

Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte  
Vierter Band 1965

Deutscher Kunstverlag München Berlin



63. Altar in Offensen, geöffnet (Rekonstruktionsvorschlag)

Reinhold Behrens

## DER ALTAR IN OFFENSEN

*Alfred Stange zum 70. Geburtstag*

Der Altar in der Kirche von Offensen, einem kleinen Ort am Westrande des Kreises Northeim, im waldreichen Gebiet nach der Weser gelegen, zwischen Adelebsen und Uslar, ist bisher in der Literatur nur kurz erwähnt worden<sup>1</sup>. Mithoff sagt 1873 nur, der Ort sei 1437 Offensen genannt und habe eine einfache Kirche mit einem aus Stein bestehenden Altar<sup>2</sup>. Im älteren Handbuch von Dehio ist nichts über Offensen erwähnt<sup>3</sup>. Bei Dehio-Gall findet sich nur die kurze Notiz „Schreinaltar um 1400“<sup>4</sup>. In der Kreisbeschreibung von 1952 wird der Altar als der älteste des Kreises Northeim genannt<sup>5</sup>. Erst Helmut Engel hat 1961 den Altar abgebildet und beschreibend eingeführt<sup>6</sup>.

63

So wie sich der Altar uns heute darstellt, ist er kaum ursprünglich für Offensen bestimmt gewesen. Auch ist er nicht im ursprünglichen Zustand erhalten. Es ist ein Schreinaltar mit gemalten Flügeln von einer Gesamthöhe von 90 cm und einer Gesamtbreite von 221 cm. Der Schrein ist 111, die Flügel sind je 55 cm breit. Thema des Altars ist „Die Kindheit Christi“. Auf den Flügeln gemalt sind „Die Verkündigung an Maria“ und „Die Geburt Christi“, im Schrein geschnitzt „Die Anbetung der Könige“.

Der Schrein, dessen Figuren bis etwa 60 cm hoch sind, ist 10,5 cm tief. Die beiden horizontalen schmückenden Rahmen des Schreins und die dick aufgetragene Fassung seiner Figuren lassen erkennen, daß er in später Zeit überarbeitet sein muß. Unten sind doppelte Eichenblattranken mit Rundmedaillons durchsetzt, die Vierpässe und Rosen zeigen. In dem mittleren Paß wurde das schräg-stehende Wappen leider so überarbeitet, daß es nicht mehr zu erkennen ist. Vielleicht hätte es Aufschluß gegeben über Entstehung, Herkunft oder Stifter. Unter drei gedrückten gotischen Kielbögen mit Kreuzblumen, von denen der mittlere etwas breiter ist als die seitlichen, so daß im Aufbau — entgegen der Reihung der Figuren — die Mitte betont ist, entwickelt sich die Szenerie der Anbetung der Könige von rechts nach links. Maria sitzt links fast frontal, leicht nach rechts gewandt auf ihrem

64

wie einen Sessel hochgestellten Lager. Ihr zur Seite, vorn am Schreinrand kauert Joseph, den linken Ellenbogen auf das Knie gestützt. Er kraut sich den Bart und hat vor sich ein kleines Holzfeuer. Das nackte Kindlein steht auf den Knien der Mutter und wendet sich dem vor ihm knienden König zu. Er öffnet eine Schatulle, aus der das Kind in seiner linken Hand bereits ein Geldstück hält. Zwischen dem König und über dem Kopf des Kindes sind an der Rückwand des Schreines über einem korbartigen geflochtenen Gitter die Köpfe von Ochs und Esel angeheftet. Rechts folgen die frontal stehenden beiden anderen Könige. Sie stehen breitbeinig auf erdschollenartigen Sockeln. Auf einem ähnlichen kniet auch der erste König. Zwischen ihren Köpfen sind Halbfiguren von Engelchen auf Wolken in den Goldgrund der Rückwand punziert.

Das charakteristische Merkmal des Schreines als der eigentlich kompositionellen Mitte des Altars ist die merkwürdige Bewegungslosigkeit und Stille der Figuren. Nur zwischen dem knienden König und dem Kinde besteht eine innere Beziehung. Die anderen Figuren scheinen in ihrer frontalen Haltung ganz auf sich selbst gestellt. Sie stehen in keinem geistigen Zusammenhang miteinander und wirken isoliert.

