

# Anmerkungen zu den Holzschnitten zu „Gargantua und Pantagrue“ von François Rabelais<sup>1</sup>

Bis zum heutigen Tag geht von den Holzschnitten zu den „Songes Drolatiques“ des François Rabelais eine besondere Faszination aus. Es bleibt eine unbestrittene Tatsache, dass diese merkwürdigen Blätter, auf die nur bedingt korrekt der Ausdruck Grotresken angewendet werden kann, viele nachfolgende Künstler fasziniert und inspiriert haben. An dieser Stelle sollen den bisherigen Betrachtungen zu den Rabelais-Illustrationen einige Beobachtungen hinzugefügt werden. Die Conclusio kann naturgemäß nur im Spekulativen liegen.

## Die literarische Vorlage

Hierbei handelt es sich um die fünfteilige Erzählung von den Taten des Riesen Gargantua und seines Sohnes Pantagrue<sup>2</sup>, die von der Erzählstruktur als eine Mischung verschiedenster Elemente<sup>3</sup> verstanden werden kann. So kann stellenweise man eine Parodie auf Almanache und Prophezeiungen<sup>4</sup> oder auf die *roman de chevalerie*<sup>5</sup> sehen. Gargantuas Eltern, der Riese Grant Gosier und die Riesin Gallamelle sind Schöpfungen des Merlin mit dem Zweck, dass sie einen Sohn bekommen, der in die Dienste des Artus treten soll, für den der Riese „hyperbolische Taten“<sup>6</sup> vollbringen wird. Schon die Umstände seiner Geburt in der Touraine – die Geschichte spielt größtenteils in Frankreich – sind höchst merkwürdig, wird er doch durch das Ohr seiner Mutter geboren. Gargantua erhält in Paris eine humanistische Bildung. Der Riese lässt es sich indes nicht nehmen, zum Spaß die Glocken von Notre Dame, die ihm angesichts seiner Körpermaße wie Spielzeuge erscheinen<sup>7</sup>, auszubauen, und es bedarf einiger Überzeugungskraft, ihn von der Wiederherstellung des alten Zustandes zu überzeugen. Er wird in die „Pikrocholinischen Kriege“ verwickelt. Sein Sohn Pantagrue wird nach einer Periode der Trockenheit, die 36 Monate

---

<sup>1</sup> Die folgenden Betrachtungen sind eine Neufassung eines Beitrags von 2004. Die Nummerierungen beziehen sich auf die Ausgabe des „Gargantua und Pantagrue“ des „Meisters Franz Rabelais der Arznei Doctoren“ in der Übersetzung von Gottlob Regis, München 1964

<sup>2</sup> Vgl. Ludwig Schrader, Rabelais' „Gargantua und Pantagrue“, ein Werk zwischen den Gattungen, in: Hartmut Bockmann, Ludger Grenzmann, Bernd Moeller, Martin Staehelin: Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit : Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1989 bis 1992, Göttingen 1995, S. 86 – 108, ders.: Nachwort zu Anm. 1, Bd. 2, S. 507- 520, S. 519

<sup>3</sup> Schrader 1995, S. 88

<sup>4</sup> a.a.O., S. 89

<sup>5</sup> a.a.O., S. 91

<sup>6</sup> a.a.O., S. 92

<sup>7</sup> ebd.

dauerte, geboren, seine Mutter stirbt im Kindbett. Wie der Vater erhält auch der Sohn eine humanistische Bildung in Paris und verschiedenen französischen Universitäten. Pantagruel wird wie sein Vater nach Hause gerufen, weil die „Dipsoden“ in Utopien einmarschiert sind und in verschiedene kriegerische Auseinandersetzungen verwickelt. Weite Reisen führen ihn ins Unwirkliche.

Zuerst hatte François Rabelais die Geschichte des Pantagruel verfasst unter dem Pseudonym *Alcofrybas Nasier*, was ein Anagramm zu François Rabelais ist<sup>8</sup>. Der Titel des Buches lautete: « *Les horribles et éspouvantables faits et prouesses du très renommé Pantagruel, Roy des Dipsodes, filz du grand géant Gargantua. Composez nouvellement par maistre Alcofrybas Nasier* ».

