universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Listen Rabelais' und Fischarts.
Annäherungen an eine arabeske Textstruktur"

Verfasser

Martin Krickl

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 332
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Deutsche Philologie
Betreuer:	Ass. Prof. Dr. Johannes Keller

DEN GEDULDIGEN

INHALT

	Kleine Hommage	9
	VORBEMERKUNGEN	11
I	1| DIE PLURALITÄTEN DES RABELAISSCHEN ROMANKOMPLEXES	
	Der schwierige Rabelais	1
	Rabelais – Jongleur von Diskursen	21
	„Comment intérpreter Rabelais aujourd'hui ?"	25
	Das Füllhorn der Formen	27
	Rabelais' manieristische Artistik	29
	Polytextualität	31
	Topische/ Copiöse Schreibweise	35
	Der hybride Roman	41
	2| JOHANN FISCHART GENANNT MENTZERS ADAPTION	
	Lektüre eines komplexen Titelblattes	50
	Trans-lation als aemulatio	56
	Poetik des Enumerativen	60
	Zwischen-Spiel	65
II	3| LISTEN IN DER RABELAISFORSCHUNG	67
	4| VON DER UBIQUITÄT DER LISTE	74
	Dynamische Textualität und Lektüremöglichkeiten	79
	Liste und Katalog als Instrumente der Wissensordnung	82
	Pragmatische Listen | Poetische Listen	88
	Liste und Karalog – Versuch einer Abgrenzung	90

5| TYPOGRAPHISCHE LISTEN – TYPOGRAPHISCHE AUTOREN 92

Exkurs zu Carmina figurata 94
Transformation der Listen | Kryptolisten 95
Rabelais und der Buchdruck 96
Fischart als Produzent für das Typographaeum 100

6| INSZENIERTE ORALITÄT – INSZENIERTE SCHRIFT 105

Materialität der Signifikanten 112
Zwischen Lesbarkeit und Unlesbarkeit 115

7| DER TEXTBESTAND 116

III 8| GENEALOGIE 119

Lektüren der Genealogie 120
Genealogische Modelle 125
Rabelais' Schrift zwischen Erbe und Produktion 130

9| SPIEL[E]-LISTE 136

Spielkultur 136
Literatur als Spiel 139
Exkurs: Bachtins Karnevalismus 142
Spielerische Formen der Literatur 145
Die Spieleliste in der Rabelaisforschung 151
Das Spiel mit der Zeit oder von der Ökonomie des Lesens 154

10| LES BEAULX LIVRES DE LA LIBRAIRIE DE SAINCT VICTOR 161

Satire auf die Gelehrtenkultur 163
Imaginäre und Reale Bibliotheken 164
Bibliothekskataloge 169
Kataloglektüre 175

11| FISCHARTS CATALOGUS CATALOGORUM PERPETUO DURABILIS 177

Rabelais-Translation 178
Der Catalogus Catalogorum als jeu allusif 181
Druckanalytische Spekulationen 183
Das System des Buchmarktes 187
„Kramlobende und Kaufflockende Tituln“ 192
„an Geßners Bibliothec anzuhencken vergessen hat“ 196
Der wild Walt der Bücher 199
Phantome verlorener Bücher 200
„Ewigwerend verzeichnuß“ 203

12| QUARESMEPRENANT 206

Die wunderbaren Zeichen 207
Wer ist Quaresmeprenant? 210
Visuale Anatomisierung 213
Rhetorik der Beschreibung 216
Monstrum 221

IV 13| DAS GROTESKE 227

Das Groteske – eine erste Annäherung 229
Drei Klassiker des Grotesken 231
Das Groteske als Effekt der Lektüre 235

14| GROTESKE-ARABESKE TEXTSTRUKTUREN 239

Vom Grotesken zum Arabesken 240
Synopsis 244

BIBLIOGRAPHIE 252

Abbildungsnachweis 273

ANHANG 274

Liste der Listen
Bücherliste

ZUSAMMENFASSUNG

Eine kleine Hommage

„Et fut trouvée par Jean Audeau, en un pré qu'il avoit prés l'arceau gualeau au dessoubz de l'Olive, tirant à Narsay. Duquel faisant lever les fossez, toucherent les piocheurs de leurs marres, un grand tombeau de bronz long sans mesure: car oncques n'en trouverent le bout, par ce qu'il entroit trop avant les excluses de Vienne. Icelluy ouvrans en certain lieu signé au dessus d'un goubelet, à l'entour duquel estoit escript en lettres Ethrusques, *Hic bibitur*, trouverent neuf flaccons en tel ordre au'on assiet les quilles en Guascoigne. Des quelz celluy qui au mylieu estoit, couvroit un gros, gras, grand, gris, joly, petit, moisy livret, plus mais non mieulx sentent que roses. [...]
À la fin du livre estoit un petit traicté intitulé, [*Les Listes de Rabelais et Fischart*]. Les ratz et blattes ou (affin que je ne mente) aultres malignes bestes avoient brousté le commencement, le reste j'ay cy dessoubz adjousté, par reverence de l'antiquaille." [*Gargantua* II]

... und dem „petit traicté" war zum bessern Verständnis eine Art Plan beigegeben, der obgleich von vielen Wurmlöchern durchstochen, trotzdem gut lesbar blieb.

I	*Von der Schwierigkeit Rabelais* *Den Versuchen der Rabelaisforschung dieser beizukommen* *Der Form seines Romans und* *Was man aus Bachtin lernen kann* *Johann Fischart genannt Mentzer*
II	*Vom Phänomen der Liste* *Was die Rabelaisforschung dazu sagte* *Was Listen eigentlich sind und wozu sie dienen* *Von den Listen als Spektakel*
III	*Die genealogische Liste* *Die Liste der Spiele* *Die Bücherliste* *Von einem ewigwerende Catalogus* *Die Monster-Liste*
IV	*Allerhand vom Grotesken* *Von Grotesken Lektüreeffekten* *Allerhand vom Arabesken* *Von der Möglichkeit Listen als Arabesken zu denken*
V	*Allerhand Beigaben darunter sich finden* *Ein Verzeichnis der benutzten Schriften* *Eine Liste der Listen* *Eine gedruckte Liste*

Gewiss hätte mir François Rabelais mit einem Lächeln diesen kleinen Scherz verziehen. Ich danke ihm dafür genauso wie für das Vergnügen an der Lektüre seines *Gargantua et Pantagruel.*

VORBEMERKUNGEN

An einer konkreten Erfahrung im Umgang mit dem Romankomplex François Rabelais' möchte ich den Leser folgender Untersuchungen abholen. Diese Erfahrung ereignet sich bei vielen bereits früh, oft beim ersten Hantieren mit dem Buch, spätestens bei der ersten Lektüre. Der deutsche Literaturkritiker Volker Hage beschreibt den anfänglichen Umgang mit einem Buch als optische und haptische Annäherung treffend:

> „Niemand fängt vorne an. Bevor man losliest, läßt man das Auge wandern. Wie umfangreich ist das, was da auf mich zukommt? Gibt es Absätze und Zwischenzeilen im Text? Was verrät mir die Dachzeile, was die Überschrift? [...] Ein Buch hält man eine Weile in der Hand, bevor man den ersten Satz liest."[1]

Oftmals erfolgt ein nur vages Vortasten in die parartextuelle Schwelle, das Betrachten des Titelblattes etwa oder des Inhaltsverzeichnisses, ohne dass diese bereits zielstrebig auf den Kerntext hin durchlaufen würde. Ich spreche hier aus eigener Erfahrung.

Nachdem ich meine erste Rabelaisausgabe – die deutsche Übersetzung von Horst und Edith Heintze – erstanden hatte, verschwand sie vorerst in einem Bücherregal. Als ich sie dann entnahm, um mich der Lektüre des monströsen Werkes zu widmen – und wohl schon eine Ahnung hatte, worauf ich mich einließ – machte ich genau das, was Volker Hage für mich beschreibt; ich blätterte gelassen durch das Buch, um ihm etwas von der ehrfurchts-einflössenden Opulenz zu nehmen. Was mir ins Auge fiel, waren neben den schönen Illustrationen Gustave Dorés Seiten, auf denen ich einer als Listen identifizierbaren Textstruktur begegnete. Dabei tat ich genau das, was uns im Alltag hilft Textsorten zu sortieren, daran geknüpfte Erwartungshaltungen zu generieren und einen entsprechenden Lektüremodus zu adaptieren. Sehen wir etwa ein Telephonbuch – das mag auch heutzutage noch manchmal vorkommen – dann erkennen wir es in der Regel als Form einer Liste, wissen

---

[1] Volker Hage: *Schriftproben. Zur deutschen Literatur der 80er.* Reinbek bei Hamburg: 1990. Hier cit. nach Sabine Gross: *Lese-Zeichen. Kognition, Medium und Materialität im Leseprozeß.* Darmstadt: 1994, S. 64.

Die VORBEMERKUNGEN sollen als Versuch gelesen werden, den Leser/ die Leserin in einer Art ‚phänomenologischer' Manier bei konkreten Erfahrungen am Romankomplex Rabelais' abzuholen. Das soll weitgehend unverstellt durch Fußnoten geschehen. Die Literatur wird an entsprechenden Stellen im Kerntext der Arbeit angeführt.

Künftig gilt: Der Leser / Die Leserin = Leser (m.). Das hat wenig damit zu tun, ob unter Rabelais' beziehungsweise Fischarts erster Leserschaft viele Frauen waren oder nicht.

was wir davon zu erwarten haben und welchen Lektüremodus wir an ihr anwenden werden. Wir werden das Telephonbuch und mit ihm die meisten Listen – wenn auch nicht alle – selektiv benutzen, das heißt ihr eine spezifische Information entnehmen. So funktioneren Listen als Medien der Wissensvermittlung und sie tun dies nur dann reibungslos, wenn ein internes Ordnungsschema, etwa das Alphabet, einen selektiven Zugang sicher stellt. Fehlt ein solches, muss die Liste durchlaufen werden – man könnte auch von ‚Scaning' sprechen – dafür hat die Entnahme der Information auch den wenn auch kaum merkbaren Lustgewinn eines Fundes. Die Ordnungsfunktion tritt hinter die Memorialfunktion, dass Information im Medium der Schrift auf Dauer gestellt wird, zurück.

Die Listen fungieren in spezifischen administrativen Handlungskontexten und ihre Erstellung zeichnet der Gestus der Buchführung. In dieser administrativen Funktion, Wissen zu speichern und zu verwalten, sind sie Teil einer Menge pragmatischer Textsorten, zu denen etwa auch die Tabelle gehört. Seit den frühen Hochkulturen wurden Listen in administrativer Funktion erstellt, meist von Gütern oder von Herrschern. Das Wissen um die Pragmatik der Listen kollidiert bei Rabelais – so eine Grundannahme – mit deren poetischer Funktionalisierung.

Auf welche Weise liest man nun Listen in literarischen Texten wie François Rabelais' Romankomplex *Gargantua et Pantagruel?* Setzt man den an erzählender Literatur habitualisierten Lektüre-modus fort, soll man sie selektiv lesen oder gesteht man sich ein, die als mühsam absehbare Lektüre zu verweigern? Rabelais' Listen erlauben sämtliche Lektürehaltungen und gänzlich unvorbereitet treffen Leser auch nicht auf sie, ist doch die Erzählung von Taten der Riesen gespickt mit Aufzählungen und Reihenbildungen, in denen alles aufgeboten wird, was die rhetorischen Werkzeugkisten der Frühen Neuzeit hergaben, um zu erzeugen, was damals *copia verborum et rerum* [Fülle an Worten und Sachen] genannt wurde. Das Straßburger literarische Faktotum Johann Fischart – der wie es auf dem Titelblatt seiner *Geschichtklitterung* heißt, die Erzählung Meister Rabelais' „inn einen Teutschen Model vergossen" habe, um daraus seinen eigenen „kuchen" zu backen – schüttet ein noch viel reicheres Füllhorn [*cornucopia* als Sinnbild der Fülle] des Enumerativen über seine Leser aus, die es entweder fasziniert oder ennuyiert.

Spätestens bei Fischart werden sich viele Leser fragen, warum solche Schrifthäufungen gelesen werden sollen? Insofern die Listen immer auch zu einer Reflexion des eigenen Lektürehabitus führen, können sie als „Allegorien des Lesens" im Sinne Paul de Mans verstanden werden.[2]

Die Einschaltung von Listen wird von Rabelais und Fischart zur stilistischen Profilierung nutzbar gemacht. Sie erweisen sich in mehrfacher Hinsicht als Figurationen der *copia,* insofern

[2] Paul de Man: *Allegorien des Lesens.* Fr/M: 1988.

darin eine copiöse Schreibweise – wie ich es nennen werde – artistisch inszeniert wird, das heißt der Bewunderung des Lesers zur Schau gestellt wird. Damit sind zwei für vorliegende Arbeit zentrale Konzepte angesprochen; zum einen die in der Frühen Neuzeit eminente Denkfigur der *copia* in ihrer Ambivalenz zwischen Fülle und Leere, zum anderen dasjenige der Visualität von Textstrukturen oder anders ausgedrückt ihr ‚Layout'. Gegenüber dem in Rabelais' Romankomplex und mehr noch in Fischarts Adaption global omnipräsenten Phänomen der Reihenbildung sollen im zweiten Abschnitt Kriterien zur Sondierung eines Textkorpus erstellt werden, das die beim ersten ‚Scaning' bereits als Listen identifizierbaren Strukturen vereint. Ich werde dafür die Bezeichnung ‚typopgraphisch distinkte Listen' einführen. Die Legitimität dieser Beschränkung setzt jedoch ein Bewußtsein für historisch distinkte Präsentationsformen von Texten voraus. Dem soll durch die Sichtung der Originaldrucke Rechnung getragen werden.[3] Die Vordergründigkeit von Klangeffekten in den Listen erscheint evident und ein sicheres Terrain, in das sich Rabelaisinterpreten angesichts derselben gerne zurückziehen. Ohne die Präsenz von Klangeffekten zu negieren, werde ich in Anlehnung an den wegweisenden Rabelaisphilologen Alfred Glauser das Moment der Visualität stark machen, um so für einen synästhetischen Rezeptionsmodus zu plädieren.

Die Arbeit kennzeichnen folgende literatur- und kulturwissenschaftliche Arbeitsfelder:

(a) Insofern die Frühe Neuzeit als „Zeitalter der Rhetorik"[4] gilt und die Produktion von Literatur damals wesentlich über Begrifflichkeit und Verfahren des ungebrochen gültigen Ordnungssystems *Rhetorik* lief, kommt vorliegende Arbeit nicht ohne Berücksichtigung desselben aus. Eine gewisse Vertrautheit meiner Leser mit rhetorischer Begrifflichkeit setze ich voraus.

(b) *Rezeptionsästhetische* Grundlagen werden dort nutzbar gemacht, wo es um Lektüremöglichkeiten der Textstruktur Liste geht. Historische Leserforschung ist nicht Gegenstand der Arbeit. Gefragt wird vielmehr nach einer spezifischen ‚Ökonomie' der Lektüre von poetischen Listen.

(c) Zudem erhält die Arbeit ein ausgewiesene *mediengeschichtliche* Grundierung, inbesondere durch die Einbeziehung des typographischen Systems. Die Sichtung historischer Drucke fällt genauso darunter wie ein Wissen um die Organisationsprozesse der Produktion, Distribution

---

[3] Die Sichtung von Rabelaisdrucken des 16. Jahrhunderts wurde weder mit dem Anspruch nach Vollständigkeit noch nach Systematizität durchgeführt. Berücksichtigung fanden vorwiegend die für die Textgeschichte zentralen Ausgaben zu Lebzeiten Rabelais'. Bei Fischart ist die Lage auf Grund der Provenienz aus nur einer Offizin – nämlich derjenigen seines Schwagers Bernard Jobin – einfacher.

[4] So der Untertitel von Andreas Kellers Lehrbuch *Frühe Neuzeit. Das rhetorische Zeitalter.* Berlin: 2008.

und Rezeption von gedruckten Büchern des 16. Jahrhunderts im System des ‚Typographaeums'.[5]
(d) die Anbindung an rezente Forschungen zur *Wissenskultur der Frühne Neuzeit*, ihrer Praxen und Medien. Die poetische Funktionalisierung der Textsorte Liste durch Rabelais und Fischart wird konsequent auf ihre epistemischen Grundlagen hin befragt, also danach, inwiefern sie Charakteristika einer Episteme des 16. Jahrhunderts aufweisen.

Ich nutze die Vorbemerkungen noch, einen kurzen Abriss des Programms zu geben, der über die Lakonie des Inhaltsverzeichnisses hinausgeht:
Einführend werde ich den Schwierigkeiten des Rabelaisschen Romankomplexes in dessen Hybridität und in seinen poetischen Verfahren nachspüren. Diese Spurensuche nach einer copiösen Schreibweise wird bei Rabelais' ‚Vertirer' [so würde er sich vermutlich selbst bezeichnen] Johann Fischart im Phänomen der ‚Reihenbildung' fortgesetzt. Unter der Hinzuziehung einer Lektüre des komplexen Titelblattes zur *Geschichtklitterung* von 1590 soll zudem verständlich gemacht werden, welches Konzept von Autorschaft hinter einer Schreibweise im Signum der *copia* steht.

Im zweiten Abschnitt setze ich neu an mit der Frage, was Listen eigentlich sind, welches ‚implizite Wissen' - um einen Begriff Michael Polanyis zur Anwendung zu bringen - in ihnen eingelegt ist. Zudem werde ich Kriterien zur Einschränkung ein Textkorpus entwickeln, das eine für weitere interpretatorische Zugriffe handhabbare Zahl an Listen umfasst. In diesem Abschnitt soll auch das Moment der typographischen Gestaltung und mit ihm dasjenige der Visualität von Textstrukturen stark gemacht werden.

Im zentralen dritten Abschnitt werden exemplarische Lektüren von fünf Listen vor dem Hintergrund ihrer prägenden Diskurse geboten. Die Lektüre der *genealogischen Liste* zieht aus der Genealogie des Helden eine Genealogie von Texten, die Lektüre der *Spieleliste* nimmt sie als spielerische Form ernst, die Lektüre der *Bücherliste* bietet eine historische Bibliotheksvisite, der *Catalogus Catalogorum perpetuo durabilis* wird auf der Folie des Problems expandierender Buchproduktion gelesen und die *Quaresmeprenantliste* fahndet nach dem Ort von Monstern.

Die zentrale Frage des dritten Abschnittes war für mich anfänglich Ausgangspunkt der Arbeit: Inwiefern können die Rabelaisschen Listen als grotesk bezeichnet werden? Indem ich den Begriff des Grotesken gegen denjenigen des Arabesken austauschen werde, gelange ich zu

[5] Ich folge hier der Begrifflichkeit Michael Gieseckes: *Der Buchdruck in der Frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien.* Mit einem Nachwort zur Taschenbuchausgabe 1998. Fr/M: 1998.

einer formalen Bestimmung der Liste als arabeske Textstruktur, um darin einige der Leitkonzepte meiner Arbeit zusammenzuführen.

Dass oftmals Rabelais der Vorzug gegenüber Fischart gegeben wird, liegt einerseits in dem Umstand, dass dieser nur Rabelais' *Gargantua* in „einen teutschen Model vergossen" hat, womit die Zahl der typographisch distinkten Listen bei ihm relativ bescheiden ist - nämlich nur drei - zum anderen in der Genese vorliegender Arbeit aus der initialen Beschäftigung mit Rabelais.

I

1| Die Pluralitäten des Rabelaisschen Romankomplexes

Der schwierige Rabelais

Der französische Schriftsteller und Essayist Michel Butor hat es klar konstatiert:
„L'œuvre de Rabelais est probabilement la plus difficile de toute la littérature française [...]."[1]
Seit mehr denn hundert Jahren arbeiten Generationen von spezialisierten Rabelaisforschern daran, die Schwierigkeiten abzugraben und Rabelais' Œuvres – das heißt gemeinhin des Romankomplexes *Gargantua et Pantagruel* – leichter verständlich zu machen.[2] Der hermeneutische Anspruch, das Rabelaissche Sinngefüge im Kommentar approximativ einer gesättigten Verständlichkeit zuzuführen, muss als gescheitert oder zumindest als nicht einlösbar betrachtet werden. Ein Paradox der Wissenschaft – so lehrt uns Niklas Luhmann – besteht mitunter darin, Komplexitäten zu schaffen, wo diese zu reduzieren ihr Antrieb war.[3] Die Rabelaisforschung hat eine Komplexität generiert, die suggeriert, die Komplexität ihres Untersuchungegegenstandes abzubilden.
Die ‚difficilité' und ‚obscurité' des Rabelaischen Œuvres zu konstatieren ist zu einem Exordialtopos geworden, danach zu fragen, worin die Sperrigkeit bestehe wurde seltener

---

[1] Hier cit. nach Jürgen v. Stackelberg: *Von Rabelais bis Voltaire. Zur Geschichte des französischen Romans.* München: 1970, S. 15. Dieser fügt zu Recht hinzu: „Die <Schwierigkeit> des großen Renaissance-Erzählers, auf die der moderne Romancier hinweist, ist aufschlußreich für seine Eigenart."
Vieles was ihm ersten Abschnitt [I.1] über Rabelais gesammelt wird, gilt auch für Fischart. Ich habe jedoch darauf verzichtet immerzu die äquivalente Übertragbarkeit zu markieren. Der Fischart-Abschnitt [II.2] baut somit auf folgenden Ergebnissen auf.

[2] Spreche ich von sämtlichen pantagruelinischen Büchern – *Pantagruel, Gargantua, Tiers Livre, Quart Livre* und *Cinquièsme Livre* – so verwende ich künftig vorranging den Begriff ‚Romankomplex' [o.ä.]. Die Authentizität des 1564 erstmals gedruckten *Cinquièsme Livre* gilt als äußerst umstritten. Vgl. Alfred Glauser: *Le faux Rabelais ou de l'inauthenticité du Cinquièsme Livre.* Paris: 1975; Mireille Huchon: *Rabelais grammairien.* Genève: 1981, S. 412-490. Auf Grund der Kontinuität derjenigen in den vorangegangenen Büchern vorgeführten Schreibweisen beziehe ich das *Cinquièsme Livre* mit ein, und schließe mich hier der Ansicht von Rouben C. Cholakian an. *Narrative Rabelais and the Question of the Authenticity of the Cinquièsme Livre.* In: French Studies 33 (1979), S-12. Für mich gilt daher – in Abwandlung eines italienischen Sprichwortes – se non è autentico, è molto ben trovato.

[3] Niklas Luhmann: *Die Wissenschaft der Gesellschaft.* Fr/M: 1990 und ders.: *Unverständliche Wissenschaft.* In: *Soziologische Aufklärung. Bd.3: Soziales System, Gesellschaft, Organisation.* Opladen: 1993, S. 170-177.

unternommen, nicht zuletzt, da davon ausgegangen wird, sie sei für jeden Leser/ jede Leserin des 20. Jahrhunderts offensichtlich.

Konferenzvorträge eignen sich mitunter für summatives Räsonnieren. So hat eine der renommiertesten Rabelaisforscherinnen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Barbara C. Bowen sich vor der Renaissance Society of America der Frage gestellt und eine Antwort versucht.

> „The major difficulties in understanding Rabelais undoubtedly lie in the complex intellectual context that only specialists can reconstitute for us. But Rabelais's language has also become an insurrmountebale barrier for today's reader;"[4]

Bezeichnenderweise erhielt ihr Vortrag im Druck den Titel: *Rabelais's Unreadable Books.*

Ich habe Barbara C. Bowens Dictum hier angeführt, weil sie darin zwei wesentliche ‚Komplexitätsgeneratoren' des Rabelaisschen Œuvres und folglich der Rabelaisforschung benennt.

Zum einen macht sie Komplexität fest an dem ‚was' der Aussage, namentlich dem „complex intellectual context" oder anders theoretisch belegt, an dem ‚Repertoire' aus dem der ‚implizite Autor' Rabelais seine Selektionen vornahm.[5] Das zweite von Bowen angesprochene Moment liegt in der historischen Distanz zur Sprache Rabelais'. Nimmt man idealiter an, dem zeitgenössischen Publikum sei Rabelais' Sprache unmittelbar verständlich und das kontextuale Wissen ungebrochen verfügbar gewesen, so ist der Leser des 20. Jahrhunderts allzuoft angewiesen auf die Rekonstruktionsarbeiten der „specialists" namentlich den Kommentar.[6] „Rabelais's contemporaneous reader, the explicit historical addressee able to recognize and

---

[4] Barbara C. Bowen: *Rabelais's Unreadable Books.* In: Renaissance Quarterly 48.4 (1995), S. 742-758, hier S. 743.

[5] So die Begrifflichkeit von Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie.* Fr/M: 1991.

[6] Die Kommentierung Rabelais stellt eine gewisse Herausforderung dar, an der sich mehrere Generation von Editoren abgearbeitet haben. Besondere verdienste erreichte die aus heutiger Sicht positiviste Faktensammlerei der Schule um Abel Lefranc und später Jean Plattard. Den derzeit umfänglichsten Kommentar bietet die Ausgabe Mireille Huchons in der Bibliothéque de Pléiade. *Œuvres Complètes,* Édition établie, présentée et annotée par Mireille Huchon, avec la collaboration de François Moreau. Paris: 1994. Ich referiere beinahe ausschließlich auf diese Ausgabe mit der Sigle ŒC. Referenzen auf den Kommentarteil kennzeiche ich mit ŒCK. Beschränkte sich die ältere Edition der Bibliothèque de Pléaide von Jacques Boulenger auf einen mitlaufenden Wortkommentar, so bietet die Edition Huchons v.a. im Sachkommentar eine kaum auszuschöpfende Expansion. Zum Problem der Kommentierung vgl. auch Mireille Huchon: *Rabelais grammairien. De l'histoire du texte au problème d'authenticité.* Genève: 1981. [Études Rabelaisiennes 16] und dies.: *Éditer Rabelais dans la Bibliothèque de la Pléiade.* In: *Éditer et traduire Rabelais à travers les siècles,* ed. par Paul J. Smith. Amsterdam: 1997, S. 221ff.

evaluate intertextual references obvious to him, is opposed to the modern reader, anachronistically blind to lost intertextuality and cultural or historical references."[7]

Geht Michail M. Bachtin in seiner Rabelaismonographie davon aus, dass „seine Zeitgenossen Rabelais auf dem Hintergrund einer lebendigen, noch sehr bestimmenden Tradition verstanden" hätten, nämlich derjenigen der Gegenkultur des Karnevals, so spielte Bachtin mit seinem Karnevalismus-Konstrukt die Anbindung Rabelais' an die Kultur der geistigen Eliten herunter, um zugleich den Mythos „des volkstümlichen Rabelais" zu nähren.[8] Sich der Schwierigkeit des Romankomplexes auszusetzen, lohnt sich für Bachtin „wenn man es richtig angeht" angesichts der darin konservierten „jahrtausendealte[n] volkstümliche[n] Lachkultur, deren großartigster literarischer Ausdruck [er] zugleich ist."[9] Für Bachtin ist Rabelais paradigmatischer Vertreter einer *karnevalistischen Kultur*, der durch Überführung des volkstümlich-festlichen Motivkomplexes in das Medium der Schrift jene für das kulturale Gedächtnis auf Dauer gestellt habe.[10] Was dem bürgerlichen Leser des 20. Jahrhunderts an Rabelais so schwer falle, sei die Anbindung an das fossilisierte karnevalistische Denken. Soweit Bachtin.

Mireille Huchon hat in ihrer Edition jedoch Skepsis bezüglich der Annahme eines abstrichlosen Verständnisses von Seiten des zeitgenössischen Publikums angemeldet, wie überhaupt in der Forschung die Erkenntis gereift ist, dass nicht alle Passagen des Romankomplexes von allen Teilen des Publikums gleichermaßen verstanden wurden und auch

---

[7] Jean-Claude Carron: *Preface.* In: *François Rabelais. Critical Assessments,* ed. by Jean-Claude Carron. Baltimore: 1995, S. viii.

[8] Michail M. Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur.* Fr/M: 1995, hier S. 112.

Bachtin hat wie kaum andere dazu genötigt, im ‚Feld' der Rabelaisforschung Position oder Disposition zu seiner Monographie zu beziehen. Bis heute scheint es unumgänglich, in Beiträgen zur Rabelaisforschung sich mit Bachtins Rabelaisbuch und dessen Rezeption auseinanderzusetzen. Die letzten dreißig Jahre der Bachtin-Rezeption in der Rabelaisforschung sind geprägt von einem Gestus der Korrektur. Eine Horde an Kritikern hat es sich zur Aufgabe gemacht auf Bachtins Inkonsistenzen und noch mehr auf dessen stillschweigende Präsuppositionen hinzuweisen. Ich werde dem Konzept des *Karnevalismus* in meiner Arbeit anderorten noch etwas Raum geben, nenne aber bereits hier einen Auszug der Bachtin-Rezeption. Richard M. Berrong: *Rabelais and Bachtin.* Nebraska: 1986; Samuel Kinser: *Rabelais' Carnival. Text, Context, Metatext.* Berkeley u.a.: 1990, v.a. S. 248-260. John Parkin: *The Bakhtin Question.* In: *Interpretations of Rabelais.* Lewiston u.a.: 2002, S. 143-178. Der Vorwurf der Vernachlässigung (offiziöser) geistiger Eliten findet sich u.a. bei Parkin (2002), S. 152-155.

[9] Bachtin (1995), S. 51.

[10] Bachtin (1995), S. 252f.

nicht verstanden werden sollen. [11] Der intendierte ideale Leser, der sämtliche Anspielungen, Haken und Kunstgriffe Rabelais' nachvollziehe, wurde durch die Annahme einer Ausrichtung auf ein heterogenes Publikum substituiert, das je nach kulturaler Partezipation und kulturaler Provenienz, Wissensstand und Literarizität den Lesestoff sehr unterschiedlich konsumierte.[12] Verortet François Rigolot den Erfolg von *Gargantua et Pantagruel* darin, zwei per sé distinkte Adressatenkreise, nämlich den gelehrten und den populären, erreicht zu haben, so wirft Rabelais' ‚strategisches' Auftreten am literarischen Feld der Zeit die Frage auf, ob überhaupt von einer derart polaren Adressierung ausgegangen werden könne.[13] Rabelais wusste mit seiner Leserschaft zu spielen – und dass nicht nur in den Prologen – , sie an den unterschiedlichen Ent-wicklungsstufen ihrer medialen Sozialisation abzuholen.[14] Vorrangig jedoch ist der Romankomplex – so eminent seine immanente Oralität auch sein mag – Produkt einer gelehrten Schriftkultur für ein literates Publikum.

---

[11] Mireille Huchon: *Introduction.* In: ŒC, S. IX-XXXIV, S. X: „Paradoxalement, le texte de Rabelais était encore plus difficile pour un lecteur du XVII[e] siècle qui, avant 1539, n'avait pas à sa disposition le moindre dictionnare du français et se trouvait devant un texte «inoui»." Worin genau die Ungewöhnlichkeiten im Sprachgebrauch liegen, erklärt sie in ihrer *Notice sur la Langue de Rabelais.* In: ŒC, S. XXXV-LI.

[12] Hier sind die Ergebnisse, welche Ulrich Seelbach bezüglich des „idealen Lesers Johann Fischarts" erarbeitete durchweg auf Rabelais rückübersetzbar. Ulrich Seelbach: *Ludis lectoris. Studien zum idealen Leser Johann Fischarts.* Heidelberg: 2000. Ausführlicher dazu unter Abschnitt II.1.

[13] François Rigolot: *Les Langages de Rabelais.* Genève: 1996[2], S. 174. Die „Zielgerichtetheit" von Rabelais' „Veröffentlichungsstrategie" vor dem Hintergrund der kommunikativen Situation und der spezifischen Organisation des Buchmarktes hat Bettina Rommel sehr gut herausgearbeitet und korrigiert damit zahlreiche Mythen der Oralitätsdebatte. Bettina Rommel: *Rabelais zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Gargantua: Literatur als Lebensführung.* Tübingen: 1997, hier S. 62.

[14] An der Debatte um die tatsächliche Leserschaft im 16. Jahrhundert, bzw. um ein adressiertes ideales Leserprofil, möchte ich mich nicht beteiligen. Das hieße, wolle man von einer sicheren Basis ausgehen, historische Leserforschung betreiben. Von einer vorrangig populären Rezeption auszugehen, ist ein Mythos. Für Floyd Gray war *Gargantua et Pantagruel* im 16. Jahrhundert einer breiten Masse nicht zugänglich [und das nicht in materiellem Sinne]. Floyd Gray: *Rabelais's First Readers.* In: *Rabelais's Incomparable Book. Essays on his Art,* ed. by Raymond C. La Charité. Lexington: 1995, S. 16-29. Rabelais' Romankomplex ist zuerst – darin pflichte ich Gray und anderen, die ähnlich argumentieren, bei – ein Produkt aus einer und für eine literarisierte Gelehrtenkultur. Ich könnte jedoch nicht bestreiten, dass ausgehend von dieser bereits im 16. Jahrhundert eine Diffusion über semi-orale Rezeptionsformen erfolgt wäre. Worauf es mir ankommt ist, dass Rabelais die *Medienlandschaft* seiner Zeit gut kannte und diese Kenntnis im Romankomplex strategisch einsetzte. Nachlesen kann man das bei Rommel (1997).

Einem heterogenen Publikum, in dem jeder das seine finde, läuft *Gargantua et Pantgruel* nicht zuletzt mit dreierlei Füllhörnern entgegen: mit der Fülle des ästhetisch verarbeiteten Wissens, oder anders formuliert der Spannbreite der in den Text eingelegten Diskurse, der Anbindung an zahlreiche literarische Traditionen, oraler wie schriftlicher, sowie mit der Heterogenität der Sprache, sodass man eher – wie François Rigolot mit dem Titel seiner maßgeblichen Monographie [*Les Langages de Rabelais*] es statuierte – von inszenierten Sprachen reden muss.

Überblickt man die Rabelaisforschung auch nur in Ausschnitten, so gewinnt man sehr rasch den Eindruck, Rabelais habe an allen Diskursen seiner Zeit partizipiert und monströse Wissensbestände zu einem überaus raffinierten „jeux allusif" verwoben, dem folgt, wer kann.[15] Der Romankomplex inszeniert ästhetisch, was Thaumast im zwanzigsten Kapitel *Pantagruel* an Panurge panegyrisch bewundert, „le vray puys et abisme de Encyclopedie [ŒC P XX/ 290]."[16] Geht es nach der Rabelaisforschung, so gab es um 1500 kaum ein Output der geistigen Kultur Europas, das der kompilatorischen Feder Rabelais' entgangen sei. Vieles dabei aus zweiter Hand [d.h. aus ‚Common-place-books' wie Ravisius Textors *Officina*] bezogen zu haben, schmälert dabei nicht die Inszenierung als *poeta doctus*, zumal der Ausweis gelehrter Autorschaft in der Frühen Neuzeit wesentlich über den Gestus des Zusammentragens oder Sammelns erfolgt, den Michael Cahn treffend mit dem Bild des „Hamsters" belegt hat.[17] Rabelais inszeniert sich selbst

---

[15] Zum Begriff des „jeux allusifs" vgl. Mireille Huchon: *Notice au Pantagruel.* In: ŒCK, S. 1210-1232, S. 1218f. Sie spricht mit Bezugnahme auf die Tradition des Okkultismus, der Kabbala und der Alchemie auch von einem „texte stéganographique" in der Manier Lukians von Samosata. Vgl. ŒCK, S. 1040. „Il érige en véritable théorie l'allusion ainsi que la pratique Lucien." Für das Allusionsspiel gilt, was Thomas Anz trefflich bemerkte: „Für den Leser wiederum kann das Entdecken solcher Anspielungen zu einem lustvollen Spiel werden, bei dem er seine Wissenskompetenz auf die Probe stellt und im Falle des Erfolges genießt." Thomas Anz: *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen.* München: 1998, S. 43.

[16] „Enzyklopädischen Charakter" sprach schon Bachtin (1995), S. 157 Rabelais' Roman zu. „Er enthält eine Vielzahl von Anspielungen" – heißt es dort – „die nur den unmittelbaren Zeitgenossen verständlich sein können und manchmal bloß einem kleinen Kreis von Eingeweihten." Für Edward Mendelson: *Encyclopedic Narrative: From Dante to Pynchon.* In: Modern Language Notes 91 (1976), S. 1267-1275 repräsentiert Rabelais als „encyclopedic narrativ", das Wissen der Renaissancekultur.

[17] Michael Cahn: *Hamster: Wissenschafts- und mediengeschichtliche Grundlagen der sammelnden Lektüre.* In: *Lesen und Schreiben im 17. und 18. Jahrhundert,* hrsg. von Paul Goetsch. Tübingen: 1994, S. 63-77. Grundlegend auch: Walter J. Ong: *Commonplace Rhapsody: Ravisius Textor, Zwinger and Shakespear.* In: *Classical Influence in European Culture A.D. 1500-1700. Proceedings of an International Conference held at King's College Cambridge, April 1974,* ed. by R. R. Bolgar. Cambridge: 1976, S. 91-126. Für Cahn ist die „sammelnde Lektüre [...] Reaktion auf bestimmte mediale Voraussetzungen der gedruckten

als ‚intertextueller Hamster', nicht ohne zugleich die Textverwertungsverfahren der Gelehrtenkultur durch die exzessive Ausbeutung madig zu machen.

Ging es den von Spitzer als „Rabelaisants" verunglimpften Positivisten noch um die Aufdeckung einer Realität hinter dem ästhetischen Werk[18], den Praktikanten der Quellenforschung um Referenzen auf adressierbare Texte und historische Personen [Erasmus, Folengo, Lukian u.a.], so wird für die an Kristeva, Barthes und Foucault entwickelte Intertextualitätsforschung der Text zum ‚Echoraum' infiniter anderer (anonymer) Diskurse, zu einem intertextuellen Gewebe, das Roland Barthes den „pluralen Text" nannte.[19] Zumal ersteres obsolet wurde und letzteres sich für die konkrete Textanalyse oftmals als wenig operabel herausstellt, wo der „plurale Text" unter der Hand abhanden zu kommen droht, hat in den

---

Kommunikation" [67]. Prinzipiell ist jedoch von einer Koexistenz skriptographischer und typographischer Medien in den Verfahren der Textkompilation und des Textrecyclings auszugehen. Zu den Praxen des Exzerptes, der Anlegung von Notizbüchern als Schatzkammern und den sogenannten ‚Common-place-books' als gedruckte Schatzkammern verwertbarer diskursiver Schnippsel vgl. Ann Blair: *Too much too know. Managing Scholarly Information before the Middle Age.* New Haven/ London: 2011. Zu letzteren grundlegend: Ann Moss: *Printed Commonplacebooks and the Structuring of Renaissance Thought.* Oxford: 1997. Lyon galt in Frankreich als Produktionszentrum solcher gelehrter Hilfsinstrumente. Vgl. dazu: Sabine Vogel: *Büchervielfalt: Kompendien in der Lyoner Buchproduktion des 16. Jahrhunderts.* In: *Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen. Zur Wissenkompilatorik in der Frühen Neuzeit,* hrsg. von Frank Büttner, Markus Friedrich und Helmut Zedelmaier. Berlin: 2003, S. 205-219. Gewiss verfügte Rabelais über (topisch geordnete) Notizbücher. Auf Grund der Mangel an Überlieferung werden Arbeitsweise und Textgenese jedoch en gros im Dunkeln bleiben.

[18] Leo Spitzer: *Rabelais et les Rabelaisants.* In: Studi Francesi 12 (1960), S. 401-423. Jean Plattard: *L'Œuvre de Rabelais: Sources, invention et composition.* Paris: 1967, S. 365: „C'est l'abondance même de ces éléments de réalité contemporaine qui a été longtemps la cause de l'obscurité de Rabelais".

[19] Roland Barthes: *S/Z.* Fr/M: 1987, S. 8f. Barthes Verständnis von Textualtität und daran geknüpft von Intertextualität ist durchweg radikal zu nennen. Die Einheit des Textes verliert sich zu einer Schnittstelle unbegrenzter anonymer Diskurse, aus dem der Interpret Schichten herausbricht. „Einen Text interpretieren heißt nicht, ihm einen Sinn geben, heißt vielmehr abzuschätzen, aus welchem Pluralem er gebildet ist." Mit der Totalität des Textes bricht Barthes gleichzeitig die Totalität des Rezipienten auf. Das Subjekt wird den Texten selbst gleich zu einer Schnittstelle anderer Texte. „Dieses »Ich«, das sich dem Text annähert, ist selber schon eine Pluralität anderer Texte, unendlicher Codes." [S. 14] Entgegen der programmatisch behaupteten Pluralität kann Barthes seine exemplarischen Lektüre einer Balzacschen Novelle [*Sarazin*] nur vermittels Beschränkung auf fünf „Codes" [S. 25ff.] retten, was durchweg als fauler Kompromiss an seine früheren strukturalistischen Analysen gedeutet werden kann. So Manfred Frank: *Was ist ein literarischer Text und was heißt es, ihn zu verstehen?.* In: ders.: *Das Sagbare und das Unsagbare.* Fr/M: 1989, S. 121-195, S. 170ff. Zu einem aus Barthes ableitbaren Intertextualitätsverständnis vgl. Alan Graham: *Intertextuality.* London/ New York: 2000, S. 61-94 [*The Text Unbound: Barthes*].

letzten Dezennien die Nachzeichnung markierter und die Spurenlese kryptischer Referenzen die meiste Ernte eingefahren.

Dabei fragte man in der älteren Forschung nach der ideologischen Verortung Rabelais', also danach, wie er sich den einzelnen Diskursen gegenüber positioniert habe, wo Polemik von Programmatik abgetrennt werden könne. Wollte man in Rabelais lange Zeit einen Spötter über das scholastische Mittelalter und Mißstände seiner Zeit sehen, um ihn als progressiven Denker des Humanismus zu feiern, so gerieten derart globale ideologische Verortungen bald ins Schleudern.[20] Der Umgang mit dem omnipräsenten Phänomen der Ironie wurde den Rabelaisphilologen zur harten Nuss und die Prologe zum Wetzstein der interpretativen Zugriffe.[21]

---

[20] Ähnlich die Versuche, Fischart als bürgerlichen Moralisten zu lesen. Vgl. dazu den Überblick von Hans-Jürgen Bachorski: *Irrsinn und Kolportage. Studien zum Ring, zum Lalebuch und zur Geschichtklitterung*. Trier: 2006, S. 347-356. Für Bachorski unterläuft Fischart jeglich ideologische Zuweisbarkeit, vielmehr gehe es ihm um „Bloßlegung ideologischer Widersprüche" bzw. um eine „radikale Selbstdestruktion der dominanten Ideologeme" [527f.]. Auch der Humanismus wird bei Fischart brüchig [S. 365]. Von einer Korrosion des Humanismus bei Fischart spricht auch Beate Kellner: *Verabschiedung des Humanismus – Johann Fischarts >Geschichtklitterung<*. In: *Humanismus in der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. XVIII. Anglo-German Colloquium Hofgeismar,* hrsg. von Nicola McLelland u.a.Tübingen: 2008, S. 155-181.

[21] Rigolot (1972/1996), S. *1: „Si l'interprétation de l'œuvre de Rabelais a suscité de tout temps des querelles parmi les doctes, c'est sans doute le sens du Prologue de *Gargantua* qui fait l'objet, [...] des plus apres controverses." Es kann und soll nicht Aufgabe meiner Einleitung sein, die lange Debatte um die Rabelaisschen Prologe zu besprechen. Ich begnüge mich daher mit der Nennung der wichtigsten Beiträge und dem von Mireille Huchon zu Recht erkannten Umstand, dass oftmals der gesamte Text auf die ‚hot-spots' der Prologe ausgerichtet wurde, wodurch zahlreiche andere Stellen relativ unbeachtet blieben. ŒCK, 1037f. Eine Zusammenfassung der Debatte gibt Rigolot (1972/1996) in seinem *Préface*. Leo Spitzer: *Ancora sul prologo al Primo Libro del Gargantua di Rabelais.* In: *Rabelais,* hrsg. von August Buck. Darmstadt: 1973, S. 428-445 [erstmals In: Studi Francesi IX (1965), S. 423-434.]; Floyd Gray: *Ambiguity and Point of View in the Prologue to Gargantua.* In: Buch (1973), S. 397-411 [erstmals In: The Romanic Review LVI (1965), S. 12-21.]; Dorothy Coleman: *The Prologues of Rabelais.* In: Modern Language Review 62 (1967), S. 407-419; dies. (1971), S. 31ff.; Terence Cave: *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance.* Oxford: 1979, S. 183-222; Edwin Duval: *Interpretation and the ‚Doctrine plus Absconce' of Rabelais' Prologue to Gargantua.* In: ÉR XVIII (1985), S. 1-17.; Gérard Defaux: *D'un Problème l'autre: Herméneutique de l'«Altior Sensus» et «Captatio Lectoris» dans le Prologue de «Gargantua».* In: Revue d'Histoire Littéraire de la France 1985, S. 195-216 und die Debatte im darauffolgenden Jahrgang S. 709-722 zwischen Defaux und Cave/ Jeanneret/ Rigolot. Frédéric Tinguely: *D'un prologue l'autre: vers l'inconscience consciente d'Alcofrybas Rabelais.* In: ÉR XXIX (1993), S. 83-91 und Gray (1994), S. 55-82 [*L'Art du Prologue*]. Fanden Leo Spitzer und Floyd Gray in den Inkonsistenzen des

Insofern Ironie „als Außerkraftsetzung jeglicher Position“[22] verstanden werden kann, ist der gesamte Romankomplex von ironischer Rede durchzogen und läuft der Verortung der Erzählerrede zugunsten *einer* Position verquer. Für den ironischen Erzähler gilt, was Hans-Jost Frey auf den Punkt bringt: „Der Ironiker verweigert den Standpunkt nicht, sondern er nimmt ihn ein, ohne ihn ernst zu nehmen“, dabei „verfällt er nicht der Illusion, ohne Standpunkt auskommen zu können, sondern er nimmt Standpunkte im Bewußtsein ihrer Unvertretbarkeit ein.“[23] Im Perspektivenfächer seiner „komischen Maske“ inszeniert Rabelais ein ironisches Spiel, bei dem die Standpunkte nie klar werden, die Differenz von Ernsthaftem und Komischem verspielt wird.[24] Jerome K. Schwartz erklärte die Ironie zur global dominierenden Strategie des Romankomplexes – er spricht von „ironic interdiscursiviness“ und „subversive overlapping of antagonistic discourses“ - , welche den Leser durch die Konfrontation mit konfligierenden Diskursen zu einer individualen Aktualisierung motiviere.[25] Die Kombination heute von uns als Inkompatibilitäten wahrgenommener Aussagen und Ideologeme aktiviere – so ein Konsens der neueren Beiträge – die aktive Rolle des Lesers. Der Leser - „totally frustrated in his desire for integration and coherence“ – werde dazu angehalten, jenseits binärer Dualismen zu denken.[26] In

---

Gargantua Prologes eine unauflösbare Ambivalenz, so führten andere – etwa Gérard Defaux und Edwin Duval – die Inkonsistenzen auf Lese-fehler anderer, also um einen De Manschen Terminus zu verwenden, deren „blindness“ zurück.

[22] Hans-Jost Frey: *Der unendliche Text.* Fr/M: 1990, S. 273.

[23] Frey (1990), S. 274.

[24] Gérard Defaux: *Rabelais et son masque comique: Sophista Loquitur.* In: ÉR XI (1974), S. 89-135. Gray (1994), S. 9f. vgl. auch Barbara C. Bowen: *The Age of Bluff. Paradox & Ambiguity in Rabelais & Montaigne.* Urbano: 1972, S. 49 und 69.

[25] Jerome K. Schwartz: *Irony and Ideology in Rabelais. Structures of Subversion.* Cambridge: 1990, S. 89. „Irony is that tension a reader percieves arising from the intersection in the text of conflictive discourses. These conflicts may be between ideological content and formal elements, between the ideological discourse of a source text and its functioning in the new context in which it is placed.“ [S. 5] Panurge ist für Schwartz ein Perspektiventräger des Gegendiskurses [vgl. S. 29-40] Abgelöst wird die alte systematische Leseweise der mittelalterlichen Allegorese [S. 49]. Das Problem von Allegorie und Allegorese dominierte die Debatte um die Prologe – v.a. um den *Gargantua* Prolog. Ich gehe nicht darauf ein, sondern verweise auf den exzellenten Beitrag von Michel Jeanneret: *Signs Gone Wild: The Dismantling of Allegory.*In: Carron (1995), S. 57-70. An Rabelais' Prologen zerschellen offiziös reglementierte schematische Lektüremodelle. „Reading can no longer rely on stable procedures and formal methods. It is a very personal, intimate affair;“ [S. 62].

[26] Gérard Defaux: *Rabelais's Realism, Again.* In: Carron (1995), S. 19-38, hier S. 25.

einer Art rezeptionsästhetischem Dreh wurde die heiß debattierte Funktion der Prologe vor allem in der Aktivierung einer genauso skeptischen, wie flexiblen Leserhaltung verankert. [27]
Rabelais erscheint als „progressiver Denker", der sich von keinem offiziösen Diskurs vereinnahmen lässt, indem er als „Jongleur" ein artistisches Spiel der Diskurse betreibt, um so eine *moderne* Lesehaltung zu propagieren.[28] Die Stimmen des Romankomplexes auf definite Aussagen festzulegen, hieße laut Gérard Defaux Rabelais Ästhetik zu verkennen.[29] Rabelais der moderne Denker und ästhetische Avantguardist ?

„*Comment intérpreter Rabelais aujourd'hui ?*"

Der ästhetische Avantgardist Rabelais bot eine vorzügliche Spielwiese für jene unter dem Etikett ‚Postrukturalismus' summierbaren Literaturtheorien, in deren Zentrum die uneinholbare Semiosis literarischer Texte steht.[30] Terence Cave und Michel Jeanneret reklamierten schon für die Renaissance die Brüchigkeit der Zeichenstruktur, auf welche die Selbstreferentialität des Schreibens geantwortet habe.[31] Von der dem ideologischen Kontext verpflichteten Seite der „partisans de l'approche érudite" kamen ablehnend die Vorwürfe des Anachronismus, der Blindheit gegenüber der historischen Bedingtheit der Texte und – der wohl polemischste – durch die Ausrufung einer omnipräsenten allumfassenden Polysemie im Grunde nur die

---

[27] Jerome K. Schwartz: *Rhetorical Tensions in the Liminary Texts of Rabelais' Quart Livre.* In: ÉR 17 (1983), S. 21-36, S. 35: „The prologue is an elaborate dance which the symphatetic reader must be quick to follow." Rabelais *Gargantua* Prolog schlägt gemäß Schwartz (1990), S.44-50 eine Bresche für eine neue Lesehaltung. Hausmann (1979), S. 59.; Frédéric Tinguely: *D'un prologue l'autre: vers l'inconscience consciente d'Alcofrybas Rabelais.*In: ÉR XXIX (1993), S. 83-91.; Raymond La Charité: *The Framing of Gargantua.* In: Carron (1995), S. 3-18 spricht von einem „call for alert and active reading" [S. 8 ähnlich S. 16]; Yann F. Robert: *‚Interprète ce que voudras' Disposition silénique, obsession oculaire et ‚plus hault sens' dans le Gargantua de Rabelais.* In: French Forum 31 (2006), S. 1-14.

[28] Bachtin nährte reichlich das Bild vom progressiven Rabelais, vom Denker des Subversiven. Bachtin (1995), S. 498. Rigolot (1972), S. 10 bezeichnet Rabelais als „incarnation de l'esprit-joueur de l'époque."

[29] Defaux (1974), S. 135: „Mais vouloir aller au-delà de ces prises de position fondamentales, c'est oublier en Rabelais l'artiste, le joueur, le maitre du langage, et proposer du Gargantua une image appauvrie." Ähnlich Defaux (1995), S. 21 und 27ff.

[30] Ihab Hassan bezeichnet in seinem *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture.* Ohio: 1987, S. 171 Rabelais sogar als „pre-postmodernist".

[31] Cave (1979) und Michel Jeanneret: *Le Défi des Signes. Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance.* Orléans: 1996. Zur Selbstreferentialität des Schreibens [v.a. im Prolog zum *Tiers Livre*] vgl. Richard Rigosin: *Opening Discourse.* In: Carron (1995), S. 133-147.

Interpretation *sine die* aufzuschieben.[32] Blieb die Sondierung von zwei Strängen der Rabelaisforschung – nämlich eines auf den soziohistorischen Kontext ausgerichteten Stranges mit Tendenz zur Bildung kohärenter und konsistenter Lektüren gegenüber einer an der formalen Inszenierung von Unlesbarkeit sich abarbeitenden und dem von Derrida und De Man ererbten theoretischen Background verpflichteten ‚new philologists' – bis Anfang der Neunziger Jahre ein Exordialtopos, so wurde programmatisch mit dem Sammelband *Francois Rabelais. Critical Assessements* die Versöhnung eingeleitet.[33] Insistierten Defaux und Duval auf einer interpretativ freilegbaren systematischen Sinnhaftigkeit, so hielten die „partisans de l'ambiguité et de la pluralité de l'écriture de Rabelais" entgegen, dass in Rabelais' Romankomplex die klassische Hermeneutik des Sinns in die Krise gerate, und folglich jedem Leser selbst die Verantwortung für seine Lektüre übertragen werde.[34] Die Grabenkämpfe um den „Sinn" drohten, die eigentlichen Stärken beider Zugänge zu verdecken, nämlich die Historizität auf der einen Seite und das, was man die ästhetische Form nennen kann auf der anderen Seite. [35]

---

[32] Einen Abriss der Polemik – in deren Zentrum abermals die Prologe standen – gibt Frédéric Tinguely: *Polémique et polyphonie dans le discours humaniste.* In: Modern Language Notes 120.1 (2005), S. S15-S27, hier S. S15. Der Vorwurf der Interpretationsverweigerung wurde von Gérard Defaux lanciert In: Defaux (1985), S. 196. Die Debatte in der *Revue d'Histoire Littéraire de la France* markiert den Gipfel der Polemik. Neben Defaux trat vorallem Edwin Duval als Verfechter einer kohärenten Lesbarkeit auf. Duval (1985) und Duval (1991).

[33] Man lese die Vorworte zu Schwartz (1990), S. 1f.; zu Carla Freccero: *Father Figures.* Ithaca u.a.: 1991, S. ix. [dort heißt es etwa bezeichnend: „Rabelais scholars continue zu be devided into camps: those who use contemporary theoretical insights to understand his difficult text and those self-designated historicists who feel that to do so violates the text, preferring to invoke Renaissance theoretical debates as their sole analytical tools in reading Rabelais."]; zu Carron (1995), S. xiff. Mit dem von Carron kurierten Sammelband solle programmatisch ein „reopening of the closen, exclusionist discourses of the recent past" erreicht werden [S. xiii]; Von einem Ende der „cloisonnements dogmatiques" spricht auch Tinguely (2005), S. S17;

[34] François Rigolot: *Interpréter Rabelais aujourd'hui. Anachronie et catachronies.*In: Poétique 103 (1995), S. 269-283. Tinguely (1993) [S. 88: „d'un prologue l'autre s'opère, de l'auteur au lecteur, un véritable transfert de conscience et de responsabilité."] und Robert (2006) [S. 11: „Le déplacement vers le pôle de la réception concède au lecteur la responsabilité de l'interpretation du texte et refuse la médiation d'une grille toute faite."]

[35] Man lese Gérad Defaux' Antwort auf Cave/ Jeanneret/ Rigolot in der Revue d'Histoire Littéraire de la France. Dort findet sich ein klares Statement: „Il n'y a ici remède: dés qu'il y a langage, dès qu'il y a texte, il y a sens. Les sens, dans un text, est partout." [S. 721] Ein Grundproblem der Auseinandersetzung lag gewiss in einem falschen Minimalverständnis von Dekonstruktion, demgemäß diese allerorten den Aufbau von „Sinn" zertrümmere und sich pauschal die „Sinnlosigkeit" auf die Fahnen geheftet habe.

Gargantua et Pantagruel als Produkt seiner Zeit zu deuten und die Modernität seines Formenspiels zu bewundern, muss sich nicht ausschließen. In einer Art Fazit beider Zugriffe stellt sich François Rigolot der Frage „comment intérpreter Rabelais aujourd'hui", ohne weder in einen falschen „Anachronismus" – so nennt er die „projection aberrante du présent sur le passé" - noch „Catachronismus" – die Illusion historische Texte ausschließlich historisch zu verstehen – zu fallen.[36] Er verteidigt die Zentralität der Polysemie, die keine „projection post-moderniste" sei, sondern sich „au cœur même de l'hermeneutique humaniste" befinde, sich also im Zentrum der Schriftauslegung eingenistet habe. Das Theorem der Polysemie lässt sich – darin liegt nun die Synthesis Rigolots – für die Erklärung virulenter Diskurse des 16. Jahrhunderts [zB. des hermetischen Wissens] nutzbar machen und zwar ohne einem zwanghaften Anachronismus zum Opfer zu fallen. Rabelais' Romankomplex hält offensichtlich einer Lektüre des kohärenten Sinns genauso stand wie der Erprobung neuester literaturtheoretischer Konzepte.[37] Darin mag seine ungebroche Aktualität erkannt werden. Man kann es – wie François Rogolot – auch „Plastizität" nennen. „Si Rabelais a pu devenir, tour a tour libre-penseur, athée, chrétien évangélique, royaliste et révolutionaire, on peut se demander s'il n'existe pas dans son œuvre une plasticité sémantique qui justifie la pluralité des interprétations."[38]

Das Füllhorn der Formen

Vorliegende Arbeit nimmt sich des Phänomens der Liste bei Rabelais an, genauer nur jener Listen, die sich von dem sie umgebenden Text in auffälliger Weise abheben. Man könnte dieses relativ beschränkte Textkorpus vorläufig ‚distinkte Listen' nennen. Es wird des weiteren mitunter darum gehen, eine genaueren Begriff für die selegierten Listen zu entwickeln. [Ungeduldige Leser verweise ich auf das Kapitel II.7, die anderen mögen noch eine Weile den Rahmen betrachten.]

---

[36] Rigolot (1995), S. 270f. Das Vorwort zur zweiten Auflage seiner *Langagues de Rabelais* von 1996 folgt en gros diesem Artikel.

[37] Samuel Kinser entwarf ein schönes Bild für die Belastbarkeit des Rabelaisschen Œuvres: „It is as if the very ambiguity of the text provoked its opposite, those two mirages that glimmer, now one and the the other, before the mind's eye of every enthusiast for Rabelais: the mirage of some unifying meaning to this large and diffuse text, (...) and the mirage of a past in continuity with the present, (...) so that Rabelais's meaning is our meaning, and Rabelais's invitation to step in for a chat is indeed adressed to us." Kinser (1990), S. 161.

[38] Rigolot (1972/1996), S. *3. und Rigolot (1995), S. 271.

Unternimmt man es, sich mit ‚distinkten Listen' in Rabelais Romankomplex *Gargantua et Pantagruel* zu beschäftigen, so rückt mit dieser Entscheidung die Frage nach der *ästhetischen Form* oder anders begrifflich belegt der Darstellungsformen in den Vordergrund. Gewollt oder nicht schließt man so an jene reichhaltige Verlaufslinie der Rabelaisforschung an, die das Eigenwillige, Innovative und damit auch Schwierige an Rabelais weniger in dem sah, *was* er sagte, als in dem, *wie* er es sagte, also – um bei dem etwas altertümlich wirkenden Begriff zu bleiben – in der *Form*. Ich möchte nun einige einleitende Bemerkungen darüber anschließen, was es heißt sich mit den Rabelaisschen Listen als ästhetische Form herumzuschlagen, um zugleich meinen Tribut an jene zu zollen, die mir den Weg gangbar machten.

Kaum jemand unter den Rabelaisenthusiasten verlor nicht mindestens einige Sätze oder Absätze über Aspekte der Form und Rabelais' Sprache, sei es über die vielfältigen Kombinationen genuin literarischer und genuin nicht-literarischer Formen, über Formspiele wie Sprachspiele [puns], Wortkreationen oder die Präsenz intertextualer Strategien der Parodie und des Pastiche, sei es über die bereits erwähnte Ironie, sei es über Gattungsfragen aller Art, nicht zuletzt über die Stellung Rabelais' in der Geschichte des Romans. Dass wir *Gargantua et Pantagruel* [damit meine ich zumindest immer auch das *Tier Livre* und das *Quart Livre*] als *Roman* lesen, scheint eine nicht fragwürdige Selbstverständlichkeit. Berücksichtigen wir aber, dass das Produkt laut Titelblatt an die Käufer als Chronik oder vielmehr historische Biographie einer heldenhaften Figur kam, also mit einem gewissen historiographischen Anspruch auftrat, so war das kein Etikettenschwindel, sondern gehörte wesentlich zur Publikationsstrategie Rabelais'.[39] Der Rabelaissche Romankomplex amalgamiert verschiedene Rede- beziehungsweise Darstellungsformen, mit je spezifischen darin eingelegten Erwartungshaltungen. Rabelais arbeitet gleichsam mit den Gattungskompetenzen seiner ‚idealen Leserschaft'. Gegen alle Restriktionsversuche behauptete sich die ‚Großform' Roman als Auffangbecken verschiedener literarischer Formen, als eine Form mit hohem integrativem Potential. Dass dies so ist, dazu hat auch Rabelais seinen Teil beigetragen.[40] Dass wir den Roman als eine Form der Integration von

[39] In der Edition Huchons finden sich die Titelblätter der dem konstituierten Text zu Grunde liegenden Drucke abgelichtet. Die Titelei des *Gargantua* lautete [im Druck Juste (1542); NRB 23]: „La vie treshor|rificque du grand Gargan|tua, pere de Pantagruel| iadis co[m]posee par M.| Alcofribas abstrac=|teur de quinte essence." Diejenige des *Tiers Livre* [Fezandat (1552); NRB 36]: „LE| TIERS LIVRE| DES FAICTS ET DICTS| *Heroiques du bon Pantagruel:*| *Composé par M.Fran.*| *Rabelais docteur*| *en Medi-*|*cine.*" Die Sigle NRB verweist auf das Druckverzeichnis von Stephen Rawles und Michael A. Screech: *A New Rabelais Bibliography. Editions of Rabelais before 1626*. Genève: 1987. Zum Publikationsstrategen wurde Rabelais von Bettina Rommel (1997) erklärt.

[40] Stackelberg (1970), S. 18ff. „Der Roman, diese formloseste, freieste aller Gattungen, gilt uns heute als die Dichtung der weitesten Möglichkeiten. Rabelais ist in unseren Augen daher nicht nur kein beliebiger

Heterogenität erkennen, dazu hat Michael M. Bachtin seinen Teil beigetragen. Dazu später mehr.

Rabelais' manieristische Artistik

Rabelais Sprachexperimente besetzen jenen Punkt im Formationsprozess von Autorschaft, wo die Individualität des eigenen Schreibens in der Bezugnahme auf die reglementierenden Systeme der Rhetorik und Poetik über deren Regularitäten hinaus geht. In der Pendelbewegung zwischen *imitatio* und *innovatio,* zwischen dem normativen Bestreben vorgängiger Schrift ähnlich zu werden und dem Bedürfnis sich gegenüber dem Ererbten abzuheben, gewinnt das Profil, was mit dem Begriff des *Stils* belegt werden kann.[41] Versuchten Rhetorik und in ihrem Schlepptau die Poetik vermittels des Rasters der sogenannten Stillagen [*genera dicendi* oder *genera elocutionis*], wie es aus der römischen Rhetorik Quintilians adaptiert wurde, Schreibweisen klassifizierbar zu machen und somit Erwartbarkeiten herzustellen, unterläuft Rabelais den an der normativen Rhetorik/ Poetik formierten Erwartungshorizont auf allen Ebenen.[42]

Romanautor, sondern sogar der erste, der diese Weite der Möglichkeiten im Roman erprobt hat." Deshalb deklariert Stackelberg Rabelais auch zum „Avantgardisten in der Romangeschichte."

[41] Helmut Pfeiffer: *Stil und Differenz. Zur Poetik der französischen Renaissance.* In: *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements,* hrsg. von Hans-Ulrich Gumbrecht und Karl Ludwig Pfeiffer. Fr/M: 1986, S. 115-126. Der erste Versuch, Rabelais' Sprachexperimente – insbesondere der Wortneubildungen - unter dem Stilbegriff systematisch zusammen zu fassen, wurde von Leo Spitzer unternommen, der in Rabelais' Sprache das Moment des „Irrealen" erkannte, um so der von den „Rabelaisants" allein beachteten „Realität" ein Gegengewicht zu geben. Unter Stil verstand Spitzer übrigens „die planvolle Verwendung der durch die Sprache gelieferten Materialien." Leo Spitzer: *Die Wortbildung als stilistisches Mittel. Exemplifiziert an Rabelais.* Halle a.S.: Niemeyer 1910. [Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie XXIX] und ders.: *Zur Auffassung Rabelais.* In: Buck (1973), S. 26-52 [erstmals In: *Romanische Stil- und Literaturstudien.* Marburg: 1931, S. 109-134.]. Zu Spitzer's Stilbegriff vgl. Hans-Jörg Neuschäfer: *Über das Konzept des Stils bei Leo Spitzer.* In: Gumbrecht/ Pfeiffer (1986), S. 281-288 und Hans Ulrich Gumbrecht: *Leo Spitzers Stil.* Tübingen: 2001. Schon bei Spitzer ist das Spannungsverhältnis zwischen Norm und Abweichung angelegt. Stil ist für Spitzer immer auch *Kompromissbildung.*

[42] Vgl. den Artikel „Rhetoric" von Claude La Charité In: RE, 212f. „Rabelais's work seems at first glance completely alien to the norms of rhetoric." Vgl. zudem: Guy Demerson: *Tradition rhétorique et création littéraire chez Rabelais.* In: Etudes des lettres 2 (1984), S. 3-23 oder Paul J. Smith: *Aspects de la rhétorique rabelaisienne.* In: Neophilologus 67.2 (1983), S. 175-185.

Mit den Umpolungen der Renaissance benennt „Stil als Überschreitungsdynamik" – so Karl Ludwig Pfeiffer – „nicht mehr sprachliche Normen, sondern die Wirkungen der Texte, die sich deren Überschreitung verdanken."[43] Zum Stil einer Schreibweise wird also das, was sie an „Bedeutsamen" gegenüber anderen abhebt und sich so der restlosen Erklärung vermittels der schematisierten Begrifflichkeit der Rhetorik entzieht. Das heißt par tout nicht, dass sich ein so verstandener Stil Rabelais' vollständig von den Systemen der Rhetorik/ Poetik losgesagt habe – dafür waren diese im 16. Jahrhundert noch zu stark –, sondern dass der Stilbegriff als das genommen werden muss, was Pfeiffer die Arbeit mit „latente[n] Spielräume[n] von Systemen" genannt hat.[44] Hans Ulrich Gumbrecht folgt Pfeiffer, indem er es so formuliert, wie es für das Verständnis von Rabelais' Schreibexperimenten zutreffend ist, nämlich dass der Stilbegriff „unter dem Vorzeichen von >imitatio< und >inventio< Freiräume sprachlicher Artistik markierte."[45]

Rabelais' *Stil* erhält so auch seinen Stellenwert in einer Geschichte des *Manierismus,* so man unter Manierismus auch die Inszenierung einer mühelosen Artistik fasst, wie es Rüdiger Zymner überzeugend gemacht hat.[46] Dem Leser soll in der „demonstrativen Artistik" die „akrobatische Beherrschung der Gestaltungsmöglichkeiten demonstriert werden. Manierismus ist [so verstanden] ein Verfahren mit der Funktion, demonstrative Artistik vorzuführen und eine Rezepientenreaktion auf eben diese Artistik herauszufordern."[47] Demonstrative Artistik ist

---

Die sogenannte *Rota Vergilii* ist vollendeter Ausdruck der Ordnung von Stilarten. Zu dieser, wie zu den Stilarten allgemein vgl. Gert Ueding/ Bernd Steinbrink: *Grundriß der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode.* 3., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: 1994, S. 67ff. und S. 226-229. Über den „Sprachstilbegriff als Kontrollmöglichkeit" vgl. Karl Ludwig Pfeiffer: *Produktive Labilität. Funktionen des Stilbegriffs.* In: Gumbrecht/Pfeiffer (1986), S. 685-725, S. 694.

[43] Pfeiffer (1986), S. 706f.

[44] Pfeiffer (1986), S. 710.

[45] Hans Ulrich Gumbrecht: *Schwindende Stabilität. Eine Geschichte des Stilbegriffs.* In: Gumbrecht/ Pfeiffer (1986), S. 726-788, hier S. 746.

[46] Rüdiger Zymner: *Manierismus. Zur poetischen Artistik bei Johann Fischart, Jean Paul und Arno Schmidt.* Paderborn u.a.: 1995 und ders.: *Manierismus als Artistik. Systematische Aspekte einer ästhetischen Kategorie.* In: *Manier und Manierismus,* hrsg. von Wolfgang Braungart. Tübingen: 2000, S. 1-14. Zur Geschichte des *Manierismus* Begriffes vgl. auch Ursula Link-Heer: *Manier/ manieristisch/ Manierismus.* In: *Ästhetische Grundbegriffe,* hrsg. von Karl-Heinz Barck und Martin Fontius. Bd. 3 (200), S. 793-846. Auf Zymners Vorschlag geht sie nur mangelhaft ein. Auch für Erich Kleinschmidt ist Rabelais Manierist: *Die Metaphorisierung der Welt. Sinn und Sprache bei Francois Rabelais und Johann Fischart.* In: *Mittelalterliche Denk- und Schreibmodelle in der deutschen Literatur der Frühen Neuzeit,* hrsg. von Wolfgang Harms und Jean-Marie Valentin. Amsterdam/Atlanta: 1993, S. 37-57, S. 53.

[47] Zymner (2000), S. 10f. [im Original kursiv] ähnlich (1995), S. 65.

nicht nur Selbstverständnis von Autorschaft, sondern auch Verständnis für Autorschaft von Seiten der Rezipienten. Nicht nur im Zirkus zeigt sich, dass die bewundernswerteste Artistik die nicht nachvollziehbare ist. Das entscheidende für Zymner ist – und hier liegt die Kompatibilität mit Pfeiffers Stilbegriff – dass Konventionen von der Artistik nicht abgetragen werden, sondern lesbar bleiben um die immanente Kontrastwirkung zu erreichen.[48] Vieles lässt sich in eine solche Vorstellung vom ‚manieristischen Rabelais' integrieren, was René Gustav Hocke als „Formenkunde des Irregulären" unter demselben Begriff subsumiert hatte.[49] In der manieristischen „Pararhetorik" – so der Begriff Hockes – wird das Figurenarsenal der normativen Rhetorik unter geänderten Vorzeichen ausgebeutet.[50] Die im System der Rhetorik auf Grund ihrer Ambivalenz an den Rand gedrängten Verfahren der Textproduktion – *amplificatio, accumulatio, conglobatio, comperatio, ratiotinatio* und all die anderen Figuren der *abundantia* oder *copia* – werden von Rabelais nach allen Regeln der Artistik ausgenutzt.[51]

Polytextualität

Angesichts der Fülle und Heterogenität der Textsorten und Schreibweisen, der genera dicendi, der Jargons und Stilebenen in Rabelais' Romankomplex entsteht das Profil einer „virtuosen"

---

[48] Zymner (1995), S. 64 und 84f. spricht von „konventioneller Basis" ähnlich (2000), S. 11. Es darf hier nicht unerwähnt bleiben, dass für Zymner der „Stilbegriff zu eng" für die Erklärung des Manierismus ist, zumal sich dieser nicht bloß im „inaptum" von Stilverwendungen erschöpft. „Häufung und Übertreibung von Stilelementen als Kennzeichen des Manierismus sind einfach keine eindeutigen Kriterien." [S. 51]. Zymner geht aber von einem genuin rhetorischen Stilbegriff aus, Pfeiffer scheint er nicht zur Kenntnis genommen zu haben.

[49] René Gustav Hocke: *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchemie und esoterische Kombinationskunst.* Reinbek bei Hamburg: 1959, S. 11f. Vgl. auch die Besprechung Hockes bei Zymner (1995), S. 34ff. Schon für Hocke war der Manierist wesentlich Artist, dessen mythische Figuration er in Daidalos sah. Hocke (1959), S. 204ff.

[50] Ernst Robert Curtius versuchte das Phänomen des manieristischen Schreibens noch einfach durch einen Katalog der Figuren handhabbar zu machen. Vgl. ders: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern: 1948, S. 277f; 281f. und 290ff.

[51] Ich verweise hier nur auf die Einträge im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik* [=HWRh] etwa Maria S. Celentano: *Art. Accumulatio.* In: HWRh I (1992), Sp. 36-39. B. Bauer: *Art. Amplificatio.* In: HWRh I (1992), S. Sp. 445-471. R. Bernecker: *Art. Abundantia.* In: HWRh I (1992), Sp. 21-24 und J.C.Margolin: *art. Copia.* In: HWRh II (1994), Sp. 385-394.
Was hier zu Rabelais' Stil gesagt wurde, gilt gesteigert noch für Fischart [s.I.2]; schließlich hat Zymner sein Konzept der „demonstrativen Artikstik" vorrangig an Fischart entwickelt, wenn auch mit der Option der Übertragbarkeit auf Rabelais.

Autorschaft, die gekonnt verschiedenste Traditionen der Oralität und Literalität mitsamt der daran gebundenen Erwartungshorizonte verschaltet.[52] „Rabelais semble avoir exploré tous les genres, comme sa langue accumule la plus extraordinaire collection de mots, materiél hétéroclite venu de partout et d'autrefois."[53] Rabelais betreibt salopp formuliert sprachliches „Multi-tasking", scheint in allen Diskursen und deren sprachlicher Zurichtung zu Hause zu sein.[54] Einer der renommiertesten Rabelaisphilologen formuliert das so:
„The exceptional character of Rabelais' telling [...] derives from the number of strands he brings into play, the extraordinary complex mixture he constructs, and second from the way the mixing process is controlled."[55] Nicht umsonst ruft Jürgen v. Stackelberg in seiner Geschichte des französischen Romans Rabelais als den „größten aller <Mischer> der französischen Literatur" aus. [56]

Auch die Polytextualität – wie ich es in Anlehnung an John Parkin nennen möchte – bringt den Leser dazu, seine Erwartungshaltungen ständig zu adaptieren und zu revidieren. Darin liegt eine weitere Facette des *schwierigen Rabelais.* Hat der Leser es sich einmal kurzzeitig im Gang der Erzählung bequem gemacht, brechen die penetranten Digressionen die immersive Verfolgung der narratio immerzu auf. Für die allein am konventionellen Erzählen orientierte Lesehaltung erscheinen die artistischen Einschübe weniger bewunderswert, denn als lästige Digressionen, die am besten übersprungen werden. Angesichts der Fragmentierung und Retardierung der ‚narratio', die immerwieder in das Nicht-erzählen abgleitet, ist es berechtigt, wie Floyd Gray von einer „art du discontinu" zu sprechen.[57] Die Narration wird nicht vollständig in eine heteroklite Fragmentarität aufgelöst, vielmehr ist von einem „jeu entre le

---

[52] Verwende ich hier das Wort „virtuos" so knüpfe ich an Gedanken Friedrich Kittler's an, die im *Album* des Standard vom 18. September 2010, A1f. unter dem Titel *Modern gesagt: Multitasking* veröffentlicht wurden.

[53] ŒC, S. xxxii.

[54] Floyd Gray sprach treffend von „Rabelais' polytechnics" In: ders.: In: *The Polygelastic Rabelais.* In: Études Rabelaisiennes XLIV (2006), S. 47-62. Er hat den Terminus offensichtlich von Parkin übernommen. *Polytechnics in the Cinquièmse Livre.* In: ders.: *Interpretations of Rabelais.* Lewiston u.a.: 2002, S. 179-209. Fort unterscheidet dieser „polylexy" von „polychromy" und „polytopy". Dorothy Coleman von einem „linguistic talent" In: *Rabelais. A Critical Study in Prose Fiction.* Cambridge: 1971, S. 23.

[55] Terence Cave: *Travelers and Others: Cultural Connections in the Works of Rabelais.* In: Carron (1995), S. 39-56, hier S. 54.

[56] Stackelberg (1970), S. 17.

[57] Gray (1994). Neben Alfred Glauser hat vor allem dieses Buch mir den Weg gangbar gemacht.

continu et le discontinu“ auszugehen.[58] Auch Gray beteiligt sich am rezeptionsästhetischen Grundsatz der Leseraktivierung, wobei er jedoch pauschal annimmt, die Irreführungen des Lesers lösen sich für diesen letztlich in Komik auf [weshalb er sein Buch auch *Comique du Discontinu* betitelte].[59] Gray führt acht „elements de dislocation et de surprise“ [anderorten spricht er von „éléments destructeur“], welche die Kontinuität der ‚narratio' unterminieren, an.[60] Es sind dies „(1) fins de phrases, de chapitres, de paragraphes; (2) les mots brefs; (3) poèmes [..]; (4) allusions aux livres et à la lecture; (5) étymologies et jeux de mots; (6) énumerations et litanies; (7) le langage savant; (8) les métaphores et comparaisons.“ Das Phänomen der Listen fasst unter „énumerations et litanies“. Ich werde im kurzen Forschungsabriss zu den Rabelaisschen Listen darauf separat eingehen, und hier ein Beispiel aus der „langage savant“ ziehen, nämlich die *Citations,* an denen „Unlesbarkeit“ suggeriert wird.[61]

An den *Zitaten* oder besser *Pseudo-Zitaten* – die in modernen Ausgaben durch Kursivsatz bereits angekündigt werden – zeigt sich das mindestens ebenso deutlich wie an den Listen. Für Hermann Meyer – dessen Studie zum *Zitat in der Erzählkunst* in Bezug auf Rabelais noch nicht ausreichend substituiert wurde – ist das „Spiel mit den Zitaten [..] Grundelement einer rechnerisch genauen Erzählkonstruktion“, also nicht ornamentales Beiwerk, sondern zentraler Bestandteil der Rabelaisschen Ästhetik.[62] Genau genommen handelt es sich nicht eigentlich nur

---

[58] Gray (1994), S. 12f. Die Schreibweise der Fragmentierung hat viele Rabelaisforscher dazu gebracht, insbesondere für das *Tiers Livre* und *Quart Livre* von einem „œuvre épisodique“ auszugehen, das keiner kohärenten narrativen Architektur folge. Neben Gray (1994), S. 167-178 etwa Glauser (1966), S. 12 und 87ff., der am *Quart Livre* ebenfalls das Diskontinuierliche betont. Eine Gegenposition behauptet Edwin Duval, der in seinen Arbeiten von einer tektonischen semiotischen Konstruktion der einzelnen Bücher ausgeht. Edwin Duval: *The Design of Rabelais' Pantagruel.* Genève: 1991; ders.: *The Design of Rabelais Quart Livre de Pantagruel.* Genève: 1998. Dabei ist grundsätzlich textuale Kohärenz von der Eignung für globale interpretative Zugriffe zu trennen. Cave (1995), S. 55: „There is a totality and a coherence in Rabelais's writing that any reader may identify, but it cannot be represented as a coherent interpretative product.“ Ähnlich Frank Rutger Hausmann: *Rabelais.* Stuttgart: 1979, S. 27f. und 41;

[59] Gray (1994), S. 178: „Ces digressions nous amusent et nous égarent – nous amusent parce qu'elles nous égarent.“ Zwischem den Diskontinuierlichen, den Überraschungseffekten und dem Komischen hinterlässt Gray jedoch einen Erklärungsspalt. Ich werde im Zuge meiner Arbeit u.a. versuchen, die Komik indirekt in die Wirkungsästhetik zu verbauen und zwar über den Begriff der „Ökonomie“. Dazu an gegebener Stelle mehr.

[60] Gray (1994), S. 17ff.

[61] Gray (1994), S. 39 und S. 109ff. und 163ff.

[62] Herman Meyer: *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans.* Stuttgart: 1961, hier S. 53. Ein Auszug wurde auch dem Sammelband Buck (1973), S. 229-256 beigegeben. Was für Meyer durch die Zitate vorwiegend erreicht wird, ist *Kontrastwirkung.* Generell ist

um Zitate, also der identischen oder leicht veränderten Wiedergabe von Signifikanten anderer Texte. Zum einen sind es Redewendungen oder Versatzstücke aus Fachsprachen, zum anderen Verweise auf Produkte der Schriftkultur.[63] Im berühmten Simultaneität von Äußerungen suggerierenden Kapitel fünf des *Gargantua* überschrieben *Les propos des bienyvres* [ŒC 17ff.][64] finden sich unter zahlreichen Trinksprüchen, Flüchen und Redewendungen auch folgende lateinische „propos": „*priuatio presupponit habitum*", das der Kommentar als „Formule de philosophie scholastique" ausweist [ŒCK 1075], oder „*Natura abhoret vacuum*" ein „axiome de l'ancienne physique" et cetera. Eingeworfen werden aber auch verdrehte, zu Redewendungen herabgesunkene Bibelstellen: „*Respice personam*" [Mt. XXII.16: Non enim respicis personam; ŒCK 1076] oder „*tanquam sponsus*" [Ps. XIX.6: Et ipse tanquam sponsus procedens de thalamo suo]. Liest man weiter von der wundersamen Geburt Gargantuas, so schließt das Kapitel folgender wohl kaum ernst zu nehmender Verweis auf die *Historia Naturalis* des Plinius ab: „Et toutesfoys je ne suis poinct menteur tant asseuré comme il atesté. Lisez le septiesme de sa *naturelle histoire, capi. III.* et ne m'en tabustez plus l'entendement." [ŒC 22]. Als vom Hosenlatz erzählt wird, fehlen selbstverständlich auch nicht die Verweise auf die *auctoritates* : „ainsi que dict Orpheus *libro de lapidibus*, et Pline *libro ultimo*)" [ŒC 25], die der Kommentar als das ausweist, was sich jeder Leser wohl bereits gedacht hat: irreführend und hohl.[65] Zwar gibt es die Titel als Produkt der Schriftkultur, die vom Erzähler debattierten Dinge sind darin aber nicht zu finden.[66] Ich überblättere einige von zahlreichen weiteren Beispielen gesäumte Seiten und führe noch eines an. In der feierlichen Rede [harangue] „de maistre Janotus de Bramagardo" fährt dieser mit allen Geschützen seiner Gelehrsamkeit auf.[67] Seine Supplik um die „grosses

---

vieles an Meyer obsolet geworden, etwa folgende Annahme eines „souverän mit seinem Stoff schaltenden humoristischen Dichter[s]" Meyer (1973), S. 234. Das ließe sich problemlos in den Begriff des *artistischen Schreibens* [s.o.] integrieren.

Zum *Zitat* generell ist viel Nenneswertes erschienen, ich verweise auf Beiträge in: *Instrument Zitat: Über den literarhistorischen und institutionellen Nutzen von Zitaten und Zitieren,* hrsg. von Klaus Beekman und Ralf Grüttemeier. Amsterdam: 2000, S. 11-36. Inbesondere den Überblick von Wim van den Berg: *Autorität und Schmuck. Über die Funktion des Zitates von der Antike bis zur Romantik,* S. 11-36.

[63] Gray (1994), 29ff. trennt diese Verweise von der „langage savant" unter (4) Livres et lecture. Beide sind jedoch nur *zusammen* zu verstehen !

[64] Tom Conley: *Art. Propos des Bien Yvres, Les.* In: *The Rabelais Enyclopedia,* ed. by Elizabeth Chesney Zegura. Westport/ London: 2004, S. 197f. Ich verweise auf die *Rabelais Encyclopedia* künftig mit der Sigle RE.

[65] Gray (1994), S. 120ff. nennt sie inszenierte Blendwerke, die ihre Referentialität vollends einbüßen.

[66] Dieses Phänomen kennzeichnet den *Catalogus Catalogorum perpetuo durabilis* Johann Fischarts [s.u. III.10].

[67] Vgl. Barbara C. Bowen: *Janotus de Bramargardo.* In: RE, S. 134.; Gray (1994), S. 141ff und 156f.

cloches“ von Paris ist gespickt mit antiken, biblischen und anderen gelehrten Zitaten, Pseudozitaten und Redewendungen, wie „*Reddite que sunt Cesaris Cesari, et que sunt dei deo. Ibi iacet lepus*“ oder „*in nomine patris et filii et spiritus sancti Amen.*“ [ŒC 52].

Dass es sich bei sämtlichen Beispielen um Versatzstücke einer „langage savant“ handelt, die durch Dekonstextualisierung und Rekontextualisierung zur satirischen Keule gegen die Gelehrtenkultur umfunktioniert werden, liegt auf der Hand.[68] Diese intertextualen Inszenierungen transformierender Parodie und imitierender Pastiche gewinnen ihr Profil erst vor dem Hintergrund der scholastischen Gelehrtenkultur, ihrer Praxen, Redeweisen und Textsorten.[69]

Topische/ Copiöse Schreibweise

Unter die spitze Feder gerät hier die *Topik,* das universale Ordnungsschema des Wissens in der Frühen Neuzeit, insbesondere die Gelehrtenpraxis der Speicherung und Verschaltung von Fundstellen und Fundstücken [*topoi* | *loci*] als Grundlage diskursiver Produktion.[70]
Spätestens mit dem Ende des Mittelalters wurde die argumentative Topik Aristoteles', die in Zusammenhang mit der Lehre des logischen Schließens stand, unter Rückgriff auf Cicero

---

[68] Marcel Tetel: *Études sur le comique de Rabelais.* Firenze: 1964, S. 88f.

[69] Janotus de Bramagardos Rede steht etwa vor dem Hintergrund epideiktischer Praxen. Vgl. Deborah N. Losse: *Rhetoric at play. Rabelais and the Satirical Eulogy.* Francfort/M [sic!] et al.: Lang 1980. Auf Tradition *akademischer Scherzrhetorik* verweist Kleinschmidt (1993), S. 38f.

[70] Vgl. Gray (1994), S. 163ff. Ich verweise hier zurück auf meine Bemerkungen zum ‚kompilatorischen Schreiben' [s.o.] Ong (1976) und Cahn (1994). Zur Topik als universales Ordnungsschema vgl. Wilhelm Schmidt-Biggemann: *Topica Universalis. Eine Modellgeschichte humanistischer und barocker Wissenschaft.* Hamburg: 1983. Helmut Zedelmaier: *Bibliotheca Universalis und Bibliotheca Selecta. Das Problem der Ordnung des gelehrten Wissens in der frühen Neuzeit.* Köln u.a.: 1992, S. 64-98. Für folgende Ausführungen stützte ich mich auf: Tim Wagner: *Art. Topik.* In: HWRh IX (2009), Sp. 605-626. Klaus Ostheeren: *Art. Topos.* In: HWRh IX (2009), Sp. 630-697. Peter Jehn (Hrsg.): *Toposforschung. Eine Dokumentation.* Fr/M: 1972. Lothar Bornscheuer: *Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft.* Fr/M: 1976. Wilhelm Schmidt-Biggemann/ Anja Hallacker: *Topik: Tradition und Erneuerung.* In: *Topik und Tradition,* hrsg. von Thomas Frank und Ursula Kocher. Götingen: 2007, S. 15-27. Das umfassende Spektrum der Topik in der Frühen Neuzeit kann hier nur unzureichend wiedergegeben werden, der Fokus liegt auf dem, was ich ‚topische bzw. copiöse Schreibweisen' nenne. Zu beachten gilt zudem, dass die Begriffsgeschichte von ‚Topik/ Topos' seit Anbeginn relativ diffus verläuft. Nicht zuletzt hat Ernst Robert Curtius' Toposbegriff wesentlich dazu beigetragen. Zur Kritik an Curtius' Fehldeutung des Toposbegriffes s. Peter Jehn: *Ernst Robert Curtius: Toposforschung als Restauration.* In: ders. (1972), S. VII-LXIV und Bornscheuer (1976), S. 138-149.

umgebaut zu einer materialen Topik.[71] „Das primäre Interesse gilt nicht mehr der Auffindung von Prämissen zu einem gegebenen Argumenationsziel, sondern der Sammlung, Systematisierung und Memorierung von Wissensinhalten."[72] Aus einem Schlussverfahren wurde in der Frühen Neuzeit ein Sortierungsverfahren von Diskursen. Die Topik sollte in der Antike dem Redner, in der Frühen Neuzeit dem Polyhistor die Anschließbarkeit an jegliche Kommunikation ermöglichen, d.h. durch das systematische Sammeln von argumentativen Elementen Kompetenz in thematisch verschiedenen kommunikativen Situationen sicher stellen.[73] Gelehrte Arbeitsweise lief in der Frühen Neuzeit wesentlich über die Topik, die somit auch den Zusammenhalt der frühneuzeitlichen Gelehrtenkommunikation garantierte.[74] Man kann sich die Verfahren der topischen „Textverarbeitung" nach einem Baukastenprinzip denken; das topische Ordnungsschema fungierte als Instrument der Lektüresteuerung, als „Raster zur Verortung von Lektüre", zur Herstellung von Verweisen und als Ausgangspunkt für die Erstellung von Texten.[75] Diskursschnipsel wurden in Notizbüchern oder gedruckten Kompilationen [‚Common-place-books'] gesammelt und nach dem Ordnungssystem der Topik verwaltet, um für eine eventuale Textproduktion disponibel zu bleiben.[76] Die Topik

---

[71] Zur Artistotelischen Topik s. Osterheen (2009), Sp. 637-645 und Bornscheuer (1976), S. 26-60.

[72] Wagner (2009), Sp. 618.

[73] Neben einer universalen Topik bilden sich in der Frühen Neuzeit sukzessive auch Fach- und Sondertopi aus, welche erstere allmählich ablösen. Ostheeren (2009), Sp. 663. Ausführlicher dazu Bornscheuer (1976).

[74] Schmidt-Biggemann/ Hallacker (2007), S. 19: „Die rhetorisch-topische Wissensverwaltung wurde zum zentralen Kriterium von Wissenschaftlichkeit überhaupt." Für Bornscheuer (1976), S. 43ff. übernimmt die Topik seit der Antike eine eminente Funktion für den Bestand der Kommunikation innerhalb einer Kultur und die öffentliche Meinungsbildung. Der „Argumentationshabitus" [94] der Topik stelle die „Kommunikationsfähigkeit" [59] geistiger Eliten sicher. „Die Topoi sind also gewissermaßen die Parameter für das Sprach- und Denkverhalten der kulturellen und politischen Führungsschicht" [47]. Topoi sind Bornscheuer zufolge der Kitt des „gesellschaftlichen Kommunikationsgefüges [...]" und „besitzen solange Überzeugungskraft, wie sie sich bei Lösungen der gesellschaftlich lebensbedeutsamen Probleme bewähren." [101f.] Worin die Stärke und Aktualität Bornscheuers besteht, ist der Versuch unter genauer Bezugnahme auf die antike Tradition den Toposbegriff auf die Ebene einer Theorie gesellschaftlicher Kommunikation [wie sie Niklas Luhmann später ausformulierte] zu heben.

[75] Zedelmaier (1992), S. 52f.

[76] Schmidt-Biggemann/ Hallacker (2007), S. 17 nennt die drei Aufgaben der Topik: (1) Topoi zu sammeln; (2) diese in eine Ordnung bringen um Disponibilität herzustellen und (3) sie „argumentativ wirksam an der richtigen Stelle zu platzieren". Zur Genese, Funktion und Verbreitung der ‚Common-place-books' vgl. Moss (1997). Besondere Aufmerksamkeit der Forschung wurde der Topik als

kennzeichnet – wie Schmidt-Biggemann anmerkt – ein „handwerklich, artistischer Charakter", der den Autor entweder als bloßen Kompilator erscheinen lässt oder als einfallsreichen Arrangeur eigener und fremder Rede.[77] Pejorativ wird die kompilative Schreibweise erst Ende des 17. Jahrhunderts, vorallem jedoch im 18. Jahrhundert mit der Etablierung der „phantasia" [Einbildungskraft] und der Grundlegung einer Genieästhetik.[78]

Was die *Topica Universalis* zudem kennzeichnet ist das Moment der Kombinatorik.[79]

> „Je >topischer< aber ein Werk ist, desto >kombinatorischer< ist auch seine Struktur. Kombinatorik ist die Methode einer innovativen Vermittlung topischen Materials. Je kombinatorischer ein Werk strukturiert ist, desto leichter läßt sich umgekehrt auch sein topisches Material identifizieren. Kombinatorik ist also zugleich ein Verfahren, topisches Material als solches sichtbar werden zu lassen."[80]

Die Kunst der Kombinatorik [*ars combinatoria*] durchzieht das gesamte europäische Denken vom Ende des Mittelalters bis in die Aufklärung hinein.[81] Prägend für die erste Phase der Verbreitung war Raimundus Lullus *ars brevis* [1308], für die zweite Phase die Arbeiten von Gottfried Wilhelm Leibniz und Athanasius Kircher.[82] Die *ars combinatoria* fungierte nicht nur als topisch reguliertes genuin szientifisches Verfahren der Wissensheuristik oder als mnemotechnisches Verfahren der Wissensspeicherung. Unter diesesm Sammelbegriff lässt sich auch ein breites Spektrum poetischer Verfahren subsumieren, die über Jahrhunderte eine Vielzahl an literarischen Formen hervorgebracht haben.[83] Den *carmina figurata* [s.o.], dem *cento*, den *Proteusversen,* ja sogar dem Sonett liegen poetische Grundverfahren der *combinatio,*

Ordnungsschema für Enzyklopädien, bzw. Handbüchern wie Conrad Gesners sogenannter *Pandectae* zuteil. Zu letzteren s. Zedelmaier (1992), S. 87-98.

[77] Schmidt-Biggemann (1983), S. XVII. Cahn (1994), S. 70.

[78] Edgar Mertner: *Topos and Commplace.* In: Jehn (1972), S. 20-68, hier S. 59ff. Joachim Dyck: *Die Rolle der Topik in der literarischen Theorie und Praxis des 17. Jahrhunderts in Deutschland.* In: Jehn (1972), S. 121-149 [erstmals In: *Ticht-Kunst. Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition.* 1969², S. 40-65], S. 149.

[79] Bornscheuer (1976), S. 14ff. und 20. Schmidt-Biggemann (1983), S. 31ff.

[80] Bornscheuer (1976), S. 21.

[81] Anita Traninger: *Art. Kombinatorik.* In: HWRh IV (1998), Sp. 1154-1163.

[82] Zur Rezeption im deutschsprachigen Raum, v.a. in der Literatur vgl. Anita Traninger: *Mühelose Wissenschaft. Lullismus und Rhetorik in den deutschsprachigen Ländern der Frühen Neuzeit.* München: 2001. zu Athanasius Kircher vgl. Thomas Leinkauf: *Mundus combinatus. Studien zur Struktur der barocken Universalwissenschaft am Beispiel Athanasius Kirchers SJ.* Berlin: 1993. Andreas B. Kilcher: *Mathesis und poesis. Die Enzyklopädie der Literatur 1600-2000.* München: 2003, S. 357-370. Für Kilcher ist die ‚ars combinatoria' ein universales Verfahren zur Herstellung von „Texturen" im weitesten Sinne.

[83] Kilcher (2003), S. 370-376.

permutatio und *variatio* zu Grunde.[84] Gustav René Hocke integrierete die *ars combinatoria* als eine Facette der Para-rhetorik in sein Manierismuskonzept.[85] Sie findet in Zymners Reformulierung manieristischen Schreibens als inszenierte Autorschaft genauso ihren Platz, wie in Renate Lachmanns synkretistischer Anti-stilistik [s.o.].

Für die Frühe Neuzeit nachhaltig waren zwei Topos-Lehren. Diejenige Rudolf Agricolas in *De inventione dialectica libri tres* (1528), in der ausgehend von Cicero ein Inventionsmodell erarbeitet wurde, mit dessen Hilfe ein Begriff möglichen Prädikationen zugeführt werden konnte. Ausgehend von einem Begriff konnten so systematisch andere Begriffe und ihr Zusammenhang aufgefunden werden.[86] Für Rhetorik und Poesie prägend war Eramsus' *De duplici copia verborum ac rerum* (1512). Es lohnt sich, sowohl für das Verständnis der Rekurrenz auf topische Schreibweisen bei Rabelais und Fischart als auch für das Verständnis der Ordnungsform Liste Anliegen und Machart der Erasmianischen *Copia*-Lehre kurz zu beleuchten.

Die materiale Dimension der Topik fungierte schon bei Cicero für die Wirkungsästhetik der Rede. Durch die Häufung und Variation von Wörtern (verba) und Dingen (res) [*amplificatio*] sollte die Überzeugungskraft der Rede erhöht werden.[87] Es galt, die Topoi rhetorisch wirksam zu positionieren, was Bramargado in seiner Rede auf stümperhafte Weise macht. Gegenüber der Inventionstopik Agricolas tritt mit der Verselbständigung der materialen Topik in der Rhetorik der Frühen Neuzeit die *amplificatio* als Element der *elocutio* in den Vordergrund.[88] Es geht nun darum, die Rede kunstvoll auszustaffieren durch eine *copia rerum ac verborum*. Die Ausweisung argumentativer Kompetenz wird durch die Ausweisung von Kunstfertigkeit überdeckt, der Rezipient soll weniger argumentativ überzeugt als durch den souveränen Umgang mit sprachlich-stilistischem Reichtum beeindruckt werden.[89] Genau hier ereignet sich die Profilierung von Stil, wie ich sie bereits skizziert habe, und die Inszenierung

---

[84] Ein Überblick über die Formen gibt Traninger (1998). Zum Sonett vgl. Erika Greber: *Wortwebstühle oder: Die kombinatorische Textur des Sonetts. Thesen zu einer neuen Gattungskonzeption.* In: *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske,* hrsg. von Susi Kotzinger und Gabriele Rippl. Amsterdam/ Atlanta: 1994, S. 57-80.

[85] Hocke (1959), S. 50-60 dort am Beispiel Mallarmés.

[86] Schmidt-Biggemann (1983), S. 4-14.

[87] Bornscheuer (1976), S. 78ff. Das Moment der Affektregulation gilt von Cicero bis ins 17. Jahrhundert ungebrochen. Dyck (1969²/ 1972), S. 136. „Die Amplifikation ist ein Mittel zur Überzeugung der Hörer. Es wirkt pathoserregend." Das Moment der Affektregulation gilt von Cicero bis ins 17. Jahrhundert ungebrochen.

[88] Zur *amplificatio* als Element der *elocutio* vgl. Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft.* München: 1960, §§ 400-409.

[89] Bornscheuer (1976), S. 74.

einer „demonstrativen Artistik". Dass die kompilatorische Schreibweise die Profilierung von Stil nicht ausschließe, genau darauf insistiert Erasmus in der sogenannte ‚Ciceronianismusdebatte'.[90]

In *De duplici copia verborum ac rerum* bot Erasmus für Verfahren der *amplificatio* zugleich ein Lehr- und Handbuch, indem er den einführenden Bemerkungen eine Fülle [*copia*] an Beispielen beistellte und somit die copiöse Schreibweise selbst zum Darstellungsprinzip machte. Die Gültigkeit der *copia* für die Textproduktion ist jedoch bei Erasmus nicht ungebrochen positiv, im Gegenteil, bei ihm zeigt sich deutlich die Ambivalenz copiösen Schreibens.[91]

Erasmus eröffnet seinen Traktat nicht mit einem Lob der Vorzüge copiösen Schreibens, sondern mit einer Warnung vor dessen Missbrauch „Cap. I: Pericvlosam esse copiae affectationem".[92] In „Cap. IIII: Qvibus vitio data immodica copia" [OO I.6, 30] betont er die Maxime einer mittleren Position zwischen *breviloquentia* und übermäßiger *copia.* Dass bereits an der Schwelle die Rute ins Fenster gehalten wird, zeigt, wie sehr Erasmus um die Sprengkraft der *copia* Bescheid wusste. Die copiöse Ausstaffierung der Rede vergleicht er mit passender oder unpassender Kleidung:

> „quod est vestis nostro corpori, id est sententiis elocutio. Neque enim aliter quam forma dignitasque corporis cultu habituque, itidem et sententia verbis vel commendatur vel deturpatur."
> [„style is to thought as clothes are to the body. Just as dress and outward appearence can enhance or disfigure the beauty and dignity of the body, so words can enhance or disfigure thought."][93]

Grundprinzipien der *copia verborum ac rerum* sind ‚variatio' und ‚combinatio', sowie die Vermeidung von Übermaß und ‚tautologia'. Der größte Teil seines Traktates besteht darin, die Verfahren der Generierung der *duplici copia* systematisch zu durchlaufen und mit nachahmungswerten Exempla zu unterfüttern.

> „Qvarum altera [copia verborum] consistit in synonymia, in heterosis siue enallage vocum, in metaphoris, in mutatione figurae, in isodynamis, reliquisque id genus variandi rationibus; altera [copia rerum] in congerendis, dilatandis, amplificandis argumentis, exemplis, collationibus, similibus, dissimilibus, contrariis atque aliis hoc genus modis, [...]. Haec quanquam alicubi sic coniunctae videri possunt, vt haud facile dignoscas, ita alteri inseruit altera [...]."

---

[90] Vgl. Jörg Robert: *Einflußangst. Autor - Autorität - Pluralisierung in der frühneuzeitlichen imitatio-Debatte am Beispiel von Erasmus' Ciceronianus.* In: *Autorität der Form - Autorisierung - Institutionelle Autorität,* hrsg. von Wulf Oesterreicher, Gerhard Regn und Winfried Schulze. Münster: 2003, S. 141-157.

[91] Für die folgende Erasmuslektüre orientiere ich mich an Cave (1979) und Thomas O. Sloane: *Schoolbooks and Rhetoric: Erasmus's Copia.* In: Rhetorica IX (1991), S. 113-129.

[92] Desiderius Erasmus: *Opera Omnia Desiderii Erasmi Roterodami.* Ordinis 1. Tomus 6: *De duplici copia verborum ac rerum commentarii duo,* hrsg. von Betty I. Knott. Amsterdam: 1988, S. 28 und 30ff. [OO I.6] Ebenfalls benutzt habe ich die englische Ausgabe: *Collected Works of Erasmus.* Vol. 24: *Literary and Educational Writing 2: De copia/ De ratione studii,* ed. by Craig R. Thompson. Toronto u.a.: 1978. [CW XXIV]

[93] Erasmus: OO I.6, S. 35ff. / CW XXIV, S. 306.

> [„Richness of expression involves synonyms, heterosis or enallage, metaphor, variation in word form, equivalence, and other similiar methods of diversifying diction. Richness of subject-matter involves the assembling, explaining, and amplifying of arguments by the use of examples, comparisons, similiarites, dissimilarities, opposites, and other like procedures [..] It might be thought that these two aspects are so interconnected in reality that one cannot easily seperate one from the other,[...]“ [94]

Es ist nicht nötig, dass ich sämtliche Verfahren abschreite, ich führe hier nur die Synonymie [Cap. XI] die „prima ac simplicissima variandi ratio“ an. Erasmus empfiehlt den Schülern [„discipuli“] Synonymeverzeichnisse anzulegen und diese nach Wortqualitäten zu sortieren, nämlich „sordida [vulgar words], invsitata, poetica, prisca [archaic words], obsoleta, dvra [harsh words], peregrina [foreign words], obscoena und novata.“[95] Zu den „verba obscoena“ vermerkt er stets in Hinblick auf die maßvolle Verwendung [ratio]:

> „Vnde igitur ducitur obscoenitas ratio? Non aliunde quam ab vsu, non quorumlibet, se eorum est casta oratio; nam poetae, praecipue satyrici, in his sibis nimium permiserunt.“
> [„How then do we recognize indecency? Only from usage, and I do not mean the usage of all and sundry, but of those whose speech is modest. The poets, in particular the satirists, have allowed themselves too much freedom in the employment of such words.“][96]

Bereits in dieser Kategorie wird klar, dass Rabelais und Fischart sämtliche Verfahren der *copia verborum ac rerum* exzessiv ausnützten und dass genau die sanktionierte Position die Möglichkeit stilistischer Profilierung offenhält. Das trifft inbesondere auf die den *Copia*-Lehren inhärente ‚Poetik des Enumerativen' zu.

Ab Kapitel XXXIII lässt Erasmus nachahmenswerte Beispiele [„Experientiae“] folgen, indem er selbst das Prinzip der copiösen Schreibweise zur Anwendung bringt.

> „Nunc quo res fiat dilucidior, experiundi gratia sententiam vnam atque alteram proponamus conemurque, quoad fieri poterit, eandem veluti Proteum in omnem speciem vertere.“
> [„To make it easier to understand what I have been saying, let us have a practical demonstration. We will take one or two sentences and see how far we can go in transforming the basic expression into a Protean variety.“][97]

Es folgen zwei Listen mit Variationen über die Sätze „Tuae literae me magnopere delectarunt“ und „semper dum vivam tui meminero“, die wie Erasmus dezidiert festhält, potentiell ad infinitum verlängert werden könnten [„infinit fuerit operis“]. Genau diese Passage zeigt für meine Überlegungen zentrale Momente: zum einen, dass die copiöse Schrift Erasmus' die am Paradigma orientierte Poetik des Enumerativen ausstellt; dass ihre Wirkung in der Bewunderung sprachlicher Kompetenz und artistischen Erfindungsreichtums liegt und dass die Listenbildung zur Präsentationsform par excellence für eine copiöse Rhetorik wird.

---

[94] Erasmus OO I.6, S. 32/ CW XXIV, S. 301.

[95] Erasmus OO I.6, S. 38-48. Hier verweise ich nochmals auf Cahn (1994) und Blair (2011), S. 63ff.

[96] Erasmus OO I.6, S. 48/ CW XXIV, S. 315.

[97] Erasmus OO I.6, S. 76/ CW XXIX, S. 348.

Diese und nach ihrem Beispiel ähnlich anzulegende Listen werden für Erasmus über die kritische Selektion legtimiert, bei Rabelais aber mehr noch bei Fischart scheint die Selektion jedoch aufgehoben. Die *amplificatio* erscheint letztlich als eine „Technik der summativen Häufung."[98]

In Erasmus *De duplici copia verborum ac rerum* wird die Ambivalenz der *copia* offensichtlich. Die Bewertung der janusköpfigen *copia* schwankt zwischen Kompetenzerweis und Kompetenzüberschreitung, zwischen „filling up and emptying out."[99] Das Bild des prodigiösen Füllhorns zeigt bei Rabelais ungeschminkt seine Kehrseite: loquacitas, garrulitas, tumor [Schwulst] und abundantia.[100] Als wäre Rabelais' Fülle noch nicht genug, setzt Fischart noch eins drauf.

Die kursorischen Bemerkungen zur Topik sollen gezeigt haben, dass diese – wie Conrad Wiedemann es formuliert – „ein auf argumentative Vielfalt und Kompetenz ausgerichtetes Denken in Reihen darstellt"[101], und dass die Nutzbarmachung der Listenbildung für stilistische Profilierung bei Rabelais und Fischart nur vor dem Hintergrung der Topik und ihrer Anverwandlung in einer Rhetorik der *copia* zureichend verstanden werden kann.

Der hybride Roman

Wird unter dem Begriff der *copia* die Auseinandersetzung der Schreibens mit der Schrifttradition zwischen imitatio und innovatio verhandelt, so führt das nicht nur auf die Frage der Genese von Stil und Autorschaft zurück, sondern auch in die Vorgeschichte dessen was seit den sechziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts unter dem Etikett *Intertextualität* firmiert. Man wird mit den unterschiedlichsten Ansätzen und Begriffen – von Genettes Transtextualität bis Barthes bereits erwähntem „pluralem Text" – an Rabelais' Text arbeiten können und

---

[98] Berthold Emrich: *Topik und Topoi.* In: Jehn (1972), S. 90-120, hier S. 116 [erstmals In: Deutschunterricht 18 (1966), S. 15-46].

[99] Cave (1979), S. 171-182. und S. 187: „Its very celebration of fertility, plenitude, presence, reveals an inverse movement towards emptiness or absence." Im Prologe zum *Tiers Livre* heißt es über das Fass Diogenes' und somit Rabelais Romankomplex gleichermaßen: „C'est un vray Cornucopie de joyeuseté et raillerie." [ŒC 352/ TL Pr.]

[100] J. C. Margolin: *Art. Copia.* In: HWRh II (1994), Sp. 385-394. Am ausführlichsten zur Ambivalenz der *copia* zwischen Fülle und Leere, und dem Selbstverständnis der Schreibenden in der Renaissance Cave (1979), passim, insbesondere S. 3-34.

