

Das Gänsebuch: Stimmen vom Rand und aus der Mitte*

Volker Schier und Corine Schleif

Welche Verbindung besteht zwischen einer liturgischen Handschrift des frühen 16. Jahrhunderts und dem Wiederaufbau des Hallenchores der Lorenzkirche?

Als die Bauarbeiten zur Wiederherstellung der Lorenzkirche, die durch die Luftangriffe des Zweiten Weltkriegs erheblich beschädigt worden war, bedingt durch Geldmangel ins Stocken gerieten und im Frühjahr des Jahres 1951 nur noch mit dem eigenen Bautrupps von 8 Mann weitergeführt werden konnten, gelang es die Samuel H. Kress Foundation in New York dafür zu gewinnen, große Teile der Kosten für den Wiederaufbau des Hallenchores zu tragen. Im Rahmen der Wiedererweihungsfeierlichkeiten am Laurentius-Tag des Jahres 1952 erhielt Rush Kress die beiden Bände des sogenannten Gänsebuchs von Pfarrer Gerhard Kübel im Namen der Pfarrgemeinde als Geschenk überreicht (Abb. 1).¹ Die Nürnberger Presse berichtete ausführlich über die Feierlichkeiten, auch über die großzügige Stiftung, die Person des aus New York angereisten Rush Kress und die Überreichung des Gänsebuches. Ab diesem Zeitpunkt fiel in Nürnberg ein Schleier des Vergessens über die Handschrift. Wir wollen durch unser Projekt dazu



Abb 1: Pfarrer Gerhard Kübel überreicht das Gänsebuch an Rush Kress im Jahre 1952

beitragen, dass dieser Schleier – viele Jahrzehnte später – wieder gelüftet wird.

Rush Kress übergab die Handschrift noch im gleichen Jahr der National Gallery in Washington, deren Verwaltungsgremium am 30. Dezember 1952 für die Annahme der Schenkung stimmte.²

1 KÜBEL, G., „Wie St. Lorenz wiedererstand,“ In: K. Klein (Hg.), *Die Wiedererweihung von St. Lorenz. Festschrift zur Wiedererrichtung des Hallenchores von St. Lorenz am Tage St. Laurentii 1952*, Nürnberg 1952, S. 12–16.

2 *Annual Report Smithsonian Institution, 1953. Prints and Drawings*: “[...] On December 30 the Board accepted a gift from Rush H. Kress of an early sixteenth-century Ger-

*Dieser Beitrag wurde zuerst veröffentlicht in *St. Lorenz: Der Hallenchor und das Gänsebuch (Verein zur Erhaltung der St. Lorenzkirche in Nürnberg)*, NF 48 (2002), S. 64–75.

© 2002–2012 Volker Schier und Corine Schleif. Alle Rechte vorbehalten.

Das Museum nahm das Geschenk nur wenige Monate später zum Anlaß, um vom 15. März bis 12. Juli 1953 eine Ausstellung zu gestalten, deren Existenz in Deutschland kaum wahrgenommen wurde. Zentrale Objekte der Ausstellung *Nuremberg and the German World, 1460-1530* waren die beiden Bände des Gänsebuches, die auf diese Weise zum ersten Mal einer großen Öffentlichkeit präsentiert wurden.³ Derart bedeutsam wurde das Gänsebuch erachtet, dass im Jahr 1956 ein 14-minütiger Film unter dem – was die Handschriftengattung betrifft – irreführenden Titel *Geesebook: A Missal from Old Nuremberg* im aufwendigen aber brillianten Technicolor Farbverfahren für pädagogische Zwecke hergestellt wurde.⁴ Das Gänsebuch wurde somit zu einem primären Beispiel der spätmittelalterlichen illuminierten Handschrift.

Am 27. März 1962 gelangte das Gänsebuch im Zuge eines Austausches gegen historische Bilderahmen an seinen jetzigen Aufbewahrungsort, die renommierte Pierpont Morgan Library in New York.⁵ Nur einmal noch kehrte das Gänsebuch nach Nürnberg zurück und zwar zur Ausstellung *Nürnberg 1300-1500 Kunst der Gotik und der Renaissance*, die im Jahr 1986 gemeinsam vom Ger-

manischen Nationalmuseum und vom Metropolitan Museum of Art veranstaltet wurde.⁶

Wenden wir uns nun der Handschrift selbst zu und ihrer Bedeutung für die Lorenzkirche. Das Gänsebuch ist das einzige vollständig erhaltene Graduale einer der beiden Nürnberger Stadtpfarrkirchen. Hierbei handelt es sich um eine liturgische Handschrift, in der die veränderlichen Gesänge der Meßliturgie – die Gesänge des sog. *Proprium Missae* – für den Chor aufgezeichnet sind. Aufgrund des Umfangs wurden Graduale meist in ein Temporale und ein Sanctorale unterteilt, so auch das Gänsebuch. Allein die Größe von 65,4 x 44,5cm und der Umfang von insgesamt 660 Pergamentblättern in beiden Bänden beindrucken den Betrachter.⁷ In der Tat ist das Gänsebuch das größte vollständige Buch im Besitz der Pierpont Morgan Library. Das Gewicht jedes einzelnen Bandes verlangt nach zwei Personen, um ihn zu tragen.