François Rabelais (1483/94? – 1553) war ein Kind seiner Zeit, die einerseits durch die religiösen Unruhen in Folge der Reformation, andererseits durch blindwütige Verfolgung Andersdenkender geprägt war<sup>9</sup>. Als Sohn eines Anwalts wurde er zunächst Franziskanermönch, begeisterte sich allerdings schnell für die lutherischen Reformationsideen. Er begann griechisch zu studieren, was seit 1523 von der Sorbonne als Vorstufe zur Ketzerei gewertet wurde. Unter der Protektion des Bischofs von Poitiers wechselte Rabelais zu den Benediktinern, suspendierte sich aber 1530 von seinem geistigen Status, da er keine Entscheidung zugunsten einer geistlichen Partei treffen mochte. In Montpellier studierte er zwei Jahre Medizin, verfasste aber auch gleichzeitig den Band des „Gargantua“. Nach seinem Studium wurde er Arzt am Hôtel Dieu in Lyon, ein Posten, den er 1535 aufgab, um Leibarzt von Jean de Bellay, Pariser Bischof und Mitglied des Kronrates zu werden. 1537 wurde Rabelais Doktor der Medizin. 1542 reagierte Rabelais auf den Vorwurf, seine Bücher seien obszön mit der Herausgabe einer gereinigten Fassung. Dennoch gelang es ihm nicht, aus der Schusslinie der katholischen und der Calvinistischen Kirche zu kommen.

## **Die Holzschnitte**

Die mit den Holzschnitten versehene Ausgabe des „Pantagruel“ erschien 1565, zwölf Jahre nach dem Tod Rabelais' bei dem Verleger Richard Breton in Paris. Sie enthielt 120 groteske Holzschnitte, die doppelseitig zur Illustration eingefügt waren, aber kei-

---

<sup>8</sup> Vgl. Gert Pinkernell: *Namen, Titel und Daten der französischen Literatur. Ein chronologisches Repertorium wichtiger Autoren und Werke von 842 bis ca. 1960*, 1998, überarbeitet 2003, Ergänzungen und Korrekturen 2004, S. 34, und Schrader 1995, S. 86. In der Schreibweise des Titels sind Abweichungen festzustellen, Diese folgt der von Schrader.

<sup>9</sup> Sämtliche hier dargelegten Informationen zu Rabelais beruhen auf dem Repertorium von Pinkernell.

nen Text enthielten<sup>10</sup>. Zwischen den Illustrationen und dem Text von Rabelais besteht kein erkennbarer Zusammenhang. Vielmehr stehen die Holzschnitte für sich und nur sehr bedingt in einer Beziehung zueinander. So kann vermutet werden, dass die Verwendung des Names „Rabelais“ eine „Werbefunktion“ hatte.



Abb. 1: Illustrationen zu Rabelais, entnommen der Münchener Ausgabe von 1964 (Anm. 1), Band I, Abb. gegenüber Seite 281, nachfolgend I 281 gekennzeichnet.

Abb.2 a.a.O., II 96

Dargestellt sind Männer (häufig mit stark betontem Glied, Abb.3, insgesamt 28<sup>11</sup>), Frauen mit und ohne Kinder (19) Soldaten (2), Geistliche (2) Gestalten aus Märchen, Sage und Mythologie (13), ein Kind und ein Advocatus, und zu einem geringen Anteil (2) tauchen auch Gebäude auf.

<sup>10</sup> Vgl. Wilhelm Fraenger, Bibliographisches Nachwort, in: Die trollatischen Träume des Pantagruel. Ein Holzschnitt-Fratzenbuch mit hundertzwanzig Bildern und einem kräftigen Prolog Johannes Fischarts, hrsg. Von Wilhelm Fraenger, Erlenbach, Zürich, Leipzig 1922, S. 17-22

<sup>11</sup> Diese Zählung beansprucht nicht die volle Exaktheit zumal viele der Figuren mehrere Eigenschaften gleichzeitig haben. Nur in dem Fall, wo eine Eigenschaft zweifach dominant auftrat, wurde sie auch zweifach gezählt, weshalb sie Summe aller gezählten Figuren über 120 liegt. Manche Figuren sind fast gar nicht zuzuordnen, weil sie über sehr viele Eigenschaften gleichzeitig verfügen.



Abb.3 a.a.O., I 280

Den größten Anteil machen Mischwesen aus Mensch und Tier aus (35), wobei es sich zum Teil um Menschen mit Tierköpfen, Tiere mit Menschenbeinen oder – kleidung handelt. Ferner sind Mischwesen aus Menschen und Gegenständen (18) vertreten.