[101] Conrad Wiedemann: *Topik als Vorschule der Interpretation.* In: *Topik. Beiträge zur interdisziplinären Diskussion,* hrsg. von Dieter Breuer und Helmut Schanze. München: 1981, S. 233-255, hier S. 242.

fruchtbare Ergebnisse erzielen.[102] Allein bei Lektüre von Gérard Genettes *Palimpseste* wird man für alle Kategorien und Subkategorien bei Rabelais fündig. Auf die Einzeltexte transformierende Parodie stößt man ohne viel nachzublättern genauso wie auf die imitatio von anonymen Schreib- und Redeweisen, die Genette als Pastiche von der Parodie berechtigt sondert.[103] Die Genettesche Differenzierung deckt sich zumindest ansatzweise mit dem was Broich/ Pfister *Einzeltextreferenz* und *Systemreferenz* nannten.[104] Spätestens dort wo sich die Intertextualitätsforschung von der älteren Quellenforschung lossagt, also indem man etwa konstatierte dass Rabelais von Folengo beeinflusst wurde, wird sie innovativ.

Bewegen sich viele Rabelaisforscher auf dem firmen Boden der *Einzeltextreferenzen*, sei es zu Erasmus, zu Morus, oder eben Folengo, so schritten andere voran, mit Rabelais' Bezugnahmen auf Gattungskonventionen, Textsortentraditionen und Schreibweisen *Systemreferenzen* zu kartographieren. Das Spektrum reicht von rhetorischen Textsorten, Gattungen wie Rätsel, Spruch und Farce, bis zur Anbindung an die Tradition der Ritterromane und der Historiographie.[105] Genau hiermit erreicht Rabelais' Romankomplex über die expliziten wie latenten Einzeltextreferenzen hinaus seine eminente intertextuelle Dimension.

---

[102] Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe.* Fr/M. 1993. Der Output der Intertextualitätsforschung füllt ganze Bibliotheken, eine systematische Arbeit zu Rabelais steht meines Wissens noch aus. Das erstaunt um so mehr, da mit der den Begriff Intertextualität einführenden Arbeit von Julia Kristeva: *Bakhtin, le mot, le dialogue et le roman.* In: Critique 23 (1967), S. 438-465 Bachtin zu einem Vater der Intertexualitätsforschung gemacht wurde. Ich erwähne hier nur die (allgemeine) Literatur, die ich dankenswerter Weise benutzt habe. Den besten Überblick gibt für mich Graham Allen: *Intertextuality.* London/ New York: 2000; Sehr lesenswert als eine Art Zwischenbilanz nach zwei Dezennien Intertextualitätsforschung ist Jonathan Cullers: *Presupposition and Intertextuality.* In: ders.: *The Pursuit of Signs. Semiotics and Deconstruction.*London/ New York: 1981 ,S. 100-118. Zudem Jay Clayton/ Eric Rothstein: *Figures in the Corpus. Theories of Influence and Intertextuality.* In: *Influence and Intertextuality,* ed. by Jay Clayton and Eric Rothstein. Madison: 1991, S. 3-36; Um Vorgeschichte und blinde Flecken der Intertexualitätsforschung bemüht sich – nicht immer verständlich – Mary Orr: *Intertextuality: Debates and Contexts.* Cambridge: 2003. Unter den wegweisenden deutschsprachigen Beiträgen ragt der Sammelband von Ulrich Broich und Manfred Pfister hervor: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien.* Tübingen: 1985. Mit dem mittlerweile erlangten Begriffsspektrum vertraut macht: Andreas Böhn: *Intertextualitätsanalyse.* In: *Handwörterbuch der Literaturwissenschaft,* hrsg. von Thomas Anz u.a. Bd.2. Stuttgart/ Weimar: 2007, S. 204-216.

[103] Das tut Margaret A. Rose explizit so nicht: *Parody: Ancient, Modern, and Post-modern.* Cambridge: 1993. Sie geht in extenso auf Bachtin ein, Genette verbannt sie jedoch in eine Fußnote.

[104] Vgl. Broich/ Pfister (1985), S. 48-77.

[105] Vgl. ŒCK, 1217f.

Das hat Michail M. Bachtin sehr gut erkannt, wenn er Rabelais in seiner Evolution des *polyphonenen Romans* eine besondere Stellung zuweist. Bachtins Konzept von der Redevielfalt des Rabelaisschen Romans hat sich längerfristig ungleich innovativer behauptet als die das Rabelaisbuch beherrschende Situierung in die volkstümliche Lachkultur.[106] In das Konzept des Karnevalismus hat Bachtin sein an Dostojewski entwickeltes Verständnis vom polyphonen Roman verbaut, um es im Rabelaisbuch zumindest stellenweise, in seiner Abhandlung *Das Wort im Roman* gänzlich zum Gegenstand der Auseinandersetzung mit *Gargantua et Pantagruel* zu machen.[107]

Der *polyphone Roman* ist für Bachtin die ästhetische Form schlechtin die extratextual gegebene Redevielfalt der Sprachgemeinschaft in der Pluralität seiner Ausdrucksmöglichkeiten darzustellen. Für Bachtin gibt es die *eine* Sprache im Sinne der Saussurschen langue nicht, sondern nur die soziale und damit für Bachtin immer auch ideologische Redevielfalt.[108] In jeder

---

[106] So sieht es auch Richard M. Berrong: *Rabelais and Bachtin.* Nebraska: 1986. Ich gehe hier bewußt primär auf Bachtin selbst zurück und nicht auf die Bachtinlektüre Julia Kristevas (1967). Dass sich Kristevas *Intertextualität* von Bachtin in entscheidenden Punkten weg bewegte, indem insgeheim auf dessen formalistisches Substrat zurückgegriffen wurde, bespricht Andrea Lesic-Thomas: *Behind Bakhtin: Russian Formalism and Kristeva's Intertextuality.* In: Paragraph 28 (2005), S. 1-20. „If we compare Bakhtin's extremely complex and vibrant theory of dialogism, heteroglossia and polyphony to Kristeva's notion of ‚intertextuality' as the absorption of texts by texts, somehow the latter does not seem to do much justice to the former,..." [S.6]. Statt dessen „the notion of ‚intertextuality' can be derived almost entirely from the Formalists' theories of literature and language." [S.15]

[107] Da für eine angemessene Wiedergabe von Bachtins komplexem, über Jahrzehnte erschriebenem, Theoriegebäude hier kein Platz ist, erlaube ich mir einige Bruchstücke herauszulösen.
Ich beziehe mich hier ausschließlich auf die Abhandlung *Das Wort im Roman.* In: Michail M. Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes,* hrsg. von Rainer Grübel. Fr/M: 1979, S. 154-300. Die für mich immer noch beste Darstellung des Bachtinschen Denkens in seiner genetischen Entfaltung leisten Gary Saul Morson und Caryl Emerson: *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics.* Stanford: 1990. Was Bachtins Architektur des Romans für eine Theorie des Romans bedeutet fasst Matthias Bauer gut zusammen. *Romantheorie.* Stuttgart/ Weimar: 1997, S. 125-153. Dass es sich bei Bachtin um eine Verkreuzung von Deskriptivem und Normativem handelt, ist von der wissenschaftlichen Rezeption oftmals kritisiert worden, beschneidet aber nicht die Fruchtbarkeit des Ansatzes, so man diesen Umstand kritisch zur Kenntnis nimmt. Vgl. Matias Martinez: *Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis.* In: *Grundzüge der Literaturwissenschaft,* hrsg. von Heinz-Ludwig Arnold und Heinrich Detering. München: 2001[4], S. 430-445, insbesondere S. 440f. Zu Bachtin als „major theorist of intertexuality itself" vgl. Allen (2000), S. 14-30, S. 16.

[108] Gegen die zentripetale, normative offiziöse Sprache hält Bachtin die zenrtifugalen Kräfte der sozialen Redevielfalt, die „innere Aufspaltung der Sprache". „Wir meinen also einen konkreten sozial-sprachlichen Horizont innerhalb einer abstrakt einheitlichen Sprache" [S. 242] Hier geht das Konzept der Polyphonie

Stimme einer individualen Äußerung findet sich die soziale Redevielfalt als kopräsente Stimmenvielfalt eingelegt [entweder explizit oder als verdeckte Referenz][109]. In jedem Wort einer individualen Stimme wird nicht nur (denotativ) etwas bezeichnet, es schwingen (gleichsam konnotativ) all die Abdrücke mit, welche die Sprachgemeinschaft in diesem Wort hinterlassen hat. Das solchermaßen *dialogisierte Wort* kann nicht neutral angeeignet werden, es trägt immer die Spur einer (kollektiven) „fremden Rede".[110] Was das Wort des Romans im einzelnen kennzeichnet, wird auch auf der kompositorischen Ebene umgesetzt. „Der Roman orchestriert seine Themen, seine gesamte abzubildende und auszudrückende Welt der Gegenstände und Bedeutungen mit der sozialen Redevielfalt und der auf ihrem Boden entstehenden individuellen Stimmenvielfalt."[111]

Der Roman gibt der sozialen Redevielfalt Ausdruck, er vermittelt wie Bachtin es nennt ein „Bild der Sprachgemeinschaft", und erhält so auch eine mnemotive Funktion.[112] Der Autor des *polyphonen Romans* orchestriert die Stimmenvielfalt, indem er sie – wie Iser sagen würde – auf die einzelnen „Perspektiventräger" aufteilt, die nicht an einer zentralen Erzählerrede verwertet, sondern mitsamt dieser sämtliche zur Disposition gestellt werden.[113] Obgleich oftmals nicht zur

---

nahtlos über in das des Karnevalismus. Bachtin (1979), S. 163ff. Zu Karnevalismus/ Dialogizität vgl. Lesic-Thomas (2005), S. 17.

[109] Was dadurch evoziert wird, ist das Bild einer manifesten Textoberfläche, hinter der eine latente sprachliche Vielfalt steckt.

[110] Sehr gut hierzu Renate Lachmann: *Dialogisches Denken und Rhetorik bei Michail Bachtin.* In: *Jahrhundertbücher. Große Theorien von Freud bis Luhmann,* hrsg. von Walter Erhart und Herbert Jaumann. München: 2000, S. 224-244, S. 227: „Die Urszene des Dialogs aber ist nicht der Roman, sonder das Wort selbst." Insofern der Roman die Dialogizität der Sprache, wie sie sich im Wort kristallisiert, ausdrückt wird er polyphon [!]. Vgl. auch dies.: *Dialogizität und poetische Sprache.* In: *Dialogizität,* hrsg. von ders. München: 1982, S. 51-62, S. 51: „Das fremde Wort, das sich in Formen wie Stilisierung, Parodie, Rollensprechen, Polemik etc. ‚gegenäußert', erlangt selbst kein Präsenz, es ist ein mitverstandenes, implizites Wort." Vgl. auch JürgenLehmann: *Ambivalenz und Dialogizität. Zur Theorie der Rede bei Michail Bachtin.* In: *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik,* hrsg. von Friedrich A. Kittler und Horst Turk. Fr/M: 1977, S. 355-380, insbesondere S. 369ff.

[111] Bachtin (1979), S. 157.

[112] Bachtin (1979), S. 250f. Die zusätzliche soziale Funktion des Romans besteht in der „Verfeinerung unserer Wahrnehmung sozial-sprachlicher Differenzierungen".

[113] Der Begriff der „Perspektiventräger" und des „Perspektivenfächers" findet sich in Wolfgang Isers: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung.* München: 1994[4]. Es handelt sich aber zum zwei unterschiedliche Metaphorisierungen, bei Bachtin um eine musikalisch-auditive, bei Iser um eine optische-bildnerische. Gérard Genette versuchte die beiden Sinnesmetaphern in seiner Theorie des

Gänze durchsichtig ist, was Bachtin genau unter der Rede – und Stimmenvielfalt versteht, liegt in ihrem Kern doch die „lebendige Äußerung", also die orale Kommunikation, womit Bachtins Konzept ein eminenter „Vokalismus" oder Phonozentrismus inne wohnt, dem dialogischen Wort eigentlich – wie Renate Lachmann bemerkte – eine „Diaphonologie".[114] Indem Bachtin die Ablagerungen der sozialen „lebendigen" Redevielfalt in ihrer politisch-ideologischen Dimension in den Vordergrund schiebt, werden zugleich die Ablagerungen der Schrifttradition ausgeklammert. Es sei nur wenigen Romanschriftstellern gelungen – und darin sticht Rabelais hervor – gegen die Homophonisierungs-tendenzen der Schrift die Stimmenvielfalt ästhetisch nachvollziehbar zu orchestrieren. Man lese das an Dialogen überaus reiche *Tiers Livre,* so gewinnt man sehr rasch einen Eindruck davon, worauf Bachtin hinaus wollte. Holt man die Schrifttradition wieder in das Konzept des *polyphonen Romans* herein – wohl wissentlich damit Bachtin zu verdrehen - , so wird neben der Kollektivität der Redevielfalt noch eine andere Dimension des Rabelaisschen Romans offenkundig, nämlich die Pluralität schriftlicher Formen [und das beinhaltet auch die Pluralität der in die Schriftlichkeit übertragenen oralen Formen]. In Rabelais Roman begegnet man neben einer *Polyphonie* auch einer *Polygraphie*.

Im Hinblick auf seine kompositorische Vielfalt spricht Bachtin nicht nur vom polyphonen, sondern auch vom *hybriden Roman.* Bachtin gibt dem *polyphonen/hybriden Roman* eine linguistisch-ideologische Verankerung im *dialogischen Wort* und er gibt ihm eine evolutiv konzipierte Geschichte, die von der menippeischen Satire über Rabelais bis zu Dostojewski reicht.[115]

Die menippeische Satire ist in Bachtins evolutiver Geschichte des hybriden Romans Prototyp synkretistischer Formen und „parodistischer Stilisierung".[116] Wiederholt wurde Rabelais Romankomplex mit der Form der Menippea belegt.[117] Fasst man – wie Werner von

---

Erzählens wieder zusammen zu bringen, wenn er von *voix* und *focalization* spricht. *Die Erzählung.* München: 1998[2].

[114] Lachmann (1982), S. 54. Lachmann (2000), S. 235ff. „Gegen die Hypostase des Buchstabens hat Bachtin die Hypostase der Stimme gesetzt." [235]

[115] Die Geschichte des polyphonen Romans entwirft Bachtin im fünften Kapitel von *Das Wort im Roman* u.d.T. *Die beiden stilistischen Linien des europäischen Romans,* S. 251-300.

[116] Bachtin (1995), S. 119f. Zu Bachtin/ Menippea vgl. Rose (1993), S. 85ff. und 165. Kristeva (1967), S. 456-460 und André Tournon: *Le paradoxe ménippéen dans l'œuvre de Rabelais.* In: ÉR XXI (1988), S. 309-317. Tournon fräft v.a. nach der „satura" der Naht zwischen den heterogenen Elementen. Der dialogische Ausrichtung der Menippea korrespondiert die Standortlosigkeit des Erzählers [s.o.].

[117] Am deutlichsten durch Coleman (1971), S. 84ff.: „In fact Rabelais has chosen a loose-shifting Menippean satire for his fictional form." Die Menippeische Satire erfuhr im 16. Jahrhundert eine gewisse Renaissance unter den Gelehrten vgl. dazu Scott Blanchard: *Scholars' Bedlam. Menippean Satire in the*

Koppenfels es tut – unter dem „<bunten Stil> der Menippea demnach alle Arten von Texteinschüben, die semantische Bruchlinien erzeugen: Verseinlagen, fremdsprachige Brocken und typographische Fremdkörper [...]“, so kann man Rabelais' Roman sehr wohl als menippeischen Roman bezeichnen.[118] Insofern bei Bachtin der hybride Roman ohnedies die Menippea beerbt, kann auf den Beisatz „menippeisch“ auch verzichtet werden, solange man bloß das Kompositionsprinzip berücksichtigen möchte.

> „Jeder Roman ist in seiner Gesamtheit, vom Standpunkt der in ihm verkörperten Sprache und des Sprachbewußtseins aus betrachtet, eine *Hybride*. [...] Eine künstlerisch organisierte Hybride, [...] durch und durch stilisiert, durchdacht, abgewogen, distanziert. [...] In solchen Hybriden gibt es keine Verbindung von konsequent duchgehaltenen Sprachsystemen, sondern bloß eine Vermischung von Spachelementen.“[119]

Die Konzeption des *polyphonen/ hybriden* Romans erfolgt für Bachtin in Abgrenzung gegenüber einer Stilistik „der im Kabinett bewiesenen Meisterschaft“, welcher eine sozial – heute würden wir eher sagen kultural – ausgerichtete Stilistik des Romans entgegengesetzt wird.[120] „Der Roman als Ganzes umschließt viele Stile, verschiedenartige Reden und verschiedene Stimmen. [...] Der Stil des Romans besteht in der Kombination von Stilen.“ Entscheidend für Bachtin ist die Kollektivität des Romanstils, dass die Stilistik des Romans eben nicht Produkt eines individualen Sprachgebrauches ist, sondern die kultural gegebenen Stilformen der Rede arrangiert bzw. orchestriert. Der Autor wird bei Bachtin wesentlich zum Arrangeur kollektiven Sprachmaterials. Das Arrangement ist für Bachtin dann gelungen, wenn die „dialogisch erregte und gespannte Sphäre der fremden Wörter, Wertungen und Akzente“ durchsichtig bleibt.[121] Im Mittelpunkt der „Grundtypen kompositorisch-stilistischer Einheiten“ der Romanstilistik regiert Bachtins Phonozentrismus zu Folge die „Stilisierung verschiedener Formen des mündlichen,

---

Renaissance. Lewisburg: 1995. Andreas B. Kilcher: *mathesis und poesis. Die Enzyklopädik der Literatur 1600 bis 2000*. München: 2003, S. 152-157 geht es weniger um die Form als um die „Menippeisierung enzyklopädischen Wissens.“ Neuerdings nahm sich Werner v. Koppenfels um die Menippea an: *Der Andere Blick oder Das Vermächtnis des Menippos. Paradoxe Perspektiven in der europäischen Literatur*. München: 2007. Der Schwerpunkt liegt bei ihm jedoch minder auf der Gattungsmischung denn auf „Gegenorten und exzentrischen Blickwinkeln“. Um seinem Verständnis der Menippea eine theoretische Fundierung zu geben, greift er auf Bachtins Dostojewskibuch zurück.

[118] Koppenfels (2007), S. 25. Die „imaginäre Bibliothek“ [P VII] nennt Koppenfels ein „typisch menippeisches Einschiebsel“ [S. 248]

[119] Bachtin (1979), S. 251.

[120] Bachtin (1979), S. 154ff. Deshalb erklärt er auch das „Romanwort zum Prüfstein für die gesamte Stiltheorie“. Bachtin grenz sich ab von einer Stilistik, die im literarischen Kunstwerk ein geschlossenes System vorfindet.

[121] Bachtin (1979), S. 169.

alltäglichen Erzählens (skaz)." Er versäumt es jedoch nicht unter die „komplexeren künstlerischen Formen der Organisation der Redevielfalt" auch „die Stilisierung verschiedener Formen des halbliterarischen, (schriftlichen) alltäglichen Erzählens (Briefe, Tagebücher etc.)" aufzunehmen.[122] Hier liegt – wenn auch in einer Klammer versteckt – ein Verständnis des *hybriden Romans* als integrative Form auch schriftlich tradierter Formen, literarischer Gattungen und Textsorten, nicht nur oraler Redeformen. In ihrer verengten Ausrichtung auf die oralen Redeformen des Dialoges, des skaz und der Marktplatzrede vernachlässigt Bachtin die Teilhabe der Schriftkultur an der Redevielfalt. Diese Vernachlässigung erfolgt ganz zu Gunsten des Mythos vom populären Rabelais.

Die *Propos des bienyvres* [ŒC 17ff.] nehmen sich wie ein Kondensat der vielstimmigen Rede des Marktplatzes aus. Was Bachtin gerne übersehen lässt ist, dass an der frivolen Stimmenvielfalt auch Äußerungen der Schriftkultur partizipieren, die ich oben unter dem Begriff der *loci* subsumiert habe.

Ich finde bei Bachtin dort einen Ansatzpunkt für die Beschäftigung mit dem Phänomen der Listen, wo er im Rahmen der *parodistischen Stilisierung* von einer Stilisierung der Redegattungen spricht, zumal er unter *Gattungen* neben „berufspezifischen" Redeformen, die wir heute Jargons nennen würden, auch literarische Gattungen erwähnt. In einem Aufsatz seines Spätwerkes unter dem Titel *The Problem of Speech Genres* nennt Bachtin diese Gattungen der Rede *Speech Genres* [so zumindest die englische Übersetzung] und differenziert „primary" oder „(simple) speech genres" von „secondary (complex) speech genres."[123] Unter letzteren erwähnt er explizit den Roman. Erstere können in den Roman eingebettet werden, „bewahren" dabei aber „gewöhnlich ihre konstruktive Elastizität und Selbständigkeit sowie ihre sprachliche und stilistische Eigenart."[124]

---

[122] Bachtin (1979), S. 156.

[123] Michail M. Bachtin: *The Problem of Speech Genres.* In: *Speech Genres and Other Late Essays,* ed. by Caryl Emerson. Austin/ Texas: 1986, S. 60-102. Vgl. auch Simon Dentith: *Bakhtinian thought: an introductory reader.* London/ New York: 1995, S. 38ff. Bachtins „speech genres" tangieren den Bereich der *Systemreferenz* [s.o.], zu dem auch Gérard Genettes Theorie der Architextualität gehört. An das Ende seiner *Introduction à l'Architexte* stellt er eine Theorie der Architextualität in Aussicht, die er mit seinem Bändchen nicht in dem Sinne eingelöst hat, wie die Paratextualität oder Transtextualität. „J'y mets enfin cette relation d'inclusion qui unit chaque texte aux divers types de discours auxquels il ressortit. Ici viennent les genres, et leurs déterminations déjà entrevues: thématique, modales, formelles, et autres (?). Appelons cela, comme il va de soi, l'*architetxe,* et *architextualité,* ou simplement *architexture*...." Gérard Genette: *Introduction à l'architexte.* Paris: 1979, S. 87f. Vgl. auch Genette (1993), S. 13f.

[124] Bachtin (1979), S. 210.

„We speak only in definite speech genres, that is, all our utterances have definite and relatively stable typical *forms of construction of the whole.* Our repertoire of oral (and written) speech genres is rich."[125]

Mit seinen *speech genres* nähert sich Bachtin der Pragmalinguistik und zumindest ansatzweise dem, was etwa zeitgleich als Sprechakttheorie entstand. So wie in jeden Sprechakt dessen illokutionäre Rolle eingeschrieben ist, die ihn als spezifische Äußerungsform [des Wünschens, des Versprechens etc.] zu erkennen gibt, so haben auch Bachtins *speech genres* eine – um den Terminus zu übertragen – illokutionäre Markierung. Diese illokutionäre Markierung bezeichnet Bachtin als „Stil der Gattung", der allgemein zirkuliert und mit der Sprachsozialisation selbst erworben wird.[126] Wie jeder Äußerung gefüllt ist mit „dialogic overtones" – ich sprach oben von konnotativen Abdrücken – so transportieren auch die „relatively stable types of utterances" stilistische Konnotationen, die in jeder individualen Aktualisierung dialogisch präsent bleiben. In nuce findet sich das bereits in *Das Wort im Roman.*

„Mit den einzelnen Momenten der Sprache verbindet sich das spezifische Aroma der jeweiligen Gattungen: sie verwachsen mit spezifischen Standpunkten, Vorgehensweisen, Denkformen, mit den Nuancen und Akzenten der jeweiligen Gattungen."[127] In der parodistischen Stilisierung wird mit dem was Bachtin etwas kryptisch das „spezifische Aroma der Gattungen" nennt operiert. Was ist eigentlich das „spezifische Aroma" ? Es handelt sich offensichtlich hier um ein im kollektiven Gedächtnis zirkulierendes „tacit knowledge", implizites Wissen, wie Michael Polanyi es nannte.[128] Der Operationsmodus der „dialogischen Redevielfalt" hat implizit bei Bachtin viel mit Wissen zu tun.

> „Der Leser läuft [..] bei der Parodie, die eine fremde Stimme evoziiert [sic!], beständig zwischen dem originären Kontext und dem parodierenden Text hin und her. Und genau dieser diskursive Charakter der Lektüre macht die hybride, intertextuelle Konstruktion für ihn [Bachtin] so interessant."[129]

Grundvoraussetzung dieses Zapping ist ein Wissen um „den originären Kontext".[130]

Operiert Rabelais ästhetisch mit dem „speech genre" der Liste, dann über das „spezifische Aroma" derselben, oder reformuliert über das implizite Wissen um Organisation,

---

[125] Bachtin (1986), S. 78 [Hervorhebung im Original]. Man merke, dass die Schrift wieder nur in der Klammer Platz findet.

[126] Bachtin (1986), S. 78ff.

[127] Bachtin (1979), S. 180f.

[128] Michael Polanyi: *Implizites Wissen.* Fr/M: 1985.

[129] Bauer (1997), S. 135.

[130] Das gilt auch für Genettes Hypertextualität, zumal die Funktionalität des Hypertextes auf der Kenntnis des Hypotextes basiert. Lehmann (1977), S. 372 erkennt zwar das Problem, dass Bachtin die Frage nach der Erkennbarkeit offen gelassen habe, zieht aber selbst keine weiteren Konsequenzen daraus. Dass Parodie bei Rabelais auch immer Wissen heißt hat Coleman (1971), S. 90f. und S. 96 gut erkannt.

Erwartunghaltung und praktischen Kontext von Listen. Tragen die Gattungen für Bachtin den Stil ihrer sozialen Horizonte zur Schau, dann gilt es, die Listen als Element der Gelehrtenpraxen ernst zu nehmen, d.h. ihre Funktionalisierungen in der Organisation von Schrift.

Um einer stetigen Fluktuation von Bezeichnungen wie „speech genre", Gattungen, literarische Formen u.a. entgegen zu wirken, greife ich auf einen Begriff der Textlinguistik zurück der Makroformen der Kommunikation bezeichnet unter besonderer Berücksichtigung der Pragmatik, nämlich den Terminus der *Textsorte.* [131] In der an der Pragmalinguistik anknüpfenden Textlinguistik bezeichnen Textsorten all jene (alltäglichen) Formen der Organisation von Rede und Schrift, an die spezifische Praxen gekoppelt sind. Mit Textsorten wird gehandelt, mit ihnen wird etwas gemacht oder hergestellt. Die an die Textsorten gebundenen Praxen sind in der Regel hochgradig habitualisiert, d.h. innerhalb einer Kultur ist zu gegebener Zeit klar wofür eine Textsorte sich eignet und wofür nicht. In diesem Sinne findet sich in Textsorten immer auch „implizites Wissen" eingelegt.

[131] Die drei Begriffe Form/ Gattung/ Textsorte lassen sich oftmals nicht genau voneinander trennen. Beispiele sollen mein Verständnis klar machen: das Zitat wäre eine nicht-genuin literarische Form der Schriftkultur, genauer eine spezifische Form intertextualer Bezugnahme; das Rätsel kann man mit dem Gattungsbegriff gut fassen; die Listen bezeichne ich als Textsorten. Der aus der Textlinguistik stammende Begriff der Textsorten ist umfänglicher als derjenige der Gattung, obgleich beide in Bezug auf fiktionale Texte kollidieren. Die Stärke des Textsortenbegriffes für das Phänomen der Liste sehe ich in der besonderen Berücksichtigung der pragmatischen Dimension. In der an der Pragmalinguistik anknüpfenden Textlinguistik bezeichnen Textsorten all jene (alltäglichen) Formen der Organisation von Rede und Schrift, an die spezifische Praxen gekoppelt sind. Mit Textsorten wird gehandelt, mit ihnen wird etwas gemacht oder hergestellt. Die an die Textsorten gebundenen Praxen sind in der Regel hochgradig habitualisiert, d.h. innerhalb einer Kultur ist zu gegebener Zeit klar wofür eine Textsorte sich eignet und wofür nicht. In diesem Sinne findet sich in Textsorten immer auch „implizites Wissen" eingelegt.

2| JOHANN FISCHARTS GENANNT MENTZERS COPIÖSE EXPANSION[132]

Lektüre eines komplexen Titelblattes

Zur Frankfurter Herbstmesse 1575 konnte man in Georg Willers Meßkatalog unter der Rubrik „Manchereley Bücher in allerley Künsten" folgendes finden:

> „Affenteuwerliche und ungeheuwerliche Geschichtschrifft vom leben und thaten der verlangen weilen voller wolbeschraiten Helden und Herrn Grangusier/Targamoa vnd Pantagruel / Königen in Vtopien vnd Ninenreich / von M.Francisco Rabelais Frantzösisch entworffen: Nu aber vberschrecklich lustig auff den Teutschen Meridian visiert / durch Hulderich Olloposcieron Reznern."[133]

Mit der Abschrift des Titelblattes hatte es Willer nicht so genau genommen [vorallem dass aus Gargantoa, der eigentlich zentralen Figur, „Targamoa" wird, was eher wie eine Südseeinsel klingt], welches recte lautet:

---

[132] Die erste Hausse der Fischartforschung geht auf die Studien Adolf Hauffens an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zurück. Seine zweibändige Monographie *Johann Fischart. Ein Literaturbild aus der Zeit der Gegenreformation.* 2 Bd. Leipzig: 1921f. ist inbesondere für biographische Informationen immer noch unentbehrlich. Der Überblick Hugo Sommerhalders: *Johann Fischart. Eine Einführung.* Berlin: 1960 ist zum Großteil methodisch überaltet. Christoph Mühlemann: *Fischarts «Geschichtklitterung» als manieristisches Kunstwerk. Verwirrtes Muster einer verwirrten Welt.* Bern u.a.: 1972 bringt im ersten Teil viel Material für weitere Überlegungen. Seine sozial-politischen Motivierungsversuche für Fischarts' Ästhetik überzeugen nicht mehr. Wegweisend hingegen Dieter Seitz: *Johann Fischarts Geschichtklitterung. Untersuchungen zur Prosastruktur und zum grobianischen Motivkomplex.* Berlin: 1974. Der Begriff des ‚Manierismus' wurde aktualisiert von Zymner (1995) [s.o.]. Aus der neueren Fischartforschung zu nennen sind inbesondere: Seelbach (2000) und seine kommentativen Arbeiten im Zuge der neuen kritischen Fischartausgabe. Johann Fischart: *Sämtliche Werke,* hrsg. von Hans-Gert Roloff und Ulrich Seelbach. Stuttgart/ Bad Cannstatt: 1993ff. Hans-Jürgen Bachorski: *Irrsinn und Kolportage. Studien zum Ring, zum Lalebuch und zur Geschichtklitterung.* Trier: 2006. Dort auch ein Forschungsüberblick bis Mitte der Neunziger Jahre [S. 347-356. Die Habilitiation wurde 1992 eingereicht, 2001 verstarb Bachorski]. Sowie die Arbeiten Beate Kellners und Tobias Bulangs im Zuge eines DFG-Forschungsprojektes u.d.T. *Fischart im Kontext. Wissen in parodistischer Literatur des 16. Jahrhunderts.* Beate Kellner/ Jan-Dirk Müller/ Peter Strohschneider (Hrsg.): *Erzählen und Episteme. Literatur im 16. Jahrhundert.* Berlin/ New York: 2011. Weitere Literatur in den folgenden Anmerkungen. Den besten Überblick in Lexikonformat gibt Wilhelm Kühlmann: *Johann Fischart.* In: *Deutsche Dichter der frühen Neuzeit (1450-1600). Ihr Leben und Werk,* hrsg. von Stephan Füssel. Berlin: 1993, S. 589-612.

[133] Bernhard Fabian (Hrsg.): *Die Messkataloge des sechzehnten Jahrhunderts.* Band I-IV: *Die Messkataloge Georg Willers.* Hildesheim/ New York: 1972-1978, Band 2: *Fastenmesse 1574 bis Herbstmesse 1580* (1973), S. 96.

> „Affenteuerliche vnd Ungeheuerliche|| Geschichtschrift|| Vom Leben/rha=||ten vnd Thaten der for langen|| weilen Vollenwolbeschraiten|| Helden und Herrn|| Grandgusier/
> Gargantoa/vnd|| Pantagruel/Königen inn Utopien|| vnd Ninenreich.|| Etwan von M. Francisco Rabelais Französisch|| entworfen: Nun aber vberschrecklich lustig auf den Teut=||schen Meridian visirt/ vnd ungefärlich obenhin/wie man den Grindigen laußt/vertirt/durch Huldrich Elloposcleron Reznem.|| Si premas erumpit: Si laxes effugit. [Holschnitt]. Anno. 1.5.75."

Da sich die *Geschichtschrift* offensichtlich gut verkaufte, nutzte Fischart den nötig gewordenen Neusatz für eminente Erweiterungen des gesamten Textbestandes, inbesondere auch der Titelei – und zwar extensiv für die Auflage von 1582 und gemäßigter für diejenige von 1590.[134]

Aus der „Affenteurliche[n] vnd ungeheuerliche[n] Geschichtschrift" wurde 1590 eine

> „Affentheuerlich Naupengeheuerli=||che Geschichtklitterung|| Von Thaten vnd Rhaten der || vor kurtzen langen vnnd je weilen Vollenwolbe=||schreiten Helden und Herren || Grandgoschier Gorgellantua [...]." [vgl. Abb. 1]

Bereits an den Paratexten der Titelblätter lässt sich in nuce vieles von Fischarts poetischem Prinzip ablesen, darunter die Inszenierung von Autorschaft, die Umschrift eines Prätextes jenseits einer imitativen Übersetzung und die damit verbundenen Verfahren einer expansiven ‚amplificatio'.[135]

---

[134] Als Referenzausgabe verwende ich die Edition Hildegard Schnabels: Johann Fischart: *Geschichtklitterung (Gargantua).* Synoptischer Abdruck der Fassungen von 1575, 1582 und 1590, neu herausgegeben von Hildegard Schnabel. Halle an der Saale: 1969 [Neudrucke deutscher Literaturwerke 65-69]. Künftig zitiert mit der Sigle GK und der Seitenzahl. Auf S.4-6 kann man dort die drei Titelblätter gut vergleichen. Leider sind die Exemplare von 1575 und 1590 aus dem Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek seit geraumer Zeit verlustig, dankenswert konnte ich jedoch die postume Ausgabe von 1594 benutzen [Sign. 1.373-Alt Aug], welche beinahe vollständige der Ausgabe von 1590 folgt. Die Edition von 1575 kann als Digitalisat der Bayrischen Staatsbibliothek München einfach abgerufen werden.

[135] Die vorwiegend semantische Entwicklung der Reihe erläutert Florence M. Weinberg: *Fischart's Rabelais.* In: *Translation and the Transmission of Culture between 1300 and 1600,* ed. by Jeanette Beer and Kenneth Lloyd-Jones. Kalamazoo [Michigan]: 1995, S. 227-257, inbesondere S. 229-232. Ähnlich bereits davor in: dies.: *Gargantua in a Convex Mirror. Fischart's View of Rabelais.* New York u.a.: 1986, S. 11-15 und dies.: *Fischart's Geschichtklitterung: A Questionable Reception of Gargantua.* In: The Sixteenth Century Journal 13 (1982), S. 23-35, hier S. 25-29. Bachorski (2006), S. 490-499. Überzeugend die Überlegungen von Erich Kleinschmidt: *Gradationen der Autorschaft. Zu einer Theorie paratextueller Intensität.* In: *Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit. Theorien, Formen, Funktionen,* hrsg. von Frieder von Ammon und Herfried Vögel. Berlin: 2008, S. 1-17.

Affentheurlich Naupengeheurliche Geschichtklitterung.
Von Thaten vnd Rhaten der vor kurtzen langen vnd je weilen Vollenwolbeschreiten Helden vnd Herren.
Grandgoschier Gorgellantua vnd deß
Im Fischen gilt's Mischen.

Abb.1: Tb. der *Geschichtklitterung* (1594).

Fischarts stilisiertes [s.o.] Titelblatt schießt weit über koventionalisierte Funktionen hinaus.[136]

Der Raum an der ‚Schwelle' fungiert nicht nur zur Kundenaquisition und Informationsgabe über den Inhalt des zu erwartenden Textes, vielmehr wird er zur Fläche für die Inszenierung von Autorschaft und der Vergewisserung einer Lektürehaltung seitens des Rezipienten.[137] Die „Titelblattkompetenz" des Lesers wird von Fischart geradezu heraus-gefordert, wo Informationen, wie die Adressierbarkeit von Texten über die Parameter Druckername und Druckort, verweigert werden oder in einer Oszillation zwischen „Kryptik und Klartext" der Leser aktiv in die Konstitution der Informationsgabe einbezogen ist.[138] Die semiotisch überaus komplexen Paratexte halten den ‚meditativen' Blick des Lesers auf mehreren Ebenenen beschäftigt.[139] Die Steuerung der Informationsgabe erfolgt über die Differenzierung von typographischen Elementen namentlich der Differenz von Rot und Schwarzdruck, durch Größe der Typen und Verteilung im typographischen Raum.[140] Im unteren Drittel wird die Aufmerksamkeit in der Relation von (verbalem) Text und ikonischer Chiffre gebannt.

---

[136] Zur Entwicklung des Titelblattes: Margaret M. Smith: *The Title-page. It's Early Development 1460-1510.* London: 2000 und gestützt auf ein breites Corpus Ursula Rautenberg: *Die Entstehung und Entwicklung des Buchtitelblatts in der Inkunabelzeit in Deutschland, den Niederlanden und Venedig – Quantitative und qualitative Untersuchungen.* In: Archiv für Geschichte des Buchwesens 62 (2008), S. 1-105. Eine Weiterführung ins 16. Jahrhundert steht bislang noch aus.

[137] Zu den Funktionen des Titelblattes vgl. auch Arnold Rothe: *Das Titelblatt als System. Interaktion von Wort, Schrift und Bild.* In: *Il titolo e il testo. Atti del XV. convegno interuniversitario (Bressanone 1987),* a cura di Michele A. Cortelazzo. Padova: 1992, S. 27-56.

[138] (a) Rothe (1992), S. 38. (b) Kleinschmidt (2008), S. 8. Kleinschmidts dichte Schreibweise bewegt sich oftmals selbst zwischen „Kryptik und Klartext".

[139] Zum ‚meditativen Blick' siehe Aleida Assmann: *Die Sprache der Dinge.* In: Gumbrecht/ Pfeiffer (1988), S. 237-251. Sie spricht einem Rezeptionsmodus des „gazing". Kleinschmidt (2008) spricht von Abstufungen der Intensität. Für ihn ist das Fischartsche Titelblatt von 1590 gut geeignet, „die Möglichkeiten eines gradualisiert angelegten auktorialen Spiels mit an Wahrnehmungsschwellen gebundenen Reizsignalen zu zeigen." [7]

[140] Kleinschmidt (2008), S. 7.

Für Erich Kleinschmidt „artikuliert sich eine ebenso modellierende wie modellierte Autorschaft zwischen Selbstdarstellung und Selbstmaskierung", wenn die Autorschaft des Prätextes [„Etwan von M. Frantz Rabelais Frantzösisch entworffen"] durch Rotdruck auf der Mittelachse ins Augenmerk geschoben wird, Fischart jedoch seine Autorschaft hinter Kryptogrammen und Kleindruck verbirgt.[141] „Die pseudonyme Autornennung Fischarts" – so Kleinschmidt – „bewegt sich zwischem dem Drang zur Mitteilung, zum Namen im Klartext, und einem reflektierten Enthüllungsaufschub."[142] Auch im kryptisch codierten Namen erweist sich artistische Autorschaft.[143] Auf unterschiedlichen Intensitätsgraden wird an die Wahrnehmung des Lesers und seine rekonstruktive Kompetenz appelliert, inbesondere der Holzschnitt im unteren Drittel beschäftigt das Auge. Nach der anagrammatischen Markierung von Autorschaft [„Durch Huldrich Elloposcleron"], in welcher die Fremdsprachenkompetenz des Leser gefordert ist, folgen zwei ‚Motti' – in der Edition von 1575 nur Latein späterhin auch freizügig übersetzt: „Si laxes erepit: || Zu Luck entkriechts: || Si premas erumpit. || Ein Truck entziehts."[144] Darunter befindet sich dort, wo oftmals die Druckervignette ihren Platz fand, eine Xylographie, die in der demonstrativen Schaustellung seines reduzierten Bildinhaltes auf die Ikonographie von Bilderrätseln, Devisen und Emblemata rekurriert.[145] Fischart war wohl mit der Bildtradition der Emblemata, wie sie mit der intensiven Rezeption Andreas Alciatis in ganz Europa kursierten, vertraut, schließlich verfasste er auch ein Vorwort für die erste deutsch-lateinische Emblemsammlung Mathias Holzwarts mit Xylographien Tobias Stimmers, den

---

[141] Kleinschmidt (2008), S. 5.

[142] Kleinschmidt (2008), S. 8. In der Setzung eines Pseudonyms wird zudem eine Gattungszuweisung zur satirischen Tradition markiert [7]. Zu den über den gesamten Text verstreuten Kryptogrammen siehe Bachorski (2006), S. 491f.

[143] Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches.* Fr/M: 1989, S. 56: „das Pseudonym ist ganz offenkundig bereits eine dichterische Tätigkeit [...]. Wenn Sie ihren Namen wechseln können, dann können Sie schreiben." Auch die onyme Inszenierung von Autorschaft ist in ihre proteischen Metamorphosen einer copiösen Schreibweise verpflichtet.

[144] Ute Nyssen liest „Luck" als Adjektiv. Johann Fischart: *Geschichtklitterung. Glossar.* Worterläuterungen zum Text der Ausgabe letzter Hand von 1590 nach der Neuausgabe 1963 von Ute Nyssen. Düsseldorf: 1964, S. 19. Bei „ein Truck entziehts" könnte man auch an die Druckerpresse denken.

[145] Druckervignetten bedienten sich in der Regel desselben ikonischen Materials, in welchem oftmals der Name des Druckers oder sein Motto zur ‚Evidenz' gebracht wurden, wenn etwa der Zürcher Drucker Froschauer in seiner Vignette einen Baum zeigt, der von Fröschen umringt wird. Heinrich Grimm: *Deutsche Buchdruckersignete des XVI. Jahrhunderts. Geschichte, Sinngehalt und Gestaltung kleiner Kulturdokumente.* Wiesbaden: Pressler 1965.

sogenannten *Emblematum Tyrocinia.*[146] Zumal das Element der ‚Subscriptio', d.h. der Ausdeutung, hier fehlt kann höchstens von einem ‚verkürzten' Emblem gesprochen werden, dafür wird es aber von drei Motti umringt, denn zu den zwei genannten tritt noch eines unter das Bild: „Im Fischen Gilts Mischen".[147] Die Xylographie zeigt links eindeutig einen Hummer, der in der Symbolik und Emblematik jedoch in der Regel mit dem Krebs [cancer] gleichgesetzt wurde und rechts ein Tier, das auf den ersten Blick einer Schlange gleicht, jedoch über Motto und Gesamtzusammenhang vielmehr als Aal identifiziert werden muss.[148] Gelesen wurde das Emblem als weiteres Krypogramm für die Autorschaft Fischarts, nämlich durch die Ostentation von ‚Fisch-arten' – eine Lektüre die mich weniger überzeugt – oder zusammen mit den beiden Überschriften als Aufforderung an den Leser zu ‚moderatio', weder zu locker noch zu fest zuzugreifen, um den Sinn zu erhaschen.[149] Bachorski meint, dass der „wahre Schlüssel zu diesem Rätsel" erst über Parallelstellen im Roman gefunden werden könne und setzt eine obszönse Lesart hinzu, die sich „geradezu unabweisbar einstellen muß".[150] Der Aal wird darin zum Phallussymbol, der Krebs zur ikonische Chiffre für dessen Kastration. Ich folge Bachorski hier nicht, verbleibe vielmehr bei einer programmatisch kommunikativen Lesart.[151] In diesem verkürzten Emblem erscheint mir jedoch beides zusammengeführt, eine Markierung von Autorschaft und eine damit verbundene Lesehaltung. Dass in dem Motto „Im Fischen Gilts Mischen" neben den oftmals verwendeten Initialen des Autors [Iohann Fischart Genannt

---

[146] Mathias Holtzwart: *Emblematum Tyrocinia.* Mit einem Vorwort über Ursprung, Gebrauch und Nutz der Embelmaten von Johann Fischart und 72 Holzschnitten von Tobias Stimmer, hrsg. von Peter von Düffel und Klaus Schmidt. Stuttgart: 2006. Vgl. Hauffen Bd. 2 (1922), S. 167-172. Angesichts der Liste von Emblembüchern in der *Geschichtklitterung* meint Weinberg (1986), S. 189: „his actual interest in an knowledge of emblems appears to be very slight." Dem kann ich nicht beipflichten.

[147] Kleinschmmidt (2008), S. 8 spricht von einem „vignettenhaften Bildemblem".

[148] Bachorski (2006), S. 495f. wechselt stillschweigend von der Identifikation als Schlange zum Aal. Kleinschmidt erkennt eine Schlange. Vermutlich irriert auch ein kurzer zu den horizontalen Strichen diagonaler Strich am Rachen des Tieres, der als Zunge missverstanden werden kann.

[149] (a) Beate Kellner: *Fischarts Geschichtklitterung und Rabelais' Gargantua. Komparatistische Perspektiven.* In: Germanisch Romanische Monatsschrift 49 (2009), S. 149-167, hier S. 154. (b) Sommerhalder (1960), S. 126 erkennt darin die zentrale (bürgerliche) Tugend des Maßes. Weinberg (1986), S. 15. Als „Leseanweisung" deutet es auch Peter Rusterholz: *Fischarts Prolog der Geschichtklitterung. Zur Hermeneutik ‚Karnevalistischer Schrift'.* In: *Anthropologie und Medialität des Komischen im 17. Jahrhundert (1580-1730),* hrsg. von Stefanie Arend. Amsterdam u.a.: 2008, S. 245-270, hier S. 247.

[150] Bachorski (2006), S. 496f. Für Bachorski ist im Gegenteil zu Weinberg (1986) der „obszöne Diskurs" in der *Geschichtklitterung* von eminenter Bedeutung [S. 510-526].

[151] Bachorskis Deutung lässt sich wohl auch schwer entkräften. Fazit ist, dass das Titelblatt vielen Lesarten offensteht. Auf S. 498 summiert Bachorski die sechs bisher versuchten inklusiver seiner eigenen.

Mentzer] auch die Hybridität des Romans angezeigt werden soll, überzeugt auch, ohne dass Hummer und Aal zu Fisch-arten werden müssen, zumal der Hummer als Krustentier schon im 15. Jahrhundert nicht als Fisch galt.[152] Der Krebs erscheint als Attribut Fischarts in dessen von Jost Ammann geschnittenem Exlibris.[153] In Piero Valerianos *Hieroglyphica,* einem Standardwerk der Symbolik, von dem auch Fischart eine Ausgabe besaß und annotierte, wird der Krebs als listiges Tier bezeichnet, das seinen Jäger irreführt und somit dessen Hoffnung zerstört [„Spei frustrator"].[154] Zudem ist der Krebs Chiffre für Unbeständigkeit [„Inconstantia"], Schlauheit [„Sophista"] und Narrerei [„cauillum"], jedoch auch für geknackte Rätsel [„Arcana revelata"]. Wer das schlaue Tier fangen möchte, so die Moral, muss selbst schlaue sein und viele vergebliche Versuche in Kauf nehmen. Ähnlich verhält es sich mit dem Aal [„De Angvilla" Liber XXIX], wenn er für „Fvgentia sine spe sequi" [Flüchtigkeit ohne Hoffnung zu folgen] steht. [155] Einmal gefangen lässt er sich jedoch schwer in Händen halten.[156] Dem Titelblatt der *Geschichtklitterung* sehr ähnlich begegnet man dem Aal auf einem Holzschnitt Stimmers zu den bereits erwähnten *Emblematum Tyrocinia* von 1581 [EMBLEMA LXII]. Zwar ist darin die Subscriptio auf den Priesterstand bezogen, unschwer lässt es sich jedoch auch auf andere Textproduzenten übertragen. „Eyn roter Arm [brachia rubra] hebet fest inn seiner Hand Eyn Aal / vnd fragst was das bedeut?"[157] Weiter heißt es dann:

---

[152] Kellner (2009), S. 154 spricht vom „wiederholt verklausulierten Aspekt des Mischens".

[153] Adolf Schmidt: *Das Bücherzeichen Johann Fischarts in der Großherzoglichen Hofbibliothek zu Darmstadt.* In: Quartalblätter des Historischen Vereins des Großherzogtums Hessen N.F. 1 (1899), S. 474ff.

[154] Piero Valeriano: *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorvm literis commentarii.* Basel: 1556, fol. 201ᶜff. „Gammarum nostrum fluuialem pingere soliti sunt, manu ad os eius iniecta: namis, cùm à te capi facillimè posse putes, retrouersum uelocissimo sese cursu eiaculatur: unde vulgò etiam in aliqua re falsis, quam se nactos arbitrarerentur, Gemmarum uenationem objicimus." Zu Fischarts Buchbesitz s. Adolf Hauffen: *Über die Bibliothek Johann Fischarts.* In: Zeitschrift für Bücherfreunde 2 (1898), S. 21-32. Ders. Bd.1 (1921), S. 88f. Fischart besaß die Ausgabe von 1567. Auf dem Titelblatt brachte er sein Anagramm I.F.G.M. an.

[155] Ebd., fol. 210ᵛf. „Hominem insuper qui fugitiuam rem aliquam nulla consequendi spe sectaretur, indicare si vellent, Anguillam pingebant, quam manus à cauda prehenderet: tanta enim est libricitate prædita, ut de prensantium manibus elabatur quamfacillimè, difficulturquè contineri possit." Vgl. auch den Aal in Alciatis *Emblemata, Lyons 1550,* translated and annotated by Betty I. Knoll, with an introduction by John Manning. Aldershot: 1996, S. 27 [PRUDENTIA] und S. 96. Der Flußkrebs erscheint dort als Parasit [S. 100]. Arthur Henkel/ Albrecht Schöne (Hrsg.): *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts.* Taschenausgabe. Stuttgart/ Weimar: 1996, Sp.707-710.

[156] „citius capiar quam tenear" lautet das Motto in Julius Wilhelm Zincgreffs *Emblematum Ethico-Politicorum* [1633] hier zit. nach Henkel/ Schöne (1996), Sp. 709.

[157] Holtzwart (1581/2006), S. 142f. Auch in Henkel/ Schöne (1996), Sp. 708f.

Comprimat et labium, tetram non prodat ut ipse	Die zuthan hand / damit er frei
Vocem, designat arctaque pressa manus,	Sein Mund beware / daß jm nit
Quae clerum memoret, cui sacrae cura salutis,	Etwan vnnützes außher wüsch
Sitque sibis, uideat, semper in ore DEVS.	Dan die wort schlüpffrig sind zumal
Lubrica manque anguilla ut mox elabitur, ultrò	Gleich wie eyn glatter fetter Aal.“
Sic mentis dotes lubrica lingua rapit.“	

Im Titelblattemblem der *Geschichtklitterung* wird der Aal chiffriert als selbstironische Maxime an den Autor und als Appell an einen Lektüremodus; gleichfalls der Krebs. Weder das eine Tier noch das andere sind klar der Autorschaft oder der Leserschaft zuordbar, somit verschränkt doppelt codiert. Wo beide aufeinandertreffen steht List vor Gegen-list. Im *Philosophisch Ehezuchtbüchlin* von 1578, in dem einige der Holzschnitte zuerst verwendet wurden, ehe sie in den *Emblematum Tyrocinia* recycelt wurden, findet sich folgende Spruchweisheit:

> „Solche schlupfferige Kuttelfisch und Mural muß man nur hämmen vnd klemmen / wie die Mörkrebs ihren Kerfechten Schären den langen / Möral / wie sehr er sich mit seim seltzamen Krummen winden / gedenckt auß zuwinden. Dann den listigen / muß man fesselen durch gegenlist.“[158]

Übersetzt auf das Titelblatt: Dem listigen Autor muss ein ebenso listiger Leser begegnen.[159]

„in einen Teutschen Model vergossen“ – Trans-lation als aemulatio

Die *Geschichtklitterung* sei – wie das Titelblatt zu wissen gibt – „etwan von M. Frantz Rabelais Frantzösisch entworffen: Nun aber vberschrecklich lustig in einen Teutschen Model vergossen/ vnd ungefärlich oben hin/ wie man den Grindigen laußt/ in vnser MutterLallen vber oder drunder gesetzt“ worden.[160] Fischart lässt den Leser von ungefähr wissen, welcher Art seine Adaption ist, die schwerlich Übersetzung im heutigen Sinne des Wortes genannt werden kann. Wo Manches „vergossen“, Vieles völlig auf den Kopf gestellt wird und Zahlreiches „Auch zu disen Truck wider auff den Ampoß gebracht/ vnd dermassen mit Pantadurstigen Mythologien oder Geheimnus deutungen verposselt / verschmidt vnd verdängelt [wird] daß nichts ohn das Eisen Nisi dran mangelt“, lässt sich kaum von einer Treue gegenüber dem Prätext sprechen, für

---

[158] Johann Fischart: Philosophisch Ehezuchtbüchlin || oder || Die Vernunfft||gemaese Naturgescheide || Ehezucht/ sampt der Kin=||derzucht. Straßburg: Jobin 1591, fol. [M^{8v}].

[159] Die Lektüre müsste hier mit den Leserapostrophen in den weiteren Paratexten fortgesetzt werden, wo dem Leser einerseits eine Freiheit zugestanden wird, „zulesen was er wil“, zudem Textproduktion [„Potulente Poeten“] und Textrezeption im Zechgelage zusammengeführt wird. In der finalen Leseanweisung taucht dort auch der Vergleich mit dem Fisch wieder auf: „Sauffts gar auß, dann halb trincken ist bettlerisch, es ertrinckt im Mör [= Meer] kein Fisch: jetz das maul gewischt, unnd dahinden gefist, so seit ihr zum lesen gerüst.“

[160] So 1582 und 1590. 1575 hieß es noch „Nun aber vberschrecklich lustig auf den Teutschen Meridian visirt/ vnd vngefärlich obenhin/ wie man den Grindigen laußt/vertirt“.

welche in der Frühen Neuzeit der Begriff der *interpretatio* zur Verfügung stand. Vielmehr wird im Titelblatt bereits der Anspruch der *aemulatio*, also der überbietenden Umschrift markiert.[161] In der von Fischart beifügten Vorrede [„An alle Klugkröpffige Nebelverkappte NebelNebuloner, Witzersauffte Gurgelhandthirer vnd ungepalirte Sinnversauerte Windmüllerische Dürstaller oder Pantagruelisten"] wird vom „Dolmetschen" als „vertiern" gesprochen und durch ein enthüllendes wie verdeckendes Bild verstärkt: „auch hab ich jhn [Rabelais] etwan, wann er auß der Küheweyd gangen, castriert, vnd billich vertiert, das ist, vmbgewand." [GK/ 20] Der ‚kastrierte Stier' Rabelais kann sich nicht mehr vermehren, das tut für ihn nun Fischart. Maßgeblich für Gelingen oder Mißlingen der *aemulatio* ist – wie Jan-Dirk Müller unterstreicht – vorwiegend die Orientierung an poetischen Verfahren des Prätextes.[162] Zugleich muss die aemulative Über-setzung genau das erlauben, was ich im vorangehenden Kapitel als ‚Stil' diskutiert habe. Obgleich Fischart kaum ein Wort Rabelais' unübersetzt läßt – wie ältere quantitativ orientierte Untersuchungen gegengerechnet haben – bietet dieser jenem nur ein „Gerüst" für Additionen auf verschiedenen textualen Ebenen, d.h. von ganzen Textabschnitten wie der paratextualen Leseranrede „An alle Klugkröpffige Nebelverkappte NebelNebuloner [...]" oder „Das Acht Capitel. Das Truncken Gespräch" bis zu omnipräsenten mikrotextualen Einschüben, die da von Ausgabe zu Ausgabe „wider auff den Ampoß gebracht" auch als ‚expansive Additionen' bezeichnet werden können.[163] Dabei hypertrophiert Fischart im Grunde genau diejenigen Verfahren der rhetorischen *amplificatio,* welche bei Rabelais bereits wuchern. Wo dieser drei Exempla bringt, häuft Fischart eine Hand voll, wo dieser drei Synonyme bietet, reiht Fischart mindestens ein Dutzend. Worte und Argumente Rabelais'

---

[161] Jan-Dirk Müller: *Texte aus Texten. Zu intertextuellen Verfahren in frühneuzeitlicher Literatur, am Beispiel von Fischarts Ehezuchtbüchlein und Geschichtklitterung.* In: *Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven,* hrsg. von Wilhelm Kühlmann und Wolfgang Neuber. Fr/M: 1994, S. 63-109. Vgl. zudem Bachorski (2006), S. 356-366, der zurecht betont, dass der „gesamte Dialog mit dem *Gargantua* [...] seinen Ort allein im Intertext" habe, d.h. dass die Kenntnis des Prätexte für den Leser erst die Umschrift sichtbar macht [363].

[162] Müller (1994), S. 69f.

[163] Für das expansive Verfahren Fischarts wurden viele Metaphern bemüht, vom ‚Gerüst' spricht zuerst Seitz (1974), S. 19, dann auch Jan-Dirk Müller (1994), S. 79. Weinberg (1986) gar von einer Wursthaut, die neu befüllt wird. Unter den älteren Untersuchungen zur Quantität der Übersetzung zu nennen ist Rudolf Zitzmann: *Fischarts Geschichtklitterung in ihrem Verhältnis zu Rabelais.* Diss. Frankfurt: 1955. Vgl. auch Bachorski (2006), S. 361. Zu den wenigen signifikanten Auslassungen vgl. Weinberg (1986), S. 15ff.

werden zu „Kondensationskernen“ für die eigene Poiesis, wobei die additive Schrift Fischarts einer Glosse gleich den fremden Text „umspielt“, um sich von ihm autonom abzukoppeln.[164]

Auch Fischart schöpft mit voller Kelle aus dem Wissensrepertoire der abendländischen Kultur und spielt dabei die verschiedenen Diskurse poetisch transformierend gegen sich selbst und den originären Prätext aus.[165] Der Wust an Wissen verhindert die Integration zu einem homogenen Text.[166] Ein konsistentes Argument scheint selten für den Leser rekonstruierbar, so sehr wird es in Exemplareihen, Gleichnissen und zweideutigen Sprichwörtern pulverisiert. „Der Geschichte kommt“ – wie Beate Kellner es treffend formulierte – „der Gegenstand abhanden“[167], immer wieder erleiden die Bemühungen des Lesers Schiffbruch selbst für kurze Textsegmente eine Isotopie zu finden und die bei Rabelais ohnedies bereits stark strapazierte Narration gerät angesichts der divagativen Additionen vollständig in den Hintergrund.[168]

Die *amplificatio* Fischarts ist einer Poetik der *copia rerum et verborum* verpflichtet, wie ich sie in vorgängigem Kapitel bereits skizziert habe.[169] Fischart schießt über das Ziel der *Copia*-Lehren hinaus und führt genau das vor, was Erasmus durch das Stilideal der ‚moderatio’

---

[164] (a) der Begriff „Kondensationskerne“ stammt von Sommerhalder (1960), S. 72. (b) Vom „Umspielen eines Leittextes“ spricht Müller (1994), S. 80 und mit ihm Kellner (2009), S. 151. Hauffen Bd.1 (1921), S. 190 greift Fischarts eigene Metapher auf und spricht von „faltige[r] Umkleidung“. Es ließe sich mit Gilles Deleuze danach fragen, inwiefern dieser Zug ins Barocke weist. S. *Die Falte. Leibniz und das Barock.* Fr/M: 2006.

[165] So ein Hauptargument Beate Kellners: *Spiel mit gelehrtem Wissen. Fischarts ‚Geschichtklitterung’ und Rabelais’ ‚Gargantua’.* In: *Text und Kontext. Fallstudien und theoretische Begründungen einer kulturwissenschaftlich angeleiteten Mediävistik,* hrsg. von Jan-Dirk Müller und Elisabeth Müller-Luckner. München: 2007, S. 219-243. Ähnlich (2009), S. 152ff. Kellners Augenmerk liegt auf der „literarischen Transformation von Wissen“. Von einer Destruktion stringenter Diskurse geht auch Bachorski (2006) aus.

[166] Kellner (2009), S. 162.

[167] Kellner (2007), S. 223 und (2009), S. 152.

[168] In ihrer komparatistischen Studie geht Weinberg (1986) mit Fischart letztlich hart ins Gericht, wenn sie seine Adaption eine „questionable reception“ [192] [that] „betrays his narrative source“ [190] nennt. Sie versucht zu demonstrieren, dass in Fischarts divagativer Um-schrift der zentrale Gehalt von Rabelais verloren gehe. In ihr sieht sie nur eine „parasitical growth upon an original text whose energy and meaning they sap.“ [191] Ulrich Seelbach spricht von einem „Riesenroman mit zwergenhaft verkümmerter Handlung.“ *Art. Fischart.* In: *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes,* 2. vollständig überarbeitete Auflage, hrsg. von Wilhelm Kühlmann. Bd.3. Berlin/ New York: 2008, S. 449-453, hier S. 452. Auch Bachorksi (2006), S. 362 geht von einer „Reduktion der narrativen Ebene und Ausweitung der Theoriediskurse“ aus.

[169] Vgl. auch Müller (1994), S. 80ff.

kontrollieren musste. Empfiehlt Erasmus für ein ‚argumentum' aus einer Liste möglicher ‚loci', wie er sie in *De duplici copia verborum ac rerum* beispielhaftet bietet und sich seiner Empfehlung gemäß jeder Schüler selbst mithilfe von ‚Commonplace-books' anlegen solle, einige passende Bausteine zu verwenden, so verbaut der intertextuelle „Hamster" Fischart gleichsam alles, was das Füllhorn des gesammelten Thesaurus hergibt.[170] Die Nähe zu einer solchen unter dem Lehrgebäude der Topik eingeübten Schreibweise wurde bereits betont.[171] Schon als Zögling in der Lateinschule unter Johannes Sturm, der selbst ‚Commonplace-books' verfasste, internalisierte Fischart derartige Verfahren der Textproduktion.[172] Das entscheidende ist, dass er, sich eines herkömmlichen Verfahrens bedienend, durch die Besetzung der in den *Copia*-Lehren immer schon angezeigten aber sanktionierten Überfülle zu stilistischer Individualität gelangt.

Wiederholt wurde Fischarts omnipräsente Tendenz zu deviativer Reihenbildung zu einem oder zu dem Charakteristikum seines Stils erklärt. Spätestens mit Dieter Seitz rücken sie aus der Marginalisierung als ornamentale irrationale Sprachdelirien in das Zentrum der Auseinandersetzung mit Fischarts poetischen Verfahren ein.[173] Die Verankerung der Reihenbildung in einer

---

[170] Fischart hat sich verschiedener Instrumente bedient, sei es Vokabularien, Handbüchern, Spruchsammlungen – wie derjeniger Sebastian Francks – oder verschiedener ‚Common-place-books' wie Andreas Hondorffs *Promtuarium exemplorum.* Gewiss praktizierte Fischart zudem die damals von vielen Handbüchern und Copia-Lehren empfohlene Exzerpierkunst und legte mehrere handschriftliche Notizbücher an. Einige Handbücher sind aus seinem Buchbesitz auf uns gekommen, leider keine Notizbücher, sodass wir über die tatsächliche Arbeitsweise letztlich im Dunklen bleiben werden. Sie wird jedoch nicht wesentlich anders gewesen sein als diejenigen über welche Ann Blair lesenwert informiert. Über den derzeit bekannten Buchbestand Fischarts: Christian Hoffmann: *Bücher und Autographen von Johann Fischart.* In: Daphnis 25 (1996), S. 489-579. Zu Fischarts Benützung von Kompendien auch Hauffen Bd.1 (1921), S. 205ff.

[171] Weinberg (1986), S. 6 und 39. Dies. (1995), S. 253. Hauffen Bd.1 (1921), S. 11ff.

[172] Zu Sturm als Autor von ‚Common-place-books' vgl. Moss (1996), S. 147-152. Sturm stellte nach Moss die copia verborum über die copia rerum.

[173] Sommerhalder (1960), S. 35. Er tauscht den Begriff der Liste gegen den der Reihe [„Wir nennen solche Listen im Hinblick auf Fischart Reihen"]. Am ausführlichsten dazu Seitz (1974), der ebenfalls von Reihen spricht. Ich schließe mich an, um den Begriff der Liste – wie ich sie im nächsten Abschnitt profilieren werde – frei zu halten. Die maßgebliche Errungenschaft von Seitz besteht darin, die *Geschichtklitterung* aus der Debatte um die ideologische Verortung in die formal-ästhetischen Dimension geführt zu haben. Programmatisch etwa folgendes Dictum: „Die Textur dieses sprachlichen Materials, das nicht vorweg als sinnlose Wucherung denunziert werden darf, wird der Gegenstand der Untersuchung sein müssen." [20]

materialen Topik und deren copiöser Schreibweise habe ich bereits im Abschnitt zu Rabelais [I.1] motiviert. Auch darin steigert Fischart aemulativ ein poetisches Verfahren Rabelais'.[174]

Reihenbildung – Poetik des Enumerativen

Copia verborum und *copia rerum* werden bei Fischart synergisch verschränkt, das gesamte Arsenal an rhetorischen Wort- und Klangfiguren wird ausgebeutet, wo Fischart Material einschießt. Ohne das Spektrum der Fischartschen Poetik des Enumerativen auch nur annähernd ausschöpfen zu wollen, führe ich einige Beispiele für das globale Phänomen an, die jeweils andere Akzentuierungen aufweisen.

Als Beispiel einer Exemplareihe, in dessen Elementen unter Ausschöpfung all der Doppeldeutigkeiten, welche die deutsche Sprache hergibt, mehrere Konnotationen verdichtet werden, rezitiere ich die Reihe der „Dirnen" im „Fünfft Capitel":

> „Pfuy auß, beids mit den Milchpfennigen Barrenmerren, vnd Gartleuffigen, Stallnaschigen, bodenhartbretkerbigen Bockenbrecken, Ovidischen Neunreutigen Zirene, Hurenmuter Arsbasia, Hurenreimerin Zapffo, Huren Procuratorin Lenont: süßeinschwetzige Zomproni, Hurentrewe Lewin, augenschädliche Sinoppe, Hellwert Quardatari, Landhur Rudope mit dem Kunckelturn, Hengstbrünstige Schamiramis, Farrengebrüte Baszipfae, Hundsgebrüte Minerua, Geile Gulia, Populae, Klepatra: Gallische vnnd Arterische todgeminnt, fünff vnd zwentzig reutige Mezalin, Procolische zehenspeniger, Herculische fünffzighuderer, Indische sibentzigmögige, Machometische viertzigmansame, Gregorij des 7.S.Mechtild, Neapolitanische Janna, Frantzösische Valentina, Bellagnes, Stampiana, vnkaste Chastegnereych, Katzenreyne Brandenkäterlin, Drottin vnd Roßliebe." [GK / 91f.][175]

An enzyklopädischer Bringschuld wird dem ‚idealen Lesers' in solchen Reihen viel abverlangt, an Wissen über Mythos und Historia wie an Phantasie, die verdichteten Konnotationen wieder auseinander zu legen.[176]

Etwas anders eine Stelle aus dem „Ein vnd Vor Ritt", wo dem „Poeten" durch paronomastische Verknüpfung makkaronischer Wörter eine ‚kratylische' Pseudo-etymologie erschrieben wird.[177]

---

[174] Bachorski (2006), S. 362 geht soweit anzunehmen, Fischart seine in der Entwicklung seiner poetischen Verfahren auf „fremde Vorgaben angewiesen" gewesen.

[175] Vgl. Müller (1994), S. 83-90. Vgl. auch das Glossar Nyssens (1964), S. 64f. Kellner (2007), S. 239 spricht von „riskantem Übereinanderkopieren verschiedenster Assoziationen." Den Begriff ‚Wortverdichtungen' beziehe ich von Bachorski (2006), S. 460ff.

[176] Ein Profil des ‚idealen Lesers' der *Geschichtklitterung* erarbeitete Seelbach (2000), S. 271-277. Die Wörter werden durch die Verdichtung von Konnotationen durchweg ‚dialogisch' im Sinne Bachtins [s.o.]. So Müller (1994), S. 86.

> „O jhr Potulente Poeten, potirt der pott vnd bütten, vnnd potioniert euch potantlich mit potitioniren, compotiren vnnd expotiren, dann potiren vnd appotiren kompt von petiren vnd appetiren, vnnd pringt potate poesei, dieweil potantes sind potentes. Vnnd Potentaten sind Potantes." [GK / 32]

Das Prinzip des Kratylismus, dass die Namen das Wesen der Dinge bezeichne und über Ähnlichkeiten miteinander korrespondieren, wird hier für eine kreative Sprachartistik ausgebeutet.[178]

Wiederum anders akzentuiert ist eine Reihenbildung wie diejenige von Verben der Bewegung im siebten Kapitel, in welcher eine Art Simultaneität von Einzelhandlungen suggeriert werden soll. Die Rhythmik der Bewegung korrespondiert dabei mit der Rhythmik der Sprache, Körperlichkeit und Sexualität treten in den Vordergrund[179]:

> „Nach dem Mittag anbiß, da man genug Kutteln geweschen hat, zog die obgedacht erfordert gesellschafft hauffenweiß ordenlich, wie die Säu zum Thor einlauffen, hinauß vnder die Linden, bei den Weidenbäum, vnnd Wilgenbusch, da dantzten, schupfften, hupfften, lupfften, sprungen, sungen, huncken, reyeten, schreieten, schwangen, rangen, plächelten: füßkläpffeten: gumpeten: plumpeten: rammelten: hammelten, voltirten: Branlirten, gambadirten, Cinqpassirten: Capricollirten: gauckelten, redleten, bürtzleten, balleten, jauchtzeten, gigageten, armglocketen, hendruderten, armlaufeten, warmschnaufeten (ich schnauff auch schier) nach den lustigen Schalmeyen, [...]" [GK/ 121]

Als vierte Passage bringe ich das Verzeichnis der Weine in Grangoschiers Kasten und Keller [Das Vierdte Capitel]:

> „Da war Ehrwein, wie man jhn möcht dem Schultheiß ins Ampt schencken, war Landwein, Brachwein, Traberwein, Fuhrwein, Fuderwein, Rappis, Kirschwein, Bastart, Bruder Morolff, Weichseln Wein, Trupffwein, Nachtruckwein, Moscateller, Belner, Arboiser, Beaner, Spanischer S. Martin, Romanei, Frantzösischer Orleanser, Lionischer Muscat, Weinseck, Börwein, Ougstaler, Reingauer, Mentzer [!], Necker, Moseler, Thonauer, Granwiler von der Etsch, Flaschenberger von Montfiascon, ‚Est, est, propter bonum est, meus Dominus hic est'. Vernetscht ist gut Verniß, Eckwein, Scharnickel, von Tai, Bisantzer, Wetterwein, des Pabsts Pij 4. Mangeguerra vnnd Freß den Feind, der jm das heylig Habetglid so offt hat erhaben, biß er jhn habet auß dem Sattel gehaben, Vngarische Georger, Klyber, vnnd Symiger, Mergobremer vom Main hat bremen, Calobriger, Marckwein, Wibacher, Rosatzer, Ottenberger auß dem Turgau. [...]" [GK/ 85]

---

[177] Zur ‚kratylischen' Sprachauffassung, dergemäß die Namen das Wesen der Dinge bezeichnen, und zu etymologischen Spielereien bei Fischart vgl. Tobias Bulang: *Ursprache und Sprachverwandtschaft in Johann Fischarts Geschichtklitterung.* In: Germanisch Romanische Monatsschrift 56 (2006), S. 127-148. Ders.: *Zur poetischen Funktionalisierung hermetischen Wissens in Fischarts Geschichtklitterung.* In: *Erzählen und Episteme. Literatur im 16. Jahrhundert,* hrsg. von Beate Kellner, Jan-Dirk Müller und Peter Strohschneider. Berlin/ New York: 2011, S. 41-68, hier S. 42-44.

[178] Kellner (2007), S. 238.

[179] Für Sommerhalder (1960), S. 25 und 38 dient die „Strategie der Rhythmisierung" der Bewältigung und Ordnung des Materials und unterscheide die Reihenbildung Fischarts von derjenigen Rabelais'.

Ich breche hier vorzeitig zum Ende durch: „Veltliner, den Keiser Augustus gern tranck, Reiffwein, Reinfall vnnd Pinölm ist gut öl, Roter Marlheimer, vnnd von S. Bild, o wie milt: Kalenberger, etc." Dass zuletzt auch ein „Kalenberger" den Keller Grandgoschiers ziert, wollte ich hier in Wien nicht unerwähnt lassen, mehr aber noch das finale „etc.", das sich schon in der Ausgabe von 1575 findet, und die potentiell infinite Fortsetzung des Verzeichnisses anzeigt. Auf einer basalen Ebene ist das Verzeichnis Ausdruck des Luxus, paradiesischen Überflusses, zudem bietet es eine Topographie von Weinbaugebieten und kann so zur „Fundgrube für die [deutsche] Kulturgeschichte des 16. Jahrhunderts" werden.[180] Die exuberante Verzeichnung des diegetischen Universums kann aber auch als Karikatur der „ruhelosen Weltinventur" im Zeichen der curiositas gedeutet werden.[181] Bietet der Erzähler eine Inventur des diegetischen Universums, so eine ‚wilde' Inventur, in der man Ordnung und Hierarchie meist vergeblich sucht.[182] Eine Signifikantenkette wird zum Aufhänger einer folgenden, assoziativ und kombinativ werden thematische, lexikalische und phonetische Arrangements entwickelt, bewundert wird weniger die Fülle des diegetischen Universums als artistischer Einfallsreichtum.

Wenn am Ende der Inventur des Weinkellers ihre hypothetische Infinität aufscheint, dann gilt das im Grunde für die amplifikative Schreibweise Fischarts schlechthin.[183] Abszenz von logischer Ordnung, hypothetische Infinität und Destruktion der narratio sind wesentliche Kennzeichen der Reihenbildung. Für Hans-Jürgen Bachorski ist der eigentlich „groteske Held" der *Geschichtklitterung* der Erzähler, der „permanent den Weg der konsequenten Arbeit an der Erzählung" verweigert.[184] Das Aufkommen einer Erzählung wird ab initio zerrieben, sie wird sozusagen von den vielfältigen Abschweifungen im Keim erstickt, welche den Leser ständig auf eine andere Diskursebene heben und ihm einen anderen Rezeptionsmodus abverlangen als

---

[180] Hauffen Bd. 1 (1921), S. 189.

[181] Hans Blumenberg: *Die Legitimität der Neuzeit. Dritter Teil: Der Prozeß der theoretischen Neugierde.* Frankfurt am Main: 1984[3], S. 404.

[182] Wenn es um die Auflösung von Ordnung geht, wird meist Fischarts metadiskursives Dictum vom „verwirrten ungestalten Muster der heut verwirtten ungestalten Welt" angeführt [GK/ 10]. ‚Wild' ist hier nicht mit ‚irrational' und ‚willkürlich' gleichzusetzen. „Vielmehr dominieren Kalkül und reflektierte Demonstration" wie es Hans Geulen zurecht vermerkt: *Johann Fischarts „Geschichtklitterung". Nachträge zu ihrer Bedeutung.* In: Germanische Romanische Montasschrift 39 (1989), S. 147-155, hier S. 150.

[183] Eine hypothetische Infinität bemerkte schon Hauffen Bd. 1 (1921), S. 203. Für Sommerhalder (1960), S. 62 markieren die Reihen nicht das Infinite sondern das Gegenteil, „die Endlichkeit in ihren Riesenausmaßen."

[184] Bachorski (2006), S. 506 und 386. Generell verweise ich auf den Abschnitt 5.2 *Der Erzähler im Text* [S. 504-510] in Bachorskis Arbeit.

denjenigen, welchen er an der Lektüre handlungsreicher Prosaromane habitualisierte.[185] Der syntagmatische Verlauf von Handlungssequenzen wird vollständig zu Gunsten des Paradigmas aufgegeben. Was Fischart macht, ist dass er an potentiell jedem Punkt des Rabelaisschen Diskurses die Paradigmatische Reihe ins Syntagmatische umlegt. Die Adaption der strukturalistischen Begrifflichkeit auf die amplifikative Schreibweise Fischarts vollzog bereits Dieter Seitz, Hans-Jürgen Bachorski ist ihm darin gefolgt.[186] Dass die Prädominanz des Paradigmas auch die „theoretisierenden Teile" bestimmte, wird an dem „Dirnenkatalog" und der Inventur des Weinkellers deutlich genug. Mehr noch wird die Achse des Paradigmatischen in der Selbstreferentialität der Sprache ausgeschlachtet, wofür die ‚Pseudo-etymologie' des Poeten ein exzellentes Beispiel abgibt. Wo der Blick auf die Selbstreferentialität der Sprache fällt, geht es immer auch um die Demonstration von sprachlicher Kompetenz, um artistische Vorführung von Ausdrucksmöglichkeiten[187], um eine Auslotung von Grenzen des Sagbaren, die auf Seiten des Rezipienten eine Auslotung von Grenzen der Lesbarkeit mit sich führt.[188] Die eminente Bedeutung Fischarts kann letztlich darin gesehen werden, den Möglichkeitsspielraum der Literatur nachhaltig ausgedehnt zu haben. Ob er Rabelais darin den Rang ablief, darüber lässt sich wahrlich streiten.

Ich habe bisher in Anlehung an Dieter Seitz von Reihenbildung gesprochen, damit ein in der *Geschichtklitterung* global präsentes poetisches Verfahren bezeichnend, das obschon in Rabelais' *Gargantua* bereits vorhanden, bei Fischart der Erzählung gänzlich den Rang abläuft. Im

---

[185] Seitz (1974), S. 83. Zymner (1995), S. 100f. unter Rückgriff auf Rüdiger Schnell: *Prosaauflösung und Geschichtsschreibung im deutschen Spätmittelalter. Zum Entstehen des frühneuhochdeutschen Prosaromans.* In: *Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit. Symposium Wolfenbüttel 1981,* hrsg. von Ludger Grenzmann und Karl Stackmann. Stuttgart: 1984, S. 214-248. Bachorksi (2006), S. 388.

[186] Seitz (1974), S. 34 unter Berufung auf Roland Barthes *Literatur oder Geschichte* und Bachorski (2006), S. 388-391. Auch Kellner (2007), S. 223 und (2009), S. 162 verwendet den Begriff „paradigmatischer Organisation" mit Verweis auf Rainer Warning: *Erzählen im Paradigma. Kontingenzbewältigung und Kontingenzexposition.* In: Romanistisches Jahrbuch 52 (2001), S. 176-209. Warning behandelt aber nicht die ‚paradigmatische Achse' im Sinne einer Ausbeutung von lexikalischem Sprachschatz und enzyklopädischem Wissensschatz, sondern die Kontingenzbewältigung in Romanen des französischen Realismus durch Wiederholungen auf der Ebene des (narrativen) Diskurses. Warning geht eben nicht von Jakobson aus, weshalb Warnings Vorstellung vom „Erzählen im Paradigma" eine andere ist, als Kellner sie zu sein vorgibt.

[187] Andeutungen dazu bei Geulen (1989).

[188] Die Fischartforschung stimmt darin überein, dass in Fischart auch das Kompetenzspektrum der deutschen ‚Volkssprache' demonstriert werden solle. zB. Seitz (1974), S. 30.

folgenden zweiten Abschnitt werde ich eine Teilmenge davon separieren und mit dem Begriff der ‚typographisch distinkten Listen' belegen. Diese werden dann für den dritten Abschnitt den eigentlichen Untersuchungsgegenstand abgeben. Mit dem Begriff ‚Reihenbildung' fasse ich also ein *poetisches Verfahren,* mit dem Begriff Liste eine *Textstruktur,* die üblicherweise zu den *pragmatischen Textsorten* zählt und als solche in spezifischen Handlungskontexten Verwendung findet.

In seinem Spätwerk *Die Lust am Text* entwarf Roland Barthes eine eigentümliche Klassifikation von Literatur. Dem klassischen, der narratio verpflichteten Text der *Lust* stellt er den Text der *Wollust* gegenüber, „der in den Zustand des Sichverlierens versetzt, der Unbehagen erregt, die historischen, kulturellen, psychologischen Grundlagen des Lesers [..] erschüttert, sein Verhältnis zur Sprache in eine Krise bringt."[189] Die Lektüre von ersteren gleitet entlang der narratio, gleichsam reibungslos dahin, in ihr werden „bestimmte (als »langweilig« vermutete) Passagen überflogen oder überschlagen, um so schnell wie möglich die nächsten Brennpunkte der Anekdote zu erreichen."

> „Die andere Lektüre läßt nichts aus; sie ist schwerfällig, sie klebt am Text, sie liest, wenn man so sagen kann, mit Akribie und Besessenheit, erfaßt an jedem Punkt des Textes das Asyndeton, das die Sprachen zerschneidet – und nicht die Anekdote: nicht die (logische) Ausdehnung fesselt sie, die Entblätterung der Wahrheiten, sondern das Blattwerk der Signifikanz; [...] man wartet, daß etwas passiert, und es passiert nichts; denn *was der Sprache passiert, passiert nicht dem Diskurs:* was »passiert«, was »entschwindet«, die Kluft der beiden Seiten, der Zwischenraum der Wollust, geschieht im Volumen der Sprachen, in der Art des Aussagens, nicht in der Folge des Ausgesagten:"[190]

Ist nun Rabelais Romankomplex ein unterhaltsamer Text der *Lust* oder ein in all seiner Schwierigkeit fordernder Text der *Wollust* ? Ich glaube, beides zugleich. Seitenweise lässt sich Rabelais' *opus magnum* lustvoll konsumieren, um immer wieder in den Modus der, am „Blattwerk der Signifikanz" klebenden Lektüre der Wollust zu wechseln. Dann wird entscheidend, nicht was uns erzählt wird, sondern die „Art des Aussagens."

---

[189] Roland Barthes: *Die Lust am Text.* Fr/M: 1978, S. 22. Über die gesamte Phase seines Spätwerkes hat Barthes an solchen Gegensatzpaaren sich abgearbeitet, und an ihnen vieles durchdekliniert. In einem Interview nannte er *plaisir/jouissance* einen „bewußt künstlichen Gegensatz". *Körnung der Stimme. Interviews 1962-1980.* Fr/M: 2002, S. 226. An den Begriff der *plaisir* hängte er das Bürgerliche, Gewöhnliche, das konsistente Ich, die Behaglichkeit, das Wohlbefinden und den geschlossenen Text, an die *jouissance* die Verausgabung des sich verlierenden Ichs, die Divagation, das Erotisch-Korporale und die Plötzlichkeit. Den Gegensatz pfropfte er auf den in *S/Z* (1970) entworfenen vom *texte lisible* (dem lesbaren Text) und *texte scriptible* (dem schreibbaren Text) auf. Ich verweise hier auf die gute Darstellung Graham Allens: *Roland Barthes.* London/ New York: 2003.

[190] Barthes (1978), S. 19f.

II

3| LISTEN IN DER RABELAISFORSCHUNG

Weder die eminente Präsenz der Listen, noch deren Teilhabe an Rabelais' synkretistischem Stil sind der Rabelaisforschung entgangen. Im Gegenteil, kaum eine umfangreichere Publikation verliert nicht zumindest einige Bemerkungen dazu. Das Spektrum der Attrbitute reicht von grotesk, monströs bis absurd und sinnlos. Um nicht selbst in eine copiöse Schreibweise der Reihung von Fundorten zu verfallen, greife ich einige signifikant erachtete Beiträge heraus, um an ihnen einen Überblick zu geben. Ich bediene mich eines stark vereinfachenden Rasters, aus drei Achsen, in dem sich die meisten Beiträge gut eintragen lassen. Die eine Achse verläuft zwischen den Polen: *Sinnlosigkeit* [Referenzlosigkeit]/ *Sinnhaftigkeit* [Referenzierbarkeit]; die zweite Achse liegt nahe bei der ersten und verbindet *Intratextualität* mit *Intertextualität*. Die dritte schließlich spannt sich zwischen *Produktion* und *Rezeption* auf. Die Begriffe sind Behelfsbegriffe, die Objekte notwendigerweise gewaltsam pauschalisierend. Aber ich glaube, das ist ein Grundgestus jeder Verschlagwortung.

Das Raster

(1) Obgleich viele Leser über der Lektüre oder Nicht-lektüre der Listen den Kopf schütteln und sich nach dem Sinn derselben Fragen, beziehungsweise ihnen den Sinn schlichtweg absprechen werden, besetzt die Rabelaisforschung den Endpunkt dieser Skala nicht. Eine absolute Zwecklosigkeit wurde den Listen von keinem Rabelaisant zugesprochen. Trotzdem suggerieren sie eine gewisse Leere an Bedeutung, bereits dadurch, als „éléments déstructeurs" – wie Floyd Gray sie nannte – den semantischen Aufbau der narratio deviativ zu unterbrechen. Sie scheinen auf den ersten Blick Zutat zu sein, Ornamente, welche für das Verständnis der narratio keine Bedeutung haben, oder anders ausgedrückt für die narratio nur einen niedrigen Informationswert bereit stellen.

Der Eindruck der Bedeutungslosigkeit entsteht aber auch aus dem Mangel an Referentialisierbarkeit der einzelnen Elemente. Ich möchte das Entsemantisierung nennen. Semiotisch ausgedrückt wird das Signifikat zu Gunsten des Signifikanten abgebaut, womit letzterer in seiner *Materialität* zur Entfaltung tritt. Die Materialität der Signifikanten tritt zum einen in der *Klanghaftigkeit* der Listen, zum anderen in der *Visualität* der Listen zu Tage. Hier liegt ein sehr stark besetzter Ballungsraum der Rabelaisforschung. Erstere wird über diverse

rhetorische Strategien erzeugt, letztere betrifft das textsemiotische Erscheinungsbild der Listen [ihr *Layout*].

(2) Die *Intratextualität* der Listen beachten, heißt ihre Funktion für die Komposition des Romankomplexes zu beachten. Sie werden in der Regel als zentraler Bestandteil der Heterogenität des *hybriden Romans* gesehen, sei es dass sie deviativ der narratio gegenübergestellt werden, sei es dass sie zusammen mit anderen Textualisierungsstrategien als „éléments du discontinu" die Fragmentierung des Diskurses betreiben. *Intertextuell* orientierte Lektüren vollziehen all jene, die entweder in einzelnen Listen Parodien anderer Listen oder Pastiches enumerativer Schreibweisen überhaupt sehen. Das wäre die *hypertextuale* Dimension in einer *Transtextualtiät* der Listen, um die Genettesche Begrifflichkeit anzuwenden. Weniger häufig – und darin sehe ich ein Manko der Forschung – wurde die *architextuale* Dimension der Listen ausformuliert, das heißt die Rabelaisschen Listen im Rahmen eines „speech genres" [Bachtin] oder einer Textsorte ‚Liste' zu lesen.

(3) An den Listen wurde meist die ausgestellte Artistik bewundert, ihre Verpflichtung an eine manieristisch-copiöse Schreibweise der Mischung und der Akkumulation. Ich fasse diesen Blickwinkel unter dem Begriff der *Produktion* zusammen. Wiederholt haben Rabelaisforscher sich der rhetorischen Struktur, der Machart der Listen angenommen, um die „Logik" ihres „Produziertseins" [Th. W. Adorno] offen zu legen. Somit rückt immer auch die Frage in den Vordergrund, welche Autorschaft an den Listen inszeniert wird. Diese feiern in der Subversion reglementierender rhetorischer Kategorien eine „Para-rhetorik" und werden so stilisierende Elemente einer synkretistischen Anti-stilistik [→I.1]. Die Provokation an die Leser hat niemand unbeachtet gelassen. Die Frage nach den Rezeptionsmodi der Listen, bzw. deren Wirkungsästhetik kann als die am häufigsten gestellte bezeichnet werden. Generell oszilliert die Lektürehaltung zwischen Komik, Vergnügen, Gelächter auf der einen und Frustration, Ablehung, Lektüreverweigerung auf der anderen Seite der Skala.

Die Beitraggeber

Ich eröffne der Ehrenmarsch der Beitraggeber mit einem Eingeständnis *Jürgen v. Stackelberg*s der pars pro toto den Nagel auf den Kopf trifft:

> „Wer verlöre nicht die Geduld, wenn er einen Narrenkatalog von zwei ganzen Seiten (zweispaltig), eine anatomische Beschreibung von vier Seiten, einen <Heldenkatalog> von fast vier Seiten, eine

Folge von 168 Anredeformen, beantwortet von ebenso vielen Antwortformeln (zusammen 336 Titel – alle verbunden mit dem Wort «couillon....») vorgesetzt bekommt?“[1]

Auch *John Parkin*, der in der Listen die „polytechnic“ der „polylexy“ am Werk sieht, welche den Leser dazu aktiviere seine „imaginative opportunities“ wahrzunehmen, äußert die Vermutung: „How many readers, [...], have adopted the strategy of dégré zero de lecture and simply skipped over the relevant passages.“[2] Ausgehend von Parkin stellt sich die Frage, welche imagintaiven Möglichkeiten der Leser an den Listen zur Entfaltung bringen kann, oder zumindest, da die imaginatio oft genauso schwer zu bändigen wie intersubjektiv nachvollziehbar ist, welche Lektüremöglichkeiten die Listen bereit stellen außer der Verweigerung des „dégré zero“.
Ich lasse nun in chronologischer Reihenfolge einige Vorschläge von Rabelaisinterpreten folgen, die offensichtlich die Seiten nicht übersprungen haben.

Leo Spitzer wollte in den „Wortbildungen“ Rabelais' ein Rearrangement dessen sehen, was die langue diesem bereit gestellt habe.[3] In dieser „planvollen Verwendung“ lag für Spitzer Rabelais' Stil. Stilistische Wirkung werde durch verschiedene Mittel bei Rabelais erreicht, durch Wortumbildungen, monströsen Wortverbindungen oder Wortverkreizungen. Auch die Listen finden bei Spitzer Erwähnung. Es sind zwei kleine Details, welche bemerkenswert bleiben. Zum einen spricht er von einem „Systemzwang der Liste“, zum anderen vom Effekt der Komik, den er an Freuds Studie über den Witz angelehnt als Aufwandskomik bezeichnet.[4]

Marcel Tetel honoriert in seiner Studie über die Komik den „valeur ésthetique“ der Listen, Wortakkumulationen und „allégations“.[5] Die Komik bei Rabelais übernehme einen „valeur symbolique“ und einen „valeur thérapeutique“, wobei Tetel ein „comique par surprise“ von einem „comique par contraste“ unterscheidet. Warum sich die Komik einstelle, beantwortet er mit der Annahme einer „disproportion entre les moyens et la fin.“ Damit liefert er Hinweise für das, was ich späterhin unter dem Begriff der Ökonomie zusammenbinden werde. Für Marcel Tetel ist die Rhetorik der *accumulatio* in Rabelais' Romankomplex ein Mittel der Kontrastwirkung, das so es sich verselbständigt komische Effekte generiere. Sie heben sich gegenüber der narratio ab [„les accumulations verbales qui s'opposent aux exigences du récit“], beziehungsweise „perdent leur fonction essentielle, celle de moyen de communication.“[6] Damit

---

[1] Stackelberg (1970), S. 17.

[2] Parkin (2002), S. 182.

[3] Leo Spitzer: *Die Wortbildung als stilistisches Mittel. Exemplifiziert an Rabelais.* Halle a.S.: Niemeyer 1910. [Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie XXIX]

[4] Spitzer (1910), S. 93 und 10f.

[5] Marcel Tetel: *Étude sur le comique de Rabelais.* Firenze: 1964, hier S. 88f.

[6] Tetel (1964), S. 28f. Vgl. auch Marcel Tetel: *La valeur comique des accumulations verbales chez Rabelais.* In: Buck (1973), S. 344-355 [erstmals In: The Romanic Review LIII (1962), S. 12-21.].

berührt Tetel einen entscheidenden Punkt, nämlich die poetische Refunktionalisierung der Listen entgegen ihrer originären kommunikativen Funktion. Tetel kommt daraufhin zurecht auf die Parodie zu sprechen. Die *accumulatio* erhält ihre komische Wirkung inbesondere als Häufung von „détails superflus", also einer Übermäßigkeit der Schrift, die in den „descriptions physiologiques" genauso erfolge, wie in der „abondance de références précises", in den Listen jedoch ihren Höhepunkt erreicht.[7]

Tetel's Ausführungen sind über Passagen inkonkret, zumal er scheinbar das gesamte Formenspektrum auf den Effekt der Komik hin abzuklopfen versucht.

Festhalten möchte ich den Hinweis zur horizontalen und vertikalen Aktualisierbarkeit. „Rabelais, lui, ne range pas les vocables en lignes, mais en colonnes de facon à produire des jeux de sons et de sens horizontaux et verticaux."[8]

Wie allgemein für Tetel die phonetische Aktualisierung die Lücken logischer Strukturierung, bzw. die Lücken des Sinns füllt, so überwiege auch bei den Listen in der Regel „leur valeur sonore."

> „Les énumérations savantes ne sont pas un simple étalage d'érudition; comme les autres énumérations, elles ne sont pas censées ennuyer le lecteur, mais l'amuser par les sons, le sens et l'accumulation exagerée des vocables."[9]

Ein Verdienst Tetels kann in seinem Appell gesehen werden, die Listen nicht mehr nur als „obstacles qu'on doit franchir afin de suivre le fil de la trame" zu lesen, sondern die ästhetische Machart – und das heißt für Tetel vorrangig der linguistischen analysierbaren – der Artistik zu erkennen.[10]

Auch *Alfred Glauser* diagnostiziert ein Vexierspiel zwischen Fülle [copia] und Leere [futilitas].[11] In den Listen stelle die Schrift sich selbst aus, die Materialität der Schrift konfrontiert den Leser mit einer Opazität und Schwere, die der reibungslosen Lektüre ein Hindernis entgegen setzt.

> „Elles [les listes] sont souvant illisibles parce que Rabelais les voulait telles; elles contiennent une certaine substance, mais sont là avant tout pour être vues. Elles ont un role architectural; [...] elles sont là pour nous éveiller ou pour nous arreter."[12]

---

[7] Tetel (1964), S. 90ff. vgl. auch Marcel Tetel: *La Valeur Comique des Accumulations Verbales ches Rabelais.* In: Buch (1973), S. 344-355 [erstmals In: The Romanic Review LIII (1962), S. 12-21.].

[8] Tetel (1964), S. 102. In einer fügt er die Hypothese Luzio's bei, Rabelais habe die Präsentationsform der Listen von Folengo übernommen: „Selon A. Luzio, Rabelais aurait puisé le procédé d'aligner les vocables en colonnes chez Folengo. A. Luzio: *Studi Folenghiani.* Firenze: 1899, S. 23".

[9] Tetel (1964), S. 92; auch in Tetel (1973/1962), S. 345.

[10] Tetel (1973/1962), S. 355.

[11] Glauser (1966), S. 23f.

[12] Glauser (1966), S. 100.

Was Glauser von andere abhebt, ist neben der oralen Aktualisierbarkeit seine Akzentsetzung auf die Visualität der Akkumulationen. „Les nombreuses accumulations et répétitions ont sans doute, [...] une origine verbale. [..] mais cela devient aussi un spectacle pour l'œil."[13]

Dorothy Coleman betont zweierlei: die Klangeffekte und den Umstand, dass die Listen den Leser zu einer gewissen „self-disciplin" nötigen.[14] Auch sie deutet die Listen im Rahmen des Expansionsprinzipes der *copia.*[15]

Diese älteren Beiträge stecken sehr gut die Parameter ab, entlang welcher die Wahrnehmung der Listen in der Rabelaisforschung weiter läuft. Eric MacPhail fasste sie in seinem Eintrag zur *Rabelais Encyclopdia* nochmals gut zusammen: Die Visualität, das Prinzip der *copia*, die Verweigerung gegenüber der logischen Ordnung und der syntaktischen, wie narrativen Kohärenz, sowie die Leseraktivierung.[16]

Floyd Gray behandelt die Listen unter der deviativen poetischen Strategie der *enumeratio.*

> „Les énumérations, [..], ont dans les texte une signification paradoxale: elles l'augmentent; [...] d'autre part, à cause de leur monotonie, leur état statique – à chaque ligne se termine le sens – des interruption du flux du texte."[17]

Auch für *Gray* sind die enumerativen Listen einer copiösen Schreibweise verpflichtet, sie fragmentieren den Text, lenken deviativ von der narratio ab, entsemantisieren diese und setzen so dem Leser ein „obstacle de la lecture" entgegen.[18] Über die Liste der Spiele im Buch *Gargantua* etwa lasse der Leser in der Regel nur den Blick schweifen „à une lecture inévitablement diagonale", um nicht zu sehr von der zentralen narratio abgelenkt zu werden.

> „Texte éclaté, ouvert, livrant ses brèches. Pour le lecteur ce sont des repos aussi dans le continu narratif, ou dans les passages ou les chapitres denses. [...] [Ils] enfligent au lecteur un exercice de non-lecture. Les jeux de l'enfant sont avant tout un jeu d'auteur, un tour qu'il joue au lecteur de bonne volonté disposé à associer l'acte de lire à une compréhension immédiate."[19]

Ein Kapitel seiner anregenden Monographie widment Gray der *Librairie de Saint-Victor* – ich werde auf diese und Grays Ausführungen noch näher eingehen – und erkennt auch darin „une vaste digression", sowie eine Diskursivierung, bzw. Problematisierung der Lektüre selbst. Sowohl die Liste der Spiele Gargantuas als auch diejeniger der Büchertitel sei gegenüber dem Narrativen

---

[13] Glauser (1966), S. 114. Gray (1994), S. 149 ähnlich in Bezug auf die „citations": „c'est un texte à *voir*, plutot qu' à comprendre."

[14] Coleman (1971), S. 204 und passim.

[15] Coleman (1971), S. 208f.

[16] Eric MacPhail: *Art. Lists.* In: RE, 145f. „Rabelais's lists disrupt our habits of reading and open up new prospects of narrative sequence."

[17] Gray (1994), S. 35.

[18] Gray (1994), S. 154: „Le livre se désagrège dans des listes et des litanies."

[19] Gray (1997), S. 37.

bloß „une perte de temps et d'espace."[20] Wo Gray die komische Inszenierung einer „érudition au marge du texte" verfolgt, versäumt er nicht, zumindest kursorisch auf die Funktion der Listen und Indices für die Ausbildung gelehrter Praxen hinzuweisen.[21]

> „En général, la liste est une forme d'*amplificatio,* procédé qualitatif ou quantitatif, qui recouvre tous les moyens d'étendre ou d'épaissir les texte par l'addition de détails. Ensuite, comme moyen taxinomique. La liste classe, distingue, énumère, établit des catalogues qu'elle voudrait définitifs."

Unter Rabelais' copiöser Feder wird der Boden der Listen – *amplificatio* und *ordo* – nach außen gedreht, die Mechanismen der Wissensverwaltung werden gleichsam pervertiert. Durch die Anhäufung arbiträrer *res* wird der „statut scientifique" der Listen ad absurdum geführt.
Floyd Grays Beobachtungen zum Phänomen der Liste bei Rabelais zählen neben Alfred Glausers wohl zu den besten, weshalb ich hier beide ausfürlich referiert habe.

Mit *François Cornilliat* möchte ich noch einen Beitrag der jüngeren Forschung anhängen.[22] Er untersucht die Passagen ostentativer *copia* vor dem Hintergrund der rhetorischen Traditionen, d.h. der französischen Rhetoriken/ Poetiken der Frühen Neuzeit und der rhetorischen Terminologie, in Bezug auf die „figures of sound" [wie Paronymie, Reim, Syntaktische Symmetrien, Paronomasie, Homoioteleuton und Isokolon].

> „if Rabelais exaggerates or parodies certain features of rhétoriqueur style, it is not, in this instance, to condemn it on behalf of something sober- (...) The twist is that language, when aware of its own emptiness, proves actually less empty, and less dangerous, than when it persuades itself of its motivation."[23]

Im ersten Teil nimmt Cornilliat neben Namen v.a. die „Propos des Bienyvres" unter die Lupe, im zweiten schreibt er ausführlich über „puns" [Wortspiele] und das, was er die „paronymic wars" nennt. Dabei sucht Cornilliar zu zeigen, wie lautliche/rhetorische Figuren dichotomische Positionierungen i.S. eines weder-noch unterlaufen.[24] Rabelais überspielt allerorten die von den „rhétoriqueurs" reglementierten (Klang-)Figuren.

Insbesondere in den annominativen Listen der Kapitel XXVI-XXVIII des *Tiers Livre* werde die zwischen *virtus rhetorici* und *vituperatio* schwankende inculcatio [repetitio mit minimaler varietas] copiös inszeniert.[25] Cornilliat spricht von einem „build-up effect from object saturated

---

[20] Gray (1994), S. 83-105, hier S. 103 und S. 155.

[21] Gray (1994), S. 152-154.

[22] François Cornilliat: *On sound effects in Rabelais. (Part I).* In: ÉR XXXIX (2000);S . 137-167 und ders.: *On sound effects (Part II).* In: ÉR XLII (2003), S. 7-55.

[23] Cornilliat (2003), S. 50.

[24] Er stützt sich auf G. Hoffmann: *Neither one nor the other and both together.* In: ÉR XXV (1991), S. 76-90.

[25] Cornilliat (2003), S. 14ff.

to sound-saturated lists – from naming, to singing, from referential to poetic copia."[26] Die poetische Refunktionalisierung der originär copiösen Referentialität der Listen geht einher mit einer Überführung von referentialer *copia rerum* in eine poetische *copia verborum* (bzw. *sonorum*). Die paradigmatische copia der inculcatio steigert – darin wird Jakobson verarbeitet – die Poetizität der Textsegmente.[27] Für Cornilliat werden die Listen zum „touchstone of a perceived functionale difference between rhyme and prose", wenn sie sich aufgrund erhöhter Lyrizität von der narratio abheben.

[26] Cornilliat (2003), S. 45.

[27] Coleman (1971) verwendet den Begriff „poetic prose".

4| VON DER UBIQUITÄT DER LISTE[28]

Die Textualisierungsstrategie der Listenbildung funktioniert als flexibles Ordnungsprinzip in vielen kommunikativen Belangen. Sie ist nicht genuin literarisch vielmehr bereits in der Alltagskommunikation ubiquitär. Als Teilnehmer unserer kommunikativen Kultur wissen wir generell was Listen sind, wie sie Aussehen und wie mit ihnen umgegangen wird. All das zählt gleichsam zu dem, was Michail M. Bachtin etwas blumig „das Aroma der Sprechgattungen" genannt hat, und was ich unter Rückgriff auf eine linguistische Kategorie mit dem „impliziten Wissen" einer Textsorte reformuliert habe. Ich beginn – wie in einer Art phänomenologischer Einklammerung – bei Listen als allgegenwärtiges Phänomen der Kultur.

Listen aller Art helfen bekanntermaßen diverse Alltagspraxen effizienter auszuführen, überschaubar und planbar zu machen. Dabei bedarf es keiner anfordernden Schreib- und Lesekompetenzen um brauchbare Listen erfolgreich zu erstellen und zu verwerten. Kurzum die Produktion und Rezeption von Listen ist selbstverständlicher Teil unserer literalisierten Alltagskultur. Seien es Waren, Eigentümer, Sammlungsobjekte oder serielle Verknüpfung von Namen, von der Einkaufsliste bis zur Aufzählung geladener Hochzeitsgäste, Listen erweisen sich als leistungsstarke Formen der Organisation von Lebenswelt, als „frameworks that hold seperate and disparate items together."[29]

Ich habe bisher eine stillschweigende Präsupposition eingeflochten, wenn ich von Schreib- und Lesekompetenzen oder von literalisierten Alltagskultur spreche, nämlich die Annahme Listen seien ein Phänomen literalisierten Kulturen. Damit begebe ich mich in den Kern der sogenannten Oralitäts-/ Literalitätsdebatte, an der sich Philologen und Anthropologen gleichermaßen beteiligt haben.[30]

---

[28] Trotz verstreuter Forschungsbeiträge und neuerdings einer lesens- wie sehenswerten Katalogmonographie Umberto Ecos bleibt eine Form- und Funktionsgeschichte der Liste unter Berücksichtigung ihrer Ränder zu anderen Formen wie Tabelle, Diagramm etc. ein Forschungsdesiderat. Als brauchbar haben sich erwiesen: Michel Butor: *Das Buch als Objekt.* In: idem: *Repertoire II. Probleme des Romans.* Fr/M: 1975, S. 117-146; Jack Goody: *The Domestication of the Savage Mind.* Cambrige: 1977;; Robert E. Belknap: *The List. The Uses and Pleasures of Cataloguing.* New Haven/ London: 2004. Paul Tankard: *Reading Lists.* In: Prose Studies 28.3 (2006), S. 337-360; Umberto Eco: *Die unendliche Liste.* München: 2009. [orig. u.d.T. : *Il vertigine della lista.* Milano: 2009].

[29] Belknap (2004), S. 2.

[30] Ich stütze mich im Folgenden auf zwei allgemeinere Werke, nämlich Jack Goody (1977) und Walter J. Ongs Standardwerk: *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes.* Opladen: 1987; zudem auf zwei speziellere, nämlich: Peter Koch: *Von Frater Semeno zumBojaren Neacsu. Listen als Domäne früh verschrifteter Volssprachen in der Romania.* In: *Erscheinungsformen kultureller Prozesse,* hrsg. von Wolfgang

Die beiden Annahmen sind denkbar simpel. Zum einen diejenige, Listen habe es bereits in illiteralen Kulturen gegeben und die Literalisierung der Listen pfropfe nur auf deren primäre Oralität auf. Die andere geht davon aus, erst die Entwicklung der Schrift habe die Textualisierungsform der Liste hervorgebracht. Um die Katze vorweg aus dem Sack zu lassen: Ich schließe mich letztgenannter an. Dabei treffe ich eine Entscheidung und eine Unterscheidung. Die Unterscheidung beruht darin, den Begriff der Liste ausschließlich für eine schriftlich fixierte Textform zu reservieren und darüber hinaus von Gesten, Praxen oder Strategien – wie man es nennen möchte – des Aufzählens [des Enumerativen] zu sprechen. Äufzählungen jeglicher Art sind gängige Praxis oraler Kommunikation. Da die Stimme bekanntermaßen flüchtig ist, und der Zuhörer nur über beschränkte mnemonische Kapazitäten verfügt, eignen sich orale Aufzählungen sehr bald nur noch bedingt dafür Ordnung und Übersichtlichkeit herzustellen, sobald die Objekte, welche referentialisiert werden nicht mehr in der kommunikativen Situation kopräsent sind. Ein Beispiel: Ein Herold blasoniert die Zeichen der Ritter. Bei Anwesenheit letzterer wird er auf die Abzeichen derselben, die sie sichtbar an sich oder um sich tragen deiktisch verweisen. Eine Übersicht zu behalten, dürfte dem hofhaltenden Adeligen nicht schwer fallen. Sind die Ritter jedoch abwesend – und das meint sowohl zeitlich als auch räumlich distant – wird es ab einer gewissen Anzahl schwer fallen die Ordnung und Übersicht zu wahren, worin ja gerade der Zweck des Blasonierens liegt, wenn man sich nicht eines Gedächntisspeichers bedient, der zugleich eine visuale Kopräsenz der Objekte – in dem Falle zB. der Wappen – erzeugt. Das Beispiel hinkt und ich habe absichtlich ein hinkendes gewählt. Bekanntermaßen kursierten auch Blasonierbücher, welche die Wappen ausschließlich als Abbild präsentierten. Gibt es demnach auch bildliche Listen ? Ja und Nein. Ja, es gibt bildliche enumerative Formen, ich möchte sie jedoch eher bildliche Reihenbildungen nennen als Listen.[31] Sie sind nicht bloß eine primitive Vorform schriftlicher Listen, sondern behaupten sich in bestimmten kommunikativen Belangen. Ob man also eine bildliche Reihe oder eine schriftliche wählt, hängt ganz davon ab, was man kommunizieren möchte , von der Relation zwischen Aufwand der Produktion und dadurch erzielter Übersichtlichkeit.

Worauf es mir ankommt – und darin folge ich Koch – ist der Unterschied zwischen dem Phonischen und dem Graphischen. Die wesentliche Funktion der Graphé liegt hier für mich darin, Zeichen [und das meine ich in materiellem Sinne] auf einem Trägermedium auf Dauer

---

Raible. Tübingen: 1990, S. 121-165; und ders.: *Graphé. Ihre Entwicklung zur Schrift, zum Kalkül und zur Liste.* In: *Schrift, Medien, Kognition. Über die Exteriorität des Geistes,* hrsg. von Peter Koch und Sibylle Krämer. Tübingen: 1997, S. 29-42.