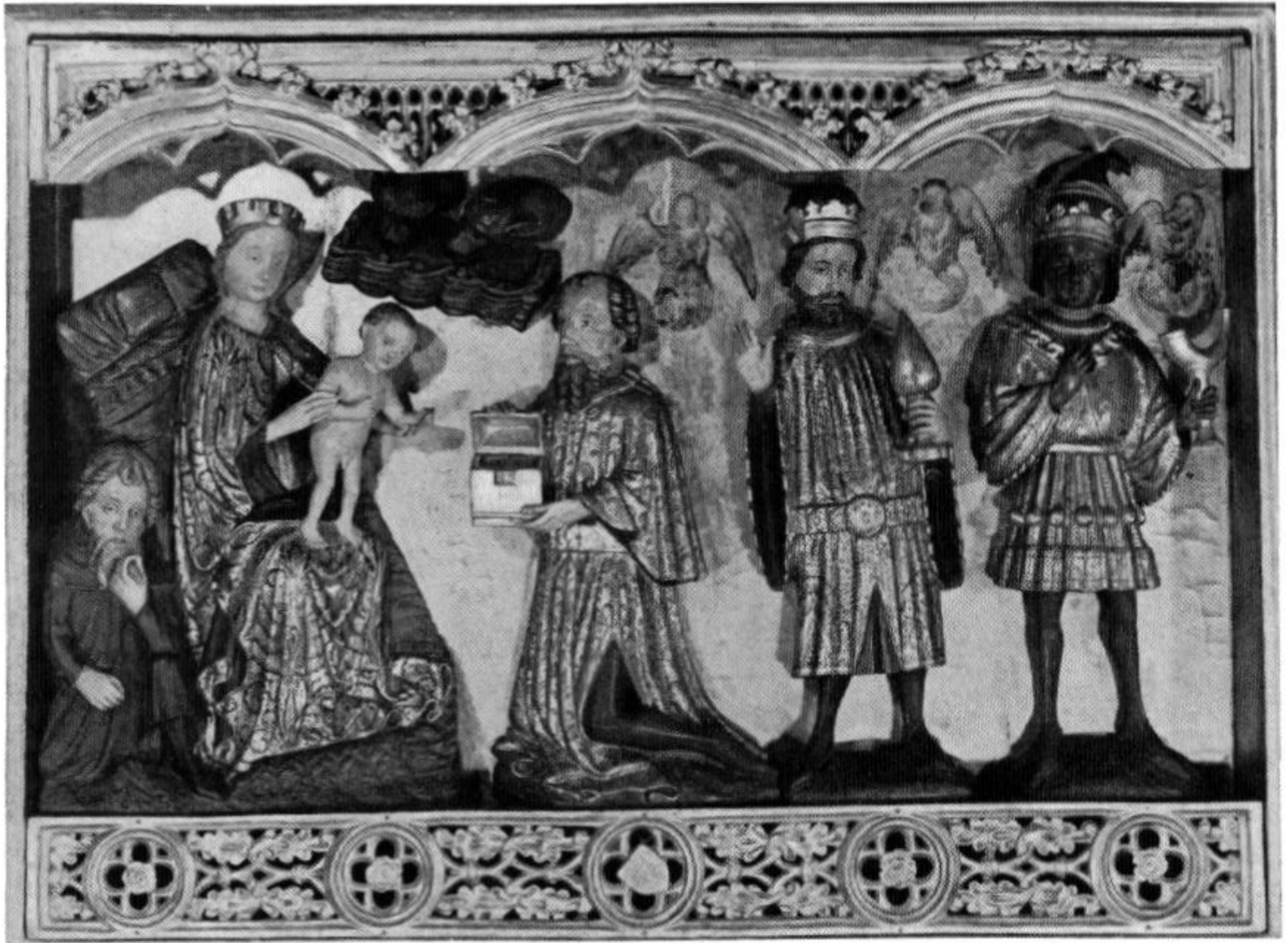
Die Fassung der Figuren und das Rahmenwerk sind erneuert worden. Vor allem in den Gewandpartien ist das Ornament grob und hart. Einzelheiten aber lassen erkennen, daß diese Erneuerung auf der Grundlage des alten Bestandes erfolgt ist.

Die Außenseiten der Flügel waren ehemals bemalt. Sie sind abgearbeitet und zeigen eine raue Oberfläche, die vor einigen Jahren eingewachst worden ist; Reste sind nicht mehr zu erkennen. Nach den Themen der Innenseiten der Flügel muß es ungewiß bleiben, was auf den Außenseiten dargestellt gewesen ist. Die Innenseiten zeigen vor Goldgrund die Verkündigung an Maria und die Geburt Christi.

66 Die Geburt Christi auf dem linken Flügel wird beherrscht von dem Stall, dessen mehrfach gewinkeltes von unten gesehenes, auf roh zugehauenen Baumstämmen als Stützen ruhendes Dach richtig konstruiert wirkt. Kleine Fehlstellen im Strohgeflecht lassen die Sparren sehen. Zwei aufgestellte Giebelchen über dem Kopf Mariens und in dem rechts heruntergezogenen Vordach gliedern den Aufbau. Die beiden kräftigen Stützen des offenen Giebels bilden das kompositionelle Gerüst um das auf einer Strahlenmandorla liegende nackte Kind, das von sieben Engeln umschwebt wird. Maria kniet rechts der Mitte in anbetender Gebärde vor der Kind-Engel-Gruppe. Die ausgebreiteten Hände vor dem Wunder erhoben, hat sie ihren Kopf leicht zur Seite geneigt, der von einem großen, punzierten Heiligenschein mit dem „Sancta Maria Mater“ gerahmt wird. Für den farbigen Charakter sind die goldblonden hellen Haare, das ins grünlich schimmernde Inkarnat und der grüne Mantel Mariens bezeichnend. Vier Engel halten hinter ihr ein großes rot-braun-ornamentiertes Brokattuch. Die Ornamente bestehen aus Mustern von Blüten und Blattformen. Rechts unter dem Vordach hinter einem geflochtenen Zaun sind über einer Krippe die Köpfe von Ochs und Esel zu sehen. Joseph fehlt.

Der Goldgrund über dem Dach des Stalles ist abgearbeitet. An den Rändern sind noch Reste von Wolkenlinien zu erkennen. Zu ergänzen ist über dem Dach die Gruppe der Engel mit dem „gloria in excelsis deo“. Möglicherweise war die Engelsgloriole über dem Dach des Stalles ähnlich punziert wie die Engel an der Rückwand des Schreines.

