



1 Conrad von Einbek: Der Hl. Mauritius. Halle/Saale, Moritzkirche

DIE PLASTIK CONRAD VON EINBEKS

Wulf Schadendorf

Anno domini m^o cccc^o xl conradus de Eynbeke me perfecit in vigi^a sci mathei lautet die Umschrift der Standplatte des Hl. Mauritius, der am zweiten südlichen Arkadenpfeiler der Moritzkirche in Halle steht. Der Text bezeugt die Vollendung der Figur am 20. 9. 1411 durch Conrad von Einbek, zwei Tage vor dem 1125. Todestag des Heiligen, an dem, wie angenommen werden muß, die neu errichteten Chöre und die anliegenden Schiffsabschnitte der hallischen Augustinerchorherren-Kirche geweiht wurden¹.

Der MAURITIUS (Abb. 1) steht am Anfang der Reihe der Bildwerke Conrads, die innerhalb des weichen Stils eine Sonderstellung einnehmen und von außerordentlicher künstlerischer wie ikonographischer Bedeutung sind als Arbeiten eines Hüttenmeisters, dessen gesichertes architektonisches Werk ähnliche Eigenwilligkeit wie die Plastik besitzt². Das Sockelrelief zeigt, hart in die knappe Fläche eingepreßt, den überwundenen *maximianus keyser*. Die fast zu einer Kostümstudie erstarrte Figur des Mauritius wendet sich leicht

nach links gegen den Eintretenden, die Rechte greift zu den Gebetsperlen, die Linke zum Schild, die Gebärden werden zu Hinweisen auf die Haupttugenden des Ritterheiligen, auf Glaubensstärke und Tapferkeit³. Trotz der mit den zahlreichen Einzelheiten von Kostüm und Bewaffnung prunkenden Repräsentationslust wohnt der Figur fast ein elegischer Zug inne. Stilistische Merkmale lassen sich kaum fassen, doch ist die naive Freude am Tatsächlichen allein schon künstlerisches Charakteristikum; der Wille zum Blockhaften läßt sich an den geschlossenen Rundungen von Gesicht und Panzer ablesen, die Kleinteiligkeit der Naturabschrift vermag nicht die Ruhe zu stören, in der der Heilige *an sich hält*. Wir haben es mit dem ersten großplastischen Werk Conrads zu tun, in dem nach der vorangegangenen Bauplastik der Wille zur Vollfigur aus der Hintergrundsbindung zur massigen Gestalt durchstößt.

Die Inschrift des SCHMERZENSMANNES (Abb. 2) von 1416 ist verstümmelt: *anno dni m^o cccc^o xvi conradus de einbeke me fecit . . .*⁴. Dem Meßopfernden ist die ganze Fülle der Arma beigegeben, der schwere blutende Leib scheint unter der Last des Mantels, der Leidenswerkzeuge und des übergroßen, von mächtigem Nimbus hinterfangenen Hauptes zusammenzubrechen. Der nackte Oberkörper, fast schwammig weich, ist von einem willkürlichen Adernetz überzogen, das Gesicht von Höhlungen, Gravierungen und Furchen aufgerissen, über die Fülle der *malerisch* angeordneten Teile des *Bildes* spielt verwischend das Licht und führt die Einzelheiten zum Ganzen zusammen. Eine geradezu urwüchsige Erlebniskraft vereint sich mit außerordentlichem Raffinement der Darstellung. Vom Mauritius her gesehen, ist die harte Oberfläche einer weichen Bildsamkeit gewichen, die Eigenkörperlichkeit des Steines ist vom optischen Gesamtsinn des Bildes verdrängt, doch die Gewichtigkeit der Masse der Figur ist noch eindringlicher geworden.

Die SCHMERZENSMARIA (Abb. 3) steht den beiden Werken nicht fern, sie dürfte bald nach dem Schmerzensmann entstanden sein, von der Inschrift ist nur das *conradus* noch lesbar⁵. Auf dem Sockel liegt die durchschnittene Schlange, die Gewandfigur steigt, sich nach oben kräftig verbreiternd, zum Konzentrationspunkt des Gesichtes auf, in dem sich aller Ausdruck sammelt. Der keulenartige rechte Unterarm durchstößt den Mantel, den Maria frierend vor Schmerz⁶ an sich zieht: die Unmöglichkeit, sich offen dem eigenen Schmerz zu überlassen, wird zur Steigerung des Schmerzausdruckes selbst. Gegenüber der klein- förmig aufgelösten Oberfläche des Schmerzensmannes sind Gewand und Figur der Maria weicher und großzügiger geworden, die Körpertiefe ist fast zum Relief zurückgezogen, vorsichtig wird Bewegung aufgenommen, die rundende Kontur stärker eingesetzt, die tragende, untere Figurenhälfte wird reduziert.