[31] Damit weiche ich ab von Eco (2009), der die Listen ja eben auch im Bildmedium aufsucht. Meine begriffliche Trennung mag pedantisch wirken, ich möchte den Begriff der Listen jedoch ausschließlich schriftliche Enumerationen reservieren.

zu stellen.[32] In sogenannten „Buchführungsdokumenten" der Frühkulturen sieht Peter Koch ein autonom im Bereich der Graphé funktionierendes Notationssystem.[33] Handelsgut wird an Handelsgut gereiht – bei Koch sind es Tonkrüge – und durch entsprechende Zeichen festgehalten. Den Bereich der Graphé trennt Koch von demjenigen der Phoné. Ersterer zerfällt erst später in den Bereich der Zahlen und denjenigen der Schrift. Ab dieser Trennung erfolgt entweder eine „Spezialisierung auf das Referieren" oder „eine Spezialisierung auf das Zählen und Rechnen", so nicht beide in einem „pragmatischen Zweck" zusammengebunden werden.[34] Eine solche Zusammenbindung erfolgt gemäß Koch nun genau in der Liste, der Kartei und der Datenbank. In einem „dritten Entwicklungsstrang der Graphé" fungiert die Rekombinierung von Schrift und Zahl in der „Registrierung von Informationen zwecks Speicherung, Zugriff und Verarbeitung."[35] Die Listen sind für Koch nun Ergebnis eines „similaritätsbasierten Organisationsprinzip[s] der Speicherung von Information." Bei Koch klingt das so:

> „Sobald die Liste tatsächlich graphisch fixierte sprachliche Zeichen enthält, stellt die iterierende Niederschrift von Listeneinträgen eine syntagmatische Aneinanderreihung sprachlicher Sequenzen dar, die alle intern ähnlich aufgebaut sind [...] Die Liste, als sprachliches Elaborat, unterliegt somit dem Prinzip der syntagmatischen Similarität."[36]

Walter Ong erklärt uns das Prinzip der „syntagmatischen Similarität" denkbar einfach. „Listen (als skripturales Phänomen) können Namen verwandter Sachverhalte und Gegenstände im selben physischen, visuellen Raum versammeln."[37]

Dabei bleibt Koch jedoch nicht stehen. Er vermerkt, dass Listen stets auf eine pragmatische Kontexteinbindung angewiesen seien, für sich also wenig sagen.[38] Deshalb finden sich die Listen auch in der Regel von erläuternden Schrift-texten umstellt, welche diese kontextuale Einbindung über Zeit und Raum hinweg gewährleisten. Auf Grund dieser

---

[32] Mögen sich Bildwissenschafter gegen eine solche Zusammenfassung von Bild und Schrift unter dem Graphischen streuben, Zeichen stellen beide auf einem Trägermedium auf Dauer.

[33] Koch (1997), S. 51ff. In seinem späteren Beitrag beerbt Koch die Gedanken seines früheren von 1990, weshalb ich vorwiegend auf jenen referiere.

[34] Koch (1997), S. 56.

[35] Koch (1997), S. 66ff.

[36] Koch (1997), S. 69.

[37] Ong (1987), S. 125. Der Unterschied bei Ong besteht darin, dass er von einer Gradualität der Listenbildung ausgeht. Bereits die orale Kultur habe über ein „neutrales Ausdrucksmittel" der Listenbildung [S. 47] verfügt, dass jedoch für Ong erst in der typographischen Kultur seine hohe Komplexität und Abstraktheit erreicht habe.

[38] Koch (1990), S. 142. „Typisch für Listen ist auch ihre starke Einbindung in *Handlungskontexte*, in eine pragmatische *Zweckbestimmung*." [Hervorhebung im Original] Deshalb blieben Listen in der frühen Romania auch auf „Gebrauchsprosa" beschränkt [S. 131].

pragmatischen Einbindung sind Listen für Koch „zwar graphisch realisiert, stellen aber in konzeptioneller Hinsicht keineswegs eine Kommunikationsform ausgeprägter Distanz dar."[39] Entscheidender für meine Überlegungen ist jedoch die Feststellung, dass die syntagmatische Similarität auch „charakteristische Produktions- und Rezeptionsbedingungen" hervorgebracht habe.[40] Das „eigentlich revolutionäre" der Listen erkennt Koch – und das gibt meinen künftigen Überlegungen eine Basis – in den „Rezeptionsmöglichkeiten". Der „Rezeptionsvorteil" der Listen bestehet genau darin, „die Rezeptionsweise von der linearen Produktionsweise völlig abzukoppeln." Der Clou in den Listen liegt ergo in der Möglichkeit zur *selektiven* und *inkompleten* Rezeption.

> „Der nichtlinearen Rezeption [..] kommt in besonderem Maße eine Technik entgegen, wie sie nur im graphischen Medium möglich ist: die zweidimensionale Nutzung der beschriebenen Fläche, bei der jeder Listeneintrag in einer neuen Zeile erscheint."[41]

Genau diese Möglichkeiten der Selektion, Vernetzung und Neuordnung von Informationen machen Zusammenhänge (dauerhaft) sichtbar, die im Medium der Phoné so nicht hergestellt werden können. Koch gelangt daher zu einem Fazit, das ich vollständig mit ihm teile: „Listen sind absolut an das graphische Medium gebunden."

Listen behaupten sich demnach in all jenen pragmatischen Kontexten, wo eine nur im Medium der Schrift verarbeitbare Komplexität überschaubar gemacht werden soll. Durch das Medium der Schrift erhalten die Listen somit eo ipso auch Memorialfunktion, indem sie die Informationsorganisation auf Dauer stellen. Schon für die frühen bekannten Schriftkulturen diente die Liste in ihrer Memorialfunktion der retrospektiven Verzeichnung vorallem von Personen, zur Organisation künftiger Handlungen und zum Versuch Wissensbestände systematisch zu erfassen.[42]

---

[39] Koch (1990), S. 141.

[40] Koch (1997), S. 70ff. und Koch (1990), S. 143ff. Auch die folgende Belege beziehen sich auf diese Stellen.

[41] Koch (1990), S. 143.

[42] Darin sieht Jack Goody die drei grundlegenden Funktionen von Listen in Frühkulturen. Unter erstgenannter Funktion laufen etwa die frühen Herrscher- oder Königslisten und letztgenannter beschreibt er die ägyptischen „lexical lists" [98ff.] In seiner anthropologisch-ethnographisch ausgerichteten Untersuchung geht Goody den Formationen von „modes of thought" durch „means of communication" [16] in Frühkulturen der Menschheit und sogenannten „primitiven" Kulturen nach. Dabei wendet er sich exemplarisch Tabellen, Listen und Formeln zu, die erst durch die Medialität der Schrift entstehen, wobei Goody bewußt die Dichotomie von komplexem Denken und „wildem Denken" vermeidet. So sieht er in der Tabelle minder eine Komplexitätssteigerung als eine Reduzierung [70]. In diesem Sinne sei die Tabelle Ethnographen, nicht zuletzt Claude Lévi-Strauss zum Organ für die „Registratur" illiterater Gemeinschaften geworden.

Als effektives Instrument schriftzentrierter Wissenspraxen partizipieren Listen neben Formen des Diagrammatischen[43] tiefgehend an der Formation von Wissensbeständen. Ihre Bedeutung kann diesbezüglich wohl nicht überschätzt werden. Die vielfältigen Formen des Diagrammatischen entfalteten ihre Leistungsstärke nicht nur darin, Wissensbestände ökonomisch, d.h. in verknappter, Schreibraum sparender Form zu konservieren, vielmehr noch erweisen sie sich als Agenten der Evidenzgenerierung, indem sie eine visuell perzipierbare Ordnung bereitstellen, Beziehungen anschaulich machen und so Übersichtlichkeit herstellen. Dass die Darstellungsformen des Wissens dieses nicht nur abbilden, sondern immer auch mitkonstruieren, ist die Grundannahme zahlreicher Forschungsbeiträge zu Präsentationsformen des Wissens. In der seit der Antike ausgebauten mnemotechnischen Topik oder in der ars combinatoria experimentaler Logik brachte das Diagrammtische über lange Zeit hinweg kanonisierte, wie innovative Formen hervor.[44] Die Liste als Präsentationsform reiner Schriftlichkeit kann strictu sensu nicht als Diagramm verstanden werden, trotzdem interferiert sie mit Formen des Diagrammatischen und positioniert sich als Übergangsphänomen erhöhter „Schriftbildlichkeit" zumindest an den verwaschenen Rändern.

Walter Ong geht in einem Punkt noch über Koch hinaus. „Der extensive Gebrauch von Listen und besonders von Tabellen" – schreibt er – „ist ein Ergebnis nicht so sehr des Schreibens, sondern der gründlichen Interiorisierung des Druckens."[45] Abstrakte und komplexe Listen gewinnen für Ong ihre Entfaltung erst im typographischen Raum. Indem die

---

[43] Begriff und Phänomen des „Diagramms" und des „Diagrammatischen" haben nicht zuletzt durch den programmatischen Aufsatz von Felix Thürlemann und Steffen Bogen: *Jenseits der Opposition von Bild und Text. Überlegungen zu einer Theorie des Diagramms und des Diagrammatischen.* In: Alexander Patschovsky: *Die Bildwelten der Diagramme Joachims von Fiore. Zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter.* Ostfildern: 2003, S. 1-22; hohe Diffusion und Konjunktur erfahren, zumal sich zahlreiche Präsentationsformen, die weder nur Bild, noch nur Schrift sind im Rahmen eines solchen Konzeptes beschreiben lassen und zudem starke Begriffe der Text- und Kulturtheorie, wie Netz, Gewebe oder Schriftbildlichkeit [Sibylle Krämer] darin integrieren lassen. Einen Überblickes des „weiten Feldes" gibt: Horst Bredekamp/ Birgit Schneider und Gabriele Werner (Hrsgs.): *Diagramme und bildtextile Ordnungen.* Berlin: 2005 [Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik. Band 3,1]. Auf die „Schriftbildlichkeit" i.S. Sibylle Krämers werde ich an anderer Stelle noch eingehen.

[44] Besonder nachhaltige Formen waren etwa die *rota,* der *arbor scientiae* oder verschiedene schriftintegrierende architektonische Formen. Vgl. dazu Peter Burke: *Papier und Marktgeschrei. Die Geburt der Wissensgesellschaft.* Berlin: 2001, S. 107ff.; 115ff; Helmut Zedelmaier: *Bibliotheca Universalis und Bibliotheca Selecta. Das Problem der Ordnung des gelehrten Wissens in der Frühen Neuzeit.* Köln u.a.: 1992, S. 75-98 oder Harald Tausch (Hrsg.): *Gehäuse der Mnemosyne. Architektur als Schriftform der Erinnerung.* Würzburg: 2003 [Formen der Erinnerung 19].

[45] Ong (1987), S. 102.

typographischen Listen den von Koch namhaft gemachten Rezeptionsmodus verstärken, wird der typographische Raum zum Kalkül der Rezeptionssteuerung. Das wird mit Rabelais insofern relevant, als seine Listen typographische Listen sind [s.u.]. Mit der ‚Tabelle' ist neben dem Diagramm und der Liste eine dritte Form der Wissenspeicherung, -verwaltung, und -präsentation zu nennen, die erst im Typographaeum durch die identische Reproduzierbarkeit ihrer graphischen Komplexität an Leistungsfähigkeit gewinnt.[46]

Listen kennzeichnet – so lässt sich vorerst zusammenfassen – ihre mediale Bindung, ihr Rezeptions-modus und ihr Layout. Diese drei Momente sind in der Regel derart habitualisiert, dass Benützer von Listen klar ist, woran sie Listen erkennen und wie diese zu benützen seien.
Die Listen sind eine im Medium der Schrift fixierte Form des Enumerativen. Das Enumerative – ob oral oder schriftlich – stellt für mich daher den Überbegriff bereit unter dem Listen eine spezifische Form besetzen.

Dynamische Textualität und Lektüremöglichkeiten

Ausgehend von Kochs Strukturprinzip der „syntagmatischen Similarität" wirft sich die Frage auf, inwiefern man überhaupt bei Listenvon Texten oder Textsorten sprechen kann.
Was bindet die Liste zusammen, wenn nicht allein die selektive Intention des Schreibenden, wenn etwa die Kohärenz von persönlichen oder intimen Listen anderen kaum nachvollziehbar wird ? Man könnte folglich starke Kohärenz von schwacher unterscheiden, wobei ein Spannungsgefüge zwischen der Konjunktion von Elementen und deren relativer Autonomie die Binnenstruktur prägt. „Units heard or read in a list are comprehended first as having individual, discrete meaning, and then as having significance determined by relations to the preceding units."[47] Damit ist auch gemeint, wie Michel Butor es in seinem brillanten essayistischen Beitrag zu einer Strukturgeschichte der Liste angedeutet hat, dass die Liste aus syntaktisch isolierten Elementen bestehe, die in der Regel weder vollständige Sätze seien noch einen kohärenten Textsinn hervorbringen.[48] Vielmehr erschöpfe sich das Signifkat in jedem Eintrag,

---

[46] Arndt Brendecke: *Tabellen und Formulare als Regulative der Wissenserfassung und Wissenspräsentation.* In: *Autorität der Form - Autorisierung - Institutionelle Autorität*, hrsg. von Wulf Oesterreicher, Gerhard Regn und Winfried Schulze. Münster: 2003, S. 36-53. Ders.: *Tabellenwerke in der Praxis der frühneuzeitlichen Geschichtsvermittlung.* In: *Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung. Das europäische Modell der Enzyklopädien,* hrsg. von Theo Stammen und Wolfgang E. J. Weber. Berlin: 2004, S. 157-189, hier v.a. S. 162.

[47] Belknap (2004), S. 16.

[48] Butor (1975), S. 126. Butor spricht von „amorphen oder geordneten" Listen [130], anderorten findet sich oft die Trennung geordneter Listen von chaotischen.

die Liste pendelt zwischen Kontinuitätssuggestion und Diskontinuität. „The list relies on discontinuity rather than continuity;“[49]

Bekanntermaßen teilt der Textbegriff eine Eigenschaft mit Gummi, er lässt sich gut dehnen, sodass manche sogar von Kultur als Text sprechen können.[50] Ich entscheide mich dafür, den Listen generell Textualitässtatus zu zuerkennen, möchte aber von *dynamischer Textualität* sprechen. Zum anderen eignet ihnen – wie Goody betonte – ein Wechselverhältnis von Kontinuität und Diskontinuität. Das wird dort brisant, wo – wie es bei Rabelais der Fall ist – Listen intratextuell in kontinuierliche Textualisierungformen wie die narratio eingebettet werden und gegenüber diesen Diskontinuität suggerieren.[51]

Listen eignen sich als Analyseobjekt für jene Auffassung von Textualität, die gegenüber der letztlich statischen Textkonzeption des Strukturalismus eine Integration des Prozessualen suchte und jenes Verständnis einleitete, das mit dem Stichwort Dynamisierung bezeichnet werden kann. Sei es, dass die Grenzen des Textes in Interaktion mit anderen Texten zerstäubt werden [Barthes *pluraler Text* oder Bachtins *Dialogizität* und Kristevas *Intertext*], sei es, dass der Text intern als ein sich stets formierendes und reformierendes Relationsgefüge gesehen wird[52], oder sei es, dass die Beziehung zwischen dem ästhetischen Artefakt Text und den Rezipienten vom Modell einer einseitigen linearen Informationsgabe zu einem Modell verschoben wird, demgemäß die je individuellen Rezeptionsakte allererst den Text figurieren, welcher wiederum ein Möglichkeitsfeld unterschiedlicher Aktualisierungen bereit stellt.[53]

Eine dynamischer Text entfaltet seine Dynamizität allererst in der Aktualisierung der Lektüre. Die Dynamisierung fällt bereits mit dem selektiven Lektüremodus und der Lösung von der linearen Graphenfolge ein. „[the list] can be read in different directions, both sideways and downwards, up and down, as well as left and right.“[54]

Die Vektoren innerhalb der Liste, ihre Ausrichtung ist grundweg bidirektional, ihre Elemente entfalten sich zwischen der horizontalen und der vertikalen Achse, was die Liste –

---

[49] Goody (1977), S. 81.

[50] Moritz Bassler u.a.: *Forum: Kultur als Text?*. In: KulturPoetik 2.1 (2002), S. 102-113.

[51] Ich verweise hier zurück auf Grays „éléments du discontinu“.

[52] Einflussreich auch hier die Überlegungen Roland Barthes. Durchweg topisch wurde das Diktum: „*Text* heißt *Gewebe*, aber während man dieses Gewebe bisher immer als ein Produkt, einen fertigen Schleier aufgefaßt hat, hinter dem sich, mehr oder weniger verborgen, der Sinn aufhält, betonen wir jetzt bei dem Gewebe die generative Vorstellung, daß der Text durch ein ständiges Flechten entsteht und sich selbst bearbeitet;“ Roland Barthes: *Die Lust am Text*. Aus dem Französischen von Traugott König. Fr/M: Suhrkamp 1974, S. 94.

[53] Hier denke ich an die Arbeiten Wolfgang Isers und Umberto Ecos.

[54] Goody (1977), S. 81.

und darin besteht auch ihre Flexibilität – von der streng linearen horizontalen Graphenfolge abhebt.[55] Die Konfrontation mit der Achsenverschiebung der Lektüre vom Horizontalen zum Vertikalen wird dort relevant, wo Listen in vorwiegend horizontal perzepierte Textformen eingebettet werden. Während der Leser in Texten der Wissensvermittlung mit vielfältigen Formen der Blick- und damit Lektürelenkung konfrontiert wird – etwa durch die deviative Richtung von Verweisungen innerhalb und außerhalb des Textes, z.B. durch Fußnoten[56], die Ausrichtung von Tabellen, Illustrationen oder Statistiken, läuft bei literarischer Prosa die Perzeption des Schriftfadens mehr oder minder schlangenförmig entlang der Horizontalen.[57] Ausnahmen – und dazu zählt François Rabelais'/ Johann Fischarts global als Prosatext klassifizierbarer Romankomplex – spielen damit. Die Abhebung der Listen gegenüber der narratio ist also nicht nur eine strukturale, sondern in weiterer Folge eine rezeptionsästhetische.

Peter Koch hat das Proprium der Listen unterstrichen, spezifische Rezeptionsmöglichkeiten bereit zu stellen. Beschäftige ich mich fürderhin mit den Listen Rabelais' dann damit, welche Rezeptionsmöglichkeiten Listen als Produkte der Schriftkultur, bzw. der typographischen Kultur offen halten.

Obschon Schriftphänomene der Frühen Neuzeit nur unter der Berücksichtigung der Bedingungen und Formen der Schriftkultur jener Zeit angemessen verstanden werden können, darf ein derart historisch ausgerichteter interpretativer Zugriff nicht die Potentialität verdecken, welche diese Texte gegenüber einer mittlerweile postmodern gewordenen Leserschaft unter geänderten Wahrnehmungsvoraussetzungen von Schrift und Textualität entfalten können. Wird demgemäß der Potentialität von Textphänomenen nachgespürt, dann nicht im Sinne des Nachvollzuges einer Summe aufeinander Bezug nehmender historisch gewordener Lektüren – wie sie etwa Hans Robert Jauss unter der Provokation einer Rezeptionsgeschichte verstanden wissen wollte[58] – sondern unter der Annahme, dass mittlerweile historisch gewordene und dem heutigen Rezipienten somit fremd gewordene Textstrategien ein Spektrum von Aktualisierungsmöglichkeiten bereitstellen, dass zeitgenössische Leser des 16. Jahrhunderts und jene postmodern gewordene Leserschaft zusammenbindet. Hier geht es letztlich nicht um die Rezeptionszeugnisse mehrere Jahrhunderte, wie sie Marcel de Grève zusammengestellt und untersucht hat und auch nicht um die in den Texten ausmachbaren Gründe für Ablehnung oder Bewunderung von Rabelais' *Gargantua et Pantagruel,* denn darum, inwiefern die ausgewählten

---

[55] Butor (1975), S. 125ff. Goody (1977) Belknap (2004), S. 21ff.

[56] Vgl. die überaus anregende Studie von Anthony Grafton: *Die tragischen Ursprünge der deutschen Fußnote.* Berlin: 1998. [orig. u.d.T.: *The footnote. A curious history.* London: 1995]

[57] Neurobiologische Ansätze der Leseforschung würden mir hier widersprechen.

[58] Hans Robert Jauss: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft.* In: Ders.: *Literaturgeschichte als Provokation.* Fr/M: 1974, S. 144-207.

Textsegmente auf die Möglichkeiten und Grenzen der Lektüre als Umgang mit Schrift selbst hinweisen. [59]

Unter den strukturanalytischen Begriffspaaren möchte ich noch „offen versus geschlossen" und „einfach versus komplex" aufgreifen.[60] Die retrospektive genealogische Liste „De origine et infantia Iesu" [Mt 1.1-2.23] ist ein gutes Exempel einer geschlossenen Liste, zumal sie bei Rabelais parodistisch umgeschrieben wird. Offene Listen könnten auch als synekdochische bezeichnet werden. Oftmals zeigen sie ihre Unabgeschlossenheit explizit durch „et cetera" oder ähnliche Ausschlussformeln an. Wir werden bei Rabelais beiden Typen begegnen offenen und geschlossenen Listen, genauso wie einfachen und komplexen.

Liste und Katalog. Zwischen Poetik des Enumerativen und Instrument der Wissensordnung

Ehe ich in Bezug auf die Rabelaisschen Textsegmente das konfuse Begriffsfeld zu sortieren suche, führe ich Liste und Katalog nochmals eng, zumal die folglich unterstrichenen Merkmale des Kataloges mit denjenigen der Liste konfundieren, insofern ihnen beiden Denkfiguren der Regulation und deren Kehrseite innewohnen.

Als *Katalog* lassen sich literarhistorisch die sogenannten epischen Kataloge[61] der antiken Literatur und des lateinischen Mittelalters bezeichnen. Zudem zirkuliert ein modernes (alltagssprachliches) Verständnis von Katalog als schriftliche Textsorte, die eine Sammlung von durch einen Handlungszusammenhang gerahmten Objekten verzeichnet.[62] Dieser Handlungszusammenhang kann einerseits derjenige des Sammelns selbst sein - worauf diejenigen Sammlungskataloge verweisen, deren Gegenstände allein die Intention des Sammlers selbst

[59] Marcel de Grève: *La réception de Rabelais en Europe du XVIe au XVIIIe siècle.* Paris: 2009.

[60] Butor (1975), S. 130f.

[61] Am ausführlichsten dazu: Wilhelm Kühlmann: *Katalog und Erzählung. Studien zu Konstanz und Wandel einer literarischen Form in der antiken Epik.* Diss. Freiburg i. Breisgau: 1973.

[62] Roger Münch: *Art. Katalog.* In: EdN VI (2007), Sp.438-440: „Ein Katalog ist ein nach verschiedenen Ordnungsprinzipien angelegtes, meist in Buchform erscheinendes Verzeichnis einer Sammlung, deren Gegenstände per Autopsie aufgenommen werden." Eine zwar historisch gewordene aber durchweg treffende Bestimmung findet sich im größten deutschsprachigen Enzyklopädieprojekt der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der *Allgemeinen Enzyklopädie der Schönen Künste und Wissenschaften,* hrsg. von Johann Samuel Ersch und Johann Georg Gruber. Sektion II, Band 34. Leipzig: 1883, S. 252ff. [*Art. Katalog* von B. Stübel] „Aufzählung, Liste, Register, Verzeichniß, besonders ein Verzeichniß zu einem gewissen Zwecke oder ein Verzeichniß von Sachen, die unter einem Hauptbegriffe stehen, die zu einer abgeschlossenen, für sich existierenden Sammlung vereinigt sind." Die Synonymenreihung zu Beginn dieses Beleges zeigt sehr gut die Intereferenzen des Begriffsfeldes auf. Meist orientiert sich die Begriffsbestimmung des Kataloges an Bibliotheks- oder Bücherkatalogen.

zusammenfügt - ein institutionaler Kontext wie bei Bibliothekskatalogen, oder ein ökonomischer für Warenkataloge.[63] Kataloge bilden, wie es eingangs bereits den Listen zugeschrieben wurde, Sammlungen ab. „Lists represent collections, and *are* collections. They are collections of signs, and the signs of collections."[64] Victor Stoichita vermerkt pointiert: „Der Katalog ist der Traum jeder Sammlung, oder er ist, wenn man will, die Sammlung als reine Konzeption."[65] Literarhistorisch umspannt der Begriff *Katalog* somit eine spezifische Textualität mit klar innerhalb des rhetorischen Systems beschreibbaren Textualisierungs-strategien [als Verfahren, die traditional der *elocutio* zugeordnet werden] und infolge ein Textsortenbündel mit einer spezifischen Regelhaftigkeit, Produktions- wie Rezeptions-prinzipien gleichfalls betreffend.[66] Anders gesagt: Ein Katalog verrät sich durch seine Machart. Wir haben in der Regel eine Vorstellung davon, was ein Katalog ist, welche pragmatischen Implikationen ihm eingeschrieben sind, d.h. wie er zu lesen und zu gebrauchen ist und was er zu leisten habe. Ich habe unter Rückgriff auf Michael Polanyi von ‚implizitem Wissen' gesprochen. Arndt Brendecke meint in etwa dasselbe, wenn er in Bezug auf Tabellen und Formulare von „formbegleitenden Regulativen" spricht.[67] Darunter versteht er in die Form eingelegte konventionalisierte Regeln des Gebrauchs, beziehungsweise „unreflektierte Einstellungen" der Benützer. Die „formbegleitenden Regulative" umfassen auch Erwartungshaltungen der Benützer. Ohne ihn explizit zu erwähnen beerbt Brendecke damit Bourdieus Konzept der ‚Habitualisierung'. Von folgender Aussage Brendeckes kann man leicht eine Brücke zu Bourdieu schlagen:

> „Die Wertschätzung einer Form, der Vertrauensvorschuss den man ihr als *der* adäquaten Form des Verzeichnens und Präsentierens von Empirie gewährt, bildet dabei nicht lediglich die Basis

---

[63] Gero v. Wilpert trennt in seinem *Sachwörterbuch der Literatur.* 8., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart: 2001, S. 400 „Katalog" als Verzeichnis vorwiegend von Büchern von dem unter „Katalogvers" vermerkten epischen Katalog ab. Wilperts Eintrag zeigt zudem, dass Philologen dazu tendieren, die Textsorte Katalog beinahe ausschließlich auf Bibliotheks- und Bücherkataloge zu beziehen.

[64] Tankard (2006), S. 342.

[65] Victor Stoichita: *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei.* München: 1988, S. 126. Aus den zahlreichen Forschungsbeiträgen zur Soziologie und Anthropologie des Sammelns verdanke ich Grundsätzliches der wichtigen Monographie von Krzystof Pomian: *Der Ursprung des Museum. Vom Sammeln.* Berlin: Wagebach [3]1998 und dem Sammelband von Aleida Assmann/ Monika Gomille und Gabriele Rippl (Hrsgs.): *Sammler – Bibliophile – Exzentriker.* Tübingen: Narr 1997. [Literatur und Anthropologie Bd.1], insbesondere der *Einleitung,* S. 7-19.

[66] Im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik* etwa findet sich eine Lemma zu „Katalog", nicht jedoch zur Liste.

[67] Brendecke (2003), S. 47.

> stillschweigender Akzeptanz. Sie verwandelt vielmehr ihren Geltungsanspruch in eine soziale Gegebenheit mit faktischer Wirkung."[68]

Tabellen und so auch Listen führen mit sich ein Versprechen ihres Leistungsspektrums, konventionalisierte Erwartungshaltungen und habitualisierte Gebrauchsweisen.

Neben dem Waren-, Ausstellungs- oder Buchkatalog formieren sich Inventar, Repertorium, Telephonbuch und andere Formen der Verzeichnung zu einer Gruppierung von Textsorten vorwiegend pragmatischer Ausrichtung, welchen eine Konsumationsweise, eine *Lektüretechnik* gemein ist, die als selektiv, iterativ und alinear bezeichnet werden kann. Wir haben es hier mit jenen in der Lektüre fragmentierbaren Textstrukturen zu tun, an denen sich ausgehend vom späten Mittelalter über deren experimentaler wie systematischer Extension in der Frühen Neuzeit die Entwicklung eines neuen „extensiven" Lesehabitus verfolgen lässt.[69] Die Fülle der Schrift – verstärkt, wenn auch nicht erst initiiert durch den Quantifizierungsschub des Buchdruckes – machte vorallem in den Domänen des Wissens einen Umbau der Lektürehaltung von einer repetitiven, gleichsam meditativen Lektüreerfahrung weniger Texte [in deren Zentrum die *biblia sacra*] zu einer agilen, mehrere Texte verschaltbaren Praxis notwendig. Dabei stellte die dispositio des schriftlichen Materiales und mehr noch der Ausbau der flankierenden Paratexte die Adressierbarkeit einzelner Textsegmente allererst her. Die systematische Entwicklung von Kapiteleinteilungen, Paginierungen und die Verbreitung von Index oder Tabellen müssen als durch spezifisches technisches know-how gestaltete mediale Bedingungen der Effizienssteigerung extensiver Lektüren gesehen werden.[70] „Extensives Lesen", so lese ich bei Peter Burke, „wurde durch die Verbreitung von Nachschlagewerken stimuliert", unter welchen der (Bibliotheks-)katalog neben der Enzyklopädie eine prominente Stellung einnimmt, und welche „man sich also weniger als ein starres Korpus aus Elementen

---

[68] Brendecke (2003), S. 41.

[69] Die Gegenüberstellung von *extensivem/ intensivem* Lesen hat Rolf Engelsing geprägt. Rolf Engelsing: *Der Bürger als Leser. Lesergeschichte in Deutschland 1500-1800.* Stuttgart: 1974. vgl. auch den Abschnitt zur *Rolle des Lesers.* In: Burke (2001), S. 207-229. Neuere Ansätze gehen nicht von einer Ablösung intensiver Lektüre durch extensive aus, sondern von einer Koexistenz mehrerer Lektüremodi. Darüber informiert: Roger Chartier/ Guglielmo Cavallo (Hrsg.): *Die Welt des Lesens. Von der Schriftrolle zum Bildschirm.* Fr/M: 1999. Helmut Zedelmaier: *Lesetechniken. Die Praktiken der Lektüre in der Neuzeit.* In: *Die Praktiken der Gelehrsamkeit in der Frühe Neuzeit,* hrsg. von Helmut Zedelmaier und Martin Mulsow. Tübingen: 2001, S. 11-30.

[70] D.h. natürlich nicht, dass es einen „extensiven" Lektüremodus nicht bereits davor gegeben habe, genausowenig, dass intensive Lektüre abrupt verschwunden wäre, für den „idealen" Leser Rabelais muss man wohl von einem solchen ausgehen, der es selbstvertsändlich verstand, zwischen den modi zu wechseln.

denken, sondern sie anhand der Lesepraxis definieren sollte."[71] Diesem Aufruf Burkes folge ich hier. Die genannten Findeinstrumente werden in der Regel nicht linear gelesen, also *from cover to cover,* vielmehr wird ein Textsegment daraus bei bestimmtem, intentional geleitetem Bedarf konsultiert, eben ein Katalogeintrag.[72] Katalog und Liste in ihrer pragmatischen Ausrichtung als Instrumente der Wissensorganisation können als additive Texte bezeichnet werden, die sich entweder als Paratexte oder selbständige Bücher um Institutionen oder andere Texte anlagern, die Zugänglichkeit, d.h. Eingänge jener zu multiplizieren.[73] Als solche bestehen sie nicht autark für sich.

Im Begriff *Katalog* werden eine ökonomisch und rhetorisch reglementierte Textualität, die zwischen musterhafter Topik und Experimentalität changiert, und ein Instrument innerhalb einer ausdifferenzierten Wissensgesellschaft zusammengebunden.

Die nachhaltigste Entwicklung des Kataloges erfolgte in enger Koppelung an die Institution Bibliothek und späterhin, zumindest seit der industrialisierten arbeitsteiligen Warengesellschaft, auch als Hilfsmittel zur Organisation des Marktes inbesondere als Phänomen der räumlich nicht mehr fixierten Nachfrage.[74] Was den Warenkatalog mit dem Bibliothekskatalog

---

[71] Burke (2001), S. 213f.

[72] Burke (2001), S. 213 und S. 215: „Bestimmte Buchtypen waren so angelegt, daß sie sich von vornherein jedem Versuch einer durchgängigen Lektüre verweigerten, Wörterbücher [...], Kataloge [...]." Ich verweis hier auch zurück auf die an Michel Butor angelehnten Bemerkungen zu jenen Textformen, die sich der horizontalen linearen optischen Wahrnehmung widersetzen. [s.o]

[73] Sie werden dann zu „sekundären Ordnungen" im Sinne Frieder von Ammons: *Plurale Perspektivierungen des Wissens. Zu Formen und Funktionen von Paratexten in enzyklopädischer Literatur und literarischer Enzyklopädik.* In: *Enzyklopädistik 1550-1650. Typen und Transformationen von Wissenspeichern und Medialisierungen des Wissens,* hrsg. von Martin Schierbaum. Berlin: 2009, S. 475-481, hier S. 461.

[74] Eigentliche Erfinder des ökonomischen Kataloges waren die Buchdrucker [→III.11]. Der Warenkatalog informiert im Gegensatz zum Inventar den Kunden, gibt diesem eine Übersicht der von einem Anbieter verfügbaren Waren und Preise. Es handelt sich dabei um eine Expandierung von Werbeprospekten, wie sie erstmals der US-Amerikanische Unternehmer Aaron Montgomery Ward anno 1872 auf den Markt brachte. Das Potential des Versandkataloges lag in der Dislozierung von Kunden und Verkaufsstelle, der Kunde musste sich schlichtweg nicht mehr im Geschäft einfinden, die Ware zu erwerben. Eine textlinguistische oder kulturgeschichtliche Untersuchung zu Versandkatalogen scheint noch ausständig zu sein, daher hier nach http://de.wikipedia.org/wiki/Versandhauskatalog [eingesehen 5.02.2009], selbst eine systematische Geschichte des Kataloges als Textsorte bleibt ein Desiderat, was auch Hubert Locher konzendiert. „Die Gattunggeschichte des Kataloges bleibt noch weitgehend zu schreiben." Hubert Locher: *Worte und Bilder. Visuelle und verbale Deixis im Museum und seinen Vorläufern.* In: *Deixis. Vom Denken mit dem Zeigefinger,* hrsg. von Heike Gfrereis und Marcel Lepper. Göttingen: 1997, S. 9-37, hier S. 34.

verbindet, ist eine Konstruktion von Übersichtlichkeit [Ordnung] und eine deiktisch Funktion, d.h. eine markierte Referentialität. Der Katalog ist nur solange relevant und benutzbar, solange die Referenz auf die in ihm verzeichneten Objekte gegeben bleibt oder anders ausgedrückt, die Operationalität eines Kataloges liegt in seiner Verweisfunktion.

> „Die Kataloge können sehr unterschiedliche Erscheinungsformen aufweisen; in ihren inneren Merkmalen stimmen sie überein. Dazu zählen: eindeutige Identifizierbarkeit der in den Katalogen nachgewiesenen Titel anhand deren Beschreibungen und deren Ordnungsfähigkeit, Suchfähigkeit der Katalogeintragungen mittels ihrer formalen oder sachlichen Ordnung bzw. der entsprechenden Regeln und schließlich der Hinweis auf Standort oder Beschaffenheit der im Katalog verzeichneten Objekte."[75]

Die Instrumente der Registratur der Dinge repräsentieren selbst das ihnen zugrundeliegende epistemische Ordnungssystem. Ihre *dispositio* lässt die jeweils gültigen Kriterien der Invention und Organisation von Wissen durchscheinen. Anlage (dispostio), Präsentationsformen und letztlich das Leistungsverständnis von Enzyklopädien haben sich genauso geändert, wie Kriterien und Formen der Bibliothekskataloge.[76] Die enzyklopädisch ausgerichteten systematischen Katalogisierungsprojekte ab dem 17. Jahrhundert wurden paradigmatisch für die „klassische" Episteme des Ordnens, Zählens und Klassifizierens.[77] Da ich mit den pantagruelinischen Büchern Rabelais' Texte der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zum Gegenstand vorliegender Arbeit deklariere, muss eine allgemeine Formen- und Diskursgeschichte des Kataloges historisch relativiert werden, zumal ich Tendenzen namhaft gemacht habe, die – so sehr sie sich bereits am Übergang von einer spätmittelalterlichen zu einer frühneuzeitlich humanistischen Gelehrtenkultur angelegt finden – erst im 17./ 18. Jahrhundert vollständig zur Entfaltung gelangen. Ich werde die angekündigte Relativierung dort

---

[75] H. Buck: *Art. Katalog.* In: *Lexikon des Gesamten Buchwesens.* 2. völlig neu bearbeitete Auflage, hrsg. von Severin Corsten u.a.Bd. IV. Stuttgart: 1995, S. 180f.

[76] Waltraud Wiethölter/ Frauke Berndt/ Stephan Kammer: *Zum Doppelleben der Enzyklopädik – eine historisch-systematische Skizze.* In: *Vom Weltbuch bis zum World Wide Web. Enzyklopädische Literaturen,* hrsg. von dens. Heidelberg: 2005, S. 1-51. Ein Überblick der Entwicklungsgeschichte von Bibliotheks-katalogen lässt sich aus Uwe Jochum: *Kleine Bibliotheksgeschichte.* 3., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart: 2007. gewinnen und eher bibliothekstechnisch ausgerichtet von R.F. Strouth: *The Development of the Catalog and Cataloging Codes.* In: Librarian Quarterly 26 (1956), S. 254-275. Nikolaus Wegmann (2000) konzentiert sich weitgehend auf Katalogisierungsprojekte des beginnenden 19. – 20. Jahrhunderts, dabei geht es ihm jedoch um die grundsätzliche Frage, wie ein Katalog die Akzessibilität eines unüberschaubar gewordenen Bestandes reglementieren kann.

[77] Michel Foucault: *Die Ordnung des Wissens. Eine Archäologie der Humanwissenschaften.* Fr/M: 1974, S. 165ff. [5. Kapitel: *Klassifizieren*] und Peter Burke: *Papier und Marktgeschrei. Die Geburt der Wissensgesellschaft.* Berlin: 2002, S. 101-138. [Kapitel V: *Wissen klassifizieren: Curricula, Bibliotheken und Enzyklopädien*]

nachreichen, wo sie die Textanalyse näher betrifft, nämlich bei der Besprechung des VII. Kapitels der *Faicts et dictes de bon Pantagruel,* um dort an der Inszenierung eines Bibliothekskataloges eine Anschlussstelle zu finden [→ III.10]

Hinter der manischen Expansion der Verzeichnisse liegt die Erwartung, durch sie das Dickicht des Wissens handhabbar zu machen.[78] Darin liegt auch der nicht ganz gewaltlose „Verfügungsanspruch" der Verzeichnung.[79] Das systematische Verzeichnis wird zum Navigationsinstrument und Ariadnefaden, deren der Gelehrte bedarf, „autrement il est exposé à errer perpétuellement dans l'immensité de la Litterature [sic!], comme dans un labyrinth plein de routes confuses."[80] Das Labyrinth ist immer Hypertrophie der Ordnung und Kippfigur der Ordnung zugleich.[81]

Gerade in seinen literarischen Verarbeitungen werden die habitualisierten Lektüretechniken des Kataloges – das gilt gleichfalls für die Liste im allgemeinen Sinn - und das dunkle Begehren hinter seinem Versprechen, die aus den Fugen geratenen Ordnungen von Wörtern und Dingen handhabbar zu machen, offengelegt und sein beherrschender Gestus einer stabilen Zeichenordnung an die Ränder getrieben, wo die „wilde Semiose" lauert. Katalog und Liste durchziehen die Literatur als Kippfiguren zwischen Abbild einer befestigten Ordnung und der beklemmenden Vorstellung einer deregulierten Quantität. Lust und Melancholie des Kataloges liegen hier eng beeinander. Der enumerativen Addition wohnt zumindest potentiell eine infinite Bewegung inne und in diesem Sinne bezeichnet Umberto Eco „Liste, Aufzählung oder Katalog" als „die andere Form der Darstellung, [die] das Unendliche geradezu physisch fühlbar macht."[82]

---

[78] Nikolaus Wegmann (2000), S. 133 bringt es auf den Punkt: "Die Geschichte des Katalogs ist auch die Geschichte der Erwartungen und wechselnden Anforderungen, die man an ein solches Kataster der Bibliothek stellt."

[79] Erich Kleinschmidt: *Die konstruierte Bibliothek. Zu Johann Fischarts Catalogus Catalogorum (1590).* In: Études Germaniques 1995, S. 541-555, hier S. 542.

[80] David [?]: *Art. Catalogue. Encyclopédie ou dictionnaire raissonée des sciences, des arts et des métiers, par une société des gens de lettres,* mis en ordre et publié par [Denis] Diderot. Tome Second. Paris: 1751, S. 761ff.

[81] Hilary A. Clark: *Encyclopedic Discourse.* In: SubStance 21.1 (1992), S. 95-110, S. 100ff. Das Labyrinth wandert als Figura durch die gesamte Geschichte des abendländischen Denkens und wird von einem engeren Verständnis als architektonisches Gebilde streng symmetrischer Anlage zur Denkfigur infiniter Semiosis. Zu letzterer vgl. Umbero Eco: *Semiotics and the Philosophy of Language.* Bloomington: 1986, S. 80.

[82] Eco (2009), S. 17. Dem folgt auch der Titel der deutschen Übersetzung *Die unendliche Liste,* während das italienische Original - *Il vertigine della lista* - vielmehr das Moment der Desorientierung [Schwindel] designiert.

Katalog und Listen treten neben das Labyrinth und die Arabeske unter die Figuren des Infiniten.[83]

Pragmatische Listen | Poetische Listen

Obschon kritikabel wie jede grobschlächtige Einteilung, hat es sich als brauchbar erwiesen, literarische Listen von pragmatischen abzuheben.[84] Während letztere einer gewissen Ökonomizität folgen, welche die Operationalität der Listen gewährleistet – darunter v.a. Kürze [concinnitas] und Eindeutigkeit [claritas] sowie die Vermeidung von Redundanzen – tendiert die literarische Verwendung trotz Imitationen der Charakterstika jener dazu, die Ökonomie der pragmatisch verwertbaren, handhabbaren Listen zu suspendieren, ja mit dieser geradezu subversiv umzugehen. Dazu bemerkt Belknap: „The literary listing is thus a quite different entity from the pragmatic list since its craft of composition pushes it“[85] – und hier erlaube ich mir eine Referenz aufzunehmen – „beyond the minimum requirements of listing into ornament.“[86] Mit diesem Abdriften der Liste in das Ornamentale finde ich eine Tendenz benannt, auf welche ich zurückgreifen werden, zuvor jedoch komplettiere ich einige Überlegungen zur Eigentümlichkeit von Listen in der Literatur.

Während die Linguistik reichlich Literatur zu Listenbildungen in der oralen Kommunikation hervorgebracht hat[87], fällt die Beschäftigung mit literarischen Listen – sei es in Prosa oder Poesie – eher knapp aus. Nach Robert E. Balknaps Monographie über die Verwendung von Listen in der amerikanischen Literatur des 19. Jahrhunderts [Emerson, Melville, Thoreau] und Paul Tankards als kursorisch zu bezeichnender Abhandlung legte

---

[83] Ich habe die Denkfigur der ‚Infinität' bereits in Fischarts Reihenbildungen aufgespürt [→I.2], sie wird im weiteren Verlauf der Arbeit zumindest im Hintergrund stets mitlaufen.

[84] Belknap (2004), S. 7; Eco (2009), S. 113ff. diversifiziert poetische Listen von praktischen Listen. Tankard (2006), S. 354 schließt sich der Trennung nicht an. Für ihn sind „all literary lists in some ways pragmatic.“ Für Goody (1977), S. 82 steht am Anfang die administrative (pragmatische) Liste, die literarische Nutzbarmachung sei erst später hinzugetreten.

[85] Belknap (2004), S. 7. Eco (2009)S, 113ff. unterscheidet zwischen praktischen und poetischen Listen.

[86] Stephen Barney: *Chaucer's Lists.* In: *The Wisdom of Poetry: Essays in Early English Literature in Honor of Morton W. Bloomfield,* ed. by Larry Dean Benson and Siegfried Wenzel. Kalamazoo: 1982, S. 189-223. Hier cit. nach Belknap (2004), S. 7.

[87] Margaret Selting: *Listen: Sequenzielle und prosodische Struktur einer kommunikativen Poetik – eine Untersuchung im Rahmen der Interaktionalen Linguistik.* In: Zeitschrift für Sprachwissenschaft 23 (2004), S. 1-46, dort S. 3 findet sich auch eine knappe Vorstellung de sprachwissenschaftlichen Verständnisses einer Liste: „Listen sind sprachliche Strukturen, die mit Hilde syntaktischer und prosodischer Parallelität als solche erkennbar gemacht werden.“

Umberto Eco – nach seinen semiotisch ausgerichteten Beiträgen zu Organisationsformen des Enzyklopädischen[88] - eine reichlich bebilderte Monographie vor, welche das dort als transmediales lesbare Phänomen der Liste in breiteren kulturgeschichtlichen Zusammenhängen verortet.[89] Die zahlreichen oft latenten Erscheinungsformen in Schrift und Bildmedien werden nach Stationen geordnet – schließlich ist Ecos bibliophil gestalteter Band selbst ein Katalog – abgeschritten, wobei Rabelais der geradewegs ein locus communis in der Beschäftigung mit Listen geworden ist[90] insofern eine prominente Position zugesprochen wird, als er einen Abschnitt überschrieben „Der Exzeß seit Rabelais" anführt. Eco grenzt darin exzessive Listen mit ihrer „Poetik der Liste um der Liste willen"– zu welchen er die aus Rabelais gezogenen Beispiele [P XVI; G XIII; QL LXIV; P VII] zählt – gegenüber chaotischen als Produkt einer genuin modernen Welterfahrung ab.[91]

Poetische Listen lösen sich von der Referentialität pragmatischer Listen und von der – für Koch wesentlichen kontextualen Bindung derselben – um die Referentialität in eine (zumindest verstärkte) Selbstreferentialität umzulegen. Dort wo die Sprache selbstreferential wird, wird sie für Roman Jakobson poetisch, das heißt immer dort wo sie sich als eine uneigentliche, den pragmatischen Zwängen der Welt enthobene Sprache zur Darstellung bringt. In diesem Sinne spricht auch Eco von einer „Poetik der Liste um der Liste willen".[92]

---

[88] Umberto Eco: *Die Enzyklopädie als Labyrinth*. In: idem:*Im Labyrinth der Vernunft,* hrsg. von Michael Franz und Stefan Richter. Stuttgart: 1995, S. 104-112.

[89] Umberto Eco: *Die unendliche Liste.* München: 2009. [orig. u.d.T. : *Il vertigine della lista.* Milano: 2009]

[90] Sämtliche eingesehenen Abhandlungen zum Phänomen der Liste bzw. des Enumerativen erwähnen zumindest exemplarisch Rabelais. Belknap konzediert in seinem Vorwort: „To explore the list in Joyce or Rabelais calls for a book in itself." [S. 35]

[91] Eco (2009), S. 250 und 254.

[92] Die Poetizität der Rabelaisschen Listen steckt noch in einem zweiten Jakobschen Theorem, nämlich in der Umlagerung der Achse paradigmatischer Selektion in eine syntagmatische Kontiguität. Roman Jakobson: *Linguistik und Poetik (1960).* In: ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze,* hrsg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Fr/M: 1993[3], S. 83-121.

Liste und Katalog – Versuch einer Abgrenzung

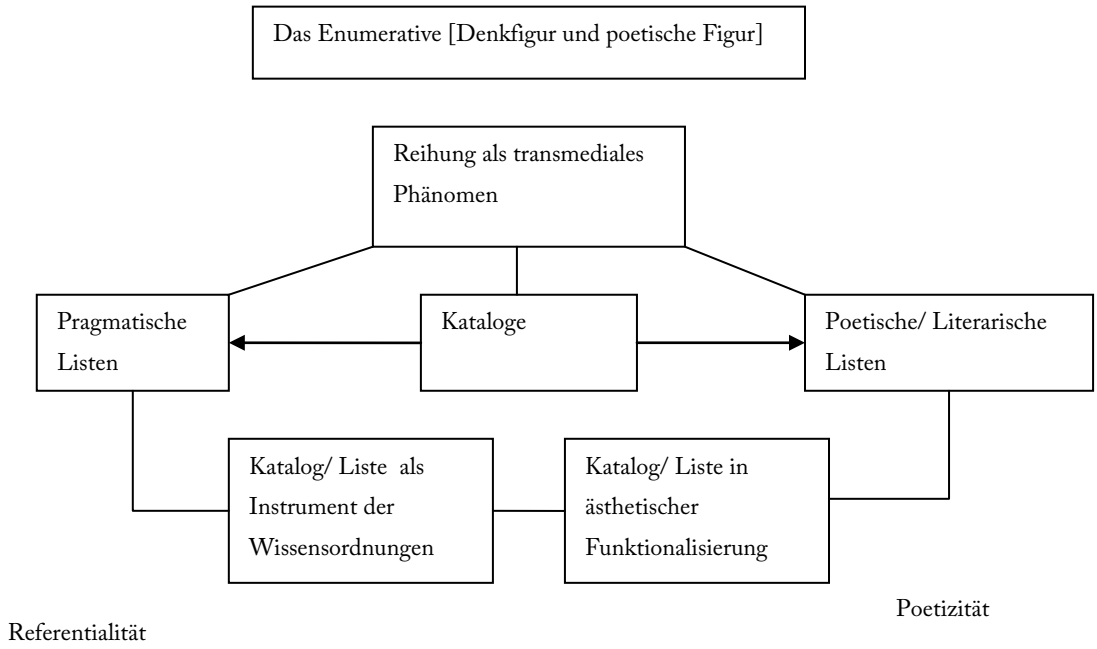
Wir haben es bei dem Signifikant *Katalog* wie auch bei demjenigen der *Liste* mit einer doppelten Begrifflichkeit gradualer Übergänge zu tun, die ich vorschlage folgendermaßen zu regulieren. [vgl. Abb.1] Zuerst nehme ich die oben referierte Trennung zwischen *poetischen/ literarischen* und *pragmatischen* Listen auf und lege letztere beiseite.
Reihenbildungen in ästhetischer Verwendung begreife ich als transmedial auftretendes Phänomen [s.o.] unterschiedlicher Extension unter Vorrangstellung der poetischen Funktion und/ oder einer rhetorischen Figur, etwa der Synekdoche im Sinne eines *pars pro toto*, wie sie zahlreiche der von Eco gegebenen Bildbeispiele kennzeichnet; *Listen* nur als solche Reihenbildungen im Medium der Schrift. *Kataloge* sind dagegen vorwiegend Ordnung produzierende Textsorten mit einer stringenteren Ökonomie und einer ausgeprägteren *Referentialität* [Kataloge können mono- oder multimedial sein]. Selbst fiktionale Kataloge geben vor auf Objekte des diegetischen Universums zu referieren. Die explizite Referentialität wird vermittels spezifischer sprachlicher und/ oder bildlicher Verfahren hergestellt. Kennzeichnet moderne Warenkataloge ein enges Wort-Bild-Intermedial, so prävaliert von der Frühen Neuzeit bis zur technischen Entwicklung ökonomischer reproduzierbarer Bilder durch Lithographie und Photographie die Beschreibung (*descriptio*). Robert E. Belknap macht sie sogar zur differentia specifica: „Lists differ from catalogues in presenting a simple series of units, without the descriptive enhancement a catalogue usually provides."[93]

An das eine Ende einer gradualen Skala setze ich pragmatische Listen und (reale) pragmatische Kataloge, exemplarisch etwa Konrad Gesners *Bibliotheca universalis sive catalogus onmium scriptorum locupletissimus in tribus linguis Latina, Graeca et Hebraica* [Zürich: 1545], die lange Zeit über die Grundlagen des Katalogwesens kodifizierte und auf die ich noch zurückkommen werden. Sie verweisen primär über sich selbst hinaus auf ein Objekt als Teil eines Zusammenhanges von Objekten, etwa einer Sammlung. Der Blick des Betrachters gleitet an den Katalogeinträgen als interimistischen Ort einer Suche ab. An das andere Ende Setze ich eben jene *literarischen/ poetischen Listen (Kataloge)* deren Referentialität zu Gunsten einer Selbstreferentialität reduziert ist.[94] Solche *Listen* lenken die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf ihre Schreibweise, ihre Machart oder man könnte anders sagen, der ihnen zugrundeliegenden Po(i)etologie. Kataloge zentrieren hingegen ihre Referentialität, sie werden unbrauchbar, sobald diese verloren geht, was sich am Beispiel des Rabelaisschen (Pseudo-)-

[93] Belknap (2004), S. 2f.

[94] Genau diese Selbstreferentialität sieht Eco mit Rabelais erreicht, wenn er bei diesem den „Beginn einer Poetik der Liste um der Liste willen, der exzessiven Liste" diagnostiziert. Eco (2009), S. 250.

bibliothekskataloges im siebten Kapitel des *Pantagruel* zeigen lassen wird. Beide liegen an einer Schnittstelle der kulturalen Praxen Lesen, Sammeln, Ordnen, Schreiben und nicht zuletzt der memioralen Techniken [ars memorativa] und erreichten daher eine starke Diffusion innerhalb der Kulturgeschichte. Lassen sich die beiden Begriffe an der Ästhetisierung klarer trennen, rücken sie als Instrumente der Wissensordnungen wieder näher zusammen.



5| TYPOGRAPHISCHE LISTEN – TYPOGRAPHISCHE AUTOREN

Aus dem Textkörper von *Gargantua und Pantagruel* löse ich einige Segmente heraus und rechtfertige die Sektion damit, dass sich diese gegenüber dem sie umschließenden Textbestand abheben, aus diesem herausfallen, ohne notwendigerweise eine textuale Alterität darzustellen, welche in dem einschließenden Textkörper keine Anschlussstelle fände. Verstreut über den gesamten Diskurs kehren die die Eigentümlichkeit der Rabelaischen Buchfolge markierende Textstrategien wieder, um an den exponierten Stellen der ausgewählten Textsegmente an die Grenzen der Textualität und deren Lesbarkeit getrieben zu werden. Ich fasse diese sonderbaren Textphänomene unter dem Oberbegriff der *Liste* zusammen. Obschon in der Rabelaisch- beziehungsweise Fischartforschung je nach Sprache der Forschungsbeiträge bald von Katalogen [*catalogues*] bald von Listen [*listes*] bald von Reihen gesprochen wird, stelle ich die Bezeichnung *Liste* , wie ich sie in voranggehendem Abschnitt als Oberbegriff entworfen habe, voran.
Es gilt nun, genaue Kriterien für die Auswahl des Textbestandes zu benennen, um daraus eine Liste der Listen zu erstellen.

Die Poetik des Enumerativen erscheint im pantagruelinischen Komplex omnipräsent und gelangt in Fischarts Um-schrift zu einer nochmals gesteigerten copiösen Entfaltung. Die Listenbildungen durchziehen in unterschiedlichen Formen und Funktionen beinahe sämtliche Kapitel der Buchfolge. Davon abgrenzen möchte ich diejenigen Listenbildungen relativer Autonomie, welche sich mehr oder minder distinkt gegenüber den sie umgebenden Textkörper abheben. Sie brechen auf mehreren Ebenen mit diesem. Wie könnte man nun Listen im engeren Sinne von den zahlreichen Figurationen des Enumerativen abheben, um so einen überschaubaren Textbestand zu gewinnen ?

(a) syntaktisch: das erachte ich jedoch als schwaches Kriterium, da sich die syntaktische Eigenart des Enumerativen – namentlich die Tendenz zu Asyndeta und zu Parallelismen – in allen Listenbildungen findet. (b) die Diversivizierung der Listenphänomene an der Quantität, d.h. ihrer Extension. Darin finde ich ein zureichendes Kriterium, wenn auch nicht das kardinale, welches für mich in (c) liegt: der optisch wahrnehmbaren Präsentationsform. Ich spreche von jenen optisch auffälligen Listen, die jeder Leser bereits beim Durchblättern der Ausgaben erkennt. Ich glaube, dass Leser der Frühen Neuzeit sich diesbezüglich nicht anders verhielten als wir es heute machen, dass wenn wir ein Buch in die Hände bekommen erstmal darin blättern, ehe wir auf Seite Eins zu lesen beginnen. Den vordergründig einfach gewonnenen Textbestand möchte ich unter der Bezeichnung ‚*typographisch distinkte Listen*' zusammenfassen. Die so verstandenen Listen präsentieren sich dem Leser in vertikaler Ausrichtung – sei es in einer oder zwei Kolumnen gesetzt – mit Zeilenumbruch nach jedem Element. Ihr relativ lockeres Design hebt sie von den weitgehend horizontal lesbaren dicht

gesetzten Textblöcken ab.[95] Ein *typographisch* distinktes Erscheinungsbild zeichnet zwar auch die zahlreichen eingelegten Poemata [zB. das in der zweiten Edition von 1537 als *Rondeau* bezeichnete in G XIII/ 40f.] , Rätselverse, Epitaphien [zB. Das Epitaph auf Badebuc in P III/ 226[96] oder „*Les Fanfreluches antidotées", trouvées en un monument antique*" G II/ 11ff.[97]] oder Dialogpartien [hier nenne ich etwa die Debatte Panurges mit Dindenault um seine Schafe QL VI/ 550f. oder noch auffälliger das Gespräch Panurges mit dem monosyllabischen Mönch CL XXVII/ 792ff.][98] aus, sie können aber nicht als Listenbildungen in angeführtem Sinne verstanden werden. Die Form der Liste als Grundlage für mein Textkorpus ist - mit Susanne Wehde gesprochen - ein „typographisches Dispositiv", ein „konventionalisiertes Kompositionsschema, [das] die Zugehörigkeit eines Textes zu einer Textsorte bzw. Gattung anzeigt."[99] Solche „typographischen Dispositive" übernehmen zentrale Funktion in der Produktion und Rezeption von Textsorten. Susanne Wehde formuliert eine für meine Arbeit zentrale Einsicht: „Die Textanordnung vermittelt, noch bevor ein Text auch nur angelesen ist, (hypothetisches) Wissen über die Textsorte und definiert so den Interpretationshorizont des Lesers."[100] Sie sind in gewissem Sinne die typographische Umlegung dessen, was Arndt Brendecke „formengebundene Regulative" genannt hat [s.o.] und zählen zum „Allgemeinwissen unserer Lesekultur."

---

[95] Hier verweise ich zurück auf die eingangs referierten Beobachtungen Michel Butors (1975), S. 126f. „eine solche Aufzählung ist gewissermaßen senkrecht zum übrigen Text angeordnet."

[96] So auch in der Edition Lyon Juste (1537), S. 11[NRB Nr. 11 bei Huchon Nr. 10 (ŒC K1229)] Für sämtliche weiteren Überlegungen zur Druckgeschichte der pantagruelinischen Bücher unentbehrlich ist die Standardbibliographie von Stephen Rawles und Michael A. Screech: *A New Rabelais Bibliography. Editions of Rabelais before 1626.* Genève: 1987. [=NRB] Sie ergänzt und ersetzt die ältere Bibliographie von Plan: *Les Editions de Rabelais de 1532 à 1711. Catalogue raisonné descriptif et figuré.* Paris: 1904. Zudem habe ich verwendet die Bibliographischen Angaben Mireille Huchons in den *Notices* zu den jeweiligen Büchern [= Huchon] und das Verzeichnis der Drucke in Anhang zu Boulengers Pleiade Ausgabe von 1955, S. 1019-1040.

[97] In der Edition Dolet (1542), S. 14ff. in Oktonaren gedruckt.

[98] Interessant ist bei diesen stichomythischen Wechselreden neben dem Moment der Imitation des Dramatischen vorallem die typographische Umsetzung des Wechsels der Sprecher, entweder durch Abbreviationen der Namen – so in der Edition Huchon [793f.] mit PAN. und FR. oder in der Œuvre Edition Lyon 1564 [308] mit PANUR. oder PAN. und LE MARC. – oder durch Beifügung der verba dicendi (diste Panurge o.ä.).

[99] Susanne Wehde: *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung.* Tübingen: 2000, S. 14 und 119f.

[100] Wehde (2000), S. 125.

Exkurs zu carmina figurata

Zu den typographischen Auffälligkeiten tritt mit dem *Cinquième Livre* das hier gesondert anzuführende Phänomen der *carmina figurata* hinzu. Im Chapitre XLIIII [831ff.], überschrieben *Comment la Pontife Bacbuc presenta Panurge devant ladicte Bouteille*, werden die Orakelverse der *dive Bouteille* dem Leser in der Tradition der bereits in der antiken griechischen Poesie topisch bereitgestellten Umrissgedichte [*Technopaegnia*] als Gedicht in einer Flasche präsentiert.[101] Im Chapitre XLVI [835f.] treten zwei weitere – den im furor poeticus sprechenden Pantagruel und Panurge in den Mund gelegten – Technopaegnien in der Form der von Dosiades von Kreta geprägten Altargedichte auf.[102] Die Altargedichte erscheinen ausschließlich durch Letternmaterial, die Flasche – die wenn auch im Formenkanon nicht weit verbreitet[103] auch nicht als innovativ bezeichnet werden kann – hingegen als additiver xylographischer Umriss.[104] Die Poetiken des 16. und 17. Jahrhunderts betonen dezidiert den mit den Figurengedichten kalkulierten Effekt der Überraschung[105], der bei der *dive bouteille* zumindest in dem Sinne gegeben war, als sie in den drei frühen Drucken von 1564/65 [NRB 54-56] als Faltblatt eingebunden war, in späteren Drucken vorwiegend auf der Versoseite abgedruckt wurde.[106] Adler und Ernst – die den Figurengedichten in Rabelais' *Cinquiesme Livre*

---

[101] In der Edition Huchons findet sich [831] die Druckvariante des Ausgabe von 1564 [NRB 54 dort S. 276] wiedergegeben. Zu den zahlreichen Druckvarianten vgl. die Abbildungen in der NRB – v.a. einer bauchigen, relativ einfachen Amphore mit vier Henkeln in der Seperatdrucken [NRB, S. 276; 285 und 289] und der plastischeren aufwendiger gestalteten Flasche des Seperatdruckes von 1565 [NRB 57], wie sie dann auch in beinahe allen Œuvre-Ausgaben auftaucht [zB. NRB 63, S. 328].

Zu den Figurengedichten verweise ich auf das Standardwerk von Ulrich Ernst: *Carmen Figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters.* Köln u.a. : 1991 und den Ausstellungskatalog von Jeremy Adler/ Ulrich Ernst: *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne.* 2. durchgesehene Auflage. Weinheim: 1988.

[102] Ernst (1991), S. 83ff. Adler/ Ernst (1988), S. 31. Abb. 3. Das Altargedicht stellte ein äußerst flexible Form für unterschiedliche semantische Besetzungen bereit.

[103] Zumindest führt sie Ernst (1991) nicht im Register an und der dort eingetragene *Krug* beschränkt sich auf wenige Beispiele.

[104] Additiv auch in dem Sinne, dass die Xylographie und der Letterndruck zwei Druckvorgänge verlangten.

[105] Adler/ Ernst (1988), S. 74f.

[106] So auch in dem, der Œuvreausgabe von 1564 beigebundenem, CL-Druck von 1565 f. 92^{v}, [einsehbar als Digitalisat der Sammlung Bibliothèque Municipale Tours Fonds Raymond Marcel Res 3537] wo jedoch der Flaschenumriss dem Papier durchscheint.

– ein eigenes Kapitel widmen – halten fest, dass „wie immer man das Problem der Authentizität beurteilt, das Figurengedicht mit der Sprachauffassung Rabelais überein stimme."[107]
Bei Fischart findet sich ebenfalls ein *Carmen figuratum,* nämlich das berühmte „Kluktrara" [GK/ 55] in Form eines Bechers oder Pokales, das synästhetische Effekte generiert.

Transformation der Listen – Kryptolisten

Die vordergründig einfache Festschreibung mag in mehrerer Hinsicht problematisch sein. Sie kann zum Ausgangspunkt weiterer Überlegungen erst werden, wenn zumindest zwei Momente berücksichtigt werden. Zuvorderst bedarf es des Bewußtseins für den Unterschied der Präsentationsform von Listen in modernen Rabelais/Fischarteditionen gegenüber des typographischen Erscheinungsbildes der zahlreichen Rabelaisdrucke der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts aus verschiedenen Offizinen sowie der Fischartdrucke aus der Offizin Bernard Jobins. Werden die jeweiligen Listen in modernen Ausgaben ohne erhebliche Differenzen präsentiert, so erscheinen manche in modernen Ausgaben gegenüber dem sie umgebenden Text vorallem durch vertikale Anordnung, Zeilenumbruch und Durchschuss distinkt, die in Drucken zu Lebzeiten Rabelais' – darunter fallen alle bei Rawles/ Screech verzeichneten Drucke von einzelnen Büchern bis 1552 , die darauf zurückgehenden Œuvres Drucke bis etwa 1565 und der Druck des *Cinquièsme Livre* von 1564 – und Fischarts – d.h. der drei autorisierten Drucke von 1574, 1582 und 1590 – unterschiedlich gesetzt erscheinen.[108]

Ein gutes Beispiel dafür ist die Liste der *Jeux de Gargantua* [G XXI/ 58-62], welche in der Ausgabe Boulengers in zwei Kolumnen vertikal gesetzt erscheint, in der Edition Huchons in einer vertikal lesbaren Kolumne, in den beiden Bastarda-Editionen aus der Presse Francois Juste von 1535 [NRB 20] und 1537 [NRB 22] jedoch als horizontal lesbare, gegenüber dem Vortext nicht distinkte, Auflistung. In der Ausgabe von 1535 schließt die Aufzählung der Spiele direkt an das vorgehende Kapitel an, d.h. es findet sich auch keine Kapitelüberschrift, wie in den späteren Ausgaben. Die gemäß Huchon [ŒC K1057] nicht von Rabelais autorisierte Druckfassung von 1537 schiebt eine Xylographie dazwischen und erst in der Huchon als Textgrundlage dienenden von Rabelais revidierten Druckfassung von 1542 [NRB 23] findet sich die Kapitelüberschrift *Les jeux de Gargantua.* In der Antiqua-Ausgabe aus der Presse Estienne Dolets von 1542[109] [NRB 24] erscheint die Liste in einer vertikalen Kolumne gedruckt

[107] Adler/ Ernst (1988), S. 132-139.

[108] Der Ausgabe der *Geschichtklitterung* von 1594 diente diejenige von 1590 als Satzvorlage.

[109] Zum Problem der illegitimen Drucke Estienne Dolets und dem Zerwürfnis zwischen diesem und Rabelais vgl. Michael B. Kline: *Rabelais and the age of printing.* Genève: 1963, S. 18f. und Florence M.

[dort S. 96-103] ohne Überschrift jedoch mit einem mehr oder minder stereotypen Holzschnitt ausgestattet und in der Antiqua Œuvresausgabe von 1564 [NRB 62] werden die Spiele schließlich in zwei Kolumnen vertikal gelistet [dort S. 79-83].[110]

Ich referiere noch ein zweites Beispiel, nämlich gleichsam einen nucleus einer Liste, welche sich typographisch verschiebt. Im ersten Kapitel des *Gargantua* [9f.] folgt der Überschrift *De la genealogie et antiquité de Gargantua* minder eine genealogische Liste, wie bereits in P II gebracht, zumal der Verweis auf diese die Repetition einer solchen suspendiert [*Je vous remectz à la grande chronicque Pantagrueline recongnoistre la genealogie et antiquité dont nous est venu Gargantua.*], sondern vielmehr ein Raisonnement über Genealogie und Herrschaft, in welche nach dem Satz „*Attendu l'admirable transport des regnes et empires*" eine Folge von *translationes imperiorum* mit Beginn bei den Assyrern und dem Finale in Frankreich eingeflickt wird [*Des Assyriens es Medes.* | *Des Medes es Perses.*| *Des Perses es Macedones.*| *Des Macedones es Romaines.*| *Des Romains es Grecz.*| *Des Grecz es Francoys.*"]. Hier verhält es sich - to make a long story short - ähnlich wie bei den *Jeux de Rabelais.* In den Bastardaausgaben horizontal lesbar ohne Zeilenumbruch [NRB 19, Abb. 19.1 S. 219], in der Antiquaausgabe Dolets von 1542 [auf S. 10] und der Œuvreausgabe von 1564 [dort S. 9] vertikal und mit Zeilenumbruch.

Es zeichnet sich bereits ab, welches Fass hier geöffnet wird, nämlich dasjenige der Rabelaiseditorik bzw. Rabelaisbibliographik, welches kaum jemand derart reichhaltig befüllt hat als Mireille Huchon. Inwiefern kann man zumindest für die von Rabelais autorisierten Drucke von einer bewussten Gestaltung des typographischen Erscheinungsbildes [design] ausgehen, an dem die Listen partezipieren ?

Rabelais und der Buchdruck

Überblickt man die Erscheinungsbilder – man könnte auch sagen Layouts – der zahlreichen von Michael A. Screech und Stephen Rawles bibliographierten - autorisierten wie unauthorisierten- Rabelaisdrucke, so zeichnet sich das für die damalige Zeit typische Schwanken zwischen

---

Weinberg: *Art. Dolet, Etienne.* In: RE, S. 56. Dolet war unter den französischen Buchdruckern des 16. Jahrhunderts gewiss das, was man ‚state of the art' nennen kann.

[110] Eventuell kann darin auch ein Kriterium für die Frage ausgemacht werden, welche Ausgabe Fischart für seine Adaption benutzte. Hauffen ging von der Ausgabe Lyon 1567 aus, d.i.: [NRB 64]: *Les Œuvres de Maistre François Rabelais docteur en medicine.* Lyon: Jean Martin 1567 in Antiquasatz mit dekorativem Buchschmuck. Andere von einer Benutzung der Ausgabe Dolets von 1542. Ich plädiere auf Grund des Layouts der Spieleliste für die Ausgabe Lyon 1567, da sie auch dort zweispaltig gedruckt wurde, so wie bei Fischart von Anbeginn. Dezidiert nachweisen lässt sich das selbstverständlich nicht.

Innovation und Imitation, beziehungweise zwischen Ononymität und Anonymität[111] ab. Bei den *Pantagruel* und *Gargantua* Drucken stehen die früheren, von Rabelais revidierten Bastardadrucke aus den Offizinen von Claude Nourry und François Juste den entweder ohne Impressum auf den Markt gebrachten oder aus der Presse Estienne Dolets stammenden Antiquadrucken gegenüber.[112] Erstere wurden relativ schmucklos gestaltet – meist mit nur wenigen Xylographien – und zeigen ein durch die Breite der Bastardalettern bedingtes schweres dichtes Druckbild. Der Druckraum präsentiert sich dicht mit Lettern befüllt und dadurch für das Auge des heutigen Lesers überaus unübersichtlich. Daneben stehen die – von Rabelais nicht revidierten – Antiquaausgaben, die vorwiegend durch reiche, wenn auch stereotyp verwendete xylographische Illustrationen[113] und vermehrten Initialschmuck auffallen weniger durch die Type, welches sich damals bereits allgemein durchgesetzt hatte. Lassen sich die Juste Drucke inklusive desjenigen von 1542 [NRB 12] als qualitativ rezessiv bezeichnen[114], so erreicht die typographische Gestaltung in den Œuvresdrucken der 1560er Jahre bereits eine starke Ausdifferenzierung und den Status, der über Jahrhunderte die Rabelaisausgaben – die beliebten illustrierten Drucke ausgenommen – festschreiben wird. War die klare Kapiteleinteilung sämtlicher Bücher immer schon programmatisch für die Makrostruktur des pantagruelinischen Komplexes, so erreicht die Adressierbarkeit einzelner Kapitel mit den Registern der Œuvresausgaben [erstmals in NRB 62] ihre Vollendung. Die *tables des matières* der Œuvresausgaben können als Zeugnis gewertet werden, dass spätestens seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Rabelais Bücher nicht nur linear und in toto gelesen wurden. Mitnichten kann hier auf Auflagenhöhen oder tatsächlich rekonstruierbare Absätze eingegangen werden, allein es zeigt sich einem kursorischen Blick, dass die Majorität der zirkulierenden Drucke in

---

[111] Damit meine ich die [rechtliche] Zuweisbarkeit [Lokalisierbarkeit] von Drucken zu ihren Produzenten, also in erster Instanz den Druckern. Zahlreiche Drucke zeigen weder Ort noch Datum, andere – am deutlichsten sicherliche der mit königlichem Privilegium ausgestattete Fezandatdruck des *Quart Livre* [NRB 36] verschweigen diesbezüglich nichts. Die Begriffe *Anonymität / Onymität* entnehme ich Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches.* Fr/M: 2001.

[112] Dolets *Gargantua* Druck war für die Lyoneser Ausgaben volkssprachlicher (fiktionaler) Texte im ersten Jahrhundertdrittel unüblich. So Rommel (1997), S. 82f. Sie kann als das damals innovativere Design angesehen werden.

[113] Es wird angenommen, Rabelais habe sich programmatisch der durchgängigen Illustrationen seiner Drucke verwehrt. In Bezug auf den Doletdruck 1542 [NRB 13] und den Harsydruck von 1537f. [NRB10] vermerkt etwa Rawles (1997), S. 14 nota 16: „Evidence that Rabelais had little to do with the production of thees editions is also provided by the fact that they are illustrated, the editions with which it is certain that Rabelais was concerned are not illustrated."

[114] Rawles (1997), S. 14: „These books are nor, by the standard of 1542, attractive volumes."

Antiquatypen gesetzt, mit zumindest einigen ornamentalen Initialen ausgestattet und im ‚klandestinen' Sedezformat gut in der Rocktasche verbergbar waren.[115] Die zunehmende Beliebtheit der pantagruelinischen Bücher scheint sich auch auf die typographischen Investitionen ausgewirkt zu haben, zumal die Gestaltung offensichtlich raffinierter wird, was sich nicht zuletzt an der Präsentation satztechisch aufwendigerer Listen [Bsp. TL XXVI und XXXVIII] zeigt.

Das zweite Moment in direktem Zusammenhang mit erstem unterstellt François Rabelais ein ausgebildetes typographisches Bewußtsein oder zumindest – wie François Rigolot es formuliert – „a great deal of attention to the formal aspects of his book."[116] Rabelais stand bekanntermaßen in enger Beziehung zu den Druckern seiner Zeit, namentlich den in Lyon ansässigen Offizinen und nahm aktiv und/oder revidierend an der Drucklegung des pantagruelinischen Komplexes Anteil.[117] Stephen Rawles hält in seinem kursorischen Beitrag zur *Rabelais Encyclopedia* fest: „Rabelais understood the importance and the technicalities of printing, and this is reflected in his works."[118] Wiederholt wurden die verbreitete Praxis der Raubdrucke und illegitimen Nachdrucke, gegen die Rabelais u.a. in den Paratexten des *Tiers Livre* polemisiert, oder Rabelais' Bemühungen um königliche Privilegien zum Schutze gegen dieselben untersucht.[119] Ausführlicher hat man sich auch mit den technischen Aspekten, der

---

[115] Man kann die Frage aufwerfen, ob das Format in direkter Korrelation mit den öffentlichen Verurteilungen der Drucke steht, zumal die mit königlichem Privileg ausgestattete Fezandat Ausgabe des *Quart Livre* von 1552 [NRB 36] auf Oktav gedruckt wurde.

[116] François Rigolot: *Art. Language.* In: RE, S. 140-142.

[117] Stephen Rawles: *Art. Printing.* In: RE, S. 192-194; Kline (1963), der wiederholt Rabelais' bewußte Selektion von Druck und Verlag unsterstreicht; Stephen Rawles: *„What did Rabelais Really Know about Printing and Publishing?".* In: *Éditer et traduire Rabelais à travers les ages,* ed. par Paul J. Smith. Amsterdam: 1997, S. 9-34; und Rommel (1997), v.a. cap. 2. : *Die Schriftkultur im Druckerzentrum Lyon,* S. 68-84. Dabei ist etwa zwischen Juste und Rabelais nicht von einer derartigen Produktionsszene auszugehen, wie sie Rüdiger Campe in Bezug auf Erasmus entwirft. Rüdiger Campe: *Die Schreibszene.*In: *Paradoxien, Dissonanzen, Sinnzusammenbrüche,* hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht und Karl Ludwig Pfeiffer. Fr/M: 1991, S. 759-772.

[118] RE, S. 192.

[119] Bekanntermaßen erhielten die Drucke Rabelais zuerst mit 19.IX.1545 ein Privilegium auf sechs Jahre, mit 6. VIII. 1550 eines auf zehn Jahre. Rabelais machte das zweite Privilegium für die Fezandatdrucke von 1552 [QL NRB 45f.; TL NRB 36] gegenüber den früheren Wecheldrucken [TL: 1546 NRB 28] nutzbar. Trotzdem wurde reichlich nachgedruckt, wie die *New Rabelais Bibliography* zeigt, wobei man meist das Privilegium, welches im Grunde nur den Druck gestattete, nicht jedoch regulierte, bei wem gedruckt werden dürfe, mit nachgedruckt hat [NRB 47-51]. Zu den Privilegien vgl. Rawles (1997), S. 20ff. und Kline (1963), S. 26ff.

Verwendung von Typen – namentlich dem Umbau von der älteren, aus der deutschen Drucktradition übernommenen, Bastardaschrift in die Antiqua/ Italica-tradition[120] - der allmählichen Verbreitung der Druckmajuskel und der Verwendung des xylographischen Materials auseinandergesetzt. Michael Screech geht sogar soweit anzunehmen, dass Rabelais imitatorisch mit der Semiotik von Typenmaterial, etwa bei der Imitation von zeitgenössischen Iuridialdrucken in der Titelei von *Pantagruel*, operiert habe.[121] Erheblicher scheint mir die Anbindung an Textpräsentationsformen der Ritterromane zu sein, wie sie im Druckerzentrum Lyon um 1500 massenhaft produziert wurden.[122]

Stephen Rawles gelangt zu dem Fazit: „Rabelais was typical of authors of his period: his views on printers were not uniformly favorable, and like other sixteenth-century writers he could not fully control the output or quality of his published works.“[123] Man gelangt daher zu dem wohl etwas entäuschenden Befund, dass Rabelais zwar ein hohes Bewußtsein für die typographische Gestaltung seiner Drucke aufgewiesen haben mag, die Umsetzung jedoch oftmals entglitt, daher kaum dezitiert behauptet werden kann, welche Einrichtungen von Rabelais autorisiert worden waren und welche nicht.[124]

Zur Berücksichtigung der Präsentationsformen muss schließlich hier nochmals explizit darauf hingewiesen werden, dass die Extension der Listen und deren Signifikantenbestand seit den editiones principes nicht unverändert von Druck zu Druck gereicht wurden. Vorallem die Listen waren wiederholt Gegenstand von Rabelais selbst vorgenommener oder von den Druckern eigenmächtig vollzogener redaktionaler Eingriffe, Umschriften und Erweiterungen.[125] Es scheint somit, als wäre das typographische Spiel der Listen zwar von Rabelais selbst

---

[120] Stephen Rawles: *La Typographie de Rabelais: Réflexions Bibliographique sur des Éditions faussement atribuées.* In: *Rabelais en son Demis-Millénaire. Actes du Colloque International de Tours,* publiée par Jean Céard et Jean Claude Margolin. Genève: 1988, S. 37-48. [Études Rabelaisiennes XXI]

[121] Michael A. Screech: *The first edition of Pantagruel.* In: ÉR 15 (1980), S. 31-42.

[122] Rommel (1997), S. 74.

[123] RE, S. 193. ähnlich Rawles (1997), S. 34.

[124] Zum Buchdruck als „Inzitament schriftstellerischen Bewußtseins“ bei Rabelais vgl. Rommel (1997), S. 54.

[125] Darauf macht Mireille Huchon in ihrer Aufgabe an verschiedenen Stellen aufmerksam, zB. für das Buch *Pantagruel:* „Les textes le plus repris dans l'ensemble des variantes des éditions concernent le catalogue de la libraire de Saint Victor, les langages de Panurge, les plaidoyers, les damnés.“ [ŒC K1232, nota 1] Das „repertoire“ zu Saint Victor, die Blasonierung im TL XXXVIII oder die jeux de Gargantua G XXII nenne ich hier als auffällige Beispiele solcher redaktionalen Umschriften und Expansionen.

kalkuliert worden, aber erst von den Druckern zu jenem artistischen Phänomen gemacht worden zu sein, welches das typographische Zeitalter hervorgebracht hat.[126]

Johann Fischart als Produzent für das Typographaeum

Johann Fischart war wie kaum ein anderer Autor des 16. Jahrhunderts ein Mann des Typographaeums, produzierte für das und innerhalb des informationsverarbeitenden Systems des Buchdrucks. Bereits Adolf Hauffen wies in seiner grundlegenden Monographie auf die Bedeutsamkeit der Kooperation zwischen Johann Fischart und Bernard Jobin hin, eine Beziehung die über Jahrzehnte derart eng verlief, dass letztliche Zuschreibungen über Entscheidungen der Textproduktion oftmals irrelevant werden.[127] Wilhelm Kühlmann spricht plakativ vom „Hausautor Jobins und [dessen] literarischen Berater".[128]

Der aus dem Basler Umland stammende Bernard Jobin heiratete am 10. Mai 1567 die Schwester Johann Fischarts, die Tochter des durchweg wohlhabenden Straßburger Bürgers Johann Fischer.[129] Ein wichtiger Schritt für seine Etablierung in der zentralen Druckerstadt im äußersten Westen des deutschsprachigen Raumes, zumal er durch die Verschwägerung mit Johann Fischart in diesem für seine ab 1570 einsetzende Druckproduktion einen exzellenten Korrektor und vielseitigen Textproduzenten hatte, den er wohl nicht wie angeworbene Mitarbeiter honorieren musste. Die Tendenz zu familiärer Organisation der Offizinen war generell verbreitet, eröffnete die Heiratspraxis der Drucker immerhin die Absicherung des berufsständischen Netzwerkes und Etablierungsmöglichkeiten innerhalb der städtischen Bürgergesellschaft. „Printing was a familiy industry and success was closely linked to a printer's

---

[126] Ong (1987), s.o.

[127] Hauffen Bd. 1 (1921), S. 43-49.

[128] Kühlmann (1993), S. 589.

[129] Fischarts Vater war bereits 1561 oder 1562 verstorben. Adolf Hauffen: *Fischart Studien. Zur Familien- und Lebensgeschichte Fischarts.* In: Euphorion 3 (1896), S. 363-375. Zu Jobin siehe: J. Franck: *Art. Bernhard Jobin.* In: Allgemeine Deutsche Biographie, hrsg. historischen Commission der königlichen bayrischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 14. Leipzig: 1881, S. 98f. François Ritter: *Histoire de l'impremerie alsacienne aux XVe et XVIe siècle.* Strasbourg: 1955, S. 294ff. Josef Benzing: *Art. Bernard Jobin.* In: Neue Deutsche Biographie, hrsg. von der Bayrischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 10. Berlin: 1974, S. 444. Ders.: *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet.* 2., verbesserte und ergänzte Auflage. Wiesbaden: 1982, S. 449. M. Germann: *Art. Jobin, Bernard.* In: LGB^2 4 (1995), S. 89. Christoph Reske: *Die Buchdurcker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet. Auf der Grundlage des gleichnamigen Werkes von Josef Benzing.* Wiesbaden: 2007, S. 894f.

familial ties and his associations with intellectual families in the city."[130] Jobin gelang es vor allem mit Johann Fischart, dem Xylographen Tobias Stimmer und späteren Rappoltsweiler Stadtschreiber Mathias Holtzwart – um nur die drei zentralsten zu nennen - ein Netzwerk für „gemeinsame Textproduktion" zu etablieren, weshalb Erich Kleinschmidt zurecht vom Druckerverleger Jobin als „textproduktiver Integrationsfigur" spricht, der es gelang, „Autoren und Werke geschickt im Spektrum der Straßburger Literaturgesellschaft zu vermischen."[131]

Nicht zuletzt dank seiner familiären Organisationsform zählt die Offizin Jobin zwischen 1570 und 1590 zu den zehn produktivsten der Stadt. Sie produzierte gemäß Miriam Usher Chrisman 285 Ausgaben bei einer durchschnittlichen jährlichen Zahl von 243 Druckformen als Grundeinheit der Produktionseffizienz und zählt damit zu den „large scale printers" von Straßburg.[132] Rechnet man diverse Neuauflagen dazu, so geht ein erheblicher Anteil der Produktion auf Fischarts Feder zurück. Der Cursus Fischarts in der Offizin seines Schwagers begann jedoch nicht allein als Autor und Übersetzer [Fischart war zumindest an 5 Drucken des Jahres 1570 als Autor bzw. Übersetzer beteiligt], der seine Manuskripte ohne weitere Anteilnahme an die Setzer übergab, sondern – schließt man sich der gängigen biographischen Erzählung an – als Korrektor.[133] Johann Fischart hatte während seiner Ausbildung am Straßburger Gymnasium und späterhin unter Caspar Scheidt in Worms die poetisch-rhetorischen Grundlagen nicht nur für Textproduktion, sondern auch für Textkritik erworben, was ihn - den damaligen Vorstellungen gemäß - einerseits zum Textproduzenten qualifizierte, andererseits zum ‚philologischen Beirat' in der Textverarbeitungsmaschine der Druckerpresse.

---

[130] Miriam Usher Chrisman: *Lay Culture, Learned Culture. Books and Social Change in Strasbourg, 1480-1599*. New Haven/ London: 1982, S. 13f.

[131] Kleinschmidt (1982), S. 323f. Als erfolgreiches Erzeugnisses von Fischart/ Holtzwart/ Stimmer/ Jobin gilt das bereits erwähnte *Emblematum Typrocinia* von 1581 [VD16 H 4550]. Bezüglich der Zusammenarbeit verweise ich auf das Nachwort der Ausgabe von Peter von Düffel und Klaus Schmidt (2006), S. 207-234.

[132] Usher Chrisman (1982), S. 4 und 6.

[133] Die immer noch gültige biographische Erzählung stammt von Adolf Hauffen (1921). Für ihn ist es aufgrund der „charakteristischen Rechtschreibung [...] nahezu sicher, daß Fischart von ungefähr 1573 bis 1578 bei Jobin Korrektor war" [49]. Korrekturen daran ergaben sich aus aufschlussreichen Funden von Autographen und Büchern mit Besitzvermerken. Christian Hoffmann: *Bücher und Autographen von Johann Fischart.* In: Daphnis 25 (1996), S. 489-579, inbesondere S. 501-504. Nach Studienaufenthalten in Paris, Tübingen und vermutlich Basel unterbrach Fischart zwischen 1570 und 1574 seine Studien, um im Frühsommer 1574 die Universität Basel zu beziehen. Die Fertigstellung der *Geschichtschrift* verortete Hauffen etwa noch in Basel. Es ist daher trotz der Korrekturen durchaus glaubwürdig, dass Fischart zumindest zwischen 1570 und 1574 in der Offizin seines Schwagers als Korrektor tätig war.

Von Anfang an setzte die Datenverarbeitung des Typographaeums einen Bedarf weniger an innovativen Autoren frei, da man sich in den ersten Jahrzehnten zur Minimierung des Risikos im Absatz auf etablierte Standardliteratur konzentrierte, denn an einem gebildeten, lateinkundigen Mitarbeiterstab für die Texteinrichtung, sei es als Setzer sei es als Korrektoren bzw. Kastigatoren [castigatores], wie sie in der Frühdruckzeit noch genannt wurden. [134] Weite Verbreitung fand das Sprichwort von gescheiterten Studenten, die sich in Offizinen als Korrektoren verdingen. Generiert das Typographaeum im 16. Jahrhundert nicht zuletzt verstärkt durch die Produktion reformatorischen-tagesaktuellen Schriftgutes zunehmend eine Öffentlichkeit für lebende Autoren, so ändert das grundlegend nichts an der Arbeitsteilung zwischen Autor und Setzer.[135]

Wenn es auch nicht die Regel war, so sind doch einige Fälle von Kooperationen zwischen namhaften Autoren und Druckherren bekannt, die über die bloße Bereitstellung von Textvorlagen hinaus gehen. Häufige Erwähnung in Druckgeschichten des 16. Jahrhunderts finden die Arbeitsgemeinschaften des Erasmus mit Froben oder Manutius, Reuchlins mit Amerbach und eben Fischarts mit Jobin.[136]

---

[134] Uwe Neddermeyer: *Von der Handschrift zum gedruckten Buch. Schriftlichkeit und Leseinteresse im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Quantitative und qualitative Aspekte.* Band 1. Wiesbaden: 1998, S. 426 ud 430.

[135] Anschaulich dargestellt wird diese Arbeitsteilung auf einer Werkstattansicht aus einer Stichfolge von Stradanus aus den 1580er Jahren [Auch am Cover der Paperback Ausgabe von Eisenstein (2005²)]. Die lukubrative Schreibszene des Autors findet ihren Platz am rechten äußeren Rand in einem Zwickel des Bogens. Ob die Figur darunter, die mit einem Fingerzeig Anweisungen gibt, der Autor oder Verleger sei, scheint mir nicht eindeutig. Mittig befindet sich hinter einem studentischen Setzer ein Korrektor mit Brille.

Neben zahlreichen Einzeluntersuchungen zu Drucken oder Offizinen immer noch einen guten Überblick über Praxen der Korrektur gibt Percy Simpson: *Proof-reading in the 16th, 17th and 18th century.* Oxford: 1970 (Reprint der Ausgabe von 1935). Informativ auch das Vorwort Martin Boghardts zur Neuedition von Hieronymus Hornschuchs *Orthotypographia / Das ist: Ein kurtzer Unterricht / für diejenigen / die gedruckte Werk corrigiren wollen;* (1608), hrsg. von Martin Boghardt, Frans A. Janssen und Walter Wilkes. Pinneberg: o.J., S. 1-50.

[136] Zu Erasmus vgl. Franz Bierlaire: *Erasme, les imprimeurs et les >Colloques<.* In: Gutenberg-Jahrbuch 1978, S. 106-114 und Rüdiger Campe: *Die Schreibszene.* In: *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie,* hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht und Karl Ludwig Pfeiffer. Frankfurt am Main: 1991, S. 759-772. Zu Reuchlin/ Amerbach vgl. Walter Krieg: *Materialien zu einer Entwicklungsgeschichte der Bücherpreise und des Autoren-Honorars vom 15. bis zum 20. Jahrhundert. Nebst einem Anhange kleine Notizen zur Auflagengeschichte der Bücher im 15. und 16. Jahrhundert.* Wien u.a.: 1953, S. 52.

Über die anfängliche Tätigkeit als Korrektor hinaus arbeitete Fischart als Übersetzer, Verfasser von Vorworten, Widmungen und Bildunterschriften, als Textproduzent für die unzähligen Einblattdrucke der Offizin und schließlich als meist ungenannter oder kryptographisch codierter Verfasser von satirischen und polemischen Schriften, welche in der Regel auch mit fingierten Impressa ausgestattet wurden.[137]

Wenn auch die anfänglichen polemischen Schriften anderorten gedruckt wurden und der *Eulenspiegel Reimensweiß* [VD16 F 1139] mit Holzschnitten von Tobias Stimmer zwar von Jobin als Verleger gezeichnet wurde aber bei Hieronymus Feyerabend in Frankfurt am Main aus der Presse kam, so versorgte Fischart zumindest ab 1573 das kontinuierliche Programm seines Schwagers jährlich mit einer Vielzahl an Texten, an denen sich die breit gestreute Textsortenkompetenz Fischarts genauso erkennen lässt, wie die gezielte Produktion für unterschiedliche Publikumsbedürfnisse.[138]

Mit den die Neugierde befriedigenden und befeuernden Einblattdrucken „newer zeytungen" wirkt Fischart an dem mit, was er in der Vorrede zum *Catalogus Catalogorum* über den Tisch zieht.[139] Die Produktionsbedingungen einer familiär abgesicherten Kooperation zwischen Autor und Drucker/Verleger, das durch die integrative Person des Drucker/Verlegers zentrierte Netzwerk von Künstlers und Intellektuellen und der urbane Standort Straßburg, der einerseits

---

[137] Emil Weller: *Die falschen und fingierten Druckorte. Repertorium der seit Erfindung der Buchdruckerkunst unter falscher Firma erschienenen deutschen, lateinischen und französischen Schriften.* Bd.1. Leipzig: 1864[2] verzeichnet nur einen Teil der Drucke mit fingierten Impressa. Zu Fischart als Partizipant am publizistischen System s. Hauffen Bd. 2 (1922), S. 1-20 und Wolfgang Rainer: *Johann Fischart (1546-1590).* In: *Deutsche Pubilzisten des 15.-20. Jahrhunderts,* hrsg. von Heinz-Dietrich Fischer. München u.a.: 1971, S. 59-69.

[138] Der erste Fischart zuweisbare Text *Nachtrab oder Nebelkräh.* [VD16 F 1154] erschien – da eine konfessionale Kampfschrift – anonym 1570 in Heidelberg bei Johann Mayer. Zudem muss erwähnt werden, dass das Typographaeum trotz marktwirtschaftlicher Organisationsform nicht von strenger Konkurrenz geprägt war. Wenn Drucker/Verleger nicht an der Erstellung von Drucken zusammenarbeiteten, so tauschten sie gewöhnlich untereinander Erzeugnisse ihrer Pressen oder versorgten einander wechselseitig mit Texten und Personal.
Eine – wenn auch mittlerweile inkomplete – Bibliographie der Drucke Jobins nach Jahren gibt Jean Muller: *Bibliographie Strasbourgoise. Bibliographie des ouvrages imprimés à Strasbourg (Bas-Rhin) au XVI[e]siècle.* Bd. 3. Baden-Baden: 1986, S. 575-599. Usher Chrisman (1982), S. 32 [Table 5] gibt eine Übersicht der Produktion Jobins nach Genera. Circa 30 Prozent sind lateinische, 69 Prozent volkssprachliche Drucke, weshalb dezidiert von einer Spezialisierung Jobins auf volkssprachliche Literatur gesprochen werden kann.

[139] Bruno Weber: *»Die Welt begeret allezeit Wunder«. Versuch einer Bibliographie der Einblattdrucke von Bernhard Jobin in Strassburg.* In: Gutenberg-Jahrbuch 1976, S. 270-290.

exzellent an den Fernhandel angebunden war, der andererseits vor Ort ein breit gestreutes Bedürfnis nach gelehrter und volkssprachlicher Literatur gleichermaßen ausbildete, sind wichtige Rahmenbedigungen für die vielfältige Produktion Johann Fischarts.
Johann Fischart gehört somit zu jenen „men of letters", denen ein hohes Bewußtsein für das System des Typographaeums zugesprochen werden kann, für dessen technischen Praxen, für Verfahren der Texteinrichtung und Textkritik, für Organisationsformen des Buchmarktes und nicht zuletzt für die durch eine stetige Rückkoppelungsschleife kalibrierten Erwartungshaltungen einer sich formierenden literarischen Öffentlichkeit.[140] „Fischarts Werke sind nicht freie Produktionen, die auf eine nur unscharf vorstellbare Rezipientenschaft hin vom Autor verfaßt worden wäre" - wie Kleinschmidt betont - „sondern sie sind Texte, die an aktuelle Situationen der Straßburger Stadtgesellschaft und an besondere Interessen gruppenmäßi ausgrenzbarer Literaturbenutzer anknüpften."[141]

In den drei Ausgaben der *Geschichtschrift/ Geschichklitterung* zu Lebzeiten Fischarts zeigt sich die eine bewußte typographische Gestaltung auf mehreren Ebenen. Auf der Makroebene etwa die intratextualen Gedichte oder das *carmen figuratum* „Kluktrara" [s.o.]. Auf der Mikroebene die Spielereien mit griechischen Buchstaben im „ander Capitel" [GK/ 47] oder der Wechsel von Fraktur und Antiqua. Letztlich ist noch die Einschaltung von teils mehrfach verwendeter Xylographien zu nennen, die neben der unterhaltenden auch eine orientierungsstiftende und eine memorative Funktion übernehmen.

[140] Eisenstein (2005[2]), S. 113.

[141] Erich Kleinschmidt: *Gelehrtentum und Volkssprache in der frühneuzeitlichen Stadt. Zur literaturgesellschaftlichen Funktion Johann Fischarts in Straßburg.* In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 9 (1980), H. 37, S. 128-151, hier S. 137f.

6| INSZENIERTE ORALITÄT – INSZENIERTE SCHRIFT

Wiederholt hat man sich mit der intratextualen Diskursivierung des Buchdruckes – allen voran im Prolog zu *Pantagruel*, im sogenannten Erziehungsbrief Gargantuas im achten Buch – vorrangig im Verhältnis zur Oralität beschäftigt.[142] Schwerpunkte setzte man auf den Umbau der Memorialkultur und die durch das typographische Zeitalter veränderten Rezeptionspraxen.
Man braucht nicht Michail M. Bachtins Idealisierung des für ihn freien, nicht reglementierten Sprechens im Rahmen des Karnevalismuskonzeptes zu folgen, um die eminente Bedeutung und Präsenz der Oralität in Rabelais' Romankomplex zu unterstreichen. Für Bachtin steht Rabelais an der Schwelle einer evolutionalen Verschiebung aus einem durchweg nostalgisch gezeichneten Reichtum volkstümlich-karnevalistischer Oralität in das Stadium schriftlich fixierter und im schriftlichen Medium zirkulierender Literatur. Rabelais habe den „karnevalesken Marktplatzstil der Rede" und dessen „wandelbare[n], spielerische[n] und bewegliche[n] Ausdrucksformen" in die literarische Schrifttradition eingetragen.[143] In Bachtins Modell vereint das Ideal der „familiären Marktplatzrede" dessen materiell-leibliche Basis, d.h. dessen Körperbezogenheit [die am stärksten in den Flüchen erkennbar wird] mit einer demokratischen Kollektivität und Heterogenität der Formen [Bachtin spricht auch von „karnevalsken Formen"]. In der familiären Marktplatzrede wird all das sagbar, was von der offiziellen seriösen Kultur sanktioniert wird und dazu gehört für Bachtin vorrangig die Verkehrung und Mischung von Redeformen.[144] Aus zahlreichen Passagen, die durch erhöhte Oralität auffallen, liest Bachtin die Sprachen des Marktplatzes heraus, am überzeugendsten die marktschreierische Diktion aus dem Pantagruel-prolog, dessen „Ton und Stil auf gebräuchlichen Reklametypen beruhen."[145] Hinter der

---

[142] Die Textstellen hat Rawles (1997), S. 10-13 zusammengestellt. Hier allen voran zu nennen die Arbeit von Bettina Rommel (1997), auf die ich im Folgenden insbesondere referiere. Eine medientheoretische Fundierung finde ich in Marshall McLuhan: *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters.* Düsseldorf/Wien: 1968. [erstmals u.d.T.: *The Gutenberg-Galaxis. The making of typographic man.* 1962]; in Walter J. Ong: *Oralität und Literarlität. Die Technologisierung des Wortes.* Opladen: 1987 und Michael Gieseckes: *Der Buchdruck in der Frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien.* Fr/M: 1991.

[143] Bachtin (1995), S. 59 und 65ff.

[144] Zum inoffiziellen Sprechen beziehungsweise der familiären Rede vgl. Bachtin (1995), S. 137ff. und 146. Zur Mischung von Redeformen vgl. den Abschnitt *Der hybride Roman*[→ I.1.]

[145] Bachtin (1995), S. 207f., sowie das gesamte zweite Kapitel: *Die Sprache des Marktplatzes.* Die Verbindung von Werbereden des Marktplatzes und Adressierung des Publikums auch bei Glauser (1966), S. 19 und 26f., sowie Rigolot (1972), Kap. 1: *Langage du Présentateur.* Anschließen lassen sich hier auch die Überlegungen Julia Kristevas (1977), S. 216f.

Inoffizialität und Offenheit der Marktplatzrede liegt das, was Bachtin zum Ende seiner Rabelaismonographie die „aktive Mehrsprachigkeit" nennt und in seinen Untersuchungen zum Roman unter dem zentralen Begriff der Polyphonie [s.o.] ausbaut.[146]

Bachtin schieße jedoch – so die Bewertung Bettina Rommels – an den „konkreten medialen Bedingungen des für Rabelais' Roman spezifischen Kommunikationstypus" vorbei, dem sie eine programmatische Kopräsenz von Mündlichkeit und Schriftlichkeit entgegen setzt.[147] Rabelais habe, so ihr Ausgangspunkt, die konkreten Kommunikationsprozesse seiner Zeit textkonstitutiv verarbeitet, das heißt an die medialen Gewohnheiten der Leser anzubinden gewusst. Rabelais' Bücher spannen einen Spagat zwischen oral habitualisierten Rezipienten und einer wesentlich schriftlich ausgerichteten Leserschaft, zwischen einer kollektiven Vorlesesituation und stiller individualer Lektüre.[148] Rabelais operierte somit auf zwei Ebenen: hier die Berücksichtigung oraler Rezeptionssituationen in der Textkonstitution, dort eine pronocierte Schriftlichkeit. In diesem Sinne spricht Bettina Rommel von einer „editorischen Strategie" Rabelais', der den Buchmarkt seiner Zeit ausgezeichnet gekannt habe, um diesen als „Stratege" zu betreten. Rabelais versuchte die Leserschaften dort abzuholen, wo sie in ihren medialen Usancen um 1530 standen, und habe so auf die „mediale Übergangssituation" der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts reagiert.[149] So verbaute er in den zahlreichen Passagen inszenierter Oralität eine Vielzahl an Redeformen der Nähesprache [Koch/ Oesterreicher], minder nostalgisch als um sich über ungehobelte Vertreter einer schriftfernen Mündlichkeit mockieren zu können.[150] Der

---

[146] Bachtin (1985), S. 516. Rommel (1997), S. 38. Renate Lachmann hat auf die programmatische Kardinalstellung der Oralität im Konzept der Polyphonie explizit hingewiesen.

[147] Rommel (1997), S. 39. Die grobschlächtige Gegenüberstellung einer mittelalterlich weitgehend oral ausgerichteten Literatur zu einer mit dem Buchdruck rasant sich etablierenden Schriftlichkeit in einem teleologischem Modell wurde zu Gunsten differenzierterer Modelle schon seit längerem aufgegeben. Einen materialreichen Forschungsüberblick bietet Rüdiger Schnell: *Literaturwissenschaft und Mediengeschichte. Kritische Überlegungen eines Mediävisten*. In: Internationales Archiv für die Sozialgeschichte der Literatur 34.1 (2009), S. 1-48. Rommel – darin liegt ihr Verdienst – frägt nach der „historischen Kommunikationssituation" [43], vor deren Hintergrund Rabelais seine Bücher auf den Markt brachte. Sie stützt sich dabei unter anderem auf die Ergebnisse Roger Chartier's zu semi-oralen Mischformen der Rezeption im 15. und 16. Jahrhundert.

[148] Rommel (1997), S. 43 und 74 gibt dem kollektiven anagnostischen Rezeptionsmodus eindeutig den Vorrang.

[149] Rommel (1997), S. 75. Rommel zeigt das im dritten Teil ihrer Monographie an den Figuren Gargantuas und Frère Jeans. Die Semi-oralität des Mönches stehe im Gegensatz zur ausgebauten Literalität Gargantuas. Bevor jedoch dieser zum „Repräsentanten einer interiorisierten Literalität erzogen wird, verkörpert er die Oralität im wörtlichen Sinn." [102]

[150] Rommel (1997), S. 113-124.

„intendierte Einsatz einer Sprache der Nähe im Medium der Schrift" erfolgt auf beiden Ebenen, intradiegetisch in den Pastiches traditional oraler Textsorten, auf der Textoberfläche in einer klanglichen Ausrichtung des Sprachmaterials, die im Akt der oralen Rezeption zu ihrer vollen Aktualisierung gelangt.[151] So hoch die Funktion von Oralität auf beiden Ebenen auch veranschlagt werden muss, handelt es sich bei *Gargantua et Pantagruel* trotzdem um das Produkt einer Schrifttradition.[152] Ob für das 16. Jahrhundert vorwiegend orale oder vielmehr semi-orale Rezeptionsformen angenommen werden müssen, bleibt eine Aufgabe der Leserforschung, auszugehen ist trotzdem von einem Produkt der typographischen Kultur. Falsch wäre es aber auch, *Gargantua et Pantagruel* als typographisches Produkt von den „Gebräuchen und Modalitäten der Beziehungen zum Geschrieben" abzuheben, die Erzeugnisse des Buchdruckes von der Kontinuität der kulturalen Praxen durch einen revolutionierenden Bruch lösen zu wollen.[153]

Zumal sich insbesondere an den Listen Mündlichkeit und Schriftlichkeit überkreuzen, die Rabelaisforschung bisher jedoch vorwiegend auf die orale Ausrichtung der Listen eingegangen ist, ja oftmals die Präsenz der Listen überhaupt erst durch deren orale Performanz zu fixieren suchte, möchte ich den Überhang durch einige Bemerkungen zum schrift-bildlichen Design der Liste ausgleichen. Das heißt nicht, prinzipiell in den Listen kein Medium zur Entfaltung klanglicher Effekte in der oralen Performanz zu sehen. Die Präsenz der Listen aber *nur* durch ihre klangliche Wirkungsästhetik zu erklären, scheint mir jedoch zu wenig.

Seit gut zwanzig Jahren ist in der Literaturwissenschaft die Einsicht gereift, dass die Rezeption von Texten wesentlich von deren Präsentationsformen beeinflusst wird, die Vorstellung eines idealen geistigen Konstruktes von Werk also zu Gunsten einer material determinierten Textualität aufgegeben wird. Das mag heutzutage vermerkt, wie eine Binsenweisheit klingen, es bedurfte jedoch einer Lösung von den hermeneutischen, marxistischen und strukturalistischen Modellen der Textinterpretation und Textanalyse, um dies zum Understatement werden zu lassen. Der *Materialität der Kommunikation* konnte dort Aufmerksamkeit zu Teil werden, wo es nicht mehr nur um das Aufspüren von Signifikaten,

---

[151] Rommel (1997), S. 39.

[152] Huchon (1994), S. X: „Le texte de Rabelais est donc à double face: l'auteur joue sciemment sur les deux pratiques de lecture, orale et visuelle, rendant ainsi caducs les faux débats entre suprématie de l'oral et de l'écrit." Für Richard Rigosin etwa steht im Zentrum von Rabelais' Medienbewußtsein ungebrochen das Schreiben. „The problems of writing the oral, like the problems of any other writing style, are the problems of writing itself." Regosin (1995), S. 140.

[153] Ich verweise auf die Publikationen Roger Chartiers. Hilfreich benutzt habe ich sein *Lesewelten. Buch und Lektüre in der frühen Neuzeit.* Fr/M. 1990, hier S. 36 und 165.

Ideologien oder Tiefenstrukturen ging.[154] So umfassend Wolfgang Isers rezeptionsästhetische Modellierung der Text-Leser Interaktion auch ausfiel, genauso abstrakt blieb der darin entwickelte Textbegriff. Sowohl die spezifischen medial-materialen Bedingungen und Zurichtungen, als auch die aisthetischen Momente des Leseaktes kamen unter dem hohen Formalisierungsgrad zu kurz. [155] Roland Barthes' essayistische Erkundungen der *Lust am Text* boten in ihrem Bemühen um die Diskursivierung ästhetischer Erfahrung ein gewisses Gegengewicht.[156]

Betrachtet man die genauso einfallsreichen wie komplexen intermedialen Textualitäten, welche die typographische Produktion allein zwischen 1500 und 1600 hervorgebracht hat, so nimmt sich Rabelais' *Gargantua et Pantagruel* dagegen verhältnismäßig unauffällig aus.
Und dennoch: die Wahl des Bogenformates, die Dimensionierung des typographischen Raumes, die Wahl der Type [s.o.], die Einteilung der Abschnitte, die Kapitelüberschriften und in den illustrierten Ausgaben die Xylographien, all das formiert die Wahrnehmung des Textes als dessen medial-materiale Präsentationsparameter, gehört also wesentlich zum „design" von *Gargantua et Pantagruel.*[157] Um die Materialität der Rabelaisschen Drucke zu betonen, sprach

---

[154] Wegweisend war der von Hans Ulrich Gumbrecht und Karl Ludwig Pfeiffer kurierte Sammelband auf Grundlage eines internationalen Symposions in Dubrovnik: *Die Materialität der Kommunikation.* Fr/M: 1988, dessen Titel zu einer stehenden Wendung wurde.