65 Der rechte Flügel zeigt die Verkündigung Mariä. Der Verkündigungengel kniend von links und Maria in Knie-Sitz-Schema nebeneinander, werden umschlossen von einem großen, die ganze Höhe und Breite der Tafel ausfüllenden Thronaufbau, der auf einem am vorderen Bildrand mit  $2\frac{1}{2}$  Quadraten sichtbaren Fliesenboden gestellt ist. Marias Gebärde ist scheu. Vor dem Engel zurückweichend hat sie die Arme vor der Brust gekreuzt. Hinter ihr liegt ein goldbrokatenes Kissen. Sie trägt ein rotes Gewand mit grünen Abseiten. Ihre langen goldblonden Haare fallen über die Schultern



64. Anbetung der Könige, Schrein des Altars in Offensen

herab und sind über der Stirn von einem schmalen Perlendiadem zusammengehalten. Der Engel in einem blauweiß gemusterten Brokatgewand mit großen roten und grünen Flügeln kniet links auf der Stufe des Thrones. Seine in der Farbe der Maria ähnlichen Haare sind gelockt. Beide haben punzierte Heiligenscheine in gotischen Minuskeln: „Sanctus Gabriel“ und „Sanct Maria virgo“. Das Spruchband des Engels: „Ave gracia plena dominus tecum.“

Rechts neben Maria auf dem hausförmigen Lese-pult mit geöffneter Tür und Kreuzblumengiebelchen liegt ein aufgeschlagenes Buch, in dem zu entziffern ist: „Ecce virgo-efacie filio-et vocabis“, die Weissagung aus Jesaja 7, Vers 14. Vorne rechts steht eine doppelhenkelige Vase mit Lilien.

Der Thronaufbau ist unten in der Mitte kreisförmig vorgezogen und oben baldachinartig verkragt. Die Ecken sind betont als kleine, gehäuseartige Turmbauten. Die Kassetten-Decke ist von unten sichtbar. Hinter den beiden Figuren spannen drei Engel einen rot-golden gemusterten Vorhang. Über den oberen äußeren Rand des Baldachins blicken die Halbfiguren von Gottvater mit sechs Engeln. Auf den Strahlen, die von Gottvater ausgehen, schwebt die Taube des Heiligen Geistes herab.

Der Erhaltungszustand ist besser als der des Geburtbildes. Der Goldgrund ist erhalten. Im oberen Teil läuft ein Wolkenrand um das Bild herum, von dem punzierte Strahlenbündel nach der Mitte ausgehen.

Über Herkunft und Geschichte des Altars ist nichts bekannt. Aus dem Bericht über eine im Jahre 1956 erfolgte Restaurierung lassen sich einige Aufschlüsse über seine Schicksale gewinnen. Die Malereien seien alt, bis auf den Goldgrund der Geburtsszene, und die Figuren des Schreines seien wohl im 19. Jahrhundert neu gefaßt worden. Bei der Abarbeitung der Flügelrückseiten müssen ihre Rahmen erneuert worden sein<sup>7</sup>. Die in dem Bericht von 1956 erwähnte frühere Restaurierung hat in den Jahren 1907 bis 1908 Restaurator Schiele im damaligen Provinzialmuseum Hannover ausgeführt. Dabei sind die Figuren des Schreines neu gefaßt und die Malereien der Flügel „eingehend“ instand gesetzt worden<sup>8</sup>. Zur Geschichte des Altars läßt sich mit Sicherheit nur sagen, Mithoff hat ihn 1873 — wenn seine kurze Notiz glaubwürdig ist — noch nicht in Offensen gesehen. Im Jahre 1902 war er, wie aus den Restaurierungsakten von 1908 hervorgeht, dort und bereits restaurierungsbedürftig. Der Altar muß also zwischen 1873 und 1902 nach Offensen gekommen sein.

Über die Herkunft des Altars und damit seinen ursprünglichen Standort war nichts festzustellen. Nach mündlicher Überlieferung soll der Altar aus Lippoldsberg stammen<sup>9</sup>. Offensen liegt nahe der Weser, gleichweit von Lippoldsberg und Bursfelde. Seine Malereien stammen vom Meister des Göttinger Barfüßer-Altars und des Hildesheimer Magdalenenaltars. Letzterer konnte vor einigen Jahren rekonstruiert werden. Die künstlerische Heimat des Altars von Offensen in Süd-Niedersachsen wird als gesichert gelten müssen, wenn auch der Ort seiner ursprünglichen Aufstellung unbekannt ist.

Der Altar in Offensen hat einen Schrein und gemalte Flügel. Mit seiner Höhe von 90 cm und einer Breite von 2,20 m ist er verhältnismäßig klein, aber wohl proportioniert. Er ist mit den beiden anderen Altären des Göttinger Barfüßer-Meisters zu vergleichen.

Der Altar der Magdalenenkirche in Hildesheim ist nicht im ursprünglichen Zustand überliefert. Der Schrein ist verloren, die Flügel sind aus sieben erhaltenen Tafeln zu rekonstruieren<sup>10</sup>. Die Außenseiten der Flügel zeigen links in zwei Reihen übereinander Paulus, Petrus, Johannes, Erma-goras, Godehard und Bernward, durch einen schmalen Streifen der Namen getrennt<sup>11</sup>. Auf dem rechten Flügel befinden sich untea Magdalena, Augustin und Levinus, oben die Heiligen Drei Könige, nicht in der Reihe sondern in der Anbetung des Kindes, die hier ihr „Attribut“ ist<sup>12</sup>. Die Innenseiten der Flügel enthalten vier Darstellungen aus der Legende der heiligen Magdalena: Die Auferweckung des Lazarus, das Gastmahl im Hause des Simon, das Noli me tangere und die Auffahrt der Heiligen<sup>13</sup>. Nach den Maßen der einzelnen Tafeln ergibt sich für die Rekonstruktion des Altars, einschließlich der Rahmen eine Höhe von etwa 1.50 m und eine Gesamtbreite von etwa 3.40 bis 3.60 m. Der Altar ist etwa 1416 entstanden und mit Sicherheit — auch aus ikonographischen Gründen — für die Magdalenenkirche in Hildesheim geschaffen.