Das Gänsebuch unterscheidet sich von vielen anderen Gradualen darin, dass Gesänge für einen Sonn- und Festtag möglichst in ein vollständiges Formular aufgenommen wurden. Mußten in anderen Fällen die Gesänge der Messe für jede Aufführung aus unterschiedlichen Teilen einer Handschrift zusammengestellt, mitunter geradezu rekonstruiert werden, teilweise auch aus unterschiedlichen Büchern und ergänzenden Heften entnommen werden, so entfällt für den Nutzer des Gänsebuches diese Tätigkeit weitgehend. Kompiliert und geschrieben wurde das Gänsebuch vom St. Lorenzer Vikarier Friedrich Rosendorn, wie ein Kollophon in jedem Handschriftenteil vermerkt. Vollendet wurde der erste Band im Jahr 1507, der

man manuscript choral in two volumes.” Das Gänsebuch erhielt die Signatur B-20, 907 und 908.

3 National Gallery of Art- Gallery Archives. Exhibition List 1941-1991: 15 March - 12 July 1953. Nuremberg and the German World, 1460-1530. Vgl. auch <http://www.nga.gov/past/data/exh136.htm>.

4 [Http://pokey.css.washington.edu/css/emc/abstracts=18title=G](http://pokey.css.washington.edu/css/emc/abstracts=18title=G) (10. April 2002).

5 ADAMS, F.B. Jr., *Twelfth Report to the Fellows of the Pierpont Morgan Library 1962*, New York November 1963, S. 13–17; Schreiben des Archivars der National Gallery of Art in Washington, Albert Wagner, an den Kurator für mittelalterliche Handschriften der Pierpont Morgan Library, William Voelke, vom 27. März 1996. Für die Einsicht in den Begleitakt zur Handschrift möchten wir uns bei Herrn Voelke bedanken. Das Gänsebuch erhielt die neue Signatur M. 905.

6 *Nürnberg 1300-1500. Kunst der Gotik und Renaissance, Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg und Metropolitan Museum of Art New York 1986*, München 1986, Nr. 53.

7 Aus kunsthistorischer Sicht wurde die Handschrift zuletzt von U. MERKL betrachtet: *Buchmalerei in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Spätblüte und Endzeit einer Gattung*, Regensburg 1999, Kat. 65.

zweite Band im Jahr 1510. Die Schlußvermerke nennen außerdem die weiteren Verantwortlichen der Kirche: der Probst war in beiden Jahren Anton Kress, der Kirchenmeister Andreas de Watt. Als Kirchenpfleger bei der Fertigstellung des ersten Bandes wird Hieronymus Schürstab, bei der Fertigstellung des zweiten Bandes Jacobus Groland genannt. Angaben zu einem Illuminator finden sich nicht, jedoch werden die Illuminationen dem Buchmaler Jacob Elsner zugeschrieben.⁸ Im Fall des 1513 fertig gestellten Missale von Anton Kress, das mit prächtigen ganzseitigen Miniaturen illuminiert ist, ist die Mitarbeit von Jacob Elsner gesichert.⁹

Eine wesentliche und auch sehr zeitaufwendige Aufgabe für Rosendorn bestand in der Aufbereitung des Materials für die Handschrift. Zunächst mußten alle zu feiernden Messen ermittelt werden und ihre aktuelle Form. Dies mag sich zunächst nach einem einfachen Unterfangen anhören, verlangte vom Kompilator jedoch umfangreiche Recherchen und Planungen, möglicherweise auch Entscheidungen auf höherer Ebene der Pfarrhierarchie, da durch die neue Handschrift liturgische Praktiken im wahrsten Sinn des Wortes "festgeschrieben" wurden: Die liturgischen Handschriften, die in der Lorenzkirche vor der Herstellung des Gänsebuches im Gebrauch waren, gaben teilweise Praktiken wieder, die überholt waren. Zahlreiche liturgische Entwicklungen hatten sich seitdem ergeben. Besonders deutlich wurde dies im Fall von Festen, die neu in den Festkanon aufgenommen wurden. Dies betrifft besonders das Fest der Heiligen Lanze und der Nägel, das seit der Überführung der Reichskleinodien und Reichsreliquien nach Nürnberg im Jahr 1424 zur

jährlichen Heiltumsweisung auf dem Nürnberger Hauptmarkt gesungen wurde.¹⁰ Die Handschrift Landeskirchliches Archiv Nürnberg, St. Lorenz 3, ein Graduale, das von Johann Gredinger im Jahr 1421 vollendet worden war, war offensichtlich eine der Quellen für die Lorenzer Praxis, die der Kompilator Rosendorn zur Verfügung hatte. Auch wenn von dieser Handschrift nur noch der zweite Band, das Sanctorale, vorhanden ist, so zeigen sich Parallelen in der Aufzeichnungen der textlichen und melodischen Lesarten der Choräle, jedoch auch die großen Unterschiede im Grundaufbau der Manuskripte. Anzunehmen ist, dass notwendige Ergänzungen in der Form von separaten Hefen und Zetteln im Gebrauch waren, sofern sie nicht als Appendices auf freie Blätter in anderen Handschriften eingetragen werden konnten. Zum ersten Mal seit etwa 90 Jahren konnte wieder eine grundlegende Überarbeitung des Repertoires stattfinden, in deren Rahmen diese Ergänzungen systematisch in ein verbindliches Graduale der Kirche eingearbeitet und die "Zettelwirtschaft" abgelöst werden konnte.