[155] Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. Fr/M: 1994[4]. vgl. die Kritik Chartiers (1990), S. 12 und 32.

[156] Vgl. die Kritik Hans Robert Jauss: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik.* Fr/M: 1997[2], S. 81, dergemäß bei Barthes die von Iser zentrierte Interaktivität des Lesers ausgespart bleibe. Die Lust am „schreibbaren" Text entpuppt sich selbst als eine schreibbare, oder ander gesagt, die *Lust am Text* hat ihren Ort in Barthes' Schreiben. Vgl. Detlef Kremer: *Literaturwissenschaft als Medientheorie.* Münster: 2004, S. 81-102.

[157] Den Begriff „design" in Bezug auf die einzelnen Bücher des Rabelaisschen Romankomplexes hat Edwin Duval geprägt. Entgegen denjenigen Lektüren, welche die Uneinheitlichkeit zumal des *Tiers Livre* und *Quart Livre* ausriefen, verteidigt Duval eine klare Konzeption, ein „design", dass sich an semiologischen Parametern ausrichten lasse. Dabei fungieren semiologische Makroeinheiten – die sich etwas wie Michael Riffaterres Hypogramme ausnehmen – als textstrukturierende Leitsignifikate. Der Cursus des *Quart Livre* steht für Duval unter dem Makrosignifikat des Scheines, der falschen Bilder und der Idolatrie. Edwin Duval: *The Design of Rabelais' Quart Livre de Pantagruel.* Genève: 1998; davor *The Design of Rabelais' Pantagruel.* Genève: 1991 und *The Design of Rabelais' Tiers Livre de Pantagruel.* Genève: 1997. In *The Design of the Quart Livre* etwa bezieht sich „design" zwar wesentlich auf die Aufteilung und Reihenfolge der einzelnen Kapitel und Stationen des Cursus, die Präsentationsform des Textes bleibt aber unberücksichtigt.

Alfred Glauser von einem „livre-objet". „Il [Rabelais] demande à l'imprimerie [..] un certain ‚calligrammisme'. Il veut que son livre soit und objet que l'on tient et que l'on voit. [...] Nous serons devant un livre-objet."[158]

Diese medial-materialen Präsentationsparameter lassen sich zum einen mit Gérard Genettes Begriff des *Paratextes* fassen,[159] zum anderen mit der semiotisch fundierten Begrifflichkeit Susanne Wehdes. Bekanntlich ging mit der allmählichen Loslösung der Typographie vom Layout der Handschriften auch eine Pluralisierung und Differenzierung der Paratexte einher – insbesondere der Titelei und jener oft exorbitante Umfänge annehmenden „Schwelle" der Vorworte, Widmungsschreiben und Motti.[160] Rabelais' paratextuale Ausstattung

---

[158] Glauser (1966), S. 99. Michel Butor (1975) scheint den Begriff von Glauser übernommen zu haben. Von welchen Drucken Glauser ausgeht, bleibt jedoch im Unklaren.

[159] Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches.* Fr/M: 2001. [frz. u.d.T.: *Seuils.* Paris: 1987.] Genette unterscheidet den *verlegerischen Paratext* [Wahl des Formate, der Type, Umschlag] von den *Paratexten* des Autors [Motto, Vorwort], dabei versäumt er es nicht, einzugestehen, dass die Frage der Autorisierung oftmals nicht so einfach zu trennen sei. Dass die Gestaltung der Paratexte stärker traditionsgebunden ist, als man anzunehmen neigt, zeigt sich auch bei Rabelais. [dazu S. 19]

[160] vgl. Ammon, Frieder v./ Herfried Vögel (Hrsgs.): *Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit. Theorien, Formen, Funktionen.* Berlin: 2008. Hierbei darf jedoch nicht dem Revolutionsparadigma des Buchdruckes zugespielt werden, zumal die nachhaltigen Änderungen an Organisations- und Präsentationsformen von Texten, i.e. von vorwiegend Wissen vermittelnden Texten, bereits in das scholastische Hochmittelalter fallen. Malcolm B. Pardes: *The Influence of the Concepts of Ordinatio and Compilatio on the Development of the Book.* In: *Medieval Learning and Literature. Essays presented to Richard William Hunt,* ed. by Jonathan J.G. Alexander and E. Gibson. Oxford: 1976, S. 115-141. Ivan Illich: *Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand. Ein Kommentar zu Hugos „Didascalion".* Berlin: 1991. Wolfgang Raible: *Die Semiotik der Textgestalt. Erscheinungsformen und Folgen eines kulturellen Evolutionsprozesses.* Heidelberg: 1991. Wolfgang Raible: *Von der Textgestalt zur Texttheorie. Beobachtungen zur Entwicklung des Text-Layouts und ihren Folgen.* In: *Schrift, Medien, Kognition. Über die Exteriorität des Geistes,* hrsg. von Peter Koch und Sibylle Krämer. Tübingen: 1997, S. 29-42. Sukzessive wurde eine Fülle von – wie Raible es nennt – „ideographischen" Strategien entwickelt, um die Akzessibilität und Übersichtlichkeit der zunehmend komplexeren Texte zu gewährleisten, beziehungsweise Gelehrtenpraxen der lectio, compilatio und recensio zu ökonomisieren. Rubrizierungen, Schriftgrößenvarianz, Aufteilung des Schreibraumes, Register, Tabulae, Nummerierungen, Kapiteldivisionen etc. formten die „ordinatio", die gegliederte Präsentationsform des Textes, erhöhten die Nachvollziehbarkeit der argumentativen Struktur und die Auffindbarkeit von Argumenten und Subargumenten [Den Begriff der „ordinatio" verwenden Pardes und Raible]. Der Text trägt seine „innere Struktur *sichtbar* zur Schau." Raible (1997), S. In Bezug auf argumentative Textstrukturen – und nur mit diesen beschäftigt sich Raible – resümiert er, dass „die Erfindung des Buchdrucks gegenüber der

nimmt sich verhältnismäßig bescheiden aus gegenüber Johann Fischart [→I.2]. Teilweise folgt sie den Präsentationsformen der massenweise produzierten unterhaltsamen Ritterromane.[161]
Wie ich mit Susanne Wehde vermerkt habe, fundiert das typographische Zeichenrepertoire den Erwartungshorizont von Lesern und anschließend den Prozess der Lektüre. Die Wirkung typographischer Formbildung setzt nicht erst mit der ersten Lektüre ein, sondern beginnt bereits beim ersten Kontakt mit dem Medium Buch.

Dabei ging es den Lesern des 16. Jahrhunderts wohl nicht anders, als denjenigen der Achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts. Bereits beim Durchblättern fällt die Aufteilung in Kapitel und deren Überschriften auf. Man wird in den illustrierten Ausgaben zuerst die eine oder andere Abbildung betrachtet, sodann die Pseudo-Widmung „Aux Lecteurs" gelesen oder das Titelblatt – das in einigen modernen Ausgabe beigedruckt wird – überflogen haben. So fallen auch die typographisch distinkten Listen ins Auge, wobei anzumerken bleibt, dass moderne Ausgaben die optische Auffälligkeit vermittels Italicasatz und Trennzeilen erhöhen. Spreche ich über Präsentationsformen der Listen in Rabelaisdrucken, so müsste ich eigentlich zweispurig argumentieren, um den Unterschieden zwischen den Drucken des 16. Jahrhunderts und den jüngeren Rechnung zu tragen.[162] Adaptiert man Erich Kleinschmidts Modell der gradualen Aufmerksamkeit, so steht das eher unscheinbare Layout der frühen Drucke an dem einen Ende der Skala, die typographisch auffälligere Distinktheit der modernen an dem anderen Ende.[163]
Da ich keine historische Leserforschung leisten kann und auch nicht möchte – indem ich danach fragte, wie die Listen an welchen Ausgaben zu welchen Zeiten gelesen wurden – vielmehr *Lektüremöglichkeiten* nachgehe, die den Listen auf Grund der poetischen Nutzbarmachung der Textsorte Liste inne wohnen, erachte ich es ausreichend, einen Mittelweg zu wählen, nicht ohne auf die Varianz nicht aufmerksam gemacht zu haben.[164]

---

scholastischen ordinatio keine wesentlichen Neuerungen in der Technik des Layouts mehr gebracht hat." Raible (1991), S. 39.

[161] Rommel (1997), S. 74.

[162] Spätestens ab dem 18. Jahrhundert beginnt das Layout der Listen sich zu homogenisieren, d.h. in Drucken um 1750 unterscheiden sich die Listen nicht derart stark von solchen in Drucken des 20. Jahrhunderts als letztere von solchen in den frühen Drucken bis 1600.

[163] In der Edition Mireille Huchons wird zB. im *Pantagruel* vieles kursiv gesetzt, das in den frühen Drucken in einheitlichem Satz steht. Huchons Edition erweckt somit eine Aufmerksamkeit für eingelegte Zitate und Titel, welche für die Leserschaft der frühen Drucke so nicht gegeben war, zumal das Motto galt: sapienti sat ! Vgl. etwa die Bücherliste im VII. Kapitel. ŒC, 236ff. und Dolet (1542) [NRB 13], S. 43ff.

[164] Man muss die typographischen Gewohnheiten der Setzer, die unterschiedlich verteilte Relevanz in der Aufteilung des Satzspiegels und die Lesegewohnheiten berücksichtigen, von denen Autor und Drucker

In der Rabelaisforschung [s.o.] wurde die visuale Präsenz der Listen meist zu Gunsten der immanenten Oralität zurück gestellt. Alfred Glauser kommt das Verdienst zu, auf beides gleichermaßen aufmerksam gemacht zu haben. Die zahlreichen Schriftakkumulationen der Listen und Zitate werden zu einer Inszenierung für das Auge – Glauser spricht beiläufig von einem Spektakel. „Les nombreuses accumulations et répétitions ont sans doute, [..] une origine verbale. [...] mais cela devient aussi un spectacle pour l'œuil."[165] Die Materialität der Signifikanten rückt in den Vordergrund, die gleichmäßige reibungslose Lektüre der narratio zu stören, ein – wie Franz Mon es so schön formuliert – „gebremstes und aufgerauhtes Lesen" zu fordern.[166] Die Lektüre der Listen pendelt zwischen delectatio und ‚ennui', zwischen Vergnügen am Signifikanten und Verweigerung in der Nicht-Lektüre. Sie provozieren – mit Barthes gesprochen – eine „lecture de jouissance", hinter ihrer Lesbarkeit verbirgt sich immer der Anschein einer Un-lesbarkeit. Nochmals Glauser:

> „de là ces listes, ces litanies, ces énumerations infinies, que l'on peut droire inutiles. Elles sont souvant illisibles parce que Rabelais les voulait telles; elles contiennent une certaine substance, mais sont là avant tout pour être vues. Elles ont un role architectural; [...] elles sonts là pour nous éveiller ou pour nous arreter."[167]

Glauser reiht in dieser Beobachtung einige zentrale Momente. Die Gegenläufigkeit der Listen zur Ökonomie der narratio, ihre scheinbare Überflüssigkeit [inutiles], eine gewisse *Unlesbarkeit* und das, was er die „role architectural" nennt. Die Listen scheinen keine Relevanz zu haben für das, was Roland Barthes die Erzähl-*Funktion* nennt.[168] Eher entsprechen sie den Bartheschen *Katalysen,* bloß ergänzenden Beifügungen, welche die Erzählung sozusagen ausstaffieren, oftmals nicht einmal diesen. Sie sind wie Glauser es in Bezug auf die (Pseudo-)Zitateinlagen herausstreicht randständige Ornamente der Deviation und trotzdem wird ihnen ein „role

---

ausgingen. Die frühen Bastardaausgaben, etwa die Pantagruelausgabe der Offizin Juste von 1542, verwenden noch verhältnismäßig viele Abbreviaturen, vorwiegend –us und nasal Abbvreviaturen [also m und n], um andererseits den Xylographien großen Raum zu geben. Verlangsamen die Abbreviaturen die Lektüre moderner Leser erheblich, so waren sie für die an den Umgang mit gelehrter und sakraler Literatur gewohnte Leserschaft des 16. Jahrhunderts problemlos aufzulösen. Die Präferenz lag eindeutig auf den Illustrationen. Dabei muss bedacht werden, dass der Umgang mit dem typographischen Raum auf Grund der erheblichen Kosten von Papier und Typenmaterial damals gewiss nicht großzügig ausfiel.

[165] Glauser (1966), S. 114.

[166] Mon (1996), S. 83.

[167] Glauser (1966), S. 100.

[168] Roland Barthes: *Einführung in die strukturale Analyse von Erzählungen.*In: ders.: *Das semiologische Abenteuer.* Fr/M: 1988, S. 102-143. Allgemein zur Dislozierung der Listen von der narratio verweise ich zurück auf Gray (1994) [→II.1] und auf das Verfahren der Reihenbildung bei Fischart [→I.2].

architecturale“ zugesprochen.[169] Das entscheidende scheint mir, dass in Rabelais' Romankomplex die binäre Aufteilung zwischen zentraler Schrift der narratio und randständiger Schrift der ornamentalen Beigabe implodiert.[170] Die Deviationen der Zitate und Listen fordern den Leser dahingehend, sie nicht als bloße Deviationen zu empfinden, als lästige Schriftblöcke, die es zu überwinden gilt. Sie sind wesentlicher Bestandteil des ästhetischen design, weshalb sie zurecht für Glauser eine „role architecturale“ besetzen. Die paradoxale *Contra-Ökonomie* der Listen wuchert als Vexierspiel zwische Fülle der Schrift [copia] und Leere der Information für die narratio [futilitas]. Eine Herausforderung an den Leser besteht darin, sich auf diese Contra-Ökonomie einzulassen.[171] Wer Handlungsreichtum erwartete, wie in den meisten Prosaromanen der Frühen Neuzeit, wurde schlichtweg enttäuscht.

Materialität der Signifikanten

Franz Mon – der wie kaum andere Dichter in der Reflexion auf seine eigene Arbeitsweise das typographische Moment der ästhetischen Erfahrung zu propagieren unternahm – traf in seiner Miniatur *Was Literatur sein kann* eine Unterscheidung:

> „Es gibt im Grunde zwei Typen von Literatur: diejenige, die die Schrift nur als Zeicheninstrumentarium versteht, das zwischen Autorintention und Leserverstehen vermittelt und dabei möglichst unauffällig zu bleiben hat; und die andere, die sich vor einem offenen Verstehenshorizont auf die Zeichensprachen von Laut oder Schrift umittelbar einläßt und mit diesen arbeitet.“[172]

Die Materialität der Signifikanten rückt dort in den Vordergrund, wo ihre referentiale Funktion, d.h. ihr Zurücktreten im Verweis auf immaterielle Signifikate, gestört wird und vice versa. Im abendländischen Denken wurde Schrift allzuoft auf ein Verbreitungs- und Speichermedium darin eingelegter Signifikate reduziert, die ihr immanente „Schriftbildlichkeit“ zu einer „(fast) vergessenen Dimension der Schrift“ auf Störfälle der Transparenz beschränkt.[173]

---

[169] Glauser (1966), S. 111: „Car la citation, chez Rabelais, est souvant quelque chose d'extérieru, une diversion, un ornament, pour l'œuil une coupure; elle délie au lieu de lier.“

[170] Darauf werde ich im dritten Abschnitt meiner Arbeit zurückkommen.

[171] Dieses Argument greife ich im zweiten Abschnitt auf, wenn es um die *Spieleliste* [G XX] als *spielerische Form* geht. Der Leser wird zum *Mitspieler* sobald er sich auf die Contra-Ökonomie einlässt, andererseits ertappt er sich selbst als Spielverderber.

[172] Franz Mon: *das wort auf der zunge. Texte aus vierzig Jahren,* ausgewählt und zueinander und zu sprachblättern in subjektive wechselbeziehung gesetzt von Carlfriedrich Claus. Berlin: 1991, S. 6.

[173] Sibylle Krämer: >*Schriftbildlichkeit*< *oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift.* In: *Bild, Schrift, Zahl,* hrsg. von Sibylle Krämer und Horst Bredekamp. München: 2003, S. 157-176. Das „phonographische Schriftverständnis“ – also die Annahme Schrift speichere Sprache und mache diese

Die „fundamental visuelle-ikonische Dimension“ der Schrift, ihre „notationale Ikonizität“, wie Krämer es nennt, wird dort ansichtig, wo sie nicht in Richtung auf eine Semantik durchlaufen wird, oder dort, wo die Semantik opak wird und die Lektüre auf die Materialität der Signifikanten zurück verweist.[174] Insofern kehrt die De-semantisierung als Moment des Bedeutungsausfalls im Akt der Lektüre stets eine irreduzible Unlesbarkeit hervor, den „haltlosen Grund jeder Lektüre“ ex negativo markierend.[175]

Eine semantische Auflösung der Listen Rabelais’ stößt an ihre Grenzen, zumal die Namen der Spiele, die Titel der Bücher, die Namen der Helden und Köche nur auf sich selbst zu referieren scheinen. Die De-semantisierung geht einher mit einem „foregrounding“ der Materialität, und zwar entweder der auditiv-phonetischen Klanglichkeit oder der Schriftbildlichkeit.[176] Eine ikonische Dimension erreicht die Liste, wenn sie nur noch als zweidimensional ausgerichtete Schriftfläche perzipiert wird, als ein die Druckseite ausfüllendes Textgebilde [durchweg im Sinne von *Textur*].[177] Sie wird dann aber nicht mehr eigentlich gelesen, vielmehr nur betrachtet. Dann stellt sie sich in ihrer eigenen Unlesbarkeit aus.

In einem einflussreichen Aufsatz unterschied Aleida Assmann einen schnellen Blick des Lesens, in welchem die präsente Materialität der Signifikanten auf eine Bedeutung hin transzendiert wird, von einem zähen Blick des Starrens [*gazing*], der an den Signifikanten klebt.[178] Das Lesen nennt sie transitorisch, das Starren permanent [i.S. von anhaftend]. Der

---

sichtbar – habe gemäß Krämer zudem einen „Ausschluss der operativen Notationssysteme aus dem Phänomenbereich der Schrift“ mit sich gezogen [S. 161]. Vgl. auch dies.: *Die Schrift als Hybrid aus Sprache und Bild. Thesen über die Schriftbildlichkeit unter Berücksichtigung von Diagrammatik und Kartographie.* In: *bilder, ein (neues) leitmedium ?,* hrsg. von Torsten Hoffmann und Gabriele Ripp. Göttingen: 2006, S. 79-92; Gross (1994), S. 46-83, v.a. S. 57f.

[174] Gross (1994), S. 58 geht nur von der einen Richtung aus, dergemäß die „Materialität zur Resistenz wird und die Semantisierung abblockt“. Wenn die Semantisierung ausbleibt, kippt gleichfalls die Wahrnehmung auf die notationale Ikonizität der Schrift. Das kann jeder an sich selbst beobachten, wenn er Schriftzeichen liest, die er nicht versteht. So waren die Hieroglyphen vor Champillon ein Phänomen der Schriftbildlichkeit nicht weil die Materialität die Semantisierung geblockt hätte, sondern weil das Fehlen des Code und damit der Semantisierbarkeit überhaupt, den Blick auf die Materialität zurückwarf. Dass Hieroglyphen nebenbei als Symbole für alles mögliche gedacht wurden, lasse ich dahingestellt.

[175] Elisabeth Strowick: *Lesen als material event. Materialität in Literatur und Literaturtheorie.* In: *Poetiken der Materie,* hrsg. von Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott.Freiburg i. Br.: 2005, S. 77-93.

[176] Vgl. Kleinschmidt (1993), S. 47, der von einer „Textwahrnehmung im Labyrinth der Lettern spricht.“

[177] Zur *Textfläche* vgl. Gross (1994), S. 66f.

[178] Aleida Assmann: *Die Sprache der Dinge.* In: *Materialität der Kommunikation,* hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht und Karl Ludwig Pfeiffer. Fr/M: 1995, S. 237-251. Für Roland Barthes ist übrigens ein Charakteristikum der „lecture de jouissance“, dass sie stärker an den Signifikanten klebt.

„lange faszinierte Blick, der sich von der Dichte der Oberfläche nicht abzulösen vermag" wird zu einem „medialen Akt" der Kontemplation.[179] Es gibt in der europäischen Tradition zahlreiche Inszenierungen von Schrift/Bild-Hybriden, über welche die Lektüre gleichsam meditativ kreist. Emblemata, Hieroglyphen, Figurengedichte, Titelblätter aber auch wuchernde Tabellen, wie sie in Burkes *Anatomy of Melancholy* zu finden sind, eröffnen sich erst einer impegnativen Lektüre.[180] Um meine Leser mit der Aufzählung dieser Formen nicht auf einen Hohlweg zu führen, bedarf es noch einer Differenzierung. Die Schriftbildlichkeit der Figurengedichte [s.o.] ist offensichtlich eine andere, als diejenige der Listen. Die Annahme einer Gradualität von Schriftbildlichkeit schafft hier eine gewisse Klärung. Die Figurengedichte suggerieren durch die Annordnung der Schrift Ikonozität referentialisierbarer Gestalten, d.h. sie funktionieren über das Wiedererkennen von Gestalten wie Krügen, Fackeln, Herzen et cetera, wobei die Wahrnehmung zwischen der Dechiffrierung der Signifikanten und dem Erfassen der aus ihnen gebildeten Gestalten umschaltet.[181] Die Listen kippen maximal zur Wahrnehmung einer Schriftfläche. Erstere sind explizit auf die Aktualisierung der Ikonizität angelegt, sie ist in den Figurengedichten sozusagen manifest. Den Listen kommt eine basale Stufe von Schriftbildlichkeit nur zu, wenn die eigentliche Lektüre verweigert wird. Ohne in einen unhaltbaren Anachronismus zu verfallen, soll hier aufgezeigt werden, dass Rabelais' Spiel mit Textformen – wenn auch unscheinbar – an einer Tradition teilhat, welche die Möglichkeiten der Präsentationsformen von Schrift spielerisch auslotet, um ungewohnte Lektüremodi zu provozieren.

Zwischen Lesbarkeit und Unlesbarkeit

Das Layout der typographisch distinkten Listen – im Gegensatz zu den Kryptolisten und den copiösen Enumerationen – gibt die Textsorte der Listen schon vorweg zu erkennen, der Überraschungseffekt fällt eher gering aus. Dafür arbeiten die Listen mit der Aktivierung von

---

[179] Gross (1994), S. 58f. „Der Blick gleitet nicht mehr übder Oberfläche, sondern verhakt sich in ihr." Zur Kritik an Assmann vgl. auch Strowick (2005), S. 79.

[180] Zur Lektüre von Figurengedichten und ähnlichen Text/Bild-Hybriden des Barock vgl. Ulrich Ernst: *Lesen als Rezeptionsakt. Textpräsentation und Textverständnis in der manieristischen Barocklyrik.* In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 57/58 (1985), SH: *Lesen-historisch,* hrsg. von Brigitte Schlieben-Lange, S. 67-94. Zum a-linearen Lektüremodus in der Moderne: Karl Riha: *Cross-Reading and Cross-Talking. Zitat-Collagen als poetische und satirische Technik.* Stuttgart: 1971.

[181] Gross (1994), S. 80: „Text-Lesen und Bild-Erkennen laufen über zwei unterschiedliche Arten der Blicksteuerung: Figurengedichte fordern beides. [...] Der Modalitätswechsel ist in einem ‚Umkippen' von Leseweise bzw. Wahrnehmung begründet."

stereotypisiertem Wissen um die Textsorte der Liste und den daran habitualisierten Lektürepraxen. Pragmatische Listen fordern eine eigene Ökonomizität der Lektüre. Diese verfährt selektiv und kursorisch. Die poetische Instrumentalisierung der Listen lässt den Leser die an den pragmatischen Listen habitualisierte Lektürepraxis ausspielen gegen eine solche narrativer Literatur. Setzt der Leser die linear fortschreitende Lektüre der narratio fort, gerät er alsbald in das Dickicht der scheinbar bedeutungslosen Signifikanten. Wird die Contra-Ökonomie der Listen akzeptiert und werden diese bis zum bitteren Ende durchlaufen, so stellt sich an deren Ausgang entweder das Gefühl einer heroischen Tat ein oder Komik.[182] Auch das hat Alfred Glauser vermutet: „Une page écrite et qui se comporte comme quelque chose qui n'est pas écrit, et qui est seulement objet, que l'on regarde sans comprendre, acquerra aussi un certain comique."[183]

Diese „gewisse Komik" erwächst aus der ökonomischen Diskrepanz[184] und aus der Beantwortung eine Frage, die sich vermutlich jeder Leser angesichts der Listen stellt: Wozu lesen wir Texte, die eigentlich nichts bedeuten ? Insofern ist die Lektüre der exuberanten Listen immer auch eine Allegorie des Lesens selbst.

---

[182] Damit lässt sich zumindest ansatzweise an die Begriffsvorschläge des *Komischen* anschließen. Naheliegend sähe ich Wolfgang Iser: *Das Komische: ein Kipp-Phänomen.* In: *Das Komische,* hrsg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München: 1976, S. 398-399.

[183] Glauser (1966), S. 101.

[184] Ich erinner hier daran, dass Leo Spitzer bereits unter Anlehnung an Freud von einer „Aufwandskomik" sprach. Spitzer (1910), S. 93. Auf die *Ökonomie* des Lesens werde ich im Rahmen der Liste der *Spiele* Gargantuas zurück kommen [→III.9]

7| DER TEXTBESTAND[185]

Nachdem ich das Kriterium der typographischen Distinktheit, d.h. des spezifischen zweiachsigen Layouts, auf seine Implikationen ausführlich abgetastet habe, noch einige Worte zum damit gewonnenen Textkorpus. Nach vorne drängen sich die zahlreichen Grenzphänomene, also all jene Listen die zwischen dem liegen, was ich Kryptolisten genannt habe und den typographisch distinkten Listen. Sind die meisten der sondierten Listen auf Grund ihres Umfanges eindeutig erkennbar, so findet man über den gesamten Romankomplex verstreut auch kurze typographisch distinkte Listen [zB. P XXVI und P XXXIII und bei Fischart GK/ 204f. in der ‚Arschwisch'-Episode und 424f.]. Ich habe das Problem dadurch gelöst, dass ich die genannten vier in das Korpus aufgenommen habe. Andere mögen es anders lösen. Das Korpus umfasst somit all jene Listen die seit dem 16. Jahrhundert typographisch distinkt präsentiert werden.

Aus den 16 beziehungsweise 18 Listen Rabelais' – je nachdem ob man das Cinquième Livre einbezieht oder nicht – habe ich vier Listen ausgewählt, welche ich im zweiten Abschnitt meiner Arbeit genauer unter die Lupe nehmen werde. Es handelt sich um folgende Listen:

(1) P I: *De l'origine et antiquité du grand Pantagruel.* Ich nenne sie künftig die „genealogische Liste".
(2) G XXII: *Les jeux de Gargantua,* die ich als „Spieleliste" bezeichne.
(3) P VII: *Comment Pantagruel vint à Paris: et des beaulx livres de la librairies de sainct Victor.* Das ist berühmte „Bücherliste" in Form eines Bücherkataloges.
(4) QL XXX-XXXII: *Comment par Xenomanes est anatomisé et descript Quaresmeprenant.* Einfallslos nenne ich sie einfach „Quaresmeprenantliste".

Von den drei typographisch distinkten Listen in Fischarts *Geschichtklitterung* [1590] wird die Liste der Spiele im Kapitel zu Rabelais' Spiel(e)liste Erwähnung finden. Dafür erhält die zu einem autonomen Druck umgebaute Bücherliste ein eigenes ausführliches Kapitel nach Besprechung der Rabelaisschen Bücherliste (5).

Die Einzelanalysen sollen vorführen, dass mit der Feststellung der materialen Dimension der Listen und ihrer Schriftbildlichkeit noch lange nicht das letzte Wort über die Rabelaisschen Listen gesprochen ist. Die scheinbare Bedeutungslosigkeit ornamentaler Beigaben werde ich

[185] Geneigter Leser, hier kannst Du einen Blick auf die „Liste der (typographischen) Listen" werfen, die ich im Anhang beigegeben habe [→ ANHANG]

abtragen, um ein geschärftes Verständnis stark zu machen, dass die Listen wesentlich nicht nur am Layout sondern vielmehr an der Ästhetik von *Gargantua et Pantagruel* partizipieren.
Ausgegangen wird von dem simplen, aber oftmals mißachteten, Grundatz, die Listen als Listen ernst zu nehmen. Dabei wird sich zeigen, dass Listen ≠ Listen sind. Herausgearbeitet werden sollen die multiplen poetischen Einsatzmöglichkeiten der Textsorte Liste, wobei die vier ausgewählten Beispiele nur pars pro toto für ein umfassenderes Spektrum einspringen können.
Der „Spieleliste" habe ich ungleich mehr Raum gegeben, weil an ihr die Frage nach der Rezeption vertieft und an das, was ich die *Ökonomie der Lektüre* genannt habe angeknüpft werden soll.

III

8| GENEALOGIE

Hat der Leser die Schwelle des Prologes durchschritten, muss er sich Zeit nehmen für den Ursprungsmythos *Pantagruels*. Im ersten Kapitel der *Horribles et espoventables faictz & prouesses du tresrenomme Pantagruel Roy des Dipsodes* intituliert *De l'origine et antiquité du Grand Pantagruel* findet sich eine genealogische Liste, die den Leser bereits am Anfang mit dem cornucopiösen Schriftprinzip konfrontiert. Wurde in den Peritexten Titelei und Prolog das vorliegende Buch mit dem Autonym „Chronique" bereits in einen historiographischen Bezug gesetzt, so eröffnet der erste Satz des „Chapitre I" das inszenierte Spiel mit der historiographischen Tradition und deren Schreibkonventionen aufs Neue:

> „Ce ne sera chose inutile ne oysifve, veu que sommes de sejour, vous ramentevoir la premiere source et origine dont nous est né le bon Pantagruel. Car jy voy que tous bons historiographes ainsi ont traicté leurs Chronicques, non seullement les Arabes, Barbares et Latins, mais aussi Gregoys, Gentilz, qui furent buveurs eternelz." [P I/ 217]

Von Anfang an bereits wird die Denkfigur des Ursprungs durch eine metonymische Verschiebung in der Schwebe gehalten zwischen der Abstammung der literarischen Figur ‚Pantagruel' einerseits und des vorliegenden Textes andererseits.

Es folgt eine monströse Ätiologie der Riesen aus der Wirkung der Mispel [Mesles] bis zurück zum Brudermord Kains reichend. Mehrere Texttraditionen werden hier verkreuzt, der biblische Schöpfungsbericht der Genesis, eine Mythenpoiesis, die Tradition der Historiographie, die topische Einführung des Protagonisten der Heldenepen über dessen Genealogie und eine astronomisch verbrämte *historia naturalis* der Mispel mit Einlagerung alchemischen Wissens. Gemäß des Prinzips der ‚nominatio causarum', i.e. der Benennung der Phänomene aus ihren Ursachen, stellt sich vor die eigentliche Genealogie eine Art Klassifikation des Monströsen gemäß der pathologischen Größenbildungen ihrer Organe [„Les aultres enfloyent par les espaules, et tant estoyent bossus qu'on les appelloit *montiferes,* ..."] In ihrem Funktionsprinzip subversiv zur Schau gestellt wird die Praxis der *Etymologia*, gemäß welcher eine direkte Korrespondenz zwischen dem Namen und dem Wesen der Dinge angenommen wurde. Die Passage schließt mit „Les aultres croissoyent en long du corps: et de ceulx là sont venuz les geans, et par eulx Pantagruel." [219] Mit diesem Satz wäre der Protagonist der narratio erreicht, allein Rabelais inseriert als verzögerndes Moment eine einundsechzig Elemente umfassende genealogische Liste [sie bleibt über sämtliche Drucke in der Zahl ihrer Elemente konstant], die syntaktisch der repetative Parallelismus „Qui engendra ..." kennzeichnet. Jeder einigermaßen bibelfeste Leser versteht die Liste als aemulative Umschrift der biblischen genealogischen Listen [Abkunft Adams Gen. V.1-32 und Noachs

Gen.X.1-32], vornehmlich derjenigen Jesus in Mt. I.1-2.23 [*De origine et infantia Iesus*] und Luc. III,23-38. In den frühen Drucken bis 1535 war der Berufung auf die historiographischen Traditionen der Araber, Barbaren, Römer und Griechen explizit noch die „auteurs de la saincte escripte/ comme monseigneur sainct Luc [mesmement 1531]/ et sainct Mattieu" beigefügt.[1] Obgleich die Inszenierung der Intertextualität in Richtung einer parodistischen Einzeltextreferenz zu laufen scheint, liegt unterhalb dieser ein komplexeres Textgeflecht, das von findigen Rabelaisforschern freigelegt wurde. [2] „Ce ne sera chose inutile ne oysifve", sich einige Stationen dieser Spurensuche genauer anzusehen.

Lektüren der Genealogie

Eine umfassende und in ihrer Geschlossenheit überzeugende Lesart der Liste hat Edwin M. Duval vorgelegt, der in ihr ein nucleus für einen „plan" sieht, „that govern the broad lines of its composition from the beginning to the conclusion."[3] Dabei werde in der Genealogie Pantagruels eine messianisch utopische Zurichtung der Figur vorbereitet, die zum Ende des Buches eingelöst werde.[4] Duval rekognisziert zuerst das intertextuale Spiel mit den biblischen Genealogien, um sich dann der numerischen Analyse der Mikrostruktur zuzuwenden. Während andere Listen von Druck zu Druck augmentiert wurden, blieb die genealogische Liste konstant bei einundsechzig Elementen, genau eines weniger als von Adam bis Christus. Daraus gelangt Duval zu dem Schluss, dass Christus und Pantagruel derselben Generation angehören. Folglich geht es ihm darum, diese „deliberate and carefully worked out analogy" des Messianismus zur leitenden Idee des Pantagruelbuches zu deklarieren. Eine solche typologische Lektüre geht vorallem auf, weil die Mispelepisode den Sündenfall mit dem Brudermord verbindet. Quod erat demonstrandum: „Pantagruel is literally a *type* of the Christian Messiah. [...] and „>an anti-Cain<."[5] Als Kainsfigur wird Loup Garou erkennbar, der im finalen Krieg überwunden werden muss, um die messianische Provision des Pantagruel einzulösen.

---

[1] Vgl. die Varianten und die Anmerkungen In: ŒC K1239f.

[2] In der Unterscheidung Einzeltextreferenz/ Systemreferenz folge ich Broich/ Pfister (1981) [s.o.].

[3] Edwin M. Duval: *Pantagruel's Genealogy and the Redemptive Design of Rabelais's Pantagruel.* In: PMLA 99.2 (1984), S. 162-178. vgl. dann wieder in seiner Monographie: *The Design of Rabelais's Pantagruel.* Génève: 1991, S. 19ff.

[4] „It is an overarching design, prepared at the beginning of the book and consummated at the end, that the reader must perceive in its entirety to understand the individual episodes that are subordinated to it." [162] Duval stellt sich vorwiegend gegen die Annahme, das Buch Pantagruel bestehe nur aus unverbundenen, in ihrer Gesamtstruktur nicht motivierten Episoden.

[5] Duval (1984), S. 165f. Er spricht von einem „typological design of the book." [168]

> „Pantagruel, the popular devil of fifteenth-century mystery plays transformed by Rabelais into a messianic Christ figure whose typological role is to redeem Cain's fratricide, conquers his predestined enemy Loup Garou, the popular and ubiquitous form of a classical Figure of Cain."[6]

Aus dem populären Riesen wird ein messianischer.

So überzeugend Duvals Lektüre ist, sie ist nur eine der Varianten, welche der Text abwirft, und darin besteht die Genuität des ‚vielstimmigen' Textes.[7] Für ihn habe Rabelais ein Pastiche der biblischen genealogischen Listen erstellt, um darüberhinaus das utopisch-messianische Modell auf seine Figur Pantagruel zu applizieren. Pantagruel werde als der gute christliche Herrscher erschrieben, was voraussetzt, dass Rabelais eine Eloge auf christliche Herrschaft entworfen habe. Doch was daran Parodie, was daran ernst sei, lässt Duval offen; nicht zuletzt muss er es offen lassen, weil der Text selbst es offen lässt.[8] Zudem interessiert Duval nur die Koppelung von Kain und Pantagruel/ Christus und der Umstand dass 60 Generationen dazwischen liegen. Duval interessiert die numerische Extension der Liste und ihre Ränder, die spezifische Gestalung ihres Innenlebens kann demnach nur als Deviation, als bloß ablenkende Zugabe erscheinen. Denn welche Rolle würden all die Namen der Liste für die messianische Aurichtung Pantagruels spielen, außer dass unter ihnen einige heldenhafte Sieger auf die Sieghaftigkeit des künftigen Herrschers verwiesen ?

Eine ungleich provokativere Lektüre hat Walter Stephens mit seiner eruditen Monographie *Les Géants de Rabelais* vorgelegt, in der er das Unternehmen lanciert das – die Rabelaisforschung über mehr denn ein Jahrhundert seit Abel Léfranc beherrschende – Mißverständnis vom

---

[6] Ebd., S. 170.

[7] Einen ausführlichen kritischen Kommentar zu Duval präsentiert Walter Stephens in seiner Monographie *Giants in Those Days: Folklore, Ancient History, and Nationalism.* Lincoln: 1989. Ich habe die für mich leichter fassbare französische Ausgabe u.d.T. *Les géants de Rabelais: Folklore, histoire ancienne, nationalisme*. Paris: 2006 benutzt. Dort findet sich die Auseinandersetzung mit Duval im sechsten Abschnitt u.d.T. *Pantagruel figure rédemptrice,* S. 342-355. Ein kardinaler Vorwurf an Duval besteht darin, dass dieser sich nicht gefragt habe, warum Pantagruel und Loup Garou als Riesen figuriert werden. „Rabelais aurait pu faire de Pantagruel et de Loup Garou des figures plus faciles à reconnaître du Christ et de Caïn en leur donnant l'aspect d'êtres humains de taille normale. [...] Par ailleurs, il s'agit de se demander dans ce contexte pourquoi Rabelais a choisi la généalogie d'*un Géant* pour figurer de facon non équivoque celle du Christ." [351f.]

[8] Duvals prekäres Verhältnis zur Parodie hat schon Stephens vermerkt. „Duval exclut toute parodie spécifique en soutenant que le rôle de Pantagruel n'est pas «parodique mais typologique» (p.167)". Dagegen Stephens: „Ainsi la parodie ne peut être exclue de ce chapitre; [...]" und genauer: „il semble plus juste de dire que la fonction du *Pantagruel* est parodique *précisément parce que* typologique".[353f.] [Hervorhebungen W.St.]

folkloristischen Ursprung der humorvollen Riesen einer Berichtigung zu unterziehen.[9] Was Stephens unternimmt, ist Rabelais' *Pantagruel* in den gigantologischen Diskurs um 1500 zurück zu betten. Der im 19. Jahrhundert von einer folkloristischen Rabelaisforschung erschriebene, von Bachtin systematisch ausstaffierte und bis ins 20. Jahrhundert persistente Mythos vom populären, guten Riesen sei schlichtweg falsch und ein Konstrukt.[10] Über das gesamte Mittelalter sei der Riese eine bedrohliche Figuration der Alterität gewesen, repräsentativ für Vorstellungen und Ängste des Zivilisationsprozesses. Im 16. Jahrhundert sei jedoch eine politische Umcodierung des Riesen erfolgt, am einflussreichsten in dem pseudo-historiographischen und überaus resonanzreichen Projekt Jean Lemaire de Belges'. Anno 1511 publizierte dieser erstmals seine *Les illustrations de Gaule et singularitéz de Troye* unter Rückgriff auf (pseudo-)biblische, narrativ-fiktionale und (pseudo-)historiographische Quellen, allen voran Annius de Viterbes Kommentare.[11] Prägte dieser den gigantologischen Diskurs um 1500, so unterzog Lemaire denselben einer genuin national-politischen Umschrift, indem die Legitimität der französischen Herrschaft durch eine genealogische Ableitung aus dem Riesengeschlecht der Noachiden fundiert werden sollte. Die Vorstellung vom Riesen Noah in die offiziös christliche doxa von Monstrositäten zu integrieren, wurde bereits für Annius ein Problem. Die Noachiden des Annius bilden eine ebenso eminente wie problematische Ausnahme unter den Riesen, mit welcher Rabelais seinen Gargantua und Pantagruel verketten konnte, nicht zuletzt um auf die Fragilität einer solchen unter historiographischem Anspruch unternommenen Verkettung abzuheben. Genau hier – und nicht wie die folkloristische Rabelaisforschung und der Prologue des *Pantagruel* suggerieren in einer semi-oralen populären Tradition der *Grands Chroniques* – setze Rabelais beide Diskursstränge, den christlich-biblischen und den (pseudo-)historiographischen, verschränkend an.

> „Aborder les Géants d'Alcofrybas sans connaître la gigantologie savante des théologiens ou l'historiographie nationaliste revient à se méprendre sur l'impact original de nombreux passages importants des premiers romans de Rabelais. Lus en regard des histoires de Géants d'Annius, ces passages révèlent leur dépendance vis-à-vis d'un réservoir complexe d'érudition provenant de la gigantologie traditionelle ainsi que de la gigantologie annienne qui lui est opposée."[12]

Rabelais habe im Prolog die *Grands Chronique* als Kontrapunkt eingeführt gegen die nationale Historiographie à la Lemaire, um mit beiden parodistisch zu jonglieren. Er treibt den eruditen

---

[9] Genauer besprechen werde ich nur die Passagen des Sechsten Kapitels [*Pantagruel et la représentation humaniste du sophisme*], in denen er die genealogische Liste [P I] unter die Lupe nimmt.

[10] Stephens Urteil klingt durchweg hart: „En effet, tout ce qui a été écrit sur les Géants de Rabelais depuis deux siècles et demi est purement et simplement faux." [11]

[11] Die editio princeps wurde 1498 u.d.T. *Commentaria Fratris Joannis Annii Viterbiensis super Opera Diversorum Auctorum de Antiquitatibus Loquentium* in Rom gedruckt.

[12] Stephens (2006), S. 330f.

Anspruch der Grundlegung von Autorität und Antiquität aus Quellen der Schriftkultur vermittels der „mimésis indirecte“ (pseudo-)historiographischer Schreibweisen auf die Spitze.[13] Im sechsten Teil seiner Monographie nimmt Stephens das erste Kapitel des *Pantagruel* genauer unter die Lupe. Es lohnt sich ihm dabei etwas über die Schulter zu schauen.

Mit der Verschränkung von biblischem Wissen und gigantologischem Diskurs greift – so Stephens - Rabelais auch die drei „problème classiques“ desselben auf: „l'origine des Géants, leur généalogie et leur survivance.“[14] Erkannte Duval in der Genealogie das Matthäusevangelium als Hypotext, der renommierte Rabelaisphilologe Michael Screech eher die Genesis, so kommt Stephens zu dem Schluss, dass „la présence de références aux deux généalogies conduit à soupçonner que le chapitre dans son entier est une déformation parodique de la pseudo-Genèse que l'on trouve chez Annius.“ Sämtliche der drei ausgestellten Problemata seien klare Marksteine innerhalb der Anniusparodie, die wo sie nicht direkt werde, in ein Pastiche pseudohistoriographischer Schreibweisen ablesbar bleibe. Für viele der zeitgenössischen Gelehrten seien die Legimitationsversuche schlichtweg absurd und somit dem Spott ausgesetzt gewesen. [15] Vorallem der hyperbolischen Intentionen Annius' und Lemaires sich an die Seite von Bibel und Evangelien zu schreiben, habe Rabelais eine genauso plakative wie subtile parodistische Abfuhr erteilt.[16]

---

[13] „Les thémes chers à Rabelais de l'interprétation et de la vérité sont des éléments clés de la littérature annienne;“ [455] Stephens bietet auch einen für meine Überlegungen fruchtbaren Anknüpfungspunkt, wenn er Gérard Genette's Intertextualitätskonzept durch den Begriff der „Hypotexte“ aufruft. [338ff.]

[14] Stephens (2006), S. 342. Nach einer Kritik an Duval [s.o.] schreitet Stephens genau diese drei Problemfelder ab. Ich wende mich hier trotz gewinnbringender Beobachtungen bezüglich der anderen beiden nur der zweiten zu.

[15] Stephens (2006), S. 405. Stephens verfolgt die Annius/ Lemaire Parodie im Rahmen einer weitgreifenderen Gelehrtenparodie über den Prolog und das erste Kapitel des *Pantagruel* hinaus weiter. Ich schließe hier die Wiedergabe von Stephens lesenwerter wie umfrangreicher Studie, um an der genealogischen Liste zu bleiben.

[16] Stephens (2006), S. 453: „Rabelais utilise le discours d'Alcofrybas comme un dispositif ouvertement parodique pour désigner ceux qui veulent que leurs récits soient recus comme «parole d'évangile». À l'époque, cette prétention à la scripturalité, alliée à l'historiographie et à la gigantologie, devait suffire à faire venir à l'esprit du lecteur les pseudo-historiens nationalistes disciples d'Annius. En 1532, leur œuvre était plus connue en France qu'importe quel livre de colportage, [...], sie bien qu'une comparaison directe n'était pas nécessaire.“ Letztlich habe Rabelais sich im Prolog nicht über die Heilige Schrift blasphemisch mockiert, als vielmeht über diejenigen welche ihr gleichkommen wollten. „Si Alcofrybas parodie quelque chose à travers ses élucrubations, ce ne sont pas les Écritures ellesmêmes, mais les textes qui en sont une parodie grandiloquante.“ [455]

Stephens' Revision ähnlich – aber wie sie angeben unabhängig von diesem – spitzten Peter Gilman und Abraham C. Keller in einer Reihe von Artikeln die hypertextuale Ausrichtung des *Pantagruel*-incipit noch weiter zu.[17] Als provokative Hypothese ihrer an Rabelais' Humor ausgerichteten Beiträge machen sie die Annahme stark, die *Grand Chronique* seien mehr oder minder mit Lemaires *Illustrations de Gaulle* identifizierbar. Rabelais habe nicht nur die Schreibweise desselben pasticheartig imitiert, sondern auch einige allusive Lexeme untergebracht [„onocrotale" im revidierten Prolog von 1542 oder eben die „mesles"]. Prolog und erstes Kapitel zusammen seien keine Pastiche auf Matthäus I.1, als vielmehr a „huge and splendid joke at the expense of the Illustrations de Gaulle"[18]. Rabelais habe die Glaubwürdigkeit derselben an zwei wunden Punkten attackiert, nämlich dass es überhaupt Riesen als Vorfahren französischer Herrscher gegeben habe und zweitens, den Versuch einer genealogischen Rekonstruktion, wie es die in den Illustrations-Drucken ausgestellten genealogischen Tafeln besonders anschaulich machen sollten. Gilman und Keller gehen sogar so weit, Rabelais' herbe Parodie für das baldige Verschwinden der *Illustrations* aus der öffentlichen Wahrnehmung verantwortlich zu machen.

Duvals messianische Lektüre auf der einen Seite, Stephens und Gilman/Kellers gigantologische auf der anderen. Zwei meiner Ansicht nicht notwendigerweise sich ausschließende Lektüren – auch wenn Gilman und Keller das provokativ behaupten – , denen gemeinsam ist, was Gérard Genette unter dem Begriff der Hypertextualität subsumiert. Parodie und Pastiche, Einzeltextreferenz(en) und imitatio von Schreibweisen greifen ineinander. Ergänzt um die zahlreichen Allusionen ergibt sich ein komplexes intertextuelles Geflecht. Was im ersten Kapitel des Pantagruel veranschaulicht wird, ist nicht die imaginäre creatio ex nihilo einer literarischen Figur – und metonymisch eines darum entwickelten Textensembles - sondern deren Einbettung in ein intertextuales Geflecht.

Wenn ich folglich die Spannbreite der *genealogischen Denkfigur* ausmesse, dann vornehmlich, um die Koppelung von [historiographischer] Genealogie und Intertextualität zu motivieren, darüber hinaus aber auch, um die Einsicht zu nähren, wie raffiniert mit dem im genealogischen Modell eingelegten Wissen in *Pantagruel* gespielt wird. Ich beginne – wie könnte es anders sein – bei der Genealogie Christi.

---

[17] Peter Gilman/ Abraham C. Keller: *Who is Pantagruel?*. In: ÉR XXII (1988), S. 77-100. dies.: *Rabelais, the „Grand Chronique", and Jean Lemaire de Belges.* In: ÉR XXIX (1993), S. 93-103 und dies.: *The «Grosses Mesles».* In: ÉR XXIX (1993), S. 105-126.

[18] Gilman/ Abraham (1993), S. 118f.

Genealogische Modelle

1. Kohärenz, Kopräsenz und multiple Vaterschaft

Die genealogische Liste der Abkunft Jesu, die das Matthäus-Evangelium eröffnet und für Duval [s.o.] den Prätext/ Hypotext für die genealogische Liste in P I abgibt, fungiert als Verbindung zwischen historisch distanten Schichten, sie macht den Konnex zwischen dem Alten Bund des Alten Testamentes und dem Neuen Bund des Neuen Testamentes nachvollziehbar. Die Lektüre der Genealogie Jesu wird für die Gläubigen zur meditatio über die historische Tiefendimension des Heilsgeschehens und dessen Kontinuität.[19]

Gleichermaßen werden Genealogien in der Historiographie – und das nicht nur in der mittelalterlichen – nutzbar gemacht, Konstanz und Kohärenz herzustellen, um so Herrschaftsansprüche zu legitimieren. Innerhalb der mittelalterlichen Vorstellung der *translatio imperii* war die lückenlose genealogische Folge – ob nun tatsächlich oder konstruiert – wesentlicher Bestandteil eines legitimierten politischen Körpers, zumal sich die Überzeugung anschloss, dass jeglicher Souverän als individualer Körper an einem perpetual gedachten Königtum partizipiere.[20] Zu den stärksten Legitimierungsstrategien eines sich als charismatisch erschreibenden Souveräns zählte bekanntermaßen seine Verankerung im Mythos, die Abkunft von mythischen Gründerfiguren, wie etwa Äneas oder für Lemair de Belges Noah.[21] Ein Schlagwort für die Nobilitierung von gentilen Häusern ist jene „antiquité", welche in der Kapitelüberschrift für Pantagruel reklamiert wird.

Herrschaftslisten als eine verbreitete genealogische Darstellungsform sind – wie Jack Goody zeigt – schon sehr alt, sie gehören gleichsam zum Grundinventar an Listen alter

---

[19] Zu den genealogischen Textsorten der Bibel in der theologischen Literatur vgl. das maßgebliche Standardwerk von Marshall D. Johnson: *The Purpose of the Biblical Genealogies.* Cambridge u.a.: 1988[2]. Robert B. Robinson: *Literary Functions of the Genealogies of Genesis.* In: Catholic Biblical Quarterly XLVIII (1986), S. 595-608. Letzterer widmet sich der Komplementarität von narratio und genealogischen Listen im AT und betont die Lektüresteuerung durch „genre assumptions." Rainer Neu: *Art. Genealogie.* In: RGG. Handwörterbuch für Theologie und Rechtswissenschaft. Vierte, völlig neu bearbeitete Auflage, hrsg. von Hans Dieter Betz u.a. Tübingen: 2000, Bd.3, Sp. 658ff. Lorenz Oberlinner: *Art. Genealogie.* In: Lexikon für Theologie und Kirche, hrsg. von Walter Kasper u.a. Freiburg/ Basel: 1995, Bd. 4, Sp. 442ff.

[20] Grundlegend diesbezüglich bleibt Ernst H. Kantorowicz: *The King's two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology.* Princeton: 1957, v.a. chapter VI: On Continuity and Corporations, S. 273-313.

[21] Vgl. dazu Klaus Heinrich: *Die Funktion der Genealogie im Mythos.* In: ders.: *Parmenides und Jona. Vier Studien über das Verhältnis von Philosophie und Mythologie.* Fr/M. 1966, S. 9-28, S. 12: „Die Funktion der Genealogie im Mythos ist es, die Macht der heiligen Ursprünge zu übertragen auf das von ihnen Abstammende, aus ihnen Abgeleitete."

Schriftkulturen.[22] Er reiht sie unter die Kategorie der „retrospective lists“ mit vornehmlicher Memorialfunktion. In den Königslisten soll die lange Zeiträume umgreifende Machttransformation durch räumliche Kontiguität der Herrschenden evident werden. Für Kulturen, die sich in ihrem Zeitverständnis an Regentschaften von Dynastien ausrichten, sind solche Listen zentraler Bestandteil des kollektiven Gedächntisses und geben basale Orientierung in historisch langen Zeiträumen. Solche genealogischen Listen sind somit wesentlich finite Listen, ihr telos ist der jeweilige, präsente Nachfahre. Zudem ist ihre Abfolge fixiert, die einzelnen Glieder der Kette sind nicht permutabel. Der Wert historischer Orientierung für das kollektive Gedächtnis liegt eben in der durch die Liste festgeschriebenen Abfolge.

Genealogische Abfolgen sollen – um ein Modewort der rezenten Kulturwissenschaft aufzugreifen – Evidenz generieren. Sie tun dies mitunter dadurch, dass sie die chronologische Abfolge in eine topologische Kopräsenz umlegen – was schon Goody betont. Das zeitlich Distante wird zum räumlich Korrelierbaren. Peter Czerwinski versuchte für das Mittelalter die Virulenz einer Denkfigur der Kopräsenz aufzuzeigen. In den mittelalterlichen genealogischen Narrationen werde – so Czerwinskis zentrale Annahme – eine Simultaneität suggeriert zwischen den Taten der mythischen Gründerfiguren und den Figuren der Nachfolge.[23] In genealogischen Listen wird Vaterschaft gleichsam multipliziert. Neben das Wissen der einen biologischen Abkunft tritt das Wissen um eine multiple genealogische Vaterschaft. „Merke, was Du von Deinen Vätern ererbt.....“. Verknappt formuliere ich das so: Genealogische Listen suggerieren durch eine historische Distanz überwindende topische Kopräsenz die Evidenz einer multiplen Vaterschaft. So ist Augustus nicht nur Sohn seines leiblichen Vaters, sondern – wie es die herrschaftslegitimierenden Mythopoiesis will – zugleich Sohn des Äneas, Gründerfigur Roms und Urahn aller Römer. Geht es nach Lemaire ist Karl der Große als integrativer Körper von ganz Frankreich zugleich Sohn von Noah und zahlreichen anderen biblischen Riesen. Und Pantagruel ? Wie viele Väter hat er ?

[22] Goody (1977).

[23] Peter Czerwinski: *Gegenwärtigkeit. Simultane Räume und zyklische Zeiten, Formen von Regeneration und Genealogie im Mittelalter*. München: 1993.

2. Die genealogische Denkfigur jenseits der Historiographie

Generell muss die genealogische Denkform als „kulturelle Ordnungsform" verstanden werden „mit der Kompetenz, zeitliche und räumliche Relationen herstellen zu können."[24] Sigrid Weigel hat die Mäander der genealogischen Denkform – sie spricht von „genealogischem Wissen" – vom Mittelalter bis in das zwanzigste Jahrhundert verfolgt.[25] Die Genealogie zeugt nicht nur für biologische Kontinuität als vielmehr auch für ideologische. Indem die Genealogie die Möglichkeit dieser Verschränkung bietet, wird sie zu einer „Matrix der Historiographie." Die genealogische Organisationsform bleibt jedoch nicht für Biologie und Geschichtsschreibung reserviert. Mythos und Literatur speisen und nützen auf ihnen eigene Weise „genealogisches Wissen."[26] Ob Herrschertafeln, Stammbäume oder mnemotechnische Diagramme, die Darstellungsformen, welche über Jahrhunderte ausgebildet wurden, sind vielfältig; die genealogische Liste ist nur eine darunter.[27] Als derart breit verstandene Denkform eignet sich die Genealogie nicht nur für die Darstellung und Legitimierung von Herrschaft oder biologischer Verwandtschaft, sondern als Ordnungsschema verschiedener zeitlich extensiver Interdependenzen, als „zentrales Regulativ zwischen Kontinuität und Veränderung".[28]

In diesem Sinne eignet sich die genealogische Denkform auch als Schema für die Erfassung von Interdependenzen und Veränderungsprozessen in der Schriftkultur, also von Texten. Sie bietet Literaturgeschichtsschreibung und Intertextualitätsforschung eine Denkfigur, an der Phänomene der Kontinuität und Innovation, der Abschrift und Umschrift, der imitatio und

---

[24] Kilian Heck/ Bernhard Jahn: *Einleitung: Genealogie in Mittelalter und Früher Neuzeit. Leistungen und Aporien einer Denkform.* In: *Genealogie als Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit,* hrsg. von Kilian Heck und Bernhard Jahn. Tübingen: 2000, S. 1-9.

[25] Sigrid Weigel: *Genea-Logik.* München: 2006. Sie versteht *Genealogie* nicht als Begriff, Theorie oder Methode, sondern als „Figur, in der Phänomene oder Gegenstände im Muster einer Herkunft-, Ableitungs- und Folgelogik gedacht und dargestellt werden." [15]

[26] Weigel (2006), S. 9.

[27] vgl. auch Thomas Macho: *Stammbäume, Freiheitsräume und Geniereligion. Anmerkungen zur Geschichte genealogischer Systeme.* In: *Genealogie und Genetik Schnittstellen zwischen Biologie und Kulturgeschichte,* hrsg. von Sigrid Weigel. Berlin: 2002, S. 15-43. Für Macho beerbt auch die Lullische *ars combinatoria* genealogisches Wissen [25f.]. Weigel (2006),S. 42ff. und Jörg Jochen Berns: *Baumsprache und Sprachbaum. Baumikonographie als topologischer Komplex zwischen 13. und 17. Jahrhundert.* In: Heck/ Jahn (2000), S. 155-176.

[28] Heck/ Jahn (2000), S. 2.

aemulatio gekoppelt werden können.[29] Dass die genealogische Denkfigur sich poetologisch nutzbar machen lässt, ist, bei allem Verdienst ihrer Studie, nicht erst eine Einsicht Sigrid Weigels. Schon der Renaissanceliteratur steht das genealogische Wissen für poetologische und textuale Interdependenzen offen.[30]

Meine Annahme besteht nun darin, dass neben dem Spiel mit theologisch-messianischen und (pseudo-)historiographischen Funktionalisierungen die Rabelaissche Genealogie auch eine poetologische Dimension zur Schau stellt.

Dass über der Genealogie der Figuren eine Genealogie von Texten liegt und über Parodie/ Pastiche (pseudo-) historiographischer Ansprüche eine poetische Dimension aufgespannt wird,

---

[29] Das innovativste und zugleich provokativste, wenn auch auf Grund der ausgestellt psychoanalytisch ödipalen Ausrichtung nicht immer geglückte, Modell hat Harold Bloom uns beschert. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry. Second Edition.* New York/ Oxford: 1997. Vgl. die Kritik Weigels an Bloom In: Weigel (2006), S. 78ff. und Allen (2000), S. 133-144. Im Zentrum von Blooms Modell steht die Formation eines ‚strong poet' vermittels revisionistischer Strategien [six revisionary ratios] in agonistischer Auseinandersetzung mit einem vorgängigen ‚strong poet', der als poetische Vaterfigur abgebaut, bzw. umgebaut wird. Das Wissen um die (historische) Priorität vorgängiger Dichter [precursors] nötige die nachfolgenden [ephebes] zu „mechanisms of defense", wobei Bloom Freud adaptierend, die „intra-poetic relationships as parallels of family romance" denkt. Der Clue Blooms besteht mitunter darin, dass er nicht bei einer psychoanalytischen Ätiologie des „strong poet" stehenbleibt, sondern die intra-personale Relation zu einer intra-textualen macht, indem er annimmt, die revisionistischen Transformationen seien an den Gedichten selbst ablesbar. Denn gemäß Bloom vollziehe sich jede poetische Abkoppelung von precursors notwendigerweise über „misreading" und „misinterpretation". Genau das lasse sich an den Gedichten der Epheben erkennen, vorausgesetzt man weiß – wie Graham Allen zurecht bemerkt – auf welchen precursor es sich bezieht. So reizvoll Bloom's Modell der *Einflußangst* auch ist, zumal es eine Brücke zwischen der genealogischen Denkfigur und der Intertextualitätsforschung böte, ist es nur sehr bedingt anwendbar auf Rabelais und das aus mehreren Gründen, aus den zwei reichen erwähnt zu werden. Erstens macht die Bloomsche Lektüre nur dort Sinn, wo Texte eindeutig adressierbar sind, und demnach Pastiche und Formzitat als revisionistische Strategien nur dort erscheinen, wo sie sich imitativ auf einen klar zuweisbaren Personalstil beziehen. Zudem entwickelte Blooms seine Theorie der Revision am modernen, romantischen Dichter-subjekt, was sich nur unter anachronistischen Opfern auf die Literatur der Frühen Neuzeit übertragen lässt. Rabelais' *Gargantua et Pantagruel* ist nicht Revision eines spezifischen Autors, oder Textes, sagen wir Teofilo Folengos, sondern umfasst multiple revisionistische Strategien, womit Blooms eins-zu-eins Relation in ein n-zu-eins Geflecht auseinanderläuft. Soweit zu Bloom.

[30] Von Seiten der Intertextualitätsforschung versuchte Mary Orr in ihrem nicht immer klaren Buch die Vorgeschichte und die, wie sie es nennt, „shadowlands" der Intertextualität zu kartographieren. Sie kommt auch auf die genealogische Denkfigur zu sprechen. Mary Orr: *Intertextuality. Debates and Contexts.* Cambridge: 2003.

hat kaum jemand schärfer beobachtet als Carla Freccero.[31] Man braucht ihrem Argumentationsgang, dass die Denkfigur der Filiation – sie nennt es „metaphors of genealogy" – die Struktur der gesamten Buchfolge bestimme, nicht bis zum Ende zu folgen, um die Erkenntnis daraus zu ziehen, dass die Problematisierung der Filiation von *Gargantua et Pantagruel* – und damit meint sie konsequent Figuren *und* Bücher – mit der poetischen Problematisierung des Verhältnisses zwischen Tradition und Innovation einhergeht.[32] Die Suche nach dem Ursprung der Figuren wird in *Pantagruel* ab initio auch zur Frage nach poetischer Originalität. „The Prologue and chapter I of *Pantagruel* ironically figure the genealogical gesture and the tensions that accompany the situating of the self and the text in a line of descent."[33]

In Pantagruels Genealogie werde – Figur und Buch tropisch verschränkt – eine „uneasy coexistence" zwischen „organic outgrowth" und „constructedness" in der Schwebe gehalten, um in den Rahmentexten des *Gargantua* [Fanfreluches antidotées und die Abbeye de Thélème] zu Gunsten der Artifizialität der konstruierten diegetischen Welt entschieden zu werden.[34] „The struggle between autonomy and legitimate inheritance" erscheint auf der poetischen Ebene als Verschaltung eines legitimierenden poetischen Erbes mit revisionistischen Schreibstrategien eines ‚poeta artifex'.

Im „Opening Discourse" des *Pantagruel* und fortgesetzt des *Gargantua* wird zudem die biologisch-korporale Produktivität der Figuren mit einer poetologischen Produktivität enggeführt.[35] Raymond La Charité hat die Duplizität von Kreation und Alimentation an der Zentralität der „mesles" sehr gut bemerkt. Wie die „mesles" einverleibt werden, um die biologische Produktivität der Riesen zu generieren, genauso wird die Anverwandlung textualer Kontinuität in eine copiöse Produktivität überführt.

---

[31] Carla Freccero: *Father Figures.* Ithaca u.a. : 1991.

[32] Freccero geht es vorwiegend um das, was sie „the narrative enactement of the question of filiation" nennt. [7] Hierin unterscheide sich *Pantagruel* von *Gargantua.* „The different elaborations of genealogy in *Pantagruel* and *Gargantua* depend in part upon different metaphors that structure the book." [39]

[33] Freccero (1991), S. 15.

[34] Freccero (1991), S. 53: „Troughout *Pantagruel,* the theme of oragnic renewal and succession comes into conflict with a recognition of the book's textuality, and thus its arbitrariness", während für *Gargantua* gilt: „The narrative foregrounds the artificiality of its created world."

[35] Raymond La Charité: *Originality and the Alimentary Design of Rabelais's Pantagruel.* In: *Writing the Renaissance. Essays on Sixteenth-Century French Literature in Honor of Floyd Gray,* ed. by Raymond La Charité. Lexington: 1992, S. 19-28; ders.: *The Framing of Rabelais's Gargantua.* In: Carron (1995), S. 3-18. Ich begnüge mich, auf die Forsetzung des „metaphors of beginning" in *Gargantua* hinzuweisen, ohne die entsprechenden Stellen hier einzubeziehen.

„By means of the ‚mesles', a composite of human procreation / proliferation and textual energetics, Rabelais establishes the foundation of an alimentory epic within which Alcofribas and Pantagruel together explore the production and generation of text."[36]

Entspringen der Aufnahme der „mesles" monströse Gestalten, so der Aufnahme der Schrifttradition eine copiöse Proliferation der Schrift, ganz nach dem Grundsatz, man werde zu dem, was man esse.[37] „Ingestion and literary creation go hand in hand."[38]

Alcofrybas stellt sich als Historiograph, Philologe und Poet gleichermaßen aus, seine Genealogie der Riesen schichtet einen historiographischen, philologischen und poetischen Anspruch der ‚Quellenarbeit' übereinander.[39] Die virtuos gehandhabte Gelegenheit sich über verbreitete Praxen einer eruditen Kultur auf der Suche nach Antiquität und Autorität zu mokieren, nutzt Rabelais zugleich, sich poetologisch in Szene zu setzen.

Rabelais' Schrift zwischen Erbe und Produktion

Es ist an der Zeit, die genealogische Liste in *Pantagruel* nochmals zu lesen.

„Et le premier fut Chalbroth,
Qui engendra Sarabroth,
Qui engendra Faribroth,
Qui engendra Hurtaly, qui fut beau mangeur de souppes, et regna au temps du deluge:
Qui engendra Nembroth,
Qui engendra Athlas, qui avecques ses espaulles garda le ciel de tumber,...."

Und so weiter, man nehme die Editionen zur Hand.

Gewiss mag die Repetition des initialen Syntagmas „qui engendra" in der oralen Performanz einen „sound-effect" generieren oder Komik freisetzen.[40] Die Liste gibt jedoch nicht nur ein euphones Klangspiel ab. Ich nutze die Gelegenheit hier zu wiederholen, was ich weiter oben

[36] La Charité (1992), S. 21.

[37] In diesem Zusammenhang erinnere ich nochmals expressis verbis an die Ambivalenz der *copia* zwischen (reproduktiver) Abschrift und (aemulativer) Umschrift, wie sie Cave (1979) herausgearbeitet hat.

[38] La Charité (1992), S. 20. Michel Jeanneret verschaltet nicht Kreation und Alimentation, sondern liest das erste Kapitel im Rahmen einer „poétique de la métamorphose". Auch er erkennt im initialen Kapitel *Pantagruels* eine praktische Demonstration der *imitatio* „comme activité de déformation et de transformation." Wie die „Mesles" die Glieder der Riesen deformiert, so deformiere Rabelais seine Prätexte. Michel Jeanneret: *Rabelais: une poétique de la métamorphose.* In: Poétique 103 (1995), S. 259-267.

[39] Auch die „hybridation de sources diverses" fasst Jeanneret als „moyen priviligé de l'écriture métamorphique" auf. Jeanneret (1995), S. 265.

[40] Tetel (1964), S. 101 hat die Klangstruktur auch dieser Liste genauer untersucht.

bereits eingeräumt habe. Gewiss ist das phonisch/ orale Moment ein entscheidendes und daher nicht zu leugnen. Die Listen erschöpfen sich jedoch nicht in der Funktion von „sound-effects."

Woher die Namen ? Die Namen sind Elemente in einem „jeu allusif", an welchem sich die Leserschaft je nach Kenntnisstand beteiligen kann. Wo die Namen opak werden, fallen sie entweder auf die Materialität der Signifikanten zurück oder werden durch den Kommentar aufgehellt. Findige Rabelaisforscher haben nicht zuletzt im Zuge der Kommentierungsarbeiten an den großen Ausgaben der Plattard und Lefranc-Schule die Bezugsquellen der Namen aufgespürt. Mireille Huchons Kommentar fasst den derzeitigen Kenntnisstand exzellent zusammen.[41] Neben der *Biblia Sacra,* der bereits erwähnten gigantischen Liste in Lemaire de Belges *Illustrations de Gaule et singularitez de Troye* waren die fruchtbarsten Textäcker Boccaccios *De genealogie deorum* [1531 frz. Druck] und Ravisius Textors *Officina* [1532]. Viele Namen wurden offensichtlich in copy-paste Verfahren aus letzterem, damals weitverbreiteten, kompilatorischem Kompendium gezogen, das für Rabelais eine wahre Fundgrube abgab.[42] Dem siebunddreißigsten Kapitel der *Officina* „De Gigantibus" entnahm er 37 Namen – sehr einfallsreich ! – von Cacus, Japetus bis Gemagog; Eneas und Sisyphus, wenn nicht aus anderen mythologischen Quellen aus dem Kapitel zu den Titanen.[43] Selbst auf die Beifügung „Inter Gigantes quoque numeratur Hercules" konnte er nicht verzichten und integrierte prompt auch diesen in die Gigantogenealogie. Ravisius' *Officina* stellt selbst wiederum nur eine Kompilation aus vielen anderen Texten dar, die oftmals darin divergieren, wer nun zur Genealogie der Riesen zähle und wer nicht. Noah war – darüber gibt Stephens ausführlich Auskunft – ein Streitfall. Er

---

[41] ŒC K1239ff.

[42] ŒC K1243, nota 16. vgl. Jean Plattard: *L'Œuvre de Rabelais. Sources, invention et composition.* Paris: 1967, S. 248. Stephens (2006), S. 379. Zum kompilatorischen Schreiben s.o. [I.1].

[43] Ich habe die mit einem exzellenten Index ausgestattete Ausgabe von 1636 benutzt: JOH. RAVISII TEXTORIS NIVER-||NENSI, POETAE CELEBERRIMI,|| OFFICINA,|| SIVE|| THEATRUM|| HISTOR. ET POETICUM, EX|| NAT. COMITE, LINOCERIO|| ET GYRALDO. Basel: Joannis Regis 1663. [UBW I-270.170] S. 120ff.: „DE GIGANTIBVS. Cap. XXXVII." Dort konnte Rabelais noch vieles über die Riesen lesen: dass sie unter dem Zeichen des Saturn stehen, unter dem bekanntlich auch die Melancholiker und Künstler stehen, dass sie alle vom Vatermord gezeichnet sind, daher von Gott verdammt sind, viel Körper aber wenig Hirn hätten, eine mächtige libido und dass, wo sie sterben heiße Quellen entspringen. Die frühen Ausgaben verfügten noch nicht über einen Index und „eigneten sich kaum für eine zielgerichtete Nutzung", wie Vogel (2003), S. 213 festhält. „Die einzelnen Rubriken folgen ohen erkennbare Ordnung aufeinander, auch der Index enthält nur eine Auflistung aller behandelten Personen in der Reihenfolge ihres Erscheinen. Allerdings könnte die Unordnung, bzw. die Ordnung nach verblüffenden Kriterien zum Blättern und Schmökern anregen." Entweder Rabelais kannte seinen Ravisius sehr gut, oder es wurde genau der Umstand des Fundes von Rabelais nutzbar gemacht. Zum „exemplary collector" Ravisius Textor s. Ong (1976), S. 95-101.

wird durch Hurtaly, den Suppenesser ersetzt und wer sich darüber wundert, dem tischt Alcofrybas in konsequent parodistischer Manier das Märchen von der Sintflut auf. Die metareflexive Stimme lenkt die Unglaubwürdigkeit der gesamten Liste – und das ist durchweg komisch – auf eine Schaltstelle derselben, nämlich die Frage, warum mit Hurtelay zur Zeit der Sintflut die Liste nicht ende.

„J'entends bien que lysans ce passaige, vous faictez en vous mesmes un doubte bien raissonnable. Et demandez comment est il possible que ainsi soit:" Und nun folgt ein für Rabelais typischer deviativer rhetorischer Trick.

> „Veu que au temps du deluge tout le monde perit, fors Noe et sept personnes avecques luy dedans l'arche: au nombre desquelz n'est mis ledict Hurtaly ? La demande est bien faicte sans doubte et bien apparante: mais la responce vous contentera ou j'ay le sens mal gallefreté." [221]

Entschieden suggeriert die Liste eine Einebnung zwischen fiktionaler Literatur, *mythos* und *historia* und spielt mit dem Glaubwürdigkeitspostulat der Historiographie. „Car si ne le croiez, non foys je" [222]. Und wo der gute Glaube nicht ausreicht, soll die Autorität der Massoreten überzeugen; „je vous allegueray l'autorité des Massoretz bons couillaux, et beaulx cornemuseurs Hebraiques: lesquelz afferment, que veritablement ledict Hurtaly n'estoit dedans l'arche de Noe..."

Rabelais parodiert Lemaires Noah-Genealogie, indem er vor diesem eine Parallelgenealogie jener abzweigen lässt, die nicht in die Arche passten und der all die berühmten Helden der Antike und der Ritterzeit angehören.[44] Genau wo Ravisius' Namensliste aufhört, springt die Literatur ein. „Qui engendra Fierebras, lequel fut vaincu par Olivier pair de France compaignon de Roland."[45] Fierebras, Held eines chanson de geste, wird schon im Prolog synekdochisch als Buch genannt. „Bien vray est il, que l'on trouve en aulcuns livres dignes de haulte fustaye certaines proprietés occultes, au nombre desquelz l'on tient *Fessepinte, Orlando Furioso, Robert le diable, Fierebras, Guillaume sans paour, Huon de bourdeaulx, Montevielle,* et *Matabrune.*" [214] Auf Fierebras, der justament von einem anderen chanson de geste Held besiegt wird, nämlich Roland, folgt Morguan aus Pulcis komischem Ritterepos *Morgante maggiore* (1483). Dieser wiederum zeugte Fracassus, er ein Begleiter des Baldus in Teofilo Folengos *Maccorone.* Nach den Helden der Schriftstellerkollegen lässt Rabelais seine imaginären Schrift-helden gemischt mit zahlreichen anderen literarischen Figuren aufmarschieren. „Bolivorax, Longys, Gaxoffe,

---

[44] In ihrem sehr witzig geschriebenen Forschungsbeitrag veranstalten Gilman und Keller (1993) mit ihren Lesern ein kleines Suchspiel. Das Motto lautet: Findest Du den Fehler in der Geschichte ? Der Clou bestehe darin, dass, wenn Noah wie Annius und Lemaire behaupten ein Riese gewesen sei, dieser auch nicht in die Arche gepasst hätte.

[45] Dass nach Eneas gleich Fierebras folgt, darf nicht verwundern, wenn Riesen doch an die tausend Jahre alt werden !

Maschefain, Bruslefer, Engolevent, Galehault“ und so weiter und so fort bis „Grand Gousier, Gargantua und Pantagruel.“ Ob die biblischen Riesen, Ravisius' kompilierte Riesen, die mythischen, die literarischen Riesen oder Rabelais' imaginäre Riesen, sie alle sind Schrift-riesen, die nirgendwo anders ihre Entstehung haben als in Texten der abendländischen Schrifttradition. Die Genealogie der Riesen ist eine Textgenealogie.

Ich bin von einer poetischen Dimension der genealogischen Denkfigur ausgegangen, in der Tradition und Innovation verhandelt werden. Durch die metamorphotische Umschrift der Prätexte wird die Produktivität des poetischen Anfangs über die vordergründige Produktivität der Figuren zur Schau gestellt. Hinter der Produktivität der Figuren erschreibt sich poetische Produktivität und damit auch die Inszenierung von Autorschaft. Produktivität und innovative Autorschaft haben selbst in den unscheinbaren Details noch ihre Verankerung.

Ravisius Textor schließt an jeden seiner kompilierten Riesen eine kleine Erklärung an, die meist beginnt mit „qui...“, oder ähnlich, zB. Nummer 18: „Porus, rex in India, quem Alexander bello vicit.“ Bei Rabelais liest sich das so: „Qui engendra Pore, contre lequel batailla Alexandre le grand“. Daneben finden sich aber auch individualisierende Beifügungen, die wenn nicht obszön dann zumindest komisch erscheinen. „qui avoit cents mains“ heißt es etwa bei „Briare“. Unter den Riesen mit Attributen finden sich außer denjenigen, die entweder jemand besiegt haben oder von jemandem besiegt wurden, erstaunlich viele Erfinder.[46]

> „Eryx, lequel fut inventeur du jeu des gobeletz/ Etion, lequel premier eut la verolle pour n'avoir beu frayz en esté,/ Gabbara, qui premier inventa de boire d'autant,/ Gemmagog, qui fut inventeur des souliers à poulaine,/ Morguan, lequel premier de ce monde joua aux des avecques ses bezicles,/ Happemousche, qui premier inventa de fumer les langues de beuf à la cheminée,/ Galehault, lequel fut inventeur des flacons,/“.

Eine Eloge auf den Erfindungsreichtum ? Aus der Liste sticht folgende Zeile gewiss hervor: „Qui engendra Fracassus duquel a escript Merlin Coccaie, Dont nasquit Ferragus.“ Hier wird ein Partezipant der Schrifttradition in seiner Aktivität genannt: „duquel a escript Merlin Coccaie“. Merlin Coccaie ist die pseudonyme Herausgeberfiktion Teofilo Folengos, der dieses nicht ohne Anspielung auf die dem Artuskreis (aber nicht nur diesem) zugeordnete literarische Figur des Merlin verwandte. Merlin war Gründerfigur der Literatur im Mittelalter. "Merlin is the patron saint of letters in the Arthurian world. [...] Merlin is as powerful an image of the writer as the Middle Ages produced and, indeed, an embodiment of the principle of writing itself."[47] Die Anspielung auf eine Anspielung ehrt nicht nur den Anspielenden erster Instanz,

---

[46] Vgl. dazu ŒC K1240: „Rabelais a augmenté ce chapitre en 1533 en dotant un certain nombre des ancêtres de Pantagruel d'inventions, référence parodique à l'ouvrage de Polydore Virgile *De inuentoribus rerum,* dont le début du XVI[e] siècle voit de multiples éditions et qui est traduit en francais en 1521.“

[47] Howard Bloch: *Etymology and Genealogy. A Literary Anthropology of the French Middle Ages.* Chicago/ London: 1983, S. 1f.

sondern hebt auch ab auf die Inszenierung von Autorschaft. Wer ist der letzte in der Liste? Pantagruel, gewiss. „Qui engendra le noble Pantagruel mon maistre". Genau in diesem finalen „mon maistre" hängt sich Pantagruels Chronist Alcofrybas Nasier, das textimplizite Konstrukt von Autorschaft, hinten an.[48]

Das erste Kapitel *Pantagruels* wird zumeist in Zusammenhang mit dem Prolog gelesen, Stephens und Freccero haben das zu Recht getan. Ich habe den - nicht zuletzt wegen des Wustes an kommentativer Literatur - intrikaten Prolog außen vor gelassen.[49] Konstruiert Rabelais im Prolog die *Grandes Chroniques* als Gegen-tradition, dann sind sie nur ein Teil in jenem intertextualen Konstrukt der liminalen Texte.[50] Rücken diese auch in den Vordergrund des Prologes ein, so wird um sie herum sukzessive ein „jeu allusif" aufgebaut, das einmal mehr zeigen soll, aus welch fruchtbaren Quellen das Folgende gespeist zu sein vorgibt.

Und Pantagruel? Wie viele Väter hat er? Ich habe die Frage zugleich gestellt und beantwortet. Pantagruel erhält mit der Kopräsenz generierenden Liste eine multiple Vaterschaft. Die Heterogenität der Vorläufer – biblische, mythische, romaneske Riesen, Suppenfresser, Spieler, Verlierer und Sieger – wird in der Uniformität der Liste eingeebnet.[51] Die multiple Vaterschaft des Ursprungsmythos *Pantagruels* korrespondiert metonymisch mit dem Herbeirufen heterogener Reihen der Schrift- und Literaturtradition. Das geschieht – wir

---

[48] Ich möchte hier bewußt nicht vom „impliziten Autor" sprechen, weil die Figuration Alcofrybas kein „impliziter Autor" in Iserschem Sinne ist. Iser (1994[4]), der dort nur für die Summe der Textstrategien einsteht.

[49] Überzeugend hat u.a. François Rigolot (1972/1996); Kap. 1: *Langage du Présentateur* an Gedanken Alfred Glausers und Bachtins angeknüpft, dass die narrative Instanz des Alcofrybas im Prolog in der Sprache des Marktes seine Chronik anpreise. Die Argumentation des Präsentators läuft in der Tat nach dem Medizinischen über das Ökonomische, und inszeniert so eine konkurrative Marktsituation.

[50] Für Stephens wird bereits im Prolog die Annius-Parodie gegen die *Grandes Chroniques* ausgespielt. „L'attitude comiquement révérencieuse d'Alcofrybas vis-à-vis des Grandes Chroniques pertmettra à Rabelais d'évoquer, plutôt que de désigner directement, une contrepartie à ces histoires de Géants qui, quoique moins visible, est pourtant véritable cible de la parodie." Stephens (2006), S. 332. Unter der Oberfläche der Bezugnahme auf die *Grandes Chroniques* verberge sich – so Stephens – die eigentliche Parodie von Annius und Lemaire. Die gesamte von Stephens gegen den Strich gelesene folkloristische Rabelaisdeutung habe die Referenz fälschlich als Bezugsquelle einer folkloristischen Tradition der Figur des Riesen eingesetzt, die es so nicht gegeben habe. "les *Chroniques Gargantuines* ont contribué presque autant à entraver qu'à accroitre notre savoir sur la signification des Géants dans le folklore et dans la culture écrite de l'époque de Rabelais." [42]

[51] Ich nehme hier Hinweise Klaus Heinrichs auf. Heinrich (1966), S. 19: „Die genealogische Funktion [...] versöhnt die miteinander konkurrierenden Urgestalten in Verwandtschaftsbeziehungen aller Art, zuletzt in einem genealogischen System."

dürfen es nicht vergessen – ironisch gebrochen. Carla Freccero fasst das für mich zusammen: „The discourse, however, is metacritical: the narrator, not Pantagruel the hero or protagonist, is on parental quest."[52]

Was soll dieses Kapitel gezeigt haben? Wenn Alcofrybas die „premier source et origine dont nous est né le bon Pantagruel" vorführt, dann ist diese zugleich poetische Ursprungsmetapher. Der Ursprung der Figur Pantagruel ist eine Trope des Text-ursprungs. Prolog und erstes Kapitel führen in ihrer Tiefe einen Metadiskurs über Traditionsbezogenheit und Innovation des Schreibens. Die genealogische Liste partezipiert gleichermaßen an dem, was ich über die Vermittlung der genealogischen Denkfigur als intertextuales Konstrukt bezeichnet habe. Die Liste der Riesen ist – wie die Riesen selbst – nur ein copiöses Produkt der Schrifttradition.

[52] Freccero (1991), S. 12.

9| SPIEL[E]-LISTE

Im XXII. Kapitel der „vie treshorrificque du grand Gargantua, pere de Pantagruel" findet sich die unter dem Titel „*Les jeux de Gargantua*" berühmt gewordene Liste. Es sei hier nochmals daran erinnert, dass dieses Kapitel in den frühen Bastardadrucken nicht autonom war und somit auch keine Kapitelüberschrift trug. Diese kam erst mit dem Druck von 1542 hinzu. Zudem war die Spieleliste in den frühen Drucken keine typographisch distinkte Liste zweiachsiger Ausrichtung in oben vorgeschlagenem Sinn, sondern eine von mir so benannte Kryptoliste. Ähnlich der Bücherliste im siebten Kapitel von *Pantagruel* wurde die Spieleliste wiederholt redigiert und erweitert.[53] Der definitive Textbestand von 1542 präsentiert 217 Elemente.

Johann Fischart hat sie im „Sechs vnd zwentzigst Capitel" seiner *Geschichtschrift* von 1575 seinem Translationsprinzip entsprechend adaptiert und in dem 1590 zum „*Fünff* vnd zentzigsten Capitel. Von des Gargantuwalts mancherley Spiel, vnd gewül." [GK/ 245-258] gewordenen noch erheblich amplifiziert.[54]

In diesem Abschnitt möchte die Liste der Spiele in ihren Bestandteilen ernst zu nehmen, werde also neben der Funktion der Liste den Spielbegriff aufnehmen. Der Versuch vollzieht sich in vier Schritten: Ich beginne gleichsam von außen mich an den Spielbegriff zu nähern, um ihn anschließend auf die Rede von der Literatur als Spiel einzuengen. In einem dritten Schritt frage ich danach, was spielerische Formen der Literatur sein könnten und ob die Liste eine solche sei. Zuletzt gilt es, den Spielbegriff auf den Lektüremodus spielerischer Formen auszuweiten. Dabei wandere ich radial von der konkreten Spieleliste *Gargantuas* zu einem allgemeinen Beschreibungsmodell für die Liste als spielerische Form.

Spielkultur

Die enumerative Verzeichnung von Spielen ist per se nichts Ungewöhnliches weder für die Literatur der Frühen Neuzeit noch für diejenige des Mittelalters. Im Gegenteil, die Nennung von diversen Belustigungs- und Wettkampfspielen, Geschicklichkeits- und Hazardiespielen

---

[53] Vgl. dazu ŒC K1115ff.

[54] Für Hauffen Bd. 1 (1921), S. 245f. ist die Spieleliste noch ornamentales Beiwerk. Einen genauen Vergleich zwischen Prätext und Fischarts Spieleliste bietet Heinrich A. Rausch: *Das Spielverzeichnis im 25. Kapitel von Fischarts „Geschichtklitterung" (Gargantua).* Diss. Straßburg: 1908. Nach Maßgaben der Quellenforschung identifiziert er auch die Spiele, welche Fischart aus Hadrianus Junius *Nomenclator Omnium Rerum* von 1567 bezog [S. XVIIIff.]. Davon grenzt Rausch Spiele ab, die „Fischart wohl nicht abgeschrieben, sondern aus dem Elsaß und auch wohl aus den Nachbarländern gesammelt hat" [S. 50-77], womit Fischart eine Funktion als Konservator von ‚Volksgut' zugesprochen wird.

gehört zum topischen Austattungsbestand der abendländischen Literatur. Sie können entweder als Realitätseffekte gelesen werden oder dort, wo die Kulturgeschichtsschreibung die positivistische Verzeichnungs- und Detailfreude beerbt, als Dokumente der in den Text eingespeisten historischen kulturalen Praxen.[55] Hier reichen kulturhistorische und soziologische Interessen nach Relevanz und Funktion von Spielen in jeweiligen Kulturen und innerhalb der stratischen Schichtung derselben ineinander, wenn die in der Literatur konservierten Spiele für Fragen danach wann, von wem, was, wo gespielt wurde oder gespielt werden durfte nutzbar gemacht werden. So können etwa Spiele wie sie in Hartmanns von Aue *Iwein* zu finden sind als Ausdruck einer höfisch-distinguierten Kultur gelesen werden oder diejenigen, welche Rabelais gelistet hat, als literarisch verdichteter Ausdruck einer dem gesamten Romankosmos zugrundeliegenden vitalen Volkskultur und seiner „volkstümlich-festlichen Motivik".[56] Prinzipiell lässt sich angesichts der ausdifferenzierten Formen die eminente Bedeutung des Spieles für die mittelalterliche und frühneuzeitliche Gesellschaft festhalten.[57]

Spiele werden dabei als spezifische Praxen unter anderen kultural reglementierten Praxen – ob nun höfisch-sublimierte oder (karnevalesk) volkstümlich leibhafte – verortbar.[58] Insofern in

---

[55] So etwa Kurt Ranke: *Meister Altswerts Spieleregister.* In: Schweizerisches Archiv für Volskunde XLVIII (1952), S. 137-197. Im Œuvre des unter dem Namen ‚Meister Altswert' verzeichneten elsässischen Dichters des XIV. Jahrhunderts findet sich eine 54 Spiele umfassende Liste nach der iterativen Struktur: „Zwei machten xxx", wobei dezidiert etwa von Ranke nachweisbare oder vermutliche Gesellschaftsspiele mit erotischen Praxen wechseln oder sich in manchen Einträgen beides überblendet. Das gilt auch für Rausch (1908).

[56] Bachtin (1995), Kap. 3: „*Volkstümlich-festliche Formen und Motive*", v.a. S. 272ff. Zum Stichwort „Karneval/ Karnevalismus" s.u.

[57] Eine allgemeine Übersicht der Spiele in Mittelalter und Früher Neuzeit gibt Walter Endrei: *Spiele und Unterhaltung im alten Europa.* Hanau: 1988.

[58] Wenn hier von einer Kulturgeschichte des Spiels zumindest andeutungsweise gesprochen wird, dann darf Johan Huizingas: *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel.* Reinbek bei Hamburg: 1987 nicht unerwähnt bleiben, wobei er das Verhältnis radikal umkehrt, indem er das Spiel zum Konstituens kulturaler Formen deklariert. Generell stehen Huizingas und Caillois' [*Die Spiele der Menschen. Maske und Rausch.* München/ Wien: s.a. (1964)] teilweise philosophisch spekulative Untersuchungen immer noch zumindest am Anfang der meisten Auseinandersetzungen mit dem Phänomen Spiel. Ersterer auf Grund des radikalen Versuchs eine Archäologie der Kultur aus dem Spiel zu schreiben, letzterer ob des durchweg eigenwilligen Versuches dem Spiel eine Systematizität abzugewinnen. Caillois führt vier Hauptrubriken an: *Agon, Alea, Mimicry* und *Ilinx* [Wettkampf, Zufall, Schauspiel und Rausch], wobei er die Rubriken noch entlang einer Achse ausdifferenziert, die in *paidia*, dem freien ungebundenen (kindlichen) Spiel und *ludus*, dem regelbetonten Spiel ihre Pole erhält. Caillois benennt in dieser Achse einen fundamentalen Zug des Spielerischen, auf den zurückzukommen sein wird.

ihnen ein Selbstverständnis des Menschen verhandelt wird, rücken sie in den Gegenstandsbereich der historischen Anthropologie, insofern sie als Medien der Transformation und Verarbeitung sozialer Energien (social energies) verstanden werden, lassen sich an ihnen Theoreme des New Historicism anknüpfen.[59] Robert Pfaller verbaut die beiden Kronzeugen für eine Kulturtheorie des Spiels Huizinga und Caillois in seiner lesenswerten Spurensuche nach der kulturalen Relevanz der Illusion.[60] Huizingas Zentralthesen reformulierend unterstreicht Pfaller die paradoxale Konstellation des Spiels zwischen entbindender Illusion und dem Wissen um diese Illusion, welche das Spiel als „heiligen Ernst" – so die Bezeichnungs Huizingas – allererst seine Relevanz gewinnen lässt.[61] Was sich an Pfallers Relektüre zeigt, ist, dass Mitspielen ein Bescheidwissen um die Wirkungsästhetik des Spiels ist und dass sich in der Theorie wie Praxis des Spiels gleichermaßen Gegenläufigkeiten verhandeln lassen.

Eine exemplarische Bearbeitung kulturgeschichtlich ausgerichteter Fragestellungen legte Jean-Michel Mehl für die (nord-)französische Kultur des Ancien Régime zwischen dem 13. und 16. Jahrhundert vor.[62] Rabelais' Liste gab ihm dafür neben zahlreichen archivalischen Quellen [darunter v.a. Begnadigungsbriefe (Lettres de rémission) der königlichen Kanzlei über Vergehen in Zusammenhang mit unerlaubtem Spiel] einen satten Fundus. Viceversa stellt Mehls Arbeit für die Lektüre des Rabelaisschen Spieleregisters einen profunden Kommentar bereit, schließlich ist er auch Hauptreferenz für Mireille Huchons Kommentierung.[63] Mehls Verdienst besteht jedoch mitunter darin, die historische Rekonstruktionsarbeit von im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit üblichen Spielepraxen, Spielszenen und deren Reglementierungsversuchen auf allgemeine theoretische Fragen nach Funktion und Eigenart der menschlichen Spiele hin zu öffnen.[64]

Vgl. auch Jacques Ehrmann: *Homo ludens revisited.* In: Yale French Studies 41 (1968), S. 31-57.

[59] Spezifisch am Spiel und dem Konzept des Karnevalismus, auf das ich auch hier noch kurz eingehen werde, lässt sich eine Affinität zwischen Bachtins Denken und den Grundannahmen des New Historicism ausmachen, das noch nicht ausreichend beleuchtet ist.

[60] Vgl. etwa das Kapitel „Spiel" in Roland Pfallers: *Die Illusion der anderen. Über das Lustprinzip in der Kultur.* Fr/M: 2002, S. 92-121.

[61] Ähnlich einsichtsvoll bemüht sich Hans-Jost Frey um das paradoxale Gefüge von Spiel/ Ernst. Hans-Jost Frey: *Über das Spiel.* In: *Der unendliche Text.* Fr/M: 1990, S. 263-294. Dort spricht er von einer „Reziprozität der Repräsentation" [268], die sich in keine symmetrische Ordnung bringen lässt.

[62] Jean-Michel Mehl: *Les jeux au royaume de France du XIII^e au début du XVI^e siècle.* Paris: 1990.

[63] Für Fischarts Spieleliste ist die Kommentierung von Rausch (1908) immer noch nützlich.

[64] Ganz im Gegensatz Walter Endrei (1988), der in seiner reichlich illustrierten popular-wissenschaftlichen Monographie eine Bestandsaufnahme der Spiele liefert. Breitet Endrei mehr die

Es kann hier nicht darum gehen, erneut nach den historisch konkret fassbaren Spielen in Rabelais' Romankosmos zu fahnden, vielmehr rückt, wenn ich den Facettierungen der Textstruktur Liste in demselben Rechnung tragen, die Verschränkung von Spiel/ Spielerischem und dem Literarischen sowie dessen Darstellungsformen in das Zentrum der weiteren Fragestellungen ein. Präsupponiert wird damit, dass die *Spiele-Liste* mehr präsentiert als eine bloß numerative Nennung [adnominatio] historischer und fingierter Spiele.

Literatur als Spiel

Der Begriff ‚Spiel' ist zu einem Port-manteauwort für die Ästhetik der Moderne und die Literaturtheorie geworden, obgleich seine „literaturtheoretische Verwendung so alt wie die Überlieferung der Literatur selbst" ist.[65] Die Heterogenität der Begriffsverwendungen wurde mittlerweile zu einem Gemeinplatz. Thomas Anz – der prominenteste deutsche Spiel-theoretiker fomuliert es so[66]:

„Es scheint, als habe sich die Attraktivität eines Signifikanten gegenüber allen genauer bestimmbaren Bedeutungsmerkmalen verselbständigt. Der Spiel-Begriff fungiert als universelle Metapher für ganz unterschiedliche Phänomene."[67] Die von Thomas Anz bedauerte

---

facettenreiche Materialität der Spiele aus, so frägt Mehl nach den Regularitäten derselben. Das Programm Mehls liest sich so: „J'ai voulu comprendre en quoi ces gestes, ces jeux étaient une part de la facon de vivre des hommes du Moyen Age, en quoi ils rendaient compte d'une qualité de vie, en quoi ils traduisaient une perception du monde, de la vie et de la mort, perception de soi-meme comme perception de l'autre." [14] Grundlegend versteht Mehl Spiele als soziokultural reglementierte Gesten in Raum und Zeit. Jedes Spiel ist topisch und temporal situiert und bedingt [22ff.].

[65] Thomas Anz/ Heinrich Kaulen: *Einleitung. Vom Nutzen und Nachteil des Spiel-Begriffs für die Wissenschaften.* In: *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte,* hrsg. von Thomas Anz und Heinrich Kaulen. Berlin/ New York: 2009, S. 1-8, hier S. 5.

[66] Spieltheoretiker= Diskurspartizipanten der Spieltheorie wie sie von Oskar Neumann entwickelt wurde. Spiel-theoretiker: diejenigen, welche sich am allgemeinen Diskurs um die Theorie des Spiel beteiligen.

[67] Thomas Anz: *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen.* München: 1998, S. 37. Ähnlich bedauert er anderorten, dass die „Schwierigkeit sowie Beliebtheit des Begriffs in der Vielzahl und Heterogenität seiner Konnotationen gründe". Thomas Anz: *Spiel.* In: RDL[2] III (2003), S. 469-472. Peter Brandes spricht von einer „grundsätzlichen Mehrdeutigkeit und Metaphorizität des Wortes Spiel." *Das Spiel der Bedeutungen im Prozess der Lektüre.* In:Anz/ Kaulen (2009), S. 115-134, hier S. 115. Für ihn liegt das Potential des Spielbegriffs in seiner grundlegenden Ambivalenz. Der von Thomas Anz und Heinrich Kaulen kurierte Sammelband markiert den rezenten Stand der Forschung und gibt einen guten Überblick der heterogenen Ansätze. Desgleichen geben Tanja Wetzel: *Art. Spiel/ Spielerisch.* In: ÄGb V (2003), S. 577-618. Thomas Pekar: *Art. Spiel.* In: HWRh VIII (2007), Sp. 1063-1073.

Konnotationsvielfalt des Spielbegriffs sichert zugleich auch dessen Flexibilität, weshalb sich darunter Untersuchungen zu Theater, Ritus, Topik und Evolutionsbiologie gleichermaßen subsumieren lassen.[68]

Jacques Derridas Verständnis der unendlichen Semiose als Spiel ohne fixierbarem Zentrum gab als theoretisch avancierteste Position der sechziger Jahre zahlreichen Untersuchungen, die es unternahmen die (literarische) Sprache vom Begriff des Spieles her zu denken, eine starke theoretische Unterfütterung.[69] Ein anderes nachhaltiges literaturtheoretisches Unternehmen, die Flexibilität des Spielbegriffes nutzbar zu machen, ist Wolfgang Isers Adaption desselben für das komplementäre Wechselverhältnis zwischen dem Fiktiven und dem Imaginären im Akt der Rezeption.[70]

Maßgeblich für die Engführung von Literatur und Spiel wurde das unter dem Titel *Game, Play, Literature* publizierte Themenheft der *Yale French Studies* 1968.[71] Neben eminent spekulativ philosophischen Beiträgen wurde darin die Reichweite des strukturalistischen Ansatzes erprobt.[72] Seitdem haben sich unter stetiger Berufung auf Huizinga, Caillois und genanntem Sammelband zahlreiche mehr oder minder theoretisch ambitionierte Publikationen am Wechselverhältnis zwischen Literatur und Spiel abgearbeitet. Einige verstehen Schiller und Huizinga überholend Spiel wie Literatur als anthropologische Konstanten, an denen kulturale Energien transformiert und verhandelt werden. Diese Ansätzen sind darum bemüht, an Spiel und Literatur gleichermaßen anthropogene Grundbedürfnisse abzulesen. Andere stellen,

---

[68] Vgl. die Spannbreite der Beiträge in Anz/ Kaulen (2009)

[69] Jacques Derrida: *Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaft vom Menschen.* In: ders.: *Die Schrift und die Differenz.* Fr/M: 1976, S. 422-443. Bei Derrida wird, das erkennt Peter Brandes (2009), S. 124f. sehr gut, der Spielbegriff als „Trope im Text inszeniert", das Spiel wird in Derridas Texten vornehmlich zu einer „Performanz der wissenschaftlichen Darstellung." Ausgehend von Jacques Derrida und Friedrich Schlegel hat Ruth Sonderegger die Autonomie der Kunst in einer Ästhetik des Spiel fundiert. Ruth Sonderegger: *Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst.* Fr/M: 2000.

[70] Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie.* Fr/M: 1991. Der begrifflichen Koppelung von Akten des Fingierens mit dem Spiel kritisch gefolgt ist zB. Jan-Dirk Müller: *Literarische und andere Spiele. Zum Fiktionalitätsproblem in vormoderner Literatur.* In: Poetica 36 (2004), S. 281-311. vgl. auch Tilmann Köppe: *Fiktion, Praxis, Spiel. Was leistet der Spielbegriff bei der Klärung des Fiktionalitätsbegriffs?.* In: Anz/ Kaulen (2009), S. 39-56.

[71] *Yale French Studies* 41 (1968), kuriert wurde der Band von Jacques Ehrmann. Beitraggeber waren u.a. Jacques Caillois, Michel Beaujour, Michael Holquist, Eugen Fink und Algirdas Julien Greimas. Zudem wurde– das ist für unseren Zusammenhang bemerkenswert – ein Abschnitt aus Michail M. Bachtins Rabelaisbuch [in englischer Übersetzung u.d.T. *The role of games in Rabelais*, S. 124-132] aufgenommen.

[72] Wofür insbesondere Algirdas Julien Greimas *The interaction of semiotic constraints* [S. 86-105] steht.

Wittgensteins epochenmachendes Konzept der *Sprachspiele* beerbend, die Regelhaftigkeit in den Mittelpunkt oder spüren Homologien von literarischen und spielerischen Strukturen auf. Sämtliche der von Huizinga und Caillois destillierten Propria spielerischer Praxen wurden zum Angelpunkt für Untersuchungen jenseits der einfachen Hohlphrase, dass jegliche Literatur Spiel sei und jegliches Spiel das Moment des Poetischen in sich trage.[73]

Seit Nietzsche, Baudelaire und den Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts rückt der Spielbegriff in das Zentrum einer Ästhetik, die generell die „spielerische Öffnung und Mobilisierung ästhetischer Prozesse" [Stichwort: Offenheit und Dynamizität] zu ihrem Programm machte.[74] Nicht zuletzt unter dem Etikett der Postmoderne werden eben diese Offenheit [Stichwort: Zufall und Handlungsalternativen], Dynamizität neben der spielerischen De- und Rekonstruktion von Zeichen [Stichwort: Kombinatorik], dem Spiel als heterologische Ordnung, dem kontra-ökonomische Organisationsprinzip der Spiele, dem Experimentalcharakter der Spiele und insbesondere der paradoxale Konstellation zwischen Regelbildung und Abbau von Regulationsmechanismen als Potentiale des Begriffes ausgeschrieben.[75] Vor allem das zuletzt angeführte Moment der Oszillation zwischen Regularität und Dynamizität scheint ein breiter Konsens der Forschung zu sein.[76] Die heterologische Ordnung und das (contra-)ökonomische Organisationsprinzip hat bereits Caillois als Proprium der Spiele betont:

---

[73] Für Caillois [1964] etwa ist das Spiel eine (1) freie, (2) abgetrennte, (3) ungewisse, (4) unproduktive, (5) geregelte und (6) fiktive Betätigung. Vgl. als Übersicht für die anglophone Literatur Robert Rawden Wilson: *Three Prolusions. Toward a Game Modell in Literary Theory.* In: Canadian Review of Comparative Literature 1981, S. 79-92. und ders.: *In Palamedes' Shadow. Game and Play Concepts Today.* In: Canadian Review of Comparative Literature 1985, S. 177– 99.

[74] Wetzel (2003), S. 580.

[75] Es ist eine Einsicht der Postmoderne in der Mehrdeutigkeit des Spielbegriffes eine Chance zu sehen, nicht nur in der Bewertung ihrer selbst, sondern auch historischer Epochen. Dazu Wolfgang Welsch: *Unsere postmoderne Moderne.* Berlin: 2002[6]. Schließlich korreliert auch für Anz (1998) der Spielbegriff mit dem programmatischen Pluralismus der Postmoderne. Vgl. auch die Beiträge von Renata Plaice: *Das Spiel als das Dynamische. Der Begriff des Spiels zwischen Moderne und Postmoderne.* In: Anz/ Kaulen (2009), S. 359-370 und Stefan Neuhaus: *Das Subversive des Spiels. Überlegungen zur Literatur der Postmoderne.* In: Anz/ Kaulen (2009), S. 371-390.

[76] Stets neu und anders reformuliert durchzieht diese Ansicht das Gros der Arbeiten von Caillois' Achse zwischen *paidia* und *ludus* bis zu Michel Foucault's Verwendung des Begriffes Spiel in *Die Ordnung des Diskurses.* Fr/M: 2000[7], S. 18 und 21.

> „Play evokes an authority free of constraints but also without consequences for real life. [...] It is opposed on the other hand to work, as time lost is opposed to time well spent. In effect play produces nothing, neither goods nor works. It is essentially sterile."[77]

Die Spieler – hier beerben wir das Wissen um die Illusionshaftigkeit der Spiele bei Pfaller – wissen um die paradoxale Ökonomie der Spiele bescheid. Das Spiel entfaltet in sich eine Produktivität, die von einer Unproduktivität eingefasst wird. An dieser Konstellation steckt ein Belustigungsfaktor, sowohl der Spieler als auch über das Spiel. Hier schließt an, was Thomas Anz in das Zentrum seiner Beschäftigung mit dem Spiel stellte: den im Spiel generierten Lustfaktor.[78] Dass beides eng miteinander verbunden sei, hat uns schon Freud gelehrt, auf den sich auch Anz dezidiert beruft.[79] „Spiel" – so Anz – „steht für die lustvolle Befreiung von unlustvollen Zwängen".[80] Die Lust am Spiel stellt sich dann ein, wenn ein Widerstand durch vermehrten ökonomischen Aufwand erfolgreich überwunden wird. Genausooft mögen Spiele jedoch in Verdruss enden. Sie tun dies zumal dann, wenn ein ökonomisches Defizit bleibt [nicht nur bei Monopoly].

Exkurs: Bachtins Karnevalismus als Spiel auf allen Ebenen

Wo von Literatur und Spiel die Rede ist, wenn man zugleich von Rabelais spricht, muss auch Michail M. Bachtin mitspielen. Das von ihm in seinen vielfältigen Aspekten erschriebene und prinzipiell breit angelegte Konzept des *Karnevalismus* liefert ein begriffliches Auffangbecken für ein Bündel von Oppositionen, die Bachtin in seinem Rabelaisbuch erschreibt.[81] Der *Karnevalismus* des Rabelaisbuches vereint Befunde, vorrangig im Aufdecken dessen, was

---

[77] Cit. nach Ehrmann (1968), S. 46; auch Ehrmann betont in Anlehnung an Caillois das friktive Verhältnis von Spiel/ Ökonomie [S. 41ff.]

[78] Anz (1998), S. 33ff. Die Lust am Spiel wird auch zu einem Hauptargument Huizingas, die kulturale Produktivität desselben stark zu machen. Huizinga (1987), S. 11.

[79] Anz beruft sich (1998), S. 33f. vorwiegend auf den Freudschen Aufsatz *Der Dichter und das Phantasieren* (1910). Somit wird auch klar, dass wenn ich hier vom Ökonomischen spreche, ich mich am Freudschen Begriff orientiere.

[80] Anz schreitet kapitelweise diverse psychische Motivationen des Spiels ab, zB. Befreiung von Unlust/ Befreiung von Langeweile/ Freude an Freiheit/ Entrückung/ Immersion etc. Für seine Hypothese der „Befreiung von unlustvollen Zwängen" verbaut er Freud mit Karl Bühlers Begriff der Funktionslust [S. 59f.] aus *Die geistige Entwicklung des Kindes* (1924) und Karl Groos' Lust am Bewältigen des Schwierigen, wie dieser sie in *Die Spiele der Menschen* (1899) postulierte.

[81] Tatsächlich wurde Bachtin als Präcursor zentraler ‚poststrukturalistischer' Theoreme ausgerufen. Zum Konzept des *Karnevalismus* vgl. u.a. Simon Dentith: *Bakhtinian Thought: an Introductory Reader.* London/ New York: Routledge 1995, S. 65-87.

Bachtin Rabelais „folkloristisches“ Substrat nennt, Befunde die wir heute ‚kulturgeschichtlich’ bezeichnen würden – wobei ein locus der Kritik wurde, dass er oftmals an historischen Gegebenheiten vorbeischieße – mit einer ausgewiesenen politisch-ideologischen Schlagseite.[82] Der historische Strang der *karnevalistischen Literatur,* deren paradigmatische Vertreter Cervantes und Rabelais sind, mache sich den Karnevalismus zum Programm, indem sie dessen exuberante Produktivität, die sie jeglicher Verrechnung an herrschenden (Bachtin spricht von offizialen) ökonomischen und politischen Ordnungen entzieht, zur Schau stellt. Groteske Körperlichkeit, Offenheit, Dynamik und Subversion kennzeichnen für Bachtin die karnevaleske Gegenkultur. All dies lässt sich sehr gut verrechnen mit dem Produktiven, Lustvollen und paradoxal Ökonomischen des Spieles.

