

## 10. Der Doctor Ypocras des deutschen Schauspiels in Wort und Bild.

Hierzu Tafel V.

Das Theater des Mittelalters, von welchem im Anfang unseres Jahrhunderts A. W. von Schlegel in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur noch nichts beibringen konnte, steht jetzt in grosser Klarheit vor uns da, seitdem die Länder, welche damals eine blühende Bühne besaßen, vor allen Frankreich, England, Deutschland und die germanischen Niederlande, darin wetteifern, die Texte ihrer alten Stücke herauszugeben. Die Literatur des mittelaltigen Dramas ist bereits ungemein reich, und nationale Unterschiede in der Wahl und Behandlung der Gegenstände heben sich schon sehr erkennbar hervor. An Abbildungen aber, welche unserm Auge die Anfänge der Bühne zur Anschauung bringen möchten, sind wir auffallend arm. Was ist im Mittelalter nicht Alles durch Miniaturen illustriert worden! Selbst die Costüme und Masken, in denen man noch lange hinab in die christlichen Jahrhunderte den Terenz spielte, sind uns in einer Handschrift des 9. Jahrhunderts, ja noch in einer zweiten erhalten, welche Jahrhunderte später ist<sup>1)</sup>. Zu unsern eigenen Bühnenstücken aber fehlen uns fast alle Illustrationen, in den Manuscripten kommen keine vor, und wir können Costüme und mise en scène nur aus den Texten selber erschliessen. Ein jeder Beitrag also, den irgend ein bisher übersehenes Bildwerk aus dem Mittelalter zur Erklärung des gleichzeitigen Bühnenapparates uns gewährt, sollte der Untersuchung willkommen sein. Ein solches Bildwerk versuche ich im Folgenden vorzuführen und an die Texte anzuschliessen, denen es zur Illustration dient.

In dem Bisthum des alten Allemanniens, um Constanz und den Bodensee herum, und bis tief in die deutsche Schweiz hinein, ist das geistliche Schauspiel des Mittelalters früh in Blüthe geschossen. Seit dem zwölften Jahrhundert spielte man hier in den Klöstern am Fest der Auferstehung ein Osterspiel, das freilich eher ein Oratorium heissen muss, denn es wurden dabei nur die Reden der Weiber am Grabe, die Antworten des Engels, und die Verkündigung des Wunders an die Apostel durch den Mund der Frauen, und zwar lateinisch abgesungen.

---

1) d'Agincourt, Denkmäler, Malerei Tafel 35, 36, vgl. den deutschen Text zu diesem Werke, S. 37. Die berühmte Handschrift aus dem 9. Jahrhundert ist von einem deutschen Abschreiber Hrodgarius hergestellt.

Das Dramatische beschränkt sich darauf, dass die beiden Priester, welche die Marien sangen, sich mit leiser Andeutung als Frauen costumirten, der Engel, von einem jugendlichen Diaconus gespielt, Flügel hatte, dass endlich die Frauen zum Altar als dem heiligen Grab mit Rauchfässern für Salbenbüchsen hinschritten und zu dem Abt, der vorn im Chor mit den übrigen Mönchen die Apostel agirte, vom Altar aus mit der Botschaft sich zurückwandten. Möglich, dass ein figurirter Initialbuchstabe einer Handschrift aus dem Kloster Reichenau, drei Frauen und der Engel, diesen Auftritt illustriert<sup>1)</sup>. Im Kloster Muri (im Aargau) sollen noch frühere Spuren eines Mysteriums sich vorfinden. Diese Osterspiele wurden in allen grossen Stiften und Abteien der deutschen Schweiz heimisch; am Grossmünster zu Zürich traten 1260 schon Johannes und Petrus als handelnde Personen hinzu, das Grab nach den Frauen besuchend. In Einsiedeln führte man in demselben Jahrhundert schon die Scene zwischen Christus und der Magdalena auf, wagte also die »dominica persona« selber darzustellen. Denselben Text hat eine Handschrift aus Engelberg, wo die Mönche im Jahr 1372 dies Stück aufführten. In der Schweiz blieben diese Texte, welche noch vorhanden und von Mone in seinen »Schauspielen des Mittelalters« veröffentlicht sind, streng kirchlich fromm, und hier haben bis ins vierzehnte Jahrhundert die Geistlichen selber die Darsteller gemacht. Unter den Engelberger Mönchen der Aufführung von 1372 tritt neben andern ein Bruder mit Namen Walther Stouffacher auf.

