

IV. Medienwechsel Literatur – Landkarte

Die schlaraffische Utopia als heimliche Heimat der Riesen Rabelais'/Fischarts

Landkarten lagern in Bibliotheken gewöhnlich getrennt von Literatur. Ihre Aufbewahrung in separaten Kartensammlungen dürfte dazu beigetragen haben, dass die *Accurata Utopiae Tabula*, sofern sich überhaupt jemand für die Kuriosität interessiert hat, über weite Strecken der Geschichte nicht im Wechselspiel mit der *Erklärung* als ihrer Buchpartnerin gesehen worden ist. Umgekehrt begünstigt heute die Auffindbarkeit im ›gleichmacherischen‹ digitalen Medium, dass dieses mediengemischte Doppel in der Wahrnehmung wieder zusammenspielt.

Beim schielenden Blick auf den Medienmischling – mit einem Auge auf der Karte, einem Auge auf dem Buch – kann man nun auch ein weiterreichendes Spiel zwischen den Medien Literatur und Landkarte entdecken. Denn in der *Erklärung der Wunder=seltzamen Land=Charten UTOPIÆ* findet sich ein diskreter, aber deutlicher Bezug zur literarischen Welt der Riesen von François Rabelais' Roman-Pentalogie um Gargantua und Pantagruel (1531/32–1564) bzw. deren deutschen Abkömmlingen in Johann Fischarts *Geschichtklitterung* (1575).¹ Anders als offensichtlichere Verbindungen vor allem zu in der *Erklärung* ausdrücklich erwähnten Texten, namentlich *Utopia* (1516) von Thomas Morus, *Mundus Alter et Idem* (ca. 1605) von Joseph Hall und *Utopia Didaci Bemardini* (1640) von Jakob Bidermann,² ist diese Beziehung bisher niemandem (auch mir nicht) aufgefallen.

Die Verbindung – eine Fernbeziehung über die Distanz von mehr als einem Jahrhundert Literatur- und Kulturgeschichte – erscheint nicht nur aufschlussreich, weil sie die anonym-abseitige Fantasiekarte, für die sich die Literaturwissenschaft kaum zuständig fühlt, ans mittlerweile kanonisch beackerte Textterritorium großer Namen anschließt. Entscheidender ist, dass diese Beziehung einen Vergleich zwischen der *Accurata Utopiae Tabula* samt

1 Verwendete Ausgaben: François Rabelais: *Œuvres complètes*, édition établie, annotée et préfacée par Guy Demerson, 2., korrigierte Aufl., Paris 1995 (im Folgenden unter der Sigle R direkt im Text); Johann Fischart: *Geschichtklitterung* (*Gargantua*), Text der Ausgabe letzter Hand von 1590 mit einem Glossar hg. von Ute Nyssen, Düsseldorf 1963 (im Folgenden unter der Sigle F im Text).

2 Am ausführlichsten zu diesen Bezügen vgl. Reitingen: Hauptwerk barocker Lachkultur, bes. S. 284, 286f., 288–292, 296f., der überdies Wahrmond Jacoserius' *Wol-geschliffenen Narren-Spiegel* (mit zahlreichen Kupferstichen) ins Spiel bringt.

Erklärung und den Rabelais'schen bzw. Fischart'schen Textwelten provoziert, der für beide Seiten ergiebig ist: nicht nur für die Kartenimagination, sondern ebenso umgekehrt, gleichsam aus dem Rückspiegel, für Fischarts und Rabelais' Texte.

Daher geht es im Folgenden weniger um den Nachweis der Verbindung zum Selbstzweck denn um vergleichende Perspektiven über die Grenze verschiedener Sprachen und traditioneller Epochenenteilungen, vor allem aber unterschiedlicher Medien hinweg. Die mediale Differenz zwischen Rabelais' bzw. Fischarts Texten und der erklärten Landkarte lässt sich als Medienwechsel verstehen, wobei der Transfer nicht einfach vollzogen und vergessen ist, sondern als anhaltende Beziehung mitspielt. »Medium« im allgemeinen Sinn einer Darbietungsform³ mit spezifischen Bedingungen und Möglichkeiten ist konzeptuell auf verschiedenen Ebenen ansetzbar. Ertragreicher als eine generelle Gegenüberstellung von Text und Bild erscheint hier der Vergleich zwischen den beiden (auch historisch) spezifischen Medien, dem literarischen Textgenre von Rabelais' bzw. Fischarts Büchern einerseits und der Landkarte mit Erklärung andererseits. Das liegt allein schon daran, dass Karten ein besonders »unreines« oder multimediales Medium sind. Als Zeichen- und Medienverbundsysteme von Bild, Schrift und Zahl vereinen sie in speziellem Ausmaß unterschiedliche Symbolsysteme.⁴ Dieses Zusammenspiel hat zugleich geschichtliche Dimensionen, die für den vorliegenden Fall einschlägig sind: In seiner Komplexität entsteht dieses Verbundsystem erst im 16. Jahrhundert durch den Zusammenfluss verschiedenster Traditionen der Raumaufzeichnung.⁵ Nicht nur hinsichtlich der geopolitischen Territorialisierung, sondern auch seitens der medialen Raumrepräsentation wird die Karte in der Frühen Neuzeit in kurzer Zeit zum Leitmedium, was sich unter anderem in der Entwicklungs-

-
- 3 Umschreibungen mit »Übertragung« und »Übermittlung« betonen dagegen vom Begriff her stärker den Aspekt des Instrumentellen (Übertragung von etwas, Botschaftsübermittlung), auch wenn sich das medientheoretische Interesse dabei auf den »Boten« selbst konzentriert. Für eine Orientierung der Medienkonzeption am Boten als Urfigur der Übertragung vgl. Sibylle Krämer: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt a. M. 2008. Zur Karte als »welterzeugend[em]« Medium in spezifischem Sinn vgl. ebd., v.a. S. 85, und eingehend Dünne: *Die kartographische Imagination*, bes. S. 17–87.
 - 4 Zum »Zeichenverbundsystem« Landkarte vgl. Robert Stockhammer: *Kartierung der Erde. Macht und Lust in Karten und Literatur*, München 2007, bes. S. 12f., und unter (noch) verstärkter Akzentuierung als »Medienverbundsystem« Dünne: *Die kartographische Imagination*, v.a. S. 35–42.
 - 5 Vgl. Dünne, ebd., S. 35, der die Karte »für die Frühe Neuzeit als eine Art Metamedium« fungieren sieht, »in dem sich verschiedene räumliche Imaginationspraktiken bündeln und gleichzeitig voneinander unterscheidbar bleiben« (S. 67).

geschwindigkeit der Drucktechniken zur Wiedergabe und Verbreitung in großer Zahl äußert.⁶ Die Schlaraffenlandkarte steht im Zeichen der (relativ) neuen Möglichkeiten und Errungenschaften, namentlich der komplexen Integration von Textelementen in die bildliche Darstellung – ein Moment, das die dichte Beschriftung der *Tabula* und die Ausführlichkeit der begleitenden *Erklärung* exzessiv weitertreiben.

Aus dem vergleichenden Blickwinkel wird sich gerade der Medienwechsel von der Literatur zur Landkarte als kongeniale Erfindung erweisen, die ebenso frappant zur literarischen Bezugswelt passt wie sie diese gleichzeitig völlig verwandelt. Nach einer Skizze der Beziehung auf inhaltlicher Ebene, mit der auch das Etikett ›Utopie‹ direkt zusammenhängt, steht deshalb der Vergleich von *Darstellungsverfahren* im Mittelpunkt. Dabei kommen Verbindungen zu anderen Intertexten⁷ neben den weiter hergeholten zur Rabelais-Fischart'schen Literaturwelt ebenfalls zum Zug.

Grand-Goschier, Kaiser über Schlaraffia-Utopia

Die versteckte Verbindung ist zentral platziert. – Bewusst gegen die »gewöhnliche Ordnung aller Erdbeschreiber« beginnt der Verfasser seine *Erklärung* der »Haupt=Provinzen« im »Mittel=Punct unsers Utopiæ oder Schlaraffenlands« (E 38f.). Denn die Region namens »TERRITORIUM SCHLARRAFFENBURGI« (Abb. 8 in Kap. I; OV 229; E 38) liegt nicht nur geografisch (ungefähr) im Zentrum der Darstellung. Weil – nach Art eines weiteren *mise en abyme* – in den hiesigen Städten und gleichnamigen »Aempter[n]« (E 39) alle schlaraffischen Provinzen nochmals vertreten sind, enthält die Zentralprovinz *in nuce* die ganze allegorische Geografie des Lasterlandes. Die Liste dieser Lokalitäten liest sich wie ein Inhaltsverzeichnis (»kurtze[s] Compendio«), d.h. eine Art *Appetizer*: von »Reichseyn«, »Goldmachen« und »Verschwenden«, über »Sauffausen«, »Grobehagen«, »Ludersheim« und »Geilhausen«, »Pralen«, »Stehlen-Leuten«, »Faullentzen« und

6 Dünne, ebd., mit Verweis u.a. auf den Forschungsüberblick in der Einleitung des Bandes *Text – Bild – Karte. Kartographien der Vormoderne*, hg. von Jürg Glauser u. Christian Kiening, Freiburg i.Br. 2007.

7 Grundlegend zur Diskussion über (frühneuzeitliche) Intertextualität vgl. den Sammelband *Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven*, hg. von Wilhelm Kühlmann u. Wolfgang Neuber, Frankfurt a.M. u.a. 1994, und darin bes.: Jan-Dirk Müller: »Texte aus Texten. Zu intertextuellen Verfahren in frühneuzeitlicher Literatur, am Beispiel von Fischarts *Ehzechtbüchlein* und *Geschichtklitterung*«, S. 63–109.

»Schwelgendorff« bis zu »Spielen«, »Narnheim«, »Fluchenfein« und »Rauffengern« (E 39–44). Die Spiegelung in verdichteter Form wird politisch motiviert, indem jede schlaraffenburgische Stadt bzw. jedes »Ampt« vom »Groß=Maularchen« mit der Regierung des entsprechenden schlaraffischen Königreichs betraut ist (E 40).