So weitreichend Bachtins *Karnevalismus* auch rezipiert wurde, genausooft wurde er kritisiert.[83] Ein häufig vorgebrachter Vorwurf besteht in der mangelhaften Berücksichtigung der ästhetischen Eigensinnigkeiten des Textes zu Gunsten eines konstruierten Modelles karnevalistischer Literatur.[84] Zudem habe Bachtin die folkloristische Kultur übermäßig

---

Bachtin findet in Rabelais, was er darin zu finden hofft, nämlich eine „Einheit ideologischer Bestrebungen“, welche eine eminent kosmische Dimension erreiche. M. M. Bachtin: *Chronotopos.* Fr/M: 2008, S. 95 und 106. Wenn er ebendort schreibt, dass „alle seine Wortverbindungen vor allem zum Ziel haben, die festgelegte Werthierarchie umzustoßen, das Hohe herab- und das Niedrige heraufzustufen, das gewohnte Weltbild in allen seinen Details zu zerstören“ [107; ähnlich 138], dann wird Rabelais kompatibel mit den revolutionären und postmodernen Denkfiguren der Subversion. Eine gelungene Revision des *Karnevalismus* am historischen Kontext unternahm Samuel Kinser: *Rabelais's Carnival. Text, Context, Metatext.* Berkeley u.a.: 1990.

[83] Bachtin hat wie kaum andere dazu genötigt, im ‚Feld’ der Rabelaisforschung Position oder Disposition zu seiner Monographie zu beziehen. Bis heute scheint es unumgänglich, in Beiträgen zur Rabelaisforschung sich mit Bachtins Rabelaisbuch und dessen Rezeption auseinanderzusetzen. Vgl. Kinser (1990), S. 248-260. Er sieht Bachtins Verdienst minder im verstellenden [„distorting“] Konzept des Karnevalismus, als in dem, was Bachtin in *Chronotopos* die [semiotischen] „Reihen“ der Textproduktion nennt. Sehr lesenwert ist der Beitrag von John Parkin: *The Bakhtin Question.* In: *Interpretations of Rabelais.* Lewiston u.a.: 2002, S. 143-178.

[84] Kinser (1990), S. 248: „The interpretation i snonetheless a distortion. If carnicalism means the limitless inversion of occifical norms during a privileged time of festive freedom, then that kind of inversion can scarcely be founf in either Rabelais's text or the behavior of people during Carnivel and similar festive moments in the later Middle Ages and Renaissance.“ John Parkin (2002), S. 157 formuliert das zentrale Problem der Bachtinschen Lektüre so: „Bakhtin's problem is that he seizes upon his own brilliant apperceptions – and then converts them into general rules which must be applied against the evidence and to all relevant phenomena.“ Gemäß Richard M. Berrong [*Rabelais and Bachtin.* Nebraska: 1986.] habe Bachtin die Rolle der Populärkultur nicht nur schlichtweg überschätzt, sondern auch deren Präsenz auf

favorisiert, indem er die klare Präsenz einer Kultur der Eliten ausklammerte.[85] François Rigolot hat es auf den Punkt gebracht: „ce qui semblait imcompatible pour Bakhtine ne l'était pas nécessairement pour Rabelais."[86]

Unter den *volkstümlich-festlichen Formen und Motiven* verortet Bachtin auch die Spiele des *Gargantua,* diese zugleich in die postulierte Omnipräsenz des kollektiven karnevalistischen Festkultur integrierend.[87] Er bleibt jedoch nicht dabei stehen, das Spiel als bloß volkstümliches Requisit anzuführen, sondern erkennt auch darin – wie im Karnevalistischen in toto – eine kosmische Dimension.[88] In den Spielen wie den prophetischen Rätseln findet Bachtin die „für die Epoche typische *spielerische* Wahrnehmung des *historischen Prozesses.*" Für Bachtin liegt im Sinnzentrum der Spiele und Rätsel die Zeit, namentlich die *heitere Zeit.* [89]

Für meinen Lektüreschnitt durch Rabelais eignet sich die *Karnevalismus*-Schablone nur mäßig, da sie – um mit Karl-Heinz Stierle zu sprechen – ein Schlüssel ist, „der sich fast in jedem Schloß dreht, ohne es doch immer zu öffnen."[90]

---

das gesamte Œuvre pauschalisiert. Berrong hält ein sukzessives Verschwinden der Populärkultur in den Rabelaisschen Büchern dagegen.

[85] Dentith (1995), S. 72f. nennt die Tendenz „overwhelmingly towards playing up the popular cultural elements and playing down the influence of élite culture." Gemäß Richard M. Berrong [*Rabelais and Bachtin.* Nebraska: 1986.] habe Bachtin die Rolle der Populärkultur nicht nur schlichtweg überschätzt, sondern auch deren Präsenz auf das gesamte Œuvre pauschalisiert. Berrong hält ein sukzessives Verschwinden der Populärkultur in den Rabelaisschen Büchern dagegen. Vgl. auch Parkin (2002), S. 152-155.

[86] Rigolot (1972/1996), S. *3.

[87] Bachtin (1995), S. 271ff.; 276f. und 301. „Rabelais' Interesse an den Spielen ist keineswegs zufällig, er teilt es mit seiner ganzen Epoche. Das Spiel war nicht nur äußerlich, sondern *wesentlich mit der volkstümlichen Marktplatzseits jedes Festes verbunden.*" „Das Spiel fungiert nicht nur als ein naturalistisches Moment des festtäglichen Zeitvertreibs, es ist mit dem Feiern verwandt, es ist inoffiziell und hat seine eigenen Gesetze, die denen des Alltagslebens diametral entgegengesetzt sind."

[88] Bachtin (1995), S. 276: „Wir müssen diese Art der Auffassung von Spiel in der Zeit Rabelais' sehr ernst nehmen. Das Spiel war noch nicht einfach Bestandteil des Alltags, zu dessen negativem Ausdruck es später zum Teil sogar wurde. Es hatte philosophische Bedeutung."

[89] Bachtin (1995), S. 277.

[90] So Karl-Heinz Stierle in seiner Rezension zur deutschen Übersetzung des Rabelaisbuches u.d.T. „*Gelächter, das die Welt erschüttert.*" In: Süddeutscher Zeitung 8.11.1995, Beilage S. VII. [zit. nach Laurenz Volkmann: *Art. Karnevalismus.* In: *Metzler Lexikon. Literatur und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe,* hrsg. von Ansgar Nünning. Dritte, aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart/ Weimar: 2004, S. 315.]

Die spielerischen Formen als karnevalistische auszurufen würde nur Sinn machen, wenn die Ausrichtung derselben an der gesamten karnevalistischen Programmatik verliefe. Was ich aus Bachtins *opus magnum* für meine Lektüre der Spieleliste mitnehmen möchte, ist der Fokus auf die Zeit.

Spielerische Formen der Literatur

Einen aus den ästhetischen Experimenten der Moderne gewonnenen literaturtheoretisch ambitionierten Spielbegriff auf Rabelais zu applizieren, läuft Gefahr diesen anachronistisch zu überfrachten. Dennoch können Momente, welche die Moderne an der Denkfigur des Spieles ansichtig gemacht hat, etwa die Dynamizität und die Zentrierung der aktiven Rolle des Partizipanten als Akteur innerhalb eines Feldes von Möglichkeiten, auch für Rabelais' Textstrukturen nutzbar werden, wo nämlich diese dynamisch werden und multiple Rezeptionsmöglichkeiten freigeben. Eine theoretische Basis dafür findet sich in den als ‚rezeptionsästhetisch fundiert' bezeichenbaren Konzeptionen, gemäß derer der Interaktionsprozess zwischen Text und Leser mit der Denkfigur des Spieles gefasst werden kann.[91] Der Leser wird zu einem ‚Mitspieler', i.e. zu einem Interaktionspartner in einem Spiel, dessen Steine die Signifikanten bilden. Auch wenn in Ausrichtung und theoretischer Herkunft unterschiedlich, bieten sich Wolfgang Isers Modellierungen und Umberto Ecos Konzept des „offenen Kunstwerks" in diesem Zusammenhang gleichermaßen an.[92]

Das Spiel kann als Beschreibungskategorie sowohl für die Rezeption als auch für die Produktion literarischer Texte eingesetzt werden.[93] Erstere betonen die Partizipationsleistung des Lesers als Spieler am Text, letztere artifiziöse Schreibweisen und damit auch eine mehr oder

---

[91] Überblickt man die Beiträge der letzten 10 Jahre, insbesondere diejenigen in Anz/ Klausen (2009), dann erscheint Anzens Dictum von 1998 nicht mehr haltbar, dass „in den Gleichsetzungen von Dichtung und Spiel der Blick zumeist auf den spielenden Autor gerichtet ist, nicht auf den Rezipienten." [S. 75]

[92] Iser entfaltete sein Modell am detailliertesten aber auch am abstraktesten in: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung.* München: 1976. Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk.* Fr/M: 1977 und *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten.* München: 1998[3]. Ich gebe Eco den Vorzug für die Bespannung des theoretischen Hintergrundes, zumal er eine primäre Offenheit sämtlicher Kunstwerke von einer sekundären, sozusagen erhöhten oder ausgestellten, Offenheit unterscheidet und sich somit bestimmte Kunstwerke, d.h. auch bestimmte literarische Texte, als explizit offene von anderen abheben lassen. Sie sind auch diejenigen Kunstwerke der Moderne, die zu einem gros auch einen spielerischen Umgang fordern. Ein weiterer Ansatzpunkt bei Eco liegt in dem Begriff der „beherrschten Unordnung" des Offenen Kunstwerkes [S. 130f.].

[93] Anz (2003), S. 469.

minder vermittels dieser ausgestellte Kunstfertigkeit eines Autors.[94] Hier findet auch die von Rüdiger Zymner bearbeitete manieristische Schreibweise [s.o.] ihre Anschlussstelle. Für Texte der Frühen Neuzeit macht es Sinn, den poietischen Pol nicht zur Gänze zu Gunsten des rezeptionsästhetischen preis zu geben.

Zumindest drei Gegenstandsbereiche lassen sich abgrenzen, wenn über Literatur als Spiel geschrieben wird. Zum einen die Modellierung von Theoremen des Literarischen [Mimesis, Fiktionalität, Rezeption, Illusion etc.] bzw. des Literarischen als solchen, des weiteren die Beschäftigung mit literarischen Texten, in denen Spiele oder das Spiel per se diskursiviert werden und drittens die Versuche, spielerische [ludische] Schreibweisen und Formen der Literatur abzugrenzen.[95]

In Rabelais *Gargantua et Pantagruel* / Fischarts *Geschichtklitterung* finden sich über das gesamte Textkorpus verstreut sowohl zahlreiche Spiele erwähnt, als auch vielfältige literarische Formen, welche je nach dem wie extensiv man die Zuweisung auffasst spielerisch genannt werden können.[96] Peter Hutchison hat den Versuch unternommen, solche spielerische Formen zu katalogisieren.[97] Dafür setzt er folgenden Definitionsversuch voraus:

> „A literary game may be seen as any playful, self-conscious and entended means by which an author stimulates his reader to deduce or to speculate, by which he encourages him to see a relationship between different parts of the text, or between the text and something extraneous to it."[98]

---

[94] Johannes Klaus Kipf (2009) untersucht Paratexte der frühen Neuzeit auf die Diskursivierung einer „dem Spiel verpflichteten Schreibweise" [211] und darüberhinaus der Inszenierung von Autorschaft(en) [*auctor ludens*]. Johannes Klaus Kipf: *Der Topos des spielerischen Schreibens in poetologischen Paratexten unterhaltender Literatur im Renaissance-Humanismus und in der deutschen Literatur der frühen Neuzeit.* In: Anz/ Kaulen (2009), S. 209-229.

[95] Es macht – wie Thomas Anz und Heinrich Kaulen subtil bemerken - einen Unterschied, ob Literatur als Spiel begriffen wird oder das Spiel nur als Metapher, Analogon oder Modell literarischer Kommunikation bemüht wird. *Einleitung. Vom Nutzen und Nachteil des Spiel-Begriffs für die Wissenschaften.* In: Anz/ Kaulen (2009), S. 1-8. Oliver Ruf: *„Ein Spiel mit den schäbigen Überbleibseln" Ludische Literatur – Theorie und Thesen (von Friedrich Schiller zur Avantgarde).* In: Anz/ Kaulen (2009), S. 315-327 für die Literatur der Moderne.

[96] Auch die für *Gargantua et Pantagruel* charakteristische Ironie kann, folgt man Hans-Jost Freys (1990) subtilen Überlegungen, unter dem Spielbegriff gedacht werden. Für Frey ist „Ironie die rhetorische Manifestation des Spiels." [272] So fruchtbar Frey für eine Relektüre der Rabelaisschen Ironie sein könnte, führt die Ausrichtung am Phänomen der Liste uns in eine andere Direktion.

[97] Peter Hutchison: *Games Authors Play.* London/ New York: 1983 [Part II].

[98] Hutchison (1983), S. 14.

Was mich an diesem Definitionsversuch interessiert, ist das, was Hutchison „self-conscious" und „relationsship between different parts of the text" nennt. Darauf wird zurückzukommen sein.

Den engeren Kern dieses Formenspektrums besetzen das Rätsel, die Wortspiele, die Detektivgeschichten, die Visuale und Konrekte Poesie, Parodie und Pastiche oder Zitat und Anspielung. Hält man jedoch Hutchisons Inklusionskriterium der Leseraktivierung gegen Wolfgang Isers detailliertes Modell zu den Interaktionsprozessen zwischen Leser und Text im Akt der Rezeption, dann wird alsbald klar, dass jegliche Literatur in gewissem Sinne als spielerisch gedacht werden kann. Der Formenkanon Hutchisons erscheint nicht genügend motiviert. Für Hutchison, wenn auch nicht explizit so genannt, werden an spielerischen Strukturen impegnative Prozesse gekoppelt. Von Seiten des Autors wird ein erhöhter ökonomischer Aufwand investiert, der sich unter den Stichworten Kunstfertigkeit und poeta artifex fassen lässt, um von Seiten des Lesers durch entsprechend ökonomischen Aufwand abgebaut zu werden. Die spielerische Form fordert den Autor in seiner Produktion, den Leser in seiner Rezeption. Einer solchen am Kommunikationsmodell zwischen Autor und Leser orientierten Auffassung stehen jene gemeinhin als „poststrukturalistisch" etikettierten gegenüber, denen zufolge das Spiel der Zeichen sich auf Grund der Brüchigkeit der Binnenstruktur der Zeichen verselbständigt.[99] Erstere macht Sinn, wo es um topische an eine Autorschaft gekoppelte Schreibweisen geht, etwa der manieristischen. Der Autor stellt hierbei seine Autorschaft in der kunstreichen Auswahl [inventio] und dem kunstreichen Arrangement [dispositio] der Schreibweisen zur Schau. Der Leser soll nicht nur Vergnügen erleben [delectatio], sondern vielmehr auch die Kunstfertigkeit der Autorschaft bewundern. Die „poststrukturalistisch" etikettierte Ausrichtung macht Sinn, wo der vom Leser nicht ausfüllbare Möglichkeitsspielraum und der spielerische Prozess in seiner Offenheit und Unabschließbarkeit betont wird. Die beiden Ansichten schließen sich nicht aus, sie können literarhistorisch unterschiedlich gewichtet werden. Dabei ist dieses nicht nur ein Phänomen der sogenannten literarischen Moderne, auch wenn mit dieser der Spielbegriff stark gemacht wurde, und jenes nicht notwendigerweise an die Prävalenz von Rhetorik und Regelpoetik gekoppelt. Schließlich vereinen sich im Spiel – und das wird seit Caillois immerzu betont – Regelhaftigkeit und Freiheit, regulierte Selektivität und freie Möglichkeit.[100] Es mag literarhistorische Phasen

[99] Hier verweise ich nur zurück auf die theoretische Basis, welche Jacques Derrida dafür gelegt hat [s.o.]

[100] Ein locus classicus für das Moment der Freiheit, i.e. Zwanglosigkeit im Spiel, ist jeglicher theoretischer Auseinandersetzung mit dem Spiel immer noch Friedrich Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen.*

geben, in denen beides gegeneinander ausgespielt wird. In der Frühen Neuzeit insbesondere im Romankomplex Rabelais' können wird solche Tendenzen erkennen. [101]

Was Iser theoretisch abstrakt modellierte und Hutchison etwas grobschlächtig am Spiel verankerte, können wir für unsere Zwecke folgendermaßen formulieren: Unter spielerischen Formen verstehen wir jene Textstrukturen, die von einer mehr oder minder darin ausgestellten Autorschaft unter Berücksichtigung [und das impliziert auch die Subversion] maßgeblicher rhetorischer und poetischer Verfahren als solche konstruiert sind und den Leser dazu motivieren im Prozess der Lektüre unter Berücksichtigung der impliziten Regelhaftigkeit die Möglichkeiten der Textualität zu erkunden.[102] Die Regelgebundenheit muss dabei, proportional zu den Partizipationsmöglichkeiten des Lesers, gradual gedacht werden. Eine solche an Iser orientierte Bestimmung des Lektüreprozesses als Spiel ist für die spezifische Wirkungsästhetik der Rabelaisschen Listen jedoch noch zu weit gefasst.[103]

Für bestimmte literarhistorische Phasen – namentlich die Frühe Neuzeit, die Barockzeit und die sogenannte literarische Moderne – bietet es sich an, solchermaßen verstandene spielerische Formen mit den unter dem Stichwort *ars combinatoria* [→I.1] entwickelten und verbreiteten Verfahren zusammen zu binden. Auch die, den engeren Gegenstand unserer Ausführungen gebende, textuale Präsentationsform der Liste steht neben der Tabelle in mehrfacher Hinsicht nicht zuletzt am Schnittpunkt zwischen Mathematik und Poesie kombinatorischen Verfahren offen. Wir schränken das Verständnis spielerischer Formen der Frühen Neuzeit – und nur die sind für uns von Interesse – weiter ein. Spielerische Formen sind demnach [in oben vorgeschlagenem Sinne] konstruierte Textualitäten, die den Leser dazu motivieren, vermittels durch die Textstruktur reglementierter Verfahren, vorrangig der combinatio, permutatio und variatio, die präsentierte Zeichenstruktur zu verändern und/ oder zu ergänzen, oder anders ausgedrückt an der Ordnung der Zeichenstruktur selbst tätig zu

---

[101] Die Ergebnisse Terence Caves (1979) sind durchweg kompatibel mit einer solchen dem Spiel inhärenten Gegenläufigkeit. Hüten muss man sich jedoch vor dem von Francois Rigolot als Rute ins Fenster gestellten „anachronism", zumal wenn spielerische Formen der Avantguarde des 20. Jahrhunderts [Stichwort Konkrete und Visuelle Poesie/ Lautmalerei] mit solchen des 15. oder 16. Jahrhunderts kurzgeschlossen werden.

[102] Es muss stets von in der Struktur des Textes angelegten Lektüremöglichkeiten ausgegangen werden, nicht von historisch konkreten Aktualisierungen. Uns interessiert nicht, wie Rabelais Listen tatsächlich gelesen wurden und nach wie vor werden, sondern welche Lektüremöglichkeiten sie bereit stellen !

[103] Vgl. auch Volker Bohn: *Lektüre als Spiel.* In: Neue Rundschau 95 (1985), S. 20-34, S. 29: „Im Spiel der Lektüre eines literarischen Werks entfalten sich beide, Text und Leser, nach Maßgabe der Regeln, die der Text enthält, und nach Maßgabe der Spielumwelt, die das Leserbewußtsein darstellt."

werden [sei es konkret am Material oder imaginativ].[104] Ich spreche folglich von kombinatorischen spielerischen Formen im engeren Sinn. Eine solche Beschränkung schliesst zwar zahlreiche andere Formen aus, die des öfteren als spielerisch bezeichnet werden und in Rabelais'/ Fischarts Textkomplex mühelos aufgefunden werden können, etwa die Satire, das Pastiche, die Parodie, die Detektivgeschichte, das Aenigma, ja selbst manche Formen der carmina figurata. Das soll uns nicht weiter bekümmern, denn:
(a) es soll die spezifische Textualität der Liste wie sie Rabelais/ Fischart ästhetisch inszeniert als spielerische Form verstehbar werden; (b) den rhetorischen und poetischen Gegebenheiten der Frühen Neuzeit Rechnung getragen werden, und dazu zählt nunmal auch eine an Textsorten gekoppelte mehr oder minder ausgestellte Autorschaft [und selbst wenn wir von Anonymität in der Frühen Neuzeit sprechen, dann von durchgestrichener Autorschaft]; (c) die Gradualität von Regelhaftigkeit und Möglichkeitsspielraum, wie sie das Spiel und literarische Texte gleichermaßen kennzeichnen, berücksichtigt werden.[105] Der Begriff ‚Möglichkeitsspielraum' folgt aus Hans-Jost Freys Wortspiel um den in der Lektüre eröffneten *Spielraum*.[106] Er hebt den fünften Abschnitt seines Essays mit der Frage an, „Was ist der spielerische Text ?" und fährt fort:

> „Zum Spiel gehört ein gewisses Maß von Offenheit. Es gibt kein Spiel, dessen Ausgang gewiß ist. Wie weitgehend auch ein Spiel durch seine Regeln bestimmt sein mag, der spielerische Vollzug wäre kein Spiel mehr, wenn er vollständig determiniert wäre. [...] Man kann dieses Offenheit so ausdrücken, daß zum Spiel immer Spielraum gehört."[107]

---

[104] Die Wendung „präsentierte Zeichenstruktur" mag etwas holprig sein, meint jedoch die Anordnung sämtlicher Seme einer Textstruktur. Darin findet auch die anderorten stark gemachte Textsemiotik ihre Anschlussstelle. Unter ein solches Verständnis spielerischer Formen fallen Kreuzworträtsel wie Proteusverse oder Chronosticha.

[105] Die Auseinandersetzung mit den Problem der Autorschaft in der Frühen Neuzeit muss hier defizität bleiben. Anregungen gaben hier (a) Michel Foucaults mittlerweile klassisch gewordener Aufsatz *Was ist ein Autor?*. In: *Schriften zur Literatur,* hrsg. von Daniel Defert und Francois Ewald unter Mitarbeit von Jacques Legrange. Fr/M: 2003, S. 234-270, der die Einsicht mit sich bringt, dass Autorschaft als diskursiv reglementierte Funktion von Teilsystemen der Gesellschaft an Präsentationsformen, und so sie schriftlich sind, an Textsorten gebunden sind; (b) Erich Kleinschmidt: *Gradationen der Autorschaft. Zu einer Theorie paratextueller Intensität*. In: *Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit,* hrsg. von Frieder Ammon und Herfried Vögel. Berlin: 2008, S. 1-17.

[106] Frey (1990), S. 281ff. Auch die folgenden folgenden Belege finden sich in diesem Abschnitt. Ich gebe Frey hier derart viel Raum, da er meinem Verständnis von spielerischen (kombinatorischen) Textformen am nächsten steht.

[107] Frey springt anschließend vom Wortspiel des Spiel-raumes auf die Analogie zum Kampf [287ff.]. Der Sprung rückt aus dem Zentrum meiner Eingrenzung spielerischer Textformen. Trotzdem sei hier erwähnt, dass Frey – ohne es auszuweisen – mit der Assymetrie zwischen Spiel und Ernst [s.o.] und der

Der Spielraum lässt für Frey Bewegung zu, d.h. Dynamik, und einen „Fächer von Möglichkeiten", d.h. Offenheit. „Der spielerische Text wäre dann der Text mit Spielraum. Der Text mit Spielraum ist, der Text der Spielraum *ist*. Als solcher ermöglicht er verschiedene Versionen seiner selbst." Freys Ermöglichung „verschiedener Versionen seiner selbst" habe ich in das für die Frühe Neuzeit wirkmächtige Konzept der Kombinatorik [*ars combinatoria*] übertragen und unter „Veränderung der Zeichenstruktur" zu fassen gesucht. Wenn Frey hinzufügt, dass „jeder Text Spielraum hat und so im weitesten Sinn als Spiel gelten kann", scheinen wir in die Hohlphrase Literatur = Spiel zurückzufallen. „Aber der spielerische Text im engeren Sinn ist derjenige," – wie Frey unmittelbar nachfasst – „der den Spielarum auf irgendeine Weise thematisiert." Damit wird auch Hutchisons „self-consciousness", ich spreche von Selbstreferentialität, integrierbar. Selbstreferentialität und Alinearität markieren den spielerischen Text im Sinne Freys, wobei allererst die Durchbrechung der „linearen Eindeutigkeit" den Leser dazu aktiviert, Spielräume zu erkunden.

> „Damit der Text als Spielraum in den Blick rückt, muß die Linearität des Redeablaufs auf irgendeine Weise gestört werden. [...] Die Störung des geraden Wegs ist die Eröffnung des Spielraums. [und] Der Spielraum ist der Raum, worin einander widersprechende Richtungen gleichzeitig verfolgt werden."[108]

Stelle ich Rabelais'/ Fischarts Spieleliste unter solche spielerisch kombinatorische Textformen, dann erwarte ich darin – um die einzelnen Momente nochmals zu resümieren - folgendes erkennen zu können:

(a) eine zumindest in Ansätzen erkennbare ausgestellte artistische Schreibweise [vgl. Zymner], die sich am rhetorischen Konzept der *copia* ausrichtet.
(b) ein dadurch inszenierter ökonomischer Mehrwert, der in der Lektüre abgebaut werden kann. [Stichwort: Ökonomie][109]
(c) die Aktivierung des Lesers durch eine auffällige Textsemiotik [zB. Störung der Linearität (Frey)]

---

metaphorischen Bindung des Spiels mit dem Wettkampf [agon] Paul de Man folgt. *Ästhetische Formalisierung. Kleists über das Marionettentheater*. In: *Allegorien des Lesens*. Fr/M: 1988, S. 205-233. Paul de Mans Überlegungen wären prinzipiell fruchtbar auf Rabelais umlegbar; ein Projekt, das hier nicht eingelöst werden kann.

[109] Ich habe diesen „ökonomischen" Aspekt bisher vernachlässigt, er begegnet jedoch bereits bei Hutchison, der – wie oben festgehalten – von einem Widerstand ausgeht, den der Leser abzubauen habe und damit – so lässt sich daraus folgern – mehr Energie aufwenden muss, als in der Lektüre (normaler) linearer Texte.

(d) die Eröffnung eines Spielraumes à la Frey und damit die Ermöglichung von (imaginativen) Selektions- und Kombinationsprozesses seitens des Lesers.
(e) eine Selbstreferentialität, die im Selbstbewußtsein des Lesers als „Spieler" ihr Pendant findet.

Nicht notwendigerweise korrespondiert eine Diskursivierung von Spielen mit spielerischen Textformen, oder anders ausgedrückt, nicht überall, wo von Spielen die Rede ist, ist der Leser dazu angehalten mit den Textstrukturen zu spielen. Trotzdem steigt dort, wo die Diskursivierung von Spielen verdichtet wird und in den Vordergrund tritt die Aufmerksamkeit für die Annahme einer Selbstreferentialität. Wir können vorsichtig die Arbeitshypothese lancieren, dass in der Rabelaisschen/ Fischartschen Spieleliste eine Selbstreferentialität des Spieles oder zumindest von Teilaspekten des Spiels durch die Markierung spielerischer Praxen ausgetragen wird. Zudem lässt sich die Arbeitshypothese um die Annahme erweitern, dass die Darstellungsform der Liste die Selbstreferentialität präsentiert und als solche durch den Leser nachvollziehbar macht.

Die Spieleliste in der Rabelaisforschung

Die Verwendung des Spielbegriffes auf Rabelais' *Gargantua et Pantagruel* erfolgt häufig, in der Regel jedoch vage. Wo die Bezeichnung spielerisch angebracht wird, liegt sie oftmals auf der Hand, wie bei den Wortspielen, oder das Attribut bleibt weder ausreichend motiviert noch in seinen Implikationen ausgeführt. *Ludistisch* entpuppt sich als Phrase der Stilanayse, die zahlreichen, der *cornucopia* verpflichteten Schreibweisen Rabelais und nochmehr Fischarts zu erfassen. Jean Michael Mehl [s.o.] kommt als Kulturhistoriker von der anderen Seite, für ihn sind die Spiele der Spieleliste nur eine, wenn auch prominente Quelle, für die Rekonstruktion von Formen und Funktionen der Spiele im Ancien Régime. Mehl verrechnet das Fazit der verstreuten Forschungsergebnisse hart: „Aucune interprétation satisfaisante n'a pu etre donnée quant à la présence de cette liste."[110]

Nimmt man die Ordnungsfunktion der Liste ernst, könnte man darin eine Klassifikation von historisch nachweisbaren Spielen in der Art einer Inventur vermuten. In der Tat trifft das wie Mehl unterstreicht auf den ersten Teil der Liste durchweg zu.[111] Die ersten 35 Spiele klassifiziert Mehl als „jeux de cartes", die folgenden [37-55] als „jeux de table" und [56-139] als „jeux d'adresse et de lancer". „Enfin se retrouvent des jeux de société, de devinettes, d'attrape et

[110] Mehl (1990), S. 23.

[111] Mehl (1990), S. 493ff. „Il est incontestable qu'elle obeit à un ordre, du moins dans sa première partie."

des amusements de plain air."[112] Es finden sich also sowohl Gesellschaftsspiele mit Akzentuierung des Kommunitätserlebnisses, Glücksspiele als auch Geschicklichkeitsspiele, in welchen der Aspekt des Wettkampes [agon] in den Vordergrund tritt.[113] Dazwischen gemengt finden sich Flüche [„reniguebieu" Nr.52], Ansagen, wie sie in Spielen verwandt wurden [„defendo" Nr.187], oder Minimalregeln [„coquinbert, qui gaigne perd" Nr. 30], was eine klare Identifikation oftmals erschwert oder vollständig aussichtslos macht.[114] Mehl konzediert jedoch, dass die Ordnung und – so können wir hinzufügen – die lineare Kohärenz der Liste zunehmend liquidiert wird.[115] Für die Leserschaft des 16. Jahrhunderts mag die Ordnung der Spiele noch unmittelbar nachvollziehbar gewesen sein, heutigen Lesern vermittelt sie nur noch der Kommentar.

Was zur Schau gestellt wird, ist eine vermeintliche Ordnung, in der die Unordnung haust. Ich habe diese Kippfigur zwischen ordo und deren Durchstreichung konstitutiv für die Rabelaisschen Listen genannt. Obschon das auch auf die Spieleliste zutrifft, inszeniert sie mehr als das.

Die dominante Lektüre der Spieleliste bestimmt diese funktional über ihren Kotext, der hinwiederum auf den historischen Kontext des „Humanisten" Rabelais gelesen wird oder

---

[112] Vgl. auch den Kommentar von Jacques Boulenger In: ŒC (1955), S. 86: „Les jeux énumérés sont groupés par genres, du moins à peu près. D'abord les jeux de cartes, depuis le *flux* jusqu'aux *honneurs;* puis les jeux de tables, depuis les *eschetz* jusqu'à la *babou;* puis les jeux d'adresse, depuis *primus secundus* jusqu'au *franc du carreau* ; puis les jeux de *devinettes,* d'*attrape*, etc., y compris certainement des jeux en plein air." Hier sei auch noch die Anmerkung zur deutschen Ausgabe von Horst und Edith Heintze GuP, S. 94 wiedergegeben: „Abel Lefranc gibt in seiner Rabelais-Ausgabe einen ausführlichen Kommentar zu diesen – oft nur erfundenen – Spielnamen; für deutsche Leser ist dies ohne Reiz." Die Fischartschen Spiele klassifizierte Rausch (1908) in „Spiele der Erwachsenen" [S. XXIX-LXV] darunter Karten-, Brett- und Würfelspiele, „Jugendspiele" [S. 1-49], „Lieder" [S. 78-81], „Sprichwörter und sprichwörtliche Redensarten" [S. 81-88], „Rätsel, Scherz- und Spielfragen" [S. 89-91] sowie „Tänze" [S. 91-93].

[113] Vgl. das Klassifikationsmodell menschlicher Spiele bei Caillois (1964). Caillois führt vier Hauptrubriken an: *Agon, Alea, Mimicry* und *Ilinx* [Wettkamp, Zufall, Schauspiel und Rausch], wobei er die Rubriken noch entlang einer Achse ausdifferenziert die in *paidia*, dem freien ungebundenen (kindlichen) Spiel und *ludus,* dem regelbetonten Spiel ihre Pole erhält.

[114] Diese Beispiele entnehme ich dem Artikel von E. Bruce Hayes: *Games.* In: RE, S. 89. ähnlich Mehl (1990), S. 169: „Rabelais mélange noms de jeux et expressions utilisées au cours du jeu, rendant vaines certaines tentatives d'identification."

[115] Mehl (1990), S. 495: „L'ordre devient plus flou après le premier tiers de la liste."

konkret: die Spiele werden im Zusammenhang der narrativen Sequenz von Gargantuas Bildungsgang gedeutet.[116]

Das Augenmerk der konventionalen Lektüren richtet sich auf das Arrangement ideologischer Oppositionen; aus einer Mockerie über die scholastische Un-bildung folge eine Eloge auf eine humanistische Programmatik der ‚enkyklika paidaia', der umfänglichen Bildung des ganzen Menschen, also von Körper und Geist gleichermaßen. Spätestens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben einige Rabelaisforscher gegen eine derart einfache schwarz-weiß Schablone angeschrieben und die Löchrigkeit auch des als humanistisch etikettierten Erziehungsprogrammes betont.[117] Letztlich muss man wohl eingestehen, dass die Rabelaissche Ironie auch hier derart klare Zuweisungen raffiniert unterläuft. Ähnlich wie die Bücherliste der Abbeye de Saint-Victor [s.u.] erscheint die Spieleliste trotz Deviation von der narratio als ein „Indiz" innerhalb der narratio, als ein Element innerhalb der metonymisch erzählten pädagogischen Programme.[118] Darin eingebettet liegt, was man die Referentialität der Spiele nennen könnte, dergemäß die Diskursivierung von Spielen tropisch organisiert sei, d.h. stets auf etwas anderes verweise und zwar je nach Kompatibilität mit der ideologischen Ausrichtung der „Stimmen" auf Laster, Müßiggang, Gottlosigkeit oder Freiheit, Kreativität, Kommunität.[119] Rabelais inszeniere – darin harmonieren viele um Ausgrabungsarbeiten am Kontext bemühte Interpreten - eine klare Opposition zwischen Gargantuas Studien nach der Methode seiner sophistischen Präzeptoren [das Chapitre XXI ist überschrieben: „L'estude de Gargantua selon la discipline de ses précepteurs Sophistes" (55) wobei „Sophistes" 1542 „Sorbonagres" in Folge der Reklamationen der Sorbonne ersetzt[120]] und dem pädagogischen Regime des andererseits als Vertreter des Humanismus verstandenene Ponokrates. In der Spieleliste prallen kurz gesagt

---

[116] Zum Bildungsgang Gargantuas vgl. Michel Jeanneret: *Gargantua 4-24: l'uniforme et le discontinu.* In: La Charité (1995), S. 87-101. In der Unterscheidung von ‚Kotext' und ‚Kontext' folge ich Eco (1998[3]), S. 17ff.

[117] Fischart habe nach Kellner (2008) den Humanismus noch stärker abgebaut.

[118] Roland Barthes: *Einführung in die strukturale Analyse von Erzählungen.* In: *Das semiologische Abenteuer.* Fr/M: 1988, S. 102-143. Zum Begriff des „metonymischen Erzählens" vgl. Harald Haferland/ Armin Schulz: *Metonymisches Erzählen.* In: DVjS 84.1 (2010), S. 3-43. Zur Deviation von der narratio verweise ich zurück auf die Besprechung Floyd Grays (1994) in I.1.

[119] Jacques Ehrmann (1968), S. 33 hält es prägnant fest, was Huizinga schon schrieb: „Play always represents something." Wirkmächtig war im Mittelalter die Vorstellung von Spielen als allegorischen Koppelungsfiguren zwischen transzendentalen Mächten – etwa *fortuna, fatum* etc. – und der alltäglichen Erfahrungswelt. Es reicht hier auf die – in diesem Fall gegen-läufige – Allegorese Frére Jeans der *Prophetie en enigme* [G X] als „jeu de paume" hinzuweisen, ohne dass darauf weiter eingegangen wird. Zum „jeu de paume" vgl. Mehl (1990), S. 31-48.

[120] ŒC K1114, nr. 12.

Ideologeme aufeinander, wobei und darin besteht eine Genuität der Rabelaisschen Jonglierkunst mit solchen Ideologemen, eine definitive Positionierung ausbleibt [s.o.→ I.]. Über den pädagogischen Wert der Spiele wird hier nicht klar der Stab gebrochen. Obschon der auf Ideologeme ausgerichtete interpretative Zugriff der etablierteste wie zugleich heftigst diskutierte ist und sich zahlreiche für die ersten beiden Bücher zentrale Diskurskreise wie Bildung, Gelehrtenwesen, Humanismus und Diätetik darin verdichten, wird die Darstellungsform der Liste darin in der Regel nicht berücksichtigt.

François Rigolot rüttelt nicht generell an der konventionalen ‚ideologischen' Lesart. Was er leistet, ist, im auf bezeichnende Weise titulierten Kapitel *deux pédagogies du Gargantua* seines *Les langagues de Rabelais* die Aufmerksamkeit auf die Machart zu lenken.[121] Er deklariert etwas vorsichtiger Rabelais nicht zum Humanisten, sondern spricht von einer „langage de l'humaniste" einem humanistischen Diskurs, der inszeniert werde.[122] Rabelais habe diese Inszenierungskunst perfekt beherrscht und sie sei am sprachlichen Material ablesbar. Lehrreich ist Rigolots Lektüre des Prologes zum *Tier Livre*. Er avisiert die sprachliche Gestaltung der Opposition zwischen den belagerten Korinthern und Diogenes. Der erste, den Korinthern zuweisbare, Textabschnitt sei geprägt von einer Präponderanz der Nominalphrasen, welche den Belagerungszustand der Korrinther konterkarrieren. „Corinthe s'immobilise sous les nomenclatures; elles est assiégée par ses propres machicoulis de mots." [100]
Dagegen werde Diogones als Aktiver durch einer Überzahl an Verben präsentiert. "Le philosophe cynique n'est plus seul à agiter son tonneau: il a l'éminent secours d'un langage tout actif." [101]

Dabei geht Rigolot zwischen der Korrespondenz einer Aussageintention [allgemein Signifikate: Aktivität, Moderation, Modestie] und der Schreibweise(n) aus.[123] Ähnlich liest er die Spieleliste, die genau die Mitte zwischen den Erziehungsprogrammen besetzt. Die

---

[121] Rigolot (1972/1996), S. 62-76: „En fait, le contrast entre la méhode de Thubal Holoferne et celle de Pnocratès est avant tout un contraset de sytles. C'est par le mouvement de son écriture que Rabelais nous fait saisir l'opposition essentielle de ces deux attitudes." [S. 63, öhnlich S. 72]

[122] Ich habe weiter oben bereits unterstrichen, dass die von Rigolot wesentlich vermittelte Einsicht darin besteht, dass Rabelais unterschiedliche Diskurssysteme beherrschte [Rigolot spricht von „langages"] und diese effektvoll auszunutzen wusste. Dabei geht Rigolot eher von Redeweisen als von Schreibweisen aus, dem Moment der Oralität also eine gewisse Vorrangstellung einräumt. Deutlich wird das an seiner Lektüre von P XI-XIII [41f.]; vgl. auch das Kapitel „Caractère Oral du Langage", S. 27-34. "Rabelais a sans cesse attiré l'attention sur le caractère oral de son oeuvre." [29] Man lese kontrastiv dazu den Abschnitt *Les marges de l'humanisme* bei Gray (1994), S. 131ff.

[123] Rigolot (1972/1996), S. 175: „Il n'existe pas de pensée de Rabelais séperable de la problématiqeu du langage qui véhicule cette pensée."

Edukation komme an diesem Punkt zum Erliegen; Rigolot spricht von einem „arret d'action", die Ausdruck, der „incroyable perte de temps" [69] sei. Die sprachliche Umsetzung der Liste – in der sich die „langage du topiqueur" zeige – bilde diesen Stillstand , so das Fazit Rigolots, ab. „L'excès de varieté devient monotonie; ces 217 jeux ne sont plus des jeux; [..] ils restent à l'état de mots alignés sur la page. Ils se valent tout parce que l'écriture les égalise, [..]. Ces jeux provoquent l'effet contraire de leur définition: au lieu de distraire, ils ennuient."[124] Der Leser werde gezwungen, an der in der Spieleliste sprachlich inszenierten „impression de lourdeur" zu partezipieren. „Rabelais n'est pas seu à perdre son temps, il oblige le lecteur è en faire autant." [68]

Zu ähnlichen Ergebnissen gelangt Floyd Gray. Die Liste der Spiele unterbreche deviativ die narratio des Bildungsganges, welcher der Leser selten gewillt sei zu folgen.[125] Auch Gray konzediert die Zeitverschwendung:

> „Malgré la profusion et la variété de ces jeux, tous disent exactement la même chose, à savoir que Gargantua perdait son temps. L'excès de variété devient vite un exercise en futilité, d'ordre négatif. La *copia* signifie à la fois la souplesse et l'abondance du lexique de Rabelais, mais aussi la sécheresse, voire un certain vide du coté du sens." [Hervorhebung im Original][126]

Die copiöse Leere der Liste lasse den Lektüreakt leer laufen.

Über Rigolot und Gray hinaus konstatiert in der neueren Forschung nur Guy Demerson „[qu'] il est nécaissaire de faire le point sur le role que joue dans le roman cette liste."[127] Mit den beiden anderen stimmt Demerson überein, dass die Liste verschwendete Zeit indexikalisiere, doch schreibt er ihr noch eine andere mimetische und satirische Funktion zu. „L'intention est visiblement de mimer l'abrutissement [Verdummung]."[128] Die Liste, voll an Obszönitäten, Primitivitäten, Flüchen und Dummheiten, diene Rabelais dazu „[de] critique[r] une certain culture populaire dans un esprit qui est celui des pédadgogues érasmiens." Gegen Bachtin's Eloge der karnevalistischen Festkultur – und darin besteht ein Clou des Artikels - sieht Demerson darin die Verteidigung einer bedrohten humanistischen Kultur.[129] Indem Demerson das für Rabelais' Werk konstante Moment der Partezipation erkennt[130], gelangt er letztlich zu ähnlichen Einsichten wie Rigolot. „On s'apercoit que les spectateurs du jeu, par leur attitude

---

[124] Rigolot (1972/ 1996), S. 67.

[125] Gray (1994), S. 37f.

[126] Gray (1994), S. 155.

[127] Guy Demerson: *Jeux et Passe-Temps.* In: ÉR XXXIII (2001), S. 117-129.

[128] ähnlich: „les jeux de Gargantua sont d'abord l'occassion de brosser un portrait merveilleux de niaiserie." [124]

[129] „Les enjeux de l'humanisme sont ceux d'une culture toujours menacé." [123]

[130] „La participation des spectateurs est un élément constant du jeu littérarire rabelaisien." [127] Zurecht betont Demerson die für *Gargantua et Pantagruel* zentrale „communauté".

joyseument attentive, symbolisent le lecteur idéal." Demgegenüber steht jener „lecteur agélaste, qui n'accepte par la règle du jeu, une lecteure ludique, qui se prend au sérieux, perd à tout coup, victime des reginglette de l'ironie." Mein Lektürevorschlag richtet sich auf das, was Rigolot und Demerson gemeinsam ist, nämlich, auf die Annahme, in der Liste werde Zeit indexikalisch inszeniert und auf die Partezipation des Lesers.

Das Spiel mit der Zeit oder von der Ökonomie des Lesens

Das im Kapitel XXI entworfene ‚alte' pädagogische Regime erfolgt auf strikte Anweisung des neuen Präzeptors Ponokrates, „affin d'entendre par quel moyen en si long temps ses antiques precepteurs l'avoient rendu tant fat, niays, et ignorant." [56] Der folgende récit solle somit bloß als Amplifikator dienen, den Mißstand der alten Methode nochmals vergrößert offensichtlich werden zu lassen. Das Fazit Ponokrates ist hart: dass Gargantua im Grunde gar nichts gelernt habe, ja sogar verdummt sei und darüber nur die Zeit vergangen sei. In den Blickpunkt geraten nicht nur die Lehrinhalte, sondern vielmehr die zeitliche Distributaion der Tätigkeiten [„Il dispensoit doncques son temps en telle facon..."]. Das zentrale Argument der Parteien ist Nützlichkeit, der Stein der gegen die jeweils anderen geworfen wird der Vorwurf der Zeitverschwendung, wofür das lateinische *vanum* aus dem 126ten Psalm in den Text gesetzt wird.[131] Ebenso wird eine in Ponokrates Augen Anti-diätetik berichtet, die in Schlafen, Fressen und Saufen besteht.[132] Dazwischen folgt Gargantua dem kirlichen Ritus, der – das deuten die „vingt et six ou trente messes" und die Rosenkränze [patenostres de sainct Claude], deren er „plus que seze hermites" betet, an – einen grossen, wenn nicht den größten Posten des *orarium*

[131] In der *Biblia Sacra Iuxta Vulgatam Versionem*, *Editionem Quartam Emendatam*, praearavit Roger Gryson. Stuttgart: 1994, S. 932 lauten die Verse des Psalms nach der Septuagintaredaktion: „vanum est vobis ante lucem surgere| surgere postquam sederitis| qui manducatis panem doloris| cum dederit dilectis suis somnum". Den zweiten Teil, der ebenfalls sprichwörtlich wurde, dass nämlich der Herr den Seinen es im Schlaf gebe, fällt bei Rabelais weg. Der Vers solle – wie beinahe sämtliche Zitate im Pantagruelinischen Komplex – die Flexibilität von copy-and-paste Lektüren anzeigen.

[132] ŒC K1114, Nr. 12: „La «diète» de Gargantua est en opposition avec les principes d'éducation d'un Vivès qui, dans le *De ratione studii puerilis* (1523) et l'*Introduction ad sapientiam* (1524), souligne l'importance d'une saine administration de nourriture, d'une régulation du sommeil, et des exercices physiques". Bachtin (2008), S. 107f. weist auf die Opposition der Körper-erziehung hin. „So stellt er der scholastischen – den Körper geringschätzenden – Erziehung, [...] dessen nachfolgende humanistische Erziehung durch Ponokrates gegenüber, bei der sehr vielt Wert auf anatomische und physiologische Kenntnisse sowie auf Hygiene und verschiedene Arten sportlicher Betätigung gelegt wird." Zum dietetischen Diskurs vgl. Jeanneret (1995), S. 87-101.

einnimmt. Die Studien beschränken sich auf einen Satz und eine halbe Stunde. „Puis esudioit quelque meschante demye heure, les yeulx assis dessus son livre, mais (comme dict le Comicque) son ame estoir en la cuysine."[57] Das XXXIII. Kapitel – überschrieben *Comment Gargantua feut institué par Ponocrates en telle discipline, qu'il ne perdoit heure de jour* – entfaltet das neue von Kommentatoren gemeinhin als humanistisches bezeichnete Bildungsregime unter der Leitung Ponokrates, welches auf den drei Säulen der salubren Ernährung, der körperlicher Betätigung und der Wissenschaften beruht.[133] Neben die Buchgelehrsamkeit tritt die empirische Methode des Erfahrungserwerbes und die Motivation [„l'esperit et le desir de estudies aultrement et se faire valoir"] soll intrinsisch werden, das heißt aus Gargantua selbst entspringen. Variation und Kombination von Tätigkeiten ist Programm, *inertia* die Rute im Fenster des neuen ‚effizienten' Regimes.[134] Das *telos* der Ausbildung wurde wiederholt in der Qualifizierung als guter Herrscher gesehen, die körperlichen Übungen insbesondere das Reiten, Fechten und Jagen als spielerische Vorbereitung auf den Kampf [agon], durch den hindurch [gemeint ist der Krieg gegen Picrochol] Gargantua dann zum (rechtmäßigen) Herrscher wird. Zurecht kann das Erziehungsprogramm in seiner Organisation auf die Quellen befragt werden, die Rabelais darin verarbeitet hat. Eingeschrieben findet sich das Ideal des allseits gebildeten [im Sinne der enkyklika paideia] und körperlich aktiven höfischen Regenten, wie es die Fürstenspiegel der Frühen Neuzeit [zB. der *Weißkunig* oder noch prominenter Baldassare Castigliones *Il Cortegiano*] entwerfen.[135]

In der Spieleliste wird in mehrfacher Hinsicht Paradoxales inszeniert. An das von Ponokrates Perspektive als Unordnung und Untätigkeit diskreditierte Erziehungsprogramm der

---

[133] Vgl. hierzu neben dem Kommentar von Mireille Huchon ŒC K1125ff. den Artikel *Education* von Elizabeth Chesney Zegura In: RE, S. 63f., der die Bestandteile sehr gut zusammenfasst. Eingespeist wird hier auch die mittelalterliche und frühneuzeitliche Diskursgeschichte der Melancholie. Die theologische Bestimmung der *acedia* als Gottesferne durch Thomas v. Aquin wird in der Frühen Neuzeit von der ambivalenten Diskursfiguration der Melancholie abgelöst. Vgl. Ludwig Schütz: *Thomas-Lexikon. Sammlung, Übersetzung und Erklärung der in sämtlichen Werken des h. Thomas von Aquin vorkommenden Kunstausdrücke und wissenschaftlichen Aussprüche.* Paderborn: 1895, S. 10. Die acedia steht dort in direktem Zusammenhang mit der *tristia animi.*

Unter den zahlreichen Arbeiten zur Melancholie möchte ich zwei nennen. (1) Fritz Saxl/ Erwin Panofsky/ Raymond Klibanski: *Saturn und Melancholie.* Fr/M: 1990. (2) Martina Wagner-Egelhaff: *Die Melancholie der Literatur.* Stuttgart/ Weimar: 1997.

[134] Bachorski (2006), S. 382ff. betont mit Blick auf Fischart die Zwanghaftigkeit des neuen Regimes.

[135] Zugleich bieten Aristoteles Ausführungen über die Erziehung im achten Buch der Politik eine mit der politischen Aristotelesrezeption der Renaissance in den Gegenstandsbereich gerückten Folie.

Aristoteles: *Werke in deutscher Übersetzung,* hrsg. von Hellmut Flashar. Bd. 9: *Politik,* Teil IV: Buch VII/VIII, übersetzt und erläutert von Eckart Schütrumpf. Darmstadt: 2005, S. 47ff. [1337a11-1342b30]

„Sorbonagres“ wird eine Ordnung der Spiele angehängt. Die ordo-Funktion der Liste suggeriert eine Ordnung am Rande der Ordnungslosigkeit. Auch hier stellt sich die Liste als paradoxale Kippfigur zwischen Ordnung und Unordnung dar.

Zudem charakterisiert die Liste – und nicht nur diese eine Spieleliste – eine paradoxale Ökonomie. Greifen wir nochmals auf die Zeit zurück und die Überlegungen, welche Floyd Gray uns dazu bereit gestellt hatte. Die Spiele-liste findet sich eingebettet in eine Reflexion auf die Zeit. Im Zusammenhang der beiden Kotexte der umgebenden Kapitel wird sie nicht nur als Verhandlungsgegenstand pädagogisch-dietetischer Programme deutbar, zumal die beiden pädagogischen Regime auf einem Regime der Zeit beruhen, wie oben bereits angedeutet. In den Fokus der Verhandlung zwischen den Regimen gerät anfänglich bereits die Disposition der Zeit [„Il dispensoit doncques son temps en telle facon“ 56] und die Debatte um die Verschwendung der Zeit [„Car ses precepteurs disoient, que soy aultrement pigner, laver, et nettoyer, estoit perdre temps en ce monde.“]. Die Ausrichtung von Ponocrates Studienplan benennt explizit die Kapitelüberschrift „qu'il ne perdoit heure du jour“ [64].[136] Neben der Auswahl der Unterrichtsgegenstände und der Ausgewogenheit zwischen schriftgestützter Gelehrsamkeit und Erfahrung aus empirischer Anschauung scheint alles für Ponocrates nur eine Frage der Zeiteinteilung zu sein. Ponocrates' Zeitregime wird in seiner Effizienzmaxime derart überzeichnet, dass es tyrannisch bezeichnet werden kann. Der Liste ist zudem eine genuine Zeitlichkeit inhärent, die sich im Prozess der Lektüre entfaltet. Die Liste der, für Ponocrates Zeit vergeudenden Spiele, kann selbst als Index der Zeit verstanden werden.

Im Kern der inszenierten Opposition stehen kurz gesagt eine temporale Ökonomie und die daran gebundene Produktivität. Der nachhaltigen, d.h. produktiv verwertbaren, Erziehung Ponokrates steht die Zeitverschwendung und Unproduktivität bloßer Belustigungen gegenüber. Dem Spiel wird ein Attribut zugewiesen, das kaum jemand derart als Proprium des Spieles betonte wie François Caillois.

Greifen wir nun auf die rezeptionsästhetisch fundierten Ansätze zum Verständnis von Literatur als Spiel zwischen Text und Leser zurück, dann lässt sich die paradoxale Ökonomie des Spiels mit der Ökonomie des Lesens verrechnen. Der Leser wird zum Spieler. Der Text über die Spiele, den wir einen spielerischen Text nennen wollen, breitet seine Produktivität vor dem Leser aus, wobei die Figurationen der Fülle [Stichwort *cornucopia*] dem auf ideologischer Ebene adressierbaren Vorwurf der Sterilität verquer laufen. Der Text dementiert tropisch, was er uns auf einer anderen Ebenen metonymisch zu erzählen vorgibt.

[136] Des weiteren heißt es über Ponocrates Motivation: „Aprés en tel train d'estude le mist qu'il ne perdoit heure quelconques du jour: ains tout son temps consommoit en lettres et honeste scavoir.“ [65]

Freud lehrt uns unter anderem, dass das Lachen als Effekt eines Witzes aus einem ökonomischen Mißverhältnis entspringen kann zwischen eingesetztem Aufwand und der kultural festgelegten Relevanz des Gegenstandes.[137] Die komische Lust der Lektüre dieser Liste speist sich aus dem Wissen um das ökonomische Mißverhältnis. Der zeitliche Aufwand der Lektüre generiert einen komischen Effekt. Darin liegt ein Witz dieser Liste. Insofern der Leser um die paradoxale Regelhaftigkeit weiß, die sich nicht mit der Ökonomie der narratio verrechenen lässt, lässt er sich auf das inszenierte Spiel ein. Insofern er die Liste verdrossen überspringt, macht er sich zum Spielverderber.

Ich habe die Referentialität des Spiels in die Selbstreferentialität des Spielerischen umgelegt und dies an einer (temporalen) Ökonomie festzumachen versucht, die den Leser als Spieler ergreift.

Ich fasse noch einmal nach und setze einen Aspekt hinzu, die Spieleliste als spielerische Form der Literatur nachvollziehbar zu machen. Auf die Bedeutung der Kombinatorik für die Frühe Neuzeit wurde bereits hingewiesen, auch auf das Verständnis der *ars combinatoria* als techné mit einem ausgeprägt spielerischen Moment. Die Darstellunsformen, zumal die ästhetischen, für welche die *ars combinatoria* als rhetorische und poietische Beschreibungskategorie herangezogen werden kann, haben zwischen dem Spätmittelalter und der Zeit der Aufklärung ein vielfältiges Formenspektrum hervorgebracht [s.o.]. Die Liste kann unter diese Formen eingereiht werden.[138] Die Liste kann, muss aber nicht, zwischen ihren Elementen die spielerische Dimension einer *ars combinatoria* erreichen. Prinzipiell steht dem der Linearität der narratio entbundenen Leser frei, die Elemente der Liste selektiv und kombinativ zu konsumieren. Die Anordnung der Spiele entfaltet eine bis ins Unendliche reichende Kombinationsmöglichkeit.[139]

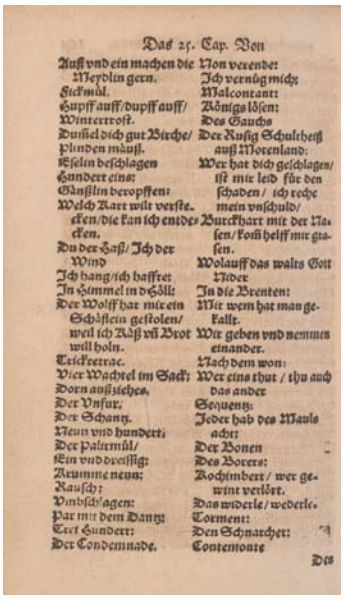
---

[137] Sigmund Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. In: *Gesammelte Werke,* hrsg. von Anna Freud. Bd. 6. Fr/M: 1999, inbesondere S. 206-269 [VII: Der Witz und die Arten des Komischen]. Der Effekt des Komischen entspringt bei Freud aus einer „Aufwandsdifferenz", die er im Bewußtein lokalisiert im Gegensatz zur Genese des Witzes aus dem Unbewußten. Ich erinnere an dieser Stelle nochmals, dass bereits Leo Spitzer versuchte diesen Grundgedanken Freuds für Rabelais' Stil nutzbar zu machen.

[138] Bezüge zwischen Liste und ars combinatoria findet man andeutungsweise bei Ong (1987) und bei Raible (1991).

[139] Deutlicher wird der kombinatorische Zug noch in den zweispaltig gedruckten Listen des Quart Livre und Cinquièsme Livre, auf welche ich in dieser Arbeit nicht mehr eingehen werde, so spannend diese beiden Listen auch sein mögen.

Deutlicher noch wird das Moment des Kombinatorischen in Fischarts Adaption. Bei ihm gewinnen die ‚Minimalanleitungen' [„Nuh fah den ball, eh er fall"; „Eß setzt ein steyn, nimbt ein."; Auff dem Gsäß mit gebunden Händen vnd füssen thurnieren, das recht ohr inn die lincke Hand, vnd den arm dadurch geschleifft"] beinahe die Überhand. Auffällig sind zudem die vielen ‚Fragespiele', welche vermehrt in der Ausgabe von 1582 hinzukamen [„Was setzt jr den Gästen auff?"; „Wie heissen des Wirts kammern?"; Was für Blumen zieren sie wol?" etc.]. Bewußt in das typographische Layout einbezogen ist die Verteilung von Interpunktionszeichen wie Doppelpunkt, Punkt, Komma, Semikolon und Fragezeichen. Am auffälligsten jedoch ist die zweispaltige Ausrichtung, welche die vektorial nach unten gerichtete Lektüre aufbricht und so die Möglichkeit einer diagonalen Lektüre in Zick-Zack-Bewegung gibt.


Das 25. Cap. Von

Auß vnd ein machen die Mon verende:
Meydlin gern. Ich vernüg mich;
Fickmül. Malcontant:
Gupff auff/dupff auff/ Bönigs lösen:
Winterrost. Des Gauchs
Dussel dich gut Birche/ Der Rußig Schulbeiß
plinden mäuß. auß Morenland:
Eselin beschlagen Wer hat dich geschlagen/
Hundert eins: ist mir leid für den
Gänßlin beropffen: schaden / ich rede
Welch Kart wilt verste- mein vnschuld/
cken/die kan ich endes Burckhart mit der Na-
cken. sen/ Foß helff mir gra-
Du der Gaß/ Ich der sen.
Wind Wolauff das walts Gott
Ich hang/ich haffte: Nider
In Himmel in d Höll: In die Brenten:
Der Wolff hat mir ein Wir wem hat man ge-
Schäflein gestolen/ fallt.
weil ich Käß vñ Brot Wir geben vnd nennen
will holn. einander.
Trickretrac. Nach dem won:
Vier Wachtel im Sack: Wer eins thut / thu auch
Dorn außziehen. das ander
Der Vnfur: Sequenz:
Der Schanz. Jeder hab des Maule
Neun vnd hundert: acht:
Der Palurmül/ Der Bonen
Ein vnd dreissig: Des Borers:
Rummie neun: Bochimbert / wer ge-
Rausch: winnt verlört.
Vmbsch'agen: Das widerle / wederle.
Par mit dem Danz: Torment:
Tect Hundert: Den Schnarcher:
Der Condemnade. Contemonte

Des

Abb.2: *Geschichtklitterung* (1594), fol. 166[v].

Das Moment der Kombinatorik wird durch den 1582 wesentlich erweiterten Vorsatz verstärkt:

> „Jedoch hett er allerley Spiel inn allerley Wehren vor, mit vnnd ohn Frawen, ohn vnd mit Frawen, mit vnd ohn das gesind, bei Liecht vnd bei keim Liecht: war gar kurtzweilig wie ein Floh im Ohr, lustig wie ein Nasser Sontag, vnd dasselb <spilender und gailender weiß>, wie folget, als nämlich spilt er." [GK / 246][140]

Während in der Ausgabe von 1574 und 1582 noch die visuale Lust am Spiel betont wird [„Solche bossierliche Rockenstubnarrische Spil, vnnd Schlafftrünckliche übungen, kont er so meisterliche zu paß bringen, daß jhm ein lust zusehen war" GK/ 255] trat mit der Ausgabe von 1590 die auditive Lust „*vnnd zu zuhören*" gleichwertig hinzu. Auch Fischarts Spieleliste ist beides: ein optisches Spektakel und ein auditives Klangspiel.

[140] Die spitzen Klammern zeigen die Zutat der Ausgabe von 1590 an.

Im siebten Kapitel des *Pantagruel* findet der Leser die wohl bekannteste typographische, vertikale Liste vor, wiederholt als exemplarisch für Rabelais' Listen angeführt.[141] Das „Chapitre VII" in der Editio princeps noch lakonisch mit „Paris" überschrieben[142], erhält in den späteren Ausgaben die Überschrift „*Comment Pantagruel vint à Paris: et des beaulx livres de la librairie de sainct Victor*". [P VII/ 235ff.] Nach einem Glockenbergungsunternehmen zu Saint-Aignan, das solange mißlungen war, nämlich zweihundert und vierzehn Jahre, solange die Betroffenen wie Flauberts *Bouvard et Pécuchet* nur dem Buchwissen Glaube schenkten, gelangt Pantagruel in die damalige Bildungsmetropole Paris.[143] Während eines wohl insgesamt eher enttäuschend ausfallenden Studienaufenthaltes in Paris visitiert er die Bibliothek der Abtei der Viktoriner.
„Et trouva la librairie de sainct Victor fort magnificque, mesmement d'aulcuns livres qu'il trouva desquelz s'ensuit le repertoyre, et *primo*." [236][144]

Was folgt, ist eine manieristische Artistik [s.o.] der Titelgenerierung, welche die Übersetzer vor ein ebensolches Unternehmen stellt. Dabei begegnet der Leser auch hier vermutlich allererst dem copiösen Schriftungeheuer der Liste als „obstacle à la réalisation d'une vraie continuité narrative [...] [qui] inflige au lecteur un nouvel exercice de non-lecture."[145] Schon bei erster Fühlungnahme mit der Liste aktiviert der Leser aus seinem Textsortenhorizont diejenige des *Bibliothekskataloges*, womit das gesamte in dieser Bezeichnung eingelegte Wissen um dessen Strukturprinzipien, Funktionen und Lektüremodi assoziativ aufgerufen wird, das ich weiter oben bereits versucht habe zu sortieren. Erst über diesen Erwartungshorizont kann die

---

[141] Bei Tankard (2006), S. 358f. findet sich ein kleines Epitome im Appendix und Eco (2009) gibt sie in seinem Katalog der Kataloge wieder.

[142] Vgl. die in ŒC K1259 angeführten Varianten.

[143] „Passez deux cens quatorze ans: car elle estoit tant grosse que par engin aulcun ne la povoit on mettre seullement hors terre, combien que l'on y eust applicqué tous les moyens que mettent Vitruvius *de architectura,* Albertus *de re aedificatoria,* Euclides, Theon, Archimedes, et Hero *de ingeniis,* car tout n'y servit de rien." [235]

[144] In der ansonst sehr guten Ausgabe von Horst und Edith Heintze wird irreführend übersetzt: „Die Bibliothek von Sankt Viktor gefiel ihm ganz besonders, namentlich wegen gewisser Werke, die er dort fand und von denen ich hier ein kleinen Verzeichnis geben will." [210] v.a. die pronominal markierte Präsenz einer Erzählerinstanz findet sich eben im französischen Original nicht. Das „s'ensuit" kann man nicht nur mit „es folgt" übersetzen, sondern in Verbindung mit dem Genetiv „desquelz" als „daraus ergibt sich".

[145] Gray (1994), S. 82. Gray widmet das gesamte dritte Kapitel seiner informativen Monographie der „Librairie de Saint-Victor", S. 83-105. Er hat sich darin, wie kaum andere Rabelaisforscher, eingehend mit der Liste beschäftigt und markiert somit für meine Ausführungen den „point de départe".

transtextuale Dimension der Rabelaisschen Bücherliste aktualisiert werden. Ich werde mich von außen der Frage nähern, was es heißt die Bücherliste als copiöses Schriftprodukt zu lesen, dessen Inhalt selbst wiederum nichts anderes als Schriftprodukte sind.

Die Liste der Büchertitel und ihre Nahtstelle zur vorgehenden narratio waren nicht mit der Editio princeps [Nourry s.d. (1531/32); NRB 1] fixiert, sondern wurde wiederholt zum Gegenstand besonders auffälliger redaktionaler Umschriften und Erweiterungen. Der Schreibgestus der amplificatio kennzeichnet die Genese dieser Liste mehr als kaum eine andere. Im Druck aus der Presse Nourrys von 1532 (?) [NRB 1] umfasst die Liste 42 Einträge und der einleitende Satz lautet nur „mesmement d'aulcuns livres qu'il trouva".[146] Die Oktavausgabe François Juste von 1533 [NRB 7], welche Huchon als „edition intermédaire" bezeichnet und die heute nur noch als Faksimile fassbar ist, fügte 13 weitere Titel bei, der einleitende Satz blieb unverändert. Für die bereits ein Jahr danach datierte Edition derselben Officin [NRB 8], erhöhte Rabelais die Zahl auf 125, baute Epistemons Katabasis aus und revidierte zahlreiche andere Passagen, wodurch der Gesamtumfang der Ausgabe bei bleibendem Format und bleibendem Satzspiegel um 4 Blätter zunahm. Die ebenfalls von Rabelais kurierte Ausgabe von 1537 [NRB 11] fügt weitere Titel bei und hier taucht auch erstmals die Fügung „trouva desquelz sensuyt le repertoire" auf. Den endgültigen Stand erreicht die Liste mit dem Sedezdruck Juste (1542) [NRB 12] mit 139 Titeln und der Beifügung des Annexes „et *primo*." Die Doletausgabe in Antiquasatz desselben Jahres [NRB 13], die gemäß Huchon die Varianten der Justeausgabe nicht einarbeitete, sondern auf einen älteren Druck zurückgriff, bringt trotzdem den Zusatz „Et primò.", sowie eine Liste von 134 Titeln die über 8 Seiten reicht [vgl. Beilage Abb. 9]. Der Antiquadruck eröffnet zudem die Liste mit B Initiale für den ersten Titel „Bigua salutis" und endigt mit: „Merlinus Coccaius de patria diabolorum, | desquelz aulcuns sont ia imprimés, &| les aultres lon imprime maintenant en| ceste noble uille de Tubinge." Ich erinnere hier daran, dass „Merlinus Coccaius" selbstverständlich ein Verweis auf Teofilo Folengo ist, darüber hinaus aber auf Merlin als prototypische Figur von Autorschaft.[147] Dass einige der absurden Bücher ausgerechnet noch in der „noble uille de Tubinge" unter die Presse gelangen sollen, darüber wurden bereits viele Spekulationen angestellt, für mich entscheidender ist die Anbindung des skriptographischen Systems – repräsentiert durch die Abbaye de Sainct Victor – an das System des Typographaeums. Ich werde das folgende Kapitel zu Fischarts *Catalogus Catalogorum* nutzen, darauf näher einzugehen.

---

[146] Zu Folgendem vgl. die *Note sur le texte* In: ŒC K1228ff.; und die Varianten und Anmerkungen ŒC K1261ff.

[147] S.o. [III.8]

Die frühen Drucke bis 1535 wiesen zudem statt mancher Titel noch streichende Linien auf, wohl als parodistische Zurschaustellung von Zensureingriffen, wie es später virtuos bei Heinrich Heine begegnet.
Meine Hypothese besteht nun darin, dass Rabelais das Allusionsspiel mit der Textsorte Katalog sukzessive ausgebaut hat, und das dies nur lesbar wird auf der Folie der Bibliothek in ihrer materiellen Ausstattung.

Satire auf die Gelehrtenkultur

Wiederholt wurde die Bedeutung des für sich Bedeutung negierenden *repertoire* im Zusammenhang von Pantagruels ‚cursus studiorum' zurück erstattet. Dabei verhält es sich im Grunde ähnlich wie mit der Spiele-liste in Gargantuas Bildungsgang [s.o.]. Die exuberante Einschaltung des Kataloges mache demnach nur Sinn im Zusammenhang der Kontrastierung eines „vitalen humanistischen Bildungssystems" gegenüber einem satirisch diffamierten „scholastisch toten"[148] und deren zeitlicher Abfolge in Panatgruels Genese.[149] Frank-Rutger Hausmanns Einbettung nenne ich hier nur exemplarisch für jene zahlreichen auf Kohärenz angelegten Lektüren, die in der Kapitelfolge, insbesondere in Verbindung mit dem im achten Kapitel eingelegten sogenannten Erziehungsbrief Gargantuas, ein „deutliches Bekenntnis zum Humanismus" sehen.[150] Anders ausgedrückt nimmt sich das *repertoire* makrostrukturell wie ein Indiz im Bartheschen Sinne aus, das wiederum selbst aus untergeordneten Indizien sich zusammensetzt, demgemäß sich aus der langen Liste ein globaler semantischer Kern destillieren lasse.[151] Das ist die eine, durchweg verbreitetste Auflösung des Bibliotheksrepertoires in einer

---

[148] Frank-Rutger Hausmann: *Scholastisch-tote und humanistisch-lebendige Ordnungssysteme in Francois Rabelais' Romanzyklus Gargantua et Pantagruel.* In: *Vom Welt Buch zum World-Wide-Web. Enzyklopädische Literaturen*, hrsg. von Waltraud Wiethölter u.a. Heidelberg: 2005, S. 89-104.

[149] Mit der Verschachtelung der Bildungs- und Körperregime in Bezug auf die Figur Pantagruels hat sich Michel Jeanneret explizit auseinandergesetzt. Idem: *Gargantua 4-24: l'uniforme et le discontinu.* In: *Rabelais's Incomparable Book. Essays on His Art,* hrsg. edited by Raymond C. La Charité. Lexington/ Kentucky: 1986, S. 87-101. Für Andreas B. Kilcher erfolgt eine zunehmende „Menippeisierung" der Wissenskultur (auch der humanistischen) innerhalb der Kapitelfolge. Kilcher (2003), S. 153ff.

[150] Rutger-Hausmann (2005), S. 93. Fischart habe generell die als Plädoyer für den Humanismus lesbaren Passagen Rabelais' korrodiert beziehungsweise diskursiv zerstäubt, weshalb sie von einer „Verabschiedung des Humanismus" durch Fischart ausgeht. Kellner (2008).

[151] Roland Barthes: *Einführung in die strukturale Analyse von Erzählungen.* In: *Das semiologische Abenteuer.* Fr/M: 1988, S. 102-143, zum Indiz S. 111f. [erstmals u.d.T.: *Introduction à l'analyse structurale du récit.* In: Communications 8 (1966)]

kohärent lesbaren Satire gegen obsolet gewordene Bildungsinstitutionen und Curricula, oder als Partizipation an der Polemik zwischen den Humanisten und der Sorbonne.[152] Nun ist eine solche Einbettung gewiss nicht von der Hand zu weisen, im Gegenteil ich schließe noch einige damit kompatible Gedanken an. Rabelais schreibt keine Satire mit dem Hammer, vielmehr erfolgt die Desavouierung subtil auf mehreren Ebenen. Die in *Pantagruels* Bildungsgang verstreut eingelegte und als solche herauslesbare Polemik gegen obsolete Eliten und Institutionen operiert – und das macht den besonderen Reiz aus – entlang verschiedener Textformen und Register von Schreibweisen.[153]

Imaginäre und reale Bibliotheken

Nicht unerwähnt bleiben darf das Kapitel, wenn es darum geht, die Geschichte der *imaginären Bibliotheken* zu erzählen, inbesondere dort, wo die Bibliothek zwischen Ordnung und Unordnung changierend als Topos zur Materialiserung des Problems der Schaffung von Wissensordnungen wird und die Inszenierung fiktionaler Bibliotheken die Kehrseite des Anspruches universaler Wissensordnungen offenlegt. [154] Das betont auch Jean Marie Goulemot, wenn er zusätzlich zur „dénonciation de la littérature scolastique lourde et pédante" eine „mise en question de la volonté monacale de classer et ordonner, sans tenir compte des contenus réels, sur la foi des apparances, ici les titres"[155] ausmacht und dabei einen Schritt weiter in der Berücksichtigung der spezifischen Darstellungsweise der Wissens-Satire geht. Wichtig

[152] So Huchon ŒC K1260 [s.u.] oder Rutger-Hausmann (2005), S. 100: „Rabelais machte sie vermutlich weniger wegen der überstarken Repräsentanz scholastischer Werke zur Zielscheibe seines Spottes, sondern eher deshalb, weil sich die Abtei im Streit zwischen der Sorbonne und den Humanisten auf die Seite der Sorbonne geschlagen hatte."

[153] Floyd Gray (1994), der auf einem gebildeten Adressatenkreis insistiert, betont durchweg konsequent, dass die Satire wohl auch vorwiegend nur für eine gebildete Leserschaft, wenn nicht die Partizipanten an der Gelehrtenkultur alleine, lesbar gewesen sei.

[154] Gustav Brunet meint in seinem Anhang zu [Paul Lacroix]: *Catalogue de la Bibliothèque de L'Abbaye de Saint-Victor au Siezième Siècle rédigé par Francois Rabelais commenté par Le Bibliophile Jacob.*Paris: 1862, u.d.T.: *Essais sur les bibliothèques imaginaires,* S. 297-390, dass Rabelais das Genre der imaginären Bibliotheken nachhaltig initiiert habe. Vgl. Jean Marie Goulemot: *En guise de conclusion: les bibliothèques imaginaires (fictions romanesques et utopies).*In: *Histoire des bibliothèques francaises. Vol. 2: Les Bibliothèque sous l'Ancien Régime: 1530-1789,* sous la direction de Claude Jolly. Paris: 1989, S. 501-511. Unter den deutschen Publikationen stütze ich mich vor allem auf: Dietmar Rieger vor: *Imaginäre Bibliotheken. Bücherwelten in der Literatur.* München: 2002, zu Rabelais S. 106-113. Dirk Werle: *Copia librorum. Problemgeschichte imaginierter Bibliotheken.* Tübingen: 2007, inbesondere S. 3-93.

[155] Goulemot (1989), S. 501.

erscheint mir, dass hier die Liste in der Rabelaischen subversiven Umschrift erneut die Kehrseite von Wissensordnungen offenlegt. In den imaginären Bibliotheken der Frühen Neuzeit erfolge gemäß Rieger eine sukzessive Distanzierung von der Illusion einer *scientia universalis.*[156] Dass bereits bei Rabelais eine Satire auf das Projekt einer Universalbibliothek als Verzeichnung sämtlichen Schrifttums – wie es Conrad Gesner in den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts versuchte – erfolge, kann ich nicht gänzlich nachvollziehen.[157] Explizit wird der Bezug auf das Projekt der *Bibliothecae* erst in Fischarts *Catalogus Catalogorum*. Dass jedoch schon bei Rabelais eine Satire auf den Anspruch einer holistischen Sammlung des Schriftgutes in der Institution Bibliothek eben dadurch erfolgt, dass wenn die Sammlung den Anspruch habe holistisch zu sein, sich auch allerhand Unsinn ansammle, scheint mir näherliegender.

Im Gegensatz zur Adaption Fischarts – die im nächsten Kapitel ausführlich vor dem Hintergrund der Schrifttradition durchleuchtet werden wird – steht bei Rabelais die konkret lokalisierbare Bibliothek als Ort, an dem die Sammlung von Wissen beziehungsweise dessen Kehrseite adressierbar ist im Vordergrund.

Zudem hat Rieger, wie andere auch, die Bibliothek der Abbaye de Sainct Victor derjenigen der Abbaye de Thélème [G LIII/139ff.], jener exemplarischen Passage Rabelaisscher Verschlüsselungstechnik[158], gegenübergestellt. In der *descriptio* [Ekphrasis] der architektonischen Anlage, unter Betonung der symmetrischen Ordnung und des reichhaltigen Ornatus, folgt nach der Nennung der Zimmeranordnung eine verhältnismäßig kurze Erwähnung der Bibliotheken[159]: „Depuis la tour Artice jusques à Cryere estoient les belles grandes librairies en Grec, Latin, Hebrieu, Francoys, Tuscan, et Hespaignol: disparties par les divers estaiges selon iceulx langaiges."[140] Auch hier reimt sich wie in der Bibliothek von Sanct Victor „trouva auf repertoyre" „estaiges auf langaiges." Trotzdem folgt hier keine Liste der

---

[156] Rieger (2002), S. 22. Rieger geht in seiner Studie von einem „wachsenden Hiatus zwischen fiktionaler und realer Bibliothek" aus [23].

[157] Rieger (2002), S. 110.

[158] Mireille Huchon spricht in ihrer *Notice* zu Gargantua [ŒC K1037-1058, hier S. 1044] von einem „exemplaire de l'art stéganographique" und S. 1159: „L'élaboration de l'abbaye de Thélème est particulièrement complexe et Rabelais y utilise toutes les ressources de l'art stéganographique." Die Abtei der Thelemiten ist inklusive des *Enigme en prophetie* [G LVIII] neben dem Prolog, oder mit diesem zusammen der Wetzstein für interpretative Auslegung von *Gargantua* schlechthin. Zur architektonischen Anlage und ihren eventualen historischen Vorbildern vgl. ŒC K1044ff.; 1159-1161 und Rommel (2002), S. 125ff. Ich schließe mich hier besonders François Rigolot (1972), S. 77-88 an, der in der Abtei minder eine Utopie sieht, sondern eine Konformität in der Monotonie von sprachlicher Darstellung und Lebenswandel der Thelemiten.

[159] Auf die Lakonizität hat etwa auch Rutger Hausmann (2005), S. 101 hingewiesen:

Verzeichnung eines Bestandes, es werden nur die drei biblischen und die drei romanischen Sprachen [Tuscan bezeichnet die damals maßgebliche Sprachform des Italienischen – wie sie zwischen Giovanni Giorgio Trissino und Pietro Bembo verhandelt wurde] als Ordnungsprinzipien genannt.[160] Die Säale bleiben architektonische Hohlkammern, ob sich dort Bücher befinden, bleibt verschwiegen. Späterhin heisst es zwar von ihren Bewohnern „qu'il n'estoit entre eulx celluy, ne celle qui ne sceust lire, escripre, chanter, jouer d'instrumens, ...," [G LVII/ 149], die Lektüre wird jedoch zu einer Vergnügung unter vielen anderen und zudem gilt in dieser Zeit auch für Adelige, dass „zwischen Lesefähigkeit und tatsächlicher regelmäßiger Lektüre eine große Kluft besteht, die nur in Ausnahmefällen geschlossen wird."[161] Die gesamte Anlage scheint auf Schönheit, Anmut, Gefälligkeit ausgerichtet – ob darin nun eine Utopie oder eine Parodie auf höfische Gesellschaftsromane[162] gelesen sein will, lasse ich dahingestellt – so dass Rieger zu der knappen, aber treffenden Einschätzung der Bibliothek in der Abbaye de Thélème gelangt: „Sie ist Prestigeobjekt, sie ist Luxus."[163] Einer klaren Opponierung der Bibliotheken mit positiv-negativ Vorzeichen kann daher nicht zugestimmt werden.[164]

Es fügt sich in Frank Rutger-Hausmanns Lektüre der ‚librairie' als Repräsentation eines „toten Wissenssystems", dass sie direkt auf eine Anspielung an das Ossiarium von Sainct Innocent folgt.[165] Diese isotopische Einbettung ist nur der erste Schritt. Es heißt, Pantagruel habe die Büchersammlung „fort magnificque", also herrlich, prunkvoll vorgefunden und zudem habe er dort „d'aulcuns livres" [einige Bücher] vorgefunden.[166] Das Syntagma „desquelz s'ensuit le

---

[160] Zum Spiel mit der Zahl 6 vgl. ŒC K1162f.

[161] Erich Schön: *Der Verlust der Sinnlichkeit. Oder die Verwandlungen des Lesers.* Stuttgart: 1987, S. 37.

[162] J. Céard: *Rabelais lecteur et juge des romans de chevalerie.* In: Études Rabelaisiennes XXI (1988), S. 247.

[163] Rieger (2002), S. 113. Mit Bezug auf Fischart, der die Bibliothek noch reichhaltiger ausstaffiert und eine Eloge auf das Medium Buch und den Buchdruck anhängt, vermerkt Bachorski (2006), S. 452, dass „gegen einen aktiven Umgang mit dem Wissen [...] seine museale Bewahrung stehe."

[164] Wie etwa Richard Brütting: *Literarische Vexierspiele. Bibliotheken in Büchern und Bibliotheken.* In: *Von Rubens zum Dekonstruktivismus. Fs. für Wolfgang Drost,* hrsg. von Helmut Kreuzer u.a. Heidelberg: 1993, S. 85-112, S. 89f. „Während die im *Pantagruel* verspottete Bibliothek von Saint-Victor nur obskure Traktate enthält, genügt die der Zukunft zugewandte Bibliothek von Thélème allen Anforderungen eines Renaissance-Gelehrten."

[165] Hier liegt eine Anschlussstelle zu einer der vielen Bibliotheksmetaphern. Gerd Schmidt: *Grabmal, Zeughaus, Apotheke. Beobachtungen zur Bibliotheksmetaphorik.* In: *Bibliotheken in literarischen Darstellungen,* hrsg. von Peter Vodosek und Jefcoate Graham. Wiesbaden: 1999, S. 167-188.

[166] Die historischen Bibliothek der Abtei war zu dieser Zeit semipublik, d.h. sie stand neben den Mönchen ausgewählten registrierten Gelehrten und örtlich eingeschriebenen Studenten zur Verfügung.

repertoyre“ ist eine Zugabe der Juste Ausgabe von 1537 [ŒC K1261]. In den Vordergrund tritt nicht die Nützlichkeit der Bibliothek, sondern die Ästhetik ihrer Ausstattung, was durch den späteren Zusatz zum Titel „et des beaulx livres“ [s.o.] noch verstärkt wird. Es wird gleichsam als eine Kuriosität berichtet, dass Pantagruel dort „einige“ Bücher vorfindet. Interessant ist hier nicht nur, was der Text sagt, sondern auch was er verschweigt. Zwar liest Pantagruel zumindest dem Titel nach so einiges in Laufe seiner Lehrjahre, allein aus der „librairie de sainct Victor“ liest er explizit kein Werk, er sieht sie nur, visitiert sie auf seiner Adelstour wie eine touristische Attraktion. Eine so vorgestellte Bibliothek ist nicht Raum der Wissensrezeption durch Lektüre, sondern ein ästhetischer Raum, oder wir würden heute sagen ein Museum. Wie Krzystof Pomian gezeigt hat, entsteht das museale Objekt aus einer Entwertung seiner primären pragmatischen Funktion und semiotischen Verlagerung zu dem, was er eine „Semiophore“ nennt, die ausschließlich ästhetischen Wert besitzt.[167] Wie einfallsreich von Rabelais einer museal gewordenen Bibliothek einen entsprechenden Katalog beizustellen.

Ein gängiger, aber doch pauschal bleibender, Bestimmungsversuch der satirischen Mittel, geht davon aus, dass lächerliche Buchtitel deren Besitzer verhöhnen. Also: ridiküle Buchtitel, ridiküle Besitzer, frei nach dem Sprichwort ‚zeig mir dein Buch und ich sage dir wer du bist'.
Jede Position der Liste besteht aus der Imitation eines zu Rabelais' Zeit gängigen Kurztitels sowie, das trifft aber nur auf die Minderheit zu, eines Verfassers. Die meisten der fingierten Schriften sind anonym. Unter die zahlreichen phantastischen Verfasserinventionen mischen sich Referenzen auf historische Personen, wie Beda [Venerabilis], R.[aimundus] Lullius, Reuchlin, Gerson oder eben Merlinus Coccaius. Manche stellen schlichtweg den Mangel an Identifizierbarkeit zur Schau, wie „per §. C“ [eine Beifügung der Ed. 1542] oder „Maioris“, den erst der Kommentar Mireille Huchons als „Le cardinal Cajetan, adversaire de Luther et d'Erasme“ vorschlägt zu identifizieren [ŒC K1268 n.19]. Selbst ein auf den ersten Blick sinnloses Silbenungeheuer wie „*Antipericatametaanaparbeugedamphicribrationes merdicantium*“, das in der Ausgabe von 1535 noch „Antiphicribrationes“ lautete, kann – das hat Christoph Clavel an diesem vorwiegend aus griechischen Präpositionen erstellten Kompositwort gezeigt – auf eine Aussage gebracht werden.[168] Die gesamten Namen und Titel der Liste durchzieht ein „jeu allusif“, das Mireille Huchon in ihrer *notice* zu Pantagruel als eine wesentliche Strategie des Rabelaisschen Œuvres unter Rückgriff auf Lukian v. Samosata herausstreicht[169]. Rabelais habe

---

Dass Pantagruel zuerst die Sieben freien Künste an der Artistenfakultät „fort bien“ studiert und dann erst die Bibliothek betritt folgt der historischen Tatsache.

[167] Krzysztof Pomian: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln.* Berlin: 2007.

[168] Christoph Clavel: *Rabelais et la créativité néologique. Quelques remarques sur l'absurdité d'un monstre linguistique.* In: ÉR XXXIX (2002), S. 59-85.

[169] ŒC K1218f; 1227 und 1040: „il érige en véritable théorie l'allusion ainsi que la pratique Lucien.“

dieses „jeu allusif" in seiner polemischen Stoßrichtung sukzessive ausgebaut, was Mireille Huchon an der Beifügung von „Gingolphus" und „de Lupoldus" „théologiens de Cologne, adversaires d'Érasme, de Reuchlin et de Lefebvre d'Étaples, dans un dialogue de 1520" kenntlich macht, ja darin sogar die Explizierung des Lektüreschlüssels sehen will.[170] „C'est dans le context de lutte pour l'évangelisme et contre la Sorbonne", so Huchon, „que doit se lire le présent catalogue." An dem „jeu allusif" kann nur der kundige Leser partizipieren, der sowohl über genügend Textwissen als auch Kenntnis der intellektualen Felder um 1530 besitzt, oder dieses durch einen Kommentar bereitgestellt erhält. Ob der durchschnittliche Leser zwischen 1531 und 1600 sämtliche Anspielungen nachvollziehen konnte, bleibt auf Vermutungen reduziert. Ich vermute, dass auch damals schon manches auch für eine breitere Leserschicht offenkundiger war, manches nur für die Involvierten des intellektualen Betriebes. Diesem Wissenspiel mit dem Motto *sapienti sat* ist wohl niemand ausdauernder und penibler nachgegangen als ein gewisser *bibliophile Jacob,* indem er der Verweisfunktion des Kataloges folgte.

Paul Lacroix veröffentlichte 1862 eine in seiner Ambition bereits schrullige aber für die positivistische Spurensuche symptomatische Publikation, welche vorgab, einen von Rabelais erstellten Katalog der realen Bibliothek von Sainct Victoire redigiert und mit einem überwuchernden Kommentar von eben jenem gezwungen kryptifizierten *bibliophile Jacob* vorzulegen. Bereits in seinem *Préface* wettert Lacroix, die Kommentatoren hätten bisher nichts verstanden an diesem Kapitel.[171] Diese hätten zwar die parodistische Schlagseite der Passage erkannt, seien jedoch in historischen und bibliographischen Recherchen nicht dem Verweis auf die Ordensbibliothek gefolgt, welche die Wirren der Revolution verhältnismäßig intakt überstanden hatte.[172] Indem Lacroix die Affinität Rabelais zur realen historischen Bibliothek als Sprungbrett benützte, ging er davon aus, dass Rabelais aus persönlicher Kenntnis der Bibliothek eine imaginäre Umschrift geschaffen habe, welche sich von kundigen und ausdauernden Kommentatoren, als welchen sich der *bibliophile Jacob* im *Préface* erschreibt, Buch für Buch dechiffrieren lassen könne. „*Dans le catalogue de Rabelais, ce sont, presque sans exception, des livres*

---

[170] ŒC K1219 und 1260: „Rabelais en 1534 fournit la clé de lecture de son catalogue en ajoutant à sa liste cet auteur [Gerson] et le titre réel de son ouvrage...".

[171] [Paul Lacroix]: *Catalogue de la Bibliothèque de L'Abbaye de Saint-Victor au Siezième Siècle rédigé par Francois Rabelais commenté par Le Bibliophile Jacob.*Paris: 1862.

[172] Der Bestand befindet sich heute en gros in der Bibliothèque Nationale de France. Vgl. auch Rainer Berndt: *Art. Sankt Viktor.* In: Theologische Realienenzyklopädie, hrsg. von Gerhard Müller u.a. Band XXX. Berlin/ New York: 1999, S. 42-46. Rainer Berndt: *Die Bibliothek der Abtei Saint-Victor zu Paris: Ihre Werden, ihre Werke, ihr Wert.* In: *Zur Erforschung mittelalterlicher Bibliotheken. Chancen – Entwicklungen – Perspektiven,* hrsg. von Andrea Rapp und Michael Embach. Fr/M: 2009, S. 47-60.

réels et des titres de livres fidèlement reproduits, qui ont servis à fabriquer ces titres des livres imaginaires òu l'on reconnait encore, pour ainsi dire, le cachet de leur origine."[173] Lacroix erstellte in typischer positivistischer Gelehrtenmanier eine Blaupause der imaginären Bibliothek, die als Decoder neben den Rabelaisdruck gehalten werden kann oder – wie Lacroix sein Unternehmen selbst im Préface traditionalisiert – in wuchernden Glossen den Rabelaisschen Text umgebe. Lacroix gab so dem Katalog seine Referentialität zurück. Die Funktion der Liste wird zu einem Rätselspiel für findige gelehrte Leser, der dort seine Kundigkeit zeigt, wo die rekonstruktive Arbeit Lacroix' Varianten hervorbringt.[174] Paul Lacroix hat die Textualität des Katalogs ernst genommen, oder besser zu ernst genommen. In einem solchen Zugriff verweist der Katalog nicht auf reale Bücher als geschriebene oder gedruckte Medien, sondern verweist auf die Bibliothek als Wissen im Kopf des Lesers. Lacroix hat die historische Bezugnahme überdehnt, was zu berücksichtigen bleibt, wenn ich nun unter Rückgriff auf die allgemeinen Merkmale von Katalogen [s.o.] diese zugleich wie angekündigt historisch relativiere. Darin pflichte ich Floyd Gray bei, wenn er festhält, dass es sich nicht um die Parodie [transtextuale Transformation] *eines konkreten* Bibliothekskataloges handele, sondern vielmehr um ein Spiel mit Klassifikationssystemen im Allgemeinen und darüber hinaus mit der Proliferation von Schrift in einer buchgestützten Kultur.[175] Ich folge zuerst Grays Wink, Rabelais imitiere „l'économie d'un vrai catalogue de bibliothèque." Wie funktionierten Bibliothekskataloge eigentlich um 1500 ?

Bibliothekskataloge

Die Entwicklung des Bibliothekskataloges hin zu einem im 19. Jahrhundert hoch standardisierten leistungsstarken Inventionsinstrument vollzog sich in mehreren Stufen mit deutlichen Schüben im Spätmittelalter sowie in Barock und Aufklärung.[176] Bereits im frühen Mittelalter kamen Verzeichnisse für die als wertvoll geltenden Handschriften auf, vorwiegend um einen Besitzstand anzuzeigen und zu sichern.[177] Wir sprechen heute diesbezüglich noch von

---

[173] Lacroix (1862), S. X.

[174] „*le lecteur auquel nous nous adressons est assez éclairé, assez instruit, assez intelligent, pour faire lui-meme un choix entre deux ou trois clefs que nous avons forgées, …*" [Préface xii]

[175] Gray (1994), S. 87; 89 und 94.

[176] Einen guten Überblick gibt Uwe Jochum: *Kleine Bibliotheksgeschichte.* 3., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart: 2007. Zur Entwicklung und Typologie vorwiegend mittelalterlicher Bibliotheks-kataloge Albert Derolez: *Les Catalogues de Bibliothèques.* Brèpols/ Turnhout: 1979.

[177] Heinrich Schreiber: *Quellen und Beobachtungen zur mittelalterlichen Katalogisierungspraxis besonders in deutschen Kartausen.* In: Zentralblatt für Bibliothekswesen 44 (1927), S. 1-19 und 97-118, hier S. 3: „denn man inventarisierte bis in die spätesten Jahrhunderte des Mittelalters in der vorherrschenden Absicht

Inventaren als Listen, die einen rechtlich geltenden Besitzstand festhalten.[178] In der Regel finden sich solche Inventare auf freie Pergamentblätter in besonders wertvollen Codices eingetragen. Die Anordnung der Inventarlisten folgte der Aufstellung, die von Abtei zu Abtei unterschiedlich sein konnte, aber im wesentlichen hierarchisch blieb [d.h. Bibelausgabe, Kirchenväter zuerst, danach Liturgica, Kanonica und zuzletzt falls vorhanden die ‚Poetes'].[179] Zugleich war daran die Bedeutsamkeit der Klosterbibliothek ablesbar.[180] Da es damals noch keine bibliographischen Standards gab, war die Verzeichnung oft sehr unterschiedlich, meist jedoch durch Angaben des Incipit [das Titelblatt ist erst eine Entwicklung der typographischen Zeit des 16. Jahrhunderts] seltener bereits durch Bezeichnung von Verfassern [auch das Autorverständnis einer für den Leser in den Paratexten sichtbar werdenden Instanz fällt ebenfalls ins 16. Jahrhundert]. Primäre Verzeichnungseinheit der Inventare blieben jedoch die Codices in ihrer materialen Beschaffenheit und nicht die genaue Erfassung des Inhaltes derselben. Neben der Abbildung des Besitzstandes hatten sie nur memoriale beziehungsweise administrative Funktion, nicht inventive, zumal die Bestände im Vergleich zu frühneuzeitlichen Bibliotheken überaus klein waren und vom zuständigen *armarius* überschaubar. Wer innerhalb der Kongregation ein Buch benutzen wollte, wurde persönlich vom Kustos der Büchersammlung darauf verwiesen. Erst mit der – durch den Buchdruck beschleunigten – Unüberschaubarkeit, d.h. zunehmenden Problematisierung direkter Adressierbarkeit, wurden Findeinstrumente nötig. Ab dem 12. Jahrhundert begannen sich Inventare zu verselbständigen und „die frühe Neuzeit bringt den Übergang vom Inventar zum Katalog." [181] Darunter fällt der Umbau der indexikalischen Koppelung von Aufstellung und Inventar zu neuen Ordnungssystemen, vorwiegend des zunehmend als leistungsstärker empfundenen

---

nicht ein Verzeichnis der vorhandenen literarischen Werke zu liefern, sondern die in der Bibliothek in der Form von Codices enthaltenen Schätze zu verzeichnen und damit zu sichern."

[178] Die Begrifflichkeit des Mittelalters zur Bezeichnung solcher Inventare war überaus breit und reichte von ‚Bibliotheca' bis ‚Repertorium' und ‚Tabula'. Vgl. Derolez (1979), S. 23-26.

[179] Schreiber (1927), S. 5. Zum mittelalterlichen Bibliotheksmobiliar und dadurch bedingten Möglichkeiten der Buchaufstellung beziehungsweise Buchauflegung s. John W. Clark: *The Care of Books.* Bristol: 1997 [Reprint der 2. Auflage von 1902].

[180] Jochum (2007), S. 63f. „Das Vorbild all dieser Kataloge dürften dabei Isidors von Sevilla *De viris illustribus* und sein *De libris recipiendi* gewesen sein, denen man zwar nicht im Detail, aber zumindest in der großen Linie folgte. Auf diese Weise entstanden nicht einfach Bibliothekskataloge im Sinne von Verzeichnisses vorhandener Kodizes, vielmehr wurde hier eine autoritative Tradition fortgeschrieben, die den einzelnen Werken ihren historischen Ort zuwies: [...] sie sind Verzeichnisse vorhandener Werke und Vorschrift für zu erwerbendes Wissen zugleich."

[181] Jochum (2007), S. 72.

Alphabetes.[182] Die Funktionalität des frühneuzeitlichen Kataloges als Findeinstrument war jedoch erst mit der Etablierung der Signatur gegeben. „Der [in alphabetischen geordneten Indizes verzeichnete] Autorname als alphabetische Signatur des Buches diente seiner eindeutigen *Indentifizierung,* die bibliothekarische Signatur mittels eines alphanumerischen Codes seiner eindeutigen *Lokalisierung, bzw. Archivierung.*"[183] Die Entwicklung der Signaturen verlief von anfänglichen Pult- oder Regalsignaturen zu einer jedes einzelne Buch adressierenden Individualsignatur. Die von Jochum skizzierten Tendenzen verlangen dahingehend einer Explikation, dass nicht von diachron klar segmentierbaren aufeinander aufbauenden Entwicklungsstufen gesprochen werden kann. So verfügten Bibliotheken von Bildungsinstitutionen – ich spreche hier nicht von Privatsammlungen – um 1500 bald über relativ ausgereifte Kataloge mit Signaturen, wie sie den modernen Formen nahe stehen, bald über nicht mehr als Bestandsverzeichnisse mit additiven Anmerkungen zahlreicher Hände. Dazwischen liegen diverse Erweiterungen basaler Indizes, sei es um Bemerkungen zu einzelnen Bestandteilen der Codices oder um Beschreibungen deren Materialität [Einband, Ausstattung etc.] vermehrt, denen trotz bibliographischer Ausrichtung dennoch mehr die Dokumentation eines institutionalen Besitzstandes ablesbar bleibt als die Effiziensteigerung von (post-) scholastischen Gelehrtenpraxen.[184] Was sich zwischen dem 12. und 16. Jahrhundert merklich vollzog, war der Ausbau von Übersichtlichkeit der Datenpräsentation in Katalogen vermittels Spatien und anderer „ideographischer Elemente".[185] Schließlich konnte sich der Benutzer unüberschaubar gewordener Bibliotheken der Frühen Neuzeit nur in diesen zurecht finden, wenn er sich im Katalog zurecht fand.[186]

---

[182] Burke (2001), S. 215ff.

[183] Jochum (2007), S. 85ff, hier S. 87. Im Zuge des 15. Jahrhunderts hat sich die Signatur allgemein durchgesetzt. Jochum sieht in der Einführung der Signatur einen „geistesgeschichtlichen Schritt von größter Bedeutung".

[184] Gut einsehbar sind die zahlreichen Formen in der *Histoire des bibliothèques françaises. Vol. 1: Les bibliothèuqes médiévales. Du VI^e siècle à 1530,* sous la direction d'André Vernet. Paris: 1988; als Beispiel einer Zwischenstellung nenne ich das Inventar der „bibliothèque de la cathédrale de Reims" von 1456 , das auch ein Arbeitsinstrument bereitstellte und noch ausgeprägt „le caractère juridique de l'inventaire et son role administratif" zeigt. Das Inventar gibt neben Titel, Autor auch Umfang und Provenienz der Codices an. Zudem Derolez (1979), S. 27-51.

[185] Raible (1991) und (1997). Man halte etwa das Inventaire de la bibliothèque de la cathédrale de Rouen aus dem frühen XII. Jahrhundert [HBF, 41] gegen den erwähnten Katalog aus Reims.

[186] Ausnahmen wie die Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel und der für externe Besucher im Grunde kaum informative Katalog des Herzogs von 1625ff. bestätigen die Regel. Dazu: Ulrich Johannes Schneider: *Der Ort der Bücher in der Bibliothek und im Katalog am Beispiel von Herzog Augusts Wolfenbütteler Büchersammlung*. In: Archiv für Geschichte des Buchwesens 59 (2005) S. 91-104.

Die schon im Spätmittelalter auf Grund ihres Bücherschatzes geschätzte Abtei der Regularkanoniker in Paris besaß mehrere voneinander unabhängig verwaltete Buchbestände.[187] Neben dem Mönchen und akkredidierten Studenten zugänglichen Beständen und der seperaten Verwahrung liturgischer Bücher verfügte die Abtei über einen Anfang des 16. Jahrhunderts bedingt öffentlich zugänglichen Lesesaale angeketteter Bücher [libri incatenati].[188] Während des 15. Jahrhunderts wurden vermutlich mehrere Inventare/ Kataloge der Bestände des Lesesaales gefertigt, auf unsere Zeit überkommen sind nur die beiden von Claude de Grandrue, nämlich ein alphabetischer und ein topographischer, die jeweils nur die Bestände der im Lesesaal auf den Pulten befindlichen libri incatenati verzeichnen [1081 Codices auf 52 Pulten].[189] Infolge der architektonischen Neuausstattung des Studienlesesaales und der Resystamtisierung des Bestandes erhielt die Bibliothek mit den beiden Katalogen Grandrues aus dem Jahr 1514 ein leistungsstarkes Findeinstrument, dessen erster (topographischer) Teil ungebrochen an die Tradition der mittelalterlichen Inventarisierungspraxen anknüpft.[190] Das Ordnungsraster für Lokalisierung und Verzeichnung war ein den drei Reihen an Pulten entsprechendes dreifaches Alphabet [A-T/ AA-TT/ AAA-OOO] mit durchschnittlich 20 bis maximal 30 Codices je Buchstabe. Leicht konnte so jeder Codex an seinem Ort im Pult

---

[187] Zur Bibliothek der Abbaye de Saint-Victoire generell die *Introduction* Gilbert Ouys zur Neuedition des Grandruekataloges *Le catalogue de la bibliothèque de l'abbaye de Saint-Victor de Paris de Claude de Grandrue 1514,* texte et index établis par Véronika Gerz-von Buren. Paris: 1983, S. I-XXXXV. Veronika Gerz-von-Büren: *Etude des classements de bibliothèques anciennes pour essayer de comprendre le rôle culturel de la bibliothèque de St. Victor à Paris.* In: Codices manuscripti 12 (1986), S. 1-26. Gilbert Ouy: *Saint-Victor de Paris.* In: Vernet (1988), S. 86-89. Rainer Berndt: *Art. Sankt Viktor.* In: Theologische Realienenzyklopädie, hrsg. von Gerhard Müller u.a. Band XXX. Berlin/ New York: 1999, S. 42-46.
Ders: *Die Bibliothek der Abtei Saint-Victor zu Paris. Ihr Werden, ihre Werke, ihr Wert.* In: *Zur Erforschung mittelalterlicher Bibliotheken. Chancen – Entwicklungen – Perspektiven,* hrsg. von Andrea Rapp und Michael Embach. Fr/M: 2009, S. 47-60.

[188] Clark (1902²/1997), S. 65.

[189] Eine hss. Abschrift des Kataloges befindet sich heute in der Bibliothèque Nationale de France Sign. B.N. lat. 14767. Die Edition Gerz-von-Bürens [=Grandrue (1514/ 1583)] folgt dieser Handschrift. Der Katalog war jedoch ürsprünglich ein gedruckter, sein Titel *Catalogus typographicus bibliothecae manuscriptae St. Victoris.* Zur genauen Verteilung vgl. neben der Edition auch Gerz-von-Büren (1986).

[190] Der Anlass wurde darin vermerkt: „Tum deinde, cum abbas Nicasius de Lorme, curante Guillelmo Turpin camerario, novum aedificium bibliothecae manuscriptae reponendae a fundamentis extrui fecisset, ipse de Granivio libros super pulpita ordinavit, et catalogos, hunc typographicum alterum alphabeticum auctorum materiamque confecit." Grandrue (1514/1983), S. 2. Die Anknüpfung an bestehende Ordnungsusancen betont auch Ouy (1983), S. XX.

aufgefunden werden.[191] Die auf der Makroebene nach dem vierfachen Schriftsinn konstituierte ‚ordo' wurde auf der Mikroebene mit einer Anordnung nach Fachgebieten und Relevanz der Autoren verschränkt.[192] Das erste Alphabet enthielt Bibelausgaben (mit und ohne ‚glossa ordinaria'), Albertus Magnus, Thomas v. Aquin, Sentenzenkommentare und Decretalien. Im zweiten Alphabet konnte man die Texte der ‚Patres ecclesiae' und Predigtensammlungen finden, zuletzt auch vulgärsprachliche und medizinische Literatur. In der dritten Abteilung schließlich fanden historische, rhetorische und philosophische Texte ihren Ort.[193] Der Katalog verzeichnete in der Regel Autorschaft, Titel, Inhalt, Incipits, Explicits und Bemerkungen zur materialen Ausstattung, die von nachfolgenden Händen immer wieder ergänzt wurden. Der auf Übersichtlichkeit hin angelegte Katalog Grandrues sollte durchweg modellhaft die Ordnung einer auf Studienzwecke ausgerichteten Bibliothek repräsentieren.[194] Für die ‚Codices manuscripti' blieb der Katalog Grandrues bis zur völligen Umgestaltung der Aufstellung im Zuge der Öffnung für (zumindest teilweise) öffentliche Nutzung anno 1654 gültig.

Gegenüber Grandrues Instrument gibt sich der Rabelaissche Katalog bewußt primitiv. [195] Summa summarum nimmt sich die Rabelaische Liste auf Grund mangelnder Beschreibungen, mangelndem alphabetischen Ordnungssystem und mangelnder Signaturen eher wie ein mittelalterliches Inventar aus als ein fortschrittlicher leistungsstarker Katalog, wie ihn Claude de Grandrue der stark expandierenden Bibliothek gebracht hatte.

Ob nun Rabelais selbst seinen Katalog nach diesem angelegt habe, halte ich für unwahrscheinlich. Wohl nehme ich aber an, dass Rabelais als kundiger Bibliotheksbenützer wusste, was einen modernen Bibliothekskatalog von mittelalterlichen Inventaren unterscheidet. Manche sehen in dieser Liste keine durchgreifende Ordnung, vielmehr ein buntes Durcheinander übereinandergeworfener Büchertitel, eine Bibliothek in Unordnung abbildend. Frank Rutger-Hausmann macht darin eine „Anordnung und Aufstellung der Bücher, wie damals üblich, nach Sachgruppen, nicht alphabetisch"[196] aus. Dass keine alphabetische Ordnung präsentiert wird, ist evident, die Sachgruppen bestünden grosso modo in theologischen Traktaten, Breviarien, Vitensammlungen und Lebensratgebern, im wesentlichen also theologische und ethische Literatur. Nimmt man die Machart eines Inventares ernst und

---

[191] Dass sie dort auch blieben, hatten die Ketten sicher zu stellen. Allein Bücherdiebe waren schon damals findig. Ouy (1983), S. XVIff.

[192] Gerz-von-Büren (1986), S.2 und 11ff.

[193] Eine Übersicht geben Ouy (1983), S. XXI-XXIV; und Gerz-von-Büren (1986), S. 23-26.

[194] Grandrue (1514/1983), S. LIII.

[195] Vgl. Gray (1994), S. 85: „Tout d'abord, à l'encontre de l'inventaire de Rabelais, celui de Grandrue est systématique et raisonné."

[196] Rutger-Hausmann (2004), S. 100f.

berücksichtigt, „dass fast alle mittelalterlichen Bibliothekskataloge den Handschriftenbestand in der Reihenfolge der Aufstellung verzeichnen“[197], so bleibt auch die Möglichkeit der Suggestion einer topograpischen Ordnung. Darin anschliessen lässt sich die Lesart von „*et primo*/ Et. primò“ als Abbreviatur von damals üblichen topographischen Bezeichnungen wie „in primo pulpito“ oder „primo pulpito“.