Solche und andere Elemente weisen auf den GEGEISSELTEN CHRISTUS (Abb. 4) hin, der künstlerisch wie stilistisch weit über die bisherigen Werke hinausgeht⁷. Auf der fünfeckigen Standplatte ist die Inschrift eingemeißelt: *conradus de einbeke me perfecit*, zwei weitere Inschriften weisen auf die Darstellung selbst hin und erläutern das Geschehen⁸. In großartiger, raumerschließender Windung ist der Körper nach oben geführt, hin zu den über dem Kopf gebundenen klobigen Händen; Lockerheit und Standfestigkeit vereinen sich in dieser halb stehenden, halb schwebenden Figur. Im Gesicht sind die eingegrabenen Falten, die scharfen Linienzusammenhänge und die freien Schläfen auffällig⁹. Man zweifelt trotz der Inschrift an der Autorschaft Conrads¹⁰, doch zeigt der Vergleich der schweren Glieder und zahlreicher Einzelformen, daß auch der Christus an der Geißelsäule ein durch und durch eigenhändiges Werk Conrads ist. Die sich in der Maria ankündigende Bewegung ist frei geworden, die Verschmälerung bemächtigt sich der ganzen unteren Körperhälfte, schwere Gewichte werden deutlich nach oben gelegt. Der Geißelte gibt in einer unerhörten Leistung die Synthese der bisherigen Bemühungen Conrads um das freiplastische Werk: was durch die raumverzichtenden Lösungen von Schmerzensmann und Maria an Freiheit des bewegten Körpers langsam gewonnen war, wird nun mit der plastischen Kraft des Mauritius in den Raum vorgeschoben. Um 1420 ist der Christus an der Geißelsäule entstanden. Auf der Deckplatte dürfte die Halbfigur Gottvaters oder die Jesajas zumindest vorgesehen gewesen sein¹¹.



2 u. 3 Conrad von Einbek: Der Schmerzensmann und die Schmerzensmaria. Halle/Saale, Moritzkirche

4 Conrad von Einbek: Der geißelte Christus.
Halle/Saale, Moritzkirche



Durch den Auftrag an das Vorbild gebunden war Conrad offenbar bei dem künstlerisch unerheblichen kleinen ANBETUNGSRELIEF, das durch die Inschrift *Conradus de Einbeke me fecit* ebenfalls für ihn gesichert ist; zeitlich ist es aufgrund des Gewandstiles und der Köpfe in unmittelbare Nähe der Maria einzureihen¹².

Die Grenzen seines Schaffens durchbricht Conrad nach dem Geißelten mit der BÜSTE im Nordchor (Abb. 5) zum zweiten Male, im eigentlichen Sinn des Wortes prägt er der Überlieferung des mittelalterlichen Hüttenverbandes seine eigenen Züge auf¹³. In dem entschlossenen und harten Gesicht scheint sich Niedersächsisches mit Slawischem zu vereinigen, individuelle Züge, wie die Einbettung der Augen, der Mund und die Gesamtform des Kopfes, zielen auf die Darstellung eines bestimmten Mannes. Ein festes Maßsystem, das fortlebende vitruvianisch-byzantinische Dreikreisschema, über der Grundeinheit von 6—6,5 cm bestimmt die Ordnung aller Teile und die Abmessungen der Büste selbst¹⁴.

Die Frage nach dem Dargestellten kann nur in einer Richtung beantwortet werden: es handelt sich um das Bildnis Conrads¹⁵, das *Standesporträt*¹⁶ des Hüttenmeisters, der sich selbst betont in den Inschriften herausstellen darf. Ihren Sinn erhält die Bildnisbüste jedoch erst als Gedächtnismal, das durch die Halbfigur eines Schmerzensmannes und durch eine unter der Büste auf die Wand gemalte Inschrift zu ergänzen ist¹⁷. Für die Zuschreibung bleiben wir auf stilkritische Mittel angewiesen. Oberflächenspannung und Gravierungstil weisen zurück zu dem Geißelten, ebenso die Behandlung der Haare und das lebendige Verhältnis von bedeckender Hautoberfläche und spürbarem Knochengerüst, zugleich bleiben Schwere und Massigkeit ähnlich den ersten Werken, besonders etwa am stumpf zurückgenommenen Oberkörper. Härte und Kantigkeit aber gehen über den Geißelungschristus hinaus: der Formenfluß steht still, die Form beginnt zu brechen. Um 1425 schuf Conrad sein eigenes Bildnis, sein letztes nachweisbares Werk¹⁸, und damit eines der ersten spätmittelalterlichen *echten* Selbstporträts, die die deutsche Kunstgeschichte kennt; um so mehr gilt, daß der Anteil des imago den des Abbildes noch überwiegt. Der Kern des Bildwillens heißt *Vergegenwärtigung*¹⁹.