Der kaiserliche »Groß=Maularch«, Monarch über den Königen der einzelnen Königreiche Schlaraffias, hat seinen Regierungssitz im Zentrum der Zentralprovinz, in der Stadt, wo fast alles erlaubt ist, ausser von den »armen Leuten Geld [sprich Steuern] zu nehmen« (E 52). Sie muss zur Potenzierung ihrerseits *Schlaraffenburg* heißen – gemäß der Stadtgeschichte übrigens auch zur Ablenkung des göttlichen Zorns von der durch einstige Bewohner des zerstörten biblischen Babels gegründeten Kolonie (vgl. E 45–47). Bei seiner ellenlangen Reihe von erlauchten und erbauchten Namen und Titeln führt der im geografisch-politischen »Mittel=Punct« sitzende Oberregent besonders prominent denjenigen des französisch angehauchten »Grand-Goschier« (E 39, 51 u.ö.).

Dieser Name ist nicht nur sprechend wie die Ortsbezeichnungen der sinnreichen Schlaraffengeografie, sondern erinnert zugleich an die deftige Erzählwelt, die Rabelais – unter parodierender Aufnahme insbesondere von Stoffen der Ritterromane und keltischen Märchen – in seiner zwischen 1531 (oder 1532) und 1564 erschienenen Pentalogie um eine Dynastie von Riesen mit gigantischem Durst und Appetit wirkmächtig kreierte. Die Haupthelden, der Riesen-Vater und sein Sohn, die mit den erfolgreichsten ersten beiden Bänden des Romanzyklus berühmt geworden waren, heißen zwar Gargantua und Pantagruel. Ihre – ebenfalls sprechenden⁸ – Namen sind bis heute international beliebt für Restaurants⁹ und werden noch im aktuellen Französisch deonymisch verwendet, wenn etwa von einem »buffet gargantuesque« geschwärmt oder vor einem »appétit pantagruélique« gewarnt wird. Doch der Großvater von Pantagruel, Vater von Gargantua, heißt Grandgosier (bzw. Grand Gosier) nach »gosier« für »Kehle«, »Schlund«, oder Grandgousier (bzw. Grand Gousier), unter zusätzlichem Mitklang von »goût«. Schon in der mutmaßlichen Vorlage als grant Gosier präsent, kommt er bei Rabelais erst im

8 Gargantua von altfranz. »gargante« = Gurgel. Der Name Pantagruels, der während einer extremen Trockenzeit in Afrika geboren wurde, wird im Buch selbst erklärt: Sein Vater nannte ihn so, »[c]ar *Panta* en Grec vault autant à dire comme tout, et *Gruel* en langue Hagarene [d.h. im Maurischen – C.W.] vault autant comme alteré« (R 318). Es handelt sich demnach um die Verbindung von »alles« (»panta«) und »durstig« (»gruel«).

9 Etwa die *Osteria / Braceria Pantagruel* im süditalienischen Ostuni.

Gargantua gewichtig vor.¹⁰ *Gargantua* ist in der Erscheinungschronologie der beiden von Rabelais unter dem anagrammatischen Pseudonym Alcofrybas Nasier veröffentlichten Bücher der zweite Band (1534 oder 1535), erzählt jedoch gemäß Handlungschronologie die Vorgeschichte zum zuerst erschienenen *Pantagruel* (1531 oder 1532), sodass er neudeutsch als *Prequel*, Gegenstück von *Sequel*, zu bezeichnen wäre.¹¹ Vater bzw. Großvater Grandgousier spielt in Rabelais' *Gargantua* eine recht große Rolle – und eine noch größere in der *Geschichtsklitterung*, Fischarts äußerst erfinderischer ›Übertragung‹ der französischen Vorlage.¹² Bei Fischart, der seine ausspinnende Version in unserer deutschen *MutterLallen* mit den drei Fassungen (1575, 1582, 1590) mehr und mehr erweiterte, bis sie im Textumfang schließlich auf das Dreifache des *Gargantua* angeschwollen war, steht *Grandgousier* bzw. *Grandgoscier* bereits im Titel (von 1575 bzw. 1590).¹³ Innerhalb des Buchs wird der Name im Fischart'schen Sprachspielstrudel bisweilen weiter variiert, unter anderem zu Greingussier,

-
- 10 Im *Pantagruel* wird er nur erwähnt in einem Brief Gargantuas an seinen Sohn (vgl. R 350). Rabelais übernahm die Namen z. T. seinerseits aus älteren Traditionen, v.a. keltischen Volksmärchen, die zeitgenössisch besonders durch die anonyme Kompilation *Grandes & Inestimables Chroniques du grant & enorme geant Gargantua* (1532) bekannt waren (vgl. dazu die Bemerkungen des Herausgebers in R 297). Dort heißen Gargantuas Eltern grant Gosier und Galemelle.
 - 11 Die beiden Bände werden in vielen Ausgaben, wie in der hier benutzten, nach der Handlungschronologie als *Livre I* (= *Gargantua*) und *Livre II* (= *Pantagruel*) präsentiert. Zu den unbekannten genauen Erscheinungsjahren vgl. Demerson (R 47 bzw. 297).
 - 12 Komparatistisch zum Verhältnis der beiden Bücher vgl. bes. Nicola Kaminski: »Gigantographie: Fischarts *Geschichtsklitterung* zwischen Rabelais-imitatio und aemulatio mit des Gargantua »ynnachzuthuniger stärck«, in: *Die Präsenz der Antike im Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit*, hg. von Ludger Grenzmann, Klaus Grubmüller, Fidel Rädcl u. Martin Staehelin, Göttingen 2004, S. 273–304, sowie die Beiträge von Beate Kellner: »Spiel mit gelehrtem Wissen. Fischarts *Geschichtsklitterung* und Rabelais' *Gargantua*«, in: *Text und Kontext: Fallstudien und theoretische Begründungen einer kulturwissenschaftlich angeleiteten Mediävistik*, hg. von Jan-Dirk Müller, München 2007, S. 219–243; »Verabschiedung des Humanismus – Johann Fischarts *Geschichtsklitterung*«, in: *Humanismus in der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, hg. von Nicola McLelland, Hans-Jochen Schiewer u. Stefanie Schmitt, Tübingen 2008, S. 155–181; »Fischarts *Geschichtsklitterung* und Rabelais' *Gargantua*: komparatistische Perspektiven«, in: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 59 (2009/1), S. 149–167. Des Weiteren die in diesen Aufsätzen angegebene Literatur.
 - 13 *Affentheurlich Naupengebeurliche Geschichtsklitterung. Von Thaten und Rhaten der vor kurtzen langen und je weilen Vollenwolbeschreiten Helden und Herren Grandgoscier Gorgellantua und deß deß Eiteldurstlichen Durchdurstlechtigen Fürsten Pantagruel von Durstuelten [...]* (3. Fassung). Für eine Synopse vgl. Johann Fischart: *Geschichtsklitterung (Gargantua), synoptischer Abdruck der Fassungen von 1575, 1582 und 1590*, neu hg. von Hildegard Schnabel, 2 Bde., Halle (Saale) 1962.

worin ›greinen‹ mitschwingen dürfte, zur italianisierten Gurgelgrossa oder zu Grandgauchier mit Links-Linkischem-Drall.¹⁴

Auf der Basis des mittig installierten »Grand-Goschier«, der von seiner Burg »auf einem hohen Berg der Einbildung / in den Wassern der Trunkenheit« (E 48) oder, wie es die Karte verzeichnet, im *Truncken See* samt Sumpfbgebiet *Schlamp Pampus* aus regiert, ließe sich eine lange Liste von Korrespondenzen zur *Geschichtklitterung* beginnen. Fischart redet seine Leser etwa beim anfänglichen »Ein und VorRitt [...] inn die Chronick vom Grandgoschier, Gurgellantual und Pantadurstlingern« als »meine Schlampampische[n] gute[n] Schlucker, kurtzweilige Stall und Tafelbrüder« an (F 19), wobei das liebevolle erste Adjektiv von »schlampampen« für »gierig schlürfen« (wie ein Hund oder Schwein), »prassen« oder »schmausen« kommt und mit »Schlamp« für »Schwelgerei« oder »Gelage« zusammenhängt.¹⁵ Die erklärte *Tabula* teilt mit der *Geschichtklitterung* besonders viel – multilinguales – Vokabular namentlich aus dem großen Gebiet der »Gurgel«¹⁶ und dem ganzen »lustigen Freß=« und »Sauff=Discurs« (E 4), übrigens samt inniger Verbindung des körperlichen mit ökonomischem »Materialismus« sowie ausdrücklicher Anknüpfung an die grobianische Tradition und den Bauernhelden Markolf.¹⁷

Das Trinken und die Trunkenheit sind in beiden Fällen nicht allein obsessiv Thema, sondern werden darüber hinaus eng mit dem (eigenen) Schreiben verknüpft. Unter Ausbau eines bereits bei Rabelais auftauchenden Leitmotivs tritt Fischart den Zusammenhang von Trinken und Dichten in seiner eigenen *Lallen* breit, indem er etwa die lautlichen Anklänge zwischen »Poeta« und »potare« auskostet, um vom Lateinischen aus Volten zum französischen und deutschen Vokabular zu schlagen (vgl. F 28f.)¹⁸, oder als

14 Für einen Überblick der Namensvarianten vgl. Ute Nyssen in ihrem Glossar zu F: *Geschichtklitterung. Glossar, Wörterläuterungen zum Text der Ausgabe letzter Hand von 1590 nach der Neuauflage 1963*, Düsseldorf 1964, S. 17.