Wichtig war zudem das Zeichen, das durch die Kodifizierung der Lorenzer Praxis gesetzt und das über die Stadtmauern hinaus wahrgenommen werden sollte. Nicht die Praxis irgendeiner Kirche innerhalb der Diözese Bamberg wurde von Friedrich Rosendorn aufgezeichnet, auch nicht die einer Kirche in der Reichsstadt Nürnberg, sondern die konkrete Praxis der Lorenzkirche. Diese intendierte und propagierte Wahrnehmung ging nicht

⁸ Zu Jacob Elsner siehe MERKL, U., a.a.O., S. 58–62.

⁹ SCHLEIF, C., *Donatio et memoria. Stifter, Stiftungen und Motivationen am Beispiel der St. Lorenzkirche in Nürnberg*, München 1990, S. 202–217.

¹⁰ Vgl. hierzu SCHIER, V., „Musik im rituellen Kontext: Die Messe zur Nürnberger Heiltumsweisung.“ In: Dobszay, L. (Hg.), *Cantus Planus. Papers Read at the 9th Meeting Esztergom and Visegrad, 1998*. Budapest 2001, S. 237–251; SCHIER, V. und SCHLEIF, „C. Seeing and Singing, Touching and Tasting the Holy Lance: The Power and Politics of Embodied Religious Experience in Nuremberg 1424–1524.“ In: Cluver, C., Bell, N. und Petersen, N. H. (Hg.), *Signs of Change - Christian Traditions in the West: Meaning and Representation in the Arts 1000-2000*, Amsterdam 2004, S. 401–426.



Abb. 2: Gänsebuch, New York, Pierpont Morgan M. 905, Bd. I, fol. 186r, Himmelfahrtsszene in Initiale D, Darstellung des Gänsechores im unteren Rand

nur von der Kirche selbst aus, sondern auch vom Rat der Stadt Nürnberg, der durch den ernannten Kirchenverwalter unmittelbaren Einfluß auf die Ausstattung der Kirche nahm. Die Kirche stand “pars pro toto” für die Reichsstadt selbst, war in ihre Repräsentation, in ihre politischen Bestrebungen und Strategien eingebunden. Seit langem suchte der Rat die engen Bindungen an die Diözese Bamberg zu lockern; als zu dominierend nicht nur in religiösen Fragen wurde der Einfluß des Bamberger Bischofs gesehen. Zug um Zug stellte der Rat die Macht des Bischofs in Frage, gelang es ihm wichtige Vorrechte des Bischofs – nicht zuletzt aufgrund des Einsatzes der erheblichen Fi-

nanzkraft der Stadt – durch Entscheidungen der Kurie in Rom für sich zu gewinnen. In diesem Kontext muß das Gänsebuch durchaus auch als ein politisches Manifest gesehen werden: Die Vorrangstellung Nürnbergs für den Kompilator wird allein dadurch deutlich, dass die Nürnberg betreffenden Feste deutlich herausgestellt werden. Die Fixierung der eigenen Lorenzer Praxis als bewußter Gegensatz zu einer von der Diözese propagierten Übernahme der Bamberger Kathedralpraxis wird auch in den melodischen Lesarten deutlich. Die liturgischen Gesangshandschriften des Bamberger Doms wurden in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts redigiert. Rosendorn ignoriert diese



Abb. 3: Darstellung von Wolf als Kantor, Gänsechor mit Fuchs, Detail aus Abbildung 2

Redaktion weitgehend und behielt die seit langem eingeführten Lesarten der Lorenzkirche bei, die ihrerseits offensichtlich auf eine ältere Praxis der Bamberger Domliturgie zurückgehen.

Ein Nutzer des Gänsebuches kam bei der Auf-
führung in den meisten Fällen zwar nicht ohne
Blättern aus, allerdings gab das einheitliche Gli-
ederungsprinzip hierbei eine Hilfestellung. Mit
Ausnahme der gleichbleibenden Gesänge – den
Gesängen des sog. *Ordinarium Missae* – die nach
wie vor am Ende jedes Handschriftenteils zusam-
mengefaßt wurden, finden sich alle anderen Cho-
räle innerhalb des entsprechenden Formulars. Um
dieses Gliederungsprinzip möglichst konsequent
zu verfolgen löste Rosendorn auch ansonsten übli-
che separate Handschriftenteile auf und übernahm
die Gesänge in den formalen Ablauf. Dies gilt bei-
spielsweise für Tropen und Sequenzen.¹¹ Gesänge,

die in mehreren Formularen vorkommen, wurden
jeweils nur einmal in die Handschrift aufgenom-
men.