Der Hochaltar der ehemaligen Barfüßer-Kirche in Göttingen, heute in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover<sup>14</sup>, ist in einer Inschrift, die über die Außenseiten der Flügel hinwegläuft, 1424 datiert. Es ist ein Doppelflügel-Altar, der in seinen drei Wandlungen ausschließlich Malerei zeigt. Der Altar ist 3.05 m hoch und 7.87 m breit. Im Vergleich mit Offensen interessieren die Darstellungen des Marienlebens und der Jugendgeschichte Christi. Diese Szenen messen 89 : 90 cm. Sie beginnen auf dem linken Flügel unten mit der Verkündigung an Joachim, über der die Begegnung an der Goldenen Pforte und die Geburt Mariens folgen; im rechten Streifen der Tempelgang, die Verlobung und die Verkündigung. Der rechte Flügel zeigt in gleicher Reihenfolge die Heimsuchung, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, die Darstellung im Tempel, Tod und Krönung Mariens.

Der Altar in Offensen hat in der Mitte einen Schrein. Ob die Mitte des Hildesheimer Altars von Malerei oder Plastik eingenommen wurde, ist unbekannt. Der Barfüßer-Altar ist ausschließlich gemalt. Die Formate der drei Altäre wandeln sich, sie werden größer. Wie weit diese Tatsache durch äußere Umstände bedingt war — der Barfüßer-Altar stand in einem sehr hohen Chor einer Hallenkirche — kann hier nicht untersucht werden<sup>15</sup>.



Die Malereien des Altares von Offensen sind zweifellos eigenhändige Arbeiten des Göttinger Barfüßer-Meisters. Die Anbetung der Könige dagegen läßt sich bisher nicht mit Sicherheit bestimmen.

Die Werkstatt des Barfüßer-Meisters darf in Göttingen angenommen werden, schon weil dort der größte seiner Altäre entstanden ist. In Göttingen bestand mindestens seit dem Anfang des Jahrhunderts eine Tradition. 1402 wurde der Hochaltar der Jacobi-Kirche errichtet. Auch er ist ein Doppelflügelaltar mit Figuren im Schrein und auf den Innenseiten der Flügel.

Die Mitte mit der Krönung Mariens und den Figuren der Apostel zeigt, daß der Bildschnitzer noch im 14. Jahrhundert verwurzelt ist. Die Zierlichkeit und das Präziöse der Figuren sind aus der Tradition Meister Bertrams zu verstehen. Schon Graf Vitzthum hat 1927<sup>16</sup> die Figuren des Jacobi-Altars in dem Sinne beurteilt, daß sie das Bindeglied bilden zwischen der Kunst Bertrams und der Lüneburger Goldenen Tafel. Die Marienkrönung in ihrer weichen und lieblichen Eleganz läßt deutlich erkennen, daß vom Geiste des 14. Jahrhunderts nichts mehr auf den Meister des Schreines von Offensen gewirkt haben kann. Die Schnitzerei von 1402 verkörpert noch sehr lebendig das ausgehende 14. Jahrhundert, während die Figuren in Offensen trotz aller Verhaltenheit und Schwere dem weichen Stil angehören und eine Generation später entstanden sind.

In die Nachfolge des Göttinger Altares von 1402 gehört der Schrein des Altares aus dem Minoritenkloster Hannover, dessen Marienkrönung das Göttinger Thema ins Derbe und Gestreckte abwandelt. Er gilt als niedersächsisch, gegen 1400. Habicht hat ihn seinerzeit nach Hildesheim lokalisiert<sup>17</sup>. Mehr als Ähnlichkeiten im Sinne des „Zeitstiles“ zwischen dieser und der Maria in Offensen lassen sich kaum feststellen. Auch von den stehenden Aposteln des Schreines in Hannover sind kaum Fäden zu den Königen in Offensen zu knüpfen. Es sei denn, daß man das Standmotiv auf den erdschollenartigen Sockeln verwandt findet. Dieses Motiv haben auch die Figuren des Altares aus Ronnenberg<sup>18</sup>, die aber sehr viel zierlicher in der Form und heiterer, eben poesievoller in der Stimmung sind, als die schwerblütigen und dumpfen Figuren in Offensen.

Zu dem berühmtesten niedersächsischen Werk des weichen Stiles aus dem zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, zur Goldenen Tafel aus Lüneburg, entstanden 1418, besteht nicht mehr als eine sehr allgemeine Verwandtschaft<sup>19</sup>. Die Lüneburger Figuren sind unter burgundischem Einfluß in Lüneburg wohl aus lübeckischer Tradition geschaffen. Ein Vergleich des Georgs der Lüneburger Werkstatt<sup>20</sup> mit dem dritten König in Offensen lehrt, wie allgemein verbindlich der Zeitstil gewesen ist. Es wird aber nicht behauptet werden können, daß der Meister von Offensen von der großartigen, weltweiten, eleganten Art des Lüneburgers etwas verspürt habe. Dennoch zeigt der Vergleich, daß der Schrein von Offensen etwa gleichzeitig entstanden sein muß.

Läßt er sich bisher nicht fest einordnen und einer bestimmten Werkstatt zuweisen, so scheinen doch verwandte Züge mit Werken, die später entstanden sind, vorhanden zu sein.