15 Vgl. Nyssen: *Glossar*, S. 25.

16 Bei Fischart ist dieser Bereich allein schon durch die wild weiter variierten Übertragungen der Rabelais'schen Namen Gargantua, Gargamelle und Grandgosier/-gousier omnipräsent; auch z. B. in Leseranreden wie »Witzersauffte Gurgelhandthirer« (F 7) oder »Gargurgulianer« (F 19). In der Schlaraffenlandkarten-Imagination ist etwa »Gurgelmella« (E 142) die Hauptstadt von »BIBULIA«, dem »versoffenen Weiber-Ländlein« (E 141) – um nur ein Beispiel herauszugreifen.

17 Im Westen des Schlaraffenlandes gibt es das »Koenigreich MARCOLFI« oder »Bauren=Paradeis« mit der Provinz der »rebellische[n] Bauren=Vogten« namens »PRÆFECTURA GROBIANA« (E 231 bzw. 235). Fischart referiert auf Caspar Scheidts *Grobianus / Von groben sitten und unhöflichen geberden* (1551), die Übersetzung von Friedrich Dedekinds *Grobianus. De morum simplicitate* (1549), und spricht von »Marcolfe« (vgl. F 28).

18 Vgl. Kaminski: *Gigantographie*, bes. S. 297f.; Kellner: *Spiel mit gelehrtem Wissen*, S. 240f.

8. Kapitel seiner *Geschichtklitterung* (E 117–145) eine ausufernde »*Truncken Litanei*« (E 117) hält. Auf der *Accurata Utopiae Tabula* bietet besonders das Königreich *Bibonia* am *Versoffenen Meer* mit Örtlichkeiten wie *Lallsingen*, *Potolia*, *Vivat*, *Bechersgmund*, *Hundsrausch*, *Aimersheim* (in doppelter französisch-deutscher Anspielung auf die angestachelten Liebesgelüste und auf den Trinkfolgen auffangenden Eimer, der zugleich ein Schankmaß war) oder *Creta* (im Verweis auf das In-der-Creide[]-Stehen und das *Schreiban* als Losung zahlungsunfähiger Zecher) ähnlich assoziativ und sprachlich gemischte Trinkgenüsse wie *Fischart* (Abb. 22; OV 234f.; E 86–112). Die fantasierte Geografie der erklärten Karte mit ihrer Verortung der Region *Bacchanalia* innerhalb des »Koenigreich[s] aller Narren« oder *Stultorum Regnum* (Abb. 21 in Kap. III; OV 240f.; E 148–167), das zugleich als Produktionsstätte dieser schlaraffischen »Schalck=Welt« (z.B. E 23) selbst ausgegeben wird,¹⁹ legt zudem die Trinkfreudigkeit jener gewitzten Narren-Autoren mehr als nahe. Auch bei ihnen geht Schreiben mit Bechern einher.

Mit diesem Aspekt verbunden ist – hier wie dort – Eigenwerbung für das dargebotene Werk als Mittel gegen die Melancholie. So werden die alten Topoi vom Nutzen der komischen Dichtung neu aufgelegt. *Fischart* gruppiert seine *Geschichtklitterung* gleich eingangs zu den »Grillenbücher[n]« (F 14) und empfiehlt sie unter Anspielung auf Rabelais' Arztberuf als Remedium



Abb. 22: Trinken von *Prosit* bis *Tollundvoll*: Das Königreich *Bibonia*
(Detail aus Abb. 6)

19 Vgl. oben in Kap. III, bes. S. 78.

zur Kur der »melancholi« (F 15).²⁰ Die kartierte »Schalck=Welt« preist sich im Untertitel ihrerseits zur *Ergetzung* von *melancholischen Gemuethern* (Abb. 5 in Kap. I) an und gestaltet jenes selbstbezügliche Narrenreich regional zu *Schalcklandia* in Nachbarschaft zu *Grillilandia* und verwandten Zonen der aufheiternden Einbildungen aus.

Ausgehend vom prominent platzierten »Grand-Goschier« lässt es die Häufung solcher Korrespondenzen, deren Liste beliebig fortsetzbar wäre, wahrscheinlich werden, dass der Erfinder von Karte und *Erklaerung* zumindest Fischarts Buch gekannt hat. Vielleicht hat er sogar den französischen *Gargantua* (und weitere Bücher der Pentalogie) gelesen, von dem er freilich auch nur über Fischarts Deklaration der *Geschichtklitterung* als Umsetzung von Rabelais' »Entwurf« gewusst haben könnte.²¹ Natürlich ist bei aller Korrespondenz stets unabhängige Konvergenz möglich. Das vereitelt jedoch nicht die Möglichkeit und den Ertrag eines intertextuellen Vergleichs. Unabhängig von der Frage der inspirierenden Lektüre des Autors: Wer immer die Schlaraffenlandkarte mit *Erklaerung* las und zugleich Fischarts Buch kannte, kam spätestens beim Auftauchen des Grand-Goschier auf die Spur frappanter Parallelen.

Nimmt man die Inthronisierung von Grand-Goschier, Vater bzw. Großvater der Haupthelden bei Rabelais und Fischart, als »großmagigsten / unübertrinklichsten Fürsten und Herrn« (E 51) der ganzen Vorstellung »unser Utopiæ oder Schlaraffenlands« (E 38f.) genealogisch ernst, präsentiert sich die *nachträgliche* kartografische Darstellung gleichsam als *Vorgeschichte*, als Hergangs- und Herkunftserzählung zu den Abenteuern Gargantuas und Pantagruels. Sie ist ihrerseits eine Art *Prequel* – und also eine konsequente Fortsetzung des Verhältnisses von Rabelais' (und Fischarts) *Gargantua* zum *Pantagruel*. Wenn gängige Rabelais-Ausgaben den *Gargantua* entgegen der Erscheinungschronologie dem *Pantagruel* voranstellen,²² wäre in dieser Logik die Karte an die eröffnende Position vor den *Pantagruel* zu rücken.

Wie derart der Großvater im Vergleich »vergrößert« erscheint, so auch das Thema des Schlaraffenlandes. Die Schlaraffia-Motivik im engeren Sinn kommt bei Rabelais als bloße Episode im *Quart Livre* (1552) vor (vgl. R

20 Zum bei Rabelais angedeuteten und von Fischart ausgewalzten Melancholiediskurs im Kontext einer generellen Anverwandlung des gelehrten Affektdiskurses vgl. Kellner: Spiel mit gelehrtem Wissen, S. 240.

21 Schon im Titel: *entworfen* [1575] bzw. *entworffen* [1582/90] von M. Francisco [1575] bzw. Frantz Rabelais [1582/90]).

22 Vgl. oben Anm. 11.

1075–1105);²³ bei Fischart wird sie in einer kurzen Passage mit deutlicher Anlehnung an Hans Sachs' Gedicht aufgerufen (vgl. F 136f.).²⁴ Die erklärte Karte macht hingegen das sagenhafte Land schon mit dem Titel zum Hauptthema, dem alle anderen Elemente untergeordnet bzw. einverleibt werden, und präsentiert es als buch- und raumfüllendes Sujet. In vergleichender Perspektive ist diese Differenz als Übertreibung beschreibbar, als Verdeutlichung und Verwandlung zugleich, die das Schlaraffia-Thema zum Herzen, oder eher zum Bauch der Darstellung uminterpretiert. Eine solche Aufblähung wirkt passend nicht nur mit Blick auf die enormen Fress- und Saufrkapazitäten der Rabelais-Fischart'schen Helden, sondern auch hinsichtlich der Verfahren jener Texte, die ihrerseits hingebungsvoll übertreiben.

Dabei setzt die kartografisch-literarische Fantasie ›Schlaraffenland‹ direkt mit ›Utopia‹ gleich (im Titel von Kartusche und Buch; E 38f. u.ö.). Das ist zunächst nicht selbstverständlich, zumal im Licht von Thomas Morus' *Utopia* (1516), dem Text, der den Begriff initiiert und die philosophisch-literarische Tradition der Entwürfe idealer Staaten oder Gesellschaften in der Folge entscheidend geprägt hatte. Mit dieser Tradition, für die Werke wie Tommaso Campanellas *Civitas solis* (1602), *Christianopolis* (1619) von Johann Valentin Andreae oder Francis Bacons *Nova Atlantis* (1624/27) stehen, haben Schlaraffenland-Darstellungen wenig gemein.²⁵ Deshalb kann das Schlaraffia-Etikett zur Verspottung oder Kritik von programmatischen Entwürfen als idealistisch-unrealistisch dienen.²⁶ Und deshalb betont der Verfasser der *Erklaerung*, sein »Concept« folge nicht dem »Tractaetlein« des »Weltbekannten Englischen Cantzlers / Thomæ Mori«, das »in dem

23 Zur Gaster-Episode vgl. z.B. Michel Jeanneret: *Le Défi des signes. Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*, Caen 1994, S. 149ff.; Terence Cave: »Transformation d'un topos utopique. Gaster et le Rocher de Vertu«, in: *Rabelais en son demi-millénaire*, hg. von Jean Céard u. Jean-Claude Margolin, Genève 1988, S. 319–325. Vgl. auch Michail Bachtin: *L'Œuvre de Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris 1970, S. 296ff. Richter integriert diese Episode in gekürzter Übersetzung in seine Anthologie, vgl. Richter: *Schlaraffenland*, S. 159–166.

24 Auf diese Passage der *Geschichtklitterung* referieren jeweils Schlaraffia-Motivzusammenstellungen (vgl. z.B. Wunderlich: *Schlaraffenland*, S. 60).

25 Zur Diskussion von Schlaraffia-Vorstellungen mit Bezug auf Begriffe von ›Utopie‹ bzw. ›Anti-Utopie‹, namentlich zur These (in der Nachfolge) Le Goffs von der einzigen ›veritablen mittelalterlichen Utopie‹, die die gesellschaftliche Realität radikal kritisiere und die Vision einer ganz anderen Welt ohne Natur-Kultur-Gegensatz entwerfe (bes. Jacques Le Goff: »L'utopie médiévale: Le pays de Cocagne«, in: *Revue européenne des sciences sociales* 27 [1989], S. 271–286), vgl. zusammenfassend Velten: *Europäischer Mythos?*, S. 253–255; vgl. auch Gilomen: *Das Schlaraffenland und andere Utopien im Mittelalter*, v.a. S. 240, 242f., 246.