Eine der Aufgaben für den Kompilator bestand
in der Planung des Aufbaus und in der Synchroni-
sation der Einträge: Das Gänsebuch verwendet ein
komplexes System von Querverweisen. Muß ein
Gesang an anderer Stelle gesucht werden, so ist zu
Rubrik und Incipit zusätzlich die entsprechende
Seitenzahl vermerkt. Rosendorn entschied sich für
das Prinzip, dass ein Gesang bei seinem ersten Vor-
kommen innerhalb des Jahreskreises vollständig
ausgeschrieben wurde und dass alle zu einem spä-
teren Zeitpunkt folgenden Formulare hierauf Be-
zug nehmen. Wie Rosendorn die im Rahmen der
Planung anfallende Datenflut in den Griff bekam,
ist in unserer durch elektronische Datenverarbei-
tung geprägten Zeit nur schwer vorstellbar. Anzu-
nehmen ist, dass zunächst in geeigneter Form ein
Verzeichnis aller Gesänge angelegt werden mußte.
Dies ermöglichte dann zu ermitteln, welche Ge-

11 Vgl. hierzu SCHIER, V., „Tropi in ecclesia
sancti laurentii in nuremberg. Nürnberger Quellen für die
Bamberger Tropenpraxis,“ In: *Neues Musikwissenschaftliches
Jahrbuch* Bd.7 Jg. 1998, S. 9–44

sänge überhaupt berücksichtigt werden mußten, in wie vielen unterschiedlichen Formularen ein Gesang auftrat und in welches Formular der Gesang letztendlich kopiert werden sollte.

Der Umfang des Buches bestimmte wesentlich die Produktionskosten: Materialkosten – etwa das teure Pergament – aber auch Lohnkosten waren direkt vom Umfang abhängig. Je mehr während der Planung Mehrfacheinträge vermieden werden konnten, desto zügiger und preiswerter konnte die eigentliche Produktionsphase ausfallen.

Ihren heute gebräuchlichen Namen erhielt die Handschrift von einer *bas-de-page* Darstellung auf der Seite mit dem Introitus *Viri galilei* zum Fest der Himmelfahrt Christi (Abb. 2 und 3). Hier stellt sich die Handschrift quasi selbst dar und zwar in einer Form, die sie mit ihrem realen Kontext verbindet, diesen Kontext gleichzeitig aber auch verfremdet. Wir erblicken einen Chor von sieben



Abb. 4: Gesangspult, unterer Teil, 15. Jh., Aufsatz rekonstruiert 2001

Gänsen vor einem großen hölzernen Gesangspult, das Ähnlichkeiten zu dem in der Lorenzkirche vorhandenen Exemplar zeigt (Abb. 4). Auf dem Pult liegt aufgeschlagen ein großer Foliant. Angedeutet werden eine Initiale, Choralnotation, c-Schlüsselung und Text. Neben dem Lesepult steht aufrecht ein Wolf mit Biret und Umhang, dem üblichen Gewand des Kantors. In seiner Hand hält er einen langen, dünnen Stock, den *baculus*, mit dem er auf eine Stelle in der Handschrift weist. Hinter dem Gänsechor hockt ein Fuchs, eine Vorderpfote ausgestreckt nach einer der Gänse. Derart gebannt blicken die Gänse teils in das Buch, teils auf den Kantor, dass sie den Fuchs nicht wahrzunehmen scheinen. Die Szene spielt sich auf einem Stück Wiese ab.

Der Gänsechor ist nur eine unter mehreren Darstellungen, die einen satirischen Gegensatz bilden zu den Schmuckinitialen mit religiösen Darstellungen, die durch das Kirchenjahr führen. Auf einer anderen Darstellung erblicken wir ein Wildschwein, das mensurierte Musik von einem Notenblatt singt (Abb. 5). Begleitet wird es von einem Bären auf einem Streichinstrument, das er wie eine Gambe zwischen den Beinen hält. Zwischen ihnen liegt eine Schalmei im Gras. Auch Drachen und wilde Männer, Frauen und Kinder bevölkern die Ränder unserer Handschrift.

In all diesen Darstellungen werden Tiere zu Menschen und Menschen zu Tieren. Tierallegorien an sich sind nichts neues. Seit der Antike wurden menschliche Charaktereigenschaften mit spezifischen Tierarten assoziiert. Bereits Ambrosius unterschied zwischen wilden und domestizierten Tieren.¹² Während Gott die wilden Tiere unter seiner Kontrolle hat, haben die Menschen die Kontrolle über die domestizierten Tiere. Zu einem zentralen Text des Mittelalters wurden die *Ethymologiae* des

12 SALISBURY, J., *The Beast Within. Animals in the Middle Ages*, New York und London 1994, S. 14.



Abb. 5: Gänsebuch, New York, Pierpont Morgan Library, M. 905, Bd. II, fol. 88r, hl. Laurentius in Initiale C, musizierender Bär und Wildschwein im unteren Rand

Isidor von Sevilla. Isidor sieht die domestizierten Tiere als Opfer.¹³ Ihre Existenz ist darin begründet, dass sie den Mächtigen die Möglichkeit bieten ihre Macht auszuüben. Ein Grund weshalb in mittelalterliche Bestiarien nur selten domestizierte Tiere dargestellt werden, könnte durchaus auf derartige Einschätzungen zurückzuführen sein, denn die Geschöpfe der Natur sind dort mit vielfältigen und energischen Körper- und Geisteskräften ausgestattet.