Weder Halle noch Mitteldeutschland tragen wesentlich zum Verständnis Conrad'scher Plastik bei²⁰, deren künstlerische Quellen vornehmlich in Prag liegen; dort erhielt Conrad seine Ausbildung und steht somit in der Reihe der Junker von Prag²¹. Doch neben die Anregungen der Hüttenkunst treten die der stammesgebundenen südostdeutschen Plastik, der sich Conrads Werk im größeren Kreis mittel- und ostdeutscher Kolonialkunst einreihet.

Die Herkunftsfrage muß beim Mauritius ikonographisch geklärt werden, einzig der Kopf des Maximilian ist eine späte Nachfolge des Prager Ottokar-Typs²². Eine festgefügte Typenfolge fehlt für die Darstellung des Hl. Mauritius²³, dem hallischen unmittelbar verwandt jedoch ist der Typ des Hl. Wenzel, wie er in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts in Prag und Böhmen geprägt wurde²⁴. Das Wenzelsideal kann die verhaltene Mauritiusauffassung klären²⁵, der nischenbildende Königsmantel des Mauritius (Hermelinschwänze!) läßt an der Vorbildhaftigkeit des Parler'schen Typs — und vielleicht auch des Wenzel von 1377 selbst — kaum einen Zweifel²⁶. So rücken zwei andere Wenzelnachfolgen, der *Ritter* in Berlin²⁷ und der Esiko im Merseburger Dom²⁸ neben die hallische Figur, doch Conrad unterdrückt den Körperschwung, *rustikalisiert* die höfisch-zierliche Tradition²⁹.

Der Gegensatz zur eigenen Zeit wird noch stärker beim Schmerzensmann, gerade weil die Vergleiche hier der Malerei zu entnehmen sind. Das Faltensystem des Mantels kann einerseits in der höfischen Buchmalerei der Wenzelswerkstätten gefunden werden³⁰, andererseits in der schlesisch-böhmischen Plastik, der massige Körper Christi jedoch geht weit hinaus über den *Schönen Christus* der Zeit nach 1400, der des Missale Pragense aus Zittau³¹ etwa bleibt einen Schritt vor Conrad stehen, ähnliches ergibt der Vergleich mit dem Schmerzensmann des Raudnitzer Altares³². Im Kopf bleibt das Grundgerüst der Prager Tumbenköpfe erhalten, doch wird die Oberfläche aufgerissen, vergleichbar einigen Köpfen des Schönen Brunnens in Nürnberg³³ oder dem Petrus der Görlitzer Peter-und-Paul-Kirche³⁴, auch der Wilsnacker Christuskopf muß genannt werden³⁵. Doch der realistische Protest und dieses dumpfe Dahinbrüten in der Masse des Körperlichen machen Conrad schließlich zum Exponenten ostdeutscher Kolonialkunst in Mitteldeutschland³⁶, ihr ist diese aussagekräftige Körperornamentik, der klotzhafte Stil in höchstem Maße eigen, wir denken u. a. an den Kruzifixus in St. Georg in Prag³⁷, an den der Ossegger Stiftskirche³⁸ oder an die Kreuzigungsgruppe in Hermannstadt³⁹.

Auch für die Schmerzensmutter können keine eindeutigen Vorbilder und Verwandten nachgewiesen werden, weder auf der Ebene der Prager Dombauhüttenkunst, etwa mit der Ludmilla vom Oberen Triforium des Doms, noch auf der nachfolgenden Ebene der aristokratischen Schönen Pietà-Gruppen stellen sich Verbindungen ein, erst auf der Stufe der Pietà aus der Breslauer Magdalenenkirche⁴⁰, der Hermannstädter⁴¹ und der aus Nesvačil⁴² bewegen wir uns in vergleichbaren Lagen. Kennzeichnend ist etwa, wie Conrad das Tränentüchlein-Motiv durch die Ausnutzung des Mantels rustikal umdeutet⁴³; das Motiv des mächtigen Unterarmes findet sich ähnlich bei der Maria des Mühlhäuser Altars von 1385⁴⁴ und bei einer Thorner Maria⁴⁵, beide bezeichnen, zusammen mit der Conrad außerordentlich nahestehenden anbetenden Frau vom Hl. Grab der Dresdener Sophienkirche⁴⁶ und der Nürnberger Tonmadonna⁴⁷ den Ausgangspunkt für die hallische Schmerzensmutter, alles Werke, deren Quellen letztlich in Böhmen zu suchen sind.

Die Hinweise, daß Conrad nicht nur die Werke der Prager Dombauhütte, sondern auch die der böhmischen Kunst bis gegen 1400 kannte, werden durch das Anbetungsrelief vermehrt. Ihm liegt ein Bildtyp zugrunde, der im Südosten beheimatet ist⁴⁸. Die Conrad am nächsten stehenden Stücke sind das Fragment aus Salnau⁴⁹, eine Gravierung von 1400⁵⁰ und eine Tafel in Augsburg aus dem Kreis des Raigerner Meisters⁵¹.

