. Nebenszenen der Passion drängten nicht wie in vergleichbaren zeitgenössischen Kreuzigungsdarstellungen etwa im Hildesheimer Lambertiretabel in das Hauptbild hinein, das von Nebenszenen weitgehend freigehalten sei (Abb. 1). Die in extremer Form zu beobachtenden springenden Größenverhältnisse dienten der Orientierung. Die winzigen Genreszenen im Vordergrund wie die mit Hunden spielenden Kinder bei der Kreuzigung, die etwas größeren würfelnden Soldaten, die kleine im Vordergrund des Geburtsbildes Brei kochende Hebamme dürften nicht im Sinne umgekehrter Perspektive als eine Wiederaufnahme des frühmittelalterlichen Bedeutungsmaßstabes interpretiert werden, müßten vielmehr als höchst originelle Bauformen in der Struktur des Erzählens gewürdigt werden.

Götz J. Pfeifer und Maria Deiters bemühten sich in ihren im engeren Sinne stilgeschichtlichen Untersuchungen, die direkte und bisher als beherrschend betrachtete Vorbildfunktion des Wildunger Altares des Conrad von Soest – gerade für die große Kreuzigungsdarstellung – zu relativieren. Während Pfeifer im wesentlichen nur auf einzelne Details der Kreuzigungsbilder in der gleichzeitigen westfälischen und Kölner Malerei hinwies, die gegenständiglich mit der Barfüßerkreuzigung übereinstimmten, allenfalls für die anämische Figureneinstellung und die Gestik der lang- und dünnfingerigen Hände der Mariengruppe (Abb. 1) noch auf den älteren Meister der Heiligen Sippe in Köln hinweisen konnte und so für eine größere Gewichtung der Kölner Elemente im Vorbildbereich des Barfüßeraltares warb, suchte Dei-

ters den Altar im größeren Zusammenhang der niedersächsischen Malerei zu verorten. Ein wichtiges Zentrum sei Hildesheim mit dem Peter- und Paul-Triptychon aus St. Lamberti, dem Retabel aus dem Trinitatis-Hospital, heute in der Bernwardikirche, sowie dem mit größter Wahrscheinlichkeit aus Hildesheim stammenden, oft und zu Recht dem Meister des Barfüßeraltars zugeschriebenen Magdalenenaltar gewesen; auch ein Glasmaler Konrad werde dort erwähnt. Es sei in höchstem Maße unwahrscheinlich, daß alle westlichen Elemente des Barfüßeraltars ausschließlich über Conrad von Soest vermittelt worden seien; vielmehr gehe in der niedersächsischen Malerei ein langer Prozeß der Adaption westlicher Formen voraus, wie die Goldene Tafel in Lüneburg beweise. Ausgesprochen weiterführend und überzeugend war Deiters' Hinweis auf den Meister von Wittingau als Vorbild für die gemalten Apostel der mittleren Wandlung; die böhmischen Vorlagen seien aber wohl nicht direkt rezipiert, sondern über Magdeburg vermittelt worden, das in großem Umfang böhmisches Formengut aufgenommen habe. Niedersachsen mit den Zentren Hildesheim, Halberstadt, Magdeburg, aber auch Lüneburg und Lübeck sei um 1400 weder als westfälische Provinz anzusehen, noch überhaupt eine geschlossene Kunstlandschaft. Politisch uneinheitlich, sei es auch künstlerisch durch allseits offene Grenzen gekennzeichnet: nach Köln und Westfalen

ebenso wie nach Böhmen. Das Barfüßerretabel müsse mit seinen vielfältigen Bezügen und seinem sich einer klaren Zuordnung verweigenden Stil geradezu als ein Schlüsselwerk in diesem Geflecht wechselseitiger Einflüsse innerhalb der niedersächsischen Kunst angesehen werden. Die Frage einer möglichen Händescheidung wurde nur in der Diskussion kurz gestreift. Auf der Festtagsseite ließen sich relativ deutlich zwei Maler unterscheiden, die jedoch ein relativ homogenes Erscheinungsbild geschaffen hätten. Bei den übrigen Tafeln erweise sich eine Händescheidung bisher als nicht möglich.

Die Vorträge des Symposions, von denen einige, wie gesagt, ausnehmend anregend und für die niedersächsische Kunst um 1400 weiterführend waren, sollen 2008 in Band 45/46 (für 2006/07) der *Niederdeutschen Beiträge zur Kunstgeschichte* publiziert werden, wobei gewiß die bisherigen stilgeschichtlichen Überlegungen konkretisiert und die Eigenart des oder der Maler des Barfüßeraltars noch schärfer herausgearbeitet werden könnten. Ein Wunsch der potentiellen Leser darf angefügt werden, daß es gelingen möge, trotz des begrenzten Formates des Jahrbuches die großen Tafeln des Altares adäquat und so zu publizieren, daß in Zukunft die Kunst des Barfüßermeisters allen Interessenten auch außerhalb des Landesmuseums in Hannover vor Augen gestellt werde.

Rainer Kahsnitz

Der Zwettler Altar im Kontext der spätgotischen Kunst Mitteleuropas

Symposion auf Schloß Mikulov/Nikolsburg, 20.-21. Juni 2007

Vom aus der Zisterzienserabteikirche Zwettl, N.Ö. stammenden Retabel des Hochaltars von 1516 bis 1525 blieb nur der Schrein mit seinen Skulpturen erhalten (*Abb. 1*). Er war 1855 erworben worden für die Barbarakirche in Adamov/Adamsthal nördlich Brno/Brünn.

Anlaß des Symposions war die 2005 begonnene Restaurierung, die im Herbst 2007 abgeschlossen sein soll. Eingeladen hatte die Außenstelle Brünn des Staatl. Denkmalamtes der Tschechischen Republik (Direktor PhDr. Petr Kroupa, PhDr. Zdeněk Vacha) in das mit