Der Illuminator des Gänsebuchs griff auf einige dieser allgemein verstandenen Tier-Topoi in seiner *bas-de-page* Miniatur zurück (Abb.5). Der Wolf avancierte zu dem Tier, das in der höfischen Literatur wohl am häufigsten auftritt. Aufgrund seiner Stärke und Dominanz wurden auf dieses "Raubtier" die als charakteristisch empfundenen Eigenschaften der sozial mächtigen Klassen projiziert, allen voran die des Adels.¹⁴ Der Machtmissbrauch und die Habgier vieler Adelige waren geradezu sprichwörtlich. In der Darstellung sind

13 Ebd.

14 SALISBURY, J., a.a.O., S. 130f.

mehrere Hinweise auf die Macht des Wolfes zusammengefaßt: etwa seine Größe, durch die er alle anderen Tiere überragt und der drohend erhobene Stock. Zusätzlich mag eine bekannte Passage des Matthäus Evangeliums (7, 15) für den Kontext der Darstellung eine Rolle gespielt haben. Dort wird vor falschen Propheten gewarnt, die mit Wölfen im Schafsfell verglichen werden. Im 13. Jahrhundert vereinte Nivardus unterschiedliche Motive, die mit Wölfen assoziiert wurden, in seiner Fabel Ysingrimus Lupus: Wir finden etwa den Versuch von Ysingrimus das ABC zu erlernen. Anstelle der Buchstaben des Alphabets bringt er jedoch nur das Wort "Lamm" hervor. Ebenfalls im 13. Jahrhundert schrieb Odo von Cheriton über einen Wolf, der Mönch werden wollte. Als dieser aufgefordert wurde das *pater noster* zu beten, war er nur in der Lage die Worte "agnus" (Lamm) und "aries" (Widder) zu rezitieren. Anstelle in Andacht seinen Blick auf das Kreuz zu richten, wurde er vom Anblick von Lämmern und Widdern abgelenkt. Nicht der Norm der Mitbrüder entsprechend war auch sein Chorgesang, denn seine Choräle priesen den "bonum vinum". Wölfe wurden häufig für Erkrankungen der Stimmorgane verantwortlich gemacht.¹⁵ Verlor jemand seine Stimme, vermutete man einen Wolf im nahen Wald. Aus alledem ergibt sich ein Bild des Wolfes, das auf der Projektion von Autorität, Stärke, Gefahr, mangelndem Ausdrucksvermögen und Stummheit beruht.

Der Illuminator integrierte ein zweites "Raubtier" in die Szene, den kleiner dargestellten "schlaueren" Fuchs, der offensichtlich gerade dabei ist, sich einer der Gänse zu bemächtigen – quasi unter dem Blick des Wolfes und mit seiner Zustimmung. Der Wolf führt auch hier die Regie, der *baculus* dirigiert nicht nur die Gänse, sondern auch den Fuchs. Der hohe Status des Fuchses – obwohl niedriger ange-

15 „Wolf.“ In: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. 9, Berlin und Leipzig 1941.

siedelt als der des Wolfs – basierte auf seiner Verschlagenheit und Schlauheit. In der Literatur war die Figur des Fuchses vielschichtig und es finden sich durchaus auch sympathische Darstellungen.¹⁶ In unserem Fall ist die Geste des Fuchses bewusst ambivalent gehalten, denn der Fuchs hat nur Vorteile davon, wenn seine Geste von der Gans als freundliche Aufmunterung aufgefaßt wird.

Die sieben Gänse, eine Gruppe von domestizierten Tieren ohne individuelle Merkmale, scheint "unisono" den Anweisungen des Wolfes zu folgen. Konzentriert auf ihr Singen ist ihnen die drohende Gefahr durch den Fuchs nicht bewusst. Gänse und andere "Nutz-" und Haustiere wurden oft als Opfer gesehen, jedoch als nicht völlig unschuldige Opfer. Joyce Salisbury betont, dass kein Tier im Mittelalter als völlig sympathisch dargestellt wurde. Gänse wurden oft in Verbindung gebracht mit Naivität und Einfalt.