Ein Relief des Todes Mariens in der Niedersächsischen Landesgalerie wurde 1906 für das Kestner-Museum Hannover erworben<sup>21</sup>. Es gilt als niedersächsisch (Lüneburg?), um 1410—30. Über die Herkunft ist nur „aus der Gegend von Holzminden“ überliefert. Das Relief scheint die zeitlich nächste Stilstufe nach dem Altar von Offensen zu verkörpern. Die Herkunft aus dem Umkreis von Holzminden, nahe Offensen und an der Weser mag einen Vergleich erlauben. Die sitzenden Figuren der Apostel, vor allem der rechts an der Ecke, scheinen dem Joseph in Offensen ähnlich zu sein. Möglicherweise stammt der Schrein in Offensen aus einer Werkstatt, in deren Umkreis ein Jahrzehnt später das Relief des Marientodes entstanden ist<sup>22</sup>.

Der „Mariä-Wochenbett-Altar“ aus Müden/Aller in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, gilt als braunschweigische Arbeit um 1440<sup>23</sup>. Links neben dem Lager Mariens stehen die Könige. Hinter ihnen am Rand die Hirten. Am Fußende des Lagers rechts sitzt zusammengekauert



66. Geburt Christi, Flügel des Altares in Offensen

Joseph. Hier scheint der gleiche harte und ernste, etwas dumpfe und schwermütige Geist zu walten wie in Offensen. Der Schrein in Offensen könnte — das sei vorsichtig angedeutet — in einer Werkstatt entstanden sein, in der in späterer Zeit Reliefs, wie das Holzmindener und der Müdener Altar die Entwicklung zur Jahrhundertmitte vollziehen.

Eine letzte Frage stellt sich vor dem Schrein von Offensen. Die merkwürdige Isoliertheit der Figuren, ihre so sparsamen Gesten, die ernste schwere Stimmung, der so gedrungene dumpfe Habitus lassen vermuten, daß der Maler des Altares auch als Bildschnitzer tätig gewesen sein könnte. Der Vergleich mit der Anbetung der Könige aus dem Hildesheimer Magdalenen-Altar von 1416 zeigt eine enge Verwandtschaft im Sinne einer Familienähnlichkeit<sup>24</sup>. Viel Gemeinsames nicht nur in der Ikonographie, wie der Haltung des Kindes und des knieenden Königs, wie in der Tracht der Könige, sondern auch in der so merkwürdigen ruhigen Verhaltenheit scheint zu bestehen. Die gemalte Anbetung der Könige und die geschnitzte, stehen sich innerlich sehr nahe. Sie sind in der gleichen Werkstatt in nur geringem zeitlichen Abstand entstanden. Wenn Maler und Schnitzer nicht identisch waren, könnte der Schnitzer die gemalte Anbetung der Könige als Vorbild benutzt haben.

Damit stellt sich die Frage nach der Zeit der Entstehung des Offenser Altares, die durch eine Betrachtung der Malereien zu beantworten ist. Die Verkündigung bietet die Möglichkeit, das Verhältnis zu Konrad von Soest zu untersuchen. Die Geburt kann die Stellung des Altares innerhalb der Entwicklung des Meisters und das Verhältnis zu seinem Hauptwerk, dem Barfüßer-Altar, klären. Da kein Zweifel besteht, daß beide Bilder von der gleichen Hand geschaffen sind, wie die Gemälde des Hildesheimer Magdalenenaltares und die des Barfüßeraltares, kann die Betrachtung auf die Beobachtung einiger Besonderheiten beschränkt werden. Die Verkündigung von Offensen ist mit dem Noli me tangere in Stuttgart zu vergleichen<sup>25</sup>. Bei den so verschiedenen Themen ist ein Blick auf die Komposition, auf das Zueinanderordnen der beiden inhaltlich eng miteinander zusammengehörenden Figuren aufschlußreich. In den beiden Bildern herrscht eine verhaltene Stimmung und eine zurückhaltende Gebärdensprache. Nicht nur der Faltenwurf der Gewänder ist gleich, sondern auch die Bewegungen der Figuren, ihre Gesten der Arme und Hände. Beide Bilder zeigen die gleiche Hand und künstlerische Empfindung. Unmittelbar lassen die Typen der Köpfe, die Physiognomien der Gesichter, die Formen der Augenlider, der Nasen, der Münder mit den eingezogenen Lippen und die rahmenden Linien des Kinnes die gleiche Handschrift erkennen. Gerade diese Einzelheiten der Gesichtsbildung sind innerhalb des ersten Drittels des 15. Jahrhunderts nur dem Barfüßermeister eigen gewesen.

Charakteristisch für die Offenser Verkündigung ist der Thronaufbau, dessen Gehäuse auf Symmetrie und Mittelachse konstruiert ist. Schon Bertram baut 1394 Architektur mit Baldachin, Pult und Sockel, aber Maria kniet weit rechts und es besteht kein enger räumlicher Zusammenhang mit dem Engel<sup>26</sup>. In der Goldenen Tafel ist 1418 trotz des dünnen Pfeilers am vorderen Bildrand die räumliche Konstruktion des Gehäuses nicht so übersichtlich und symmetrisch wie in Offensen<sup>27</sup>. Das Gemeinsame ist allgemeiner Art. Der Thronaufbau mit seiner vorn halbkreisförmig ausladenden Stufe, den beiden seitlichen Wangen und dem bekrönenden Baldachin, dessen Ecken und Mitte betont sind, die Stellung der Figuren nebeneinander, in der Maria trotz des Kissens nicht eigentlich sitzt — das Gewand läßt denken, sie kniee oder sie wolle vor der Erscheinung des Engels niederknien — der Engel, der mit in den Thronaufbau einbezogen ist, alle diese Eigenarten lassen vermuten, daß der Meister für die Marienverkündigung das ikonographische Schema einer Marienkrönung umgestaltet hat. Vorbild könnte die Marienkrönung von Cleveland gewesen sein. Von dem rechten Flügel des Fröndenberger Altares, ehemals in Caldenhof, wurde sie 1929 für das amerikanische Museum erworben<sup>28</sup>. Der Fröndenberger Altar ist zwischen 1410 und 1420, im engsten Zusammenhang mit Konrad von Soest entstanden. Zur Stellung des Fröndenberger Altares zu Konrad kann hier nur