26 Dies ist in Kap. I am Beispiel Wielands deutlich geworden, vgl. S. 21.



Abb. 23: Titelholzschnitt der Erstausgabe von Thomas Morus' *Utopia* (1516)
(Gallica.bnf.fr/BnF)

Frontispicio mit dem Woertlein Utopia intituliret worden« sei (E 19). Zu Recht betont er diese Differenz, obwohl seine Imagination ansonsten einiges mit derjenigen Morus' verbindet: namentlich die an historisch-reale Entdeckungen angelehnte Präsentation von Utopia als neu entdecktem Land (das bei Morus freilich eine Insel ist) einschließlich einer kartografischen Darstellung, die indes allein schon aufgrund der älteren Kavalierspersione grundsätzlich anders geartet ist als die Schlaraffen-*Tabula* in weitgehender Draufsicht (Abb. 23).

Zu den Büchern, von denen er sich abgrenzt, schlägt der Autor der *Erklaerung* auch Jakob Bidermanns *Utopia* (vgl. E 19). Allerdings ist Utopia in diesem neulateinisch verfassten und 1640 postum erstmals erschienenen Werk gerade auch kein Idealstaat, sondern trägt ähnlich schlaraffische



Abb. 24: Frontispiz der zweiten Ausgabe von Jakob Bidermanns *Utopia*, Dillingen 1670 (Bayerische Staatsbibliothek München)

Züge, die satirisch beschrieben werden.²⁷ Eine in der Darstellungsweise noch verstärkte Ähnlichkeit besteht zur zweiten Ausgabe von 1670, der zusätzlich eine Landkarte mit sprechenden Ortsnamen wie *Frissgoia*, *Bibia* oder *Furlandia*²⁸ beige gedruckt ist (Abb. 24). Einen Grand-Goschier oder Verwandten gibt es in Bidermanns *Utopia* hingegen nicht.

- 27 Vgl. dazu Schusters Kommentar in: Jakob Bidermann: *Utopia*. Edition mit Übersetzung und Monographie nebst vergleichenden Studien zum beige gedruckten Plagiat des Christoph Andreas Hörl von Wattersdorf (*Bacchusia* oder *Fassnacht-Land* [...]), hg. von Margrit Schuster, 2 Bde., Bern u.a. 1984, Bd. 1, S. 7f. und 49–52.
- 28 In Fall von *Furlandia* findet sich sogar eine wörtliche Übereinstimmung: Vgl. die gleichnamige Region in der schlaraffenburgischen Zentralprovinz (Abb. 8 in Kap. I; OV 229). Direkte Inspiration – in die eine oder aber in die andere Richtung (vgl. dazu auch in Kap. I, S. 27) – ist wahrscheinlich.

Für das Unternehmen, das seinem Vorhaben bisher »zum naechsten kommen« (E 19) sei, verweist der *Erklaerer* ohne Nennung des Titels, aber erschließbar auf *Mundus Alter et Idem*, eine damals bekannte Satire des englischen Bischofs Joseph Hall, die seit ihrer lateinischen Ersterscheinung um 1605 auch in englischer (1608/9) und deutscher Übersetzung (1613) zirkulierte. Darin sind »verschiedene Laster in gewisse Land-Chaertlein getheilt / und ueberaus anmuthig / mit allerhand Facetiis [i.S. von »Witzigkeiten« – C.W.] und zierlichen Redens=Arten beschrieben« (E 19f.). Offenbar hat er sich nicht zuletzt im Ton von diesem imaginären Reisebericht inspirieren lassen. Halls Örtlichkeiten wie »Crapulia oder Schlampampen«, »Yuronia [bzw. Yvronia] oder SauffLandt«, »Viraginia, sonst new Gynia oder [...] Weiberlandt«, »Moronia oder Narragonien« und »Lavernia oder [...] Land zu Dieben« tragen schlaraffisch sprechende Namen (übrigens schon in der Originalversion unter multilingualen Beimischungen zum lateinischen Tenor).²⁹ Dieses Buch enthält auch vier Landkarten als Illustrationen, die jedoch im Kontrast zur Akribie der *Accurata Utopiae Tabula* nur rudimentär ausgeführt sind (Abb. 25).

Halls schlaraffische Laster-Welt heißt zwar nicht konkret Utopia, aber zumal die deutschsprachige Version verkauft das Werk mit dem vorangestellten *Utopiae Pars II* im Titel – samt entsprechendem Kolumnentitel (*Von der Insel Utophia / Utopia*) – als eine Art ironische Fortsetzung von Morus' *Utopia*.³⁰ Weil darin alles andere als die Imagination eines Idealstaats geboten wird, ergibt sich, ganz ähnlich wie bei der erklärten *Tabula*, eine von programmatischen Entwürfen abweichende Allianz des Utopiebegriffs mit Schlaraffia-Aspekten. Neben Differenzen wie etwa derjenigen, dass es der »interkonfessionellen« Schlaraffenlandkarte erklärtermaßen weniger um den Stachel gegen katholische Auffassungen geht als dem protestantischen *Mundus*-Autor (vgl. E 20), fällt angesichts dieser Gemeinsamkeit ein Unterschied besonders ins Gewicht: Während ausführlich vom Herrscher gehandelt wird,³¹ taucht hier so wenig wie bei Bidermann ein Grand-Goschier auf.

29 Joseph Hall: *Utopiae Pars II. Mundus alter & idem. Die heutige neue alte Welt*. [...], Leipzig 1613, Zitate S. 3, 51, 88, 114, 205. Für ein Verzeichnis der Namen (z.B. »Kotzunga« oder »Nuchternmagen«) zur lateinischen Ausgabe vgl. im Register von: Joseph Hall: *Mundus Alter et Idem (An Old World and a New)*, hg. von H. J. Anderson, London 1908, S. 109–117. Bereits eine oberflächliche Lektüre zeigt, wie abwegig es ist, die *Erklärung* als eine bloße Übersetzung von Halls Buch zu sehen (was v.a. Angaben in Bibliothekskatalogen immer wieder suggerieren).

30 Den Bezug zu dieser Utopietradition betont auch ein Reprint von 1643 zusammen mit Campanellas *Civitas Solis* und Bacons *New Atlantis*.

31 Vgl. Hall: *Mundus alter & idem. Die heutige neue alte Welt*, S. 40–48.



Abb. 25: Die Landschaft *Gula* in der deutschsprachigen Version von Joseph Halls *Mundus alter & idem* (1613), Kupferstich zwischen S. 114 und 115 (Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel)

Wenn man, inspiriert von der exklusiven Begegnung mit Grand-Goschier im Zentrum der *Tabula*, zusätzlich zu den vom Verfasser der *Erklärung* erwähnten Gewährstexten nun Rabelais' bzw. Fischarts Textwelt bezieht,³² erscheint die intrikate Verschmelzung von ›Utopia‹ und ›Schlaraffenland‹ definitiv nicht mehr aus dem Nichts und Nirgendwo kreiert, sondern folgerichtig: Die Heimat der Riesen mit Schlaraffen-Allüren heißt nämlich »Utopie« bei Rabelais (z.B. R 314, 356, 362, 442, 448, 474, 496). Fischart stellt die Herren *Grandgoschier*, *Gorgellantua* und [...] *Pantagruel* gleich im Titel als *Könige* [] in *Utopien* vor und reitet mit variierenden Verdeutschungen weiter auf dem Nichtort herum: *Jederwelt*, *Nullatenenten und Nienenreich*, [...] *Nichilburg*, [...] *Nullibingen*, *Nullenstein* und *Niergendbeym* (F 5, Titel der Ausgabe 1590).

Umgekehrt schärft diese Perspektive die Aufmerksamkeit für die Rolle von Rabelais' *Gargantua-Pantagruel* und dessen Rezeption in der Begriffsgeschichte der Utopie. Der Import von Morus' Begriff in den französischen

32 Dabei geht es nicht darum, die Bezüge zu ersetzen; in der vergleichenden Perspektive reichen sie sich vielmehr gegenseitig an.

Sprachraum verdankte sich wohl maßgeblich Rabelais' Roman(en).³³ Dabei ist zugleich die Abzweigung von einem Idealstaatentwurf bewusst zu halten, die Rabelais nahm bzw. vertiefte mit seinen riesenhaften Utopiern als exzessiv leiblichen Fress- und Sauthelden, mit seinen Verkörperungen des Karnevalistischen *par excellence* in Bachtins Sinn.³⁴ Dieser ›Abweg‹ war markant, obwohl satirische Momente und ironische Brechungen schon bei Morus' *Utopia* mitschwangen, die ihrerseits in Verbindung mit der Menippeischen Satire gebracht werden kann.³⁵ Er wurde durch die produktive Rezeption von Rabelais' Romanwelt wirkmächtig, im deutschsprachigen Bereich dominant über Fischarts *Geschichtklitterung*, die etwa auch Bidermanns Verbindung des Utopiebegriffs mit der Schlaraffia-Satire beeinflusst haben könnte.³⁶ Die Abzweigung dürfte an der Vervielfachung des Utopiebegriffs entscheidend mitbeteiligt gewesen sein, indem sie eine Variante von ›Utopie‹ jenseits programmatischer Fantasien etablierte, die zur Fusion mit ›Schlaraffia‹ prädestiniert war.