Charakterisierungen von Tieren waren im späten Mittelalter allgemein gültig und wurden als abrufbare Topoi verstanden. Welche spezifischen Anwendungen für diese Bilder und Motive gefunden werden konnten, war sicher primär von der intendierten Gruppe von Rezipienten abhängig. Wer waren diese Rezipienten, an die sich die Illuminatoren des Gänsebuches mit ihren *bas-de-page* Darstellungen wandten? In den großen Codex blickten fast ausschließlich die Sänger der Lorenzkirche – die Kleriker und Chorschüler – und sie erblickten sich selbst, quasi "spiegelbildlich" dargestellt im unteren Rand der Handschrift. Auch wenn in unserer Zeit der unmittelbare Zugang zum Gänsebuch noch weiter beschränkt ist, so mag es zunächst verwundern, dass ein detaillierter Einblick in das prachtvoll ausgestattete Buch mehr oder weniger auf diese kleine Gruppen beschränkt blieb, sieht man von hochrangigen Besuchern Nürnbergs ab, denen das Gänsebuch als

16 SALISBURY, J., a.a.O., S. 131.



Abb. 6: Fresko aus dem 3. Stock des Hauses Theresienstraße 2, heute nicht mehr erhalten

eine der Kostbarkeiten der Kirche gezeigt wurde. Die Kirchenbesucher nahmen die Handschrift im Rahmen der Messe zwar wahr, einerseits visuell als großes Buch, andererseits akustisch durch die Realisierung der dort verzeichneten Gesänge, Einblick nehmen konnte sie nicht und so blieben ihnen die Darstellungen verborgen. Außerhalb der Messe wurde die Handschrift vermutlich bereits im 16. Jahrhundert in der Sakristei aufbewahrt, zusammen mit den anderen wertvollen Gegenständen des Kirchenschatzes.

Darstellungen des Gebrauchs liturgischer Handschriften durch Chorschüler und Kleriker gehören durchaus zu den häufigeren Abbildungen in spätmittelalterlichen Handschriften.¹⁷ Ein Vergleich der "Tier-Kleriker" in der *bas-de-page* des Gänsebuches mit anderen Chor-Darstellungen zeigt in-

¹⁷ Vgl. hierzu etwa BOWLES, E.A., *Musikleben im 15. Jahrhundert*, Leipzig 1977 (= Musikgeschichte in Bildern, Bd 3: Musik des Mittelalters und der Renaissance, Lieferung 8), S. 108–115.

teressante Übereinstimmungen, bringt aber auch wichtige Unterschiede zu Tage. Zunächst fällt bei den meisten Abbildungen auf, dass die Mitglieder eines Chores eng beieinander stehen, so auch in einem nicht mehr erhaltenen Fresko der Zeit um 1500 aus dem Haus Theresienstraße 2, das bei der Erweiterung des Nürnberger Rathauses im 19. Jahrhundert abgerissen wurde (Abb. 6). Die acht Kleriker stehen eng umschlungen, halten Körperkontakt. Sie legen jeweils eine Hand auf die Schulter eines anderen Sängers. Einige blicken konzentriert auf das Notenblatt, das der im Vordergrund stehende Chorleiter in die Höhe hält.

Derartige Praktiken dienten ohne Zweifel der Synchronisation der Atmung und Diktion. Bei der Aufführung von Choral kam es besonders auf die einheitliche und präzise Artikulation von "Initien" und "Finales", dem Beginn und Ende melodischer Passagen an. Besonders Atempausen in



Abb. 7: Paris, Bibliothèque Nationale, Ms fr. 1537, fol. 58v, Johannes Ockeghem und seine Sänger der französischen Hofkapelle

melismatischen Gesängen, beispielsweise in den langen Alleluja Jubiläen, mußten im perfekten Unisono ausgeführt werden um für die Zuhörer den Eindruck von größtmöglicher Homogenität der Aufführung zu erzeugen. Angestrebt wurde das Singen mit einer einzigen, reinen Stimme, jedoch mit dem Stimmvolumen von mehreren Sängern. Betrachten wir den Gänsechor näher, so sehen wir auch hier die enge Gruppierung der "Sänger". Auch der Fuchs bemüht sich um engen Körperkontakt. Sucht man nach einem parallelen Beispiel

für die Figur des autoritären Wolfes als Kantor, so wird man in zeitgenössischen Abbildungen nicht so schnell fündig, im Gegenteil: In einigen Fällen bedarf es eines genauen Blickes, um den Kantor oder Chorleiter unter den Sängern zu identifizieren. Dies trifft beispielsweise für eine aus der Zeit um 1530 stammende Miniatur mit der Darstellung des bekannten Komponisten und Chorleiters Johannes Ockeghem zu, der in der Mitte seines Chores dargestellt wird (Abb. 7). Er singt zusammen mit den anderen Chormitgliedern ein

mehrstimmiges *Gloria Patri*, seine Hand ruht auf der Schulter eines anderen Sängers. Seine Stellung wird allein durch seine Gewand deutlich.