Der Barfüßeraltar, datiert 1424, ist Ausklang. Der Magdalenenaltar entstand etwa 1416, von ferne noch aus der Tradition Bertrams. Zwischen beiden steht der Altar in Offensen, entstanden vielleicht zwischen 1418 und 1422, wobei diese Daten nur eine ungefähre Markierung sein können, zu einer Zeit jedenfalls, als sein Meister nach der Vollendung des Hildesheimer Altares in einer offenbar engen Berührung mit Konrad von Soest und dessen Umkreis gestanden haben muß.

#### A n m e r k u n g e n

- <sup>1</sup> Dr. Johannes Sommer, Hannover und Dr. Karl Arndt, Göttingen, habe ich für Hinweise und Unterstützung zu danken.
- <sup>2</sup> W. H. Mithoff, *Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannoverschen*, Bd. 2, Regierungsbezirk Hildesheim 1873, S. 164.
- <sup>3</sup> Georg Dehio, *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler* Bd. V Nordwestdeutschland <sup>1</sup>/1912, <sup>2</sup>/1928.
- <sup>4</sup> Dehio-Gall, *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler*, Bd. I Niedersachsen und Westfalen, Berlin 1935, S. 187.
- <sup>5</sup> H. Eggeling, *Der Landkreis Northeim (Die Landkreise in Niedersachsen, Reihe D/8 — Die deutschen Landkreise)*, Bremen-Horn 1952, S. 199.
- <sup>6</sup> in *Bilderheft Kunstdenkmale im Kreise Northeim (Erlebte Heimat, Folge 3, herausgegeben vom Kreisdirektor Northeim)*, S. 48.
- <sup>7</sup> Bericht des Restaurators Uhlworm, Berlin vom September 1956, Manuskript beim Nieders. Landeskonservator Hannover.
- <sup>8</sup> Akten beim Nieders. Landeskonservator Hannover. Dr. phil. Dr.-Ing. Reuther hatte die Liebenswürdigkeit, mir die Akten zur Einsicht zu überlassen. Schiele berichtet: Das Mittelstück, welches aus vorzüglich geschnitzten Figuren besteht, muß ganz neu bemalt und vergoldet werden. Die fein gemalten Flügel bedürfen ebenfalls eingehender Instandsetzung. — Die Untersuchung des Holzes hat ergeben, daß der Kasten des Schreines kein Eichenholz, sondern ein helles Weidholz ist. Die Neuanfertigung wird 1907/8 erfolgt sein. Innenhöhe 0,81 m, Breite 1,115 m, Tiefe 10,5 cm, Stärke der Rückwand 2 cm. Die Dübellöcher der Figuren lassen das alte, dunkle Holz erkennen. Madonna 55,5 cm hoch, knieender König 48,5 cm hoch, bärtiger stehender König 56,5 cm hoch, Mohrenkönig 59,5 cm hoch. Das horizontale Standbrett, auf dem die Figuren stehen, hat ein modern geschnittenes Profil und ist neu eingesetzt. Die alte Rückwand ist neu vergoldet. Die alte Fassung ist stark überarbeitet. Die drei gemalten Engel, denen der Verkündigung ursprünglich ähnlich, sind durch Übermalung verdorben. — Die Bekrönung des Schreines über den Figuren, eine schmale, dreiteilige, flache Kielbogenarkatur ist 110,5 cm breit und 13 cm hoch. Der mittlere Bogen 39,5 cm, die

festgestellt werden, daß er im Anschluß an den Wildunger dessen Elemente verarbeitet und, wie Stange sehr richtig sagt, „verniedlicht“ hat <sup>29</sup>. Die Clevelander Tafel ist innerhalb des Werkes besonders elegante und reizvolle Malerei. Die Tafel ist 67:50 cm groß. Am unteren Rand ist die halbkreisförmige Ausbuchtung beschnitten. Die Fröndenberger Tafel ist nur Beispiel dafür, woher sich etwa der Maler des Offensener Altares hat anregen lassen. Das Motiv der Figuren könnte entlehnt sein, sonst bestehen Unterschiede. Thronaufbauten dieser Art gibt es ja vielfach, etwa bei der Halberstädter Madonna <sup>30</sup> oder bei der Maria des Bielefelder Marienaltares <sup>31</sup>. Hier aber scheint gerade das Nebeneinander der Figuren anregend gewirkt zu haben.

Der Hildesheimer Magdalenenaltar, etwa 1416 zu datieren, steht nicht in enger Berührung mit der westfälischen Malerei. Der Schluß liegt nahe, der Offensener Altar sei nach dem Hildesheimer entstanden. Die Magdalenen Szenen des Hildesheimer Altares stehen noch in einer, wenn auch fernen Tradition der Bertram-Nachfolge <sup>32</sup>. Als der Offensener Altar entsteht, scheint die Berührung seines Meisters mit den Werkstätten um Konrad dagegen besonders eng gewesen zu sein.