Die *Accurata Utopiae Tabula* hat ihrerseits wohl nicht wenig beigetragen zur weiteren Verfestigung der ›abwegigen‹ Fusion, die seit Beginn des 17. Jahrhunderts nachweisbar ist:³⁷ Dort, wo der *Zedler* ›Schlaraffenland‹ als deutsches Wort für das lateinische ›Utopia‹ angibt, werden als Systematisierungsversuch »dreyerlei Absichten« von Darstellungen unterschieden.³⁸ Den Erdichtungen »eine[r] gantz vollkommene[n] Regierung« stellt der Verfasser zunächst den Typus der Schlaraffia-Motivik gegenüber und führt schließlich eine dritte Variante an, deren Beschreibung klingt, als hätte er die Schlaraffenlandkarte vor Augen gehabt: »Noch andere stellen darunter die lasterhaffte Welt vor, und mahlen die Laster unter Bildern der Laender ab, z. E. die Landschaft Bibonia, die Republic Venerea, Pigritia und andere mehr.«³⁹

33 So die gängige Auffassung der Forschung. Vgl. etwa Stroup: *French Utopian Thought*, S. 2f.: »Having been coined by More (1516), the word ›utopia‹ quickly entered French usage with Rabelais's *Pantagruel* (1532).«

34 Entsprechend ist die utopische Funktion, die Bachtin dem Karnevalistischen zuschreibt, in erster Linie als Subversion und Auflösung bestehender Lebens- und Denkformen, nicht als direkte Konstruktion positiv-programmatischer Gegenmodelle zu verstehen.

35 Vgl. bes. Werner von Koppenfels: *Der andere Blick. Das Vermächtnis des Menippos in der europäischen Literatur*, München 2007, S. 127–152. Er sieht dabei die menippeischen Elemente bei Morus ›platonisiert‹, während sich Rabelais' *Gargantua* stärker an Lukian hält.

36 Letzteres vermutet Schuster in: Bidermann: *Utopia*, Bd. 1, S. 50.

37 Zu dieser Verbindung vgl. Ludwig Stockinger: *Ficta respublica*, S. 103f., mit Verweis auf einen ersten Beleg von 1618, den Grimms *Wörterbuch* anführt.

38 *Zedler: Universal-Lexicon*, Bd. 34 [1742], Sp. 1828f., Zitat hier Sp. 1828.

39 Ebd., Sp. 1829.

Der schlaraffisch eingefärbte Utopiebegriff ist auch im Auge zu behalten, wenn Rabelais' und Fischarts Bücher auf Programmatisch-Utopisches hin diskutiert werden, namentlich mit Blick auf die Passagen zur Abtei Thélème (*Gargantua*) bzw. Willigmuth (*Geschichtklitterung*). Thélème, wie es am Ende des Romans geschildert wird, ist ein luxuriös ausgestattetes Antikloster ohne Mauern und Uhren für schöne Männer und Frauen, die dort heiraten und in aller Freiheit nach dem Motto »FAY CE QUE VOULDRA« (R 284; »FAIS CE QUE VOUDRAS«) leben können. Zwar lässt sich die Beschreibung als utopischer Entwurf, als Manifestation humanistischer Leitideen – optimistische Einschätzung der Natur des Menschen, Vervollkommenung durch Bildung, Selbstbestimmtheit, freier Wille, Würde – lesen, die dann in Fischarts konfessionalisierender Bearbeitung mit Willigmuth als verbarriadiertem Bollwerk gegen die päpstlichen Bullen ebenso programmatisch verwandelt oder zerstört werden.⁴⁰ Gleichzeitig ist jedoch bedeutsam, dass in den Texten selbst hier das Utopie-Vokabular mit keinem Wort fällt – und stattdessen für die deftigen Schlaraffia-Affinitäten ohne idealistische Essenz zum Einsatz kommt.

Sprachluxus im Medienwechsel: Vom flächigen Erzählen zur Wortschatzkarte

Die schlaraffische Abzweigung von programmatischen Utopien lässt sich nicht durch den Verweis auf die moralsatirischen Züge mit didaktischem Anstrich entschärfen. Dieser Aspekt ist von der (älteren) Forschung vor allem für Fischarts *Geschichtklitterung* beansprucht worden,⁴¹ um sein Unternehmen zu einer negativen Utopie, einer Dystopie im Dienste einer Utopie zu erklären. Tatsächlich verkauft Fischart seine monströsen

40 Vgl. bes. Kellner: Verabschiedung des Humanismus. Für die Lektüre der Thélème-/Willigmuth-Passagen unter dem Aspekt der Utopie vgl. etwa auch Michael Stolz: »Weltinnenräume. Literarische Erkundungen zwischen Spätmittelalter und früher Neuzeit (am Beispiel des *Fortunatus*-Romans und der *Geschichtklitterung* von Johann Fischart)«, in: *Innenräume in der Literatur des deutschen Mittelalters*, hg. von Burkhard Hasebrink, Tübingen 2008, S. 427–443, der die Abtei v.a. bei Fischart »[i]m Rahmen der utopischen Diegese« zugleich als Heterotopie im Sinne Foucaults beschreibt (vgl. S. 439f., Zitat S. 440).

41 Vgl. die bei Kellner: Verabschiedung des Humanismus, S. 158, Anm. 12, bzw. S. 163, Anm. 36, kritisch angeführte Literatur. Gemessen an Rabelais' Ton als moralsatirische Ver eindeutigung wurde Fischarts Text (abwertend) bedacht bes. von Florence M. Weinberg: *Gargantua in a convex mirror: Fischart's view of Rabelais*, New York u.a. 1986; dies.: »Fischart's *Geschichtklitterung*: A Questionable Reception of Rabelais's *Gargantua*«, in: *The Sixteenth Century Journal* 13 (1982), S. 23–35.

»Unfläter« in der Vorrede als abschreckende Beispiele und rechtfertigt sein Unterfangen als dazu notwendiges »[V]orspiegeln« des Unflätigen: »Was kan ein Spiegel dazu, daß er ein lützelhüpschen lützelhüpsch anzeigt?« (F 8). Doch schon bei Rabelais und gesteigert bei Fischart mit seinen opulent erweiterten Ausmalungen erhält das unflätig-grobianische, undiätetisch-affektive Gebaren Gargantuas und seiner Genossen zugleich eine unwiderstehliche Faszinationskraft und wird *via negationis* geradezu gefeiert.⁴² So entziehen sich die schlaraffischen (Anti-)Helden der Verwertbarkeit für Erziehungsprogramme.

Diese Ambivalenz der Darstellungsweise erscheint beim vergleichenden Blick auf die *Accurata Utopiae Tabula* und *Erklärung* wie unter dem Vergrößerungsglas. Die »flankierenden Maßnahmen« – das Laster-Etikett des genüsslich Dargebotenen, die moralisierende Rahmung in doppelter Medienaufführung durch die Kartierung drohender Umländer Schlaraffias und durch die abschreckende »Anweisung« zu jeder »possirliche[n] Beschreibung« (E 56) – vergällen nicht die unverhohlene Lust am lasterhaften Land, der die detailverliebte Darstellung frönt.⁴³

Vergößerung, Übertreibung: Die Stichworte, die angesichts des aufgeblähten Großvaters schon gefallen sind, treffen generell eine maßgebliche Dimension der Darstellungsverfahren der erklärten Karte im Vergleich zu den Textwelten Rabelais'/Fischarts. Gerade auch der Medienwechsel von der Literatur zur Landkarte lässt sich als eine Art Übertreibung verstehen, als Weitertreiben von charakteristischen Merkmalen Rabelais'scher bzw. Fischart'scher Verfahren, wobei der Effekt der Verwandlung mindestens so gewichtig ist wie derjenige der Verdeutlichung. Dies möchte ich im Folgenden zeigen.

Übertreiben heißt hier zunächst: nicht illustrieren. Das Verhältnis der *Accurata Utopiae Tabula* zu jenen Textwelten ist ein ganz anderes als bei Kartendarstellungen, die – oft durchaus eigenständig – von Literatur erfundene Orte visualisieren, wie es etwa bei Morus' *Utopia* (Abb. 23) oder

42 Unter Bezug auf eine exemplarische Passage vgl. Kellner: Verabschiedung des Humanismus, bes. S. 162f., im Anschluss an Gumbrecht, der solche Negationen in den Texten jener Zeit allgemein einschlägig beschrieben hat als Verfahren, die jede Dichotomisierung in eine richtige und eine – *ex negativo* auf die richtige verweisende – verkehrte Welt unterlaufen (vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: »Literarische Gegenwelten, Karnevalskultur und die Epochenschwelle vom Spätmittelalter zur Renaissance«, in: *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, hg. von Hans Ulrich Gumbrecht, Heidelberg 1980, S. 95–144, hier bes. S. 131–144).

43 Vgl. in Kap. I, bes. ab S. 34, und in Kap. III, bes. ab S. 73 (zu den Umländern).

Eine solche Versetzung ins Medium der Landkarte ist mit Blick auf die Rabelais-Fischart'schen Textwelten in mehrfacher Hinsicht sinnig, und zwar sowohl im Kontext der Kartografiegeschichte wie hinsichtlich zentraler Verfahren der Texte.

Das Jahrhundert von Rabelais' und Fischarts Büchern ist eine besonders intensive Zeit folgenreicher Neuerungen auf dem Gebiet der Kartografie. Der Umbruch im ausgehenden 15. Jahrhundert vom mittelalterlichen Kartentypus der *Mappae mundi*, der die Welt nach heilsgeschichtlichen Aspekten organisiert, zu den neuzeitlichen topografischen Darstellungen gemäß aktueller geografischer Kenntnisse entfaltet im 16. Jahrhundert eine enorme Dynamik.⁴⁶ Im Zuge weltweit verstärkter Seefahrerei und der Entdeckungen in der Neuen Welt werden die Karten unter beschleunigter Innovation in hoher Frequenz überarbeitet und erweitert. Nach der (Wieder-) Entdeckung der ptolemäischen Geografie im 15. Jahrhundert etablieren sich Darstellungsverfahren wie das (wiedereingeführte) Gradnetz aus Längen- und Breitengraden, das seither allen professionellen Karten explizit oder implizit zugrunde liegt.⁴⁷ Das Gradnetz, das ein »globales Liniendenken« ermöglicht und – erstmals 1494 im Vertrag von Tordesillas zwischen Spanien und Portugal – eine Aufteilung der zu kolonisierenden Welt entlang von Meridianen als arbiträren Linien im Gegensatz zu den natürlich begründeten Breitengraden vornimmt,⁴⁸ setzt sich dann im 16. Jahrhundert flächendeckend durch. Neue Maßstäbe setzen namentlich Gerhard Mercators Seefahrerweltkarte von 1569 als erste winkeltreue Projektion⁴⁹ und Abraham Ortelius' *Theatrum Orbis Terrarum* (1571), die erste, übrigens auch kommerziell äußerst erfolgreiche, Sammlung von Landkarten in Buchform nach Art der (etwas später so genannten) Atlanten.⁵⁰ Mit der zunehmenden gedruckten Verbreitung in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts werden solche Karten

46 Für einen reich bebilderten Überblick vgl. Ute Schneider: *Die Macht der Karten. Eine Geschichte der Kartographie vom Mittelalter bis heute*, 2. überarb. Aufl., Darmstadt 2006; zum Umbruch an der Schwelle zur Neuzeit vgl. hier bes. S. 10f., 16. Vgl. auch Dünne: *Die kartographische Imagination*, S. 35–59, v.a. S. 35–37.