Die abgebildeten Figuren sind sowohl vom Inhalt als auch von der äußeren Form her sehr unterschiedlich. Während einige vom Stil her noch eine sehr strenge Form aufweisen (Abb.1), erinnern andere stark an Grotesken des Manierismus, wie beispielsweise die Figur aus Band II gegenüber S. 96 (Abb. 2). Ein durch seine Form und sein Häuschen als Schnecke gekennzeichnetes Wesen richtet sich an einem Getreidehalm auf. Schon das Schneckenhäuschen ist – wie „richtige“ Häuser zu jener Zeit! - mit einer Satyrmaske geschmückt. Schnecken und Satyrmasken gehören zum typischen Formrepertoire, wie vergleichsweise anhand eines zeitgleich entstandenen Ornamentstichs von Hans Vredeman de Vries zu sehen ist. Die Vase wird einerseits mit Voluten geschmückt, die einerseits die in unterschiedlicher Weise aus der Vase herauskriechenden Schnecken beherbergen, andererseits die mächtigen Augen der Vase bilden, die gleichzeitig ein Gesicht vorstellt. Dieses Vergleichsbeispiel lehrt, dass das Formgut der Holzschnitte zu den „Songes Drolatiques“ einem Repertoire der Zeit entstammt, das es nur zu entschlüsseln gilt. Zum Formenrepertoire hat unbedingt Hieronymus Bosch beigetragen, worauf Gert Unverfehrt in seiner Untersuchung zur Bosch-Nachfolge hingewiesen hat<sup>12</sup>. In unserem Beispiel, der Versuchung des Heiligen Antonius aus dem Prado in Madrid von 1500-1525<sup>13</sup> (Abb. 5) befindet sich in beiden Fällen eine skurrile Figur in einem Behälter: bei Bosch handelt es sich



Abb. 4: Hans Vredeman de Vries, Phantastische Gefäße, 1563, in Kat. Ausst. Göttingen 1992 (Anm. 2), S. 25

<sup>12</sup> Gert Unverfehrt, Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert, Berlin 1980. Unverfehrt weist auf zwei typische Motive Boschs hin, die auch bei den Rabelais-Holzschnitten auftauchen: der „Klarinettenschnabel“, eine „Permutation aus Nase und Blasinstrument“ sowie den „umgekehrten Trichter als Kopfbedeckung“ (S. 232).

<sup>13</sup> Nach dendrochronologischer Untersuchung datiert das Werk bereits auf 1462/68. Marijnissen bezweifelt die Urheberschaft Boschs. (R.H. Marijnissen, P. Ruyffelaere: Hieronymus Bosch, Antwerpen 1987, Köln 1999), nach: Jos Koldeweij, Paul Vandenbroek, Bernard Vermet: Hieronymus Bosch, Das Gesamtwerk, Kat. Ausst. Stuttgart 2001

um eine nicht genauer zu erkennende Architektur, wobei der rundbogige Eingang und eine Apsis durchaus an ein sakrales Gebäude denken lassen<sup>14</sup>. Beide Figuren weisen den von Unverfehrt angesprochenen umgekehrten Trichter auf, wobei der bei Bosch stärker geometrisch wirkt und vermutlich das Dach der Architektur ist, während die Bedeckung im Falle des Rabelais-Holzschnittes (Abb. 6) geschwungener erscheint und mit einer Feder abgeschlossen wird, was die Vermutung nahe legt, dass es sich um einen Hut handelt. Bei den Rabelais-Illustrationen handelt es sich bei dem Behälter eindeutig um ein Fass, aus dem eine froschartige Gestalt die Arme herausreckt. Bei den Rabelais-Illustrationen hat der Insasse des Behälters Vogelfüße, die Architektur bei Bosch ist mit Affenbeinchen<sup>15</sup> ausgestattet. Aus dem Bosch'schen Behälter ragt ein Vogelkopf heraus, zu dem die dünnen Ärmchen, die einen Hammer schwingen, nicht gehören können. Die Froschgestalt der Rabelais-Illustrationen ist ebenfalls bewaffnet: mit zwei Messern, wobei die das längere mit der rechten Hand in die Luft streckt, das linke zerstörerisch gegen das Fass wendet, aus dem eine Flüssigkeit dringt.