Draussen in der Welt aber, wo die Klosterzucht die Sitten nicht schützte, waren derweil diese Spiele bereits in voller Ausartung, und die Geistlichen vermieden es, bei denselben in eigener Person mitzuspielen. Seit dem 13. Jahrhundert bekämpften strengere Kleriker nach Vorgang des Papstes nicht die Spiele selbst, aber sie sollten nicht mehr im Kirchenchor agirt werden. Die Geistlichen schrieben noch gerne die Texte, aber Schauspieler durften sie nicht mehr sein<sup>2)</sup>. Dieser Rückzug der Kirche hat das moderne Schauspiel geschaffen; die Laien bemächtigten sich desselben, die Volkssprache trat an die Stelle des

1) Abgebildet bei Mone, Schauspiele des Mittelalters, I, 8. Ebenda aus Abt Gerbert's *veteris liturgiae Alemannicae monumenta* (II, 237) die Beschreibung des Osterspiels in der oben im Text mitgetheilten, noch ganz kindlichen Gestalt, wie sie in den Klöstern Brauch war.

2) Einige der betreffenden Verbote bei Hoffmann, Fundgruben, II, S. 241 u. folg.

Lateinischen, und neben der biblischen Geschichte kamen romantische Legenden und fromme Volkssagen auf die Bühne.

Eine der ersten ganz weltlichen Personen, welche noch mitten ins Osterspiel hineinsprangen, war die im Mittelalter sehr populäre Figur des fahrenden Quacksalbers. Die Laien mochten der eintönig alle Ostern wiederkehrenden Gesänge müde werden, die obendrein alle im Kirchenstil componirt waren. Man wünschte Neues, und so scheint es, dass in das noch von Geistlichen agirte Spiel auch Laien sich mischten, die nach gut mittelaltriger Sitte neben dem Ernst auch für den Spass sorgten. Künstlich genug mussten aber Anknüpfungen für diese neuen Elemente gefunden werden. Die heiligen Frauen brachten ja Salben und Specereien zum Grabe, woher hatten sie die? Sie mussten sie doch beim Krämer kaufen, und dieser Krämer wurde rasch zum Wunderdoctor. Einmal mit seinem Medicinkram auf der Bühne, konnte er nun in seiner Manier sich breit machen und in den heiligen Text ein keckes Genrebild hineinstellen.

War er demnach ins Mysterienspiel eingelassen, so gab sich bald noch eine Gelegenheit, ihn in einer zweiten Scene vorzuführen.

Eine Hauptfigur in den Passionsspielen war Maria Magdalena, das Symbol der sündigen Menschheit, die durch den persönlichen Eindruck des Erlösers und ihre ehrfürchtige Liebe zu ihm fähig wird, in tiefer Reue ihr früheres Lasterleben abzubüssen. Sie ist eine sehr dramatische Figur, welche in dem Auftritt des Fusswaschens beim Gastmahl des Pharisäers und in der Begegnung des auferstandenen Christus im Garten zwei sehr wirksame Scenen hat. Beide Scenen sind uns mehrfach in Passionsspielen erhalten. Nun lag es aber auch nahe, sie in ihrem früheren Leben vorzuführen, wie sie junge Gesellen zu Tanz und Buhlschaft herausfordert. In einem dramatisirten Leben Jesu in S. Gallen, das dem 14. Jahrhundert und, nach dem Dialekt zu schliessen, dem Moselland angehört<sup>1)</sup>, tritt sie dreimal tanzend auf und weist die Ermahnungen ihrer älteren Schwester Martha höhnisch ab, um sich zuletzt doch dem auftretenden Erlöser zu ergeben. Zu dieser Scene liess sich nun jener Salbenkrämer nochmals verwenden.