Es würde den Rahmen dieses knappen Abrisses sprengen, wollten wir hier die Frage erörtern, in welchen einstigen Zusammenhang die Schmerzensmaria gehörte oder gehören sollte⁵², doch läßt sich, vom erhaltenen Bestand ausgehend — Verluste Conrad'scher Bildwerke in St. Moritz sind nahezu ausgeschlossen, — nachweisen, daß Schmerzensmann und Schmerzensmutter zusammen eine geschlossene Gruppe bildeten⁵³, mit der Conrad eine Formulierung der böhmisch-schlesischen Tafelmalerei in die Plastik umsetzte. Die Beispiele ziehen sich vom Polsnitzer Altar (Schlesien 1380—90) in steigender Dichte in das 1. Viertel des 15. Jahrhunderts hinein⁵⁴. Bei Conrad steht erstmals der meßopfernde Schmerzensmann neben Maria, der vor ihm isoliert nur in Lüben, Erfurt und im Kaplitzer Missale auftrat⁵⁵, nach ihm nur im Winterfeld'schen Diptychon und im Görlitzer Marienaltar (beide um 1425—30) neben Maria erscheint⁵⁶. Ikonographisch läßt sich Conrad so mit dieser letztlich einmaligen Gruppe einem Kreis einfügen, der westlich unter böhmischem Einfluß nicht über Schotten (Hessen) hinausreicht, südöstlich bis nach Thorn und Danzig ausgreift⁵⁷.

Lagen die Vergleichsstücke für die bisher behandelten Figuren vornehmlich im ausgehenden 14. Jahrhundert, so finden sich die dem Geißelten nahestehenden Werke in der nachparlerischen Plastik und Malerei; zumal der Hauptmann unter dem Kreuz im Tympanon der Prager Teynkirche muß genannt werden⁵⁸, das selbst auf Vorlagen der Buchmalerei zurückgehen dürfte; die Darstellung des nackten Körpers findet im Kruzifixus unter der Vladislav-Empore des Prager Doms eine Entsprechung⁵⁹, in die unmittelbare, auch zeitliche Nachbarschaft des Geißelten gehört auch das böhmische Vesperbild des Germanischen Nationalmuseums, dessen Christus eine ähnliche *graphische* Oberflächenbehandlung aufweist. Bereits über Conrad hinaus gehen die beiden werkstattgleichen Schmerzensmänner des Altstädter Rathauses und der Neustädter Rathauskapelle in Prag, hier zeigen sich schon Brechungen und Verhärtungen, die Conrad erst im Selbstbildnis erreicht⁶⁰. Zahlreiche Verbindungen lassen sich auch zum Havelberger Lettner ziehen, die nicht nur für den Geißelten gelten⁶¹. Die Havelberger Hütte steht ähnlich Conrad z. T. in einem Protestverhältnis zur Kunst um 1400, doch wo dort in einen schon harten Realismus ausgewichen wird, antwortet Conrad, nun ganz auf der Höhe der Zeit, mit der schwermütigen Schönheit seines späten Christus.

Ein Wort ist zum eigenwilligen ikonographischen Typ des isolierten Geißelten, zudem in der Sonderform mit erhobenen Armen, erforderlich. Daß wir es tatsächlich absichtsvoll allein mit der Figur Christi ohne Schergen zu tun haben, macht der isolierte Geißelte im unteren Wandbildzyklus der Prager Wenzelskapelle (1372) fast zur Sicherheit. Die Umsetzung dieses fast ahistorischen geißelten Christus ins Andachtsbild findet sich, soweit ich sehe, in der Plastik des 15. Jahrhunderts nur noch in der Franziskanerkirche in Freiburg/Schweiz⁶². — Die Sonderform Christi mit den über dem Kopf gebundenen Armen



5 Conrad von Einbek: Selbstbildnisbüste. Halle/Saale, Moritzkirche

muß als von der Zeit bevorzugter Stiltyp verstanden werden, auch wenn sich einige Beispiele locker mit Conrad verbinden lassen; die erhobenen Arme gaben im schon ästhetischen Sinne des späten weichen Stils die Möglichkeit zur eleganten und vollen Entfaltung der Glieder und des Körpers⁶³.