47 Zusammenfassend zur Etablierung des Rasters vgl. Stockhammer: *Kartierung der Erde*, S. 16.

48 Vgl. Dünne: *Die kartographische Imagination*, S. 35.

49 Gerhard Mercator: *Nova et aucta orbis terræ descriptio ad usum navigantium emendate accommodata*, Duisburg 1569; vgl. dazu Schneider: *Geschichte der Kartographie*, bes. S. 53f.

50 Abraham Ortelius, Franz Hogenberg, Hans Jakob vom Staal der Ältere u. Wilhelm Tugger: *Theatrum orbis terrarum*, Antwerpen 1570; vgl. Schneider: *Geschichte der Kartographie*, bes. S. 50–53. Den Begriff »Atlas« verwendete indes Mercator erstmalig, nämlich für seinen *Atlas sive Cosmographicae meditationes de fabrica mundi et fabricati figura* (1595); vgl. Schneider, ebd., S. 54.

einem größeren Publikum in ganz Europa und darüber hinaus zugänglich; die kartografische ›Literalität‹ steigt, und Karten bzw. Kartensammlungen werden ein wichtiges Medium zur Aktivierung der Einbildungskraft.⁵¹

Die erwähnten und weitere epochale Kartenwerke erscheinen im unmittelbaren zeitlichen Vor- und Umfeld von Fischarts *Geschichtklitterung*. Bei seinem Buch spielt – eine Zutat gegenüber Rabelais – die Kartografie merklich mit, wie aus einer von der Schlaraffenlandkarte geeichten Optik auffällt. Fischart war kartografisch beschlagen; er hat nachweislich Sebastian Münsters *Cosmographia* (1544–48) in einer aktualisierten Ausgabe von 1574 benutzt, die durch eine moderne Weltkarte unter spezieller Hervorhebung der Einteilung in *Meridian oder MittagsCirckel* [] eröffnet wird.⁵² Auf Fischarts Titelblatt heißt es im Erstdruck *Etwan von M. Francisco Rabelais Französisch entworfen: Nun aber überschrecklich lustig auf den Teutschen Meridian visirt*. So präsentiert sich die deutschsprachige ›Nachäffung‹⁵³ nicht bloß im linguistischen Sinn als Übersetzung, sondern topografisch im Vorstellungshorizont einer *translatio imperii*.⁵⁴ Ich würde noch einen Schritt weiter gehen und das Bild ernst nehmen: Die Deklaration als *auf den Teutschen Meridian visirte* Version des französischen ›Entwurfs‹ verknüpft Literatur mit dem zu jener Zeit – speziell in jüngster Vergangenheit seit Erscheinen des französischen Werks – rasant sich entwickelnden (Leit-)Medium der Kartografie. Fischart verspricht, Rabelais' Roman gleichsam medial zu aktualisieren, indem er ihn nicht nur geografisch adaptiert, sondern auch metaphorisch zur Landkarte macht. Das kartografische Schreiben, wie es auf unterschiedli-

51 So Dünnes These der *kartographischen Imagination* (vgl. bes. S. 52, 54f., 58).

52 Sebastian Münster u.a.: *Cosmographie oder beschreibung aller Laender/ Herrschafften/ fürnembsten Stetten/ geschichten/ gebreüchen/ handtierungen/ etc.* [...] *jetzunder aber biß auff das M.D.LXXIII. jar* [...] *gemehret/ darzu mit etlich neüwen Landtaflen* [...] *bezogert*, Basel 1574. Die werbende Überschrift der eröffnenden Karte lautet vollständig: *Die Erste General oder gemeine Tafel/ innhaltend den gantzen umbkreiß und Kugel der Welt/ zerleit auff die Ebne/ und unterscheiden mit Meridian od. MittagsCirckeln/ mit Parallelen und jhren Zalen/ dardurch leichtlich gefunden wirt/ eins jeden Lands Lenge und Breite*. Für den Nachweis, dass Fischart diese Ausgabe verwendet hat, vgl. Ulrich Seelbach: *Ludus lectoris: Studien zum idealen Leser Johann Fischarts*, Heidelberg 2000 (Beihefte zum Euphorion 39), S. 385f.; dazu auch Kaminski: *Gigantographie*, S. 282.

53 Im Titelbegriff *Affenteurliche* (1. Ausg.) bzw. *Affentheurlich* (2./3. Ausg.) ist ›abenteuerlich‹ zum Anklang an den (nachäffenden) Affen, das für die humanistische *Imitatio*-Debatte wichtige Tier, verschoben – korrespondierend zum Neologismus *Geschichtklitterung* (zu ›klittern‹: ›zusammenschreiben‹, ›zusammenschmieren‹, ›zusammenstückeln‹ bzw. lat. ›colligere‹, ›conscribere‹, ›compilare‹). Vgl. dazu etwa Kaminski: *Gigantographie*, S. 276, im Anschluss an Joseph K. Glowa: *Johann Fischart's Geschichtklitterung. A Study of the Narrator and Narrative Strategies*, New York 2000, S. 15.

54 Vgl. Kaminski: *Gigantographie*, S. 278.

chen Ebenen bei literarischen Texten der Frühen Neuzeit allgemein prominent zu beobachten ist,⁵⁵ geht aber noch weiter.

Fischart hält das Titelvversprechen und bietet in seinem Roman eine – bei Rabelais nicht vorgespurte – Perspektive, die als Atlasoptik beschreibbar ist. Besonders markant ist diese in der Szene, die erzählt, wie der Sarg Pantagruels aufgefunden wird (vgl. F 40–44; R 56f.), und die hier wie bei Rabelais entgegen einem konventionellen Beginn mit der Geburt am Anfang steht.⁵⁶ Fischart verlegt den Fundort zunächst aus der Tourraine, Heimat Rabelais', ins Alemannische Augst, mithin in die Nähe seiner eigenen Heimatstadt Straßburg. Doch dominanter als eine Versetzung auf den *Teutschen* Meridian ist eine andere Transformation: Fischart malt daraufhin die gigantischen Ausmaße des Sargs (ein »kupffern Todenkasten«, der bis »zu den vier Eckmören« reicht [F 41], d.h. zu den vier Meeren, die auf einem Atlas wie dem Münster'schen den Weltkreis begrenzen) bzw. dessen Inhalts aus. Er positioniert lediglich Pantagruels »Achssel« bei Augst, den Kopf aber zwischen Marseille und Genua, den Fuß in »Engelland«, Bauch, Geschlechtsteil und Hände auf weiteren Regionen Europas (F 41). So dehnt die *Geschichtklitterung* Rabelais' »regionalen Roman« buchstäblich europäisch oder gar zur Weltliteratur aus.⁵⁷ Diese Darstellung ist nicht nur, ganz gemäß gigantischem Gegenstand, »gigantografisch«,⁵⁸ sondern auch kartografisch inspiriert. Der Erzähler schildert den toten Riesen, als könnte er den über die Erde sich erstreckenden Körper von oben überblicken – aus der unrealistischen Perspektive eines Atlases.

In diesem Sinn ist die Schlaraffia-Karte eine konsequente Weitererfindung: Den Medienwechsel, den Fischarts *Geschichtklitterung* mit der bildlichen Kartierung von Rabelais' Riesenwelt metaphorisch vollzieht, setzt die *Accurata Utopiae Tabula* wörtlich um. Sie verwandelt Literatur tatsächlich zur Landkarte. Dabei hält sie sich an die aktuellen Darstellungskonventionen der Kartografie – und spielt mit ihnen. Bis in die Verbindung von genereller Draufsicht mit Elementen in Kavalierspersion (v.a. für die Dar-

55 Vgl. bes. Dünne mit exemplarischen Analysen zu spanisch- und portugiesischsprachigen Texten (*Die kartographische Imagination*, zur These S. 61–66), im Anschluss an Ricardo Padrón: *The Spacious Word: Cartography, Literature, and Empire in Early Modern Spain*, Chicago 2004, sowie an Stockhammers Bestimmung der »Kartizität« von moderner Literatur als Dekonstruktion von (herkömmlichem) kartografischem Schreiben (*Kartierung der Erde*, v.a. S. 80–89).

56 Für eine treffende Analyse dieser Szene unter einem anderen Akzent vgl. Kaminski: *Gigantographie*, S. 280–283.

57 Vgl. ebd., S. 281f.

58 So Kaminski: *Gigantographie*, generell bezüglich Fischarts Textverfahren.

stellung von Bergen) sichtlich an zeitgenössischen Atlanten im Stil der Homann'schen orientiert (Abb. 27), ist die Darstellung durch das gängige Gradnetz gerastert. In seiner Verbindung mit der Fressthematik mag auf der Fantasiekarte untergründig die kardinale Rolle des kartografischen Gradnetzes bei der Kolonialisierung der realen Welt als Einverleibung konkret werden.