In einem andern sehr merkwürdigen Leiden Christi, das Hoffmann aus einer Münchener Handschrift herausgegeben hat<sup>2)</sup>, kommt

1) Mone, Schauspiele des Mittelalters, S. 49—128.

2) Hoffmann, Fundgruben, II, S. 245—258. Im Auszug bei Prutz, Vorlesungen über die Gesch. des deutschen Theaters, S. 29.

nämlich Magdalena zu dem Krämer, um für ihre Verführungskünste bei ihm Parfum und Schminke zu kaufen. Dieses Stück ist auch darum interessant, weil es den Uebergang aus den lateinischen Texten in die Volkssprache darstellt, welcher Uebergang zum Heil der werdenden Bühne eintreten musste, seit sie von den Laien in die Hand genommen wurde.

Die Wechselreden des Krämers und der Magdalena sind nämlich zum Theil deutsch, zum Theil noch lateinisch. Magdalena tritt mit andern leichten Mädchen auf und singt, im Versmaass der carmina burana, nur dass nicht vier, sondern nur zwei oder drei Reime vorkommen<sup>1)</sup>:

Mundi delectatio dulcis est et grata,  
cuius conversatio suavis et ornata.

Mundi sunt deliciae, quibus aestuare  
volo, nec lasciviam eius evitare.

Pro mundano gaudio vitam terminabo,  
nil curans de ceteris corpus procurabo,  
variis coloribus illud perornabo.

Nun geht sie mit ihren Genossinnen zum Krämer und singt:

Mihi confer, venditor, species (»Specereien«)

emendas,

pro multa pecunia tibi iam reddenda.

Si quid habes insuper odoramentorum,  
nam volo perungere corpus hoc decorum.

Der Krämer kann auch Latein und singt:

Ecce merces optimae, prospice nitorem;

hae tibi convenient ad vultus decorem;

hac sunt odoriferae, quas si comprobabis,  
corporis fragrantiam<sup>2)</sup> omnem superabis.

Nun folgt sonderbarer Weise dieselbe Conversation, obwohl stark verändert, auf deutsch. Man darf wohl annehmen, dass der Schreiber der Handschrift den lateinischen Text vorfand, nun aber für die Auf- führung, der seine Copie zu Grunde sollte gelegt werden, im Ton des gleichzeitigen Minnegesangs die Scene deutsch umwandelte. Die Verse sind sehr hübsch:

1) Hoffmann a. a. O., S. 246.

2) Hoffmann, offenbar Druckfehler, flagrantiam. Man sollte vielleicht amendiren: corporis fragrantia omnes superabis.

Krämer, gip die varwe mir,  
diu mîn wengel roete,  
dâ mit ich die jungen man  
ân ir danc der liebe noete.

Seht mich an,  
junge man,

lât mich eu gefallen.

Minnet, tugentliche man,  
minnecliche vrouwen.

Minne tuot euch hôch gemuot  
unde lât euch in hôhen êren schouwen.

Seht mich an,  
junge man,

lât mich eu gefallen.

Wol dir werlt daz dû bist  
alsô vreudenriche,  
ich wil dir sîn untertân  
durch dîn liebe immer sicherliche.

Seht mich an,  
junge man,

lât mich eu gefallen.

Hierauf legt sie sich schlafen, und ein Engel mahnt sie in einem reimlosen lateinischen Recitativ zur Busse. Aber als sie aufwacht, steht ein »amator« vom Teufel begleitet vor ihr, sie begrüsst ihn freudig und singt dann zu ihren Gespielen:

Wol dan, minneclichiu kint,

schouwe wir krâme,

koufe wir die varwe da,

die uns machen schoene unde wol getâne.

Er muoz sîn

sorgenvrî,

der dâ minnet mir den lîp.

Krämer, gip die varwe mir,

u. s. w.