Das Conrad'sche Selbstbildnis ist nicht denkbar ohne die Prager Triforiumsbüsten, vorbildhaft sind der Radetz, Peter Parler und auch Matthias von Arras. Wiewohl sich die Straffung und Verhärtung der Formen auch in Prag weiter beobachten lassen, so setzt sich doch der Conrad'sche Kopf deutlich als Vertreter einer neuen Verbürgerlichung gegen die höfisch gebundenen Prager Büsten ab. Unmittelbar vergleichbar ist dem Conrad eine Havelberger Lettnerkonsole, die Verwertung des Radetzkopfes spricht hier wieder für ein Baumeisterbild. Die Vereinigung von Konsolfunktion und Bildnis im Gedächtnismal, die in Halle begonnen war, wurde 1432 in der Radetznachfolge des Stethaimerbildnisses zu Ende geführt⁶⁴, dem außer der Conrad'schen Büste auch Lösungen wie das Meisterbildnis an St. Georg in Nebra (Unstrut) vorangingen⁶⁵. — Schaut man von Landshut auf Halle, so wird die Schlüsselstellung des Conrad'schen Selbstbildnisses klar, die ihm für die Überführung parlerischer Porträtgedanken nach der Bildnisfeindlichkeit des weichen Stils⁶⁶ in das Baumeisterbildnis des 15. Jahrhunderts zukommt. Statt der Prager Büstenreihe steht die verselbständigte *Epitaphbüste*, das Gesicht ist gefestigt, die Büste durch die Mütze zur Konsole ausgebaut. In dieser Entschiedenheit des Rückzuges auf die eigene, vereinzelte

Person und deren neue Einordnung liegt etwas von dem künstlerischen Selbstbewußtsein, das aus Conrads eigenwilligen Bildschöpfungen und deren stolzen Inschriften spricht.

Blickt man über das kleine Oeuvre zurück zum Mauritius, so wird deutlich, welche außerordentliche Entwicklung Conrad von Einbek in kurzer Frist durchlief, bzw. welche Möglichkeiten sich ihm als einem Mann zwischen den Generationen boten. Er begann mit einer fast primitiven Naturabschrift als krasser Außenseiter, wird der vollendete Stilist, um endlich am Schluß seiner Arbeit zukünftige Formen anzudeuten. Unter seinen Generationsgenossen zwischen reifer Parlerkunst und weichem Stil — Ulrich von Ensingen, Claus von Lore⁶⁷, Wenzel Parler und dem Meister des Kölner Petersportals — zählt Conrad sicher nicht zu den Großen. Diese Generation aber setzt sich erstmals nicht allein aus Stilrepräsentanten, sondern vornehmlich aus Männern mit einer höchstpersönlichen künstlerischen Handschrift zusammen⁶⁸, die notwendigerweise mit der Hüttentradition in Konflikt kommen mußten, so daß Conrads Werk doch eine der eigenartigsten und eben durchaus individuellen Leistungen der deutschen Kunst des frühen 15. Jahrhunderts werden konnte.

ANMERKUNGEN

- 1 Wulf Schadendorf: Conrad von Einbek, Bau und Plastik von St. Moritz in Halle an der Saale. Diss. Göttingen 1953 (Masch.), S. 13 f. — Der Beitrag entstand unter Verwendung des 3. Kap. der genannten Arbeit, dort finden sich weitere Nachweise. Vgl. auch W. Schadendorf: Die Moritzkirche zu Halle. Berlin 1958 (Das christliche Denkmal 43). W. Schadendorf: Wien, Prag und Halle, ein Beitrag . . . In: Hamburger mittel- u. ostdeut. Forschungen 3, 1961, S. 148 ff. Zur Plastik Conrad von Einbeks vorher zuletzt Kurt Gerstenberg: Conrad von Einbek. Halle o. J. (Der Rote Turm 3), S. 5 ff. Die jüngst erschienene Arbeit von Ingrid Schulze (Über die Plastik Conrad von Einbeks. In: Wiss. Z. d. Martin-Luther-Univ. Halle-Wittenberg 11, 1962, ges.-wiss. Reihe 2) bringt keine wesentlich neuen Gesichtspunkte.