Die Meridiane sind zugleich im Sinne einer dritten Hemisphäre bzw. eines Hemisphärenüberzugs über 360 Grad hinausfantasiert,⁵⁹ sodass nicht bloß das Sujet der Karte, sondern ebenso ihre Präsentationsweise utopisch wirkt. Entsprechend schlaraffisch sind die Maßeinheiten, größere und kleinere, aber allesamt riesige (einverleibend-gefräßige) *Mäuler*, wie üblich am Rand (unten links) angegeben und um die bescheidenere Vergleichseinheit *Teutsche Geometrische Meilen* ergänzt. Auch die Kartusche mit ihren umrandenden Szenerien und Figuren, die gleichermaßen auf soziale Gegebenheiten wie auf Mythisch-Märchenhaftes anspielen (Abb. 3 und 4 in Kap. I), ist nicht etwa freie Zutat der fiktionalen Karte, sondern eng an die kartografischen Gepflogenheiten angelehnt. Solche Kartuschen gehören zu den häufigen Rahmungen, die – mehr als bloß schmückendes Beiwerk – die Karten in die Diskurse ihrer Zeit, namentlich politische und wissenschaftliche Kontexte, einbetten.⁶⁰ Wie bei der orientalischen Szenerie als Umgebung der Kartusche auf der Homann'schen Asien-Karte deutlich wird (Abb. 28), verschwimmen in den Rahmungen, etwa in den seit dem 17. Jahrhundert beliebten Entdecker- und Eroberermotiven, die Sphären von Geschichte und Fiktion gerade auch auf ›richtigen‹ Karten.

Schließlich erscheint die Begleitung der Karte durch eine *Erklärung* ihrerseits aus der Welt der Kartografie übernommen, gibt es doch in jener Zeit immer wieder solche erläuterte Karten, wobei die ›Erklärung‹ die Gestalt eines Buches annehmen kann.⁶¹ Letzteres lässt sich in einer größeren Entwicklungslinie der Kartografie seit der Frühen Neuzeit sehen: Vormalis in

59 Vgl. dazu in Kap. III, S. 82.

60 Vgl. allgemein Schneider: *Geschichte der Kartographie*, S. 134–141.

61 Vgl. z.B. in Homanns Verlag: [Johann Gabriel Doppelmayr:] *Ausführliche Erklärung über zwey neue Homännische Charten, als über das Systema solare et planetarium Copernico-Hugenianum, und Europam eclipsatam* [...], Nürnberg 1707; oder auch *Erklärung der Chartre von den Neuen Entdeckungen welche gegen Norden des Süder-Meers durch den Herrn von L'Isle Mitglied der Königl. Academie der Wissenschaften zu Paris, und Professor der Mathematic in dem Königl. Collegio, gemacht worden sind*, aus dem Franz. v. Johann Victor Krause, Berlin 1753 [= Übersetzung der älteren, nicht genau datierbaren *Explication de la carte des nouvelles découvertes au nord de la mer du sud*]; Johann Gottfried Schenk: *Summarische Erklärung über die Schreiberischen und Seutterischen Haupt-Charten* [...], Dresden u.a. [ca. 1777].



Abb. 27: Draufsicht & Kavalierspersione der Karte von Asien, in: Johann Baptist Homann: *Atlas novus terrarum orbis imperia regna et status exactis tabulis geographice demonstrans*, Nürnberg ca. 1729 (Universitätsbibliothek Heidelberg)

die Karten integrierte Textelemente wie Legenden und Indices werden im Druck zunehmend ausgelagert.⁶² Das medial gemischte Ensemble von tonangebender *Tabula* mit begleitender *Erklärung* orientiert sich demnach in erster Linie an einem zeitgenössischen Genre der Geografie – und nicht an Literatur mit Kartendarstellungen nach dem Beispiel von Joseph Halls *Mundus Alter et Idem*. Daher die umgekehrte Hierarchie der Medien: Die Karte ist keine Illustration zum Buch, vielmehr das Buch eine immens ausgebauten Legende zur Karte. In die literarische Tradition von Schlaraffenland-

62 Vgl. dazu ausführlich Christian Jacob: *L'empire des cartes*, Paris 1992, S. 310–342, zusammenfassend Dünne: *Die kartographische Imagination*, S. 69.



Abb. 28: Rahmengeschichten zwischen Historie und Märchen:
Die Kartusche der Asien-Karte (Detail aus Abb. 27)

Darstellungen eingereiht, handelt es sich beim insgesamt als Kartenerklärung verfahrenen Buch gleichzeitig um einen Spezial- und Extremfall von kartografischem Schreiben oder Kartizität von Literatur.

Nicht nur im Hinblick auf die kartografisch inspirierte Dimension zumal der *Geschichtsklitterung* lässt sich der Medientransfer zur erklärten Landkarte raffiniert weiterfantasiert, sondern auch mit Bezug auf genuin literarische Kennzeichen der Riesenromane Rabelais' bzw. Fischarts.

Bei allen saftigen Sujets äußert sich eine unbändige Lust an der Sprache selbst. Bereits bei Rabelais tragend, wird diese Dimension von Fischart nochmals grandios erweitert oder, mit dem rhetorischen Begriff, »amplifiziert«. ⁶³ Sie ist hauptverantwortlich für den massiv angeschwollenen Textumfang und zeigt sich überall – besonders beispielhaft etwa in der Freude am Fluchen als einer Art Sprachkarneval.

Während durchweg fluchfreudig erzählt wird, verdichtet sich die anstößige Redekunst ausgerechnet in der Figur eines Mönchs: Dem ebenso fluch-

63 Auf mehreren Ebenen kann Fischarts Verfahren im Vergleich zu Rabelais' Text als »Amplificatio« gefasst werden (vgl. Kaminski: Gigantographie, bes. S. 273, 282, 285).

wie leutseligen Bruder Jan Onkapaunt »entfährts« (F 361) andauernd bei seinen nicht allzu frommen Geschichten zur besten Unterhaltung seiner Zuhörer (vgl. F 354–361). Einer von ihnen, Lobkün, fragt aber anlässlich eines mönchischen »Bei dem Kreutzleiden Lots« dann doch nach: »Wie? [...] schwert ihr Bruder Jan?« Worauf der Mönch mit einer Lobtirade auf die Macht seiner Flüche als »der Ciceronischen Retorich Zirfarben« antwortet:

Damit schlegt man den Türcken, von solchem Raparmentdonnern,⁶⁴ thut sich die Erd uff, zerkliben die Felsen, enterbt sich die Sonn: mehr als wann die Hexen Hagel sieden. Vil ungewitters miß man den Unholden zu, welchs ein durchelementringender⁶⁵ fluch hat verursacht. [...] Ich könt dannoch wol Basilien, Quendel, und Kressen setzen, dann dieselben vom Fluchen gedeien, unnd sind doch gut zu Artzeneien [...]. (F 361)

Seine Rhetorik ist so überzeugend und ansteckend, dass sich Zuhörer Artsichwol daraufhin gar nicht mehr genug wundern kann, weshalb »man die Mönch von aller guten Gesellschaft verstoßt« und beschimpft als »Trubelefest, Glückstüber, Senffversaurer, Freudenstörer, Freudenversenffer, spilverderber, Stupffelhaaß, Binenhummel, Mußversalzer, Kalklescher, Zechmilben, Schwalbentreck, der Gänßheisern Beichtwolff, Arons Kälber, Bruder Unlust und den Teuffel auff dem gerüst« (F 362).⁶⁶

Mehr noch, als dass der belehrte Artsichwol seine Vorurteile über Mönche verabschiedet, lässt er sich die Schimpfwörter auf der Zunge zergehen. An den Tiraden und Kaskaden des Fluchens und Schimpfens, oft rhythmisiert oder gar gereimt und ausgiebig mit Alliterationen oder anderen rhetorischen Figuren garniert, wird besonders augen- und ohrenfällig: Bei dieser Schreibweise stehen Sprachspiel und Sprachspaß stets im Vordergrund.

Das gilt ebenso für die Darstellungsweise der *Accurata Utopiae Tabula*, die vor allen Dingen eine Wortschatzkarte ist. Konkreter noch: Neben einer vergleichbaren makkaronischen Sprachmischung, die bei deutschem Grundton besonders mit lateinischen und französischen Konnotationen spielt,⁶⁷ teilt sie insbesondere ihren Sprachluxus, »stylus luxurians«,⁶⁸ mit

64 »Botz Rasperment«: (elsässische) Glimpfform für Sakrament (vgl. Nyssen: *Glossar*, S. 82).

65 »Element« ist ein Fluchwort (vgl. ebd., S. 49). Das Bild vom Element durchdringenden Fluch spielt hier gleichzeitig mit dieser Bedeutung von »Element«.

66 Für einige Worterklärungen zu dieser Passage der *Geschichtklitterung*, deren Sprachspiele jedoch insgesamt bei Weitem noch nicht erschlossen sind, vgl. ebd., S. 165.