Das Verkündigungsbild veranschaulicht die frühere Entwicklungsstufe zum Barfüßeraltar von 1424 <sup>33</sup>. Ein Garten mit geflochtenem Zaun vor Goldgrund umschließt die Figuren. Auf Andeutung eines Innenraumes ist verzichtet. Hinter Maria halten drei Engel einen Vorhang. Sie sitzt im Vordergrund rechts an einem Betpult. Der Engel ist ähnlich dem in Offensen, seine Gebärde aber hat sich ebenso gewandelt, wie die Bildung des Gesichtes. Die Figuren sind zierlicher, dünner geworden. Der Barfüßeraltar ist innerhalb der Entwicklung des Meisters ein ausgesprochenes Spätwerk.

In den früheren Bildern baut der Maler mit spürbarer Freude architektonische Szenerie, wie das Geburtsbild in Offensen zeigt. Ein ähnlicher Stall findet sich auf der Anbetung des Hildesheimer Altares. Verwandtschaft im Sinne des Zeitstiles besteht mit dem Geburtsbild der Goldenen Tafel <sup>34</sup>. Freilich unterscheidet sich die Darstellung in Offensen inhaltlich vollkommen. Das Bild der Goldenen Tafel hat sittenbildliche Züge und ist noch im alten Sinne wahrhaft die *Geburt Christi*, während das Offensener Bild im neuen Sinne die *Anbetung* des Kindes schildert. Joseph ist fortgelassen, Maria kniet und das Kind schwebt auf einer goldenen Strahlenmandorla von sieben Engeln umgeben.

Der Vergleich mit der Magdalenauffahrt <sup>35</sup> zeigt, daß die Köpfe der Magdalena und der Maria von geschwisterlicher Ähnlichkeit sind. Vor allem sind die Engel des Geburtsbildes den Engeln der Magdalenauffahrt sehr verwandt. Die Magdalenenlegende und die Geburt sind von der gleichen zarten Stimmung durchweht, die in dem Schweben der Engel anschaulich wird. Der gleiche Charakter läßt beide Bilder das Werk eines Meisters sein, wie der Vergleich zwischen der Verkündigung und dem Stuttgarter „Noli me tangere“ zeigte. In Offensen ist die Szenerie der Anbetung besonders zart und innig, da das Kind mit den Engeln zwischen den Stützen des Stalles schwebt. Die gleiche Darstellung zeigt der Altar von 1424 <sup>36</sup>. Zwischen den beiden Engelgruppen mit dem Kind auf der Strahlenmandorla scheint kaum ein Unterschied zu sein. Nur das Format in Göttingen ist größer geworden, so daß statt sieben Engel in Offensen nur fünf das Kind umschweben. Ihre Stellung hat sich ein wenig geändert. Faltenwurf, Handbewegungen und auch die Köpfe aber stimmen bis in die Details völlig überein.

Der Vergleich beider Darstellungen der Geburt — Offensen und Göttingen — im ganzen, läßt bei aller Ähnlichkeit sehr wesentliche Unterschiede spüren. Nicht nur, daß im Barfüßeraltar, was für viele seiner Szenen gilt, fast völlig auf die Räumlichkeit verzichtet wird. Die Szenerie wird abgekürzt. Die kompositionellen Elemente verringern sich, ja sie verarmen. Der gleiche Meister arbeitet mit dem einmal überkommenen Schema, ohne daß er noch besonders originell wäre. Ein Blick auf die beiden Marienfiguren lehrt, daß am Ende seines Weges ein Spätwerk auch im geschichtlichen Sinne steht.

seitlichen je 34 cm breit. Die senkrechten Leisten an den Rändern sind aufgeklebt, um den Übergang zum Rahmen des Schreines zu erreichen. Die Bekrönung ist mit Nägeln an einer am Schreinrahmen innen mit neuen Schrauben aufgeschraubten Holzleiste befestigt. Die Art der Befestigung, die Struktur des Holzes, die Proportionen der Kielbogen, mit Betonung der Mitte im Gegensatz zu dem Rhythmus der Figuren beweisen, daß die Bekrönung nicht ursprünglich in den Altar gehört hat. Das Holz ist heller, die Ornamentik zeigt neuzeitliche Schnitt- und Kerbweise. Da der Rahmen neu ist, muß die Bekrönung 1908 als fremder Teil eingefügt sein. — Die Sockelleiste, 111 cm breit und 11,3 cm hoch, besteht aus altem, dunklem Eichenholz, mit rückseitig alter Bolusfarbe. Die Rückseite zeigt in der Mitte und an den Seiten noch die drei alten Holzdübel, mit denen das Ornament ursprünglich in der Schreinunterkante eingedübelt war, während die entsprechenden Löcher in dem modernen Rahmen fehlen. — Da in beiden Restaurierungsberichten von der Erneuerung der Rahmen der Flügel gesprochen worden ist, erhebt sich die Frage, ob bei der Erneuerung der Rahmen die beiden Flügelbilder miteinander vertauscht worden sind. Aus ikonographischen Gründen scheint es sehr wahrscheinlich, daß der linke Flügel ursprünglich die Verkündigung und der rechte die Geburt gezeigt haben.