- 2 H. Sockel 166 cm, H. Figur m. Standplatte 219 cm, Sandstein, alte Fassung z. T. unter dem starken Ölanstrich von 1674.
- 3 Auf der Stange ehem. eine eiserne Fahne, vgl. die Abb. bei Johann Christoph von Dreyhaupt: Pagus Neletici et Nudzici oder ausführliche, diplomatisch-historische Beschreibung . . . des Saalkreyses . . . 1. Halle 1749, S. 1085.
- 4 H. Figur m. Standplatte 233 cm, Sandstein, originale Fassung z. T. orangerot neben der von 1674. Standplatte, Dornenkrone und Haar z. T. stark beschädigt. Am Schluß der Inschrift will Gottfried Olearius (Halygraphia Topochronologica . . . Leipzig 1667, S. 177) noch „ . . . in vigilia nat“ gelesen haben.
- 5 H. des verstümmelten Sockels 21 cm, H. Figur m. Standplatte 183 cm, Fassung auf Sandstein wie beim Mauritius. Zur Inschrift vgl. v. Dreyhaupt, a. a. O. — Die vor einigen Jahren erfolgte Neuaufstellung der Figuren in der Kirche selbst durch das Denkmalamt hob sehr richtig die Maria durch eine Sockelergänzung wesentlich an.
- 6 Wilhelm Pinder: Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance 1. Potsdam 1924, S. 220.
- 7 H. einschl. Stand- und Deckplatte 222,5 cm, kein mittelalterl. Sockel erhalten, Sandstein, die Ölfassung von 1674 verdeckt die alte Bemalung vollständig.
- 8 Nach Robert Holtzmann (Rezension von K. Gerstenberg, Conrad v. Einbek. In: Sachsen und Anhalt 6, 1930, S. 406) darf das *perfeit* ohne Datum nicht allein als *vollendet* verstanden werden, es kann ebenso die Bedeutung von *fecit* haben. — Inschrift rechts am Säulenschaft nach Jes. 1, 6a auf der Deckplatte vgl. Gustav Schönemark: Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Halle und des Saalkreises. Inv. d. Prov. Sachsen NF 1, Halle 1886 ff., S. 136.
- 9 Fünf Löcher im Haar sprechen für einen Strahlenkranz von fünf eisernen Strahlen.
- 10 Die Zuschreibung an einen 2. Meister nahm zuerst K. Gerstenberg, a. a. O. S. 14 ff. vor. Ihm folgten Erich Neuß und Walter Piechocki (Halle an der Saale. Dresden 1955, S. 29), die auf Grund eines Vortragsms. von Rolf Hünicken (†) ohne Begründung den 1402—17 nachgewiesenen Steinmetzen Ulrich von Schönfeld mit dem Gegeißelten, der Maria und der Büste im Nordchor in Verbindung bringen.
- 11 Ohne daß ich hierfür Vergleiche beibringen könnte. Vgl. zur weiteren Begründung W. Schadendorf: Conrad von Einbek, S. 128.
- 12 Bildfeld H. 55 cm, B. 46 cm, Oberfläche des Sandsteins stark angegriffen, Farbschichten weithin gelöst.
- 13 H. 48 cm, B. 43 cm, Dm. der Mütze 24 cm, starkfarbige Fassung um 1900/10 (?). Sicher am ursprünglichen Ort, der seitlich tangierende Dienst ist etwas eingezogen, ebendort die Büste auch um 5 cm, im Vergleich zur rechten Seite, schmaler, kleine Schäden an Nase und Ohr.