Darstellungen eines Kantors im kirchlichen Rahmen mit *baculus* als Symbol von Macht und Autorität sind in Abbildungen des frühen 16. Jahrhunderts selten. Allerdings war es wohl ein anderer Kontext, in dem ein Kantor seine Macht unmittelbar ausübte, ein Kontext außerhalb des Kirchenraums. Die Chorknaben der Lorenzkirche, sowie an anderen Kirchen, erhielten ihre musikalische Ausbildung in der Schule, die mit der Kirche verbunden war. Ein wesentlicher Teil des Berufsbildes des Lorenzer Kantors war das des Lehrers und Schulmeisters. Die Hauptaufgabe der Lorenzer Schule, die nördlich der Kirche gelegen war, bestand in der Ausbildung der Sänger, ohne deren Mitwirkung die Messen und Gebetszeiten an Sonn- und Festtagen, aber auch an den zahlreichen Gedenktagen, nicht dem Rang der Kirche entsprechend gefeiert werden konnten. Im Rahmen des Unterrichts lernten die Chorknaben zu singen. Quasi in einen Rahmen wurden sie durch den Schulmeister in vielen Fällen wohl auch gezwängt. Die Zwänge des Schulmeisters, die einerseits das mehrstimmige Singen perfektionieren sollten, schalteten die Schüler nicht nur in dem Zeit- und Raumkontinuum der Aufführung gleich, sondern zwangen sie gleichzeitig unter das Diktat des sozialen Gefüges der Gesellschaft mit ihren zahlreichen sozialen Schranken und Verboten. Der *baculus* bildete somit den Brennpunkt auf den diese Zwänge fokussiert wurden. Mit dem *baculus* wurde dem Schulmeister diese Macht quasi verliehen, wurde seine Stellung innerhalb des weltlichen und kirchlichen Machtgefüges definiert und abgegrenzt. In einigen fränkischen Kirchen, beispielsweise in Hof, wurden einem neuen Schulmeister *baculus* und Rute in einer feierlichen Zere-

monie durch den Priester übergeben.¹⁸ In seinem an deutschen Schulen weithin benutzten Lehrbuch *Tetrachordum musices* aus dem Jahr 1511 bemerkte der Theologe und Humanist Johannes Cochläus ausdrücklich, dass ohne musikalische Unterweisung jeder Gesang lethargisch sei, ein Zustand, von dem die Jugendlichen besonders betroffen wären.¹⁹ Im Jahr 1510, in dem Jahr als der zweite Band des Gänsebuches fertiggestellt wurde, war Cochläus Schulmeister an der Lorenzer Schule geworden. Die musikalische Ausbildung, für die der Schulmeister verantwortlich war, hatte demnach nicht nur unmittelbare Auswirkung auf die Aufführung von Musik, sondern beeinflusste, kontrollierte und reglementierte auch den emotionalen Zustand der Chorschüler und somit ihr soziales Benehmen.

Dass die Autorität eines Schulmeisters durchaus als negativ und bedrohend empfunden wurde, lässt sich aus einem Vorfall an der Schule von St. Sebald in Nürnberg ableiten.²⁰ Im Jahr 1500 rebellierten die Schüler gegen einen unpopulären Schulmeister. Die Schüler hatten sich bewaffnet und in der Schule verbarrikadiert. Der Rat, dem jeder noch so harmlos scheinende Aufruhr innerhalb der Stadt das Schlimmste befürchten ließ, ordnete daraufhin an die Schule von den Stadtwachen stürmen zu lassen, „mit plossen schwerten“, wie Heinrich Deichslers Chronik ausdrücklich vermerkt. Die

18 NIEMÖLLER, K.W., *Untersuchungen zur Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600*, Regensburg 1969, S. 328 (= Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft 54); MEYER, C., *Quellen zur Geschichte der Stadt Hof*, N.F. Hof 1896, S. 209.

19 MILLER, C. (Hg.), *Johannes Cochlaeus. Tetrachordum*, Rom 1970, S. 60f.

20 HEGEL, T., *Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jahrhundert*, Bd. 11: *Die Chroniken der fränkischen Städte, Nürnberg*, Bd. 5, Leipzig 1874, S. 619f. Siehe auch ANTL, H., *Das Elementarschulwesen der Reichsstadt Nürnberg. Die Deutschen Schulen in Nürnberg vom 16. Jahrhundert bis zum Ende der reichsstädtischen Zeit*, München 1988; BAUCH, G., „Die Nürnberger Poetenschule 1496–1509,“ In: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* Bd. 14 Jg. 1901, S. 31f.

Schüler leisteten zunächst erbitterte Gegenwehr “mit spiessen und mit stangen.” Als es den Wachen schließlich gelang die Schultür aufzubrechen, fanden sie jedoch nur ein leeres Schulhaus vor, denn die Schüler waren rechtzeitig durch die Hintertür entkommen.

Jedes Jahr am Fest Christi Himmelfahrt versammelten sich sechs oder sieben Chorknaben um das große Graduale der Lorenzkirche und sangen von der Seite mit der Gänsedarstellung. Ihre Aufmerksamkeit mußte zwangsläufig von der Darstellung abgelenkt werden. Hierbei sahen sie, dass ihre eigene Haltung und Gruppierung der dargestellten Sängergruppe entsprach, dass ihre momentane Aufführung die dargestellte Aufführung geradezu nachstellte. Sie sahen sich quasi selbst im Buch. So wie den Gänsen im Buch der Randbereich zugewiesen wurde, so mußten auch sie sich an den Rand gedrängt – im Sinn des Wortes “marginalisiert” – sehen. Michael Camille beschreibt diese Ränder der mittelalterlichen Kunst, weist auf ihre gesellschaftskritischen Aussagen hin, die sich mit der Ideologisierung des Kunstbegriffs unserer Tage nicht verbinden lassen: Kunst war keinesfalls eine autonome Erscheinung, über jede vorgegebene gesellschaftliche Ungleichheit erhaben.²¹ Das Gänsebuch wurde in der Tat für die Gänse gemacht und die Gänsedarstellung erinnerte – mehr als jede andere Darstellung des Buches – die Rezipienten an ihre besondere Situation: Von den Chorschülern konnte die Darstellung nur als eine Warnung interpretiert werden, eine Warnung vor Sorglosigkeit und Einfalt, zugleich als eine Ermahnung zur Vorsicht vor falschen Lehrern, quasi vor Wölfen im Lehrgewand.