Hierauf der Krämer gleichfalls deutsch, und den vorigen Versen gleich in Wort und Weise:

Ich gib eu varwe, diu ist guot,

dar zuo lobeliche,  
 diu euch machet recht schoene  
 unt dar zuo recht wunnecliche.  
 Nemt si hin,  
 habt ir si,  
 ir ist nicht geliche.

Man hört in diesen Versen ganz noch den Ton des Minneliedes aus der besten Zeit; die lange vierte Zeile der Strophe und die kurzen Zeilen des Abgesangs lassen das Ohr fast eine Melodie zu dem artigen Text errathen. Die bei den Minnesingern so oft gepredigte Ermahnung, dass man Ehre erwerbe, wenn man anmuthige Frauen liebt, wird im Mund des leichten Mädchens zur muthwilligen Parodie. Die reine mittelhochdeutsche Sprache verräth, dass wir uns noch in der goldenen Zeit befinden, etwa in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, und die Formen weisen auf das südwestliche Deutschland hin, so dass wir abermals dem alten Sprengel des allemannischen Bisthums uns nähern, von dem wir ausgegangen sind. In der Nähe von Constanz wird dies Stück gespielt worden sein.

Zum wirklichen Quacksalber wächst nun aber dieser Salbenkrämer aus in einem Stück von der Auferstehung Christi, welches der Sprache und der grösseren Rohheit von Witz und Stil gemäss erst spät ins 14. oder 15. Jahrhundert gesetzt werden muss<sup>1)</sup>. Mit rechtem breitem Behagen wird hier eine Scene von mehr als fünfhundert Versen eingelegt, welche eigentlich mitten im Mysterium schon ein vollständiges Fastnachtsspiel enthält.

Der »Mercator«, d. i. Specerei- und Drogenhändler, tritt mit Weib und Magd auf, um seine Bude zur Ostermesse aufzuschlagen. Er sucht sich aber zuerst einen Knecht, der ihm als Ausschreier und Bauernfänger dienen soll. Diesen findet er in einem Landstörzer und Leutebetrüger, der sich Rubin nennt, wahrscheinlich weil er, wie sein Herr, die akademische rothe Doctorfarbe trägt. Folgt nun zuerst Feststellung des Lohns und der Extras an Kleidung und alten Strümpfen, neben denen Rubin sich zuletzt ausbittet, dass er Abends beim Feuer

1) Mone, in der älteren Sammlung, die den Titel führt: Altteutsche Schauspiele, S. 107 u. f. Die Handschrift gehört der Universitätsbibliothek zu Innsbruck und ist im Jahr 1391 geschrieben. Eine Anspielung auf den Streit zwischen Papst und Kaiser glaubt Mone (s. dessen Einleitung) in die Jahre 1331—42 versetzen zu dürfen.

mit Antonia, der jungen Frau seines Herrn, sich die Zeit vertreiben darf. Sofort tritt er dann seinen Dienst an, indem er ganz in dem Ton der Selbstverspottung, wie man heute noch in Deutschland und England die Ausrufer von Ausschusswaaren bei ländlichen Verkäufen hört, seinen Meister ausposaunt. Dieser ist Meister Ypocras (also Hippokrates II.), der durch alle Länder gestrichen sei: er ist gewandert durch Holland und Brabant, Russenland und Preussenland, Cabernye (?) und Almenye (Deutschland<sup>1</sup>), ja noch über die »wüste Romanye« hinaus. Hat einer ein Loch im Mantel, das kann er curiren; die Blinden macht er sprechen, die Stummen macht er essen; zur Medicin ist er gekommen, wie ein Esel zur Harfe. Nun soll aber der Kram endlich aufgeschlagen werden, und dazu ist Rubin zu faul. Er miethet sich also ein zweites buckliches Kerlein, der den schönen Namen Pusterbalg führt und ein Held bei den Viehmägden sein will. Da er aber auch nicht zugreifen will, kommt es, nach gutem deutschem Brauch, zum Prüegeln, bis der Doctor Ypocras sie auseinander treibt. Darauf wird ein neuer Unterknecht gemiethet, der auch keinen übeln Namen hat, denn er schreibt sich Lasterbalg. Da aber dieser bei der Frau abfährt, gefällt ihm der Dienst auch nicht mehr, er will in ein Kloster gehen und bettelt sofort dafür um eine Reisesteuer in Naturalien. Nun folgt ein neuer Ausruf auf dem Jahrmarkt, die Provisoren bereiten unter viel schlechten Witzen Arznei, und die drei Marien treten auf, um die Salben für das heilige Grab zu kaufen. Frau Antonia macht dem Doctor Vorwürfe, weil er seine Waare zu billig gelassen, und als sie dafür Prügel bekommt, geht sie mit dem Knecht Rubin durch. Die Klagen des Ehemannes, der ohne Frau und Fahrhabe zurückbleibt, schliessen dieses Zwischenspiel.