- 14 Vgl. Erwin Panofsky: Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung. In: Monatshefte f. Kunstwiss. 14, 1921, S. 202 ff.; doch nahm P. noch an, daß im 14./15. Jahrh. außerhalb Italiens von allen konstruktiven Hilfsmitteln abgesehen wurde. Vgl. auch Harald Keller: Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters. In: Röm. Jb. f. Kunstgesch. 3, 1939, S. 539.
- 15 Der zweite am Bau von St. Moritz beteiligte Mann war der Baupfleger Peter von Mortal, wohl ein Geistlicher! Nur Conrad aber wird im Nekrolog des Moritzklosters genannt. Vgl. Stephan Andreas von Würdtwein: Subsidia diplomatica 10, Frankfurt/Main 1777, S. 408.
- 16 Hermann Deckert: Zum Begriff des Portraits. In: Marbg. Jb. f. Kunstwiss. 5, 1929, S. 281.
- 17 Ähnlich schon K. Gerstenberg, a. a. O. S. 18. — Eine in die Oberseite der Mütze eingeritzte Linie, von links nach rechts genau durch den Mittelpunkt verlaufend, gab mglw. einen Anhalt für die geplante Aufstellung der Figur.
- 18 Außer K. Gerstenberg und R. Hünnicken (vgl. Anm. 10) halten die meisten Bearbeiter die Büste für das Selbstbildnis Conrads (Max Sauerlandt, W. Pinder, Hermann Giesau, Leo Bruhns), zuletzt RDK 3, Sp. 264.
- 19 Wilhelm Pinder (Die Kunst der ersten Bürgerzeit. 3. Aufl. Frankfurt/Main 1952, S. 105) ähnlich für die Prager Triforiumsbüsten. Vgl. auch: Dagobert Frey: Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Wien 1946, S. 117, 125.
- 20 Vgl. Herbert Kunze: Die Plastik des 14. Jahrhunderts in Sachsen und Thüringen. Berlin 1925.
- 21 W. Pinder (Die deutsche Plastik, a. a. O.) und K. Gerstenberg (a. a. O.) wiesen erstmals auf die Prager Abhängigkeit hin.
- 22 Die Ottokar-Nachfolger sind im Elbe-Saale-Gebiet relativ zahlreich. Hier handelt es sich um eine Variation der späten Prager Ottokar-Ausformung Spitignews II.
- 23 Sieht man von den meist verbindlichen Waffen ab.
- 24 Vgl. grundsätzl. Otto Kletzl: Die Wenzelsstatue mit einem Parlerzeichen. In: Z. f. bild. Kunst 65, 1931/32, S. 136 ff.; auch O. Kletzl: Zur Parlerplastik. In: Wallraf-Richartz-Jb. NF 2/3, 1933/34, S. 144.
- 25 Vgl. Anton Blaschka: Die St. Wenzelslegende Kaiser Karls IV. Prag 1934, S. 98 ff.
- 26 Der Prager Wenzel bringt erstmals in der Parlerhütte das Zeitkostüm an einer großen Figur, vgl. Karl Maria Swoboda: Peter Parler. Wien 1940, S. 27.
- 27 Um 1390, vgl. Kurt Martin: Die Nürnberger Steinplastik im 14. Jahrhundert. Berlin 1927, S. 116, Abb. 340.
- 28 Um 1380, vgl. H. Kunze: Gotische Skulptur in Mitteldeutschland. Bonn 1925, Abb. 45.
- 29 Grundsätzlich vgl. Vojtech Štech: Rustikalisierung als Faktor der Stilentwicklung. In: Résumés des Communications présentées au XIII^e Congrès international d'histoire d'art. Stockholm 1933, S. 210 ff.
- 30 Vgl. Heinrich Jerchel: Das Hasenburgische Missale von 1409, die Wenzelswerkstatt und die Mettener Malereien von 1414. In: Z. d. deutschen Vereins f. Kunstwiss. 4, 1937, S. 218.
- 31 O. Kletzl: Studien zur böhmischen Buchmalerei im späten 14. Jahrhundert. In Marbg. Jb. f. Kunstwiss. 7, 1933, S. 58.
- 32 Um 1410. Antonín Matějček: Gotische Malerei in Böhmen. Prag 1939, S. 138 ff., Taf. 166.
- 33 K. Martin, a. a. O. S. 109 ff., Abb. 319.
- 34 Erich Wiese: Schlesische Plastik vom Beginn des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. Leipzig 1923, S. 84 u. Taf. 48.
- 35 Vgl. Lotte Kersten: Der Havelberger Lettner. Diss. Marburg 1923 (Masch.), S. 6.
- 36 Hilde Bachmann (Schlesien und die böhmische Plastik des 14. Jahrhunderts. In: Z. f. Ostforschung 2, 1953, S. 518) schreibt zu dem, hier mit dem Hilfsbegriff *Kolonialkunst* angesprochenen, Problemkreis in ähnlichem Zusammenhang: „Bemerkenswert daran ist, daß der schlesische Einfluß nur eine Unterströmung böhmischer Plastik berührt. Doch gewinnt gerade diese mehr provinzielle Schicht außerhalb der karolinischen reichsstädtischen Kunst für die folgende Stilstufe, für die Kunst um 1400, eine besondere Bedeutung.“
- 37 Foto Marburg 72983. — Vgl. Josef Cibulka: Kostel svatého Jiří na hradě Pražském. Prag 1936, S. 3, mit zu später Datierung.
- 38 Joseph Opitz: Zwei Jahrhunderte gotische Malerei und Plastik in Nordwestböhmen. Ausstellung. Komotau o. J., S. 272.
- 39 1417 von P. Lantregen, vgl. Viktor Roth: Die deutsche Kunst in Siebenbürgen. Berlin 1934, S. 127 ff., Abb. 127.
- 40 Vgl. zum Problem Gertrud Otto: Die Ausstellung altdeutscher Kunst aus Krakau und aus dem Karpathenland. In: Pantheon 31, 1943, S. 51. — E. Wiese, a. a. O. S. 45.
- 41 V. Roth, a. a. O. Abb. 125.
- 42 Albert Kotal, Dobroslav Líbal, A. Matějček: České umění gotické 1. Prag 1949, Abb. 219.