Wenn Rabelais mit der Ausgabe von 1537 das Wort „repertoyre“ befügt, dann wohl nicht nur des Reimes willen. Gemäß dem *Dictionnaire historique de la Langue Française* war das Wort seit dem Ende des 14. Jahrhundert verbreitet, einerseits der allegorischen Personifikation des universalen Wissens beigelegt, andererseits als Bezeichnung eines Ordnungs- und Findeinstrumentes, mehr oder minder als Synonym für Katalog.[198] ‚Repertorium' war zwar eine der vielen möglichen Bezeichnungen für ein mittelalterliches Bibliotheksinventar, allein ob mit Rabelais' ‚repertoyre' nun eine skriptographische Liste des Bestandes oder nur der Bestand selbst bezeichnet ist, bleibt vage.[199] Insofern – wie ausgeführt – mittelalterliche Verzeichnisse eine deckende Korrespondenz zwischen Anordnung im Bibliotheksraum und Anordnung der Listenelemente auszeichnet, das ‚Repertorium' somit ein Abbild der dispositio librorum in der Bibliothek ist, werden die Verzeichung des Bestandes und seine bloße Beschreibung austauschbar. Es ergeben sich somit zwei Lesarten, die auf Grund der Faktur mittelalterlicher Inventare beide möglich erscheinen.

Die eine Lesart suggeriert die intratextuale Einschaltung eines schriftlichen Inventares, so als habe der Figur Pantagruel oder vielmehr dem impliziten Autor ein handschriftliches Inventar des Bibliothekbestandes vorgelegen im Sinne eines fingierten Dokumentes. Das bewußt primitiv gestaltete Inventar fügt sich dabei gut zu einer als museal verunglimpften Bibliothek.

Die zweite Lesart ist diejenige einer durch bloße Aufzählung der gesehenen Gegenstände entwickelten descriptio loci. Der Leser schreitet gleichsam im Perspektiventräger Pantagruel die Bücherordnung der Bibliothek von Pult zu Pult ab. So gelesen würde die narratio modal [i.S.

---

[197] Schreiber (1927), S. 5.

[198] *Dictionnaire historique de la Langue Française,* par Alain Rey et al. Paris: 1998, Tome 3, p. 3184 [*repertoire*]: „Le mot, d'abord relevé dans répertoire de science appliqué à la personification allégorique du savoir méthodique et complet, designe (1458) l'ensemble des connaissance transmises et (1468) une table ou un receuil òu les matières sont classès selon un ordre qui facile les recherches.“ Ähnlich in der *Éncyclopedie. Tome XIV* (1765), S. 131: „terme françisé du latin reprire, trouver. On intend par ce mot un lieu où les choses sont disposées par ordre, de maniere qu'on peut les y trouver aisement lorsqu'on en a besoin.“

[199] Vgl. auch den Eintrag ‚repertorium' In: *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis constitutum a Carolo du Fresne Domino du Cange* [...]. Editio nova à Leopold Favre. Niort: 1883-1887, Tom. VII, col. 130b.

Genettes] verschoben, die Imagination des Lesers folgt der Blickführung wie einer Art „camera slide“ durch den Bibliotheksraum.
In beiden liegt das Moment der Visualität, dass die Büchersammlung zu einem spectaculum im wörtlichen Sinne macht.

> „[Rabelais] ne nous *dit* pas que ces titres représentent le genre de livre qu'on pouvait trouver dans les bibliothèques parisiennes de l'époque et que les consulter serait une perte de temps; il nous le *montre* par les accumulations d'une écriture bigarrée, proche du calligramme.“[200]

Kataloglektüre

Die Listenbildungen als reinen „sound effect“ aufzufassen, scheint ein Ausweg zu sein, wenn versucht wird die Funktionen aller Listen auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen und genau dann, wenn eine reibungslose Semiose Schiffbruch erleidet. Gewiss bringt auch diese Liste „sound effects“ hervor, die bereits durch die einleitende Assonanz von „trouva“ und „repertoyre“ eröffnet werden und aus der ganzen Liste hervortönen, was aber auch heißt die spezifische Textualität der Liste in der Funktion aller Listen als Klangspiele einzuebnen [s.o].

Die zerstäubte Semantik verweist auf die Materialität des Signifikanten, der mit dem Aufzeichnungssystem Schrift und mehr noch mit der Etablierung der Typographie nicht nur auditiv wahrgenommen wird, sondern wie McLuhan es formuliert „das Ohr gegen das Auge getauscht wird.“ Da auch die auditive Performabilität nicht gänzlich schwindet, wenn sie auch erst bewußt hergestellt werden muss, ist auch hier von einer Komplementarität beider Sinnesbereiche auszugehen. Zurecht spricht daher Floyd Gray von einer „mise en page“, welche die Aufmerksamkeit des Lesers banne, sodass sich überhaupt nach der Lesbarkeit der Listen fragen lässt.[201] „Le catalogue de Rabelais soulève en effet des problèmes de lecture.“

Auch hier scheint sich zu bestätigen, was ich in der Auseinandersetzung mit der *Spiele-Liste* unter dem Begriff der *(Contra-)Ökonomie* der Lektüre vorgeschlagen habe. Für den Leser ergibt sich eine wahrhaftige Kollision zwischen der an der Textsorte Katalog habitualisierten selektiven Lektüre und der linearen vollständigen Lektüre der umgebenden narratio. Wer dem Zwang der umgebenden Schrift folgt und die Liste in toto von der erste Zeile bis zur letzten durchläuft, bei dem mag sich jene Komik einstellen, die Freud als Diskrepanz zwischen aufgewandter Energie und Lächerlichkeit des Gegenstandes beschrieben hat. Auch in dieser Liste begegnet der Leser der „fonction proprement ludique“, an dem er sich je nach Lust

---

[200] Gray (1994), S. 103.

[201] Gray (1994), S. 89f. Hier verweise ich nicht nur auf Gray, sondern auch auf die wertvollen Überlegungen Glausers zur *Visualität* der Listen [s.o.]

beteiligen oder es als Spielverderber überblättern kann.[202] Aber auch dann spielt der Leser ex-negativo mit.

Die Bücherliste problematisiert jedoch nicht nur die Lektüre, sondern zugleich auch die Produktion einer buchgestützten Schriftkultur. Dabei lässt sich nahtlos an die Janusköpfigkeit der *copia* anschließen, auf deren Rückseite für die Teilhaber der Schriftkultur der Frühen Neuzeit die Produktion bzw. Reproduktion von „useless knowledge" drohte. Die Proliferation von Schrift schien nicht zuletzt durch die Effizienssteigerung des Buchdruckes unüberschaubar und inkontrollabel zu werden. Dass der Buchdruck auch allerhand Unsinn und „falsche Bildung" produzierte hat uns Elizabeth Eisenstein gelehrt. Das Wissen, dass die typographische Reproduktion selbst noch keine Filterung bereit stellte, sondern im Gegenteil falsches Wissen auch noch disseminierte, kann auch aus dem Explicit des Kapitels abgelesen werden. Nach dem Katalog unsinniger Bücher folgt die Beifügung: „Desquelz aulcuns sont jà imprimés, et les aultres l'on imprime maintenant en cest noble ville de Tubinge." Der Buchdruck allein nobilitiert nicht den Inhalt. Das wusste auch Rabelais.

Das Moment der expandierenden Schriftkultur inbesondere das Problem der *copia librorum* und ihrer Verzeichnung steckt in gewissem Sinne bereits in der Liste Rabelais, dezidiert ausgebaut findet es sich aber erst in Fischarts Adaption unter dem Titel *Catalogus Catalogorum perpetuo durabilis,* der ich mich im folgenden Kapitel zuwenden werde.

[202] Gray (1994), S. 104. vgl. auch Tetel (1964), S. 14: „L'accumulation des titres imaginaires est telle que nous avons l'impression d'une exagération colossale, ce qui constitue un premier élément ludique."

11| FISCHARTS CATALOGUS CATALOGORUM PERPETUO DURABILIS

Auch während des Jahres 1590 verlässt die Offizin Bernard Jobins Einiges mit genannter, verschlüsselter oder ungenannter Beteiligung seines Schwagers.[203] Eine Neuauflage des *Bienenkorbes* in zwei Druckvarianten, die dritte Ausgabe der *Geschichtklitterung* und eines der seltsamsten Produkte des Typographaeums: der *Catalogus Catalogorum perpetuo durabilis,* welcher als letztes Werk Johann Fischarts gilt. [204]

Elizabeth Eisensteins Gedanke, dass aus den Pressen nicht nur viel Nutzbringendes an die Öffentlichkeit kam, sondern gleichfalls allerhand Unsinn, scheint auf kaum ein anderes Produkt so trefflich zu passen als Fischarts *Catalogus Catalogorum.*[205] Gemeiner Nutzen war laut Michael Giesecke die allgemeine Losung der Fachliteratur des 16. Jahrhunderts, Kurtzweiligkeit oder ‚Ergetzlichkeit' dasjenige der unterhaltsamen Prosa.[206] Obgleich der *Catalogus* beides zu vereinen vorgibt – nämlich wie es in der Titelei heißt „Aller Fürnemer außbündiger/fürtrefflicher nützlicher / ergetzlicher schöner nicht jederman gemeiner/getruckter und ungetruckter Bücher und Schrifften" zu versammeln – kann ihm schwerlich das Attribut des Nützlichen beigelegt werden und dasjenige der Kurtzweil und Unterhaltsamkeit mag ihm auch so mancher hinter das Licht geführte Leser vehement abgesprochen haben. Kauften manche die Katze im Sack oder war dieses Seitenstück zur Geschichtklitterung auf eine ‚ideale' Leserschaft hin kalkuliert ?

---

[203] Jean Muller verzeichnet für das Jahr 1590 13 Drucke; Muller (1986), S. 595f. Das *Verzeichnis der im deutschsprachigen Raum erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts* [VD16] zuletzt 18.

[204] *Catalogus Catalogorum perpetuo durabilis.* || Das ist. || Ein Ewigwerende/ Gordiani=||scher/Pergamenischer und Tirranino=||nischer Bibliothecken gleichwichtige und rich=||tige verzeichnuß und registratur/|| Aller Fürnemer außbündiger/fürtreff||licher nützlicher / ergetzlicher schöner nicht jeder=||man gemeiner/getruckter und ungetruckter Bücher und|| Schrifften/Operum, Tomorum,Tractatuum,||Voluminum, Partium viler mancher Herz=||licher Auctorn und Scribenten. [...] Getruckt zu Nienendorff/bei Nirgendsheim/|| im Mentzergrund.|| M. D. XC. [Straßburg: Bernhard Jobin 1590]. [VD16 ZV 23350. Muller (1986), S. 596, Nr. 209.] Als Referenzausgabe gilt die Quasi-faksimileedition im Rahmen der *Neudrucke deutscher Literaturwerke*: Johann Fischart: *Catalogus Catalogorum perpetuo durabilis (1590),* hrsg. von Michael Schilling. Tübingen: Niemeyer 1993 [Neudrucke deutscher Literaturwerke. Neue Folge Bd. 46]. [Faksimiliert wurde nur das Titelblatt nach dem Exemplar der Nürnberger Stadtbibliothek.] Zudem wurde das Exemplar der Österreichischen Nationalbibliothek [Signatur 23.235-A Rara] eingesehen. Meine Belege sind zweigliedrig: zuerst die Bogensignatur des Druckes und nach der Virgel die Seitenzahl der Edition Schillings.

[205] Eisenstein (2005[2]), S. 51ff.

[206] Giesecke (1991), passim.

Zunächst ist der *Catalogus Catalogorum* eine Bearbeitung der Bücherliste aus dem siebten Kapitel des *Pantagruel,* wobei auch hier Fischart seinem Translationsprinzip treu bleibend zwar so gut wie keinen Eintrag unübersetzt ließ, darüber hinaus aber erhebliche Erweiterungen vornahm.[207] Während die Titelblätter der *Geschichtklitterung*-Ausgaben explizit die Autorschaft der Vorlage nicht nur erwähnen, sondern durch Rotdruck gleichsam hervorheben, verschweigt das Titelblatt des *Catalogus Catalogorum* dessen Herkunft aus der Bücherliste der *Librairie de Sainct Victoire.* Allein zu Beginn der „Vor und anred" [A^{ijr} / 4] ist die Rede von des Verfassers „Pantagruelinischen Bibliothec / vnnd Bücherregistratur / So wol vnnd billich ein Catalogus Catalogorum sein vnd genent werden mag /". Die Bezeichnung „Pantagruelinisch" war zu dieser Zeit bereits zum biegsamen Attribut geworden für alles Monströs-Groteske, markiert daher nicht unbedingt einen direkten Bezug. Es kann jedoch davon ausgegangen werden, dass die ‚ideale Leserschaft' genügend Textkenntnis des französischen Originals hatte, um den *Catalogus Catalogorum* als Bearbeitung der Rabelaisschen Bücherliste zu erkennen.

Bekanntermaßen erschienen keine Fischartschen Bearbeitungen des Rabelaisschen Romankomplexes über das Buch *Gargantua* hinaus und eventuale Prolepsen dort, wo die *Geschichtklitterung* von 1582 allmählich versickert, dürfen kaum als Verlagsankündigung gelesen werden:

> „Jedoch / soll unnd muß ich dermal eins wider das fliegengeschmeiß ein Nasenschirm schreiben [...] dann ich kan auch noch fünff Sprachen ohn Schwätzenschwäbisch / das ist die sechßt / heißt Lügen.

---

[207] Nachdem der *Catalogus Catalogorum* in der Fischartforschung seit Hugo Sommerhalder – der ihn auch nur en passant erwähnt – längere Zeit über eher unbeachtet blieb, brachten die letzten zwanzig Jahre – nicht zuletzt in Folge der Neuedition durch Schilling - einige wichtige Beiträge hervor, die auch meinen Ausführungen zu Grunde liegen. Zu nennen sind: die *Einleitung* Michael Schillings zu seiner Neuedition, S. IX-XXXI. Erich Kleinschmidt: *Die konstruierte Bibliothek. Zu Johann Fischarts Catalogus catalogorum (1590).* In: Études Germaniques 1995, S. 541-555. Jan-Dirk Müller: *Universalbibliothek und Gedächtnis. Aporien frühneuzeitlicher Wissenskodifikation bei Conrad Gesner (Mit einem Ausblick auf Antonio Possevino, Theodor Zwinger und Johann Fischart).* In: *Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur,* hrsg. in Verbindung mit Wolfgang Frühwald von Dietmar Peil, Michael Schilling und Peter Strohschneider. Tübingen: 1998, S. 285-309. Seelbach (2000), inbesondere S. 231-266 und S. 490-499. Dirk Werle: *Copia librorum. Problemgeschichte imaginierter Bibliotheken 1580-1630.* Tübingen: 2007, inbesondere S. 170-222. Immer noch grundlegend ist die *Fischart-Studie* von Adolf Hauffen: *IX. Catalogus Catalogorum.* In: ders.: *Neue Fischart-Studien.* Leipzig: 1908, S. 1-41 [Euphorion Ergänzungsheft 7]. Komprimiert fand der Artikel auch Verarbeitung im zweiten Band der Fischartmonographie (1922), S. 221-235.

> Aber nicht halb so wild/ es mags einer versuchen: Im folgenden zweiten Buch will ich sie suchen: Es wird mir die Liberey zu S. Victor wol dienen inn die Kuchen:“ [GK/ 437][208]

Auflistungen von Buchtiteln schmücken auch anderorten das Fischartsche Œuvre. Im „Ein vnd Vor Ritt“ der *Geschichtklitterung* „gespunst Büchertitel, die euch wunderlich Krabatisch inn den Ohren lauten“ und bereits hier als Produkte „blinder hundsgeburt heutiges bücher schreibens“ bezeichnet werden[209], beziehungsweise eine weit aus längere im 17. Kapitel [„Wie Gurgelstrozza von einem Weißheitwichtigen Sophisten inn Lateinischer geschriftt vnd kunst ward vnderricht, nach dem allerschwersten Gewicht.“ GK/ 212ff.], wo Rabelais' Aufzählung der für den scholastischen Lehrbetrieb Ponocrates' nötigen Handbücher ausgebaut wird, indem der intertextuelle „Hamster“ Fischart sich reichlich vorallem aus den *Epistolae obscurorum virorum* bedient hat, um die polemische Schlagseite noch zu verstärken.[210] Weitere „kramlobende vnd Kaufflockende Tituln unnd Uberschrifften“ reihte Fischart in der Vorrede zu der 1588 bei Jobin gedruckten *Wolsicherent Auffmunterung* von Johann Rivius [VD16 R 2658] zu einer Liste von Gebet- und Erbauungsbüchern.[211] Auch hier vermerkt er in Hinblick auf die expansive Schriftproduktion seiner Zeit, „daß Heut zumahl deß Bücherhandels mehr ist / dann nie gewesen“. Auf das Moment des expansiven Marktes wird noch näher einzugehen sein.

Man muss nicht – wie Hauffen – so weit gehen, diese Enumerationen von Büchern als „Vorarbeiten“ zum *Catalogus Catalogorum* oder sogar als „Catalogus in nuce“ zu bezeichnen, um erkennen zu können, dass Fischart die Möglichkeiten der Darstellung einer Bücherliste sukzessive derart ausgebaut hat, sie aus dem Romankotext herauszustellen und paratextuell ausstaffiert als eigenständigen Druck erscheinen zu lassen.[212]

Fischart hat die 138 Elemente der Rabelaisschen Bücherliste auf 527 expandiert und jeden Eintrag auch bereits optisch verbreitert. Zwei Titel ausgenommen [Nr. 297 und 299] folgt

---

[208] Der „Kuchen“ fungiert als Bild für die Hybridität des Romans. In der Vorrede heißt es: „So bringen wir nun hier auß allen vorgedchaten arten ein gebachenen kuchen,...“ [GK/ 12], der im Titelblatt genannte „Teutsche Model“ gehört ebenfalls zu diesem Bild.

[209] Hierbei gilt zu bemerken, dass die Büchertitel Rabelais' verzwicktes silenisches Gleichnis über die verweigerte Korrespondenz von äußerer Erscheinung in innerem Wert weiterführt, demgemäß der Inhalt von Büchern nicht an ihrem Titel beurteilt werden dürfe. Weinberg (1986), S. 37.

[210] Hauffen (1908), S. 1-7 und (1922), S. 220-224. Schilling (1993), S. XI-XIV. Seelbach (2000), S. 208ff. „Im Gegensatz zum *Catalogus catalogorum,* der zwar auch solche scholastischen, nichtsnutzigen Werke enthält, aber eben nicht ausschließlich, ist die Kritik nicht nur vorherrschendes, sondern ausschließliches Moment.“ [210]

[211] Anton Englert: *Eine Vorrede von Fischart.* In: Euphorion 3 (1896), S. 23-32, hier S. 28.

[212] Hauffen (1908), S. 1f. Der *Catalogus Catalogorum* wurde, wenn ich es richtig sehe, offensichtlich nie – auch in den postumen Ausgaben nicht – als Anhang der *Geschichtklitterung* gedruckt. In der Unterscheidung von ‚Kontext' und ‚Kotext' folge ich Eco (1998[3]), S. 17ff.

Fischart der Reihenfolge des „repertoyre de beaulx livres".[213] Was an der *Geschichtklitterung* unterstrichen wurde, gilt auch hier: die Trans-skription des Prätextes bewegt sich von der imitatio zur aemulatio, sodass Schilling zurecht von einer „autonomen Aneignung" spricht.[214] Auch hier wird der Textbestand Rabelais' für Fischart zu „Kondensationskernen" für diverse Erweiterungen, sei es dass aus einzelnen Titeln der „Mode der zeitgenössischen Mehrfachtitel" folgend Verdoppelungen oder Verdreifachungen werden, sei es dass makkaronisch-etymologische Wortspiele mit realen und/ oder fingierten Verfassern und Titeln inszeniert werden, die weit über Rabelais hinausgehen.[215] Oftmals werden dort, wo Rabelais keine Verfasser angab, entstellte oder verschüsselte historisch reale Autoren eingesetzt, realen Autoren fingierte Schriften angedichtet [zB. Nr. 71/ A^{8r}: „Haackenanlegung der Beichtvätter / sampt den Knackenpeinlein vnd Gribelmüßlin der Pfarherr: durch Frat. Theodoricum de Gand, Vniversitatis Coloniensis Legatum"] oder Titel realer Drucke hinter phonematischen Spielereien versteckt [zB. Nr. 1/ A^{5r}: hier wird Rabelais „Biga salutis" um den realer Verfasser Michael de Hungaria und ein Wortspiel des realen Titels „Heilwog und gesundheit feig" ergänzt].[216] Jegliche Kombinationen werden geboten, sodass der Leser mehr noch als bei Rabelais „über den Realitätsstatus der einzelnen Werke verunsichter wird".[217] Selbst zahlreiche der von Schilling oder Seelbach aufgespürten Originaltitel scheinen höchst unglaubwürdig. Real ist vielmehr, was der Markt präsentiert, ob glaubwürdig oder unglaubwürdig.

In vielen Titeln markierte Fischart diverse Aktualtitäsbezüge, so etwa wenn er Erweiterungen zu Rabelais' gegen scholastische Lehrwerke polemisierende Titel in die konfessionalen Auseinandersetzungen seiner Zeit verlängert.[218] Neben seinen eigenen in selbstironischer Manier verdrehten Schriften [zB. Nr. 84/ A^{8v}: „Anatomy der Flöh / vnd von der

---

[213] Schilling hat in seiner Ausgabe dankenswerter Weise die einzelnen Titeln nummiert, verleiht der Liste aber dadurch eine Zählbarkeit, welche sie bei Fischart wie bei Rabelais eben verbirgt.

[214] Schilling (1993), S. XVI.

[215] Zum Begriff der „Kondensationskerne" [Sommerhalder (1960), S. 72] s.o.

[216] Auf die Machart sowohl der Trans-lationen Rabelaisscher Titel als der von Fischart hinzugesetzten Titel gehe ich hier nicht näher ein, Adolf Hauffen und Ulrich Seelbach haben hier durch detaillierte Quellenforschungen das Feld bereits ausreichend bestellt. Ulrich Seelbach (2000) hat die Titel nach „Graden der Verschlüsselung durch den Autor und der Entschlüsselungsleistung des Lesers" [233] in fünf Kategorien sortiert: *Reale Büchertitel* [234-240]; *Realer Autor und verfremdeter Titel* [240-242]; *Reale Autoren oder Herausgeber und fingierte Titel* [242-249]; *Reale Büchertitel und fingierte Autoren* [250-257]. Zudem gibt Seelbach eine „Liste der realen Autoren und Werke im *Catalogus catalogorum* [490-499], deren beeindruckende Länge bereits zeigt, wie viele Autoren Fischart verarbeitet hat.

[217] Schilling (1993), S. XV. Kleinschmidt (1995), S. 548: „Dem Leser entgleitet die Möglichkeit der Verifikation." Seelbach (2000), S. 278.

[218] Schilling (1993), S. XVIII-XXI.

Milwen zän außbrechung: Mit einem kunstücklein / wie die Flöh inn Wachs seind abzutrucken: Durch Fridle vom Läußhügel.“] wurde mehrmals Hans Sachs im *Catalogus Catalogorum* verbaut [zB. Nr. 309/ C^{4v}: „Der Mägt Kehrab / Inhaltent / die vernascht Köchin / die unsichtbarn Haußmagd / drey klagende Haußmägf / vnd hingegen dreyer frauen klagen vber jre Mägd / kampff der Magd mit der Kindtbetkellerin alles durch Iohan de Saxo.“].[219]

Der Catalogus Catalogorum als jeu allusif

Was die Bücherliste des *Catalogus Catalogorum* bietet, ist ein der Rabelaisschen Liste ähnliches aber intensiviertes „jeu allusif“, ein weitgespanntes Netz intertextualer Verweisungen, dessen Dechiffrierung minder auf profunder Textkenntnis basiert, denn auf Kenntissen von Parametern der Adressierbarkeit von Erzeugnissen der Schriftkultur [also Titel und Verfasser]. Ulrich Seelbach hat in seiner als Kommentar lesbaren Untersuchung das Profil einer „idealen Leserschaft“ in der „Bringschuld“ intertextualer Kompetenzen umrissen. Fischart rekurriert auf Wissen aus dem „common knowledge“ genauso, wie auf profunde Kenntnisse der geistigen Elite. Für *Geschichtklitterung* wie *Catalogus Catalogorum* muss von durch Erwartungshorizont und Bildung gleichermaßen formierten Gradationen der Konsumierbarkeit ausgegangen werden [bei ersterer war das Spektrum vermutlich breiter als bei letzterem].

Das „jeu allusif“ muss auch im Kontext einer frühneuzeitlichen Kultur des Rätsels gesehen werden, wie es inbesondere für die ‚Textgemeinschaft’ der Gelehrten zum Wetzstein der „theoretischen Neugierde“ wurde.[220] Im Straßburger Raum überaus beliebt war im 16. Jahrhundert etwa das sogenannte *Straßburger Rätselbuch,* von dem ausgegangen wird, dass Fischart es kannte.[221] Während das Rätsel im Humanismus wesentlich über seinen didaktischen Wert legitimiert wurde, bereitete die hermeneutische Herausforderung immer auch ein ästhetisches Vergnügen.[222] Je höher der Widerstand der *obscuritas,* desto höher auch die aus der Enthüllung gewonnene Lust, desto höher aber auch die Wahrscheinlichkeit in Frust zu enden.

Auf einer höheren Ebene appeliert der Text an den Leser nicht nur durch verkappte Wissensbestände, sondern mehr noch dort, wo ausgesparte Wissensbestände zu einer

---

[219] Hauffen (1908), S. 31f. [Hans Sachs] und 38f. [J.F.]; Hauffen erkannte in der „Berücksichtigung der zeitgenössischen Literatur de[n] Hauptwert der Neubearbeitung Fischarts“ [24] und (1922), S. 230.

[220] Hans Blumenberg: *Die Legitimität der Neuzeit. Dritter Teil: Der Prozeß der theoretischen Neugierde.* Fr/M: 1984[3].

[221]Heike Bismark: *Rätselbücher. Entstehung und Entwicklung eines frühneuzeitlichen Buchtyps im deutschsprachigen Raum.* Tübingen: 2007. Zu Rezeptionsspuren bei Fischart s. S. 187-190 und S. 202f.

[222] Doren Wohlleben: *Obscuritas und Curiositas. Das Rätsel als neuzeitliche Denkform mit Blick auf Francis Bacons Weisheit der Alten (De sapientia veterum, 1609).* In: variations 18 (2010), S. 15-27.

Komplettierung motivieren.[223] Wo die Leerstellen nicht durch Rekurrenz auf die ‚scientia' konkretisiert werden, springt die ‚imaginatio' ein. Wer die realen Schriften nicht kannte, auf welche sich Anspielungen des *Catalogus Catalogorum* bezogen, und so einen komischen Effekt aus der Diskrepanz beziehen konnte, der konnte zumindest ein nicht weniger amüsantes Spiel verfolgen: Inhalte zu den Titeln zu imaginieren. Und schließlich bleibt auch hier – wie schon bei allen Listen Rabelais' – die Ebene des Genusses am phonetischen Reichtum, der über einen ausgeschüttet wird.

In jedem Fall musste bei der Überzahl makkaronischer Sprachkombinationen das ‚Codeswitching' zwischen Latein und Volkssprache keine Mühe bereiten. Darüber hinaus reichte aber die Kenntnis eines begrenztes Korpus kanonisierter Texte nicht mehr aus, um durch den *Catalogus Catalogorum* navigieren zu können.

Die institutionelle Versorgung der Lateinschulen mit einem abrufbaren Textkorpus genügte nicht mehr, die „blinden hundsgeburt[en] heutiges bücher schreibens" zu überblicken. Der „wild Walt der Bücher" [Nr. 518/ E^{r}] war undurchsichtig geworden. Wer Fischarts Schrift verstehen wollte, musste weniger seinen Cicero auswendig können, als die veränderten Bedingungen der gelehrten Schriftkultur des 16. Jahrhunderts kennen, das heißt des Systems des Typographaeums, seiner Produktions- und Distributionsmechanismen, sowie der Instrumente, die es hervorrief, den „wild Walt der Bücher" zu domestizieren.

Ulrich Seelbach geht in seiner Spurensuche nach einer ‚idealen' Leserschaft der Drucke Fischarts davon aus, dass der *Catalogus Catalogorum* sich an ein Publikum richtet, das „den Buchmarkt aufmerksam verfolgt und diesen auch genau kennen muß, um an der umfrangreichsten Aufzählung, die Fischart je produziert hat, seine Freude zu haben."[224]

[223] Vgl. Kleinschmidt (1995), S. 551.

[224] Seelbach (2000), S. 231 ähnlich S. 278.

Druckanalytische Spekulationen über einen eventualen Adressatenkreis

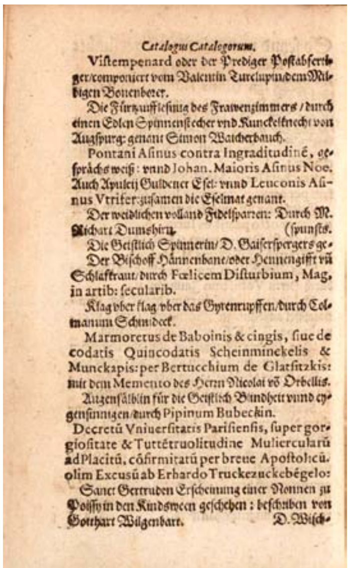
Dass viele die Katze im Sack kauften und entgegen geweckter Erwartungen statt Lektürefreuden nur Verärgerung über einen unnützen Buchkauf verspürten, schließe ich aus. Seelbach folgend gehe ich davon aus, dass der *Catalogus Catalogorum* für einen genau kalkulierten Adressatenkreis entworfen und produziert wurde, für Adressaten nämlich, die mit dem System des Typographaeums vertraut waren, beziehungsweise für dieses produzierten.[225] Der *Catalogus Catalogorum* ist nicht nur ein seltsames Werk, sondern auch ein seltenes. Michael Schilling geht von zwölf belegbaren Exemplaren aus, von denen sechs heute noch nachweisbar sind.[226] Ein Grund für die schmale Überlieferung könnte darin vermutet werden, dass der Druck für viele Besitzer allmählich unverständlich wurde oder nicht mehr als lustig empfunden wurde und daher den Weg in den Bücherorkus ging. Wahrscheinlicher erachte ich die Annahme, dass nur eine sehr geringe Auflage – vielleicht von nicht mehr als wenigen hundert Exemplaren – produziert wurde.[227] Selbst Ende des 16. Jahrhunderts rechnete sich eine derart geringe Auflage aufgrund der Kosten für Papier, Personal und Okkupation der Pressen nicht, ausser der Druck wurde durch den Auftraggeber finanziert. Meine Hypothese geht dahin, dass der *Catalogus Catalogorum* auch nicht derart einheitlich eingerichtet wurde, dass er die Pressen Jobins für eine gewisse Zeit alleine okkupiert hätte. Vielmehr vermute ich, dass er zu unterschiedlichen Zeiten eventuell von unterschiedlichen Setzern in Formen je nach Verfügbarkeit von Freiraum erstellt, auf Restmengen von Papier gedruckt und danach erst zusammengestellt wurde. Unter der Lupe der Druckanalysis erscheint manches Detail, das diese

---

[225] Ich folge hier der Frage Reinhard Wittmanns: »*Der Wild Walt der Bücher*«. [Rezension zu Schilling (1993)]. In: Buchhandelsgeschichte 1995, Heft 4, S. B173f., hier S. B174: „Zu fragen wäre auch nach Fischarts intendiertem Publikum. Wer konnte an solchen hochartifiziellen Späßen über Gelehrtengezänk, verbunden mit grobianischen Zoten, Gefallen finden? War es nur eine souverän über den Parteien stehende Literaturelite, oder hat nicht auch mancher Verleger und Buchführer diesen Insider-Scherz goutiert?“

[226] Schilling (1993), S. XXIX.

[227] Die Auflagenhöhe wird immer spekulativ bleiben. Entscheidend ist aber, dass sie nicht an den erfolgreichen und für ein breiteres Publikum ansprechenderen Drucke Fischarts namentlich *Das Philosophische Ehezuchtbüchlein* oder *Aller Praktick Großmutter* bemessen werden kann. Der *Catalogus Catalogorum* war auch gewiss nicht an den Auflagen der *Geschichtschrift/ Geschichtlitterung* ausgrichtet. Die Standardauflage lag zu dieser Zeit bei ca. 1500 Exemplaren. Neddermeyer (1997), S. Selbst „Bestseller“ wie Erasmus *Lob der Torheit* oder seine *Adagia* wurden zwar in mehreren Duzend Auflagen vielorten produziert, jedoch je Auflage in kaum mehr als 1500 Exemplaren. Vgl. dazu Krieg (1953), S. 222.



Catalogus Catalogorum.

Viſtempenard oder der Prediger Poſtabſertiger/componiert vom Valentin Turclupin/dem Milbigen Bonenbeter.

Die Fürtzuffleſung des Frawenzimmers / durch einen Edlen Spinnenſtecher vnd Kunckelknecht von Augſpurg: genant Simon Watcherbauch.

Pontani Aſinus contra Ingraditudinẽ, geſprächsweiß: vnnd Johan. Maioris Aſinus Noe. Auch Apuleij Guldener Eſel: vnnd Leuconis Aſinus Vtrifer: zuſamen die Eſelmat genant.

Der weidlichen volland Fidelſparten: Durch M. Richart Dumshirn.

Die Geiſtlich Spinnerin/ D. Gaiſerſpergers geſpunſts.

Der Biſchoff Hännenbane/oder Hennengifft vñ Schlaffkraut/ durch Fœlicem Diſturbium, Mag. in artib: ſecularib.

Klag vber klag vber das Gyrenrupffen/durch Colmanum Schmideck.

Marmoretus de Baboinis & cingis, ſiue de codatis Quincodatis Scheinminckelis & Munckapis: per Bertucchium de Glatſitzkis: mit dem Memento des Herrn Nicolai võ Orbellis.

Augenſälblin für die Geiſtlich Blindheit vnnd eygenſinnigen/durch Pipinum Bubeckin.

Decretũ Vniuerſitatis Pariſienſis, ſuper gorgioſitate & Tuttẽtruolitudine Muliercularũ adPlacitũ, cõfirmitatũ per breue Apoſtolicũ. olim Excusũ ab Erhardo Truckezuckebẽgelo:

Sanct Gertruden Erſcheinung einer Nonnen zu Poiſſy in den Kindsween geſchehen: beſchriben von Gotthart Wilgenbart.

D. Wiſch-

Abb.3: [A^{vv}] Seitentitel erscheint hier kursiv gesetzt.

Annahme wenn nicht stützt, so doch zumindest plausibler macht.[228] Schon Theodor Kessemeier fielen die zahlreichen Inhomogenitäten des Druckes auf, inbesondere der nummerische Wechsel in den Bogensignaturen und die verschiedenen Kolumnentitel, weshalb er von zwei Druckvarianten ausging, von welchen er je das letzte Blatt des Berliner und das Bremer Exemplares synoptisch gegenüberstellte.[229] Michael Schilling beschreibt die Überlieferungslage wie folgt: „Alle Exemplare repräsentieren eine und die vermutlich einzige Auflage des Buchs. Lediglich auf den letzten Seiten (fol. E) finden sich orthographische Abweichungen und Druckfehler, die es erlauben, die bekannten Exemplare in zwei Gruppen zu teilen."[230] Schilling bietet in seiner auf der Gruppe A beruhenden Edition auch die Druckvarianten des letzten Blattes [Bl. [33] = E[1]] – die wenn ich richtig verstehe für ihn auf Neusatz zurückgehen – und die in A korrigierten zahlreichen Druckfehler, welche demnach als

---

[228] Über Möglichkeiten und Begrifflichkeit der analytischen Druckforschung infomiert Martin Boghardt: *Analytische Druckforschung. Ein methodischer Beitrag zur Buchkunde und Textkritik.* Hamburg: 1977 und die gesammelten Beiträge in ders.: *Archäologie des gedruckten Buches,* hrsg. von Paul Needham und Julie Boghardt. Wiesbaden: 2008. „Die analytische Druckforschung geht von dem Vergleich möglichst vieler scheinbar oder tatsächlich satzidentischer Druckexemplare aus und registriert zunächst ausschließlich typographische Phänomene. Die festgestellten Befunde werden sodann in bezug auf ihre handwerkliche-technische Entstehungsweise analysiert, und danach im Hinblick auf textliche Implikationen untersucht." Boghardt (1977), S. 18.

Solange nicht sämtliche Exemplare des *Catalogus Catalogorum* untersucht werden, bleiben die aus folgenden Beobachtungen gezogenen Konsequenzen Spekulationen. Der Arbeitsaufwand einer vollständigen Autopsie aller Exemplare rechfertigt sich für vorliegende Arbeit nicht. Was hier geleistet wird, ist eine Arbeitshypothese für eventuale weitergehende druckanalytische Tiefenbohrungen.

[229] Theodor Kessemeier: *Der Bienenkorb, Catalogus Catalogorum und kleinere Zugaben. Ein Beitrag zur Charakteristik und Litteratur Johann Fischarts.* Bremen: 1877, S. 19 und 22f. Adolf Hauffen fällt hierin hinter Kessemeier zurück, wenn er schreibt, dass die sechs Exemplare „einander im Titelblatt, Vorrede, Text, auch in den Druckfehlern völlig gleich sind. Nur auf den letzten zwei Seiten finden sich mehrere kleine orthographische Satzverschiedenheiten und voneinander abweichende Druckfehler, welche die Exemplare in zwei Gruppen scheiden." Hauffen (1908), S. 8f.

[230] Schilling (1993), S. XXIX. Schilling folgt – wie man leicht erkennen kann – Hauffen [s.o.].

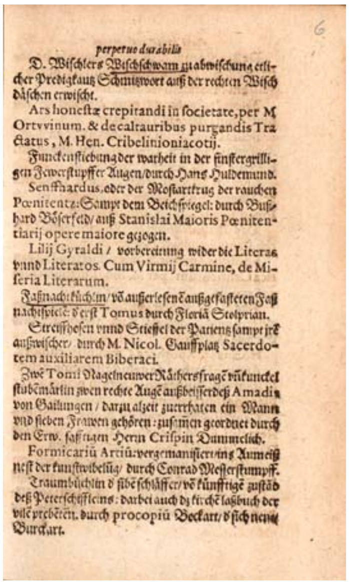

perpetuo durabilis
D. Wischlers Wischschwam zu abwischung etlicher Predigkautz Schmitzwort auß der rechten Wisch däschen erwischt.
Ars honestæ crepitandi in societate, per M. Ortvvinum. & decaltauribus purgandis Tractatus, M. Hen. Cribelinioniacotij.
Funckenstiebung der warheit in der finstergrilligen Fewerstupffer Augen/ durch Hans Huldemund.
Senffhardus, oder der Mostartkrug der rauchen Pœnitentz: Sampt dem Beichtspiegel: durch Burhard Böserfeld/ auß Stanislai Maioris Pœnitentiarij opere maiore gezogen.
Lilij Gyraldi / vorbereitung wider die Literas vnnd Literatos. Cum Virmij Carmine, de Miseria Literarum.
Faßnachtküchlin/ võ außerlesen ausgefasteten Faßnachtspielẽ: d'erst Tomus durch Floriã Stolprian.
Streiffhosen vnnd Stieffel der Patiens sampt jrẽ außwischer/ durch M. Nicol. Gauffplatz Sacerdotem auxiliarem Biberaci.
Zwẽ Tomi Nagelneuwer Räthersfragẽ vñ Kunckelstubẽmärlin zwen rechte Augẽ außbeisser deß Amadis von Gailingen / darzu alzeit zuerrhaten ein Mann vnd sieben Frawen gehören: zusamen geordnet durch den Erw. fastigen Herrn Crispin Dummelich.
Formicariũ Artiũ: vergemanisiertins Ameißnest der kunstwibelũg/ durch Conrad Messerstumpff.
Traumbüchlin d' sibẽ schläffer/ võ künfftigẽ zustãd deß Peterschifleins: darbei auch dz kirchẽ laßbuch der vilẽ prebẽten. durch procopiũ Beckart/ d'sich nennt Burckart.

Abb.4: [A^{vjr}] Seitentitel *„perpetuo durabilis“*

Preßkorrekturen [vereinzelte Korrekturen während des Druckvorganges, die nicht auf Neusatz zurückgehen] zu verstehen sind.[231]

Zudem vermerkt auch er die „verschiedenen Inkonsequenzen im Druck“.[232] Die uneinheitliche Setzung der Kustoden [Antiqua/Fraktur] ist nicht weiter auffällig, zumal der Setzer die Type der letzten Zeile weiter verwandte. Ähnlich verhält es sich mit der Bogensignatur; allein der Bogen A verfügt über römische Ziffern, die übrigen [B-D] über arabische.[233] Merkbar ist der Wechsel innerhalb der Kolumnen- bzw. Seitentitel. Im eingesehenen Wiener Exemplar steht auf Bogen A [ab A^{ii}] links [Versoseite]: „Catalogus Catalogorum“ und rechts [Rectoseite] „perpetuo durabilis“. Da auf A^{iiijv} die „Vor und anred“ endet, steht dort „Catalogus Catalogorū perpetuo durabilis“ und auf A^{vr} fehlt entsprechend der Seitentitel. Von A^{vv} bis A^{viijv} findet sich der Versotitel „*Catalogus Catalogorum*“ in Kursivsatz auf den ersten beiden Blättern mit Punkt auf den übrigen zwei ohne, der Rectotitel lautet „*perpetuo durabilis*“ ebenfalls in Kursivsatz [auf A^{8v} mit Punkt]. Ab Bogen B lautet der Versotitel „Catalogus Catalogorum“ in Rectesatz [auf B^{iiiv} auch mit

[231] Zu den unterschiedlichen Phänomenen der Druckvarianz verweise ich auf die grundlegenden Arbeiten von Martin Boghardt (1977) und ders.: *Druckanalyse und Druckbeschreibung. Zur Ermittlung und Bezeichnung von Satzidentität und satzinterner Varianz.* In: ders. (2008), S. 104-129 [erstmals In: *Gutenberg-Jahrbuch* 1995]. Boghardt subsummiert den, die genetische Dimension der Varianz stärker betonenden, Begriff der „Preßkorrektur“ [engl. Short-press correction] unter satzinterne Varianz. „Satzinterne Varianten sind ihrer Erscheinungsform nach deckungungleiche typographische Zeichen in deckungsgleicher typographischer Umgebung. Sie kommen durch Veränderungen des Satzes nach schon begonnenem Abdruck zustande.“ Boghardt (1977), S. 55.

[232] Schilling (1993), S. XXXf.

[233] Die beiden (vergleichbaren) Oktavdrucke der dritten Auflage der *Geschichtklitterung* von 1590 [VD16 F 1129] und die Neuauflage des *Philosophisch Ehezuchtbüchlin* [VD16 P 3705], welche 1591 zur Fastenmesse erschien [vgl. Willer IV (1978), S. 399], haben durchgehend römische Blattzählung in den Bogensignaturen.

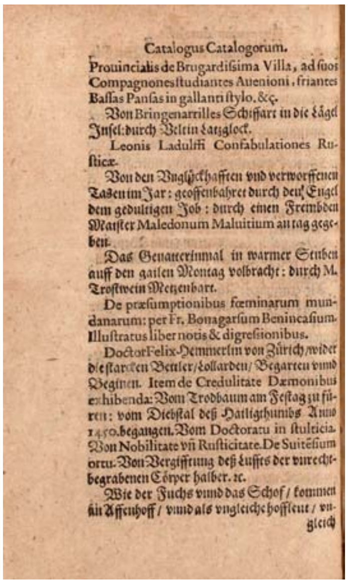

Catalogus Catalogorum.
Prouincialis de Brugardißima Villa, ad ſuos Compagnones ſtudiantes Auenioni, friantes Baſſas Panſas in gallanti ſtylo. &c.
Von Bringenarrilles Schiffart in die Lägel Inſel: durch Veltin Latzglock.
Leonis Ladulffi Confabulationes Ruſticæ.
Von den Vnglückhafften vnd verworffenen Tagen im Jar: geoffenbahret durch den Engel dem gedultigen Job: durch einen Frembden Maiſter Maledonum Maluitium an tag gegeben.
Das Genauerinmal in warmer Stuben auff den gailen Montag volbracht: durch M. Troſtwein Metzenbart.
De præſumptionibus fœminarum mundanarum: per Fr. Bonagarſum Benincaſium. Illuſtratus liber notis & digreßionibus.
Doctor Felix Hemmerlin von Zürich/wider die ſtarcken Betler/Lollarden/Begarten vnnd Beginen. Item de Credulitate Dæmonibus exhibenda: Vom Trodbaum am Feſtag zu füren: vom Diebſtal deß Hailigthumbs Anno 1450. begangen. Vom Doctoratu in ſtulticia. Von Nobilitate vñ Ruſticitate. De Suiteñſium ortu. Von Vergifftung deß Luffts der vnrechtbegrabenen Cörper halber. &c.
Wie der Fuchs vnnd das Schof/ kommen an Affenhoff/ vnnd als vngleiche hoffleut/ vngleich

Abb.5: [D^{8v}] Seitentitel hier „Catalogus Catalogorum."

Punkt], der Rectotitel hingegen „perpetuùm durabilis." [auf D^{3r} mit Beistrich statt Punkt]. [234]

Der finale Seitentitel auf E^{iv} lautet: „Catal. Catalog. perpet. durab." Nun kommt noch hinzu, dass im Wiener Exemplar mit Bogen B sichtlich die Dimensionen des Satzspiegels sich ändern, die Satzbreite schmäler wird [von 73mm auf 67mm] und die Satzhöhe geringer [von 135mm d.h. 30 Zeilen mit Kustoden auf 125 mm d.h. 29 Zeilen mit Kustoden]. Schließlich durchblättert man im Wiener Exemplar auch noch merklich verschiedenes Papier.

All diese Inkonsequenzen – Kolumnentitel, Bogensignaturen, Druckvarianten [v.a. auf fol. E], Papier und Satzspiegel – ergeben das Bild eines Kompositdruckes, beziehungsweise einer „Sorglosigkeit der Druckgestaltung", welche die „Vermutung nahe legt, daß der Autor keine Gelegenheit zur Korrektur hatte – sei es wegen seines im gleichen Jahr erfolgten Todes oder wegen anderer unbekannter Umstände."[235]

Die Umstände der Drucklegung werden größtenteils unbekannt bleiben, ich lanciere jedoch vorsichtig die Annahme, dass der *Catalogus Catalogorum* ein ‚Füllprodukt' war, das auf freien Bögen, in freien Druckformen und auf Restpapier untergebracht wurde, nur in sehr kleiner Auflage produziert und vermutlich vorwiegend nicht über das anonyme Verteilungssystem des

---

[234] Schilling hat den Wechsel von „perpetuo" zu „perpetuùm" entweder übersehen, oder sein Referenzexemplar aus der Nürnberger Stadtbibliothek [Sign.: 8° Phil. 2554] wechselt nicht. Der Ablativ von „perpetuus" *perpetuo* ist adverbiales Attribut zu durabilis. Der Akkusativ „perpetuùm" kann in Verbindung mit der Präposition „in" [so bei Cicero u.a.] „auf immer, auf ewig" bedeuten, wenige Belege finden sich ohne Präposition. [vgl. Karl Ernst Georges: *Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch.* Unveränderter Nachdruck der achten verbesserten und vermehrten Auflage. Zweiter Band. Hannover: 1995, Sp. 1627f.] Offensichtlich arbeiteten zwei Setzer mit unterschiedlichen Vorstellungen davon, was auf Latein „ewig während" heißen solle.

[235] Schilling (1993), S. XI. Kessemeier (1877), S. 20 vermutete, dass „Fischart den den Druck wahrscheinlich nicht mehr erlebte." Nach Hauffen (1908), S. 40 ist Fischart „bald nach dem Abschluß seines Kataloges gestorben" und habe daher die in der „Vor und anred" als „andern Nachtrab" angekündigte Fortsetzung des *Catalogus Catalogorum* nicht mehr erstellt. Eine solche Ankündigung kann gewiss nicht Ernst genommen werden. Das genaue Sterbedatum Fischarts ist immer noch unklar. Die Forschung beruft sich in der Regel auf eine Formulierung in der Titelei des zur Fastenmesse 1591 erschienenen *Philosophisch Ehezuchtbüchlin* : „durch Weiland den Ehrenvesten Hochgelehrten Herrn || Johann Fischarten genant Mentzer der Rechten || Doctorn seligen [...]".

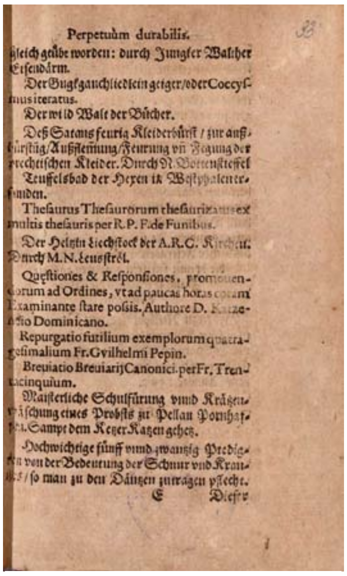

Perpetuùm durabilis.
gleich geübt worden: durch Jungfer Walcher Eisendärm.
Der Gugkgauchliedlein geiger/oder Coccysmusiceratus.
Der wild Walt der Bücher.
Deß Satans feurig Kleiderbürst / zur außbürstung/Außflemmung/Feurung vñ Fegung der ketzerischen Kleider. Durch N.
Teuffelsbad der Hexen in Westphalen erfunden.
Thesaurus Thesaurorum thesaurizatus ex multis thesauris per R. P. F. de Funibus.
Der Heiligen Liechstock der A.R.C. Kirchen. Durch M.N. Leuchtstöl.
Quęstiones & Responsiones, promouendorum ad Ordines, vt ad paucas horas coram Examinante stare posis. Authore D.
Dominicano.
Repurgatio futilium exemplorum quatragesimalium Fr. Gvilhelmi Pepin.
Breuiatio Breuiarij Canonici. per Fr. Trentacinquium.
Maisterliche Schulfürung vnnd Krätzenwäschung eines Probsts zu Pellan Pomhaft. Sampt dem Ketzer Katzen gehetz.
Hochwichtige fünff vnnd zwantzig Predigen von der Bedeutung der Schnur vnd Krantz/so man zu den Däntzen zutragen pflegt.
E Diese

Abb.6: [E^{r}] Seitentitel „Perpetuùm durabilis."

Sortimenterhandels abgesetzt wurde, sondern über ein Netzwerk persönlicher Bekanntschaften.[236] Druckanalytisch gesprochen ist der *Catalogus Catalogorum* ein „Zwitterdruck".[237] Als Fazit des druckanalytischen Exkurses – der um es hier nochmals zu betonen auf dem wackeligen Grund der Spekulationen sich bewegte - halte ich fest, dass Fischart zwar bereits früh die Potentialität der Darstellungsform einer Liste erkannt hatte, aber wenn nicht er selbst, so doch der Drucker/Verleger Jobin über die engen Absatzmöglichkeiten einer solchen Textform Bescheid wussten. Die in den Romanverlauf eingebettete Liste der Spiele Gargantuas überraschte, so nicht bereits aus der französischen Vorlage bekannt, eventuell so manchen Leser, die in gesteigertem Maße ‚typographisch distinkte' Liste des *Catalogus Catalogorum* wohl keinen.

Das System des Buchmarktes

Der *Catalogus Catalogorum* ist ein „Spiel mit Paratexten", im Grunde bietet der Druck kaum anderes als Paratexte.[238] Im Zentrum steht die Liste der 527 Büchertitel, die zugleich als Parameter der bibliographischen Adressierung und als Abschriften von Titelblättern fingierter Drucke gelesen werden können. Durch die Konzeption als Seperatdruck – und ich gehe im

---

[236] Dass der *Catalogus Catalogorum,* wie Wittmann bemerkte, im Appendix zum Willerschen Meßkatalog zur Herbstmesse von 1590 registriert wurde, spricht alleine noch nicht für einen breiten Absatz. Willer IV (1978), S. [290]: „Catalogus Catalogorum perpetuo durabilis, *das ist / Ein ewigwehrender Gordianischer / Pergamenischer und Tirranonischer Bibliothecke/registratur/etc.8.*" Ob Willer tatsächlich Exemplare des Druckes im Sortiment hatte oder es sich um eine Ankündigung handelt, geht daraus nicht eindeutig hervor; ebensowenig der satirische Charakter der Schrift. Es ist daher nicht auszuschließen, dass einige Interessenten die Katze im Sack wenn nicht kauften, so doch bestellten. Darauf verweist Reinhard Wittmann (1995), S. B173. Zum *Catalogus Catalogorum* im Kontext der Textsorte Meßkatalog s.u.

[237] Der Begriff wurde von Johannes Luther: *Zwitterdrucke in der Reformationszeit.* In: Zeitschrift für Bücherfreunde N.F. 1.1 (1909), S. 109-114 eingeführt und von Boghardt zur Bezeichnung von Mischdrucken aus satzidentischen Teilen [beinhaltend satzidentische Varianz] und auf Neusatz beruhenden Teilen adaptiert. Boghardt (1977), S. 130. Ausfürlicher [inklusive Kritik an Luther]: ders.: *Der Zwitterdruck – Rationalisierung oder Kompilation der Textvermittlung.* In: ders. (2008), S. 146-173.

[238] Seelbach (2000), S. 231.

Gegensatz zu anderen davon aus, dass der *Catalogus Catalogorum* immer schon als eigenständige Publikation geplant war und nicht als der einzig fertiggestellte Teil einer künftigen Pantagruel-Übersetzung – löste Fischart die Bücherliste aus dem Kotext der Romandiegesis, umkleidete sie aber statt dessen paratextuell mit einem Titelblatt, einer Vorrede sowie einem Nachsatz inklusive Kolophon, um sie so auch neu zu kontextualisieren.[239] Es lohnt sich, die „Schwellen" – wie Genette sie nannte – von innen nach außen zu durchlaufen.

Die gesamte „Vor vnd anred" [A^{ijr}-A^{iiijv}] sowie die Nachschrift [E^{v}] sind gespickt mit mehr oder minder verklausulierten Allusionen, auf deren Fülle hier nicht annähernd erschöpfend eingegangen werden kann, denn das hieße einen Kommentar schreiben.

Zentral ist der Bezug auf das typographische System, des Produktions- wie des Distributionssystems gleichermaßen. Die Anrede „an alle / Libe||rei Bibliothecken erlustrirende / vnnd vilerley || Schrifftengirige / Leser / auch Buchtrucker / vnd Preßbengels verwandten || vnd bekandten" richtet sich an die Partizipanten der Buchkultur und zwar explizit nicht nur an die Konsumenten, sondern auch an die Produzenten im typographischen System.[240] Der erste Satz „Ir meine liebe Herrn / doch nit Freyherrn (ob ihr schon vilmals freyheit auf die Bücher trucken) gute Freund vnd Companien" apostrophiert nochmals inbesondere die typographischen Produzenten.

An verschiedenen Stellen sind Anspielungen auf Praxen und Elemente des Buchmarktes oder der Drucklegung versträut, wenn etwa im bereits erwähntem ersten Satz mit der auf die Bücher gedruckten „freyheit" auf das Privilegienwesen Bezug genommen wird oder die Konvention von Druckersigneten Erwähnung findet. Selbst der kryptische finale Satz

> „Dann es muß vor der Welt end noch alles an tag kommen: Je früer / je besser / so haben wir desto eher Feierabend: welche Nessel wol wil / die brennt frü / fein beyzeiten auff die Zäun / so trucknen die Windeln recht." [E^{v} / 36]

kann neben dem utopisch-eschatalogischen „gemaine[n] Sprüchwort" eventuell als Anspielung auf das Druckergewerbe gelesen werden. Auf den „Feierabend" freuen sich die „Preßbengels verwandten und bekandten" und die Windeln auf den Zäunen könnten auch die zum Trocknen

---

[239] Dirk Werle: *Reflexe auf Mangel und Verlust: Formen und Funktionen von Bücherkatalogen im Kontext imaginierter Bibliotheken.* In: *Verbergen – Überschreiben – Zerreißen. Formen der Bücherzerstörung in Literatur, Kunst und Religion*, hrsg. von Mona Körte und Cornelia Ortlieb. Berlin: 2007, S. 183-202, hier S. 185f.

[240] Der ‚Preßbengel' bezeichnet den Hebel zum Anziehen der Druckpresse, der meist von kräftigen Mitarbeitern bedient wurde. Fischart lässt hier wohl auch den ‚Bengel', d.h. den Flegel – oder wie das DWb I (1854), Sp. 1472 es formuliert den *„homo agrestis, rusticus"* – mitspielen. Letztlich ist Fischart selbst unter den „Preßbengel verwandten" mit eingeschlossen.

aufgehängten bedruckten Bögen bezeichnen.[241] Eindeutiger ist der Bezug auf Organisationsformen des Buchmarktes beziehungsweise Formen des Vertriebes:

> „Derwegen / wo Buchtrucker weren / so auß ihrer Officin / vnder jhrem erkanten signet hiegemelter Operum, Tomorum, Tractatuum, Voluminum, partium, etlich inn forderung gemeines nutzes und Heils / vnnd zu rhum des Vatterlands / in offenem brauch gedenckung der begerten Materien / in jeder Franckforter Meß / an Römer schlagen / wird alsdann jedem sein Zetel underschriben werden / wie der guten Schlucker vnnd Stallbrüder / so sich verzert haben / an den Kirchenthoren angeheffte Zetel / wo er das Exemplar hab zuerheben [...]“ [A^{iijv}f. / 4]

Schon im Inkunabelzeitalter begannen die Drucker/Verleger Formen der Ankündigung und Bewerbung ihrer Ware zu entwickeln – Eisenstein spricht von einem „publicity apparatus“ – , so die in ihren Läden ausgestellten Bücher nicht für sich selbst warben oder durch Mundpropaganda empfohlen wurden.[242] Mit der Etablierung des mehrgliedrigen Titelblattes ab den 1480er Jahren konnte es öffentlich affichiert pars pro toto für den Druck werben.

Daneben wurde der Einblattdruck beziehungsweise das Plakat als Werbemittel extensiv genutzt.[243] Die Gestaltung solcher „Verlegerplakate“ konnte aus mehreren textualen und bildlichen Komponenten bestehen, enthielt aber oftmals nur eine Liste neu ersteller, oder ausgewählter beziehbarer Bücher, anfänglich in Kurztitelform im Laufe des 16. Jahrhunderts auch mit ausführlicheren Wiedergaben der Titelei.[244] War der Bezugsort nicht ohnedies als

---

[241] Beide Sprichwörter entnahm Fischart der Sammlung Sebastian Francks: *Sprichwörter/|| Schöne / Weise / Herrli||=che Clugreden/ vnnd Hoff sprüch/ [...].* Frankfurt am Main: Christian Egenolff 1541. Fischart besaß die Ausgabe von 1565 [vgl. Adolf Hauffen: *Über die Bibliothek Johann Fischarts.* In: Zeitschrift für Bücherfreunde 2 (1898), S. 21-32, Nr. 6]. Unter dem Motto „FINEM UITAE ASPECTA. Es ist nit aller tag abendt.“ findet sich das Sprichwort: „Bey zeit auff die zeun / so trücknen die windlen.“ [fol. 75^{r}] und unter der Rubrik „CONCORDIA. Einhelligkeyt“ liest man: „Was zur nessel wil werden / das facht zeit ann zu brennen.“, was soviel bedeutet wie „der schwantz zeygt vom fuchs.“ [fol. 16^{r}]. Zit. nach: Sebastian Franck: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe mit Kommentar.* Bd.11: *Sprichwörter,* hrsg. von Peter Klaus Knauer. Bern u.a.: 1993, S. 122 und . [Leider ist der Kommentar zu dieser Ausgabe noch nicht erschienen.] Will man der angebotenen Lesart nicht folgen, so können die finalen Sprichwörter analog zu denjenigen in der *Geschichtklitterung* [1582] gelesen werden: wo nichts mehr zu sagen bleibt, läuft der Text in Sprichwörter aus.

[242] Eisenstein (2005^{2}), S. 33.

[243] Vgl. Hans Widmann (Hrsg.): *Der deutsche Buchhandel in Urkunden und Quellen.* Band 2. Hamburg: 1965, S. 104ff. Zur Textsorte der Verlegerplakate vgl. Rolf Engelsing: *Deutsche Verlegerplakate des 17. Jahrhunderts.* In: Archiv für Geschichte des Buchwesens IX (1969), Sp. 217-238.

[244] Einen Überblick der frühen Formen bieten die Faksimiles in Konrad Burger: *Buchhändleranzeigen des 15. Jahrhunderts.* Leipzig: 1907. Derjenigen des 16. Jahrhunderts Günter Richter: *Verlegerplakate des XVI. und XVII. Jahrhunderts bis zu Beginn des Dreissigjährigen Krieges.* Wiesbaden: 1965. Die Kurztitel waren meist sehr knapp gehalten, so dass heute eine eindeutige Identifizierung von Drucken oftmals schwer

bekannt vorauszusetzen, wurde er oftmals explizit auf dem Plakat genannt oder er konnte – von fazierenden Sortimentern – bei Bedarf händisch nachgetragen werden. Zusätzlich zu affichierbaren Plakaten sind ab dem 16. Jahrhundert in Bogen gedruckte Drucker- Verleger und Buchhändlerkataloge bekannt, wobei festzuhalten ist, dass in der Frühzeit nicht klar unterscheidbare „Mischformen" auftreten.[245] In jedem Fall handelt es sich um kommerzielle Bücherkataloge, das heißt Verzeichnisse von Büchern die ihre Besitzer noch nicht gefunden haben und somit nicht auf die Bibliothek als Ort der Sammlung referieren, sondern auf das Depot des Sortimenters oder mehrerer Offizinen. Das beinhaltete bisweilen auch Ankündigungen von Titeln, die noch nicht erschienen waren. Die Praxis der Ankündigung von [noch] inexistenter Ware scheint Ende des 16. Jahrhunderts zumindest derart verbreitet gewesen zu sein, dass Fischart sie für seine Katalog-Pastiche nutzbar machen konnte.

In der Regel erfolgte die Verzeichnung der Bücher in den Verlegerkatalogen nach Fachgruppen [„libri theologici" / „libri iuridici" etc.], umfasste möglichst getreue Titelwiedergaben und Verfasser, bisweilen eine Formatangabe, so gut wie nie jedoch Angaben des Umfangs oder des Preises.[246] Versuchten die Plakate inbesondere zu Meßzeiten ein breites Publikum zu erreichen, so waren die Kataloge vielmehr auf den „laufend interessierten fachkundigen Benutzer" ausgerichtet, auf Drucker/Verleger, die sich über den tauschbaren Bestand informieren wollten, und ein hoch literarisiertes Publikum.[247] Gelehrte konsultierten kommerzielle Bücherkataloge, um einen zunehmend undurchsichtiger gewordenen Markt

---

fällt. Innerhalb der typographischen Systems scheint der Kurztitel für Zwecke der Registratur und Verrechnung jedoch üblich gewesen zu sein. Das zeigt das Rechnungsbuch des Peter Drach: Ferdinand Geldner: *Das Rechnungsbuch des Speyrer Druckherrn, Verlegers und Großbuchhändlers Peter Drach.* In: Archiv für Geschichte des Buchwesens V (1962-1964), Sp. 1-196.

[245] Günter Richter: *Die Sammlung von Drucker-, Verleger- und Buchführerkatalogen in den Akten der kaiserlichen Bücherkommission.* In: *Festschrift für Josef Benzing,* hrsg. von Elisabeth Geck und Guido Pressler. Wiesbaden: 1964, S. 317-372. Reinhard Wittmann: *Bücherkataloge des 16. – 18. Jahrhunderts als Quellen der Buchgeschichte. Eine Einführung.* In: *Bücherkataloge als buchgeschichtliche Quellen in der Frühen Neuzeit,* hrsg. von dems. Wiesbaden: 1984, S. 7-17. Günter Richter: *Buchhändlerische Kataloge vom 15. bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts.* In: ebend. , S. 33-65.

[246] Richter (1984), S. 40 und 43f. Der Zählung Blums gemäß enthielten die Kataloge der siebziger Jahre durchschnittlich 225-250 Titel auf 16 Blatt in Quarto. Rudolf Blum: *Vor- und Frühgeschichte der nationalen Allgemeinbibliographie.* In: Archiv für Geschichte des Buchwesens II (1960), S. 232-303, hier S. 238.

[247] Engelsing (1969), Sp. 223. „Je mehr volkstümliche Werke ein Verleger betreute, desto wichtiger war für ihn die Plakatwerbung, je mehr wissenschafltiche Literatur er vertrat, desto wichtiger war für ihn die Katalogwerbung." Die Kataloge wurden in der Regel auch nicht kostenlos abgegeben. Vgl. auch Richter (1965), S. 13.

handhaben zu können oder gar wie Konrad Gesner neben Bibliothekskatalogen als Quellen für die eigene Literaturverzeichnung. So schreibt er in der „EPISTVLA NONCVPATORIA“ seiner *Bibliotheca universalis* – auf die noch ausführlicher einzugehen sein wird - : „Materiam operis undecunque corrasi: ex catalogis typographorum, quorum non paucos diuersis è regionibus conquisiui:“ [Das Material des Werkes habe ich von überall her zusammenkratzt: aus den Katalogen der Buchdrucker, deren ich nicht wenige aus verschiedenen Regionen aufgesucht habe].[248] In diesem Sinne sind die kommerziellen Bücherkataloge Teil einer Vorgeschichte der modernen Bibliographie.[249]

Ab Herbst 1564 erstellte der Augsburger Sortimenter Georg Willer zwei mal jährlich, zur Fastenmesse und zur Herbstmesse, einen Katalog mit lateinischem und deutschem Teil unter dem Titel „CATALOGUS NOVVS NVNDINARVM [..] librorum, qui hoc semestri, partim omnino noui, partim denuo vel forma, vel loco, à prioribus editionibus diuersi, vel accessione aliqua locupletiores, in lucem prodierunt, [...]“ beziehungsweise „Verzeichnuß fast aller neuwer Bücher / [...] in offentlichen truck seyn außgangen“, den sogenannten ‚Willerschen Meßkatalog’, der die Tradition der Meßkataloge, die später auch in Leipzig und als kumulative Meßkataloge erschienen, begründete und im 16. Jahrhundert als Inbegriff der Textsorte galt.[250] Frankfurt am Main entwickelte sich im 16. Jahrhundert zu dem Zentrum des Buchhandels deutscher Länder, weshalb Fischart die Titel auch „jede Franckforter Meß / an Römer schlagen“ lässt [der Römer

---

[248] Konrad Gesner: BIBLIOTHECA|| Vniuersalis, siue Catalogus omni=||um scriptorum locupletissimus, [...]. Zürich: Christoph Froschauer 1545, fol. *3 [hier zit. nach dem Faksimiledruck, hrsg. von Hans Widmann. Osnabrück: 1966]

[249] Vgl. Blum (1960). Wolfgang Borm folgt Blum und spricht von einer „Doppelfunktion als Vertriebsmittel und Bibliographie“. *Einleitung.* In: *Catalogi Nundinales 1571-1852. Die Frankfurter und Leipziger Meßkataloge der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel,* hrsg. von Wolfgang Borm. Wolfenbüttel: 1982 [Repertorien zur Erforschung der Frühen Neuzeit Band 5], S. 7-13, hier S. 8.

[250] So in der Regel der Titel der Kataloge ab 1575. Der erste Katalog trug noch den Titel: „NOVORVM LIBRORVM, QVOS NVNDINAE autumnales, Francoforti anno 1564. celebratæ, venales exhiberunt, Catalogus.“ Zu Georg Willer und zum ‚Willerschen Meßkatalog’ vgl. Kapp (1886), S. 479ff. K. Steiff: *Art. Georg Willer.* In: ADB Bd. 43 (1898), S. 268f. Heinrich Grimm: *Die Buchführer des deutschen Kulturbereichs und ihre Niederlassungsorte in der Zeitspanne 1490 bis um 1550.* In: Archiv für Geschichte des Buchwesens VII (1967), Sp. 1153-, hier Sp. 1301-1306. Blum (1960), S. 237ff. Pollard/ Ehrman (1965), S. 74ff. Eine Faksimileedition der Willerschen Kataloge des 16. Jahrhunderts legte Bernhard Fabian vor: *Die Messkataloge des sechzehnten Jahrhunderts.* Band I-IV: *Die Messkataloge Georg Willers.* Hildesheim/ New York: 1972-1978. Als Bibliographie der Messkataloge immer noch gültig ist Gustav Schwetschke: *CODEX NVNDINARIUS GERMANIAE LITERATAE BISECVLARIS. Meß=Jahrbücher des Deutschen Buchhandels.* Bd.1. Halle: 1850. Eine Partialbibliographie der Frankfurter und Leipziger Meßkataloge bietet Borm (1982).

bezeichnet das Frankfurter Rathaus].[251] Die Willerschen Meßkataloge versuchten aus der Ballung des Angebotes heraus erstmals eine gewisse „Markttransparenz" herzustellen, zumindest für die „anspruchsvolle Gelehrtenliteratur", einem Anspruch nach Vollständigkeit konnten sie nicht nachkommen.[252] Die im Titel genannten Neuerscheinungen und Neuauflagen bezogen sich nur zum Teil auf den eigenen Lagerbestand, den Großteil der Registratur versprach er über kurz oder lang zu liefern, weshalb der Willersche Katalog als eine Art ‚Metakatalog' bezeichnet werden kann.[253]

In der „Vor vnd anred" des *Catalogus Catalogorum* wird den Meßkatalogen Willers und Portenbachs Referenz erwiesen:[254]

> „Das weiß ich dannoch / daß dieser gegenwertigen BücherCatalogen mehr werden auffs Jar verkaufft werden / dann des willers vnnd Portenbachs in dreien / wann sie schon Herpst vnd Fasten new sind." [A^{iiijr} / 5]

„Kramlobende und Kaufflockende Tituln"

Poetische Elogen auf die Druckkunst im Allgemeinen oder einzelner Verleger auf ihre Erzeugnisse ausgenommen, wie sie die Ankündigung des *Liber chronicarum* durch Anton Koberger beinhaltet, blieb der eigentliche Agent der Werbung der Titel, von den pars pro toto affichierten Titelblätter über die Verlegerplakate bis hin zu den Meßkatalogen Portenbachs und Willers.[255] Das wirkte selbstverständlich auf die Semiotik des Titels zurück. Genügten für das en gros aus ‚Standardliteratur' bestehende Sortiment der Inkunabeldrucker Kurztitel, die auf bereits vertraute Werke referierten, so wuchs im Laufe des 16. Jahrhunderts mit der Verbreitung neuer Textsorten auch der Bedarf an informativen wie effektiven, das heißt werbewirksamen

---

[251] Zur Entwicklung der Frankfurter Messe vgl. Friedrich Kapp: *Geschichte des deutschen Buchhandels bis in das siebzehnte Jahrhundert.* Aus dem Nachlasse des Verfasser hrsg. von der Historischen Kommission des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler. Leipzig: 1886, S. 448-521.

[252] (1) Richter (1984), S. 43. (2) Borm (1982), S. 12.

[253] Pollard/ Ehrman (1965), S. 77 geht davon aus, dass die Drucker Titelblätter im Voraus schickten, aus denen Willer dann den Codex Nundinarius kompilieren konnte.

[254] Der Augsburger Verleger Georg Portenbach folgte ab 1577 dem Beispiel Willers. Vgl. Blum (1960), S. 239f. und Josef Benzing: *Die deutschen Verleger des 16. und 17. Jahrhunderts.* In: Archiv für Geschichte des Buchwesens II (1959/1960), S. 445-509, hier S. 486. vgl. auch Schwetschke (1850), S. XIII.

[255] Die Ankündigung des *Liber Chronicarum,* besser bekannt als die *Schedelsche Weltchronik*, findet sich bei Burger (1907), Nr. 30.

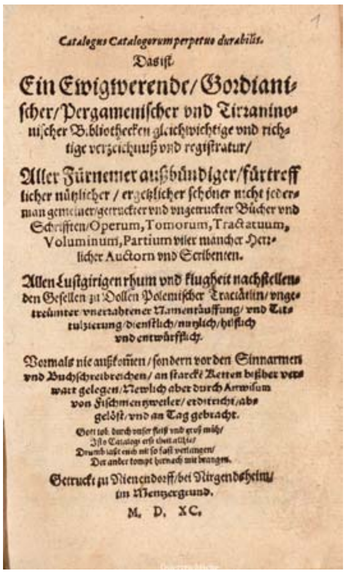

Catalogus Catalogorum perpetuo durabilis.
Das ist.
Ein Ewigwerende/Gordiani-
scher/Pergamenischer vnd Tirranino-
nischer Bibliothecken gleichwichtige vnd rich-
tige verzeichnuß vnd registratur/
Aller Fürnemer außbündiger/fürtreff
licher nützlicher / ergetzlicher schöner nicht jeder-
man gemeiner/getruckter vnd vngetruckter Bücher vnd
Schrifften/Operum, Tomorum, Tractatuum,
Voluminum, Partium vieler mancher Herr-
licher Auctorn vnd Scribenten.
Allen Lustgirigen rhum vnd klugheit nachstellen-
den Gesellen zu Vollen Polemischer Tractätlin/ vnge-
treumter vnerhabtener Namentäuffung/ vnd Ti-
tulzierung dienstlich/nutzlich/hilflich
vnd entwürfflich.
Vormals nie außkommen/sondern vor den Sinnarmen
vnd Buchschreibbrechen/ an starcke Ketten bißher ver-
wart gelegen/Newlich aber durch Anwisum
von Fischmenzweiler/ erdittricht/ab-
gelöst/vnd an Tag gebracht.
Gott lob durch vnser fleiß vnd groß müh/
Ist Catalogi erst theil allhie/
Drumb laßt euch nit so fast verlangen/
Der ander kompt hernach mit prangen.
Getruckt zu Nienendorff/bei Nirgendsheim/
im Mentzergrund.
M. D. XC.

Abb.7: [Tb]

Titeln, die zum Kauf animierten und Erwartungshorizonte formierten.[256] Es galt mit „Kramlobenden und Kaufflockenden Tituln“ dem Bedarf entgegen zu kommen, beziehungsweise einen solchen allererst zu wecken. Und auch dort wo nichts Neues gegeben werden konnte, versprachen Titel es oftmals dennoch, wie in einer Vorrede zum Formularbuch Johann Peter Zwengels bemängelt wird:

> „Seitenmahlen von andern viel beschiehet / daß bey dergleichen Exemplarien / so offt sie widerumb von neuwem auffgelegt werden / ob den Tituln jederzeit widerumb vermehrung vnd verbesserung versprochen wirdt / da gleich kein einziger Buchstaben weiter darzu kommen ist.“[257]

Für spezifische Textsorten schliffen sich spezifische Titelkonventionen ein, das Layout der Titelblätter schwankte zwischen Konvention und Innovation.[258] Der Leser andererseits konnte so im Umgang mit dem Buch eine „Titelblattkompetenz“ erwerben, oder wie das Beispiel Zwengels zeigt einer ‚Titelblattskepsis', auf welche auch Fischart bauen konnte.[259] Im *Catalogus Catalogorum* fehlt kaum ein am Buchmarkt des 16. Jahrhunderts vertretenes Genre; Theologica, Iuridica, Hausbücher, Wundergeschichten, Predigtensammlungen, Teufelsliteratur et cetera et cetera, deren Zuweisung zu einer Textsorte dem zeitgenössischen Leser auf Grund der „Titelkompetenz“ gewiss nicht schwer fiel. Über den potentiellen Inhalt so manch anderer Titel mochte er sich genauso den Kopf zerbrechen wie heutige Leser, aber auch das gehörte zu Fischarts Kalkül.

> „Ihr sehen zwar allein die Titul von den Büchern / jedoch könt iht etlicher massen abnemmen / was derselbige inhalt jntent oder jnhendigkeit seie.“ [A^{ijv} / 3]

---

[256] Ich verweise hier erneut auf die in Nota xx angeführte Literatur. Zum Titelblatt im Kontext von Buchmarkt und Literaturbetrieb liefert inbesondere Rothe (1992) Anregungen.

[257] Günter Richter: *Christian Egenollfs Erben 1555-1667.* In: Archiv für Geschichte des Buchwesens VII (1967), Sp. 449-1130, hier Sp. 777.

[258] Rothe (1992), S. 28 unterscheidet zwischen „obligatorischen“ (verbalen) und „fakultativen“ (verbalen und oder ikonischen) Teilen des Titelblattes, zudem zwischen einem „analytischen“ [wie es bis zum 18. Jahrhundert vorherrschte] und einem „synthetischen“. Anzumerken ist, dass die Verteilung beider an das Verständnis von Textsorten gekoppelt war. Eine umfassende Untersuchung von Entwicklung und Funktionsmöglichkeiten des Titelblattes im 16. Jahrhundert steht noch aus.

[259] Rothe (1992), S. 38.

Wenn Fischart eine Parodie auf „marktschreierische oder gewissermaßen modern gewordene und bis zum Überdruß oft wiederholte[n] Titel[n]“ schrieb, dann schloß er sein eigenes Produkt selbstironisch ein, konsequent einer ‚mise-en abyme'-Ästhetik verpflichtet, dergemäß er selbst dem unterliegt, was er inszeniert.[260] Die äußerste Schwelle des Druckes besetzt das typographisch überaus dicht belegte Titelblatt. Auch dafür gilt, was bereits für die *Geschichtschrift/ Geschichtklitterung* unterstrichen wurde: die Inszenierung eines Verweisungsspieles, die Inszenierung von Autorschaft und die Inszenierung der Textsorte Titelblatt in seinen Strukturelementen. Der relativ klein gehaltenen kursivierten Kopfzeile *Catalogus Catalogorum perpetuo durabilis.* folgen über das Verbindungsglied „Das ist“ vier sich verjüngende Absätze, in welchen der Blick stets von den großen fetten Typen der ersten Zeilen nach unten gleitet. Der Doppeltitel reiht sich unter die Pastiches der modischen Mehrfachtitel, wie sie schon am Kopf der Titelliste zu finden sind [Nr. 1: „Biga salutis Hungari, das ist / die Heilwog und gesundheit feig:“ und Nr. 3: „Bracheta Iuris: das ist: deß Rechtens Lätzlatzigkeit: per certum vtriusque Iuris Monarcham.“] beziehungsweise der ‚Metatitel' wie „Bullarium Bullarum [...]“ [Nr. 453] oder „Thesaurus Thesaurorum thesaurizatus ex multis thesauris per R.P.F. de Funibus“ [Nr. 521].

Für pragmatische Textsorten – inbesondere die ‚do-it-yourself' Fachprosa – galt die Angabe des „gemain nutzen“ als Legitimationsformel und wurde so zu einem Versatzstücke ihrer Titelblätter. Fischart trägt im zweiten Absatz des Titelblattes dick auf, wenn sich der *Catalogus Catalogorum* als eine

> „registratur/ Aller Fürnemer außbündiger/ fürtrefflicher nützlicher / ergetzlicher schöner nicht jederman gemeiner/getruckter vnd vngetruckter Bücher vnd Schrifften/Operum, Tomorum, Tractatum, Voluminum, Partium viler mancher Herrlicher Auctorn und Scribenten“ sei. [Tb / 1][261]

Obgleich der *Catalogus Catalogorum* als Pastiche pragmatischer Textsorten – insbesondere von Bücherkatalogen als Instrumente des Buchmarktes und von sogenannten *Bibliothecae* als Instrumente der Gelehrtenkultur auf die noch ausführlicher einzugehen sein wird – funktioniert, teilt er deren Pragmatik nicht. Legitimieren sich diese über ihre Nützlichkeit, so verrät der *Catalogus Catalogorum* im Grunde nur seine Nutzlosigkeit als pragmatische Textsorte und auch aus den gelisteten Titeln spricht nur die Nutzlosigkeit eines „fehlgeleiteten wissenschaftlichen Aufwand[es]“.[262]

---

[260] Hauffen (1908), S. 37.

[261] Außbündig bedeutet ausgesucht, musterhaft. DWb 1 (1854), Sp. 841. FNWb 2 (1994), Sp. 937f. So auch in der *Geschichtklitterung* und im *Bienenkorb.*

[262] Schilling (1993), S. XXVI.

Fischart dichtet ihm daher einen passenden Nutzen an:

> „Allen Lustgirigen rhum vnd klugheit nachstellenden Gesellen/zu Dollen Polemischer Tractätlin/ungetreümter/vnerrahtener Namentäuffung/ vnd Tittulzierung/dienstlich/ nutzlich/hilflich vnd entwürfflich." [Tb / 1]

in der „Vor vnd anred" reicht er dann auch noch nach, dass

> „seine [d.h. des Bruchtruckers] Gesellen / die ich Praedicabiliter jetzt zu predicamentieren will einstellen [...] nicht dörffen den Kopff lang darüber zerbrechen / wenn sie etwann ein dollen Polemisch Tractetllin sollen mit eim vngetreumten vnnd vnerrhatenem Namen teuffen / damit es des frembden Namens halb dem Trucker desto ehr abgang [...]." [A$^{iij v}$f. / 4]

In Offizinen als Formularbüchlein für Titel solle der *Catalogus Catalogorum* seinen Nutzen erfüllen und habe man erst Titel „die wunderlich Krabatisch in den Ohren lauten" [GK / 26] könne man einfach Texte dazu drucken, deren der Markt bedarf; und wahrlich wird im Nachwort versichert, dass „Mehrtheils bey heutiger Newzeitung giriger vnd nach Büchern trachtenden Welt noch getruckt werden". Nicht mehr der Text macht den Titel, sondern der Titel macht den Text. In der Bestimmung „unerrahtener Namentäuffung/ vnd Tittulzierung/ dienstlich/nutzlich/hilflich vnd entwürfflich" zu sein, liegt auch ein ‚poietisches' Moment, das in seiner Kunstfertigkeit am *Catalogus Catalogorum* bewundert werden soll. [263]

Dass Fischart den *Catalogus Catalogorum* ausschließlich als Imitation der Meßkataloge gestaltete, ginge meiner Ansicht zu weit, bietet der *Catalogus Catalogorum* immerhin weder getrennte Sachgruppen noch Format- oder sonstige Verlegerische Angaben.[264] Was Fischart aber wohl gemacht hat, ist die Rabelaissche Liste von dem bestimmenden Ort der Bibliothek zu lösen und sie insofern den Meßkatalogen zu nähern, als darin die „Marktabhängigkeit der Buchproduktion satirisch beleuchte[t]" wird und „Marktmechanismen durchschaubar gemacht" werden.[265] Gelten die Verzeichnungsinstrumente des Buchmarktes wenn schon nicht als direkte Vorlagen, so doch als Voraussetzungen für das Verständnis des *Catalogus Catalogorum,* nicht zuletzt über den ‚idealen' Adressaten, der für Seelbach „am ehesten vorstellbar ist als ein ‚schriftengieriger, bibliophiler Interessent des Buchmarktes, der die bibliographischen

---

[263] Damit meine ich die im ersten Abschnitt vorliegender Arbeit skizzierte ‚artistische Könnerschaft'. Kleinschmidts Dictum von einem „phantasierten Sieg des geistreichen Autors über den nur vermögenden Käufer" kann ich angesichts der skizzierten idealen Leserschaft nicht folgen. Kleinschmidt (1995), S. 544.

[264] Der Annahme Wittmanns, dass „schon das Titelblatt des *Catalogus* ihrem Vorbild [d.h. der Willerschen Meßkataloge] typographisch nachempfunden" sei, kann ich nicht beipflichten. Wittmann (1995), S. B174.

[265] Schilling (1993), S. XXII und XXIV.

Hilfsmittel der Zeit nicht nur benutzte, sondern mit Besessenheit als Texte goutierte."[266] Was damit angezeigt ist, ist eine Lektüremöglichkeit, die pragmatische Verzeichnungsformen, entgegen ihrer Ausrichtung als Instrument der Informationsverarbeitung zu fungieren, ästhetisch rezipiert. Die Referenz der Titel ist von ihrem materialen Bezugsgrund abgesprengt, die artistisch arrangierte Mitteilung selbst wird zum Gegenstand der Aufmerksamkeit.[267]

„an Geßners Bibliothec anzuhencken vergessen hat"

Ernster noch als den Seitenhieb auf die Meßkataloge hat man denjenigen auf Gesners *Bibliotheca Universalis* genommen, wenn der Verfasser der „Vor vnd anred" sich darüber wundert, „Wie Wignerius solcher unser Repertorium inn seim supplemento an Geßners Bibliothec anzuhencken vergessen hat /[..]", und die Forschung sich wunderte, warum Fischart Wignerius schreiben konnte, wo doch nur Supplemente der *Bibliotheca* von Frisius und Simler bekannt sind. Der Witz beruht wohl weniger darin, dass Fischart sich verschrieben hätte, als darin, dass er sich passend zu seinem Verzeichnis inexistenter Bücher auf ein ebenso inexistentes Verzeichnis beruft, das Gesners Universalbibliothek zu komplettieren vorgibt.

Ähnlich der Meßkataloge liegt hier keine direkte Pastiche vor, sondern vielmehr ein Spiel mit dem Projekt einer universalen Literaturverzeichnung, für das Conrad Gesners *Bibliotheca Universalis* einsteht.[268] Die Verzeichnung von Literatur nach Titel und Autor – also jene Textsorten, die wir heute unter dem Begriff „Bibliographien" zusammenfassen – wurde seit der Antike vorgenommen, in der Regel in direkte Anbindung an den Ort der Bibliothek.[269] Über das gesamte Mittelalter hinweg kumulierte man keine thematischen Bücherverzeichnisse, sondern biobibliographische Listen der sogenannten *viris illustribus*-Tradition ausgehend von Hieronymus über Genadius, Isidor von Sevilla bis zur Einspeisung der Tradition in das Typographaeum durch Johannes Trithemius mit seinem *Liber de scriptoribus ecclesiasticis*

---

[266] Seelbach (2000), S. 279. Hauffen (1908), S. 29 bemerkt, dass Fischart die Frankfurter Meßkataloge als Quelle für verschlüsselte Titel „so gut wie gar nicht benutzt" habe. Weiter als mit seiner Aussage: „Doch im allgemeinen hat die ganze Art der Meßkataloge gewiß auf Fischarts Parodie gewirkt" kann man meiner Ansicht auch nicht gehen.

[267] Kleinschmidt (1995), S. 545. Damit ist die ‚poetische' Funktion der Mitteilung nach Jakobson erreicht [s.o.]

[268] Am ausführlichsten dazu: Werle (2007), S. 172f. und 175ff. Sowie Zedelmaier (1992).

[269] Rudolf Blum: *Die Literaturverzeichnung im Altertum und Mittelalter. Versuch einer Geschichte der Biobibliographie von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit.* Frankfurt am Main: 1983 [Sonderdruck aus dem Archiv für Geschichte des Buchwesens XXIV (1983)]. Die Koppelung an die Bibliothek zeigt sich bei Kallimachos [Sp. 19-28], Hieronymus [Sp. 105f.] und bis hin zu Johannes Trithemius [Sp. 191].

(1494).[270] Die mittelalterlichen Verzeichnisse blieben in der Regel auf kanonische Kirchenschriftsteller oder auf einzelne Orden beschränkt.

Erst der Zürcher Gelehrte Konrad Gesner lancierte das Projekt einer universalen Literaturverzeichnung mit seiner „BIBLIOTHECA|| Vniversalis, siue Catalogus omnis=||um scriptorum locupletissimus,in tribus linguis,Latina, Græca, & He=||braica:[...]" von 1545, um zugleich den „Prototyp" für das Genre der *Bibliothecae* zu geben.[271] Geboten werden sollte darin nicht weniger als eine universale, auf alle Selektionskriterien verzichtende Verzeichung des gesamten Schrifttums der drei göttlichen Sprachen, das vermittels einer neutralen alphabetischen Anordnung nach Vornamen der Autoren auch einfach durchsuchbar gemacht werden soll.[272] Auf der textualen Mikroebene präsentierte das Handbuch aber mehr als eine bloße Liste: Kurzbiographien, Epitome, Angaben zu einzelnen Ausgaben, Incipits und Bewertungen. Gespeist wurde die Verzeichnung aus biobibliographischen Schriftstellerkatalogen, aus Bibliothekskatalogen, Verlegerkatalogen [s.o.] und Korrespondenzhinweisen gleichermaßen, um einen einheitlichen auf der „Schriftmäßigkeit des Wissens" basierenden „Wissensspeicher zweiter Ordnung" zu generieren.[273]

1548 legte Gesner einen zweiten Teil unter dem Titel „PANDECTARUM SIVE||Partitionum uniuersalium Con||radi Gesneri Tigurini, medici|| & philosophiæ professo||ris, libri XXI." vor, eine nach dem Prinzip der Topik systematisch geordnete Verzeichnung nach Disziplinen und Themen, die auf der Mikroebene Anleitungen zu Arbeitstechniken genauos enthielt wie eingeschaltete Verlegerkataloge und komplementär zum ersten Band benutzt werden konnte.

---

[270] Richard H. und Marie A. Rouse: *Bibliography before Print: The Medieval De Viris Illustribus.* In: *The Role of the Book in Medieval Culture,* hrsg. von Peter Ganz. Bd.1. Turnhout: 1986, S. 133-153.

[271] Werle (2007), S. 178. Neben Werles und Zedelmaiers klugen Ausführungen ist zu verweisen auf Jan-Dirk Müller: *Das Gedächtnis der Universalbibliothek: die neuen Medien und der Buchdruck.* In: *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen – Theorien – Modelle,* hrsg. von Hartmut Böhme und Klaus Rainer Scherpe. Reinbek bei Hamburg: 1996, S. 78-95. Müller (1998). Ders.: *Wissen ohne Subjekt? Zu den Ausgaben von Gesners Bibliotheca Universalis im 16. Jahrhundert.* In: *Zukunft der Literatur – Literatur der Zukunft. Gegenwartsliteratur und Literatur-wissenschaft,* hrsg. von Peter Sorg u.a. München: 2003, S. 73-91.

[272] In der EPISTVLA NONCVPATORIA heißt es dezidiert: „Nos recitare tantum uoluimus, delectum iudicium que liberum religquimus alijs." [Wir wollen nur wiedergeben, das geschätzte Urteil wollen wir anderen überlassen] [fol. *3^{v}]. Zum Verzicht auf Selektion vgl. Müller (1996), S. 84ff. und (1998), S. 295ff. Die Beschränkung auf die drei göttlichen Sprachen schloss aber die Verzeichnung der volkssprachlichen Literatur inbesondere der volkssprachlichen Fachprosa aus.

[273] Müller (1996), S. 90. Werle (2007), S. 174.

Udo Friedrich spricht treffend von „einer Art Superindex für alle Werke."[274] 1555 erschienen bei Froschauer in Zürich noch ein autorisierter Auszug durch Conrad Lycosthenes und schließlich ein „APPENDIX|| BIBLIOTHECAE||Conradi Gesneri" durch Josias Simler redigiert, in den auch Johann Fischart aufgenommen wurde, womit sich eine „Textreihe" ergab, in welcher der Anspruch auf Vollständigkeit im Grunde nur verschoben wurde.[275]

Man hat es also mit hybriden Verzeichnungsformen aus einem „hybriden Anspruch" zu tun, nämlich einem technischen, als ein potential allen zugängliches Arbeitsinstrument gegen den „information overload" zu wappnen, und einem memorialen, im Medium der Schrift das Schriftgedächtnis der Kultur zu konservieren.[276] In der Tat wurde es trotz beträchtlicher Kosten zu einem Standardwerk des 16. Jahrhunderts, das auf sehr vielfältige Weise benutzt werden konnte, als Inventionsinstrument, als Raster für Praktiken des Exzerptes, als Katalog für Büchersammlungen oder wie im Falle Fischarts als Steinbruch für verrätselte Autoren und Titel.[277]

Entscheidender aber für das Verständnis des *Catalogus Catalogorum* sind die Genesis der *Bibliotheca* aus dem „Problem der Kontrolle der Buchexpansion und der Erhaltung der Übersicht" – der *copia librorum* – und die Aufdeckung deren immanenter Leistungsgrenzen.[278]

---

[274] Udo Friedrich: *Grenzen des Ordo im enzyklopädischen Schrifttum des 16. Jahrhunderts.* In: Meier (2001), S. 393-408, hier S. 403.

[275] Müller (2003), S. 77.

[276] (1) Die *Bibliotheca Universalis* wendet sich an keinen (fachlich) bestimmten Adressatenkreis „non enim eruditis solum, sed quibuslibet hunc Indicem collegimus" [nicht nur für die Gelehrten, sondern für alle habe ich dieses Verzeichnis gesammelt] Gesner (1545/ 1966), fol. *3^{v}. Müller (1998), S. 289. De facto blieb es nicht zuletzt auf Grund des hohen Preises ein Arbeitsinstrument für geistige Eliten. Es kann daher nicht von einer ‚Demokratisierung' des Wissens ausgegangen werden. (2) Von einem „hybriden Anspruch" spricht Müller (1996), S. 83. (3) Zum Problem des „information overload" generell: Ann Blair: *Too Much to Know. Managing Scholarly Information before the Modern Age.* New Haven/ London: 2011.

[277] Den Nutzen als Bibliothekskatalog schlägt Gesner selbst in der EPISTVLA NONCVPATORIA vor: „Quod si idem in priuatis bibiothecis amici & uicini studiosi fecerint, ita ut unusquisque non suos tantum codices, sed amicorum quoque illos quibus ipse caret, in hoc catalogo signari curet: alter alterius libris commodato uti poterit,quando non omnium ea fortuna est ut multor libros comparare queant." [fol. *4^{v}] Vgl. dazu: Zedelmaier (1992), S. 21. Müller (1998), S. 291. Ders. (2003), S. 80 und Werle (2007), S. 177f und 203. Zur Benutzung als Raster für Exzerpte vgl. Zedelmaier (1992), S. 56f. Zur Benutzung Fischarts vgl. Hauffen (1908), S. 30f. sowie die Anmerkungen zu den einzelnen Titeln in Schilling (1993), S. 37-59.

[278] Werle (2007), S. 69.

Der wild Walt der Bücher

Obgleich die Klage über die für einen einzelnen Gelehrten nicht mehr beweltigbare Flut der Bücher, die *copia librorum*, als Topos seit dem Altertum kursierte, sich Vincent de Beauvais in der *Apologia Actoris* zu seinem *Speculum Maius* genauso darüber beklagte wie Francesco Petrarca in seinem *Remedius Utriusque Fortunae,* spitzte die Datenverarbeitungsmaschine des Buchdrucks das Problem nochmals zu.[279] Der „wild Walt der Bücher" [Nr. 518] wucherte weiter und während der „gemain man" mit Wissen jeglicher Belange aus der Druckerpresse versorgt wurde, drohte der Gelehrte den seinen Stand auszeichnenden Überblick der Schriftkultur zu verlieren und dem „information overload" zu erliegen. Die Annahme, die Druckpresse befreie den Gelehrten von der Last des Kopierens, um ihm so mehr Zeit für Lektüre zu geben, verlagerte nur das generelle Problem einer Ökonomie der Zeit als Ökonomie der Lektüre.[280] Schon das Mittelalter, inbesondere die Scholastik hatte Techniken und Instrumente zur Effektivitätssteigerung der Lektüre hervorgebracht – als exemplarisch gilt die Entwicklung von Indizes zur Navigierung innerhalb einzelner Codices - , der Buchdruck verstärkte diese nur.[281] Die Kombination von alphabetischer Ordnung in der *Bibliotheca Universalis* und von topisch-thematischer in den *Pandectae* machte nicht nur einzelne Codices navigierbar, sondern sollte die Durchsuchbarkeit der gesamten Schriftkultur ermöglichen. Dem Gelehrten an die Hand gegeben wurde damit die Erleichterung einer kontrollierten zielgerichteten Lektüre, dem *methodus,* der „den Weg durch die plane Anhäufung von Titeln weisen" sollte.[282] Genau dem verweigert sich der *Catalogus Catalogorum,* nur eine „plane Anhäufung von Titeln" ohne jegliche erkennbare Ordnung präsentierend, die zwar selektiv zugreifbar ist, aber nicht systematisch durchsuchbar.[283] Der fehlgeleitete *methodus,* wie er sich

---

[279] Francesco Petrarcha [sic! = Petrarca]: *De Remediis Utriusque Fortunae.* Zweisprachige Ausgabe in Auswahl, übersetzt und kommentiert von Rudolf Schottlaender mit einer Bibliographie von Ekkehard Kessler. München: 1975, S. 90-105 [De Copia Librorum I.43]. Zu den epistemischen Grundlagen der *copia librorum* und deren Problematisierung in ‚imaginierten Bibliotheken' vgl. generell Werle (2007).

[280] Eisenstein (2005[2]), S.

[281] Mary A./ Richard H. Rouse: *La naissance des index.* In: *Histoire de l'édition française.* Vol. 1: *Le livre conquérant. Du Moyen Age au milieux du XVII[e] siècle,* hrsg. von Roger Chartier und Henri Jean Martin. Paris: 1989, S. 95-108. Helmut Zedelmaier: *Facilitas inveniendi. Zur Pragmatik alphabetischer Buchregister.* In: *Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung. Das europäische Modell der Enzyklopädien,* hrsg. von Theo Stammen und Wolfgang E. J. Weber. Berlin: 2004, S. 191-203.

[282] Müller (1996), S. 91 und (1998), S. 299.

[283] Nach Werle (2007), S. 370 verlangt Fischarts *Catalogus* eine selektive Lektüreweise, „gerade weil er gewisse Strukturen einer Bibliothek simuliert." Dem schließen sich meine bisherigen Ergebnisse an.

bereits in den *Pandectae* abzuzeichnen beginnt, führt letztlich in ein unübersichtliches Labyrinth.[284] Fischart weiß auch dagegen einen Weg: „Derwegen so stehet inn guter hoffnung / wann man lang kan warten / so kompt man einmahl auß dem Irrgarten“ [A^{iiijv} / 5], er ist nur gänzlich unökonomisch. Unter den Titeln findet sich zudem ein „Lob der Langsamkait / vnd daß sie ain Stück sey der Bedachtsamkait / durch Vrban Wültrog“ [Nr. 469], das zusammen mit der finalen Aufforderung der „Vor vnd anred“ „Nun wol langsam dann kommen wir einmahl zum zihl / je alle drey tag ein meil:“ vorallem eines anzeigt: dass man für die Konsumation des *Catalogus Catalogorum* Muße braucht.

Der *Catalogus Catalogorum* stülpt die Pragmatik der *Bibliotheca Universalis* innen aus, wenn er nicht die Komplexität der *copia librorum* domestizierbar macht, sondern den „wild Walt der Bücher“ repräsentiert; kein Titel unter den 527 scheint so gut auf den *Catalogus Catalogorum* selbst zuzutreffen als dieser.

Phantome verlorener Bücher

Schon Petrarcas Meditation über die *copia librorum* umfasste deren diametrales Gegenteil, die Klage über verlorene Bücher. Die barbarische Sorglosigkeit mache aus der Fülle sehr bald einen Mangel [„et ex copia inopia orta est.“ / „Aus der Fülle ist Mangel geworden“].[285] Dem Augsburger Druck von 1532 ist dem Abschnitt ein Holzschnitt beigegeben, der den König Ptolemaios in einem polyphasischen Bild vor seinem Bücherschatz zeigt, während in der linken Hälfte bereits die Flammen aus Bänken lodern. Auch hier gilt die kulturale Doppelcodierung der *copia,* in latentia immer schon die Leere in sich zu tragen. Dem folgt die EPISTULA NONCUPATORIA, wenn sie mit einer Meditation über den Verlust von Büchersammlungen anhebt:

> „non mediocriter huius temporis calamitate afficior & condoleo, atque interdum exclamo: Sic omnia fatis In peius ruere, ac retro sublapsa referri. Vbi nunc sunt septingenta milia librorum bibliothecæ Ptolemæi Philadelphi, & Tyrannionis tria milia?“
>
> [nicht wenig berührt und schmerzt mich die Widrigkeit dieser Zeit, und mittlerweile rufe ich aus: Wenn dem genug wäre, ins schlechtere zu stürzen, und auch auf die verschwundenen [Bände] werde ich zurückgebracht. Wo sind nun die siebzigtausend Bücher der Bibliothek des Ptolemaius Philadelphos und die dreitausend der Tyronnianischen?]

In elegischem Ton folgt eine Enumeration verlorener Buchbestände, die für Gesner in der Frage mündet: „Quid uero nu[n]c ex omnibus illis tam gloriosis bibliothecis præter inanem

[284] Müller (1998), S. 300. Werle (2007), S. 192.

[285] Petrarca (1975), S. 102.

fama[m] reliqui est?“ [Was ist in der Tat heute von all den großen Bibliotheken außer ihrem Ruhm geblieben?][286]

Ein für Gesner damals drohender Verlust des kollektiven Schriftgedächtnisses könne zum einen dadurch abgewendet werden, dass auf Grundlage seiner *Bibliotheca Universalis* neue Sammlungen als materiale Speichergedächtnisse eingerichtet werden [„uiam aperui & magnam alns [sic!] occasione[m] præbui,qua facile diuites aut principes uiri Bibliothecas instituant, libris ad posteritatem transmittendis necessarias.“ / „den Weg habe ich geebnet, und die große Möglichkeit bereit gestellt, dass Wohlhabende und Fürsten Bibliotheken gründen, die nötig sind, Bücher der Nachwelt zu bewahren“], zum anderen soll dem Verlust dadurch entgegen gewirkt werden, es nicht zuletzt vermittels der Datenverarbeitung des Typographæums durch referentiale Verzeichnung im Speichermedium Schrift auf Dauer zu stellen.[287] Auf Dauer gestellt werden aber im Grunde nur die Adressen der Bücher, welche Zeugenschaft für ihre Existenz abgeben.

Wenn es sonder Selektion [„Nullus à me scriptor contemptus est“ / „Nichts wurde von mir Schreiber verachtet“] eine universale Verzeichnung aller Bücher „extantium & non extantium, ueterum & recentiorum in hunc usque diem, doctorum & indoctorum, publicatorum & in Bibliothecis latentium“ [„existierender und nicht existierender, alter und neuer Bücher bis auf diesen Tag, gelehrter und ungelehrter, öffentlicher und in Bibliotheken verwahrter“] sein soll, dann beinhaltet diese Verzeichnung auch jene im kollektiven Gedächtnis fossilisierten Bücher genauso wie die zahllosen Phantome, die nur noch durch Titel und Verfasser adressierbar sind, jedoch nicht mehr gelesen werden können.[288] Darauf antwortet Fischart, wenn er „nicht jederman gemeiner/getruckter vnd vngetruckter Bücher vnd Schrifften“ [Tb.] der „verloren geschätzten Authores“ [A^{iijr} / 4] zu einem bisher verborgenen Gegenkanon des kulturellen

---

[286] Gesner (1545/1966), fol. *2.

[287] Gesner (1545/ 1966), fol. *3. Dieser Nutzen wird auch im Titelzusatz betont: „Opus nouum, & [non] Bibliothecis tantum publicis priuatisue instituendis necessarium“ [ein neues Werk, nicht nur zur Errichtung öffentlicher und privater Bibliotheken nützlich]. Müller (1998), S. 289ff. Werle (2007b), S. 191. Müller (1996), S. 89 meint, dass der Begriff des kulturellen Gedächtnisses hier nicht mehr passe, und ersetzt ihn durch denjenigen des „virtuellen Gedächtnisses“. Die *Bibliotheca Universalis* ist für ihn ergo ein „virtueller Thesaurus menschlichen Wissens“ [86], der den konventionalen Ordnungsmustern der Mnemonik entgegen steht.

[288] Gesner (1545/1966), Tb. Ähnlich fol. *3: „Quod ad me, statuera[m] ab initio ueteres tantum & melioris notæ nostri sæculi scriptores enumerare [...]: sed cum eadem opera, [..] omnes cuiuscunque generis scriptores colligi posse uiderem, quotquot & qualecunque reperi libros secundum nomina authorum [...] extantes & non extantes, ueteres ac recentiores, doctos cum indoctis, excusos [d.h. gedruckte] & adhuc latentes:“

Gedächtnisses listet und den Witz noch dadurch überhöht, dass er als „Nachtrab / daran ihr viel lenger hetten zuschlicken“ [A iiijr / 5] eine Registratur jener als Stätten des Verlustes mythisch gewordenen Bibliotheken ankündigt, die „erblich“ an ihn gekommen sei. Schließlich müsse, wie das Sprichwort sagt, „noch alles vor der Welt ende an Tag kommen“ [Aijr / 3], nämlich all das, was selbst in den Supplementen der Supplemente zu Gesners *Bibliotheca* vergessen wurde und das, was alles noch „erditricht“ werde.[289] Dort wo die Verzeichung an den „starcken Ketten“ scheitert, springt paronomastisch die Einbildungskraft ein.

Gesners universales Projekt wollte nicht nur den erreichten Wissensbestand dokumentieren, sondern darüber hinaus als Regulator künftiger Wissensproduktion fungieren, „den Horizont des Wißbaren abzustecken.“[290] Angesichtes des Verzeichnisses können man sehr leicht zu der Auffassung gelangen, dass alles Sagbare bereits in Medium der Schrift gespeichert sei, es sich daher selten lohne, noch etwas neues „anzuhencken“. Was jedoch Gesner vollständig aus dem „virtuellen Wissensspeicher“ ausschließt, ist die (poetische) Literatur und mit ihr ein prädestiniertes Medium der menschlichen ‚Poiesis’. Fischarts *Catalogus Catalogorum* spendet in gewissem Sinne Trost für Mangel und Verlust. Solange die menschliche Einbildungskraft produktiv bleibt, besteht kein ernsthafter Grund zur Sorge.

„Ewigwerend verzeichnuß“

In der „Vor vnd anred“ wundert sich der Verfasser, „Wie Wignerius solcher unser Repertorium inn seim supplemento an Geßners Bibliothec anzuhencken vergessen hat /[..]“ und desavouiert die „Textreihe“ der *Bibliotheca Universalis* als eine Reihe der Supplementierung.[291] Immer wieder ließe sich die Verzeichnung aktuellen Schrifttums vorsetzten, zumal sie stets der Produktion hinterherhinkt. Das wusste im Grunde bereits Gesner, wenn er den Benutzern riet, Novitäten an den Rändern zu verzeichnen [„Nam si qui noui accesserint,hic non commemorati,illorum quoque nomina marginibus inscribi licet, & spacijs sæpe uacuis.“ / Denn wenn neue (Bücher) hinzukommen, derer hier nicht gedacht wurde, so kann man die Namen dieser an den Rändern verzeichen, in den stets freien Räumen“].[292] Im Vorwort der *Pandectae* stellt er die Literaturverzeichnung unter den Mythos des Sisyphos: „Quis tantum sibi negotij

[289] Für Kleinschmidt (1995) wird im *Catalogus Catalogorum* der Gestus ausgestellt, das vom hierarchisch überlegenen offiziosen Wissen abgedrängte Wissen an die Oberfläche zu heben. „Das Randständige gewinnt die ihm zuvor fehlende Artikulation.“ [545]

[290] Müller (1998), S. 291 und 303.

[291] Müller (1998), S. 307. Zum folgenden inbesondere Werle (2007), S. 183ff. und 194ff.

[292] Gesner (1545/1966), fol. *4v. Gesners Ideal einer kollektiven Verzeichnung innerhalb eines kommunikativen Netzwerkes weist weit ins 20. Jahrhundert voraus.

domi sponte alat, nisi qui uoluendum Sisyphi sacum desyderet? Res plane inifinita est: prodeunt noui & innumeri subinde libri:“[293]

Im Projekt einer universalen Literaturverzeichnung wohnt bereits die Figur des Infiniten, welche die Verzeichnungsform der Liste sui generis kennzeichnet.[294] Fischart richtet explizit seinen Finger darauf, wenn er den *Catalogus Catalogorum* nur als Anfang einer potential infiniten Schriftproduktion ausweist.

> „Gott lob/durch vnser fleiß vnd groß müh/
> Ists Catalogi erst theil allhie/
> Drumb laßt euch nit so fast verlangen/
> Der ander kompt hernach mit brangen.“ [Tb / 1]

Als zweiter Teil wird bekanntermaßen ein „Nachtrab“ angekündigt, „daran jhr viel lenger hetten zuschlicken“, nämlich unendlich lange.

Ewig ist der *Catalogus Catalogorum* für Jan-Dirk Müller auf Grund der „Eliminierung der Zeitperspektive“, weil er die Verzeichnung von „Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft umfaßt“, um so gleichzeitig einen „Anspruch auf Letztgültigkeit und Ewigkeit zu unterlaufen.“[295] Dass er den Anspruch der *Bibliothecae* auf Beständigkeit ihrer Verzeichnung subersiv unterläuft, beziehungsweise ironisch prostituiert, wird auf der semantischen Ebene sichtbar. Auf der Ebene der Textsemiotik [im Sinne Raibles] ist das Moment des Infiniten in der Verzeichungsform der Liste angezeigt. Der Status, „ewigwerend“ zu sein, findet sich aber auch noch auf einer höheren Ebene, die man ‚ontologisch’ nennen könnte.