Noch ein Jahrhundert später lassen die drei Hauptfiguren desselben sich verfolgen in dem Osterspiel einer Wiener Handschrift, welche 1472 beendet wurde<sup>2</sup>). Eine Anspielung auf Breslau und auf Ottmachau (S. 320), ein Oertchen an der Neisse im Kreis Grottkau, weisen den Ursprung des Stücks nach Schlesien. Im Einzelnen sind manche Abweichungen von dem vorher beschriebenen Stück, nicht in den Reden allein, sondern auch im Gang der Handlung. Merkwürdig ist jedoch die Uebereinstimmung in den Namen: der Knecht heisst

1) Cabernye glaubt Mone im Glossar durch Italien übersetzen zu können(?).

2) Hoffmann, Fundgruben, II, S. 337, erwähnt dieses böhmischen Stückes aus Theil V von Hanka's althöhmischen Dichtungen, S. 128—219.

wieder Rubin, die Frau Antonia, ein Beweis, dass die drei Hauptpersonen dieses Zwischenspiels stehende Rollen gewesen sind.

Nehmen wir nun hinzu, dass dieselbe Scene, nur noch stärker gewürzt, in einem Osterspiel in böhmischer Sprache vorkommt<sup>1)</sup>, abermals mit dem Namen Rubin für den Knecht, so sieht man, dass dessen Herr, der Quacksalber, im Osterspiel eine durch ganz Deutschland beliebte Figur war. Texte deutscher Mysterien sind ja im Ganzen gar nicht so zahlreich erhalten — und in drei derselben, die sonst von einander abweichen, dazu aber noch in dem böhmischen Stück, kommt dieser Charakter im rothen Rock, der »Ciarlatano« (Charlatan) vor, der ja auch im Leben sicher auf keinem Jahrmarkt fehlte. Am Schluss des Mittelalters löste er sich dann, wie andere populäre Szenenpersonen, aus dem geistlichen Schauspiel heraus, um ins Fastnachtsspiel hinüberzutreten. Dort finden wir ihn mehrfach in den vom Stuttgarter Literarischen Verein herausgegebenen »deutschen Fastnachtsspielen wieder.

Eins dieser Stücke wies uns aufs alte Allemannien hin. Dort, in den Gegenden um den Bodensee, waren kirchliche Spiele sehr verbreitet. Ein frühes lateinisches Osterspiel fanden wir in Reichenau; ebendaher stammt, wie ich im Anfang erwähnte, eine Handschrift, welche vielleicht eine Costumscene des frühesten Osterspiels darstellt. In Constanz wurde am 24. Januar 1417 vor dem Kaiser und den Vätern des Concils ein Dreikönigspiel aufgeführt, und in Schaffhausen verbot die Obrigkeit im 14. Jahrhundert das Singen und andere »geverde« am Neujahrsabend und am Dreikönigstag<sup>2)</sup>.