- <sup>9</sup> Diesen Hinweis verdanke ich dem ehemaligen Lehrer von Offensen Karl Brümmer, Adelebsen, der 1962 eine Ortschronik von Offensen zusammengestellt hat. In Lippoldsberg ist von dieser Überlieferung nichts bekannt. Die Wehrkirche in Offensen stammt wahrscheinlich aus dem frühen 13. Jahrhundert. Die Reformation ist erst 1572 eingeführt worden und die Erweiterung der turmartigen Wehrkapelle zur Kirche soll erst zwischen 1564—1588 erfolgt sein.
- <sup>10</sup> R. Behrens, Ein Magdalenenaltar des Göttinger Barfüßer-Meisters, in *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, Bd. I, Köln 1961, S. 159 ff.
- <sup>11</sup> Beiträge I, Abb. 119.
- <sup>12</sup> Beiträge I, Abb. 120.
- <sup>13</sup> Beiträge I, Abb. 121 und 122.
- <sup>14</sup> Katalog der Gemälde Alter Meister in der Nieders. Landesgalerie Hannover, 1954, Nr. 182—184, dort die ältere Literatur. — Abgebildet bei Alfred Stange, *Deutsche Malerei der Gotik III*, 1938, Abb. 228—230 und R. Behrens, *Der Göttinger Barfüßeraltar . . .*, Bonn 1939, Taf. 9 und 10.
- <sup>15</sup> Zum Vergleich einige Maße: Der Passionsaltar Meister Bertrams ist 1,24 m hoch und 4,60 m breit. — Der Hochaltar der Hildesheimer Lambertikirche, ein rein gemalter Altar, 1,35 m : 5,30 m. — Der Wildunger Altar Konrad von Soest ist bei geöffneten Flügeln 2 m hoch und 7,50 m breit. — Der Dortmunder Altar Konrads ist 1,50 m hoch, legt man für die Rekonstruktion den Blankenberge-Altar zugrunde, ergibt sich eine Breite von etwa 4,20. — Die Goldene Tafel von 1418 mit einer Höhe von 2,30 m und einer Breite von 7,40 m ist ein Sonderfall, da sie um eine frühmittelalterliche Mitte gebaut worden ist.
- <sup>16</sup> Der Hochaltar der Göttinger Jakobikirche. In: *Göttinger Beiträge zur Deutschen Kulturgeschichte*, Göttingen 1927, S. 53 ff.
- <sup>17</sup> In der Nieders. Landesgalerie Hannover, vgl. Kat. der Bildwerke in der Nieders. Landesgalerie Hannover, München 1957, Nr. 46, Abb. S. 66. — Viktor Kurt Habicht, *Die mittelalterliche Plastik Hildesheims*, Straßburg 1917, S. 129.
- <sup>18</sup> In der Nieders. Landesgalerie Hannover, Kat. der Bildwerke a.a.O. Nr. 47—50, Abb. S. 67.
- <sup>19</sup> In der Nieders. Landesgalerie Hannover, Kat. der Bildwerke a.a.O. Nr. 62, Abb. 75 und 77.
- <sup>20</sup> a.a.O. Abb. S. 77 oben.
- <sup>21</sup> Katalog der Bildwerke a.a.O. Nr. 64, Abb. S. 81.
- <sup>22</sup> Die 1964 restaurierten Reliefs — Verkündigung Mariens, Geburt Christi, Verkündigung an die Hirten, Darstellung im Tempel — in Kemnade/Bodenwerder, zu denen gleichfalls stilistische Verwandtschaft im Sinne einer Weiterentwicklung zur Jahrhundertmitte hin besteht, machen es sehr wahrscheinlich, daß im Gebiet der oberen Weser eine größere Werkstatt bestanden hat. Die Reliefs sind anlässlich der 1000-Jahrfeier wieder zu einem Altar in der Kirche Kemnade zusammengefügt worden. — Verkündigung 76 : 45 cm, Geburt: 83,5 : 82 cm, Hirten: 75,5 : 32,5 cm, Darbringung: 79 : 46 cm. — *Bau- und Kunstdenkmäler, Braunschweig*, Bd. IV, Holzminden, Wolfenbüttel 1907 S. 383 ff, Abb. 215, 216.
- <sup>23</sup> Katalog der Bildwerke a.a.O. Nr. 78 Abb. S. 89.
- <sup>24</sup> Beiträge I, 1961, Abb. 120 oben.
- <sup>25</sup> Beiträge I, 1961, Abb. 122 unten.
- <sup>26</sup> abgebildet bei A. Dorner, *Meister Bertram von Minden*, Berlin 1937, Falttafel II, links — P. Pieper, *Katalog der Ausstellung Westfälische Malerei des 14. Jahrhunderts*, Münster 1964, Abb. 59.
- <sup>27</sup> abgebildet bei H. Reinecke, *Der Meister der Goldenen Tafel von Lüneburg*, Bonn 1937, Tafel 23.

- <sup>28</sup> Stange III, Abbildung 36 — R. Fritz, Konrad von Soest und sein Kreis, Katalog der Ausstellung, Schloß Cappenberg 1950, Nr. 79.
- <sup>29</sup> Stange III, S. 36.
- <sup>30</sup> Stange III, Abb. 279.
- <sup>31</sup> Stange III, Abb. 50 — Pieper a.a.O., Abb. 73.
- <sup>32</sup> Beiträge I, 1961, S. 167.
- <sup>33</sup> Behrens a.a.O. 1939, Taf. 9.
- <sup>34</sup> abgebildet bei Reinecke a.a.O. Tafel 23.
- <sup>35</sup> Beiträge I, 1961, Abb. 122 oben.
- <sup>36</sup> Behrens a.a.O. 1939, Tafel 10.