Mit der Selbstbenennung als „verzeichnuß und registratur“ stellt sich der *Catalogus* prinzipiell unter die pragmatischen Textsorten und damit gibt er vor, in jenem Gebrauchszusammenhang zu fungieren, in dem die Kuriositäten der Welt vermittels systematischer Verzeichnung im Speichergedächntis der Schrift auf Dauer gestellt werden. Obgleich in Impressum und Kolophon datiert, verspricht die Registratur „ewigwerend“ zu sein. Ewigwährend waren neben der Bibel und den Schriften der Patres Ecclisiae Kalender.[296] Einmal gekauft, ewig benutzbar. Ob nun an eine Pastiche von Kalender- und Praktikentiteln zu denken ist oder nicht, was den *Catalogus* mit diesen vereint, ist das Versprechen niemals an Aktualität zu verlieren, ein Vesprechen, das hier verstärkt durch das Impressum [„Getruckt zu Nienendorf/bei Nirgendsheim/||im Mentzergrund.“] einen utopischen Zug erhält, so dass man

---

[293] Gesner (1555), fol. *4.

[294] Als einer der wenigen bemerkt das Werle (2007), S. 183.

[295] Müller (1998), S. 307f.

[296] Schilling (1993), S. XXII: „Er [der Titel] ist zeitgenössischen Kalender- und Praktikentiteln nachgebildet.“

von einer utopischen Klammer sprechen könnte.[297] „Ewigwerend" ist der Katalog letztlich aber auf Grund seines literarischen Status. Der *Catalogus Catalogorum* funktioniert als eine Pastiche pragmatischer verzeichnender Textsorten ohne deren Pragmatik zu unterliegen. Die verzeichnenden Textsorten legitimieren sich wesentlich über Aktualität und/ oder Universalität einerseits, beziehungsweise über das Attribut der „Nützlichkeit" andererseits. Beides wird im *Catalogus Catalogorum* im Ästhetischen aufgehoben. Die poetische Registratur verliert im Gegensatz zur pragmatischen nie ihre Gültigkeit. Wir lachen noch heute darüber.
Mehrmals zählt der Verfasser sich und häufiger noch die adressierte Leserschaft zur Narrenzunft und partezipiert so an der Subversionskomik des Karnevalesken.[298]

> „Wie thun hie / wie jener Narr / der den Kolben einem der Närrischer dann er wer reichen solt / vnd er ihn seim Herren reicht / als der in bei seiner Närrischen weiß nehret vnd erhielt. Ich kan auß keim Esel ein Pferd ziehen / wenn man mir ihn schon für ein Pferd verkaufft." [A^{ijr} / 4]

Dabei ist stets zu bedenken, dass der Narr zugleich als Kontrastfigur des Gelehrten und als eine Art kathartischer Figur ironischen Selbstverständnisses der Gelehrtenkultur fungiert. „Endlich zu Narren" werden, heißt hier allererst mitspielen, die eigengesetzliche *Anti-ökonimie* der literarischen Camouflage anzuerkennen.

Aus Fischarts *Catalogus Catalogorum* ist eine „grundsätzliche Skepsis gegenüber der Realisierbarkeit einer *Bibliotheca universalis*" ablesbar, wobei die in einem solchen Projekt bereits implizit angelegten Aporien der Wissensakkumulation auf mehrern Ebenen offen gelegt werden.[299] Ordnungsgewinn und Komplexitätsreduktion verkehren sich in ihr Gegenteil und die *copia librorum* ist solange nicht domistizierbar, wie Erfindungsreichtum der Einbildungskraft sie beheizen. Fischarts *Catalogus Catalogorum* scheint auf der einen Seite vollständig in einer subversiven Kritik an den Verzeichnungsansprüchen der frühneuzeitlichen *Bibliothecae* aufzugehen, auf der anderen Seite gleichermaßen als Auseinandersetzung mit den Mechanismen des Buchmarktes und dessen kommerzieller Verzeichnungsformen. Beide interrelieren nicht zuletzt in jener „idealen Leserschaft" Fischarts, die ihre Neugierde an Meßkatalogen genauso befriedigte wie an der Konsultation ihres Gesner. Gemein ist ihnen allen die Verzeichnungsform der Liste, mitsamt ihrer epistemischen Implikationen.

---

[297] Die für zeitgenössische Leser verwirrende Konstruktion „Ein Ewigwerende [...] verzeichnuß" erklärt sich durch das im 16. und 17. Jahrhundert gemeine feminine Genus von „Verzeichnis". Vgl. DWb 25 (1956), Sp. 2505. Zum Moment des Utopischen vgl. Werle (2007), S. 196.

[298] Unter diesem Aspekt liest den *Catalogus Catalogorum* Gilbert Heß: *Deutschlateinische Narrenzunft. Studien zum Verhältnis von Volkssprache und Latinität in der satirischen Literatur des 16. Jahrhunderts.* München: 1971, inbesondere S. 222-234.

[299] Werle (2007), S. 201.

Den *Catalogus Catalogorum* als Kritik an gelehrter Wissensakkumulation und Spiel mit gelehrtem Wissen zu verstehen, sind zwei Lektüreebenen, die einander nicht ausschließen.[300]

[300] Werle (2007), S. 172.

Die scheinbar ziellose Schiffahrt *Pantagruels* und seiner Mannschaft im *Quart Livre* steuert von Insel zu Insel, wobei jede Station von einer derartigen Eigenständigkeit bleibt, dass der räumlich und zeitlich sich verlierende ‚cursus' zu einer sprunghaften Reihung von Episoden wird.[301] Die narratio, mühsam wie das Schiff in Bewegung gesetzt und genauso deviativ treibend, wird kontinuierlich durchlöchert von jenen digressiven Elementen Floyd Grays[302], sodass dieser zu dem Fazit gelangt:

„La vraie aventure du Quart Livre est celle de la trame. Indéfiniment morcélée, elle vit de ses errances".[303] Die im *Tiers Livre* gegenüber den ersten beiden Büchern überbordende Fragmentierung des Diskurses in eine scheinbar infinite Bewegung von Frage [ob Panurge in den Stand der Ehe treten solle oder nicht] und nutzlosen Antworten erfährt im *Quart Livre* ihre

---

[301] Pierre Jourda geht im Vorwort seiner Ausgabe sogar soweit, die sequentielle Ordnung der Episoden in Frage zu stellen. „*Quant au* Quart Livre *il est, plus encore, fait d'épisodes juxtaposés, additionnés, qui pourraient etre allongés, abrégés, ou présentés dans un ordre différent.*" Œuvres Complètes, Introduction, notes, bibliographie et relevé de variantes par Pierre Jourda. Paris: Garnier 1962f., S. XXXVIII. Edwin M. Duval konstatiert hier einen signifikanten Unterschied zwischen der Partialedition von 1548 und der erweiterten Kompletedition von 1552. In letzterem sieht er ein geschlossenes „design" und eine durchgängige politisch-satirische Stoßrichtung. „Keeping in mind this clear distinction between the more substantial, consistent episodes of the original fragment and the more substantial, consistent episodes of the definitive work, we must consider the latter more carefully, not as isolated and unrelated moments in a formless Menippean satire, but as the constituent parts of a new and coherent epic design." [20; ähnlich 125] Das sämtliche Episoden zusammenbindende kohärenzstiftende Moment für Duval ist die Aufdeckung falscher Autoritäten und „unworthy object of grotesque idolatry." [29]. „In the process of satirizing the political and religious abuses of the mid-sixteenth century the Quart Livre has shown in nearly every episode that utopias, ideals, absolute authorities, and transcendent truths are never what they seem or what they should be." [45] Für die Fassungen des *Quart Livre* insbesondere die Varianz der liminalen Paratexte verweise ich auf ŒC K1456ff.; Duval (1998), S. 20ff.; Huchon (1985) sowie Jerome K. Schwartz: *Rhetorical Tensions in the Liminary Texts of Rabelais' Quart Livre.* In: ÉR 17 (1983), S. 21-36. Zeigt jede Station als „false utopia" einen *ideologischen* Hohlweg auf, so zeigen sie das formal durch eine kontinuierliche Präsentation des Diskontinuierlichen. In diesem Sinne kann man Duval (1998) und Gray (1996) zusammenführen.

[302] Hier nehme ich die Bemerkungen in Anlehnung an Glauser (1966) und Gray (1994) zum Fragmentarischen und Deviativen wieder auf [s.o.].

[303] Gray (1994), S. 171. vgl. überhaupt sein instruktives Kapitel „L'éxpérience du Quart Livre", S. 167-178. ähnlich Glauser (1966), S. 238ff. in Bezug auf die Reise im *Quart Livre*: „Il semble que Rabelais aille de plus en plus dans la voie du morcellement, plutot que l'étendue et du récit continu."

ungebrochene Fortsetzung durch die Engführung von narratio und Lokomotion.[304] Die gesamte Bewegung verdreht und verliert sich in einer labyrinthischen Figuration und selbst das – von manchen Kritikern entweder auf Grund der mangelnden Authentizität des *Quint Livre* ausser acht gelassene oder zumindest als artifiziell aufgepfropft empfundene – finale Orakel der *dive bouteille* [QL XLIIII/ 831ff.] entpuppt sich als zirkulärer Pseudoschluss, da der Orakelspruch genausowenig ein *telos,* eine endgültige Lösung auf die die *queste* initiierende Bewegung bereitstellt, sondern sich als Annex unter die zahlreichen vorläufigen Episoden reiht.[305] Der Leser ahnt bereits im *Tiers Livre,* dass die narratio minder nach dem Modell complicatio/resolutio verläuft, denn nach der enumerativen Auffädelung von Sequenzen.

Die wunderbaren Zeichen

Die Seefahrt des *Quart [und Quint] Livre* beerbt die antike und mittelalterliche Tradition der Heldenepen und ihrer *geste d'aventure,* mehr jedoch wird sie als transtextuale Umschrift der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Reiseberichte lesbar.[306] Stereotypisch für die Reiseberichte jener Zeit ist die Begegnung mit kuriosen Wesen, Wundern der Natur. Dabei wird all das verhandelt, was heute unter der Bezeichnung einer *kulturwissenschaftlichen Xenologie* firmiert, die Begegnung mit dem Anderen/Fremden, die Produktion von Wissen über dieses

[304] Die Reise wird metaphorisch mit der Schrift gekoppelt. Das erkannte bereits Alfred Glauser, wenn er schreibt: „Le vrai voyage de Rabelais c'est le voyage de l'œuvre" und hinzufügt: „Sie le voyage du *Pantagruel* est diverstissant, celui de *Gargantua* comique, celui du *Tiers livre* devient ridicule et celui du *Quart livre* grotesque." Glauser (1966), S. 89 und 91. Am ausführlichsten dazu: Paul J. Smith: *Voyage et écriture: Etude sur le Quart Livre de Rabelais.* Genève: 1987 [Études Rabelaisiennes XIX]. Auch Cave (1979), S. 204 spricht von einem „high degree of fragmentation."

[305] Duval (1998), S. 20. „The various islands visited over the course of this epic quest function as failed *tele* [..] each island is deliberately presented as an ultimate epic telos very much like the «dive Bouteille Bacbuc» itself, only to be exposed in the following pages as an illusory utopia, a false paradise, a non-telos, or even an anti-telos." Und „The quest of the Quart Livre must necessarily remain unfullfilled." [46] Die gesamte Anlage des *Quart Livre* kann hier nicht Gegenstand sein, genausowenig wie die Authentizitätsfrage des *Cinquiesme Livre.* Auf die Debatte bezüglich letzterer habe ich weiter oben bereits verwiesen.

[306] vgl. Catharine Randall: *Art. Voyage.* In: RE, 259f. Duval (1998) betont, dass die Anlage des QL für die Zeitgenossen auf der Folie der selbstverständlich abrufbaren Reise-Epen der *Odyssee* und *Argonautica* lesbar war; vgl. zudem ŒC K1462ff. und zur topographischen Ausrichtung am Cursus der Argonauten ŒC K1474f.

Andere und dessen hermeneutische Implikationen.[307] Die Folge von Begegnungen mit symbolisch überhöhten kuriosen Wesen provoziere – so ein Konsens der Forschung – stets aufs neue Versuche derselben interpretativ Herr zu werden. Die fremden Zeichen beziehungsweise Zeichen des Fremden entziehen sich dem domestizierenden interpretativen Zugriff.[308] Rabelais führt vor, wie die widerständige Alterität der Insel- und Meeresbewohner herkömmliche von der Schrifttradition überkommene Deutungsmuster korrodiert. Besonders deutlich wird das an Panurges hilflosen Deutungsversuchen des „monstreux Physetere" [P XXXIIII].[309] Reagiert Panurge mit Schrecken und Verzweiflung auf das Ungeheuer als Zeichen des Übernatürlichen, Diabolischen, so holt Pantagruel die wunderbaren Zeichen der Natur naturalisierend diese in die natürliche Ordnung der Welt zurück.[310] Das hat viel mit einem epistemischen Umbau des Zeichensystems zu tun und mit Transformationsprozessen im Verhältnis zwischen Mensch und Natur, die besondere Prägnanz am Umgang mit den Wundern der Natur zeitigten. Komme ich in Folge auf eines dieser wundersamen Wesen des *Quart Livre* – Quaresmeprenant – zu sprechen, dann gilt es das zu berücksichtigen.

In die Zeit von Rabelais' Publikationen fällt der Umbau von einem interpretativen Zugriff auf die wunderbaren Zeichen der Natur im geschlossenen Rahmen eines theologisch motivierten Symbolsystemes – demgemäß jene als Elemente des zweiten Buches Gottes in den Zusammenhang der gesamten Schöpfung zu bringen waren – in eine experimental

---

[307] Hier berufe ich mich auf den Artikel *Kulturwissenschaftliche Xenologie* von Alois Wierlacher und Corinna Albrecht. In: *Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven,* hrsg. von Ansgar Nünning und Vera Nünning. Stuttgart/Weimar: 2003, S. 280-306. Zur Rede über die Alterität bei Rabelais vgl. auch Timothy Hampton: *„Türkenhunde": Rabelais, Erasmus und die Rhetorik der Alterität.* In: *Texte und Lektüren. Perspektiven in der Literaturwissenschaft,* hrsg. von Aleida Assmann. Fr/M: 1996, S. 191-214.

[308] Terence Cave: *Travelers and Others: Cultural Connections in the Works of Rabelais.* In: Carron (1995), S. 39-56. Während er für die ersten beiden Bücher eine Auflösung des Fremden sieht, gelte im Quart Livre: „the signs point away from home, towards a wild and threatining Other that refuses domestication." [S. 50] Hier lässt sich auch Duval (1998) integrieren, wenn er vom Fehlschlagen definitiver Antworten und falscher Deutungsautoritäten spricht.

[309] Siehe Duval (1998),S. 66f. und S. 125-135, für den die Physètere-Episode strukturell im Zentrum des *Quart Livre* steht. Grundlegend auch Lawrence D. Kritzman: *Représenter le monstre dans le Quart Livre de Rabelais.* In: *Rabelais par le XXI^e siècle,* ed. par Michel Simonin. Genève: 1998, S. 349-359. [Études Rabelaisiennes XXXIII]

[310] Duval (1998), S. 129: „We are undoubtedly meant to prefer the narrator's realistic point of view to Panurge's mythopoetic point of view, and even to discount the latter as a comic effect of superstitious terror." Mit der Bezwingung des Diabolischen „Leviathan = Physètere" weist Duval auch hier Pantagruel als Post-figuration Christi aus [133]. Vgl. → III.8 [GENEALOGIE]

ausgerichteten Naturphilosophie[311], welcher auch an Rabelais diagnostiziert wurde.[312] So bleiben in dieser Schwellenzeit für die Etablierung der modernen Naturwissenschaften beide Deutungsmuster oftmals überlagert, oftmals konkurrativ unvermittelt bestehen. Das - heute würde man sagen ‚semiologische' Modell, welches die Episteme der Frühen Neuzeit fundiert, ist die Zeichenlehre der Signaturen, ihre zentrale Denkfigur die Analogie.[313]

Sieht Michel Foucault in der Analogie eine starke, das heißt eine in sämtliche Wissensbereiche diffundierende und diese strukturierende, epistemische Figur einer Epoche, lässt Jean Paris die globale Gültigkeit dieser Denkfigur an Rabelais stranden.[314] Die Zeichenordnung werde nicht mehr entlang der Analogie organisiert, sondern folge dem Bewußtsein der Kontingenz und der Differenz. Damit kommt man auf jenen in der Einleitung skizzierten Forschungsstrang zurück, der unter der Rückdeckung dekonstruvistischer Philosopheme dem beginnenden 16. Jahrhundert eine Reflexion auf die Brüchigkeit der Signifikation attestiert.[315] Michael Randall versuchte in seiner Untersuchung zur „*Analogical Imagery in the Early French Renaissance*" einen Ausgleich zwischen dem Fortbestand des – für Randall stets auf eine transzendentale Wahrheit ausgerichteten – Analogiedenkens und dem Eindringen der *semiotischen Dissemination* durch eine etwas grobschlächtig anmutende Teilung der Bücher zu retten.[316] Während er für die ersten beiden Bücher [*Pantagruel / Gargantua*] die Validität der Analogie verteidigt, diagnostiziert er, dass „the QL offers eloquent proof of the demise of analogical likeness in Rabelais's literary world" und „in the QL, difference rather than resemblance dominates the understanding."[317] Über den gesamten Cursus der hermeneutischen Unternehmungen des *Quart Livre* werde die transzendental eingehängte Zeichendeutung

---

[311] Exemplarisch dafür firmiert das Baconsche Projekt. Zu Bacons intermediare Stellung in Bezug auf den Monster-diskurs s.u. [Abschnitt: *Monstren*]

[312] Diesen Übergang von einem fixierten schriftzentrierten Wissenssystem zu einem experimentalen zeigt etwa Marie Madelaine Fontaine eindrucksvoll am „untergejubelten Wissensobjekt" des „tarande" der Médamothi-Episode [QL II/ 541f.] Marie Madelaine Fontaine: *Une narration boscornue: Le tarande du Quart Livre.* In: *Poétique et Narration. Mélanges offerts à Guy Demerson,* Textes recueilles et publiés par Francois Marotin et Jacques-Philippe Saint-Gérard. Paris: 1993, S. 407-427.

[313] Dazu maßgeblich Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften.* Fr/M: 1974, v.a. S. 56ff. und darauf bezugnehmend neuerdings Giorgio Agamben: *Theorie der Signaturen.* In: idem: *Signatura rerum. Zur Methode.* Fr/M: 2009, S. 41-99. Foucault spricht auch von einer Übereinanderlagerung von Semiologie und Hermeneutik [S. 60]

[314] Paris (1969), S. 112.

[315] Hier nochmals zu verweisen auf Terence Cave (1979).

[316] Michael Randall: *Building Resemblance. Analogical Imagery in the Early French Renaissance.* Baltimore/ London: 1996.

[317] Randall (1996), S. 130 und 165.

abgebaut, was Randall am eindringlichsten in Bezug auf die *tempete*-Episode [QL XVIII-XXIV] ausführt.[318] Es sind genau jene Wesen an den Rändern der Zeichenordnung, welche das auf Analogie und der Korrelation von Natürlichem und Übernatürlichem basierende semiotische System korrodieren oder zumindest herausfordern.

Unter den Sammelkategorien der Prodigia und Monstra finden sich die wunderbaren Randfiguren der Natur ins Zentrum des sich transformierenden naturkundlichen Denkens eingerückt. Auf der Folie der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Prodigienliteratur und des Monster-Diskurses jener Zeit zeichnet sich die Reisetravestie als wahrhaftiger *cursus monstri* aus[319]. Ich mache dort halt, wo mein Auge auf monströse Listen trifft.

Wer ist Quaresmeprenant?

Im XXIX. Kapitel des *Quart Livre* passieren Pantagruel und seine crew die Insel Tapinois.[320]

> „Sus le hault du jour feut par Xenomanes monstré de loing l'isle de Tapinois en laquelle regnoit Quaresmeprenant: duquel Pantagruel avoit aultre foys ouy parler, et l'eust voluntiers veu en persone, ne feut que Xenomanes l'en descouraigea, [...]." [QL XXIX/ 606]

Die folgenden Worte Xenomanes' [„Vous y voirez ..."] markieren bereits modal Quaresmeprenant als Figur der Abwesenheit und seine Ansicht wird auch nicht in Aussicht gestellt, wenn es heißt: „Nous en oyrons par adventure plus amplement parler passant l'isle Farouche, en laquelle dominent les Andouilles farfelues ses ennemies mortelles: contre les quelles il a guerre sempiternelle." Generell dominiert anfänglich – das sei bereits unterstrichen – die Sphäre des Visuellen [„monstré" und „veu en persone"]. Die monströse Figur bleibt auch späterhin für die Gefährten unsichtbar. Sie existiert für diese nur als ein Objekt der Beschreibung des Orators Xenomanes, ein Konstrukt des inneren Auges, der *imaginatio.*[321] Viele Interpreten des *Quart Livre* betonen die Wechselverhätltnis zwischen Absenz und Präsenz nicht explizit genug oder gar nicht, was zu dem Eindruck führt, Quaresmeprenant wäre eine unter den zahlreichen anderen Figuren, welche Pantagruel und seine crew auf ihrer Fahrt im

---

[318] Randall (1996), S. 117ff.

[319] Zur Prodigienliteratur verweise ich auf die Arbeiten Rolf Schendas, v.a. *Wunder-Zeichen: Die alten Prodigien in neuen Gewändern. Eine Studie zur Geschichte eines Denkmusters.* In: Fabula 38.1 (1997), S. 14-32. Auf den Monster-Diskurs werde ich weiter unten noch ausführlicher eingehen.

[320] Diese Station ist eine Zutat der Edition 1552 und für Duval (1998) somit Teil jenes gezielt angelegten anti-utopianischen Cursus.

[321] Das betonen am deutlichsten Coleman (1972), 217 [s.u.] und Randall (1996), 137: „The Pantagruelians never see Quaresmeprenant; they merely hear about him." und 163: „Figures such as Amodunt and Discordance, Gaster and Quaresmeprenant owe their existence to the overexcited imagination of those who invent them."

diegetischen Universum physisch antreffen.[322] Wer ist nun dieser Quaresmeprenant, von dem Pantagruel schon so viel gehört hat?

Xenomanes als Kenner des Fremden – wie sein Name bereits zu erkennen gibt – hebt sogleich mit einer beispielhaften Kryptoliste an, in welcher er sich für die kommenden Listen aufzuwärmen scheint.[323]

> „Vous y *voirez* (disoit il) pour tout portaige un grand avalleur de poys gris, un grand cacquerotier, un grand preneur de Taulpes, un grand boteleur de foin, un demy géant à poil follet et double tonsure extraict de Lanternoys, bien grand Lanternier: confalonnier des Ichthyophages: dictateur de Moustardois: fouetteur de petitz enfans : calcineur de cendres : pere et nourrisson des medicins : foissonnant en pardons, indulgences, et stations : home de bien : bon catholic, et de grande devotion." [QL/ 606 Hervorhebung M.K.]

Was auch immer man sich darunter vorzustellen habe, in jedem Falle ist er „grand". Zudem erfährt man, er sei nur Halbriese, während Pantagruel immerhin ein voller ist, was der Leser im *Quart Livre* zu vergessen geneigt ist, weil der Roman dieses Attribut abbaut.[324] Bald ist in Quaresmeprenant ein ungemütlicher verschlingender Geselle zu erwarten, dann ein „bon catholic de grande devotion". Eine wahrhaft dubiose Gestalt ! „Who is this fellow, whose appearences and activities seem so absurdly violently irreconcilable?"[325]

Abermals hilft uns der Kommentar weiter: „Le nom de *Quaresmeprenant* désigne les trois jours gras avant le mercredi des Cendres, occasion des réjouissances carnevalesques."[326] Die einfache Lesart decodiert den für die Zeitgenossen Rabelais' dekomponierbaren Namen als

---

[322] Duval (1998), S. 27f. erwähnt den Umstand nicht, dass Quaresmeprenant eigentlich eine Figur der Abwesenheit ist. Für ihn ist das Moment der Abwesenheit ein Indikator falscher Utopien und hohler Ideen.

zB. in Bezug auf „Medamothi" [QL II/ 540ff.]: „«Medamothi», the island governed by an absent and unseen «Philophanes», thus stands at the beginning of the complete *Quart Livre* as an emblem of speciousness and a signal that Ideals are only ideas, [...]. At best they are deceptive appaerences – façades for the mundane or representations of that which has never been seen and never can exist." [24] Anders Kinser (1990), S. 92, der die wechselseitige Abwesenheit von Quaresmeprenant und den Andouilles vermerkt.

[323] Margaret Harp: *Art. Xenomanes.* In: RE, S. 265.

[324] Vgl. dazu François Rigolot: *Quand le géant se fait homme: Rabelais et la théorie de la condescendance.* In. ÉR XXIX (1993), S. 7-23.

[325] Kinser (1990), S. 11.

[326] ŒC K1539. „From at least the 13th century and prehaps in oral discourse for a long time previously Quaresmeprenant rivaled „Caresmeentrant" and „Charnage" as a word designated either the personification of or the collecitve term for the revelry-filled days preceding Lent." Kinser (1990), S. 9f.

Allegorie des Fastens.[327] Werden seine „Todfeinde" die Würste – mit denen er einen „guerre sempiternelle" führt als Allegorie des Karnevals gedeutet – sind doch die Wurstketten gängiges Attribut der Karnvalsikonographie – dann scheint alles auf das ewige Agon zwischen Fasten und Karneval hinauszulaufen.[328] Seolchermaßen passt die Episode gut unter Bachtins volkstümlich-festliche Motive, schließlich wäre Quaresmeprenant „le bon catholic" Repräsentant der asketischen und offiziellen Fastenzeit.

Samuel Kinser hat gezeigt, dass die Zuweisungen nicht derart einfach gestrickt sind. Obgleich der Leser anfänglich dazu gebracht wird, Quaresmeprenant mit Fasten zu verbinden, löse sich diese Identifikation in eine grundlegende Ambivalenz der Figur auf.[329] Ein wesentliches Mittel der Ambivalenz erkennt Kinser in den zentralen Listen. „One by one, the disjecta membra of the lists dissuade the reader from identifying the monster as either traditional personification. During this section of the episode Quaresmeprenant loses his identity as Carnival without getting that of Lent, and vice versa."[330] Quaresmeprenant wird für Kinser zur „transitionale figure", einer Figur des Übergangs, die sich klaren Zuweisungen entziehe. Was den modus allegoricus betrifft, erhält Quaresmeprenant sehr wohl eine allegorische Tiefendimension, die im Ursprungsmythos von Physis/ Antiphysis [Kapitel XXXII] reichlich ausstaffiert wird, zugleich wird jedoch der allegorische Lektüremodus – nicht unähnlich dem Gargantua-Prolog – als brüchig vorgeführt. [331] Bleibt daher die Frage: „Who is Quaresmeprenant?" Und was denkt Pantagruel darüber?

„Voylà, dist Pantagruel, une estrange et monstrueuse membreure d'home : si home le doibs nommer. Vous me reduisez en memoire la forme et contenence de Amodunt et Discordance." [QL XXXII/614]

Quaresmeprenant entzieht sich einer eindeutigen Klassifikation, ist er doch weder ganz Mensch noch Riese wie Pantagruel. Es ist schließlich nicht nur fragwürdig, ob er ein Mensch sei, sondern auch ob man ihn einen Menschen nennen dürfe. Für Pantagruel ist er Ausgeburt von „Amodunt" [= Démesure] und „Discordance", eine maßlose , heteroklite Gestalt. Die von mir ins Feld geführten Rabelaisforscher haben ihn wenn nicht als Allegorie für irgendetwas

---

[327] In der deutschen Übersetzung von Horst und Edith Heintze (1974), S. 591ff. wird er durchgängig „Fastennarr" genannt.

[328] Auf die „Andouilles" gehe ich hier nicht ein. Vgl. dazu Duval (1998), S. 30ff.; 67ff. und 93f. der das Gewicht auf den irreduziblen Antagonismus legt. Kinser (1990), Chap. 4: *What makes Sausage People fight?*, S. 93-110.

[329] Kinser (1990), S. 69; 72 und 84.

[330] Kinser (1990), S. 79; ähnlich S. 82.

[331] Hier verweise ich nochmals auf Randall (1996), S. 144ff. dort an der Gaster-Episode [QL LVII-LXII] vorgeführt.

Anderes als Figuration des Entzuges eingekreist, in welcher sich Leere und Fülle, Oppulenz und Nichtigkeit paradoxal verschränken.[332] Kinsers Fazit einer wesentlich ambivalenten Gestalt ist generell nicht zu widersprechen. Dennoch will ich, anstatt in die selbe Kerbe zu schlagen, danach fragen, wie die Figur des Quaresmeprenant textuell inszeniert wird. Nicht was Quaresmeprenant personifiziert, auf welche Signikate oder Ideologeme er referiert interessiert mich, denn vielmehr seine textuelle Machart.[333]

Zuerst möchte ich die Überschrift des XXX. Kapitels „*Comment par Xenomanes est anatomisé et descript Quaresmeprenant*" wörtlich lesen. Zumal die Rabelaisschen Kapitelüberschriften als authentisch gelten können, also nicht Zutat späterer Drucker oder Editoren sind, besitzen sie in ihrer Dichte oftmals prägnante Aussagekraft.[334] In der Kapitelüberschrift treten die tragenden Elemente des Abschnittes *anatomisé* und *descript* nebeneinander, denen ich folglich nachgehen werde.

Des weiteren greife ich zwei der gängigen Attribute von hoher Konstanz in den Rabelaislektüren auf, die Quaresmeprenant beigelegt werden: Das Monströse und das Groteske, schließlich galten die Monster im 16. Jahrhundert als Problemfälle in etablierten Zeichenordnungen, als Übernatürliche Wesen und Gegenstand von Grauen und Faszination gleichermaßen. Dass Quaresmeprenant eine paradigmatische Figur des Grotesken abwirft, verwundert hingegen nicht, womit ich auch die zentrale Kategorie des vierten Teiles meiner Arbeit erreichen werde.

Visuale Anatomisierung

Nachdem Xenomanes bereits eine erste, im Druck horizontal lesbare, enumerative adnominatio Quaresmeprenants vorgenommen hat, meint Pantagruel, dass es ihm Freude mache, „si comme

---

[332] zB. Kritzman (1998), S. 353. vgl. auch Glauser (1966), S. 34, sowie S. 249ff. Glauser bestimmt Quaresmeprenant als „Figur der Negation und des Todes" Cave (1979), S. 210f.

[333] Duval (1998), S. 28f. findet darin eine „direct parody of the colossal statue of Nebuchadnezzar's dream (Dan 2.31-33) and of Dantes <old man of Crete> (Inferno 14.103-11), whose various parts are made of different symbolic metals". Mir reicht die heteroklite Gestalt, auf eventuale Prätexte solcher Figuren kommt es mir nicht an. Bereits zahlreiche Rabelaisforscher/innen erkannten eine Homologie zwischen monströser Schrift und dem Monster Quaresmeprenant, der Darstellungsform und dem Gegenstand der Darstellung. Am Überzeugendsten Glauser (1966) und Kritzman (1998). Ich werde in diesen Befund einmünden, indem ich zu zeigen versuche, welche Textparameter eine solche Deckung steuern.

[334] Zum „Zwischentitel" allgemein vgl. Genette (2001), S. 281-303.
Rabelais' Zwischentitel [Kapitelüberschriften] stehen für Genette in der Tradition parodistischer Zwischentitel der „volkstümlichen und komischen Erzählungen" [S. 287].

m'avez exposé ses vestemens, ses alimens, sa maniere de faire, et ses passetemps: aussi me exposez sa forme et corpulence en toutes ses parties." [607] Xenomanes lässt sich nicht lange bitten und fasst aus der Tiefe seiner Beschreibungskunst. Die folgenden Kapitel XXX bis XXXII werden mit drei Listen gefüllt, deren erste die interne organische Verfassung des Halbriesen beschreiben solle, die zweite die „parties externes" und die dritte die „contenences de Quaresmeprenant". Erste und zweite Liste regiert die initiale Majuskel „L" und der repetative Konjunktor „comme", die dritte das Initiale „S'il" und die Verbalphrase „c'estoient".

> „Quaresmeprenant, dist Xenomanes, quant aux parties internes a, au moins de mon temps avoit, la cervelle en grandeur, couleur, substance, et vigueur semblable au couillon guausche d'un Ciron masle.
> Les ventricules d'icelle, comme un tirefond.
> L'excrescence vermiforme, comme un pillemaille.
> Les membrandes, comme la coqueluche d'un moine [etc.]" [QL/ 608]

Es wird sofort klar, dass in dieser Liste, wie auch in der zweiten, medizinisches Vokabular mit einer Sammlung an alltäglichen Dingen verkreuzt wird und zwar vermittels der rhetorischen Figur der comparatio. Die rhetorische Figur der ‚comparatio' ist an der Textoberfläche Ausdruck der die Rede Xenomanes' organisierenden Denkfigur der Analogie. Quaresmeprenant wird wörtlich ‚anatomisiert', Xenomanes ist beides virtuoser Rhetor und Anatom zugleich.

Die Präsentationsform des Leibes Quaresmeprenants wird über die Bezeichnung *anatomisé* mit anatomischen Praxen verbunden. Zumal François Rabelais anatomisch gebildet war und sich sogar selbst an der Produktion anatomischen Wissens beteiligte, sichert die Instanz des Autors eine solche Sortierung des Kontextes ab.[335] Dabei pendelt die Anknüpfung an die Anatomie, welche die Überschriften [„*Comment par Xenomanes est anatomisé et descript Quaresmeprenant*" QL XXX; „*Anatomie de Quaresmeprenant quant aux parties externes*" QL XXXI] bereitstellt, oftmals unbestimmt zwischen der Diagnose einer den anatomisch-sezierenden Akt mimetisch darstellenden Schrift, dergemäß der Leib des *Quaresmeprenant* von Xenomanes als Identifikationsfigur eines impliziten Autors wie mit einem Skalpell zerlegt werde, und einer Orientierung des Darstellungsmodus an der Textsorte anatomischer Traktate, beziehungsweise den anatomischen Konventionen der Zeit.

---

[335] André Gouazé: *Rabelais et l'anatomie.* In: *Rabelais en son demi-millénaire. Actes du colloque international de Tours,* publiée par Jean Céard et Jean Claude Margolin. Genève: 1988, S. 97-101 [Études Rabelaisiennes XXI]; Ausführlicher wenn auch mehr Gewicht auf eine historisch-biographische Darstellung als auf die Verlaufslinien des medizinischen Diskurses in *Gargantua/ Pantagruel* legt Roland Antonioli: *Rabelais et la médicine.* Genève: 1976 [Études Rabelaisiennes XII]. Zur Quaresmeprenant-Episode siehe dort S. 287. Zum Interesse der Anatomen des 16. Jahrhunderts an den Monstern vgl. Marie-Hélène Huet: *Monstrous Medicine.* In: *Monstruous Bodies/ Political Monstrosities in Early Modern Europe,* ed. by Laura Lunger-Knoppers and Joan B. Landes. Ithaca/London: 2004, S. 127-147.

Marie Madeleine Fontaine ist in ihrer maßgeblichen Untersuchung den Kapitelüberschriften gefolgt und hat die ‚Anatomisierung' Quaresmeprenants im Rahmen des medizinischen Diskurses der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts beispielhaft untersucht.[336]

> „Rabelais a indiqué ici tous les points sensibles de la recherche anatomique de son temps: l'ordre, le vocabulaire, le relevé des erreurs de Galien, l'usage de la comparaison comme analogie, et le besoin de mettre en images la description du corps."[337]

Rabelais folge den Beschreibungskonventionen in der Anordnung der „parties internes" und „parties externes", nicht ohne sich über die Brauchbarkeit einer solchen Ordnung zu mockieren. Was das Vokabular betrifft, folge Rabelais der einfachen anatomischen Terminologie, wie sie im *Guidon de Chirurge* des Chauliac zu finden ist. Auch die Gültigkeit der Analogie werde von Rabelais destruiert.[338]

> „Il fallait à Rabelais développer rigoreusement et simplement l'ordre et le vocabulaire des parties du corps pour faire éclater le nonsens séducteur de ce qui a fonctionné comme une méthode analogique."[339]

---

[336] Marie Madelaine Fontaine: *Quaresmeprenant: L'image litteraire et la contestation de l'analogie medicale.* In: *Rabelais in Glasgow. Proceedings of the Colloquium held at the University of Glasgow in December 1983,* ed. by James A. Coleman and Christine M. Scollen-Jimack. Glasgow: 1984, S. 87-113. „Du moins les titres des chapitres de Rabelais sont d'une bonne volonté absolue et nous indique toujours comment peur s'instaurer, de la manière la plus simple, la lecture initiale;" [87] Zusammengefasst finden sich die Hauptargumente auch in ŒC, K1541f.; Weniger überzeugend François Rigolot [*La santé des monstres: Tératologie et thérapeutique dans le Quart Livre de Rabelais.* In: ÉR XXXIX (2000), S. 7-22], der von einer Verbindung des Monströsen mit dem Therapeutischen ausgeht und in Quaresmeprenant einen der Therapie bedürftigen Kranken sieht.

[337] Fontaine (1984), S. 88. Was Fontaine an den Quellen nachvollziehbar argumentiert, verkürze ich hier.

[338] Den anatomischen Traktaten hält Rigolot (2000), S. 14f. als Quelle die Beschreibungen von Behemoth und Leviathan im Buch Hiob entgegen. Dort heißt es [Liber Iob 40.10-13 ich zitiere nach der von Gryson redigierten *Biblia Sacra Vulgata*]: „ecce Behemoth quem feci tecum faenum quasi bos comedet/ fortitudo eius in lumbis eius et virtus illius in umbilicis ventris eius/ constringit caudam suam quasi cedrum nervi testiculorum eius perplexi sunt/ ossa eius velut fistulae aeris cartilago illius quasi lamminae ferreae [...]." Luther hat das so übersetzt: „Siehe den Behemot, den ich geschaffen habe wie auch dich! Er frisst Gras wie ein Rind. Siehe, welche eine Kraft ist in seinen Lenden und welch eine Stärke in den Muskeln seines Bauchs! Sein Schwanz streckt sich wie eine Zeder; die Sehnen seiner Schenkel sind dicht geflochten. Seine Knochen sind wie eherne Röhren, seine Gebeine wie eiserne Stäbe." Interessant auch hier die Figur der comparatio. Ich habe den Luxus, keinen der beiden den Vorzug geben zu müssen, zumal das, worauf es mir ankommt in beiden deutlich heraustritt; das rhetorische Verfahren der Beschreibung vermittels comparatio zur Generierung von Evidenz.

[339] Fontaine (1984), S. 101 und weiter unten: „Parmi les différents fils directeurs du texte de Rabelais, le besoin de montrer le disfonctionnement d'un corps par le disfonctionnement de la science chargée de la soigner nous semble tout aussi évident que le distance qu'il prenait avec tout système analogique." [106]

Mit dem Bedürfnis „de mettre en images la description du corps" deutet Fontaine die Strategien der Visualisierung – in welchen die Analogie eine tragende Funktion übernimmt – zwar an, führt sie jedoch weder in Bezug auf die Rhetorik der Deskription noch auf das Moment der Visualität hin aus.

Dabei muss betont werden, dass die anatomische Sektion in der Frühen Neuzeit wenn nicht bereits realiter, so doch zumindest in Bild und Schrift als visuales *spectaculum* inszeniert wird.[340] Ich erinnere hier nur an das ‚theatrum anatomiae' als Architekturform am bekanntesten in Padua, oder der Operation als inszeniertes Spektakel im Titelblatt zu Andreas Vesalius *De humanis corporis fabrica.* Alles zentriert sich darin um die Deixis des Anatomen, welcher auf die einzelnen *partes* zeigt und sie zugleich benennt oder ausführlicher beschreibt. Die Zuschauer gleichen ihrerseits die demonstrierten Teile mit den anatomischen Lehrbüchern ab, was hinwiederum in Rembrandts *Anatomie des Herrn Doktor Nicolaus Tulp* ästhetisch überhöht gezeigt wird. Die anatomische Operation war wesentlich ein Zusammenwirken von Sprache und Visualem. Die Generierung anatomischen Wissens erfolgte durch Anschauung, entweder aus Augenzeugenschaft oder vermittelt über Bildmedien, in Zusammenwirkung mit Schrift. Wo Augenzeugenschaft verwehrt ist und Bildmedien fehlen, fungieren sprachliche Strategien in der Herrstellung von Evidenz. Es sind genau diese Strategien der Evidenzerzeugung, auf welche die anatomischen Beschreibunsgkonventionen wie auch die rhetorischen Kunstgriffe der *descriptio* hinauslaufen. Meine Aufmerksamkeit muss sich im Folgenden dem zuwenden, was man eine Rhetorik der Beschreibung und eine Rhetorik der Evidenz nennen könnte.

Rhetorik der Beschreibung

Xenomanes fungiert im Quart Livre zumindest teilweise als eine Art Reiseführer, insbesondere im *Quaresmeprenant* Kapitel. In diesem Abschnitt profiliert er sich zudem als „powerful narrator"[341] oder besser als kenntnisreiches Redner [orator]. An dieser Stelle unterstreiche ich nochmals Rabelais' hohes Medienbewußtsein, damit meine ich vorwiegend sein gezieltes Operieren mit Effekten der Oralität und der Skripturalität. Dass es sich diegetisch um die Inszenierung einer oralen Situation handelt, liegt auf der Hand, dass solche vorwiegend eine

[340] Wolfgang U. Eckart: *Art. Anatomisches Theater.* In: EdN I (2005), Sp. 369-371 spricht bis zu ihrem Niedergang im Zeitalter der Aufklärung von einer „theatralischen Sektion". „Leichensektionen waren bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts keine geschlossenen akademischen, sondern durchaus öffentliche Veranstaltungen mit gesellschaftlichem „Event"-Charakter, die sich eines breiten Publikumsinteresses erfreuten." [Sp. 370] Generell dazu auch: Bernhard Kathan: *Das Elend der ärztlichen Kunst. Eine andere Geschichte der Medizin.* Berlin: 2003², v.a. S. 30-43 u.d.T. *Das Schauspiel der Sektion.*

[341] Margaret Harp: *Art. Xenomanes.* In: RE, S. 265.

orale Rezeption impliziere, bleibt jedoch eine Hypothese bezüglich des Rezeptionsmodus, der ich – wie oben bereits ausgeführt – nicht gänzlich folge. Entscheidend scheint mir, dass der Leser über den langen Listen tendiert zu vergessen, dass ihr Subjekt des Äußerns Xenomanes sei und die Listen daher eine direkte Rede sind.

Zumal Quaresmeprenant abwesend ist, ergo die Gefährten keine direkte Anschauung von ihm erhalten, liegt es in der Augenzeugenschaft Xenomanes' der interessierten Bootscrew ein Bild von diesem seltsamen Wesen zu geben. Xenomanes wählt auch die entsprechende Form dafür: die descriptio personae, eine nach dem Gegenstand [argumentum] differenzierte Unterform der Beschreibung [*descriptio*].[342]

Solange die Beschreibung im Rahmen der normativen Rhetorik, ihrer Kategorien und Ausschließungsmechanismen [decorum: aptum vs. vicia] verankert war, waren die Funktionen

---

[342] Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft.* München: Max Hueber Verlag 1960, S. 544. [§§ 1133] Gegenstandbereiche und Funktionen der *descriptio* finden sich unter *evidentia* [§§ 810 – 819].

Ich gehe auf die Beschreibung/ *descriptio* nur als rhetorische Kategorie in Zusammenhang mit Evidenzeffekten ein. Die Beschäftigung mit der Beschreibung hat in den letzten Jahren vorallem durch die Arbeiten Werner Wolfs als Äußerungsmodus des Deskriptiven eine breitere literaturtheoretische und intermediale Basis erhalten. Vgl. Werner Wolf (Hrsg.): *Description in Literature and Other Media.* Amsterdam: 2007 [Studies in Intermedialiyt 2] Die Narratologie hat sich seit den sechziger Jahren um eine Abgrenzung zwischen dem Narrativen und Deskriptiven bemüht. Vgl. dazu Gérard Genette: *Frontières du récit.* In: *Figures II.* Paris: 1969, S. 49-68 und Mieke Bal: *On Meaning and Descriptions.* In: Studies in Twentieth-Century Literature 6.1-2 (1981/82), S. 100-147 und ihr: *Narratology. Introduction to the Theory of the Narrative.* Second Edition. Toronto: 1997, S. 41ff. Die meisten narratologischen Ansätze gehen davon aus, dass die *descriptio* die *narratio* suspendiere, die beiden einander also ausschließen. Auch hier hat Wolf mit seinem Modell der Gradualität neue Impulse gesetzt. Gewiss wäre es nicht uninteressant, sich die Interdependenz von *Deskriptivem* und *Narrativem* bei Rabelais genauer anzusehen. Allgemein habe ich auf folgende Literatur zurückgegriffen:

A. W. Halsall: *Art. Beschreibung.* In: HWRh I (1992), Sp. 1495-1510. Als Überblick eignet sich Marie-Annick Gervais-Zaninger : *La description.* Paris : 2001. Sie spricht von einem „mode d'énonciation" [6]. Grundlegend sind immer noch die Arbeiten von Philipp Hamon: *Introduction à l'analyse du descriptif.* Paris: 1981; ders: *What is a description?. Narrative Theory. Critical Concepts in literary and cultural studies.* Vol.1: *Major Issues in Narrative Theory, hrsg.* Mieke Bal. London: Routledge 2004, S. 309 – 340. [erstmals erschienen ist in: Tzvetan Todorov (Hrsg.): *French Literary Theory Today.* Cambridge: Cambridge Univ. Press 1982, S. 147 – 178. Es handelt sich um eine erweiterte englische Fassung des wegweisenden Artikels *Qu'est-ce qu'une description?.* In: Poétique 12 (1972), S. 465 – 485.] und sein Artikel: *Rhetorical Status of the Descriptive.* In: Yale French Studies 61 (1981), S. 1-26 [einglische Fassung des ersten Kapitels aus Hamon (1981), S. 5-39]. Für Hamon (1981), S. 147 ist die anatomische Beschreibung Quaresmeprenants sogar ein kanonisches Exempel literarischer Deskription.

innerhalb der Rede eindeutig festgelegt.[343] Sie diente der Erhöhung von Wahrscheinlichkeit, der Erzeugung von Evidenz/ Präsenz und der Wissensvermittlung. Die „trois notions essentielles attachées à la conception antique de la description" waren „la *mimésis,* l'hypotypose et l'*ekphrasis*". [344] Im rhetorischen System war die Beschreibung somit von Beginn an als Vermittlungskategorie zwischen dem Sprachlichen und dem Visualen angelegt. Ziel der erfolgreichen Beschreibung Xenomanes' sollte die Generierung eines mimetischen Bildes von Quaresmeprenant in der imaginatio seiner Zuhörer sein. Der rhetorische Kunstgriff vermittels dessen dieser Präsenzeffekt evoziert werden sollte, wurde unter dem Begriff *evidentia* [gr. *hypotyposis*] gefasst.[345]

> „Die *evidentia* ist die lebhaft-detaillierte Schilderung eines rahmenmäßigen Gesamtgegenstandes durch Aufzählung (wirklicher oder in der Phantasie erfundener) sinnenfälliger Einzelheiten. Der Gesamtgegenstand hat in der *evidentia* kernhaft statischen Charakter, auch wenn er ein Vorgang ist: es handelt sich um die Beschreibung eines wenn auch in den Einzelheiten bewegten, so doch durch den Rahmen einer Gleichzeitigkeit zusammengehaltenen Bildes. Die den statischen Charakter des Gesamtgegenstandes bedingende Gleichzeitigkeit der Einzelheiten ist das Gleichzeitigkeitserlebnis des Augenzeugen: der Redner versetzt sich und sein Publikum in die Lage des Augenzeugen."[346]

Lausberg inkludiert als topische Parameter der Evidenz: Rahmung, Detail, Statik, Simultaneität und Präsenz. Die Detaillierung hat dabei eine „>realistische< und affekterregende Wirkung."[347] Die traditionale, normative Rhetorik sah in der *evidentia* einerseits eine Potenz der Publikunswirksamkeit, zudem jedoch eine Gefahr der Verselbständigung des akzessiven

---

[343] Gervais-Zaninger (2001), S. 12 – 15: „elle doit être court, pertinente, clairement remarquée par des formules introductive et conclusive."

[344] Gervais-Zaninger (2001), S. 14. Auf *evidentia/ enargeia/ hypotyposis* und *Ekphrasis* wird noch eingegangen werden. [s.u.]

[345] Der Begriff *Evidenz* ist in den letzten Jahren zu einem Modewort der Kulturwissenschaft avanciert. Erhellend sie die Beiträge des Sammelbandes: *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit,* hrsg. Gabriele Wimböck u.a. Berlin: 2007; insbesondere Jan-Dirk Müller: *Evidentia und Medialität. Zur Ausdifferenzierung von Evidenz in der Frühen Neuzeit,* S. 56-81. Als deutscher Terminus gilt *Anschaulichkeit.* Vgl. Gregor Willems: *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils.* Tübingen: 1989.

[346] Lausberg (1960), S. 400. [Art. *Evidentia* §§ 810 – 819] vgl. den Passus in [Pseudo-Longinos]: *Vom Erhabenen,* übers. und hrsg. von Otto Schönberger. Stuttgart: 1988, S. 43 [§15]: „das Wort hat sich aber auch für die Fälle eingebürgert, wo man das Gesagte in Begeisterung und leidenschaftlich erregt zu schauen meint und es den Hörern vor Augen stellt." Ziel dieses rhetorischen Verfahrens ist ‚perspicuitas' [= Deutlichkeit].

[347] Lausberg (1960), S. 402. §§812. In der nota fügt Lausberg hinzu: „Es ist die durch die Detaillfülle erreichte Konkretheit, die die Affekte erregt." Die „sprachliche Form" der Detaillierung S. 403f. §§ 813.1 ff.

Ornatus. Prämisse der „detaillierten Beschreibung einer Person oder einen Gegenstandes“ war Klarheit [concinnitas] und Wahrscheinlichkeit [verisimilitudo].[348] Nimmt die Zahl der Details überhand und verselbständigt sich die Beschreibung aus der vorwiegend administrativen Funktion, wird sie *percursio,* also Abschweifung, genannt und als *vicium* sanktioniert.[349] Erzeugt wird evidentia vornehmlich vermittels Tropen, die comparatio, die Metapher oder die Metonymie waren besonders dafür geeignet. Dabei musste – auch das war klar reglementiert – der Redner acht geben, die Tropen nicht zusehr zu überdehnen, die Metaphern und Vergleiche nicht zu gesucht oder kryptisch zu wählen.

Nun ist auch klar, warum die Evidenzgenerierung sowohl in den Köpfen der Gefährten als auch in den Köpfen der Leser misslingen muss, und kein einheitliches Bild von Quaresmeprenant entstehen kann.[350] Die Beschreibung Xenomanes' ist zu detailliert, die Gleichzeitigkeit der Einzelheiten wird über ihre Anschaulichkeitsgrenze getrieben und die comparatio wird schlichtweg überdehnt.

Timothy Hampton, der den Vergleich tropentheoretisch im Rahmen der *descriptio monstrorum* herausarbeitet, diagnostiziert eine „exaggeration“ jener „rhetoric of similitude borrowed from conventional writing about monsters“. „Rabelais“ so Hampton „gives us more similitude than we can handle.“[351] Erlitt die Analogie in den anatomischen Beschreibungen Schiffbruch – wie Marie Madelaine Fontaine zeigte - dann erst recht als Trope der Beschreibung schlechthin. Bowers kommt daher zu dem naheliegenden Schluss, „that [...]Rabelais here gives us description which is not really description.“[352]

Xenomanes' Rede ist beispielhafte Vorführung eines rhetorischen vicium. Der Orator Xenomanes verliert sich in der Ausstellung seiner Virtuosität.[353] Durch die kunstvolle

---

[348] Lausberg (1960), S. 544. [§§ 1133] und S. 401 [§§ 810].

[349] Gervais-Zaninger (2001), S. 13: „La digression descriptive est sentie comme une menace qu'il faut neutraliser.“

[350] Vgl. Coleman (1972), S. 217: „the excessiv precision in physiological terms, when he describes Quaresmeprenant , takes the reader away from the visual to the non-visual. The details are more unreal, more shocking to commonsense and so can not be perceived by the eye of the reader.[…] He is accurat on tiny details, but once one has asked „What does Quaresmeprenant look like?' all the details fade away and one is left with almost an abstraction like ‚fantastic but unvisualizable'.“

[351] Timothy Hampton: *Signs of Monstrosity. The Rhetoric of Description and the Limits of Allegory in Rabelais and Montaigne.* In: Knoppers/ Landes (2004), S. 179-199, hier S. 186. Der Überschuss der Analogie gerate in Xenomanes Rede in Konflikt mit der Allegorie. Je stärker die Analogie ausgebaut wird, desto mehr verschwindet Quaresmeprenant als Allegorie von irgendetwas.

[352] Bowers (1972), S. 93.

[353] Barthes (1988), S. 79.

Vorführung gewählter Attribute und durch den Detailreichtum wird den Gefährten und mit ihnen dem Leser eine – wie Philipp Hamon es nennt – deskriptive Kompetenz vorgetäuscht.[354] „Description" so Hamon „requires from the author a *savoir-faire*, and requires form the reader and the author considerable ‚lexical competence'."[355] Hamon macht uns darauf aufmerksam, dass in den literarischen Beschreibungen meist lexikalische Kompetenz – oder wir könnten mit Eco sagen enzyklopädische Kompetenz – ausgestellt wird. Das trifft auf Xenomanes' Beschreibungskunst gewiss zu. Auch diese Liste - ich habe es bei der sogenannten genealogischen Liste bereits unterstrichen – inszeniert über die Figur des Anti-Orators Xenomanes Autorschaft, die ihren Stil gerade jenseits rhetorischer Konventionen findet.

Ehe ich nochmals einen Anlauf nehme, Quaresmeprenant vor dem Hintergrund des Monster-diskurses zu deuten, fasse ich die bisherigen Ergebnisse zusammen.

Was anatomisch zerlegt wird, wird auch sprachlich auseinandergelegt. Die einzelnen Elemente der Rede bleiben wie die anatomisierten Glieder ‚disjecta membra', der Leib des Quaresmeprenant ein heterokliter Körper. Die fragmentierte Anatomie des monströsen Leibes schließt sich nicht zu *einer* Figur. Die einzelnen Bestandteile der oratio Xenomanes' zerfallen zu einer Ansammlung heterokliter Teile, die entgegen dem, in der Reihenfolge seiner Entfaltung klar reglementierten, Topos der descriptio personae untereinander austauschbar bleiben. Aus der Beschreibung Xenomanes' kann – darin stimmen die Forschungsbeiträge weitgehend überein – keine Einheit oder Identität des Quaresmeprenant hervorgehen, die Rede formiert sich nicht zu einem einheitlichen *Bild.*[356] Kennzeichen von Liste und Quaresmeprenant ist „disjointedness".[357] Die heteroklite Liste bildet mimetisch den heterokliten Körper ab. [358] Zugleich erzeugt die sprachliche copia das Bild einer Leere, sprachliche Produktivität steht verquer zur Sterilität der Figur. In Quaresmeprenant wird eine *Figura copiosa* ansichtig, deren

---

[354] Hamon (2004/1972), S. 314ff. Eine andere Textstelle, in welcher massiv deskriptive Kompetenz ausgestellt wird ist die Beschreibung der Abbeye de Thèleme, die man in ihren architektonischen Elementen auch als *ekphrasis* bezeichnen könnte. La Charité (1995), S. 14.

[355] Hamon (2004/ 1972), S. 317.

[356] Kinser (1990), S. 80. Shapling (2003), S. 106f. François Moreau: *Un aspect de l'imagination créatrice chez Rabelais.* Paris: 1982, S. 91.

[357] Kinser (1990), S. 73f.

[358] Kritzman (1998), S. 352f. betont das mimetische Verhältnis zwischen Beschreibung und heteroklitem Körper bei gleichzeitiger paradoxaler Verschränkung von Produktivität und Sterilität. Sterilität verknüpft mit der sexualen Ambiguität sowohl Quaresmeprenants als auch der Andouilles ist ein konstantes Attribut von Seiten der Rabelaisforschung. Vgl. etwa Coleman (1972); Kinser (1990); Meine Koppelung zwischen Schriftbildlichkeit der Liste und der Figura Quaresmeprenants folgt Glauser (1966), S. 99f.

copia rerum [i.e. der *membra*] aus der copiösen Proliferation der Schrift entsteht.[359] So weit so einfach. Wenn Darstellungsgegenstand und Darstellungsform derart homolog ausgerichtet sind, drängt sich die Frage auf, ob Quaresmeprenant nicht die Liste sei, oder anders ausgedrückt ein Effekt des Rhetors Xenomanes', dessen einzige Präsenz in der Liste zur Erscheinung kommt. Weder Präsenz noch Visualität stellen sich intradiegetisch ein und so Quaresmeprenant für den Leser Präsenz und Anschaulichkeit gewinnt, einzig als Effekt der Schrift. Wer ist also Quaresmeprenant ? Quaresmeprenant ist eine imaginäre Figur, die ihre Existenz allein in der Rede Xenomanes' beziehungsweise in der Schrift des Textes erhält. Quaresmeprenant ist Rede-Figur Xenomanes' und Schrift-Figur Rabelais'.

Monstrum

Quaresmeprenant lässt sich als *monstrum* bezeichnen – was von der Rabelaisforschung in der Regel auch getan wird - und in den oben angedeuteten Diskurs um den ontischen und semiotischen Status der Monster im Mittelalter und der Frühen Neuzeit einbetten.[360] Das Monster figuriert als jenes Andere, das aus den habitualisierten Ordnungskategorien herausfällt, sodass es vermittels spezifischer sprachlicher Strategien in dieser Ordnung wieder eintragbar gemacht werden muss. Was Monster sind – so lässt sich die Lehre aus der historischen Diskursanalyse ziehen – , zeigt sich daran, wie man über sie redet, wie sie diskursiv zugerichtet werden. Hierbei fungiert die *descriptio* als domestifiziernder Zugriff auf die fremden Zeichen.[361] Die minutiöse Beschreibung ist eine sprachlich ausgetragene Geste der Domestifikation, dergemäß das fremde Objekt in das semiotische System des Eigenen integriert und die Anbindung der in der Beschreibung abgerufenen Kategorien an die etablierten Ordnungssysteme des Wissens das Objekt archivierbar machen. Durch die Desavouierung der mit Analogie operierenden Beschreibungen von Monstern lässt Rabelais die epistemologische

---

[359] Hier referiere ich abermals auf zentrale Gedanken Terence Caves (1979). Zur Figur des Quaresmeprenant S. 207f.

[360] Karen Sorsby: *Art. Monsters.* In: RE, 161ff.; Über Quaresmeprenant *sub specie monstri* schreiben u.a. Kinser (1990); Duval (1998); Kritzman (1998); Rigolot (2000); Gerard Shapling: *The Role of the Image in the Prose Writing of Erasmus, Rabelais, Margeruite de Navarre, and Montaigne.* Lewiston: 2003, S. 103-120. [*Monster images and their function in Rabelais's discourse*]; François Rigolot: *Désamorcer le peur des monstres: de Rabelais à Montaigne.* In: Travaux de Littérature 17 (2004), S. 134-145 [im Wesentlichen eine Adaption seines Artikels von 2000]. Generell gilt für Monster im 15. und 16. Jahrhundert: „The monster is a sign, a portent or display of meaning." Hampton (2004), S. 180.

[361] Ich folge Hampton (2004). „Yet this description also asks us to think about the relationship between the ‚otherness' of the monster and the language through which that ‚otherness' is described." [186]

Autorität überkommener Redeweisen fragwürdig erscheinen, wie Timothy Hampton als Fazit seiner tropologischen Analyse festhält.[362] Über den Begriff der Evidenz bin ich zu ähnlichen Ergebnissen gelangt.

Das Monster – ich habe das weiter oben bereits vorbereitet – zählt zu denjenigen Wunder-Zeichen, welche ihre Interpretation geradezu provozieren, um zugleich das Selbstverständnis der interpretativen Zugriffe zu gefährden.[363] Am Beispiel des Physètere verdichtet sich diese Problematik. Panurge kann sich auf die Schrifttradition berufend das Schrift-Monster nicht bändigen.[364] Beides, die Geste der Domestifikation und die Hermeneutik des Anderen, werden in Rabelais' cursus monstri an die Grenzen ihrer Belastbarkeit getrieben.[365] „The problem with monster images in Rabelais's" – so formuliert es Gerard Shapling griffig – „is that the companions read too much into them."[366]

Mir geht es folglich nicht darum, die Monster für eine dekonstruktivistisch untersetzte Diagnose opak gewordener Zeichensysteme nutzbar zu machen, sondern scheinbar provokativ nochmals nach dem Ort der Monster zu fragen. Wo kursieren im 15. und 16. Jahrhundert die Monster vorwiegend ?

Die Literatur zum Monster-diskurs der Frühen Neuzeit ist selbst bereits monströs geworden. Ich begegne ihr selektiv, indem ich zwei der renommiertesten Vertreterinnen einer Kulturgeschichte des Wunderbaren – Lorrain Daston und Katherine Park – folge.[367]

In ihrem früheren Artikel „*Unnatural Conceptions*" destillieren Daston/ Park „three strains of earlier tradition", nämlich (a) Monster als Gegenstand des philosophisch-szientifischen Schreibens, (b) Monster als göttliche Zeichen [„divine signs"] und (c) die kosmographischen und anthropologischen Verortungen der Monster als Bewohner remoter Gegenden. Dabei

---

[362] Hampton (2004), S. 196. Generell verdanken meine Überlegungen Hampton's Beitrag sehr viel.

[363] Kritzman (1998), S. 349: „Si l'être humain appelle «monstreux» cette différence qu'il est incapable de déchiffrer, c'est qu'il a peur d'une altérité résistant à la typologie des formes du discours herméneutique traditionnel" und weiter „Au lieu de signifier d'une facon transparante, le monstre suscite la confusion hérmeneutique et introduit de l'obscurité dans la représentation narrative."

[364] Kritzman (1998), S. 349.

[365] Rigolot (2004), S. 136.

[366] Shapling (2003), S. 105.

[367] Ich beziehe mich auf die frühere Studie : *Unnatural Conceptions: The Study of Monsters in Sixteenth- and Sventeenth-Century France and England.* In: Past & Present 92 (1981), S. 20-54 und das Kapitel u.d.T. *Monstren: Eine Fallstudie.* In: *Wunder und die Ordnung der Natur.* Berlin: 2000, S. 205-252. [original u.d.T.: *Wonders and the Order of Nature 1150 – 1750.* New York: 1998] Das Buch revidiert teilweise Ergebnisse der früheren Studie.

Unberücksichtigt gelassen habe ich die maßgebliche Monographie von Marie-Hélène Huet: *Monstruos Imagination.* Cambridge: 1993.

gingen sie 1981 von einer „prinicipal line of development, from monsters as prodigies to monsters as examples of medical pathology“ aus, also einer telelogischen Entwicklung, welche in der Naturalisierung der Monster und den vollständigen Einbezug derselben in das Ordnungssystem der Natur ende. Francis Bacon nimmt für sie eine intermediäre Schaltstelle im „gradual process of naturalization“ ein.[368] Noch zu Beginn des 16. Jahrhunderts erfreuten sich die Monster eines „broad popular interest“, worauf auch die religiöse Polemik der Reformationszeit aufsetzen konnte.[369] Die Konfrontation mit Monstern blieb nicht auf die Naturphilosophie geistiger Eliten beschränkt. Die populare Verwertung des Monster-diskurses wurde von diesen zwar gespeist, verselbständigte sich jedoch nicht zuletzt vermittels des Diffusionsmediums Buchdruck. Die Produktion von prodigöser Wunderliteratur wurde zu einem lukrativen Unternehmen für Buchdrucker und zu einem unterhaltsamen Lesestoff.[370] Die Grenzen zwischen high und low waren dabei inexistent oder zumindest permeabel. Topische Beschreibungen der Monster und vorallem das Bildmaterial wurden in der Literatur herumgereicht und so multipel verwertet.[371] Gingen Daston/ Park zuerst noch von einer kontinuierlichen Säkularisation und Naturalisierung der Monster einhergehend mit einem kulturellen Rückzug [„cultural withdrawal“], deren letzte Stufe sie mit den Anatomisten der Académie des Sciences im Paris der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erreicht sahen, aus, unterzogen sie diese Ansicht später einer Korrektur. Das „energische Fortschreiten zur Naturalisierung der Wunder im 16. Jahrhundert“ sei letztlich eine Illusion gewesen.

---

[368] Daston/ Park (1981), S. 43ff. Die „errores scilicet naturae, et vaga, ac monstra: ubi natura declinat et deflectit a cursu ordinario“ dienen im Baconschen Projekt dazu, die Grundgesezte der Natur zu erkennen, weshalb Bacon gleichsam zu einer Kuriositätensammlung aufruft: „Facienda enim est congeries sive historia naturalis particularis omnium monstrorum et partuum naturae prodigiosorum“ Francis Bacon: *Neues Organon,* hrsg. von Wolfgang Krohn. Teilband 2. Lateinisch-deutsch. Hamburg: 1990, S. 410f. [NO II.29] Stefan Müller-Wille: *Monstrositäten.* In: EdN Bd. 8 (2008), Sp. 712-726.

[369] Daston/ Park (1981), S. 22: „Monsters figured in literature directed towards more learned audiences in both France and England as well as in popular broadsides. In fact they appeared in almost every forum of discussion in the sixteenth and seventeenth century.“ Sowie S. 35: „The original broad popular interest in monsters as prodigies seeded by Luther and the religious upheavels of the Reformation crystallized in the mass of French and English books and broadsides publicizing thuse and other prodigious events.“

[370] Dass der Buchdruck nicht nur die Produktivität der Wissenschaften steigerte, sondern auch allerhand Unsinn hervorbrachte, davon erzählt eindringlich Elizabeth L. Eisenstein: *The Printing Revolution in Early Modern Europe.* New Edition. Cambridge: 2005^2. Ich will an dieser Stelle erinnern, dass auch Fischart sich an der Produktion solcher Lesestoffe beteiligte.

[371] Man nehme etwa die Holzschnitte in der sogenannten Schedelschen Weltchronik [*Liber chronicarum*] von 1494, fol. 12f. als Beispiel, denen man in zahlreichen anderen Drucken zumindest in ähnlicher Weise wieder begegnen kann.

Szientifische Erklärungsmodelle laufen parallel zu Erklärungsmodellen prodigiöser Vorzeichen beziehungsweise durchwirken einander wechselseitig, die „theoretische Neugierde" [ein Begriff Hans Blumenbergs] steht nicht unvermittelt neben Wunderglauben. In ihrer Revision machen Daston/ Park drei interrelative Komplexe aus; (a) den transzendental verankerten Vorzeichenkomplex, demgemäß Monstren und Wunder vorwiegend als Zeichen für Übel oder kollektive Schuld gedeutet wurden. Der Vorzeichenkomplex zog seine „Energie aus akuten Krisensituationen" und „versickerte nicht nach und nach, [...] sondern ging und kam in Wellen."[372] (b) dem Komplex des Vergnügens und der Schaulust an Monstren. Hier ist vorwiegend die Fülle von Medien und Textsorten bemerkenswert, die das Vergnügen an Monstrositäten nährten. „Die vielfältigen und schwankenden Bedeutungen, die frühneuzeitliche Autoren Monstren zuschrieben, zeigen sich in der großen Variationsbreite der Texte, in denen sie vorkamen: sie reichte von Flugblättern und lateinischen medizinischen Schriften bis zu einer ganz neuen literarischen Gattung, die ausschließlich dem Lesevergnügen an Beschreibungen von Naturwundern dienen wollte."[373] In letzterer lässt sich sogar die Ausbildung von Erzählkonventionen und Textualisierungsmustern von Monstern beobachten. Als dritter Komplex (c) bleibt der Widerwillen gegenüber den als abscheulich verworfenen Kreaturen der Natur ungebrochen bestehen. Monster waren demgemäß Verirrungen der Natur, Verletzungen der Norm des Regelmäßigen, „weder unheilverkündend noch staunenswert, sondern bedauerlich, der gelegentlich anfallende Preis für eben die Einfachheit und Regelmäßigkeit in der Natur, von der sie so scheußlich abwichen."[374] Die Monster schwanken somit zwischen Zeichen des Übernatürlichen und integrativem Bestandteil einer allumfassend kausal erklärbaren Naturordnung, zwischen Faszination und Abscheu.[375] Der „monstreux Physetere" [QL XXXIII] wird von Panurges schriftgestützter Identifikation mit „Leviathan, descript par le noble prophete Moses en la vie du sainct home Job" [616] durch Pantagruels Desakralisierung zu einer „chose moult plaisante à veoir." [620][376]

Das semiotische Modell des Vorzeichenkomplexes wurde schon von Augustinus in *De Civitate Dei* etymologisch abgesichert. Die Monster, ein Teil der Schöpfung Gottes, verweisen auf die transzendentale Kausalordnung, den göttlichen Willen und das göttliche Heil. Im Laufe des 16. Jahrhunderts bekommt das transzendentale etymon Konkurrent. Für Fortunio Liceti [*De monstrorum caussis.* Batavia: 1616] werden Monster vermittels ihres Etymon „monstrare" zu

---

[372] Daston /Park (2000), S. 221.

[373] Daston/ Park (2000), S. 226.

[374] Daston/ Park (2000), S. 247.

[375] Daston/ Park (2000), S. 227 betonen dass „in der nuancierten Ontologie der frühen Neuzeit natürliche und übernatürliche Ursachen einander nicht ausschloßen."

[376] Vgl. Kritzman (1998), S. 358.

Ausstellungsstücken der Natur. Ob im anatomischen Theater, auf Jahrmärkten, in der adeligen Kunstkammer oder in den zahlreichen Wunderbüchern, Monster sind, so sie nicht als Zeichen höherer Ordnung gedeutet werden, Schaustücke.[377] Daston/ Park nähren sehr bald die Vermutung über den eigentlichen Ort der Monster im 16. Jahrhundert. Wo auch immer sie an den Rändern der neuen Welt zu Hause gewesen sein mochten, ihre stärkste Präsenz hatten sie in den bildlichen und schriftlichen Diffusionsmedien. Eigentlicher Ort und zentrales Medium der Monster im 16. Jahrhundert wurden neben den Wunderkammern das Flugblatt und das Buch. Die meisten Monster waren schlichtweg Buch-Monster, Erzeugnisse einer Schrifttradition, vervielfältigt durch die Druckerpressen. Mein Kurzschluss ist bereits zu erahnen. Ist nicht auch Quaresmeprenant paradigmatisch für die Spezies der Buch- bzw. Schriftmonster ? Besteht seine letztliche Präsenz nicht in der monströsen Ausdehnung der Schrift, die sich vor dem Auge des Lesers ereignet ?[378]

[377] Zur Kunst- bzw. Wunderkammer der Frühen Neuzeit existiert mittlerweile eine Fülle an Literatur. Zur Tradition des Sammelns von Curiosa aus dem Reliquienglauben verweise ich auf das entsprechenden Kapitel [*The Properties of Things*] in Daston/ Park (1998), S. 67-108. Zudem vgl. Giuseppe Olmi: *Dal' Teatro del mondo ai mondi inventariati: aspetti e forme del collezionismo nell'èta moderna.* In: ders.: *L'inventario del mondo. Catalogizazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna.* Bologna 1992, S. 165-209; zur Wunderkammer als Ort der Naturgeschichte inbesondere auf Paula Findlen: *Possessing nature. Museums, Collecting and Scientific Culture in Early Modern Italy.* Berkeley: 2000.

[378] Kritzman (1998) S. 350 deutet es nur an, wenn er schreibt: „le *monstre* est la marque inscrite sur la matière textuelle et que le lecteur rend intelligible au sens étymologique du mot, c'est-à-dire en le transformant à quelque chose à lire (*interlegere*)."

IV

13| DAS GROTESKE

Wird Quaresmeprenant nicht als Monstrum bezeichnet, dann als groteske Figur oder beides zugleich. Angesichts des heterokliten Körpers scheint die Bezeichnung ‚grotesk' bereits auf Basis eines theoretisch unbedarften Verständnisses vom *Grotesken* gerechtfertigt. Doch wie verhält es sich mit der Darstellungsform der Liste, der die meisten Rabelaisinterpreten eine mimetische Korrelation mit der monströsen Gestalt ihres Gegenstandes attestieren ? Läuft die Fragmentarität wie in gewissem Sinne die Monstrosität der Liste – und das ist abhängig davon, ob man darin vorwiegend das Übermaß oder die Akzentuierung der Visualität verankern möchte – homolog beziehungsweise analog mit der Vorstellung der fragmentierten und monströsen Figura des Quaresmeprenant, wie verhält es sich dann mit dem Grotesken ? Zum einen habe ich herauszuschälen versucht, dass es kein Bild Quaresmeprenants gibt, auch kein heteroklites, zu dem die Liste sich analog verhalte, sondern dass Quaresmeprenant nur ein Effekt der Rede Xenomanes sei, die auf Grund der im rhetorischen System sanktionierten Übertreibung deskriptiver Details keine evidentia, und damit auch kein einheitliches imaginäres Bild herzustellen vermag. Zudem dreht man sich mit den Attributen des Monströsen, Fragmentarischen und Grotesken im Kreis, solange man nicht von einem geschärften Verständnis der Begriffe ausgeht, sie also nur als hohle Attribute weiterreicht.

Gewiss kann es reizvoll sein, den verschlungenen Pfaden des Denkens in Analogien, wie sie gemäß Foucault die prä-klassische Episteme ausmachen, vermittels kühner Assoziationen nachzuspüren, versuchend die Analogie durch die Analogie einzuholen; gewinnbringend ist es jedoch nur dort, wo nicht bei der assoziativen Reihung von Phänomenen und Begriffen stehen geblieben wird. Gustav Réné Hockes *Manierismusbücher* zeigen deutlich die Doppelbödigkeit eines solchen Vorhabens.[1] Eine schier unüberblickbare Fülle an Erscheinungen der europäischen Literatur- und Kulturgeschichte im Rahmen einer „Formenkunde des Irregulären" zusammenzustellen und auf einen „Duktus der manieristischen Urgebärde" zurückzuführen, stellt zwar eine Fundgrube für weitere Forschungen bereit, verfällt aber oftmals in den bodenlosen Raum der Assoziationen, wo Alles mit Allem zu korrelieren scheint. All die Elemente der „Para-rhetorik" sind sich untereinander wechselseitig Metaphern, das Labyrinth

[1] Réné Gustav Hocke: *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst.* Hamburg: 1957. ders.: *Manierismus in der Literatur. Sprachalchemie und esoterische Kombinationskunst.* Reinbek bei Hamburg: 1959.

wird gar zur Generalmetapher, das Groteske findet seinen Platz neben der ars combinatoria, den Figurengedichten oder den poetischen Experimenten einer avantgardistischen Moderne.

Ein Vergleich der häufig gezogen wird, verbindet die Figur des Quaresmeprenant mit den Kompositfiguren Arcimboldos, etwa wenn einer der renomiertesten Rabelaisforscher Michel Jeanneret jenen „a sinister carcass, in the taste of Arcimboldo, which mingles the organic and the instrumental" nennt. [2] Die Vermischung des Organischen mit dem Anorganischen, das Überschreiten von Klassifikationsgrenzen, das hier beide zusammenbinden soll, ist wiederum zentral für die chimärischen Figurationen des Grotesken als tertium comparationis.[3] Stellt man dem auch noch Roland Barthes' findigen Essay über Arcimboldo bei, so dreht sich der Vergleich weiter.[4] In Arcimboldo entlarvt Barthes einen versteckten „Spracharbeiter, Rhétoriquer und Magier" und indem er die Leinwand seiner Kompositköpfe als „Tropenlaboratorium" bezeichnet, findet er am Grund dessen Kunstform eine mit Rabelais verglichene „Sprachspielkunst", die sich vorwiegend über das Arsenal der Tropen artikuliert. Habe ich im vorgängigen Abschnitt die Bedeutung der Tropen für die (Anti-)descriptio Quaresmeprenants unterstrichen, so scheint der Vergleich darin festen Halt zu finden. Barthes vergleicht Arcimboldos Köpfe aber nicht mit der Beschreibung Quaresmeprenants, sondern bringt sie mit verdichteten Wortkreationen in Verbindung. Wird das Rabelaissche Wort *lanternois* mit einem „Magma völlig undechiffrierbarer Laute, ein[em] Kryptogramm, dessen

---

[2] Michel Jeanneret (1995), S. 69.

[3] Peter Fuß: *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels.* Köln u.a.: 2001, S. 349-421. Fuß' Monographie bietet den derzeit profundesten Überblick des kulturalen Phänomens Groteske. Im zweiten Teil differenziert er drei „anamorphotische Mechanismen des Grotesken", nämlich die *Verkehrung,* die *Verzerrung,* und die *Vermischung.* Obgleich sich Quaresmeprenant in alle drei Kategorien eintragen ließe, ist wohl der Mechanismus der Vermischung darin am stärksten.
Arcimboldo ist paradigmatisch für die Ästhetik des Grotesken u.a. bei Geoffrey Galt Harpham: *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature.* New Jersey: 1982, S. 3f. Neuerdings hat Philipp Norel die Zuteilung der Kompositköpfe Arcimboldos zur Tradition der Grotesken als „Vergleich auf schwachen Beinen bezeichnet". Philipp Norel: *Die Kompositköpfe Arcimboldos, die Grotesken und die Ästhetik des Paradoxen.* In: *Arcimboldo (1526-1593).* Katalog zur Ausstellung im Musée du Luxembourg und dem Kunsthistorischen Museum Wien, hrsg. von Sylvia Ferino-Pagden. Ostfildern: 2008, S. 221-231. Sein Fazit: „Die Schöpfungen Arcimboldos sind weder grotesk noch sind sie Grotesken, doch teilen sie mit letzterem einen grundlegenden Zug zum Paradoxen, wobei sie es in ihren gelungensten Beispielen, und zwar auf der Basis von ebenso logischen wie epistemischen Parametern, auf eine zweifellos sehr profunde Weise interpretieren." [230] Thema Arcimboldo: das Phänomen der Liste findet Eco auch bei ihm, nämlich in der „Zusammenschau disparater Elemente." Eco (2009), S. 131f.

[4] Roland Barthes: *Arcimboldo oder Rhétoriqueur und Magier.* In: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III.* Fr/M: 1990, S. 136-154.

Schlüssel verloren ist“[5] bezeichnet und Arcimboldos Machart genau vermittels des rhetorischen Vokabulars als aufschlüsselbar erschrieben, dann gerät der Vergleich erneut ins Wanken. So aufschlussreich der Essay für das Werk Arcimboldos wurde, für das Verständnis Rabelais' bringt er wenig.

Die Exempla Hocke und Arcimboldo habe ich vorausgeschickt, die semiotische Abdrift aufzuzeigen die sich einstellt, wenn man einen implikativen Begriff durch einen anderen implikativen Begriff erklärt. Bleibt an Hocke etwas bewunderswert, dann die Bemühungen um das Ausloten einer „Tiefenästhetik“ einerseits und um das Nachspüren der Mäandrierungen, die epistemische Figuren in unterschiedlichen ästhetischen Formen hinterließen.[6]

Das Groteske – eine erste Annäherung

Nach diesem kurzen Exkurs über die Akrobatik begrifflichen Jonglierens stelle ich zunächste eine Eröffnungsfrage: Inwiefern können die Rabelaisschen Listen grotesk genannt werden ?

In jedem Fall muss, um das Phänomen der Liste bei Rabelais nicht unreflektiert mit dem Begriff des Grotesken zu belegen, letzterer geschärft werden. Dazu wird es nicht nötig sein, die Begriffsgeschichte des Grotesken vollständig aufzurollen.[7] Ich beschränke mich auf wenige Stationen.

---

[5] Barthes (1990), S. 142f.

[6] Hocke ist darin Aby M. Warburg nicht unähnlich, worin meiner Ansicht noch viel Potential für ein kulturgeschichtlich erweitertes Verständnis von Literaturwissenschaft liegt. Ich werde darauf im zweiten Teil vorliegenden Abschnittes zurückkommen. Dort werde ich neben Homologien, also Strukturähnichkeiten, auch nach gemeinsamen epistemischen Figuren des Grotesken/ Arabesken und der Listen fragen.

[7] Einen exzellenten Überblick gibt die bereits erwähnte Arbeit von Peter Fuß (2001). Im ersten Teil u.d.T. *Eine Theorie des Grotesken* kann man seine Auseinandersetzung mit Kayser, Bachtin und Schneegans nachlesen. Ersterer ist immer noch ein Klassiker, der obgleich oftmals in seiner psychologisch-metaphysischen Stoßrichtung abgelehnt, weiterhin zahlreiche brauchbare Anknüpfungspunkte birgt. Wolfgang Kayser: *Das Groteske in Malerei und Dichtung.* Tübingen: 2004 [Nachdruck der Ausgabe von 1957]. Das Vorwort zu diesem Neudruck nahm Günter Oesterle zum Anlass eine Übersicht *Zur Intermedialität des Grotesken* vorzulegen [ebd., S. VII-LII]. Er gab der Forschung auch eine gute Arbeitsbibliographie zur Hand [ebd. S. XXXI-LII]. Abrisse findet man bei Rolf Haaser/ Günter Oesterle: *Art. Grotesk.* In: RLW[3] I (1997), S. 745-748. Elisheva Rosen: *Art. Grotesk.* In: ÄGb II (2001), S. 877-900. Ulrich Weisstein: *Art. Groteske.* In: HWRh III (1996), Sp. 1196-1205. Des weiteren verweise ich auf den Sammelband Otto F. Best (Hrsg.): *Das Groteske in der Dichtung.* Darmstadt: 1980, der zentrale Beiträge der älteren Forschungsgeschichte zusammenstellt; Thomas Cramer: *Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann.* München: 1966. Philipp Thomson: *The Grotesque.* London:

Um den Signifikanten ‚Groteske' haben sich viele Vorstellungen angelagert, das stark differenzierte, konfuse Begriffsspektrum zu konstatieren oder gar zu bedauern ist fixer Bestandteil jeder Einleitung von Publikationen zum Phänomen des Grotesken.[8] Generell lässt sich seit Beginn der Begriffsgeschichte, also seit dem ersten Auftauchen des Begriffes mit einem noch relativ engen Verständnis, eine sukzessive Bedeutungsexpansion bei gleichzeitiger Dehnung der Semantik beobachten. Bezog sich anfänglich das Wort ‚Groteske' klar auf spezifische Formen der Bildenden Künste, zuerst der Architektur dann auch der Malerei, so erfolgten im 16. Jahrhundert und dann v.a. mit der Romantik signifikante Schübe der Bedeutungübertragungen.[9] Spätestens mit der Romantik wurde der Begriff des Grotesken auf die Literatur übertragen und kann heute nicht zuletzt aufgrund seiner starken Intermedialität zu den ästhetischen Zentralbegriffen gezählt werden. Das Groteske hat dort Konjunktur, wo die Destruktion von Normen, die Überwindung von Grenzziehungen und die Subversion von Klassifikationsschemata programmatisch wird. Nicht zuletzt deshalb entfaltete es seine Produktivität innerhalb der ästhetischen Innovationen der Moderne.[10]

Was unter dem Grotesken jeweils verstanden wird, hängt von den theoretischen Kontexten ab in denen der Begriff eingesetzt wird und mehr noch von den Konzepten und anderen (ästhetischen) Begriffen, die mit ihm verbunden werden.[11] So reicht das Spektrum von einer anthropologischen Grundhaltung [Kayser] über ein Medium der Transformation kultureller Formationen [Fuß] bis zu konkreteren ästhetischen Verfahren, in der Literatur etwa der Summierung von Schreibweisen des Grotesken oder einer Gattungstradition des Grotesken, in

---

1972. Harpham (1982).Die beste Einführung in die Frühgeschichte des Grotesken gibt Frances K. Barasch: *The Grotesque. A Study in Meanings.* The Hague/Paris: 1971.

[8] Als gutes Beispiel lese man die *Introduction* zu Barrasch (1971), S. 9-13. Sein Resümee hier stellvertretend für viele: „'grotesque' is an aesthetic category, a specific genre, a particular style, a form, a repulsive image, and an indeterminable ‚world'." [164]; Auf den Unterschied zwischen dem *Grotesken* (n.) als „aesthetic category" und der *Groteske* (f.) als „specific genre" werde ich nicht weiter eingehen. Die *Groteske* kann als Gattungsbegriff für jene Textformen angewandt werden, in denen *das Groteske* global dominiert. Hier halte ich mich an Reto Sorg: *Art. Groteske.* In: RLW[3] I (1997), S. 748-751. Ich spreche ausschließlich vom *Grotesken* (n.).

[9] Am besten nachvollziehbar macht das Rosen (2001). „In dem Maße, wie der Metadiskurs des Grotesken auffällig metaphorisch bleibt, fixiert er weniger ein Objekt, als daß er Derivate hervorbringt, die das Feld immer nur erweitern." [884] Genau dieses Phänomen habe ich mit der (analogen) Verkettung hohler Attribute gemeint [s.o.]

[10] v.a. bei Baudelaire *De L'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* (1857). Dazu s. Rosen (2001), S. 894f.

[11] Barrasch (1971), S. 10: „Modern uses of ‚grotesque' differ remarkably form each other because the critics employing them have in mind separate historical traditions for the use of the word."

welche auch Satire, Parodie, Karikatur u.a. literarische Formen einbezogen werden. Spricht man über das Groteske in der Literatur, muss man sich also vorerst klar werden, ob man über ein ästhetisches Phänomen spricht, das im Leser bestimmte Befindlichkeiten evozieren solle oder aber über das Groteske als Kennzeichen von Textstrukturen und Schreibweisen.[12] Ich werde mich folglich im Dreisprung versuchen. Beginnen werde ich mit den drei ‚Klassikern' einer Theorie des Grotesken – Heinrich Schneegans, Wolfgang Kayser und Michail M. Bachtin –, sodann diejenigen Ansätze berücksichtigen, welche das Groteske in der ästhetischen Rezeption verorten und den dritten, maßgeblichen Sprung zum Verständnis von ‚grotesken Textstrukturen' ansetzen.

Drei Klassiker des Grotesken

In allen Zonen des Spektrums hat die Rabelaisforschung Angebote bereit gestellt, zählt Rabelais schließlich zu den Säulenheiligen der Geschichte des Grotesken.[13] Heinrich Schneegans, der in seiner *Geschichte der grotesken Satire* (1894) das Groteske als Form der Satire vom Burlesken und Possenhaften auf Grund der Reaktionsweise des Lachens zu scheiden suchte, sah in Rabelais den Vertreter der satirischen Groteske schlechthin.[14] Als Mittel der Satire ist die Groteske für

[12] Für das eine helfen die psychologisch oder anthropologisch orientierten Untersuchungen weiter, wie Lee Byron Jennings: *The Ludicrous Demon. Aspects of the Grotesque in German Post-Romanticism Prose.* Berkeley/ Los Angeles: 1963 oder Carl Pietzcker: *Das Groteske.* In: Buck (1980), S. 85-102 [erstmals In: DVjS 45 (1971), S. 197-211.] Letzterer spricht von einer Skala des Grotesken vom „harmlosen Grotesken" der Sprachspiele zum „unheimlichen Grotesken" als Tiefenstruktur der Weltbegegnung. Pietzcker versucht v.a. das Groteske gegen das Absurde abzugrenzen. Ein weiteres Verdienst seiner Untersuchung muss in der rezeptionsästhetischen Öffnung gesehen werden. Die pronocierteste psychologische Auffassung findet sich bei Michael Steig: *Defining the Grotesque: An Attempt at Synthesis.* In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 29.2 (1970), S. 253-260. Das Groteske als Strukturmetapher zu verstehen haben uns die Arbeiten Günter Oesterles gelehrt. S. die Bibliographie in Oesterle (2004).

[13] Es gibt kaum eine allgemeine Untersuchung zum Grotesken, die Rabelais nicht erwähnte.

[14] Zur Schneegansrezeption vgl. auch Barasch (1971), S. 157f. Vgl. dazu Fuß (2001), S. 65ff., der sehr gut bemerkt, dass Schneegans „dem Grotesken die Teufelshörner abgebrochen habe, um es auf diese Weise geläutert dem klassi(zisti)schen Kanon der Kunst einverleiben zu können." [67] An Schneegans zeigt sich, dass die Geschichte des Grotesken immer auch eine Geschichte von Verdrängung aus und Wiedereinrückung in ästhetische(n) Programme(n) ist. Über die Marginalisierungsstrategien des Grotesken von Seiten der Normpoetiken s. Thomson (1972), S. 12ff. Fuß (2001), S. 38ff. Haaser/ Oesterle (1997), S. 747 nennen es „Tendenz[en] zur Domestizierung des Grotesken im Komischen im Rahmen systematisierender Ästhetik." Auch Rosen trifft den Nagel, wenn das Groteske in ihrem Abriss

Schneegans Verspottung des ‚Nicht-sein-sollenden'. Obgleich bei ihm eine dezitiert ethische Ausrichtung überwiegt, kann er an den Beginn einer Linie gesetzt werden, entlang der das Groteske entweder mit literarischen Gattungen, vornehmlich der Satire, der Karikatur und der Parodie, gekoppelt, oder als eine Schreibweise verstanden wird. Nicht zuletzt ist das Groteske bei Schneegans in Verbindung mit dem „Ausschweifend-Phantastischen" Motor der Innovation in der Überschreitung ästhetischer Darstellungskonventionen. Folgten wir der Linie, die Schneegans vorgezeichnet hat, dann könnten wir das Groteske an den Listen in dem Umstand finden, dass diese funktionalisiert werden, sich über etwas zu mokieren. Im Falle der genealogischen Listen über die historiographische Tradition, im Falle der Spielelisten über die Erziehungsprogramme der „Sorbonagres". Die Monstrosität der Listen wäre ein Indikator für satirische Verspottung. Das ist zu einfach.

Auch wenn Kayser Rabelais nur beiläufig erwähnt und dann nur in Zusammenhang mit Fischart möchte ich ihn nicht unerwähnt übergehen. Kayser löste das Groteske aus der engen Koppelung mit dem Komischen und betont das Moment des Unverständlichen und Unheimlichen.[15] Am Grotesken versagen die etablierten Kategorien der Weltorientierung.[16] Angesichts der „zerbrechenden Ordnung" stellt sich das Grauen ein oder anders ausgedrückt, die unserem Erkennen zu Grunde liegenden Regeln kollidieren mit dem Grotesken, woraus das Unheimliche und Unbehagliche resultiert.[17] Das Groteske ist für Kayser eine Struktur der entfremdeten Welt und findet seinen Ort in den Reaktionsweisen des erschütterten Subjektes.[18] Das Monstrum Quaresmeprenant ist dafür ein exzellentes Beispiel. Mit Kayser kompatibel sind jene Ansätze, die im Grotesken eine Ökonomie der Unverrechenbarkeit lokalisieren, welche auf das Subjekt zurückschlägt, um es zu destabilisieren. Das Groteske kann nach Kayser als eine ästhetische Kategorie verstanden werden, an der dem Subjekt die Grenzen seiner Kontrolle

---

immer auch „symptomatologisch auf Unvermittelbarkeit zwischen Tradition und Innovation verweist." Rosen (2001), S. 878.

[15] Ich verweise auch hier auf die Besprechung bei Fuß (2001), S. 70ff. „Kaysers Betonung des Unheimlichen zu Lasten der komischen Aspekte des Grotesken geht mit der Konzentration auf seine destruktive Komponente einher." [74]

[16] Kayser (2004/1957), S. 199.

[17] Kayser (2004/1957), S. 38: „Die groteske Welt ist unsere Welt – und ist es nicht. Das mit dem Lächeln gemischte Grauen hat seinen Grund eben in der Erfahrung, daß unsere vertraute und scheinbar in fester Ordnung ruhende Welt sich unter dem Einbruch abgründiger Mächte verfremdet, aus den Fugen und Formen gerät und sich in ihren Ordnungen auflöst." Die Versuchung des Heiligen Antonius nennt er anderorten das „Urthema" der Groteske.

[18] Kayser (2004/1957), S. 198. Die Erschütterung des Subjektes teilt das Groteske mit dem Erhabenen. [S. 126]

aufgezeigt werden. Die finale Wendung besteht darin, dass das Groteske nicht nur Ausdruck des Tückischen und des Unverständlichen ist, sondern das Bedrohliche zugleich auch bannt. Kayser – darin sehe ich sein Verdienst – bindet ein psychologisch-anthropologisches Modell des Grotesken mit der Suche nach einer Binnenstruktur des Grotesken zusammen.[19] Neben der immer schon als Hauptmerkmal des Grotesken erkannten „phantasievollen Kombination von Heterogenitäten“[20] findet Kayser darin eine Art energetisches Prinzip, das sich als Spannung zwischen Ordnungssystemen und der Auflösung von Ordnung vollzieht. Spricht Kayser von groteskem Erzählen [in Bezug auf die *Nachtwachen von Bonaventura*] oder groteskem Reden [in Bezug auf Jean Paul], so erkennt er darin letztlich ästhetische Ordnungsgefüge, die jederzeit zu zerfallen drohen.

Ich lese zuletzt noch die Passage, wo Kayser Rabelais erwähnt. Nach den Sprachdestruktionen Morgensterns, der die Sprache als das Eigenste des Menschen fremd erscheinen ließ, kommt Kayser auf Fischart und mit ihm auf Rabelais zu sprechen. Er beruft sich auf Hockes „asianischen Stil“ und stellt anschließend fest, dass bei Fischart „die Sprache aus den Fugen gerät.“[21] Spitzers *Die Wortbildung als stilistisches Mittel* folgend, der Rabelais’ Stil als Schwanken zwischen dem Phantastischen und Realistischen zu bestimmen suchte, ergänzt Kayser, „daß das Abgründige, Schauer-Erregende bei Rabelais wie Fischart nicht allein in den Sprachinhalten liegt, sondern in der Unverfügbarkeit der Sprache.“ Die Sprache Rabelais’ wird dort grotesk, wo ihre Regelhaftigkeit gesprengt und sie „eigenmächtig“ wird, also – Kayser modernisierend – wo die Referentialität der Sprache auf die Ordnung der Welt abgebaut wird zu Gunsten der Selbstreferentialität der Sprache. Aus Kayser ließen sich zahlreiche Anknüpfungspunkte herausziehen, seine Monographie enthält immer noch lesenswerte Stellen; worauf es mir in Hinblick auf die Listen bei Rabelais ankommt ist die Spannung zwischen Ordnung und Abbau von Ordnung, sowie die Vorbereitung der Verortung des Grotesken in der ästhetischen Rezeption [s.u.]

Michail M. Bachtin hat die Vorstellung des Grotesken bei Rabelais am nachhaltigsten ausgerichtet. In seiner Rabelaismonographie prägte er die Formel vom „grotesken Realismus“. Der groteske Realismus hinwiederum ist bei Bachtin unauflöslich mit dem verbunden, was er das „Drama des Körpers“ nennt, weshalb er auch von einer „grotesken Körperkonzeption“ spricht. Bereits in der Einleitung rechnet er mit Schneegans und Kayser ab, welche die starke

---

[19] Thomson (1972), S. 19: „he was the first to insist, that the grotesque must be seen as a comprehensive structural principle. The implication of this, [...], is that there must be a certain pattern peculiar to the grotesque, a certain fundamental structure which is perceivable in the grotesque work of art and its effect.“

[20] Haaser/ Oesterle (1997), S. 745.

[21] Kayser (2004/1957), S. 112ff.

Verflechtung des Grotesken mit den materiell-leiblichen Motiven der Lachkultur nicht erkannt hätten.[22] "Grundlage aller grotesken Motive" so schreibt Bachtin „ist eine besondere Vorstellung vom Körperganzen und den Grenzen dieses Ganzen."[23] Ich möchte die einzelnen Parameter von Bachtins grotesker Körperkonzeption hier nicht reformulieren, das würde zu weit führen.[24] Der groteske Leib ist ein an seinen Grenzen geöffneter, der wesentlich bestimmt ist durch Metamorphose, Wachstum, Unabgeschlossenheit, Ambivalenz und eine zyklische Zeit.[25] Durch die Einbettung in das Konzept des Karnevalismus [s.o.] erhält die groteske Körperkonzeption zudem eine kollektiv-demokratische, kosmische und subversive Dimension. Die Betonung von Dynamizität, Prozeßhaftigkeit und Metamorphose gehört zu den stärksten Zügen der Bachtinschen Körperlichkeit. Indem Bachtin das Groteske vorrangig an die Körperlichkeit bindet, lassen sich Textstrukturen nur noch über metaphorische Verschaltung als grotesk bezeichnen.

Bereits an den drei ‚Klassikern' einer Theoriegeschichte des Grotesken – Schneegans, Kayser und Bachtin – wird einsichtig, dass sich das Groteske bei Rabelais allerorten finden lässt, je nachdem an welche Begriffe man es koppelt. Schneegans an die Satire, Kayser an die Sprachordnung und Bachtin an die vielfältige Inszenierung von Körperlichkeit. Ersteres betrifft die an einem Text ablesbare implizite Ideologie, zweiteres das, was man den ‚Personalstil' nennen kann und letzteres die Zurichtung der Objekte des diegetischen Universums. Das sind drei sehr unterschiedliche Ebenen literarischer Analyse.

Für Kayser stellen die heterogenen Kombinationen des Grotesken Ordnungssysteme und Kategorien der Weltdeutung tiefgreifend in Frage, was das Groteske zu einer Reflexionsfigur der Kultur werden lässt.[26] Die grotesken Gestalten verweigern sich einer geschlossenen klar identifizierbaren Gestalt, wo sie stets die Frage nach ihrer kategorialen Zugehörigkeit provozieren. Die radikalste Konsequenz zieht Geoffrey Galt Harpham. Insofern das Groteske die „conventional language based categories" unterminiert, entzieht es sich auch jeglicher

---

[22] Bachtin (1995), S. 81-103. Oesterle (2004), S. XIII bringt es auf den Punkt: „Bachtin ist konzeptionell der große Gegenspieler von Wolfgang Kayser."

[23] Bachtin (1995), S. 357. Zum grotesken Körper siehe in Folge S. 358ff. Zu Grotesken Körpern bei Rabelais siehe auch Rémy Roussetzki: *Visual Grotesque and Denial of Castration in Rabelais.* In: Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit 4 (2000), S. 230 – 244.

[24] S. das fünfte Kapitel: *Die groteske Körperkonzeption und ihre Quellen.*

[25] Bachtin hält dem unabgeschlossenen grotesken Körper den klassischen fertigen Körper entgegen [S. 76 und 79]. Beim grotesken Körper sind „die Grenzen zwischen Körper und Welt aufgehoben, es kommt zu einer Vermischung von Körper und Aussenwelt." [352]

[26] Diese kultur-anthropologische Dimension hat am ausführlichsten Fuß (2001) ausgelotet.

diskursiver Vereinnahmung, à la das Groteske ist.[27] Anstatt in Harphams logoklastischen Abgrund zu stürzen, stellt Fuß den kleinsten gemeinsamen Nenner in der Bewegung der De- und Rekomposition bereit.

> „Der rote Faden, der alle Variationen der Verwendung des Wortes ‚grotesk' durchzieht und an dem die Derivation entlang gleitet, besteht darin, daß es in allen Fällen Formen der Liquidation einer kulturellen Ordnung durch die Dekomposition vorgefundener Strukturen und die modifizierte Rekombination ihrer Elemente denotiert."[28]

Das Groteske als Effekt der Lektüre

In Nachfolge Kaysers gab es zahlreiche Unternehmungen, das Groteske als literaturwissenschaftlich operablen Begriff einzugrenzen. Thomas Cramer etwa geht von der Abgrenzung des Grotesken gegenüber der Komik aus. Dieses will er als „Umschlag der Komik ins Irrationael durch das Zerreißen des Nexus zwischen Ursache und Wirkung" verstanden wissen.[29] Die Wahrnehmung des Grotesken erfolge auf Grund der Differenz gegenüber den Kotexten. Es gebe kein groteskes Ding an sich, sondern das Groteske sei nur als Funktion der Umgebung zu fassen. Was die grotesken Textualitäten für Cramer auszeichnet ist die Herstellung eines „unlösbaren Situationsgefüges", einer „mit rationalen Mitteln nicht lösbaren Spannung."[30] Im Grotesken eine ästhetische Inszenierung von Spannung zu sehen, an der überkommene Normen und Ordnungsmuster scheitern, geht nicht wesentlich über Kayser hinaus. Cramers Zutat findet sich dort, wo er die ambivalenten Reaktionsmöglichkeiten anspricht, so diese zwischen Komplexion und Distanznahme pendeln.[31]

---

[27] Harpham (1982), S. 5f. Das Groteske paralysiere – so Harpham – die Kategorien der Sprache.

[28] Fuß (2001), S. 126.

[29] Cramer (1966), S. 19.

[30] Cramer (1966), S. 22f. vgl. auch Thomson (1972), S. 21: „the unresolved nature of the grotesque conflict is important, and helps to mark off the grotesque from other modes or categories of literary discourse."

[31] Cramer (1966), S. 46. Vgl. Jennings (1963), S. 14f. für den sich das Groteske im Übergang vom Bedrohlichen zum Lächerlichen einstellt. „The grotesque is *the daemonic made trivial*" [17]. Die groteske Situation im Sinne Jennings kann nur eine fundamentale Erfahrung im Akt der Lektüre sein. Auch Best fasst in seiner *Einleitung* das moderne Verständnis des Grotesken in der „Kombination von anziehenden und abstoßenden, komischen und grauenerregenden, lächerlichen und tragischen Momenten" [Otto F. Best: *Einleitung*. In: ders. (1980), S. 1-22, hier S. 14.] Thomson (1972), S. 25 und 51.Harpham (1982), S. 8. Mit der Oszillation zwischen Attraktion und Distanz ließe sich an das Warburgsche Konzept der Pathosformel anschließen.

Die literaturtheoretischen Bemühungen der sechziger Jahre um Prozesse ästhetischer Rezeption integrierte Carl Pietzcker.[32] Zollt auch er anfänglich Kayser Tribut, wenn er das Groteske eine „Struktur der Weltbegegnung" nennt, so schließt er in einem zweiten Schritt an Jauss' Theorie ästhetischer Rezeption an und bestimmt das Groteske über die partielle Durchbrechung beziehungsweise ersatzlose Enttäuschung eines Erwartungshorizontes. „Das groteske Werk weckt im Leser die Erwartung, er werde das, was es ihm bietet, mit Hilfe bestimmter Kategorien deuten können, und enttäuscht diese Erwartung."[33] Somit auch hier die ästhetische Inszenierung eines Reibungsverhältnisses zwischen bestehenden Normen/ Konventionen/ Ordnungen und deren Abbau. Während das Absurde für Pietzcker die „Sinnlosigkeit behauptet, greift das Groteske bestimmten Sinn an."[34] Das Groteske provoziert – so der Grundzug Cramers, Jennings und Pietzckers – eine Ambivalenz zwischen Faszination und Ablehnung, die letztlich doch von einem ästhetischen Vergnügen getragen wird. Anders formuliert: So stark das ökonomische Mißverhältnis von Einsatz und ästhetischem Gewinn auch strapaziert wird, im Grotesken endet die Bilanz zu Gunsten des Subjektes.[35]

Über Kayser und dessen rezeptionsästhetische Retheoretisierung habe ich einen Punkt erreicht an dem das Phänomen der Liste jenseits der bloßen Identifikation mit einer Rhetorik des Hyberbolischen als grotesk bestimmbar zu werden scheint. Das Groteske als Effekt im Akt der Rezeption zu verorten, der hinwiederum aus Imkompatiblem hervorgeht, birgt *zwei Probleme* für eine abzugslose Beschreibung der Wirkung Rabelaisscher Listen.[36]

Wo sperrt sich Inkompatibles in den Rabelaisschen Listen ? Anscheinend nirgends. Die genealogische Liste bringt eine Auflistung von Personennamen, der imaginäre Katalog der Abbey de Saint Victoire eine von Buchtiteln und selbst in der Liste der Organe Quaresmeprenants liegt die Inkompatibilität nur in der comparatio. Die Durchbrechung des Erwartungshorizontes funktioniert hier über Aktivierung ‚impliziten Wissens'. Indem Leser wissen, was pragmatische Listen leisten und wie sie funktionieren, kann damit poetisch sichtbar

---

[32] Pietzcker (1980/1971), S. 86f. Bereits Kayser bedenkt – das habe ich oben bereits angedeutet – die Fundierung des Grotesken im Rezeptionsakt, wo er eingesteht, dass „das Groteske nur in der Aufnahme erfahren wird." Kayser (2004/1957), S. 194. Notwendigerweise entfaltet es sich am stärksten nur in der ästhetischen Ersterfahrung - für Kayser sind Plötzlichkeit und Überraschung konstitutiv - jeder erneute Rezeptionsakt dämpft die Wirkung. Kayser kreierte dafür den Begriff der „hohlen Groteske" [S. 160].

[33] Pietzcker (1980/1971), S. 92.

[34] Pietzcker (1980/1971), S. 95. Hier revidiert er Kayser, für den das Groteske weder Sinn noch über sich hinausweisende Erklärungen bereit stellte.

[35] Hierin ist es dem ‚Erhabenen' und dessen Wirkungsästhetik, wie sie maßgeblich von Kant in der *Kritik der Urteilskraft* (1790) formuliert wurde, ähnlich.

[36] Der Begriff des *Effektes* ist zentraler Terminus der psychologischen Ansätze. Vgl. Steig (1970), S. 253.

operiert werden. Dienen pragmatische Listen der Generierung von Ordnung und Übersichtlichkeit, beziehungsweise von Evidenz wie in den deskriptiven Listen, so stülpen die poetischen Listen Rabelais' diesen Anspruch um. Die ökonomische Performanz pragmatischer Listen pervertiert zu einem Mißverhältnis in der Ökonomie der Lektüre. Das Groteske stellt sich ein als Effekt der Lektüre selbst. Wie die Listen ihre eigene Lesbarkeit verhindern, das ist grotesk. Ich habe den Effekt des Grotesken somit auf ein Mißverhältnis in der Ökonomie der Lektüre reduziert und eine erste Bestimmung der Listen als Generatoren des Grotesken markiert.

Das zweite Problem besteht in der Historizität des Erwartungshorizontes und demjenigen, was ich mit Michel Polanyi ‚implizites Wissen' genannt habe. Nehmen wir an, in Rabelais' Listen steckte Inkompatibles, dann müsste man berücksichtigen, dass was für Rabelais' Zeitgenossen unvereinbar galt – also wofür keine Kombinationsmöglichkeit im Denk- und Sagbaren eingerichtet war – es nicht notwendigerweise für Leser des 20. Jahrhunderts sein muss. Für die Erkennbarkeit des Grotesken gilt, was die Hermeneutik mit der Unhintergehbarkeit von Individualität und Historizität des Rezeptionsaktes zu Bewußtsein brachte.[37] Das Groteske wird letztlich zu einer gleitenden Bestimmung individualer Lektüren in ihrer historischen Bedingtheit. Ob wir einen Text dann als grotesk bezeichnen oder nicht, sagt uns die Rezeptionsgeschichte im Sinne Jauss'.

Eine andere Möglichkeit sicheren Boden zu gewinnen, besteht in der Historisierung der diskursiven Bedinungen für das Groteske. Indem man die Regularitäten des Denk- und Sagbaren der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts kartographiert, kann man so zu den Bedingungen der für das Groteske konstitutiven Inkompatibilitäten gelangen. Das Groteske bei Rabelais setzt folglich genau dort an, wo die Grenzen des Sagbaren strapaziert werden.