Als nun seit dem 13. Jahrhundert der Klerus sich vom Schauspiel zurückzog, es auch aus den Kirchen verbannte, da mag doch in der Passionszeit und bei der Nachtfeier der Ostervigilien eine Leere im Gemüth der Kirchgänger entstanden sein. Man hatte sich einmal gewöhnt, das Leiden Christi, das heilige Grab, die Begegnungen nach der Auferstehung mit Augen zu sehen, mit Händen zu greifen, und die Geistlichkeit hat stets den Spruch wohl bedacht: Was die Augen sehen, das glaubt das Herz.

Ich vermuthe nun, dass man hier statt der Musik und des Festspiels die bildende Kunst zu Hülfe nahm. Diesem spätern Mittel-

1) Hoffmann, Fundgruben, II, S. 297—336. Eine Probe daraus auch in Wackernagel's Altd deutschem Lesebuch.

2) Mone, Schauspiele des Mittelalters, I, S. 137 u. folg.

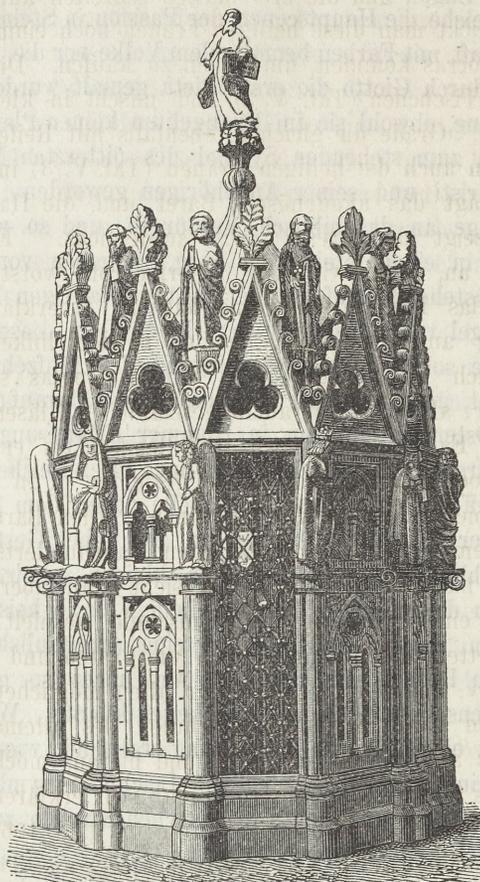
alter gehören die zahlreichen sogenannten »Oelberge« und »heiligen Gräber« an, welche die Hauptscenen der Passion in Stein, meist lebensgross und lebhaft mit Farben bemalt, dem Volke vor die Augen stellten. Seit in Italien durch Giotto die erste Pietà gemalt wurde, ist diese ergreifendste Scene, obwohl sie im Evangelium keinen Platz hat, drüben über den Alpen zum stehenden Symbol des bittersten Mitgefühls mit dem Leiden Christi und seiner Angehörigen geworden. Bei uns hielt man sich strenge an das biblisch Verbürgte, und so wurde die Einlegung Christi in einen steinernen Sarg, umgeben von den heiligen Personen, eine stehende Aufgabe der spätmittelaltrigen Plastik.

Im Sprengel von Constanz, wo z. B. im Dom dieser bischöflichen Hauptstadt eine solche farbige Grablegung des fünfzehnten Jahrhunderts sich findet, ging man aber noch bestimmter darauf aus, jene alten dramatischen Osterdarstellungen in frommer Erinnerung zu erhalten.

In der Kirche von Mittelzell auf der Insel Reichenau läuft das rechte Querschiff auf eine separate Capelle neben dem Chor aus, und hier steht in der Mitte des Raumes ein gothisches Gestänge, das wie ein ganz durchbrochener Kasten einen kleinen quadratischen Raum einschliesst. In diesen Raum, der das heilige Grab heisst, steigt man ein paar Stufen hinab, und unten ist eine sargähnliche Truhe, mit einem hölzernen Deckel verschliessbar, weit nicht so gross, dass ein erwachsener Mensch dort ausgestreckt liegen könnte. Wenn hier einst zur Passionszeit eine figürliche Darstellung stattfand, wie ich vermuthet, so kann nur eine Puppe den heiligen Leichnam symbolisirt haben, ähnlich wie man sonst und heute in manchen Kirchen zu Weihnachten noch das Krippchen mit Puppen staffirt.