Außer den Sängern waren es die Lorenzer Kleriker, die im Rahmen ihrer Tätigkeit mit der Handschrift in Kontakt kamen. Hier ergab sich notwen-

digerweise ein von den Schülern abweichendes Erklärungsmuster um einen Kontext zu schaffen. Es war ein zentrales Charakteristikum spätmittelalterlicher Tierdarstellungen, dass ihre Bezugs- und Deutungsmöglichkeiten bewusst offen gehalten wurden. Über die konkrete Zuweisung von Wolf, Gänsen und Fuchs bestimmte der jeweilige Betrachter, der es aus der Sicht seiner jeweiligen Situation und Stellung interpretierte

In den anhaltenden Streitigkeiten zwischen dem Bischof in Bamberg und dem Nürnberger Rat waren die Nürnberger Kirchen keinesfalls neutral. Als Mitglieder des Nürnberger Patriziats und Kirchenjuristen bezogen die Pröpste entsprechend Stellung. Im Deutungsschema eines Lorenzer Geistlichen konnte der Wolf die personifizierte bischöfliche Autorität symbolisieren. Letztendlich war das Gänsebuch ein Manifest einer nach größerer Unabhängigkeit strebenden Kirche und Stadt.

Das Gänsebuch integriert Musik, liturgische Texte und bildende Kunst zu einer Einheit zwischen seinen Buchdeckeln. Nur in ihrer Gesamtheit und Verbundenheit vermögen diese Elemente den Inhalt zu vermitteln. Die im 19. Jahrhundert eingeleitete Aufspaltung des Gesamtspektrums der Kunst in einzelne (universitäre) Disziplinen trug maßgeblich zur Isolierung und Verfremdung dieser Elemente bei. Kunsthistoriker und Musikwissenschaftler, typische Vertreter von Fächern, die aus dieser Aufspaltung entstanden, sind in den meisten Fällen sehr beschränkt in ihrer Wahrnehmung, blenden sie doch häufig alle anderen – sie nicht betreffende – Wahrnehmungsformen aus ihrem Sicht- bzw. “Hör”-feld aus. Anders als im späten Mittelalter wird das Gänsebuch nicht länger als Gesamtkunstwerk wahrgenommen und viele seiner Aussagen verschließen sich folglich den heutigen Rezipienten. Zusätzlich zu dieser Segmentierung der medialen Formen muß leider ein generelles Desinteresse von Seiten der Wissenschaft an

21 CAMILLE, M., *Image on the Edge, The Margins of Medieval Art*, Cambridge 1992, bes. S. 160.

dieser zentralen Handschrift in den vergangenen Jahrzehnten attestiert werden. Dies trifft in besonderem Maß für die Musikwissenschaft zu. Keine uns bekannte musikhistorische Untersuchung, weder zur Musikkultur Nürnbergs noch zur liturgischen Musik des Mittelalters, nahm bislang auf diese zentrale Quelle Bezug.

Im Jahr 1999 rief die Samuel H. Kress Foundation in New York ein neues Förderprogramm ins Leben. Kunstwerke sollen im Kontext betrachtet werden. Unser Vorschlag für ein internationales Projekt, das durch moderne digitale Technologie die unterschiedlichen Elemente des Gänsebuches reintegrieren und erklären soll, wurde für dieses Programm ausgewählt. In Zusammenarbeit mit Universitäten und Forschungseinrichtungen in Nordamerika und Europa, dem Bayerischen Rundfunk, der Pierpont Morgan Library und auch der

Lorenzkirche soll eine Web Site in einer englischen und einer deutschen Version entstehen, auf der die isolierten Bilder und Töne wieder zusammengefügt und erklärt werden sollen. Das Gänsebuch ist ein Multimedium des Mittelalters, das unserer Meinung nach nur durch ein Multimedium unserer Zeit in einen sinnvollen Kontext gestellt werden kann. Zusätzlich werden im Rahmen des Projektes die beiden Bände des Gänsebuches vollständig digital faksimiliert auf dem Internet abrufbar sein. Die Schola Hungarica aus Budapest wird zum ersten Mal seit der Einführung der Reformation in Nürnberg Gesänge aus dem Gänsebuch wieder zum Erklängen bringen. In einer virtuellen Form kann das Gänsebuch nach Nürnberg zurückkehren. Zum ersten Mal in seiner Geschichte wird es nun allen Interessierten zugänglich sein.