67 Zur »makkaronischen« Schreibweise Rabelais' und Fischarts vgl. z.B. Kellner: Verabschiedung des Humanismus, S. 165f.

68 Vgl. dazu in Kap. I, bes. S. 32f., und in Kap. II, S. 52.

der Schreibart Fischarts. Darin Rabelais einmal mehr übertreffend, lässt es Fischart in seinen mutwillig überladenen Sätzen niemals genug sein mit weiteren Formulierungsvarianten, zusätzlichen Umschreibungen, Bildern und Beispielen; er hält »in Tropis, Figuren, zuvörderst aber Synonymien, Exergasien, und dergleichen« wahrlich »keine Maasse«. ⁶⁹ Das gehört zum rhetorischen Verfahren der *Amplificatio*, die namentlich auf *Variatio* etwa durch *Accumulatio* oder *Enumeratio* setzt, und hat der *Geschichtklitterung* das Etikett des Manierismus eingebracht. ⁷⁰

Die Wortschatzkarte ergeht sich ihrerseits nicht zuletzt in der Sprachlust am Fluchen. Ein ganzes Königreich, *Iuronia* (Abb. 29; OV 244), ist dem Einsatz dieser Machtworte gewidmet, den eines der Zehn Gebote ⁷¹ ins Laster- und Sündensujet einbindet. Es liegt entsprechend höllennah direkt an jener Südgrenze aus Papier oder Spinnweben (Abb. 18 in Kap. III). Mit Orten wie *Botzblech*, *Beygost*, *Botz Hennement*, *Hagelhofen* und *Element* (!), aber auch *Blasphemia* und *Selverpfende* wird unter den obligaten warnenden Zwischentönen in Schimpf- und Glimpfformen geschwelgt. Mit *Nider Fluch* am *Schelt-Fluss*, *Fluchers Gmund*, *Gr. Scheltach*, *Kl. Scheltach* und so weiter wird wiederholend und variierend auf dem Thema herumgeritten. Das Auskosten von Worten und Wendungen setzt die *Erklaerung* fort in ihren Beschreibungen und Erzählungen, etwa von den Zwisten zwischen den beiden internen »Nationen der Flucher« (E 192): Den »Hohen-Fluch[ern]« (E 188) – unter sich nochmals gespalten in der Frage der effizienteren Reihenfolge von Beten und Fluchen (vgl. E 189) – stehen die »Nieder-Fluch[er]« gegenüber, die sich mit glimpflichen »Narren=Fluechen« aus der Affäre der Versündigung zu ziehen suchen (E 190). Glücklicherweise besteht in der Hauptstadt *Schueren*, wo die beiden Parteien in »Paritaet« leben, eine Art Waffenstillstand: Alle »Feindseligkeiten« sind bei hoher Strafe »verboten«, weshalb »die Hohenflucher die Kleinscheltachere Maeußleinbeisser / Hermetschaender und Botzbleacher [sic] nicht auslachen / diese aber gleichfalls die Donnersperger / Wetterschlager und Hagelhofer nicht schmaehen doerffen / womit die gantze Stadt in guter Ruhe und Einigkeit erhalten wird (E 192).

69 Art. »stylus luxurians«, in: Zedler: *Universal-Lexicon*, Bd. 40 [1744], Sp. 1474.

70 Vgl. bes. Rüdiger Zymner: *Manierismus. Zur poetischen Artistik bei Johann Fischart, Jean Paul und Arno Schmidt*, Paderborn u.a. 1995, S. 86–167.

71 »Du sollst den Namen des Herrn, deines Gottes, nicht missbrauchen; denn der Herr wird den nicht ungestraft lassen, der seinen Namen missbraucht.« (Ex. 20, 7/Dtn. 5, 11)

Dieser Grundzug erscheint dort am anschaulichsten, wo das aufzählende Erzählen buchstäblich in Listen verfällt. So nicht nur bei klassischem Schlaraffischem,⁷³ sondern etwa auch – ebenso stimmig – beim Thema von Gargantuas zeitverschwenderischem Spielen: Rabelais wie Fischart unterbrechen hier den Fließtext und bringen eine sich über mehrere Seiten erstreckende einspaltige (*Gargantua*) bzw. zweiseitige (*Geschichtklitterung*) Liste mit Evokationen von allerlei Kartenspielen, Brettspielen, Glücksspielen, Geschicklichkeitsspielen, Rätselspielen, Spielen im Freien... (vgl. R 142–152; F 239–249). Dabei werden manche Spiele mehrfach oder nochmals mit anderen Worten aufgerufen. Das geht bei Rabelais von

au flux, [Flush (Flöte)]
à la prime, [Vierfarbenblatt]
à la vole, [Alle Stiche]
à la pille, [Plündern]

über

au marelles, [Mühle]
au vasches, [Schwarze und weiße Kuh]
à la blanche, [Weiße Dame]
à la chance, [Chance]

und

à écorcher le renard, [Kotz dich aus]
à la ramasse, [Über den Boden schleifen]
à croc madame, [Beinchen stellen]
à vendre l'avoine, [Hafer verkaufen]

bis hin zu

à taillecoup, [Schlag drauf]
au nazardes, [Nasenstüber]
aux allouettes, [Nasenknäfen]
aux chinquenaudes. [Nasenflitscher] (R 142–152)⁷⁴

73 Vgl. bei Rabelais in der Gaster-Episode die lange Liste mit Bodenständigem bis Exquisitem in allen Varianten (R 1084–1090); nicht typografisch als Liste, indes als Aufzählung realisiert Fischart seine Ausstaffierung des Landes der »Schlauraffen« mit »Lebkuchenwänd, Schweinepratentröm, Malvasirpronnen« (F 136) usw.

74 Die deutschen Übersetzungen bzw. Entsprechungen nach: François Rabelais: *Gargantua – Pantagruel*, mit 29 Holzstichen von Gustave Doré, aus dem Franz. und kommentiert von Wolf Steinsieck, Stuttgart 2013, S. 97–104.

Bei Fischart reicht die Liste von

Der Flüßen:	Rümpffen
Des Premiere:	Trumpffen
Den Picarder:	Rum und stich.
Ticke tack:	Auß und ein machen die Meydlin gern.
Schachmatt:	Fickmül:

über

Cock, Cock ey will.	Der drey würffel:
Lausen oder Noppen.	Der nickenocke:
Fingerschnellen	Des Zäumlin:
Den verkaufften gabelochssen	Wisch auff:
mit Wasser zahln:	Wann ich mein Hörnlin plas:
Wer kan sibem Lügen ver-	
schweigen:	

und

Der blinden würffel.	Sie thaten all also.
Deß Sacks im Wasserzuber.	Inn Bernhards namen,
Es brent, ich lesch.	Ich hafft ich hang.
Jungfrau küssen,	Rindenpfeiflin, Weidenböglin,
Im sack verbergen,	Vögel außnemmen

bis zu

Ists Esel oder Edel?	Der Heimlichkeit.
Was krüselst sich, was mauset	Was ich wünsch, sey dein halb,
sich?	Immer wigen.
Ist nahe darbei, baß auff den	Ich bring dir ein Vögelin,
Esel	Was für Blumen zieren sie wol?
Soll ich, bin ich,	(F 239–249)
Dem Blinden opfferen.	

Man kann die endlosen Listen der Spielwelten aus Rabelais' und Fischarts Zeiten überschlagen (»usw. usf.«) – oder ganze Bücher darüber lesen.⁷⁵ Man kann sich erklären lassen, dass es neben der Demonstration von Zeit-

75 Vgl. bes. Michel Psichari: »Les jeux de Gargantua«, in: *Revue des Études Rabelaisiennes* 6 (1908), S. 1–37, 124–181, 317–361; *Von den Spielen des Gargantua. Geschichte und Anleitung von Brett-, Würfel-, Glücks- und Gesellschaftsspielen, wie sie von François Rabelais aufgezählt und seit Jahrhunderten [...] gespielt wurden*, bearb. von Arnold Isler, hg. von René Simmen, Zürich 1965; Heinrich Adam Rausch: *Das Spielverzeichnis im 25. Kapitel von Fischarts Geschichtklitterung (Gargantua)*, Straßburg 1908.

vergeudung darum gehe, die Pedanterie von Faktenaufzählungen etwa der Scholastik zu verspotten.⁷⁶ Oder man kann das Aufzählenspiel der Wörter und Wendungen, Aufforderungen und Fragen, Miniszenen und Kürzestgeschichten zuallererst genießen und sich möglichem Sinn, Unsinn und Hintersinn (»Fickmül«⁷⁷) hingeben.

Wo die durchweg dominanten Reihungen konkret zur Liste werden, erscheint der Text der Riesenromane schon auf dem Sprung zu einem anderen Medium: einem Medium, das die gelistete Sprache – hier die sprechenden Spielnamen – flächig im Wortsinn, in aller Länge und Breite einer Fläche verzeichnen würde.

Als hätte er diesen Ansatz zum Mediensprung weiterfantasiert, kartiert der Erfinder der *Accurata Utopiae Tabula* seinerseits ein ludistisches Universum (Abb. 30; OV 242f.). *Lusoria* oder das »Reich der Spielgurren« (E 13) mit seinen Provinzen *Chartifolia*, *Schach-* und *Brettspilia*, *Glickshafnia* und *Piladelfia* (als amerikanisch klingendes »Kegel= und Pallen=Reich« [E 174])



Abb. 30: Wortschatzkarte des Spiels:
Das Königreich *Lusoria* (Detail aus Abb. 6)

76 Gemäß Zusammenfassung von Erläuterungen der Forschung im Kommentar der genannten deutschen Übersetzung: Rabelais: *Gargantua – Pantagruel*, S. 464.

77 Für Dame-, Mühlespiel, aber auch unzüchtiges Spiel (vgl. Nyssen: *Glossar*, S. 88).

deckt durch Ortschaften wie *Schnipp*, *Schnapp*, *Schnupp* und *Schneppeperling*, *Damenspiel*, *Schachmatt* und *Alle 9*, *Gr. Gewin*, *Blendenberg*, *Falschspielen*, *Leerehand* oder *Spilenreut* die weite Welt damaliger Spiele samt Risiken und Nebenwirkungen ab. Auch ein *Fickmühl* fehlt nicht (über dem B von *Brettspilia*). Weil *Chartifolia* und die Vorstellung einer »Welt=beruehmte[n] Bibliothec der Karten=Blätter« (E 43) dabei zugleich eine Brücke von der Spiel- zur Landkarte schlagen, erweist sich diese Region als ein weiteres Herz- oder Bauchstück Schlaraffias.

Dieser Spaß am Spiel leuchtet doppelt ein. Die *Accurata Utopiae Tabula* samt *Erklaerung* ist im Kern eine Karte der Wortschätze und Sprachspiele. Um solche literarische Lust dreht sich ihr »Freß=« und »Sauff=Discurs«, der mit ziemlich viel »Witzes« von so viel anderem spricht, von Luxus, Ökonomie oder Geografie. Zugleich lässt sich die Landkarte lesen als kongeniale Weiterverwurstung von Literatur, die ihre Spiellust just am Sujet des Spiels auf die Spitze treibt. Auch deshalb handelt es sich um eine besonders literarische Fantasie der Kartografie.