Habe ich im ersten Anlauf das Wechselverhältnis von Ordnung und Ordnungsverschiebung, dem auf strukturaler Ebene (Re-)komposition und Dekomposition [Fuß] entsprechen, hervorgehoben, so erweitere ich die für das Verständnis grotesker Texstrukturen relevanten Aspekte im zweiten um die Formationsbedingungen des Grotesken im Akt des Lesens. Um den a-normalen Ordnungsaufbau, d.h. die Rekomposition von zuvor

[37] Ich verweise auf die Arbeiten von Manfred Frank: *Die Unhintergehbarkeit von Individualität.* Fr/M: 1986 und ders.: *Das Individuelle Allgemeine. Textstrukturierung und –interpretation nach Schleiermacher.* Fr/M: 1977. Eine Zusammenfassung bietet Werner Jung: *Neuere Hermeneutikkonzepte. Methodische Verfahren oder geniale Anschauung ?.* In: *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung,* hrsg. von Klaus-Michael Bogdal. Göttingen: 2005[3], S. 159-180, v.a. S. 173-178.

dekomponierten normalen Ordnungen erkennen zu können, bedarf es von Seiten des Rezipienten einer – Eco würde sagen – enzyklopädischen Kompetenz.[38]

[38] Zum Begriff der Enzyklopädie bei Eco vgl. Umberto Eco: *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten.* München: 1998[3], S. 96-106. ders.: *Semiotics and the Philosophy of Language.* Bloomington: 1986, S. 46-86.

Die Übertragung des Grotesken von einem Darstellungsmittel der Bildenden Künste auf literarische Schreibweisen beginnt bei Montaigne. Die Bezeichnung „crotesque" fungiert im *Essai de l'amicitié* als Autonym des eigenen Schreibens.

> „ Considerant la conduite de la besongne d'un peintre que j'ay, il m'a pris envie de l'ensuivre. Il choisit le plus bel endroit et milieu de chaque paroy, pour y loger un tableau élabouré de toute sa suffisance; et le vuide tout autour, il le remplit de crotesques: qui sont peintures fantasques, n'ayant grace qu'en la varieté et estrangeté. Que sont-ce icy aussi à la verité que crotesque et corps monstrueux, rappiecez de divers membres, sans certaine figure, n'ayants ordre, suite, ny proportion que fortuite?"[39]

In dieser Reflexion verbindet Montaigne explizit das Groteske mit dem Monströsen und bezeichnet es durch seine Heterogenität, durch die Verhinderung einer klaren ästhetischen Gestalt, Ordnungslosigkeit und eine scheinbare Willkürlichkeit. Was Montaigne damit zu fassen sucht, ist eine Schreibweise, die ihre *licentia* jenseits der überkommenen rhetorischen Ordnungsmuster behauptet. Montaigne erschreibt sich selbst die Lizenz, „rhetorische *vitia* in stilistische Tugenden umzuwandeln."[40] Zu Leitbegriffen einer solchen Schreibweise werden das Phantastische, die *varietas* und das Neue – Montaigne spricht von estrangeté – geadelt, wie dessen Kunstfertigkeit hier explizit als „élaboure de toute sa sufficance" eingefordert wird.

Von da an oszelliert das Groteske zwischen innovativen ästhetischen Verfahren einer als frei reklamierten *phantasia* und deren Sanktionierung durch orthodoxe Regelpoetiken, weshalb es auch immer „symptomatologisch auf [...] Unvermittelbarkeit zwischen Tradition und

---

[39] Michel E. de Montaigne: *Les Essais,* Édtion établie par Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnie-Simonin. Paris: 2007, S. 189 [I, XXVII] [Bibliothèque de la Pléiade] In der *ersten Modernen Gesamtübersetzung* von Hans Stilett [Fr/M: 1998, S. 98f.] lautet die Stelle:

„Als ich einem Maler, der für mich tätig ist, bei der Verrichtung seiner Arbeit zuschaute, überkam mich die Lust, es ihm gleichzutun. Im mittleren Teil jeder Wand wählt er die jeweils günstigste Stelle, um dort ein mit seiner ganzen Meisterschaft ausgeführtes Gemälde anzubringen; den leeren Raum rundherum jedoch füllt er mit *Grotesken* aus, das heißt: bizarren Phantasiegebilden, deren einziger Reiz in ihrem Variationsreichtum und ihrer Absonderlichkeit liegt.| Was aber sind diese *Essais* hier in Wahrheit anderes als auch nur *Grotesken* und monströse, aus unterschiedlichsten Gliedern zusammengestückelte Zerrbilder, ohne klare Gestalt, in Anordnung, Aufeinanderfolge und Größenverhältnis dem reinen Zufall überlassen ?"

[40] Weisstein (1996), Sp. 1197. Montaigne vollzieht hier den Kunstgriff, das gegen seine Schreibweise vorbringbare Hauptargument der Verletzung von Regeln der *dispositio* selbst vorwegzunehmen. Vgl. Hugo Friedrich: *Montaigne.* Bern: 1949, S. 414f.

Innovation verweist."[41] Wo das Groteske zu einem zentralen Kennzeichen innovativen Schreibens deklariert wird, nimmt es zugleich eine programmatische Stellung im Selbstverständnis literarischer Moderne ein. Und noch etwas wird in Montaignes subtiler Reflexion deutlich, nämlich dass dem Grotesken stets die binäre Logik von Innen und Aussen eingeschrieben ist. Dominiert die mimetische Kunst des „mit seiner ganzen Meisterschaft ausgeführten Gemäldes" im Zentrum, so wird die Groteskenornamentik im „leeren Raum rundherum" marginalisiert.[42]

Vorrangig die Hybridität aus heterogenen Gattungen und Stilebenen sowie die Aproportionalität – die ich bereits unter der Vorstellung eines ökonomischen Mißverhältnisses zu fassen unternahm – ist Erkennungszeichen jener Textstrukturen, die Montaigne „rappiecez de divers membres, sans certaine figure" nennt und in denen die Textkohärenz an die Grenzen ihrer Belastbarkeit getrieben wird.

Die im Rahmen von Intertextualitätskonzepten bereits nahmhaft gemachte Textsorten- und Schreibweisenhybridität des Rabelaisschen Romankomplexes zusammen mit der von Floyd Gray diagnostizierten Nutzbarmachung von Diskontinuität in demselben machen es naheliegend, das Groteske als *Gargantua et Pantagruel* grosso modo beherrschendes ästhetisches Gestaltungsprinzip zu veranschlagen. Die Listen selbst sind dann aber nur eines jener „diverses membres".

Vom Grotesken zum Arabesken

Im finalen Satz des Dreisprunges, an dem auch die Weite der Argumentation gemessen wird, möchte ich ein *formales Verständnis des Grotesken* stark machen, indem ich die von Günter Oesterle über die gesamte Begriffsgeschichte des Grotesken eingelagert erkannte Ornamentgroteske herausstelle und als theoretische Strukturmetapher für die Rabelaisschen Listen nutzbar zu machen versuche.[43] Dadurch erlaube ich mir, die letztlich nur auf Grund von

[41] Rosen (2001), S. 877. Ich habe diesen Grundkonflikt bereits oben in nota xx angesprochen. Ein locus classicus für die Sanktionierung war Quintus Horatius Flaccus Urteil, mit dem er die grotesken Monstrositäten dem Lächerlichen preisgab. Quintus Horatius Flaccus: *Sämtliche Gedichte.* Lat./Dt., hrsg. von Bernhard Kytzler. Stuttgart: 1992, S. 628ff. [*De arte poetica,* 1-13] Montaigne referiert auch zitativ auf Horaz nach oben angeführter Passage.

[42] Vgl. Harpham (1982), S. 27ff.: *Margins and Centers.*

[43] Dabei berufe ich mich vorwiegend auf Oesterle (2004). Claude-Gilbert Dubois' Einsatz für ein formales Groteskeverständnis bei Rabelais überzeugt nicht. *Grotesque formel, grotesque verbal: autour de Rabelais.* In: Studi Francesi 40 (1996), S. 491-500. Harpham (1982), S. 14 macht durchweg zurecht darauf aufmerksam, dass „no definition of the grotesque can depend solely upon formal properties, for the

Homologien applizierbare Strukturmetapher vorerst von den psychologischen, metaphysischen und anthropologischen Implikationen frei zu stellen. Der Reduktion auf eine vorwiegend formale Konzeption leiste ich zudem mit dem begrifflichen Austausch von Groteske durch Arabeske folge.[44]

Um nicht anachronistisch dem wesentlich von der Romantik zurecht gemachten Verständnis sowohl des Grotesken wie auch des Arabesken aufzusitzen, gehe ich zurück auf jenes Wissen um Groteske/Arabeske das am Beginn der intermedialen Verschränkung von Schriftlichkeit und Bildlichkeit steht und über alle semantischen Expansionsschübe hinweg für dasselbe basal bleibt. Michel de Montaignes dictum markiert ziemlich genau dieses Stadium in der Geschichte des Grotesken.

Am Beginn steht bekanntlich die Entdeckung der antiken Fresken der *domus aurea* Ende des 15. Jahrhunderts und die Debatte um die Stellung der grotesken Ornamentik in Architektur und Malerei.[45] Die dekorative (Wand-)Ornamentik bleibt bis Kant und Goethe Ausgangspunkt

---

elements of understanding and perception, and the factors of prejudice, assumptions, and *expectations* play such a crucial role in creating the sense of the grotesque." [Hervorhebung M.K.] Dem bin ich meiner Ansicht dort gefolgt, wo ich zusammen mit der Formation und Durchbrechung von Erwartungshorizonten [s.o.] zugleich auch die Performativität des Grotesken im Akt des Lesens angedeutet habe, wie sie Harpham rekognisziert, wenn er vom Grotesken als „no stable thing, [but] a process" [ebd.] schreibt.

[44] Das Konzept der Arabeske ist nicht zuletzt in Folge der Beiträge Günter Oesterles' verhältnismäßig gut beforscht. Vgl. die Bibliographie bei Oesterle (2004). Ein besondere Schwerpunkt der Forschung wurde in Bezug auf die Romantik ausgebaut, zumal ein ästhetischer Begriff der Arabeske erst mit Kant, Goethe und Schlegel etabliert wurde. W. Secker: *Art. Arabeske.* In: HWRh I (1992), Sp. 847-853. Günter Oesterle: *Art. Arabeske.* In: ÄGb I (2000), S. 272-286. Maßgeblich wurde die Studie Karl Konrad Polheims: *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik.* München/ Wien: 1966. Unter den zahlreichen Beiträgen möchte ich noch auf folgende von mir benutzte hinweisen: Günter Oesterle: *Das Faszinosum der Arabeske um 1800.* In: *Goethe und das Zeitalter der Romantik,* hrsg. Walter Hinderer. Würzburg: 2002, S. 51-70. Gerhard v. Graevenitz: *„Contextio" und „conjointure", Gewebe und Arabeske.* In: *Literatur, Artes und Philosophie,* hrsg. von Walter Haug. Tübingen: 1992, S. 229-257. [Fortuna Vitrea, 7] Kerstin Behnke: *Romantische Arabesken. Literatur ohne Figur und Grund zwischen Ornament-Schrift und (Text- Gewebe).* In: *Schrift,* hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht unf Karl Ludwig Pfeiffer. München: 1993, S. 101-123. Einen guten Einblick in das Spektrum, welche die Arabeske als ästhetische Kategorie der Moderne ausgebildet hat, bietet: Susi Kotzinger/ Gabriele Rippl (Hrsgs.): *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske.* Amsterdam: 1994.

[45] Barasch (1971), S. 17-31. Rosen (2001), S. 880ff.; Gabriele Huber: *Art. Groteske.* In: *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike,* in Verbindung mit Hubert Cancik und Helmuth Schneider herausgegeben von Manfred Landfester. Bd.14: *Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte.* Stuttgart/ Weimar : 2000, Sp. 324-

der Auseinandersetzung wie auch der semantischen Verschiebungen.[46] Ihre Verhandlung zwischen marginalisierter Kunstform und Ausdruck einer freien Phantasie wird mit Giorgio Vasari und Sebastiano Serlio, welche letztere in den Vordergrund stellen, und denjenigen als Kontrahenten eröffnet, die sich auf die Marginalisierung der Groteskenornamentik bei Vitruv berufen.[47] Über das gesamte 16. und 17. Jahrhundert erfuhr die Groteske weite Diffusion als Sammelbegriff verschiedener ornamentaler Formen. Bis in die Romantik hinein flottieren die Bezeichnungen Groteske, Arabeske, Maureske, à la grecque und ähnliche wechselseitig austauschbar. Erst die Auseinandersetzung mit arabischer Ornamentik und Schrift um 1800 gibt dem Begriff der Arabeske eine Profilierung, die es erlaubt Groteske und Arabeske an ihren Provenienzen und Traditionen auseinanderzulegen, oder aber für die Zeit davor in ihrer Austauschbarkeit zu belassen.[48] Günter Oesterle macht – wenn auch vorwiegend in Bezug auf die deutsche Tradition – die „druckgraphischen grotesken Ornamentvorlageblätter", wie sie seit Beginn des 16. Jahrhunderts in ganz Europa kursieren, als „Herzstück und Ferment der Entwicklung der Ornamengroteske" aus.[49] Bestimmt man die Arabeske wie Susi Kotzinger aus der arabischen Tradition als wesentlich amimetische Ornamentalform mit ausgeprägter Affinität zur Schrift, die aus der Peripherie ins Zentrum der Darstellung einrückt, und die Groteske hingegen als eine aus Deformation und Reformation hervorgegangene Kombinationen vorrangig vegetabiler, animaler und anthropomorpher Elemente mit zumindest partieller Mimesis, so muss beigefügt werden, dass die Kombination beider in der Frühen

---

331. Bernd Roeck: *„Traumwerk". Die Kunst der Groteske im konfessionellen Zeitalter.* In: *Melancholie und Heiterkeit,* hrsg. von Dieter Borchmeyer. Heidelberg: 2007, S. 55-77. Am ausführlichsten zur Entdeckung der *domus aurea* Nicole Dacos: *La découverte de la domus aurea e la formation des grotesques à la Renaissance.* London: 1969.

[46] Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* (1790); Johann Wolfgang Goethe: *Von Arabesken* (1789).

[47] Bei Sebastiano Serlio: *Sette libri sull'architettura* (erstmals Venedig 1537) heißt es etwa: „diverse bizzarie, che si dicono grottesche; lequali cose tornano molto bene, e commode, per la licentia che s'ha di farci cio che si vuole, [...]." [cit. nach Barrasch (1971), S. 20] Vasari zeigt sehr gut den Punkt an, wo von einer spezifischen architektonischen Form zu einem Produkt der Phantasie übergegangen wird.

[48] Für eine Auseinanderlegung plädiert Susi Kotzinger: *Arabeske – Groteske: Versuch einer Differenzierung.* In: *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske,* hrsg. von Susi Kotzinger und Gabriele Rippl. Amsterdam u.a.: 1994, S. 219-227. Sie geht von einer „kulturell begründetetn ornamentologischen Differenz" aus [S. 220]. Kotzingers Differenzierung mag für die Romantik Sinn machen, um die es ihr auch primär geht, für die Faszination am Ornamentalen in der Frühen Neuzeit jedoch kaum.

[49] Oesterle (2004), S. XXII. Auch die Vorlageblätter, die wiederum Grundlage für eine breite mediale Diffusion in Malerei, Xylographie, Buchdruck, Architektur und dekorativer Gebrauchskunst waren, vollziehen einen Spagat zwischen Tradierung eines Formenrepertoires und rekombinatorischer Innovation. [ebd., S. 23] Zu den Verbreitungsmedien s. Huber (2000), Sp. 329ff.

Neuzeit nichts ungewöhnliches war.[50] Verhältnismäßig freie Kombinatorik zeichnet nachgerade den Umgang mit den genannten ornamentalen Formen aus.
Welche grundlegenden Charakteristika der ornamentalen Arabeske lassen sich nun für die Strukturmetapher des Arabesken fruchtbar machen ?

Als kunsttheoretische Kategorie umfasst die Arabeske „ein Grenzphänomen der Ornamentästhetik, das mit verschiedenen >Bildlogiken< artistisch-anmutig spielt, Asymmetrien innerhalb symmetrischer Anordnungen bevorzugt und ins Phantastische ausgreift, [...]".[51] Oesterle führt bereits einige der zentralen Charakteristika an, nämlich die Suggestion des Ludistischen und Artistischen, das Wechselverhältnis von Symmetrie (Ordnung) und Asymmetrie (gestörte Ordnung), sowie eine in der Regel daran gekoppelte Vorstellung freier phantastischer Produktion und Regellosigkeit. Gegenüber der Hieroglyphe lasse sich – so Oesterle weiter – die Arabeske durch die „ludistische Bedeutungsentlastung" abgrenzen. Die Loslösung vom Prinzip der Mimesis habe ich bereits genannt, Günter Oesterle spricht von einer „durch das Naturnachahmungspostulat nicht gedeckten Arabeskenproduktion."[52] Mit der Freistellung vom Postulat der Mimesis verschwindet auch die Vordergründigkeit der Referentialität. Das arabeske Ornament durchblickt der Betrachter nicht mehr in der Referenz auf das mimetisch abgebildete Objekt. Vielmehr kann man in gewissem Sinne von Selbstreferentialität sprechen.[53] Die Reduktion von Semantik, wenn nicht die vollständige Entsemantisierung, wird seit Kant als ein Proprium der Arabeske vermerkt.[54] Durch die Reduktion von Semantik tritt die Präsenz der Materialität in den Vordergrund. Die Lineatur der Arabeske bedeutet nichts, sie verweist nur selbstreferentiell auf ihre eigene Materialität als Lineatur.[55]

---

[50] Die partielle Mimesis garantiert zugleich die Erkennbarkeit der Ordnungstransgression, d.h. die jeweiligen Teile einer grotesken Gestalt müssen als zB. animalisch und anthropomorph erkennbar bleiben, damit die Überschreitung der Differenz als grotesk wahrgenommen werden kann.

[51] Oesterle (2000), S. 272.

[52] Oesterle (2000), S. 274.

[53] Für die zentripetale ‚klassische' Bildordnung bedeutet die Selbstreferentialität des Ornamentalen eine Digression vom Zentrum. In dieser Bildordnung hat das Ornament auf die zentrale Darstellung zu referieren, also den Blick aus dem Vacuum jenseits des Rahmens ins Zentrum zu leiten.

[54] Kant führt in seiner *Kritik der Urteilskraft* §16 folgende Propria an: Verzicht auf Raumtiefe, Perspektive und Mimesis, sowie Begriffslosigkeit. „So bedeuten die Zeichnungen *à la grecque,* das Laubwerk zu Einfassungen oder auf Papiertapeten usw. für sich nichts; sie stellen nichts vor, kein Objekt undter einem bestimmten Begriffe, und sind freie Schönheiten." Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft,* hrsg. von Heiner F. Klemme. Hamburg: 2001, S. 84.

[55] Hierzu siehe Behnke (1993).

Kerstin Behnke vermerkt neben der Entsemantisierung zu Gunsten einer reinen Form und der Selbstreferentialität des weiteren die Repetition einfacher Grundmuster, die Illusion von Dynamizität und die Affinität der Arabeske zur Schrift insbesondere in der arabischen Tradition. „Die Arabeske, an der Grenze zwischen Ornament und Zeichen, fließt in Schrift über, Dekoration und Lettern sind nicht voneinander zu trennen," sodass „Schrift zum Ornament umgefügt arabesk wird."[56]

Von Anfang an wurde die Arabeske in die Logik des Innen/ Außen eingetragen und von klassischen Kunstnormen als Beiwerk an die Ränder verschoben. Legitimation wurde der solchermaßen subordinierten Arabeske nur durch die Funktion des akzidentiellen Beiwerkes zu Teil, dass der leichten, spielerischen Unterhaltung dienen solle oder – wie Goethe es formuliert – dem Auge „einen angenehmen Eindruck geben" solle.[57] Wird die Arabeske an den Rändern lokalisiert, so lenkt sie stets dahin ab. Die Arabeske gilt gegenüber dem Zentrum als Form der Digression.[58] Erst in der Romantik wird die Arabeske „zur Strukturmetapher für den bislang inkriminierten Gegen-satzzusammenhang von „»anspruchslosester Zierlichkeit« und »tief verfolgter Bedeutsamkeit«"[59] und rückt bei Friedrich Schlegel gar in das Zentrum philosophisch-poetologischer Überlegungen ein.[60] Die Theoretisierung und Idealisierung Schlegels braucht uns hier nicht weiter zu interessieren, vermerken möchte ich nur, dass auch bei Schlegel zahlreiche der basalen Propria des Arabesken beerbt und ausgebaut werden.

Synopsis

Ich entscheide mich, folglich die von Oesterle vorgeschlagene eingelegte Tradition der Ornamentgroteske in den Begriff des Arabesken einzuziehen, das Groteske also gegen das Arabeske auszutauschen und das aus drei Gründen, welche die Übertragung auf literarische Formen plausibel machen. Zum einen eignet sich die Affinität zur Schrift besonders für die Übertragung auf literarische Formen, zudem die wesentlich a-mimetisch Verfasstheit

---

[56] Behnke (1993). Zur Entsemantisierung [107], Zur Illusion der Dynamizität [108] und zur Affinität zwischen Schrift und Ornament [110f].

[57] Johann Wolfgang Goethe: *Von Arabesken.* In: ders.: *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. Schriften zur Bildenden Kunst I,* hrsg. von Siegfried Seidel. Berlin: 1985², S. 83-87, hier S. 84. [Berliner Ausgabe Bd. 19] Dort heißt es weiter: „Fröhlichkeit, Leichtsinn, Lust zum Schmuck scheinen die Arabesken erfunden und verbreitet zu haben, und in diesem Sinn mag man sie gerne zulassen, besonders wenn sie, wie hier, der bessern Kunst gleichsam zum Rahmen dienen..." vgl. Oesterle (2000), S. 275.

[58] Secker (1992), Sp. 847.

[59] Oesterle (2000), S. 279 unter der Verwendung eines dictum von Clemens Brentano.

[60] Vgl. Polheim (1966).

zusammen mit der Reduktion von Semantik inbesondere dort, wo in literarischen Texten die Semantik opak wird zugunsten der Präsenz der Signifikanten und drittens die Betonung der Form.[61]

Es sind für mich wesentlich acht Momente, welche die Rabelaisschen Listen als arabesk beschreibbar werden lassen.

(1) Die Reduktion von Semantik zu Gunsten der Signifikanten;
(2) damit verbunden eine Erhöhung der Visualität in Richtung einer Schriftbildlichkeit;
(3) das Pendeln zwischen zentrifugaler Digression und Einrückung in das Zentrum einer individualen Ästhetik;
(4) das Oszellieren zwischen wahrgenommener Ordnung und Verlust der Wahrnehmung von Ordnung durch Hypertrophie;
(5) Kombinatorik;
(6) Ambivalenz der copia
(7) eine Ökonomie der Lektüre, die zwischen meditativem „gazing" und Ablehnung , zwischen Faszination und Verdruss, Immersion und Distanznahme pendelt, und
(8) die Denkfigur des Infiniten.

Die meisten der angeführten Bausteine habe ich in früheren Abschnitten der Arbeit bereits vorgestellt, weshalb ich mich hier weitgehend auf ein kommentatives Resümee beschränke.[62]

(1) *Die Reduktion von Semantik zu Gunsten der Signifikanten*

Im ersten Teil vorliegender Arbeit [→ *Materialität der Signifikanten*] habe ich in den Listen eine De-semantisierung veranschlagt. Um den fälschlichen Topos der Bedeutungslosigkeit nicht

[61] Generell ist das Problem der Differenzierung der Arabeske gegenüber der Groteske stets virulent. Dazu Secker (1992), Sp. 849: „Während sich in der Entwicklung von >grotesk< eine deutliche Tendenz zum >Verzerrten< abzeichnet, wird der Begriff Arabeske inhaltlich immer schwerer bestimmbar: Er kann der Tendenz des Parallelbegriffs folgend, dessen neuen Sinn annehmen. Er kann sich auch verselbständigen und dann zur Bezeichnung einer inhaltlich gar nicht mehr konkretisierbaren Struktur dienen." Ich erachte das Problem (1) durch eine Betonung des Formalen, (2) durch den historischen Befund einer relativen semantischen Indifferenz für die Frühe Neuzeit und (3) durch die Betonung des A-mimetischen sowie der Entsemantisierung für die Anwendung auf Rabelais' Listen als handhabbar.

[62] In diesem Resümee meine ich ohne Fußnoten auskommen zu können. Ausnahmen bestätigen die Regel. Die verwandte Literatur wurde an entsprechenden Stellen der Arbeit angeführt, die philologische Redlichkeit bleibt also gewahrt.

fortzuschreiben, gehe ich von einer Reduktion des Semantischen aus zu Gunsten dessen, was Roland Barthes „das Blattwerk der Signifikanz" genannt hat.[63] Läuft die Operationalität pragmatischer Listen wesentlich über Referentialität – damit meine ich den Verweis auf Dinge der Lebenswelt der Benützer oder historisch vorgängiger Lebenswelten – so hebelt die poetische Instrumentalisierung diese Referentialität aus. Die radikalste Konsequenz läge dann in einer Selbstreferentialität der Schrift, welche dem Leser jeden „effet de réel" verweigert. Der Leser wird auf die Materialität der Signifikanten zurück geworfen, sei es in deren oraler Aktualisierung, sei es in der Wahrnehmung als Schriftgebilde [Textur]. Erstere generiert „sound effects" [Cornilliat], zweitere einen basalen Grad an Schriftbildlichkeit. Auch der Arabeske wird eine homologe Bewegung zugeschrieben. Auch die entsemantisierten ornamentalen Züge der Arabeske lenken den Blick der Betrachter zurück auf Präsenz der Zeichen selbst. Auch bei der Arabeske ist vielmehr denn von Bedeutungslosigkeit von De-semantisierung auszugehen.[64] Die Entsemantisierung erreicht schließlich dort ihren programmatischen Höhepunkt, wo der Text – wie bei Charles Baudelaire – zur „sinnfreie[n] Lineatur" bloßer Signifikanten wird.[65]

(2) *Visualität*

Alfred Glausers wertvolle Überlegungen beerbend, habe ich wiederholt das Moment der Visualität unterstrichen und das auf mehreren Ebenen. Zum einen in Bezug auf Glausers „livre-objet", also den Umstand, dass die Konzeption der Rabelaisschen Drucke nicht nur das Ohr, sondern auch das Auge der Rezipienten ansprechen solle. Darin eingebettet liegt die Visualität der typographisch distinkten Listen. Die Bücherliste der Abbeye de Saint-Victor wird vermittels Visualitätsmarkern zu einem Spektakel, einem impressiven Gebilde für das Auge. Neben dieser dritten Ebene ist die Visualität der Quaresmeprenantliste auf einer vierten Ebene anzusetzen. Dort wird Sichtbarkeit mit rhetorischen Verfahren der Sichtbarmachung verschränkt. Auf die Visualität der Arabeske gehe ich nicht näher ein, sie ist offensichtlich. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang scheint mir die Affinität zwischen Schrift und Arabeske, welche über das Text/Bild-Hybrid der Schriftbildlichkeit läuft. Damit hängt auch zusammen, was Günter Oesterle mit der „Intermedialität des Arabesken" umrissen hat.

---

[63] Barthes (1974), S. 19.

[64] Dass musste auch Hans Gombrich eingestehen: *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art.* Oxford: 1979.

[65] Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik.* Rowolth: 1956, S. 43; ähnlich S. 32 und 88.

(3) *Oszillation zwischen Randständigkeit und Zentrum*

Die scheinbar unnützen Listen eigneten sich dazu, von der Rabelaisforschung wiederholt in die binäre Logik von Rand und Zentrum eingetragen zu werden, wie sie die Jahrhunderte alte Debatte um den Status der Ornamentik reglementierte. Die Listen wären demnach nur ornamentale randständige Beigabe zur zentralen narratio und lenkten die Aufmerksamkeit des Leser ständig von dieser ab. Angesichts der solchermaßen verstandenen ornamentalen Texteinlagen bei Rabelais – das sind mit den Listen vor allem die (Pseudo-)Zitate – ließe sich von einer Rhetorik der Deviation sprechen.
Die Kippbewegung in der Ornamentgroteske vom Rand zum Zentrum und zurück wurde etwa von Geoffrey Galt Harpham zu einem essentiellen Proprium derselben deklariert.

In seiner Lektüre der Kantschen *Kritik der Urteilskraft* löste Jacques Derrida den Begriff des *parergon* heraus – mit dem Kant das bloß „schmückende Beiwerk" belegte -, um mit einem typisch dekonstruktivistischen Gestus vorzuführen, dass das *parergon* in der Kantschen Argumentation stillschweigend das Zentrum besetze.[66] Das *parergon* ist – über das Wechselverhältnis von Rahmen und Gerahmten hinaus – eine Derridasche Denkfigur, dergemäß das scheinbar Randständige in das Zentrum einrückt. Derart von ihrer malerischen Beschränkung entkleidet, lässt sich die Denkfigur auf die Listen Rabelais' umlegen. Die scheinbar überschüssigen Listen markieren das Zentrum der Rabelaisschen Ästhetik, das Zentrum einer manieristischen Schreibweise, die – darin bin ich Rüdiger Zymner gefolgt – ausgestellte Artistik ist, die auch den Leser fordert. An dieser Stelle bedarf die Nota zu Claude-Gilbert Dubois' Arbeit einer leichten Korrektur. So unbefriedigend sein Artikel en gros ausfällt, das Fazit erfasst den Kern:

> „Le grotesque rabelaisien part de la fonction ornementale généralement dévolue à cet art pour se transformer en mode d'expression significatif, participant activement à la structuration formelle et sémantique de l'œuvre."[67]

(4) *Oszillation zwischen Ordnung und Verlust der Ordnung*

Arabesken sind nicht ordnungslos. Im Gegenteil, ihre Struktur eröffnet sich in der Mikroanalyse als meist symmetrisch angelegte ordentlich Abfolge repetativer Elemente.[68] Dennoch kippt die wuchernde Ordnung in die Suggestion einer Unordnung, ein Dickicht des Ornamentalen.

---

[66] Jacques Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*. Wien: 2008[2].

[67] Dubois (1996), S. 500.

[68] Kotzinger (1994), S. 221.

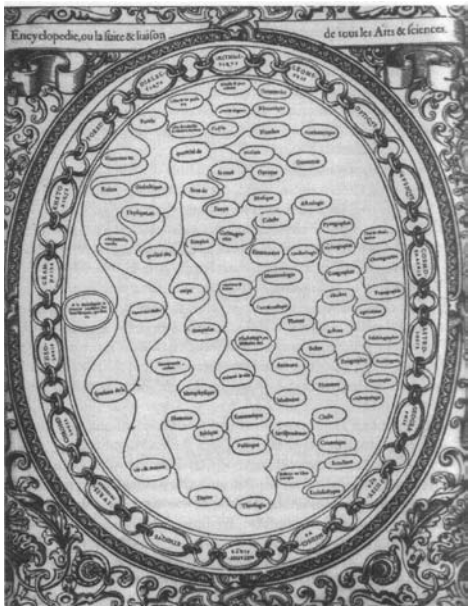


Abb.8: Aus Charles de Savignys *Tableaux accomplis* (1587)

Diese Janusköpfigkeit eignet das Arabeske zu einer Figuration der Transposition, einer Schwelle an der das Chaos des Außen und die Ordnung des Innen aneinander stoßen und verhandelt werden. Ich habe im Anhang eine Illustration dessen beigegeben. Eines der *Tableaux accomplis* Charles de Savignys von 1587 veranschaulicht sehr gut, was ich meine. In ein Oval eingetragen – hier kann man an ein Ei denken oder die geometrische Figur der Ellipse – findet sich eine Art porphyrischer Baum, dem hinwiederum die Denkfigur der Genealogie inne wohnt. Suggeriert werden soll eine relative Simultaneität und die Evidenz einer Ordnung. Umringt wird das von der Kette der Disziplinen, welche die Ordnung sozusagen zusammenhält. So entsteht eine gleichmäßige, in sich geschlossene Ordnung. Daran schließt ein architektonisches Zierband, der Sima oder der Tropfleiste eines antiken Tempels nachempfunden. Außerhalb dieser wuchert die arabeske Ornamentik – in diesem Fall vegetabile Blattformen. Sie wuchern gleichsam aus dem architektonischen Zierband heraus. Für das Auge ergeben sie ein dunkles dichtes Gefüge, das sich eindeutig vom klaren hellen Binnenraum der Ordnung abhebt. Die begriffslose Unordnung des Aussen wird über die Kette der Wissenschaften domestiziert zu einer reinen Ordnung der Begrifflichkeit im Inneren.

Wesentliche Funktion der pragmatischen Listen ist die Herstellung von Ordnung und Übersichtlichkeit. Die poetische Instrumentalisierung in Rabelais' *Gargantua et Pantagruel* dreht diese Funktion innen aus. Aus der Hypertrophie der Ordnung resultiert der Eindruck einer Unordnung, was in der *Bücherliste* genauso deutlich wird, wie in der *Quaresmeprenantliste*. Die Liste entpuppt sich als paradoxales Gefüge, hinter deren Ordnungsgebaren die Unordnung lauert. Umberto Ecos *Il Vertigine della Lista* bringt dazu genügend Beispiele. Die Oszillation zwischen Ordnung und Unordnung gründet in einer fundamentalen Erfahrung von Ambivalenz, wie sie von den Figurationen des Grotesken/ Arabesken verhandelt wird.[69]

[69] Thomson (1972), S. 11.

(5) *Kombinatorik*

Das poietische Prinzip – also das Konstruktionsprinzip – der Arabeske ist Kombinatorik und Reduplikation.[70] Auch in den Listen habe ich Momente der *ars combinatoria* ausgemacht. Diese zeigt sich vorallem in einer kombinatorischen Lektüremöglichkeit [die so – das muss eingestanden werden – bei Arabesken nicht gegeben ist]. Das kombinatorische Spiel hat – wenn auch etwas kompliziert formuliert – Peter Fuß am Grotesken folgendermaßen verankert:

> „Die Dekomposition der Relation von Signifkant und Signifikat und die Rezentrierung der marginalen Materialität liquidiert das Symbol zum Semion, das dann aufgrund seiner magmatischen Verfaßtheit Material eines freien kombinatorischen Spiels werden kann, das die Permutation struktureller Verknüpfungen und die Konstruktion neuer symbolischer Strukturen in einem neuen thetischen Akt forciert."[71]

(6) *Ambivalenz der copia*

Unter Berufung auf Terence Cave wurde die Vorstellung von Fülle [*copia*] nicht nur als stilistisches Prinzip einer der Variation verpflichteten Rhetorik [wie bei Erasmus] vermerkt, sondern darüber hinaus als eine ambivalente epistemische Figur der Frühen Neuzeit schlechthin. Wo *copia* erscheint, wird sie als Verletzung der Norm suspekt, und so stets dem Vorwurf der Verschwendung von Mitteln ausgesetzt. Der Begriff der *copia* markiert somit genau jenen Punkt, wo die Autonomie der Ästhetik sich gegenüber den Handlungsmaximen der Ökonomie zu behaupten sucht. Das Füllhorn [*cornucopia*] figuriert nicht mehr nur als Attribut der Göttin Natur, die ihre reichen Gaben über die Menschheit ausgießt, sondern als Symbol der menschlichen *Poiesis* im Allgemeinen und der künstlerischen inbesondere.
Die copiöse Listung von Büchertiteln in Fischarts *Catalogus Catalogorum* wurde vor dem Hintergrund der durch den Buchdruck geschärften Problematik einer *copia librorum,* einer dem Benutzer undurchschaubaren Bücherflut oder wie Fischart es nennt „Wild Walt der Bücher" gelesen. Auch hier kippt die *copia* der Schrift in den Verdacht der *inopia* [der Leere], wenn im *Catalogus Catalogorum* „ein fehlgeleiteter [das heißt nutzloser] wissenschaftlicher Aufwand" ausgestellt wird.[72]

[70] Vgl. Graevenitz (1992).

[71] Fuß (2001), S. 164.

[72] Schilling (1993), S. XXVI.

(7) *Ökonomie der Lektüre*

All das hat Auswirkungen auf den Akt des Lesens. Die Listen aktivieren Lektüremöglichkeiten, die jenseits der an fiktionalen narrativen Texten habitualisierten Lektürepraxen liegen. Gegenüber der sie umgebenden narratio fordern die Listen die ihnen eigene Ökonomie des Zeichens ein, ich habe von einer ‚Contra-Ökonomie' gesprochen. Die Zeichenökonomie steuert hinwiederum die emotional-psychische Haltung des Lesers. Diese pendelt zwischen Immersion, Anerkennung der Contra-ökonomie, Lust auf der einen Seite und Distanz, Ablehnung und Unlust auf der anderen. Als Lektüremöglichkeiten ergeben sich (a) eine vollständige lineare Lektüre der Listen, (b) eine unvollständige lineare Lektüre der Listen, die auch als synekdochisch bezeichnet werden kann, nach dem Prinzip pars pro toto, (c) eine vollständige a-lineare (kombinatorische) Lektüre, (d) eine selektive Lektüre und (e) die Verweigerung der Lektüre [à la: Aha, hier kommt eine Liste, die kann ich überblättern....]. In der Auseinandersetzung mit der *Spieleliste* haben ich den steuernden Parameter der Zeit stark gemacht, der in der Ökonomie des Lektüre als Zeitaufwand verbucht wird. Die Listen zu lesen, mit ihnen zu spielen, heißt schließlich auch, sich Zeit nehmen.
Fällt die ökonomische Bilanz negativ aus, wird also eine Diskrepanz wahrgenommen, resultiert daraus die Empfindung des Grotesken gepaart mit Unlust. Der Abwehrmechanismus des Komischen lässt die Unlust kippen und provoziert dann Lachen, wenn die Liste vollständig durchlaufen, das Wohlgefallen an der Contra-ökonomie über die habitualisierten Praxen siegt. Die Frage, warum wir das überhaupt lesen, taucht dann am Horizont als „Allegorie des Lesens" auf.

(8) *Die Denkfigur des Infiniten*

An Rabelais' und Fischarts poetischen Listen wird das Paradoxon ausgestellt, dass hinter jeder Ordnung eine Unordnung lauert. Hinter der hyperbolisch strapazierten Endlichkeit der Listen wird die Vorstellung des Infiniten ahnbar. Den Zug der Listen zum Infiniten hat Umberto Eco zu Recht vermerkt, was auch der Titel zur deutschen Ausgabe seiner Monographie *Die unendliche Liste* klar zum Ausdruck bringt.
Springt die Arabeske für Friedrich Schlegel dort ein, wo es eine ästhetisch vermittelte Vorstellung vom Unendlichen zu gewinnen gibt, dann vorallem auch deshalb, weil die

Denkfigur des Infiniten in die Arabeske eingezeichnet ist.[73] Die Arabeske ist aber eine zentrale ästhetische Anschauungsform für die Vorstellung der auf sich selbst verweisenden Unendlichkeit. Eine andere Figuration dessen kann im Labyrinth gesehen werden.[74] Fischart schickte in seiner „Vor vnd anred" der Titelliste das Bild des Labyrinthes als Analogon der Lektüre voraus, aus dem herauszufinden nur eine Frage der Zeit sei.

Rabelais' und Fischarts Listen öffnen sich wie kaum andere Teile ihres *Grand Œuvre* einem – ja ich neige zu sagen – ‚grotesken' Gedankenexperiment: unendliche Ausdauer vorausgesetzt wären sie unendlich fortschreibbar und keine Lektüre könnte sie je einholen. Noch in diesem extremen Sinne fungieren sie als „Allegorien des Lesens".

Meine Schrift kann dem nicht mehr folgen, denn so infinit die Fragen auch an ihren Rändern wuchern, *sie* muss dennoch ein Ende finden.

Ich danke meinen Freunden für ihren Zuspruch zu meinem Projekt, inbesondere Benjamin Brückner für die zahlreichen Anregungen und kritischen Kommentare.

Johannes Keller danke ich für die unkomplizierte Betreuung einer komplizierten Arbeit.

Besonderer Dank gebührt meiner Mutter für Unterstützung und Geduld.

Ohne meinen Großvater wäre mein Studium in erfolgter Weise nicht möglich gewesen, daher auch das einfache Postscriptum: *Pro memoria avi mei.*

---

[73] Behnke (1993), S. 112 die Arabeske „exemplifiziert die Idee unendlichen Fortgangs ohne Anfang und Ende."

[74] Besonders eindringlich wird die Engführung von Labyrinth und dem Infiniten in Jorge Luis Borges *Die Bibliothek von Babel* (1941). Aus der Literatur zum *Labyrinth* verweise ich nur auf den umfänglichen Band von Hermann Kern: *Labyrinthe. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre eines Urbilds.* München: 1999[4], der mir wertvolle Anregungen gab.

BIBLIOGRAPHIE [AUCH EINE LISTE]

RABELAIS, François: *Œuvres complètes.* Édition établie, présenté et annotée par Mireille Huchon, avec la collaboration de Francois Moreau. Paris: 1994. [= ŒC]

RABELAIS, François: *Œuvres complètes.* Texte établi et annoté par Jacques Boulenger. Revu et complété par Lucien Scheler. Paris: 1955.

RABELAIS, François: *Œuvres Complètes.* Introduction, notes, bibliographie et relevé de variantes par Pierre Jourda. Paris: Garnier 1962f.

RABELAIS, François: *Gargantua und Pantagruel*, hrsg. von Horst und Edith Heintze. Fr/M: 1994.

FISCHART, Johann: *Catalogus Catalogorum perpetuo durabilis.*|| Das ist.|| Ein Ewigwerende/ Gordiani=||scher Pergamenischer vnd Tirranino=||nischer Bibiothecken gleichwichtige vnd rich=||tige verzeichnuß vnd registratur/[...]. [Straßburg: Jobin] 1590. [Exemplar ONB Sign.: 23.235-A Rara]

FISCHART, Johann: Affentheuerlich Naupengeheuerli=||che Geschichtklitterung. || Von Thaten vnd Rhaten der || vor kurtzen langen vnnd je weilen Vollenwolbe=||schreiten Helden und Herren.|| Grandgoschier Gorgellantua [...]. [Straßburg: Jobin] 1594. [Exemplar ONB Sign.: 1.373-A Alt]

FISCHART, Johann: *Geschichtklitterung (Gargantua).* Synoptischer Abdruck der Fassungen von 1575, 1582 und 1590, hrsg. von Hildegard Schnabel. Halle an der Saale: 1969. [GK]

FISCHART, Johann: *Catalogus Catalogorum perpetuo durabilis (1590)*, hrsg. von Michael Schilling. Tübingen: 1993 [Neudrucke deutscher Literaturwerke. Neue Folge Bd. 46].

FISCHART, Johann: *Affentheuerlich Naupengeheuerliche Geschichtklitterung.* Mit einem Auszug aus dem Gargantua des Rabelais Frankfurt am Main: 1997.

Ästhetische Grundbegriffe, hrsg. von Karl-Heinz Barck und Martin Fontius. Stuttgart/ Weimar: 2000ff. [=ÄGb]

Enzyklopädie der Neuzeit, hrsg. von Friedrich Jaeger. Stuttgart/ Weimar: 2005ff. [= EdN]

Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. von Gerd Ueding u.a. Tübingen: 1981ff. [= HWRh]

Lexikon des Gesamten Buchwesens, hrsg. von Severin Corsten u.a. Stuttgart: 1987ff. [= LGB]

Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft. Berlin: 1997ff. [RLW^3]

The Rabelais Encyclopedia, ed. by Elizabeth Chesney Zegura. Westport: 2004. [=RE]

Die ausgewählten Rabelaisdrucke des 16. Jahrhunderts konnte ich dankenswerterweise über www.gallica.fr einsehen; weitere Fischartdrucke über das Digitalisierungsprojekt der Bayrischen Staatsbibliothek.

Das Periodikum der französischen Rabelaisgesellschaft *Études Rabelaisiennes*. Gèneve [= ÉR].

ADLER, Jeremy/ Ulrich Ernst: *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. Weinheim: 1998[2].

AGAMBEN, Giorgio: *Signatura rerum. Zur Methode*. Frankfurt am Main: 2009.

ALCIATI, Andrea: *Emblemata, Lyons 1550,* translated and annotated by Betty I. Knoll, with an introduction by John Manning. Aldershot: 1996.

ALLEN, Graham: *Intertextuality*. London/ New York: 2000.

AMMON, Frieder v./ Herfried Vögel (Hrsgs.): *Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit. Theorien, Formen, Funktionen*. Berlin: 2008 [Pluralisierung & Autorität 15].

ANTONIOLI, Roland: *Rabelais et la médicine*. Genève: 1976.

ANZ, Thomas: *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen*. München: 1998.

ANZ, Thomas: *Art. Spiel*. In: RDL[2] III (2003), S. 469-472.

ANZ, Thomas/ Heinrich Kaulen: *Literatur als Spiel. Evoultionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte*. Berlin/ New York: 2009.

ANZ, Thomas/ Heinrich Kaulen: *Einleitung. Vom Nutzen und Nachteil des Spiel-Begriffs für die Wissenschaften*. In: Anz/ Kaulen (2009), S. 1-8.

ASSMANN, Aleida: *Die Sprache der Dinge*. In: Gumbrecht/ Pfeiffer (1988), S. 237-251.

BACHORSKI, Hans Jürgen: *Irrsinn und Kolportage. Studien zum Ring, zum Lalebuch und zur Geschichtklitterung*. Trier 2006 [Literatur – Imagination – Realität 39]

BACHTIN, Michail M.: *Die Ästhetik des Wortes,* hrsg. von Rainer Grübel. Frankfurt am Main: 1979.

BACHTIN, Michail M.: *Speech Genres and Other Late Essays,* ed. by Carly Emerson. Austin: 1986.

BACHTIN, Michail M.: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt am Main: 1995.

BACON, Francis: *Neues Organon,* hrsg. von Wolfgang Krohn. Teilband 2. Lateinisch-deutsch. Hamburg: 1990

BARASCH, Frances K.: *The Grotesque. A Study in Meanings*. The Hague/ Paris: 1971.

BARTHES, Roland: Einführung in die strukturale Analyse von Erzählungen. In: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt am Main: 1988, S. 102-143.

BARTHES, Roland: *Die alte Rhetorik*. In: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt am Main: 1988, S. 15-101.

BARTHES, Roland: *Arcimboldo oder Rhétoriqueur und Magier*. In: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt am Main: 1990, S. 136-154.

BARTHES, Roland: *Die Lust am Text*. Frankfurt am Main: 1974.

BARTHES, Roland: *S/Z*. Frankfurt am Main: 1987.

BAUER, Matthias: *Romantheorie*. Stuttgart/ Weimar: 1997.

BEHNKE, Kerstin: *Romantische Arabesken. Literatur ohne Figur und Grund zwischen Ornament-Schrift und Text-(Gewebe).* In: *Schrift,* hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht und Karl-Ludwig Pfeiffer. München: 1993, S. 101-123.

BELKNAP, Robert E.: *The List. The Uses and Pleasures of Cataloguing.* New Haven/ London: 2004.

BENZING, Josef: *Die deutschen Verleger des 16. und 17. Jahrhunderts.* In: Archiv für Geschichte des Buchwesens II (1959/1960), S. 445-509.

BENZING, Josef: *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet.* 2., verbesserte und ergänzte Auflage. Wiesbaden: 1982.

BERNDT, Rainer: *Die Bibliothek der Abtei Saint-Victor zu Paris. Ihr Werden, ihre Werke, ihr Wert.* In: *Zur Erforschung mittelalterlicher Bibliotheken. Chancen – Entwicklungen – Perspektiven,* hrsg. von Andrea Rapp und Michael Embach. Frankfurt am Main: 2009, S. 47-60.

BERRONG, Richard M.: *Rabelais and Bachtin.* Nebraska: 1986.

BEST, Otto F. (Hrsg.): *Das Groteske in der Dichtung.* Darmstadt: 1980.

BISMARK, Heike: *Rätselbücher. Entstehung und Entwicklung eines frühneuzeitlichen Buchtyps im deutschsprachigen Raum.* Tübingen: 2007 [Frühe Neuzeit 122].

BLAIR, Ann: *Too Much to Know. Managing Scholarly Information before the Modern Age.* New Haven/ London: 2011.

BLOCH, Howard: *Etymology and Genealogy. A Literary Anthropology of the French Middle Ages.* Chicago/London: 1983.

BLOOM, Harold: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry.* Second Edition. New York/ Oxford: 1997.

BLUM, Rudolf: *Vor- und Frühgeschichte der nationalen Allgemeinbibliographie.* In: Archiv für Geschichte des Buchwesens II (1960), S. 232-303.

BLUM, Rudolf: *Die Literaturverzeichnung im Altertum und Mittelalter. Versuch einer Geschichte der Biobibliographie von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit.* Frankfurt am Main: 1983 [Sonderdruck aus dem Archiv für Geschichte des Buchwesens XXIV (1983)].

BLUMENBERG, Hans: *Die Legitimität der Neuzeit. Dritter Teil: Der Prozeß der theoretischen Neugierde.* Frankfurt am Main: 1984[3].

BOGHARDT, Martin: *Analytische Druckforschung. Ein methodischer Beitrag zur Buchkunde und Textkritik.* Hamburg: 1977.

BOGHARDT, Martin: *Archäologie des gedruckten Buches,* hrsg. von Paul Needham und Julie Boghardt. Wiesbaden: 2008 [Wolfenbütteler Beiträge zur Geschichte des Buchwesens 42]

BOHN, Volker: *Lektüre als Spiel.* In: Neue Rundschau 95 (1985), S. 20-34.

BORM, Wolfgang: *Catalogi Nundinales 1571-1852. Die Frankfurter und Leipziger Meßkataloge der Herzog August Bibiothek Wolfenbüttel.* Wolfenbüttel: 1982 [Repertorien zur Erforschung der Frühen Neuzeit 5].

BORNSCHEUER, Lothar: *Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft.* Frankfurt am Main: 1976.

BOWEN, Barbara C.: *Enter Rabelais Laughing.* Nashville: 1998.

BOWEN, Barbara C.: *Rabelais's Unreadable Books.* In: Renaissance Quarterly 48.4 (1995), S. 742-758.

BRANDES, Peter: *Das Spiel der Bedeutungen im Prozess der Lektüre.* In: Anz/ Kaulen (2009), S. 115-134.

BRENDECKE, Arndt: *Tabellen und Formulare als Regulative der Wissenserfassung und Wissenspräsentation.* In: *Autorität der Form - Autorisierung - Institutionelle Autorität*, hrsg. von Wulf Oesterreicher, Gerhard Regn und Winfried Schulze. Münster: 2003, S. 36-53 [Pluralisierung & Autorität 1].

BRENDECKE, Arndt: *Tabellenwerke in der Praxis der frühneuzeitlichen Geschichtsvermittlung.* In: *Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung. Das europäische Modell der Enzyklopädien,* hrsg. von Theo Stammen und Wolfgang E. J. Weber. Berlin: 2004, S. 157-189.

BROICH, Ulrich/ Manfred PFISTER (Hrsgs.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien.* Tübingen: 1985.

BRÜTTING, Richard: *Literarische Vexierspiele. Bibliotheken in Büchern und Bibliotheken.* In: *Von Rubens zum Dekonstruktivismus. Fs. für Wolfgang Drost,* hrsg. von Helmut Kreuzer u.a.Heidelberg: 1993, S. 85-112.

BUCK, August (Hrsg.): *Rabelais.* Darmstadt: 1973.

BULANG, Tobias: *Zur poetischen Funktionalisierung hermetischen Wissens in Fischarts Geschichtklitterung.* In: Kellner/ Müller/ Strohschneider (2011), S. 41-68.

BÜNING, Tobias: *Zur poetischen Funktionalisierung hermetischen Wissens in Fischarts Geschichtklitterung.* In: Kellner/Müller/Rusterholz (2011), S. 41-68.

BURGER, Konrad: *Buchhändleranzeigen des 15. Jahrhunderts.* Leipzig: 1907.

BURKE, Peter: *Papier und Marktgeschrei. Die Geburt der Wissensgesellschaft.* Berlin: 2001.

CAHN, Michael: *Hamster: Wissenschafts- und mediengeschichtliche Grundlagen der sammelnden Lektüre.* In. *Lesen und Schreiben im 17. und 18. Jahrhundert,* hrsg. von Paul Goetsch. Tübingen: 1994, S. 63-77 [Script-Oralia 65].

CAILLOIS, Roger: *Die Spiele der Menschen. Maske und Rausch.* München/ Wien: s.a. [1964].

CARRON, Jean Claude (Hrsg.): *François Rabelais. Critical Assessments.* Baltimore: 1995.

CAVE, Terence: *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance.* Oxford: Clarendon 1979.

CAVE, Terence: *Travelers and Others: Cultural Connections in the Works of Rabelais.* In: Carron (1995), S. 39-56.

CHARTIER, Roger: *Buch und Lektüre in der Frühen Neuzeit.* Frankfurt am Main: 1990.

CHOLAKIAN, Rouben C.: *Narrative Structure in Rabelais and the Question od Authenticity of the Cinquiesme Livre.* In: French Studies 22 (1979), S. 1-12.

CLARK, Hilary A.: *Encyclopedic Discourse.* In: SubStance 21.1 (1992), S. 95-110.

CLAVEL, Christoph: *Rabelais et la créativité néologique. Quelques remarques sur l'absurdité d'un monstre linguistique.* In: ÉR XXXIX (2002), S. 59-85.

COLEMAN, Dorothy Gabe: *Rabelais. A Critical Study in Prose Fiction.* Cambridge: 1971.

CRAMER, Thomas: *Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann.* München: 1966.

CURTIUS, Ernst Robert. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter.* Bern: 1948.

DEFAUX, Gérard: *Rabelais et son masque comique: Sophista Loquitur.* In: ÉR XI (1974), S. 89-135.

DÉFAUx, Gérard: *D'un Problème l'autre: Herméneutique de l'«Altior Sensus» et «Captatio Lectoris» dans le Prologue de «Gargantua».* In: Revue d'Histoire Littéraire de la France 1985, S. 195-216.

DEFAUX, Gérard: *Rabelais's Realism Again.* In: Carron (1995), S. 19-38.

DE MAN, Paul: *Allegorien des Lesens.* Frankfurt am Main: 1988.

DEMERSON, Guy: *Jeux et Passe-Temps.* In: ER XXXIII (2001), S. 117-129.

DENTITH, Simon: *Bakhtinian Thought: An Introductory Reader.* London/ New York: 1995.

DEROLEZ, Albert: *Les Catalogues de Bibliothèques.* Brèpols/ Turnhout: 1979.

DERRIDA, Jacques: *Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaft vom Menschen.* In: ders.: *Die Schrift und die Differenz.* Frankfurt am Main: 1976, S. 422-443.

DERRIDA, Jacques: *Die Wahrheit in der Malerei.* Wien: 2008[2].

DUBOIS, Claude-Gilbert: *Grotesque formel, grotesque verbal: autour de Rabelais.* In: Studi francesi 40 (1996), S. 491-500.

DUVAL, Edwin: *Pantagruel's Genealogy and the Redemptive Design of Rabelais's Pantagruel.* In: PMLA 99.2 (1984), S. 162-178.

DUVAL, Edwin: *Interpretation and the ‚Doctrine plus Absconce' of Rabelais' Prologue to Gargantua.* In: ÉR XVIII (1985), S. 1-17.

DUVAL, Edwin: *The Design of Rabelais' Pantagruel.* Genève: 1991.

DUVAL, Edwin: *The Design of Rabelais's Quart Livre de Pantagruel.* Genève: 1998. [Études Rabelaisiennes XXXVI]

DYCK, Joachim: *Die Rolle der Topik in der literarischen Theorie und Praxis des 17. Jahrhunderts in Deutschland.* In: Jehn (1972), S. 121-149.

ECKART, Wolfgang U.: *Art. Anatomisches Theater.* In: EdN I (2005), Sp. 369-371.

ECO, Umberto: *Das offene Kunstwerk.* Frankfurt am Main: 1977.

ECO, Umberto: *Semiotics and the Philosophy of Language.* Bloomington: 1984.

ECO, Umberto: *Die Enzyklopädie als Labyrinth.* In: idem: *Im Labyrinth der Vernunft,* hrsg. von Michael Franz und Stefan Richter. Stuttgart: 1995, S. 104-112.

ECO, Umberto: *Lector in fabula. Die Mitearbeit der Intepretation in erzählenden Texten.* München: 1998[3].

ECO, Umberto: *Die unendliche Liste.* München: 2009.

EHRMANN, Jacques: *Homo ludens revisited.* In: Yale French Studies 41 (1968), S. 31-57.

EISENSTEIN, Elizabeth L.: *The Printing Revolution in Early Modern Europe.* New Edition. Cambridge: 2005.

ENDREI, Walter: *Spiele und Unterhaltung im alten Europa.* Hanau: 1988.

EMRICH, Berthold: *Topik und Topoi.* In: Jehn (1972), S. 90-120.

ENGELSING, Rolf: *Deutsche Verlegerplakate des 17. Jahrhunderts.* In: Archiv für Geschichte des Buchwesens IX (1969), Sp. 217-238.

ENGLERT, Anton: *Eine Vorrede von Fischart.* In: Euphorion 3 (1896), S. 23-32.

ERASMUS, Desiderius: *Collected Works of Erasmus.* Vol. 24: *Literary and Educational Writing 2: De copia/ De ratione studii,* ed. by Craig R. Thompson. Toronto u.a.: 1978.

ERASMUS, Desiderius: *Opera Omnia Desiderii Erasmi Roterodami.* Ordinis 1. Tomus 6: *De duplici copia verborum ac rerum commentarii duo,* hrsg. von Betty I. Knott. Amsterdam: 1988.

ERNST, Ulrich: *Carmen Figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters.* Köln u.a.: 1991.

FABIAN, Bernhard (Hrsg.): *Die Messkataloge des sechzehnten Jahrhunderts.* Band I-IV: *Die Messkataloge Georg Willers.* Hildesheim/New York: 1972-1978.

FONTAINE, Marie Madelaine: *Quaresmeprenant: L'image Litteraire et la Contestation de l'Analogie Medicale.* In: *Rabelais in Glasgow. Proceedings of the Colloquium held at the University of Glasgow in December 1983,* ed. by James A. Coleman and Christine M. Scollen-Jimack. Glasgow: 1984, S. 87-113.

FONTAINE, Marie Madelaine: *Une narration boscornue: Le tarande du Quart Livre.* In: *Poétique et Narration. Mélanges offerts à Guy Demerson,* Textes recueilles et publiés par Francois Marotin et Jacques-Philippe Saint-Gérard. Paris: 1993, S. 407-427.

FOUCAULT, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften.* Fr/M: 1974.

FRANCK, Sebastian: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe mit Kommentar.* Bd. 11: *Sprichwörter,* hrsg. von Peter Klaus Knauer. Bern u.a.: 1993.

FRANK, Manfred: *Was ist ein literarischer Text und was heißt es, ihn zu verstehen?.* In: ders.: *Das Sagbare und das Unsagbare.* Frankfurt am Main: 1989, S. 121-195.

FRECCERO, Carla: *Father Figures.* Ithaca u.a.: 1991.

FREUD, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten.* In: ders.: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet,* hrsg. von Anna Freud u.a. Bd. 6. Frankfurt am Main: 1999.

FREY, Hans-Jost: *Der unendliche Text.* Fr/M: 1990.

FRIEDRICH, Udo: *Grenzen des Ordo im enzyklopädischen Schrifttum des 16. Jahrhunderts.* In: Meier (2001), S. 393-408.

FRIEDRICH, Hugo: *Montaigne.* Bern: 1949.

FRIEDRICH, Hugo: *Die Struktur der modernen Lyrik.* Reinbek bei Hamburg: 1956.

FUß, Peter: *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels.* Köln u.a. : 2001.

GENETTE, Gérard: *Introduction à l'architexte.* Paris: 1979.

GENETTE, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe.* Frankfurt am Main: 1993.

GENETTE, Gérard: *Die Erzählung.* München: 1998[2].

GENETTE, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches.* Frankfurt am Main: 2001.

GERVAIS-ZANINGER, Marie Annick: *La description.* Paris: 2002.

GERZ-VON-BÜREN, Veronika: *Etude des classements de bibliothèques anciennes pour essayer de comprendre le rôle culturel de la bibliothèque de St. Victor à Paris.* In: Codices manuscripti 12 (1986), S. 1-26.

GEULEN, Hans: *Johann Fischarts „Geschichtklitterung". Nachträge zu ihrer Bedeutung.* In: Germanische Romanische Montasschrift 39 (1989), S. 147-155.

GILMAN, Peter/ Abraham C. Keller: *Who is Pantagruel?.* In: ÉR XXII (1988), S. 77-100.

GILMAN, Peter/ Abraham C. Keller: *Rabelais, the „Grand Chronique", and Jean Lemaire de Belges.* In: ÉR XXIX (1993), S. 93-103.

GILMAN, Peter/ Abraham C. Keller: *The «Grosses Mesles».* In: ÉR XXIX (1993), S. 105-126.

GLAUSER, Alfred: *Rabelais Créateur.* Paris: 1966.

GOETHE, Johann Wolfgang: *Von Arabesken.* In: ders.: *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. Schriften zur Bildenden Kunst I,* hrsg. von Siegfried Seidel. Berlin: 1985[2], S. 83-87. [Berliner Ausgabe Bd. 19]

GOODY, Jack: *The Domestication of the Savage Mind.* Cambridge: 1977.

GOUAZÉ, André: *Rabelais et l'Anatomie.* In: *Rabelais en son Demi-Millénaire. Actes du Colloque International de Tours,* publiée par Jean Céard et Jean Claude Margolin. Genève: 1988, S. 97-101.

GRAHAM, Allen: *Intertextuality.* London/ New York: 2000.

GRANDRUE, Claude de: *Le catalogue de la bibliothèque de l'abbaye de Saint-Victor de Paris de Claude de Grandrue 1514,* texte et index établis par Véronika Gerz-von Buren. Paris: 1983.

GRAY, Floyd: *Rabelais et le Comique du Discontinu.* Paris: 1994.

GRAY, Floyd: *Rabelais's First Readers.* In: *Rabelais's Incomparable Book. Essays on his Art,* ed by Raymond La Charité. Lexington: 1995, S. 16-29.

GRAY, Floyd: *The Polygelastic Rabelais.* In: ÉR XLIV (2006), S. 47-62.

GRIMM, Heinrich: *Die Buchführer des deutschen Kulturbereichs und ihre Niederlassungsorte in der Zeitspanne 1490 bis um 1550.* In: Archiv für Geschichte des Buchwesens VII (1967), Sp. 1153-

GROSS, Sabine: *Lese-Zeichen. Kognition, Medium und Materialität im Leseprozeß.* Darmstadt: 1994.

GUMBRECHT, Hans-Ulrich/ Karl-Luwdig Pfeiffer (Hrsgs.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Fr/M: 1986.

GUMBRECHT, Hans-Ulrich: *Schwindende Stabilität. Eine Geschichte des Stilbegriffs.* In: Gumbrecht/ Pfeiffer (1986), S. 726-788.

GUMBRECHT, Hans-Ulrich/ Karl-Ludwig Pfeiffer (Hrsgs.): *Die Materialität der Kommunikation.* Frankfurt am Main: 1988.

HAASER, Rolf/ Oesterle, Günter: *Art. Groteske.* In: RLW² I (1997), S. 745-748.

HAFERLAND, Harald/ Armin Schulz: *Metonymisches Erzählen.* In: DVjS 84.1 (2010), S. 3-43.

HAMON, Philipp: *Introduction à l'analyse du descriptif.* Paris: 1981.

HAMON, Philipp: *Rhetorical Status of the Descriptive.* In: Yale French Studies 61 (1981), S. 1-26

HAMON, Philipp: *What is a description?. Narrative Theory. Critical Concepts in literary and cultural studies.* Vol.1: *Major Issues in Narrative Theory, hrsg.* Mieke Bal. London: Routledge 2004, S. 309 – 340.

HAMPTON, Timothy: *Signs of Monstrosity. The Rhetoric of Description and the Limits of Allegory in Rabelais and Montaigne.* In: Lunger-Knoppers/ Landes (2004), S. 179-199

HALSALL, A.W.: *Art. Beschreibung.* In: HWRh I (1992), Sp. 1495-1510.

HAUFFEN, Adolf: *Fischart Studien. Zur Familien- und Lebensgeschichte Fischarts.* In: Euphorion 3 (1896), S. 363-375.

HAUFFEN, Adolf: *Über die Bibliothek Johann Fischarts.* In: Zeitschrift für Bücherfreunde 2 (1898), S. 21-32.

HAUFFEN, Adolf: *Neue Fischart-Studien.* Leipzig: 1908 [Euphorion Ergänzungshefte 7].

HAUSMANN, Frank Rutger: *Rabelais.* Stuttgart: 1979.

HECK, Kilian/ Bernhard Jahn: *Genealogie als Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit.* Tübingen: 2000.

HEINRICH, Klaus: *Die Funktion der Genealogie im Mythos.* In: ders.: *Parmenides und Jona. Vier Studien über das Verhältnis von Philosophie und Mythologie.* Frankfurt am Main: 1966, S. 9-28.

HENKEL, Arthur/ Albrecht Schöne (Hrsg.): *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts.* Taschenausgabe. Stuttgart/ Weimar: 1996.

HEß, Gilbert: *Deutschlateinische Narrenzunft. Studien zum Verhältnis von Volkssprache und Latinität in der satirischen Literatur des 16. Jahrhunderts.* München: 1971

HOCKE, Réné Gustav: *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manierismus in der europäischen Kunst.* Hamburg: 1957.

HOCKE, Réné Gustav: *Manierismus in der Literatur. Sprachalchemie und esoterische Kombinationskunst.* Reinbek bei Hamburg: 1959.

HOFFMANN, Christian: *Bücher und Autographen von Johann Fischart.* In: Daphnis 25 (1996), S. 489-579.

HOLTZWART, Mathias: *Emblematum Tyrocinia.* Mit einem Vorwort über Ursprung, Gebrauch und Nutz der Embelmaten von Johann Fischart und 72 Holzschnitten von Tobias Stimmer, hrsg. von Peter von Düffel und Klaus Schmidt. Stuttgart: 2006.

HUBER, Gabriele: *Art. Groteske.* In: *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike,* in Verbindung mit Hubert Cancik und Helmuth Schneider herausgegeben von Manfred Landfester. Bd.14: *Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte.* Stuttgart/ Weimar : 2000, Sp. 324-331.

HUCHON, Mireille: *Rabelais grammairien – De l'histoire du texte aux problèmes d'authenticité.* Genève: 1981.

HUCHON, Mireille: *Éditer Rabelais dans la Bibliothèque de la Pléiade.* In: *Éditer et Traduire Rabelais à travers les Siècles,* ed. par Paul J. Smith. Amsterdam: 1997, S. 221ff.

HUET, Marie-Hélène: *Monstrous Medicine.* In: Lunger-Knoppers/ Landes (2004), S. 127-147.

HUIZINGA, Johan: *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel.* Reinbek bei Hamburg: 1987.

HUTCHISON, Peter: *Games Authors Play.* London/ New York: 1983.

ILLICH, Ivan: *Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand. Ein Kommentar zu Hugos „Didascalion".* Berlin: 1991.

ISER, Wolfgang: *Das Komische: ein Kipp-Phänomen.* In: *Das Komische,* hrsg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München: 1976, S. 398-399.

ISER, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie.* Frankfurt am Main: 1991.

ISER, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung.* München: 1994[4].

JAUSS, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft.* In: ders.: *Literaturgeschichte als Provokation.* Frankfurt am Main: 1974, S. 144-207.

JAUSS, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik.* Frankfurt am Main: 1997[2].

JEANNERET, Michel: *Signs Gone Wild. The Dismantling of Allegory.* In: Carron (1995), S. 57-70.

JEANNERET, Michel: *Gargantua 4-24: l'uniforme et le discontinu.* In: La Charité (1995), S. 87-101.

JEANNERET, Michel: *Rabelais: une poétique de la métamorphose.* In: Poétique 103 (1995), S. 259-267.

JEHN, Peter (Hrsg.): *Toposforschung. Eine Dokumentation.* Frankfurt am Main: 1972.

JENNINGS, Lee Byron: *The Ludicrous Demon. Aspects of the Grotesque in German Post-Romanticism Prose.* Berkeley/ Los Angeles: 1963.

JOCHUM, Uwe: *Kleine Bibliotheksgeschichte.* Stuttgart: 2007[3].

JOHNSON, Marshall D.: *The Purpose of the Biblical Genealogies.* Cambridge u.a.: 1988[2].

KANT, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft,* hrsg. von Heiner F. Klemme. Hamburg: 2001.

KAPP, Friedrich: *Geschichte des deutschen Buchhandels bis in das siebzehnte Jahrhundert.* Aus dem Nachlasse des Verfassers hrsg. von der Historischen Kommission des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler. Leizpig: 1886, S. 448-521.

KATHAN, Bernhard: *Das Elend der ärztlichen Kunst. Eine andere Geschichte der Medizin.* Berlin: 2003[2.]

KAYSER, Wolfgang: *Das Groteske in Malerei und Dichtung.* Tübingen: 2004 [Nachdruck der Ausgabe von 1957].

KELLER, Abraham C.: *The Telling of Tales in Rabelais. Aspects of his Narrative Art.* Frankfurt am Main: 1963.

KELLNER, Beate: *Spiel mit gelehrtem Wissen. Fischarts ‚Geschichtklitterung' und Rabelais' ‚Gargantua'.* In: *Text und Kontext. Fallstudien und theoretische Begründungen einer kulturwissenschaftlich angeleiteten Komparatistik,* hrsg. von Jan-Dirk Müller und Elisabeth Müller-Luckner. München: 2007, S. 219-243 [Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien 64].

KELLNER, Beate: *Verabschiedung des Humanismus – Johann Fischarts >Geschichtkliterung<.* In: *Humanismus in der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. XVIII. Anglo-German Colloquium Hofgeismar 2003,* hrsg. von Nicola McLelland u.a. Tübingen: 2008, S. 155-181.

KELLNER, Beate: *Fischarts Geschichtklitterung und Rabelais' Gargantua. Komparatistische Perspektiven.* In: Germanisch Romanische Monatsschrift 49 (2009), S. 149-167.

KELLNER, Beate/ Jan-Dirk Müller/ Peter Rusterholz (Hrsg.): *Erzählen und Episteme. Literatur im 16. Jahrhundert.* Berlin/ New York: 2011 [Frühe Neuzeit 136].

KERN, Hermann: *Labyrinthe. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre eines Urbilds.* München: 1999[4].

KESSEMEIER, Theodor: *Der Bienenkorb, Catalogus Catalogorum und kleinere Zugaben. Ein Beitrag zur Charakteristik und Litteratur Johann Fischarts.* Bremen: 1877.

KILCHER, Andreas B.: *Mathesis und poesis. Die Enzyklopädie der Literatur 1600 bis 2000.* München: 2003.

KINSER, Samuel: *Rabelais' Carneval: Text, Context, Metatext.* Berkeley u.a.: 1990.

KIPF, Johannes Klaus: *Der Topos des spielerischen Schreibens in poetologischen Paratexten unterhaltender Literatur im Renaissance-Humanismus und in der deutschen Literatur der frühen Neuzeit.* In: Anz/ Kaulen (2009), S. 209-229.

KLEINSCHMIDT, Erich: *Gelehrtentum und Volkssprache in der frühneuzeitlichen Stadt. Zur literaturgesellschaftlichen Funktion Johann Fischarts in Straßburg.* In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 9 (1980), H. 37, S. 128-151

KLEINSCHMIDT, Erich: *Stadt und Literatur in der Frühen Neuzeit. Voraussetzungen und Entfaltung im südwestdeutschen, elsässischen und schweizerischen Städteraum.* Köln/ Wien: 1982 [Literatur und Leben Neue Folge 22].

KLEINSCHMIDT, Erich: *Die Metaphorisierung der Welt. Sinn und Sprache bei Francois Rabelais und Johann Fischart.* In: *Mittelalterliche Denk- und Schreibmodelle in der deutschen Literatur der Frühen Neuzeit,* hrsg. von Wolfgang Harms und Jean-Marie Valentin. Amsterdam/ Atlanta: 1993, S. 37-57.

KLEINSCHMIDT, Erich: *Die konstruierte Bibliothek. Zu Johann Fischarts Catalogus Catalogorum (1590).* In: Études Germaniques 1995, S. 541-555.

KLEINSCHMIDT, Erich: *Graduationen der Autorschaft. Zu einer Theorie paratextueller Intensität.* In: Ammon/ Vögel (2008), S. 1-17.

KLINE, Michael B.: *Rabelais and the Age of Printing.* Genève: 1963.

KOCH, Peter: *Von Frater Semeno zumBojaren Neacsu. Listen als Domäne früh verschrifteter Volssprachen in der Romania.* In: *Erscheinungsformen kultureller Prozesse,* hrsg. von Wolfgang Raible. Tübingen: 1990, S. 121-165.

KOCH, Peter: *Graphé. Ihre Entwicklung zur Schrift, zum Kalkül und zur Liste.* In: *Schrift, Medien, Kognition. Über die Exteriorität des Geistes,* hrsg. von Peter Koch und Sibylle Krämer. Tübingen: 1997, S. 29-42.

KOPPENFELS, Werner v.: *Der Andere Blick oder das Vermächtnis des Menippos. Paradoxe Perspektiven in der europäischen Literatur.* München: 2007.

KOTZINGER, Susi: *Arabeske – Groteske: Versuch einer Differenzierung.* In: *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske,* hrsg. von Susi Kotzinger und Gabriele Rippl. Amsterdam u.a.: 1994, S. 219-227.

KRÄMER, Sibylle: *>Schriftbildlichkeit< oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift.* In: *Bild, Schrift, Zahl,* hrsg. von Sibylle Krämer und Horst Bredekamp. München: 2003, S. 157-176.

KRÄMER, Sibylle: *Die Schrift als Hybrid aus Sprache und Bild. Thesen über die Schriftbildlichkeit unter Berücksichtigung von Diagrammatik und Kartographie.* In: *bilder, ein (neues) leitmedium,* hrsg. von Torsten Hoffmann und Gabriele Rippl. Göttingen: 2006, S. 79-92.

KREMER, Detlef: *Literaturwissenschaft als Medientheorie.* Münster: 2004.

KRIEG, Walter: *Materialien zu einer Entwicklungsgeschichte der Bücherpreise und des Autoren-Honorars vom 15. bis zum 20. Jahrhundert. Nebst einem Anhange kleine Notizen zur Auflagengeschichte der Bücher im 15. und 16. Jahrhundert.* Wien u.a.: 1953.

KRITZMAN, Lawrence D.: *Représenter le Monstre dans le Quart Livre de Rabelais.* In: *Rabelais par le XXI^e siècle,* ed. par Michel Simonin. Genève: 1998, S. 349-359.

KRISTEVA, Julia: *Bakhtin, le mot, le dialogue et le roman.* In: Critique 23 (1967), S. 438-465.

KÜHLMANN, Wilhelm: *Johann Fischart.* In: *Deutsche Dichter der frühen Neuzeit (1450-1600). Ihr Leben und Werk,* hrsg. von Stephan Füssel. Berlin: 1993, S. 589-612.

LA CHARITÉ, Raymond: *Originality and the Alimentary Design of Rabelais's Pantagruel.* In: *Writing the Renaissance. Essays on Sixteenth-Century French Literature in Honor of Floyd Gray,* ed. by Raymond La Charité. Lexington: 1992, S. 19-28.

LA CHARITÉ, Raymond (Hrsg.): *Rabelais's Incomparable Book. Essays on his Art.* Lexington: 1995. [French Forum Monographs 62]

LA CHARITÉ, Raymond: *The Framing of Rabelais's Gargantua.* In: Carron (1995), S. 3-18.

LACHMANN, Renate: *Dialogizität und poetische Sprache.* In: *Dialogizität,* hrsg. von ders. München: 1982, S. 51-62.

LACHMANN, Renate: *Dialogisches Denken und Rheotrik bei Machail Bachtin.* In: *Jahrhundertbücher. Große Theorien von Freud bis Luhmann,* hrsg. von Walter Erhart und Herbert Jaumann. München: 2000, S. 224-244.

LACROIX, Paul: *Catalogue de la Bibliothèque de L'Abbaye de Saint-Victor au Siezième Siècle rédigé par Francois Rabelais commenté par Le Bibliophile Jacob.*Paris: 1862.

LAUSBERG, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft.* München: 1960.

LAYDGATE, Barry: *Printing, narrative and the genesis of the Rabelaisian novel.* In: Romanic Review 71.4 (1980), S. 345-373.

LEHMANN, Jürgen: *Ambivalenz und Dialogizität. Zur Theorie der Rede bei Michail Bachtin.* In: *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik,* hrsg. von Friedrich A. Kittler und Horst Turk. Frankfurt am Main: 1977, S. 355-380.

LESIC-THOMAS, Andrea: *Behind Bakhtin: Russian Formalism and Kristevas's Intertextuality.* In: Paragraph 28 (2005), S. 1-20.

LOCHER, Hubert: *Worte und Bilder. Visuelle und verbale Deixis im Museum und seinen Vorläufern.* In: *Deixis. Vom Denken mit dem Zeigefinger,* hrsg. von Heike Gfrereis und Marcel Lepper. Göttingen: 1997, S. 9-37.

LOSSE, Deborah N. : *Rhetoric at Play. Rabelais and Satirical Eulogy.* Berne/ Francfort am Main: 1980.

LUNGER-KNOPPERS, Laura/ Joan B. Landes (Hrsg.): *Monstruous Bodies/ Political Monstrosities in Early Modern Europe.* Ithaca/London: 2004.

MACHO, Thomas: *Stammbäume, Freiheitsräume und Geniereligion. Anmerkungen zur Geschichte genealogischer Systeme.* In: *Genealogie und Genetik Schnittstellen zwischen Biologie und Kulturgeschichte,* hrsg. von Sigrid Weigel. Berlin: 2002, S. 15-43.

MASTERS, G. Mallary: *Rabelais and Renaissance Figure Poems.* In: ER 7 (1969), S. 53-68.

MEHL, Jean-Michel: *Les jeux qu royaume de France du XIII^e^ au début du XVI^e^ siècle.* Paris: 1990.

MENDELSON, Edward: *Encyclopedic Narrative: From Dante to Pynchon.* In: Modern Language Notes 91 (1976), S. 1267-1275.

MERTNER, Edgar: *Topos and Commonplace.* In: Jehn (1972), S. 20-68.

MEYER, Herman: *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans.* Stuttgart: 1961.

MON, Franz: *das wort auf der zunge. Texte aus vierzig jahren,* ausgewählt und zueinander und zu sprachblättern in subjektive wechselbeziehung gesetzt von Carlfriedrich Claus. Berlin: 1991.

MONTAIGNE, Michel E. de: *Les Essais,* Édtion établie par Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnie-Simonin. Paris: 2007.

MOREAU, François: *Un aspect de l'imagination créatrice chez Rabelais.* Paris: 1982

MOSS, Ann: *Printed Commonplacebooks and the Structuring of Renaissance Thought.* Oxford: 1997.

MULLER, Jean: *Bibliographie Strasbourgoise. Bibliographie des ouvrages imprimés à Strasbourg (Bas-Rhin) au XVI^e^ siècle.*Baden-Baden: 1981-1986 [Bibliotheca bibliographica Aureliana 80/ 90/ 105]

MÜLLER, Jan-Dirk: *Texte aus Texten. Zu intertextuellen Verfahren in frühneuzeitlicher Literatur, am Beispiel von Fischarts Ehezuchtbüchlein und Geschichtklitterung.* In: *Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven,* hrsg. von Wilhelm Kühlmann und Wolfgang Neuber. Fr/M: 1994, S. 63-109. [Frühneuzeit-Studien 2]

MÜLLER, Jan-Dirk: *Das Gedächtnis der Universalbibliothek: die neuen Medien und der Buchdruck.* In: *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen – Theorien – Modelle,* hrsg. von Hartmut Böhme und Klaus Rainer Scherpe. Reinbek bei Hamburg: 1996, S. 78-95.

MÜLLER, Jan-Dirk: *Universalbibliothek und Gedächtnis. Aporien frühneuzeitlicher Wissenskodifikation bei Conrad Gesner (Mit einem Ausblick auf Antonio Possevino, Theodor Zwinger und Johann Fischart).* In: *Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur,* hrsg. in Verbindung mit Wolfgang Frühwald von Dietmar Peil, Michael Schilling und Peter Strohschneider. Tübingen: 1998, S. 285-309.

MÜLLER, Jan-Dirk: *Wissen ohne Subjekt? Zu den Ausgaben von Gesners Bibliotheca Universalis im 16. Jahrhundert.* In: *Zukunft der Literatur – Literatur der Zukunft. Gegenwartsliteratur und Literatur-wissenschaft,* hrsg. von Peter Sorg u.a. München: 2003, S. 73-91.

MÜLLER-WILLE, Stefan: *Monstrositäten.* In: EdN Bd. 8 (2008), Sp. 712-726.

NEUHAUS, Stefan: *Das Subversive des Spiels. Überlegungen zur Literatur der Postmoderne.* In: Anz/ Kaulen (2009), S. 371-390.

NOREL, Philipp: *Die Kompositköpfe Arcimboldos, die Grotesken und die Ästhetik des Paradoxen.* In: *Arcimboldo (1526-1593).* Katalog zur Ausstellung im Musée du Luxembourg und dem Kunsthistorischen Museum Wien, hrsg. von Sylvia Ferino-Pagden. Ostfildern: 2008, S. 221-231.

NYSSEN, Ute: *Johann Fischart Geschichtklitterung. Glossar.* Worterklärungen zum Text der Ausgabe letzter Hand von 1590 nach der Ausgabe 1963 von Ute Nyssen. Düsseldorf: 1964.

OESTERLE, Günter: *Art. Arabeske.* In: ÄGb I (2000), S. 272-286.

OESTERLE, Günter: *Zur Intermedialität des Grotesken.* In: Kayser (2004), S. VII-LII.

ONG, Walter J.: *Commonplace Rhapsody: Ravisius Textor, Zwinger and Shakespear.* In: *Classical Influence in European Culture A.D. 1500-1700. Proceedings of an International Conference held at King's College Cambridge, April 1974,* ed. by R. R. Bolgar. Cambridge: 1976, S. 91-126.

ONG, Walter J.: *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes.* Opladen: 1987.

ORR, Mary: *Intertextuality: Debates and Contexts.* Cambridge: 2003.

OSTHEEREN, Klaus: *Art. Topos.* In: HWRh IX (2009), Sp. 630-697.

OUY, Gilbert: *Introduction.* In: Grandrue (1514/1983), S. I-XXXXV.

OUY, Gilbert: *Saint-Victor de Paris.* In: Vernet (1988), S. 86-89.

PARDES, Malcolm B.: *The Influence of the Concepts of Ordinatio and Compilatio on the Development of the Book.* In: *Medieval Learning and Literature. Essays presented to Richard William Hunt,* ed. by Jonathan J.G. Alexander and E. Gibson. Oxford: 1976, S. 115-141.

PARK, Katherine/ Daston, Lorrain: *Unnatural Conceptions: The Study of Monsters in Sixteenth- and Sventeenth-Century France and England.* In: Past & Present 92 (1981), S. 20-54

PARK, Katherine/ Daston, Lorrain: *Wunder und die Ordnung der Natur.* Berlin: 2000.

PARKIN, John: *Interpreting Rabelais.* Lewiston et al.: 2002.

PETRARCA, Francesco: *De Remediis Utriusque Fortunae.* Zweisprachige Ausgabe in Auswahl, übersetzt und kommentiert von Rudolf Schottlaender mit einer Bibliographie von Ekkehard Kessler. München: 1975.

PFALLER, Roland: *Die Illusion der anderen. Über das Lustprinzip in der Kultur.* Frankfurt am Main: 2002.

PFEIFFER, Helmut: *Stil und Differenz. Zur Poetik der französischen Renaissance.* In: Gumbrecht/ Pfeiffer (1986), S. 115-126.

PFEIFFER, Karl Ludwig: *Produktive Labilität. Funktionene des Stilbegriffs.* In: Gumbrecht/ Pfeiffer (1986), S. 685-725.

PIETZCKER, Carl: *Das Groteske.* In: Buck (1980), S. 85-102.

PLAICE, Renate: *Das Spiel als das Dynamische. Der Begriff des Spiels zwischen Moderne und Postmoderne.* In: Anz/ Kaulen (2009), S. 359-370.

PLATTARD, Jean: *L'Œuvre de Rabelais: sources, invention et composition.* Paris: 1967.

POLANYI, Michael: *Implizites Wissen.* Frankfurt am Main: 1985.

POLHEIM, Karl Konrad: *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik.* München/ Wien: 1966.

POMIAN, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln.* Berlin: 2007.

RAIBLE, Wolfgang: *Die Semiotik der Textgestalt. Erscheinungsformen und Folgen eines kulturellen Evolutionsprozesses.* Heidelberg: 1991.

RAIBLE, Wolfgang: *Von der Textgestalt zur Texttheorie. Beobachtungen zur Entwicklung des Text-Layouts und ihren Folgen.* In: *Schrift, Medien, Kognition. Über die Exteriorität des Geistes,* hrsg. von Peter Koch und Sibylle Krämer. Tübingen: 1997, S. 29-42.

RAINER, Wolfgang: *Johann Fischart (1546-1590).* In: *Deutsche Pubilzisten des 15.-20. Jahrhunderts,* hrsg. von Heinz-Dietrich Fischer. München u.a.: 1971, S. 59-69.

RANDALL, Michael: *Building Resemblance. Analogical Imagery in the Early French Renaissance.* Baltimore/ London: 1996.

RANKE, Kurt: *Meister Altswerts Spieleregister.* In: Schweizerisches Archiv für Volkkunde XLVIII (1952), S. 137-197.

RAUSCH, Heinrich A.: *Das Spielverzeichnis im 25. Kapitel von Fischarts „Geschichtklitterung" (Gargantua).* Diss. Straßburg: 1908.

RAWLES, Stephen und Michael A. Screech: *A New Rabelais Bibliography. Editions of Rabelais before 1626.* Genève: 1987. [= NRB]

RAWLES, Stephen: *La Typographie de Rabelais: Réflexions Bibliographique sur des Éditions faussement atribuées.* In: *Rabelais en son Demis-Millénaire. Actes du Colloque International de Tours,* publiée par Jean Céard et Jean Claude Margolin. Genève: 1988, S. 37-48.

RAWLES, Stephen: *„What did Rabelais Really Know about Printing and Publishing?"*. In: *Éditer et traduire Rabelais à travers les ages,* ed. par Paul J. Smith. Amsterdam: 1997, S. 9-34.

REGOSIN, Richard: *Opening Discourse*. In: Carron (1995), S. 133-147.

RESKE, Christoph: *Die Buchducker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet. Auf der Grundlage des gleichnamigen Werkes von Josef Benzing*. Wiesbaden: 2007 [Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen 51].

RICHTER, Günter: *Die Sammlung von Drucker-, Verleger- und Buchführerkatalogen in den Akten der kaiserlichen Bücherkommission*. In: *Festschrift für Josef Benzing,* hrsg. von Elisabeth Geck und Guido Pressler. Wiesbaden: 1964, S. 317-372.

RICHTER, Günter: *Verlegerplakate des XVI. und XVII. Jahrhunderts bis zu Beginn des Dreissigjährigen Krieges*. Wiesbaden: 1965.

RICHTER, Günter: *Christian Egenollfs Erben 1555-1667*. In: Archiv für Geschichte des Buchwesens VII (1967), Sp. 449-1130.

RICHTER, Günter: *Büchhändlerische Kataloge vom 15. bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts*. In: Wittmann (1984), S. 33-65.

RIEGER, Dietmar: *Imaginäre Bibliotheken. Bücherwelten in der Literatur*. München: 2002.

RIGOLOT, François: *Les Langages de Rabelais*. Génève: Droz ^{2}1996.

RIGOLOT, François: *Quand le géant se fait homme: Rabelais et la théorie de la condescendance*. In. ÉR XXIX (1993), S. 7-23.

RIGOLOT, François: *Interpréter Rabelais aujourd'hui. Anachronies et catachronies*. In: Poétique 103 (1995), S. 269-283.

RIGOLOT, François: *La Santé des Monstres: Tératologie et Thérapeutique dans le Quart Livre de Rabelais*. In: ÉR XXXIX (2000), S. 7-22.

RIGOLOT, François: *Désamorder le peur des monstres: de Rabelais à Montaigne*. In: Travaux de Littérature 17 (2004), S. 134-145.

RITTER, François: *Histoire de l'impremerie alsacienne aux XVe et XVIe siècle*. Strasbourg: 1955.

ROBERT, Yann F.: *„Interprète ce que voudras": Disposiion silénique, obsession oculaire et „plus hault sens" dans le Gargantua de Rabelais*. In: French Forum 31 (2006), S. 1-14.

ROBINSON, Robert B.: *Literary Functions of the Genealogies of Genesis*. In: Catholic Biblical Quarterly XLVIII (1986), S. 595-608.

ROECK, Bernd: *„Traumwerck". Die Kunst der Groteske im konfessionellen Zeitalter*. In: *Melancholie und Heiterkeit,* hrsg. von Dieter Borchmeyer. Heidelberg: 2007, S. 55-80.

ROMMEL, Bettina: *Rabelais zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Gargantua: Literatur als Lebensführung*. Tübingen: 1997.

ROSE, Margaret A.: *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*. Cambridge: 1993.

ROSEN, Elisheva: *Art. Grotesk*. In: ÄGb II (2001), S. 877-900.

ROTHE, Arnold: *Das Titelblatt als System. Interaktion von Wort, Schrift und Bild.* In: *Il titolo e il testo. Atti del XV. convegno interuniversitario (Bressanone 1987),* hrsg. von Michele A. Cortelazzo. Padova: 1992, S. 27-56.

ROUSE, Richard H./ Mary A. Rouse: *Bibliography before Print: The Medieval De Viris Illustribus.* In: *The Role of the Book in Medieval Culture,* hrsg. von Peter Ganz. Bd.1. Turnhout: 1986, S. 133-153.

ROUSE, Mary A./ Richard H. Rouse: *La naissance des index.* In: *Histoire de l'édition francaise.* Vol. 1: *Le livre conquérant. Du Moyen Age au milieux du XVII^e siècle,* hrsg. von Roger Chartier und Henri Jean Martin. Fayard: 1989, S. 95-108.

RUSTERHOLZ, Peter: *Fischarts Prolog der Geschichtklitterung. Zur Hermeneutik ‚Karnevalistischer Schrift'.* In: *Anthropologie und Medialität des Komischen im 17. Jahrhundert (1580-1730),* hrsg. von Stefanie Arend. Amsterdam u.a.: 2008, S. 245-270 [Chloe 40].

RUTGER-HAUSMANN, Frank: *Scholastisch-tote und humanistisch-lebendige Ordnungssysteme in Francois Rabelais' Romanzyklus Gargantua et Pantagruel.* In: *Vom Welt Buch zum World-Wide-Web. Enzyklopädische Literaturen*, hrsg. von Waltraud Wiethölter u.a. Heidelberg: 2005, S. 89-104.

SCHMIDT, Adolf: *Das Bücherzeichen Johann Fischarts in der Großherzoglichen Hofbibliothek zu Darmstadt.* In: Quartalblätter des Historischen Vereins des Großherzogtums Hessen N.F. 1 (1899), S. 474ff.

SCHMIDT, Gerd: *Grabmal, Zeughaus, Apotheke. Beobachtungen zur Bibliotheksmetaphorik.* In: *Bibliotheken in literarischen Darstellungen,* hrsg. von Peter Vodosek und Jefcoate Graham. Wiesbaden: 1999, S. 167-188.

SCHMIDT-BIGGEMANN, Wilhelm: *Topica Universalis. Eine Modellgeschichte humanistischer und barocker Wissenschaft.* Hamburg: 1983 [Paradeigmata 1].

SCHMIDT-BIGGEMANN, Wilhelm/ Anja Hallacker: *Topik: Tradition und Erneuerung.* In: *Topik und Tradition,* hrsg. von Thomas Frank und Ursula Kocher. Göttingen: 2007, S. 15-27 [Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung 1].

SCHNELL, Rüdiger: *Literaturwissenschaft und Mediengeschichte. Kritische Überlegungen eines Mediävisten.* In: IASL 34.1 (2009), S. 1-48.

SCHREIBER, Heinrich: *Quellen und Beobachtungen zur mittelalterlichen Katalogisierungspraxis besonders in deutschen Kartausen.* In: Zentralblatt für Bibliothekswesen 44 (1927), S. 1-19 und 97-118.

SCHWARTZ, Jerome K.: *Irony and Ideology in Rabelais. Structures of Subversion.* Cambridge: UP 1990.

SCHWARTZ, Jerome K.: *Rhetorical Tensions in the Liminary Texts of Rabelais' Quart Livre.* In: ÉR 17 (1983), S. 21-36.

SCREECH, Michael A.: *The first edition of Pantagruel.* In: ÉR 15 (1980), S. 31-42.

SEELBACH, Ulrich: *Ludus lectoris: Studien zum idealen Leser Johann Fischarts.* Heidelberg: 2000 [Beihefte zum Euphorion 39].

SEELBACH, Ulrich: *Art. Fischart.* In: *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes,* 2. vollständig überarbeitete Auflage, hrsg. von Wilhelm Kühlmann. Bd.3. Berlin/ New York: 2008, S. 449-453.

SELTING, Margaret: *Listen: Sequenzielle und prosodische Struktur einer kommunikativen Poetik – eine Untersuchung im Rahmen der Interaktionalen Linguistik.* In: Zeitschrift für Sprachwissenschaft 23 (2004), S. 1-46.

SLOANE, Thomas O.: *Schoolbooks and Rhetoric: Erasmus's Copia.* In: Rhetorica IX (1991), S. 113-129.

SOMMERHALDER, Hugo: *Johann Fischart. Eine Einführung.* Berlin: 1960.

SPITZER, Leo: *Die Wortbildung als stilistisches Mittel. Exemplifiziert an Rabelais.* Halle an der Saale: 1910.

SPITZER, Leo: *Rabelais et les Rabelaisants.* In: Studi Francesi 12 (1960), S. 401-423.

SPITZER, Leo: *Ancora sul prologo al Primo Libro del Gargantua die Rabelais.* In: Buck (1973), S. 428-445.

SHAPLING, Gerard: *The Role of the Image in the Prose Writing of Erasmus, Rabelais, Margeruite de Navarre, and Montaigne.* Lewiston: 2003.

STACKELBERG, Jürgen v.: *Von Rabelais bis Voltaire. Zur Geschichte des französischen Romans.* München: 1970.

STEIG, Michael: *Defining the Grotesque: An Attempt at Synthesis.* In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 29.2 (1970), S. 253-260.

STEPHENS, Walter: *Les Géants de Rabelais: Folklore, Histoire Ancienne, Nationalisme*. Paris: 2006.

STOICHITA, Victor: *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei.* München: 1988.

STROWICK, Elisabeth: *Lesen als material event. Materialität in Literatur und Literaturtheorie.* In: *Poetiken der Materie,* hrsg. von Thomas Strässle und Caroline Torra-Mattenklott.Freiburg i. Br.: 2005, S. 77-93.

TANKARD, Paul: *Reading Lists.* In: Prose Studies 28.3 (2006), S. 337-360.

THOMSON, Philipp: *The Grotesque.* London: 1972.

THÜRLEMANN, Felix/ Steffen Bogen: *Jenseits der Opposition von Bild und Text. Überlegungen zu einer Theorie des Diagramms und des Diagrammatischen.* In: Alexander Patschosky: *Die Bildwelten der Diagramme Joachims von Fiore. Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter.* Ostfildern: 2003, S. 1-22.

TINGUELY, Frédéric: *D'un prologue l'autre: vers l'inconscience consciente d'Alcofrybas Rabelais.* In: ÉR XXIX (1993), S. 83-91.

TINGUELY, Frédéric: *Polémique et polyphonie dans le discours humaniste.* In: Modern Language Notes 120.1 (2005), S. S15-S27.

TRANINGER, Anita: *Art. Kombinatorik.* In: HWRh IV (1998), Sp. 1154-1163.

UEDING, Gert/ Bernd Steinbrink: *Grundriß der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode.* Stuttgart/ Weimar: 1994[3].

USHER CHRISMAN, Miriam: *Lay Culture, Learned Culture. Books and Social Change in Strasbourg, 1480-1599.* New Haven/ London: 1982.

VALERIANO, Piero: *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorvm literis commentarii.* Basel: 1556.

VERNET, André: *Histoire des bibliothèques francaises. Vol. 1: Les bibliothèuqes médiévales. Du VI[e] siècle à 1530.* Paris: 1988.

VOGEL, Sabine: *Büchervielfalt: Kompendien in der Lyoner Buchproduktion des 16. Jahrhunderts.* In: *Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen. Zur Wissenkompilatorik in der Frühen Neuzeit,* hrsg. von Frank Büttner, Markus Friedrich und Helmut Zedelmaier. Berlin: 2003, S. 205-219. [Pluralisierung & Autorität 2]

WAGNER, Tim: *Art. Topik.* In: HWRh IX (2009), Sp. 605-626.

WEBER, Bruno: *»Die Welt begeret allezeit Wunder«. Versuch einer Bibliographie der Einblattdrucke von Bernhard Jobin in Strassburg.* In: Gutenberg-Jahrbuch 1976, S. 270-290.

WEGMANN, Nikolaus: *Bücherlabyrinthe. Suchen und Finden im Alexandrinischen Zeitalter.* Köln u.a.: 2000.

WEHDE, Susanne: *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung.* Tübingen: 2000 [Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 69].

WEIGEL, Sigrid: *Genea-Logik.* München: 2006.

WEINBERG, Florence M.: *Gargantua in a Convex Mirror. Fischart's View of Rabelais.* New York u.a.: 1986 [Studies in the Humanities. Literature – Politics – Society Vol.2].

WEINBERG, Florence M.: *Fischart's Rabelais.* In: *Translation and the Transmission of Culture between 1300 and 1600,* hrsg. von Jeanette Beer and Kenneth Lloyd-Jones. Kalamazoo/Michigan: 1995, S. 227-257.

WEISSTEIN, Ulrich: *Art. Groteske.* In: HWRh III (1996), Sp. 1196-1205.

WERLE, Dirk: *Copia librorum. Problemgeschichte imaginierter Bibliotheken 1580-1630.* Tübingen: 2007 [Frühe Neuzeit Bd. 119].

WERLE, Dirk: *Reflexe auf Mangel und Verlust: Formen und Funktionen von Bücherkatalogen im Kontext imaginierter Bibliotheken.* In: *Verbergen – Überschreiben – Zerreißen. Formen der Bücherzerstörung in Literatur, Kunst und Religion,* hrsg. von Mona Körte und Cornelia Ortlieb. Berlin: 2007, S. 183-202.

WETZEL, Tanja: *Art. Spiel/ Spielerisch.* In: ÄGb V (2003), S. 577-618.

WIEDEMANN, Conrad: *Topik als Vorschule der Interpretation.* In: *Topik. Beiträge zur interdisziplinären Diskussion,* hrsg. von Dieter Breuer und Helmut Schanze. München: 1981, S. 233-255.

WILSON, Robert Rowden: *Three Prolusions. Toward a Game Modell in Literary Theory.* In: Canadian Review of Comparative Literature 1981, S. 79-92.

WILSON, Robert Rowden: *In Palamedes' Shadow. Game and Play Concepts Today.* In: Canadian Review of Comparative Literatur 1985, S. 177-199.

WITTMANN, Reinhard (Hrsg.): *Bücherkataloge als buchgeschichtliche Quellen in der Frühen Neuzeit.* Wiesbaden: 1984.

WITTMANN, Reinhard: *»Der Wild Walt der Bücher«.* [Rezension zu Schilling (1993)]. In: Buchhandelsgeschichte 1995, Heft 4, S. B173f.

WOHLLEBEN, Doren: *Obscuritas und Curiositas. Das Rätsel als neuzeitliche Denkform mit Blick auf Francis Bacons Weisheit der Alten (De sapientia veterum, 1609).* In: variations 18 (2010), S. 15-27.

ZEDELMAIER, Helmut: *Bibliotheca Universalis und Bibliotheca Selecta. Das Problem der Ordnung des gelehrten Wissens in der Frühen Neuzeit.* Köln u.a.: 1992.

ZEDELMAIER, Helmut: *Lesetechniken. Die Praktiken der Lektüre in der Neuzeit.* In: *Die Praktiken der Gelehrsamkeit in der Frühe Neuzeit,* hrsg. von Helmut Zedelmaier und Martin Mulsow. Tübingen: 2001, S. 11-30 [Frühe Neuzeit 64].

ZEDELMAIER, Helmut: *Facilitas inveniendi. Zur Pragmatik alphabetischer Buchregister.* In: *Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung. Das europäische Modell der Enzyklopädien,* hrsg. von Theo Stammen und Wolfgang E. J. Weber. Berlin: 2004, S. 191-203.

ZYMNER, Rüdiger: *Manierismus als Artistik. Systematische Aspekte einer ästhetischen Kategorie.* In: *Manier – Manierismus,* hrsg. von Wolfgang Braungart. Tübingen: 2000, S. 1-14.

ZYMNER, Rüdiger: *Manierismus. Zur poetischen Artistik bei Johann Fischart, Jean Paul und Arno Schmidt.* Paderborn u.a.: 1995.

Abbildungsnachweise:

Abb.1: Johann Fischart: Affentheuerlich Naupengeheuerliche Geschichtklitterung. [Straßburg: Jobin] 1594, Titelblatt.
Österreichische Nationalbibliothek Sign. 1.373-A Alt.

Abb.2: Johann Fischart: Affentheuerlich Naupengeheuerliche Geschichtklitterung [Straßburg: Jobin] 1594, fol. 166^{v}.
Österreichische Nationalbibliothek Sign. 1.373-A Alt.

Abb.3-7: Johann Fischart: *Catalogus Catalogorum perpetuo durabilis.* [Straßburg: Jobin 1590], fol. [A^{vv}]; fol. [A^{vjr}]; fol. [D^{8v}]; fol. [E^{r}]; Titelblatt.
Österreichische Nationalbibliothek Sign. 23.235-A Rara.

Abb. 8: Charles de Savigny: *Tableaux accomplis* (1587).
Aus: Peter Burke: *Papier und Marktgeschrei. Die Geburt der Wissensgesellschaft.* Berlin: 2001, S. 120.

Liste der (typographischen) Listen Rabelais'

Kapitel	Überschrift	ŒC (1994)	Elemente	
PANTAGRUEL				
P I	*De l'origine et antiquité du grand Pantagruel*	219-221	59	genealogische Liste
P VII	*Comment Pantagruel vint à Paris: et ds beaulx livres de la librairie de sainct Victor*	235-241		Repertorium/ Bibiothekskatalog
P XXVI	*Comment Pantagruel et ses compaignons estoient fachez de manger de la chair salée, et comme Carpalim alla chasser pour avoir de la venaison*	305	13	Personenliste
P XXX	*Comment Epistemon qui avoit la coupe testée, feut guery habillement par Panurge. Et des nouvelles des diables, des damnez*	322-325	82	
P XXXIII	*Comment Pantagruel feut malade, et la facon comment il guerit*	334	13 [+]	topographische Liste
GARGANTUA				
G XXII	*Les jeux de Gargantua*	58-63	207	Spiele-liste

TIERS LIVRE				
TL XXVI	*Comment Panurge prent conseil de frere Jan des Entommeures*	432-434	216	Blason
TL XXVIII	*Comment frere Jan reconforte Panurge sus le doubte de Coquage*	439-441	169	
TL XXXVIII	*Comment par Pantagruel et Panurge est Triboullet blasonné*	470-473	208	Blason
QUART LIVRE				
QL XXX	*Comment par Xenomanes est anatomisé et descript Quaresmeprenant*	608-610	76	descriptio monstri
QL XXXI	*Anatomie de Quaresmeprenant quant aux parties externes*	610-612	64	descriptio monstri
QL XXXII	*Continuation des contenences de Quaresmeprenant*	612-614	36	descriptio monstri
QL XL	*Comment par frere Jan est dressée la Truye et les preux cuisiniers dedans enclous*	631-634	161	Personenliste
QL LIX	*De la ridicule statue appellée Manduce: Et comment, et quelles choses sacrifient les Gastrolates à leur Dieu Ventripotent*	676-679	147	

QL LX	*Comment es jours maigres entrelardez á leur Dieu sacrifioient les Gastrolatres*	679-681	136
QL LXIIII	*Comment par Pantagruel ne feut respondue aux problemes propousez*	691-692	98
CINQUIESME LIVRE [MANUSCRIPT]			
CL XX	*Comment la Royne passoit temps aprés disner*	771	15[+]
[CL XXXII^{B}]	*Comment furent les dames lanternes servies à soupper*	903-910	130+180

ZUSAMMENFASSUNG:

Die Beschäftigung mit den Listen Rabelais' und Fischarts soll zeigen, auf welche Weisen eine in der Regel innerhalb pragmatischer Kontexte fungierende Textsorte von zwei Autoren der Frühen Neuzeit poetisch funktionalisiert wird.

Der Untersuchungsgegenstand wird im Laufe der Arbeit auf ein Korpus sogenannter ‚typographisch distinkter Listen' verengt, d.h. Listen, die sich auf Grund ihres Erscheinungsbildes von der umgebenden Erzählung abheben.

In den Listen Rabelais' und Fischarts wird eine Schreibweise der Fülle [copia] zur Schau gestellt, die im frühneuzeitlichen System der Rhetorik nicht unproblematisch verhandelt wurde. Beide Autoren nutzen die dem Prinzip des Enumerativen verpflichtete Schreibweise zu stilistischer Profilierung. Inszeniert wird darin ein Selbstverständnis artistischer Autorschaft.

Gespielt wird mit den an die Textsorte Liste geknüpften Erwartungshaltungen und Lektüremodi. Die Lektüre der Listen entfaltet eine ihre eigene Ökonomie, welche sich nicht mit der Ökonomie der Erzählung (narratio) verrechnen lässt. Vielmehr ist der Leser dazu angehalten, seine eigene Lektürehaltung an den Listen zu evaluieren, sei es indem er eine selektive oder kombinatorische Lektüremöglichkeit aktualisiert, sei es, dass er die Lektüre verweigert. Die Listen entfalten so in der Aktion mit dem Leser ein ludisches Moment, das an der Interpretation einer Liste von Spielen als spielerische Liste herausgearbeitet wird.

Neben dieser rezeptionsästhetischen Dimension wird in den poetischen Listen Rabelais' und Fischarts immerzu die den pragmatischen Listen wesentliche Ordnungsfunktion unterminiert. Ihre Funktion, Komplexität in der Wahrnehmung der Welt zu reduzieren, verlieren sie auch dort, wo eine potentielle Infinität die Stringenz der Liste öffnet.

Die in der Arbeit entfalteten Konzepte werden stets an die historischen Gegebenheit der Frühen Neuzeit, insbesondere an das System der Rhetorik, an die Wissenskultur des 16. Jahrhunderts und ihre Praxen, sowie an das Medium des Buchdrucks zurückgebunden. Im Kernteil der Arbeit soll an exemplarischen Lektüren einzelner Listen nachvollziehbar werden, dass Liste ≠ Liste ist, das heißt jede für sich vor dem Hintergrund spezifischer Diskurse lesbar wird. Die vermeintlich diskursiv kargen Listen werden verortet etwa in der Problematik der Ordnung von Bibliotheken, der Denkfigur der Genealogie oder der Beschreibbarkeit von Monstern.

Abschließend wird auf die Frage nach Listen als groteske Formen mit dem Versuch geantwortet, sie als arabeske Textstrukturen zu verstehen. Der literaturwissenschaftlich implikative Begriff des Grotesken wird gegen denjenigen des Arabesken ausgetauscht, um in ihm eine Zusammenführung der entfalteten Konzepte zu erreichen.

CURRICULUM VITAE

Martin Krickl
22. April 1981 in St.Pölten

1999	Ablegung der Reifeprüfung (Matura) am Bundesgymnasium Lilienfeld
1999-2001	Studium der Politikwissenschaften und Skandinavistik
2000-2001	Ableistung des Zivildienstes
2002-2007	Studium der Deutschen Philologie, Italienistik und Philosophie
2006	1. Diplomprüfung aus Italienistik
2006	Musikwissenschaftliches Praktikum: Archiv und Bibliothekswesen
2006/ 10	Vortragender an der 5. Internationalen Biedermeiertagung der Bendict Randhartinger Gesellschaft
2007	1. Diplomprüfung aus Deutscher Philologie
2007ff	Studium der Deutschen Philologie mit Wahlfächern aus Geschichte
2008-2009	Tutor für wissenschaftliche Arbeitstechniken am Institut für Germanistik
2010/08	Praktikum an der Wienbibliothek im Rathaus

Publikation:

Zu Handen – mit Händen. Leserspuren in einem Wiener balneographischen Frühdruck. In: *Lesespuren – Spurenlese oder Wie kommt die Handschrift ins Buch? Von sprechenden und stummen Annotationen,* hrsg. von Marcel Atze und Volker Kaukoreit. Wien: [2011] [Sichtungen 12/13 erscheint 09/2011]