- 43 Kurt Oettinger (Der Meister von Wittingau und die Malerei des späteren 14. Jahrhunderts. In: Z. d. deutschen Vereins f. Kunstwiss. 2, 1935, S. 295) spricht in ähnlichem Zusammenhang von „Verhäßlichung als Vermenschlichung“.
- 44 Alfred Stange: Die deutsche Malerei der Gotik 2. Berlin 1936, S. 41 ff., Abb. 31; Stiftung eines Prager Bürgers!
- 45 A. Stange, a. a. O. S. 93; Reinhold Heuer: Thorner Kunstaltertümer 1. Die Werke der bildenden Kunst und des Kunstgewerbes in Thorn bis zum Ende des Mittelalters. Thorn 1916, S. 22, Taf. 8.
- 46 Robert Bruck: Die Sophienkirche in Dresden. Dresden 1912, Taf. 4. — An der ehem. Dresdner Franziskanerkirche (Sophienkirche) könnte Conrad nach den von C. Gurlitt gegebenen Belegen um 1400—20 gearbeitet haben.
- 47 Hubert Wilm: Gotische Tonplastik in Deutschland. Augsburg 1929, S. 49, Abb. 47.
- 48 K. Gerstenberg, a. a. O. S. 20 verwies auf eine Tafel, die von Otto Paecht (Österreichische Tafelmalerei der Gotik. Augsburg 1929, S. 44) Jacob Sunter (um 1450) zugeschrieben wird.
- 49 A. Matějček, a. a. O. S. 150: um 1420.
- 50 Otto Fischer: Eine Metallgravierung — südostdeutsch um 1400. In: Pantheon 30, 1942, S. 245 ff.
- 51 Kurt Martin: Ein Augsburger Altar aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts. In: Festschrift für Julius Baum. Stuttgart 1952, S. 70, Abb. 30.
- 52 Von K. Gerstenberg (a. a. O. S. 10) und von Elisabeth Hohmann (Meister Conrad von Einbek. In: Das Bild 6, 1936, H. 7, S. 206) als Figur einer Kreuzigung oder einer mehrfigurigen Passionsdarstellung angesprochen.
- 53 Ähnlich nahm dies schon Max Sauerlandt (Halle an der Saale. Halle 1912, S. 48) an. — Die Aufnahme Foto Marburg 10163 hält die ehem. gemeinsame Aufstellung des 19. Jahrhunderts in einer Nordchornische fest, wie sie auch schon Büsching 1819 sah.
- 54 U. a.: Raudnitz, Graudenz, Zargesche/OS, Görlitz (Altar aus Prag), Brieg, Nürnberg, Erfurt, Thorn.
- 55 Vgl. grundsätzlich Gert v. d. Osten: Der Schmerzensmann. Berlin 1935. Lüben: Tympanon der Burgkapelle 1349; Erfurt: Tiefengruberfenster des Domchores um 1400; Kaplitzer Missale Bl. 16 (Diözesanmuseum Budweis) nach 1380. Nicht ganz eindeutig ist der Meßopferer in einem Fenster aus Sliveneč im Kunstgewerbemuseum Prag (nach 1390?).
- 56 Danzig: Marienkirche; Görlitz: wie Anm. 55. — Ähnlich der Altar der Peterskirche in St. Lambrecht, Steiermark, 1420. Vorform im Cod. 370 der Österr. Nat.-Bibl., aus Böhmisches-Krumau, um 1370.
- 57 Das ikonographisch Wichtige zur Gruppe Schmerzensmann — Schmerzensmaria hat Erwin Panofsky gesagt: Imago Pietatis. In: Festschrift für M. J. Friedländer. Leipzig 1927, S. 261 ff.; nur daß die literarischen Quellen eher im Kap. 30 als im Kap. 39 des Speculum humanae salvationis zu suchen sind, vgl. W. Schadendorf: Conrad von Einbek, S. 101 f.
- 58 Um 1400, vgl. Joseph Opitz: Die Plastik in Böhmen zur Zeit der Luxemburger 1. Prag. 1936, S. 114 ff.
- 59 Foto Marburg 72 829.
- 60 Prag-Altstadt: Václav Vojtíšek: Das alte Rathaus in Prag. Prag 1936, S. 27 f.; Prag-Neustadt: Albert Kutal u. a., a. a. O. Abb. 216.
- 61 1400/10, vgl. L. Kersten, a. a. O.
- 62 Heribert Reinert: Der Meister des heiligen Grabes zu Freiburg (Schweiz). In: Oberrhein. Kunst 4, 1929/30, Taf. 17,3; 1438 datiert. Die anderen isolierten Geißelten sind doch wohl vornehmlich Reste von Szenen und aus Altarzusammenhängen. Interessant der Christus vor dem Ostfenster der Stadtkirche Rothenburg o. T. und der Geißelte in der Thorner Marienkirche, neben Maria (Wandmalerei)!
- 63 Ich kenne bislang zwei Gruppen von Geißelten mit erhobenen Armen innerhalb des fraglichen Zeitraums: eine ostdeutsche (Kalkau/Neiße, Thorn, Halle u. a.) und eine umfangreichere „nordwestdeutsche“ Gruppe (Lüneburg, Werben, Hamburg, Köln). Der Typ selbst schon im Hochaltar von Wetter und weiter vereinzelt im 14. Jahrh.
- 64 Vgl. Luisa Hager: Büste und Halbfigur in der deutschen Kunst des ausgehenden Mittelalters. Würzburg 1938, S. 26. Grundsätzlich RDK 2, Sp. 96 ff.; 3, Sp. 263 ff. mit weiteren Beispielen.
- 65 Inv. Provinz Sachsen 27, S. 165: Inschrift von 1416 (?), Ausführung um 1430.
- 66 H. Keller, a. a. O. S. 353.
- 67 Der Stilbruch, der 1398/99 in Straßburg zum Prozeß führte, wurde im Werk Conrads von ihm selbst überbrückt.
- 68 Lisa Schürenberg: Mittelalterlicher Kirchenbau als Ausdruck geistiger Strömungen. In: Wiener Jb. f. Kunstgesch. 14, 1950, S. 45 f.