Merkwürdig scheint mir aber, dass neben den biblischen Gestalten der heiligen Geschichte auch jener edle Doctor Ypocras von der bildenden Kunst festgehalten worden ist. Ich habe sein leibhaftes Conterfei an einem Denkmal der eben erwähnten Gattung entdeckt und führe letzteres hiermit auf nachfolgender Seite vor.

In einer dem Dom von Constanz angebauten kreisrunden Seitencapelle steht eine zierliche Steinlaube des Spitzbogenstils, welche das heilige Grab heisst. Es ist ein durchbrochenes Zwölfeck, fast wie ein runder Vogelkäfig. Die eine Seite ist nicht durch Maasswerk geschlossen, hier ist eine Thüre von netzförmig geflochtenem Eisendraht, durch welche man ins Innere treten kann. Gothische Fensterchen in zwei Reihen über einander durchbrechen die Wände, und oben schliesst jede Wand mit einer Wimperge. Ueber diesen Wimpergen ist das Ganze durch



ein kegelförmiges Steindach abgeschlossen. Das untere Stockwerk hat an jeder Ecke eine Säule, jede Säule trägt ein kleines Figürchen, so dass diese Figürchen zwischen die Fensterchen des obern Stockwerks zu stehen kommen. Zwischen den Wimpergen aber sind statt der Fialen die stehenden Figürchen der Apostel mit ihren Emblemen angebracht. Die Figürchen an den unteren Wänden zeigen dagegen die Verkündigung, die drei Könige und andere Scenen aus der Kindheit Jesu. Es ist ein kleines, aber sehr zierliches Werk.

Tritt man nun, sich bückend (denn so niedrig ist der Eingang), ins Innere, so ist, wie am Aeussern der Anfang, hier das Ende des Evangeliums dargestellt. Zwei Wächter in einer seltsam gedrängten Gruppe (Taf. V. 1) lehnen schlafend in der einen Ecke; über dem Grab

sieht man den Engel, und die drei Marien schreiten auf das Grab zu. Gegenüber erblickt man diese heiligen Frauen noch einmal, wie sie zu dem Doctor Ypocras kommen, um Salben zu kaufen. Dieser steht vor einem kleinen Tischchen (Taf. V. 2) und mischt in kleinen Fässchen seine Arzeneien. Grade die gleichen, ebenfalls mit Reifen gebundenen Fässchen führen auch die heiligen Frauen (Taf. V. 3) in den Händen. Der Doctor trägt das akademische Baret und die Halskrause, sein langes Haar zeigt den freien civis academicus. Er hat einen langen Talar an, den wir uns scharlachroth vorstellen müssen, und darüber das kürzere Doctormäntelchen. Unerklärt bleibt mir noch der Ring an einem Stiel, den er in der linken Hand hält. Es könnte auch ein Spiegel oder ein Augenglas sein, aber die Figur ist älter als der Gebrauch geschliffener Gläser zum schärferen Sehen. Es ist auch noch auffallend, dass er keinen Bart hat, wie er doch dem Doctor wohl geziemte. In jenem schlesischen Osterspiel trägt er wirklich einen rothen Bart (Hoffmann, S. 311). In dem Stück des vierzehnten Jahrhunderts bei Mone, dessen Dialekt nach Thüringen weist<sup>1)</sup>, sieht man aber, dass es von den Studenten einer Kloster- oder Domschule gespielt wurde, denn am Schlusse betteln die Acteurs höflich um Braten und Fladen für die »armen Schüler«, und versprechen dafür allen möglichen himmlischen Lohn<sup>2)</sup>. In den zahlreichen Klosterschulen des allemannischen Bisthums mag das ähnlich gewesen sein, und hieraus möchte die grosse Jugend und das nackte Kinn unserer Figur sich erklären.

Das heilige Grab in Constanz wurde im Jahr 1560 auf Veranlassung eines Doctor Jacob Kurz restaurirt, der aus Thann im Elsass

1) So schliesst aus der Orthographie und den Sprachformen Mone, Altdeutsche Schauspiele, S. 10.

2) Ebenda, S. 144:

Ouch hatte ich mich vergessen,  
 dy armen schuler haben nicht czu essen,  
 den sult ir czu tragen braten,  
 schuldern (Schinken) und ouch vladen,  
 wer yn gebit ire braten,  
 den wil got hute und umirmer beraten;  
 wer yn gebit ire vladen;  
 den wil got in das hymmelriche laden.

Bestätigend hierfür ist noch der Umstand, dass in dem Leiden Christi aus dem 13. Jahrhundert (Hoffmann, S. 241) der Arzt als „mercator iuvenis“ von den heiligen Frauen angedet wird.

gebürtig und Domherr an dieser Kirche war, als welcher er bei seinem Tode, 10. Herbstmonat 1578, eine stattliche Stiftung für arme Knaben aussetzte<sup>1)</sup>. Von dieser Restauration stammt ohne Zweifel der Moses mit den Gesetztafeln her, welcher jetzt die Spitze des kegelförmigen Daches krönt. Die geschwungene Bewegung dieser Statuette, das flatternde Gewand, der starke Ausdruck in Gesicht und Gestus weisen diese Figur genau in jene Zeit des beginnenden Barockstils.

Das heilige Grab aber, wie es ursprünglich bestand, ist der Architektur nach vollreife Gothik des vierzehnten Jahrhunderts. Waagen<sup>2)</sup> hat ebenfalls die äussern Figuren in dieses Jahrhundert versetzt. In Bezug auf die innere, welche uns im Besonderen angehen, kann daran kein Zweifel sein. Die hier auftretende Magdalena mit der Salbenbüchse ist wiederum vollreife Gothik, und für die Wächter hat schon Schnaase<sup>3)</sup>, der dies Werk in der Kunstgeschichte bespricht, ungeachtet ihrer rohen Ausführung, um der freien und gewandten Haltung willen auf eine spätere Zeit als das 13. Jahrhundert geschlossen, in welches man das ganze Werk früher versetzte. Der Maler Ludwig Vogel in Zürich, in der Costumgeschichte der Schweiz sehr kundig, hat auch aus der Bewaffnung der Kriegsknechte für die spätere Zeit sich erklärt.

Diese Darstellung der Personen und der Passion, sowohl der heiligen als der profanen, wie sie gerade so in den Mysterien auftreten, fällt also in die Zeit, wo die strengere Ansicht eben die Schauspiele aus dem Kirchenchor verbannte. Das Volk liess sich darum die Lust an ihnen nicht rauben: es setzte die Tradition nun ausserhalb der Kirche fort. Die Geistlichkeit aber nahm die bildende Kunst anstatt der mimischen in ihren Dienst und fand oder baute in der Kirche ein Eckchen, wo die volksbeliebten Gestalten in Stein fortlebten. Unter diesen, scheint es, durfte der herkömmliche Doctor Ypocras nicht fehlen, und so kam der wohlthätige Stammvater unserer medicinischen Facultät in die kirchliche Kunst herein.

Zürich.

Gottfried Kinkel.

1) Inschrift an der Steinlaube selbst: „Instauravit Jacobus Curtius V. J. D. Eclesiae can. anno 1560“. In die Mauer der Capelle ist die Grabplatte desselben Mannes eingesetzt, ein zierliches Werk, indem zwei Engel in Bronze gravirt die Epitaphtafel tragen. Inschrift: „Hie ligt begraben herr D. Jacob Kurtz diser Stifft Thumherr der 26000 guldin zu underhaltung armer Knaben gestiftet und dise capell ernewert. Starp den 10. Herpstmonat ano dni 1578.“ Darunter eine andere lateinische Inschrift, in welcher er Thannensis genannt wird.

2) Im Kunstblatt vom Jahre 1848 No. 62.

3) Kunstgeschichte 2. Aufl. V. Bd. S. 590.