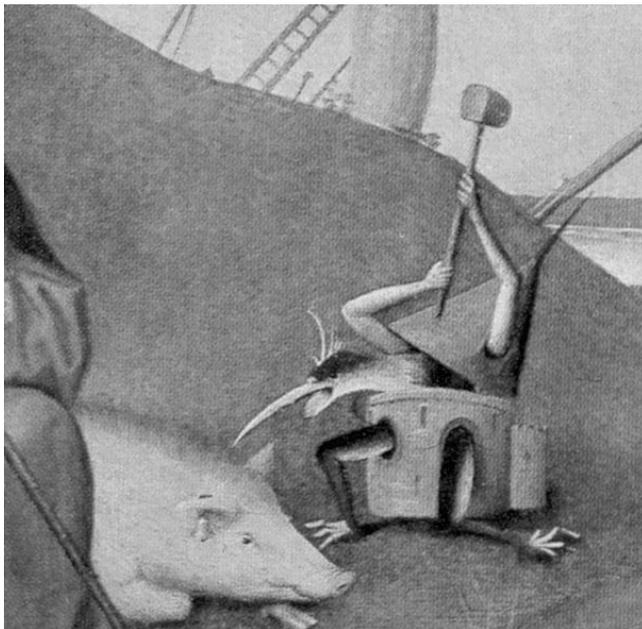


Abb. 5: Hieronymus Bosch, Detail aus Versuchung des Heiligen Antonius, Madrid, Prado, 1505-1525, Öl auf Holz, 70 x 51 cm

Abb.6: Rabelais-Holzschnitt a.a.O., I 353

Es könnten an dieser Stelle weitere Vergleichbeispiele herangezogen werden, die nicht unbedingt belegen, dass der unbekannte Schöpfer der Holzschnitte auf Bosch als Vorbild zurückgegriffen hat, sondern dass es möglicherweise ein gemeinsames

<sup>14</sup> Fraenger (Wilhelm Fraenger, Hieronymus Bosch, Dresden 1975), S. 300, interpretiert es als Turm.

<sup>15</sup> So auch Rosemarie Schuder, Hieronymus Bosch. Das Zeitalter, das Werk, Berlin 1991, S. 129

Repertoire an Formen oder „Bildern“ gab, über das an anderer Stelle einige Mutmaßungen angestellt werden sollen.

Es soll aber auf jeden Fall auf einen Zeitgenossen des Holzschnegers hingewiesen werden, Pieter Bruegel der Ältere, der vier Jahre nach dem Erscheinen der Holzschnitte starb, und dessen Formenrepertoire weitaus größere Gemeinsamkeiten mit den Rabelais-Illustrationen aufweist. Wir wollen dies am Beispiel einer Figur zeigen, die sich ganz am Rand des Stiches „Invidia“, einer Folge der sieben Todsünden befindet. Ausgehend von der Vorzeichnung von 1557, die also tatsächlich ungefähr gleichzeitig wie die Rabelaischen Holzschnitte entstanden sein dürfte, wollen wir diese und den nach ihr entstandenen Kupferstich mit einer Figur aus den *Songes Dôlatiques* (I 171) vergleichen. Die Originalzeichnung, Feder und braune Tinte, 20 x 30 cm, bietet sich zunächst für den direkten Vergleich an, weil sie die gleiche Ausrichtung der Figur hat. Der Kupferstich, von Pieter von der Heyden gestochen und von Hieronymus Cock 1558 herausgegeben in den Maßen 22,6 x 29, 5 cm erlaubt auf Grund seiner größeren Schärfe noch weitere Detailbetrachtungen, ist aber durch die Drucktechnik spiegelverkehrt.



Abb.7 Pieter Bruegel, d.Ä., Die sieben Todsünden: Invidia (Neid), Detail, 1557, Feder und braune Tinte, 22 x 30 cm, Privatsammlung Schweiz



Abb.8 a.a.O., I 171?

Eine auf einen Pfahl aufgespießte Figur, die wieder mit einem Trichter – Trichter der Weisheit<sup>16</sup>? Judenhut? - bekleidet ist, hat um ihren Kopf ein Tuch geschlungen, das

<sup>16</sup> Charles de Tolnay, Hieronymus Bosch, Baden-Baden, Salzburg 1989, S. 50

über ihrem fast konisch zulaufenden Gewand liegt. In der Nase des Geschöpfes befindet sich ein Stock, auf welchem zwei Vögel sitzen. Betrachtet man die Figur von Nahem (Abb. 9), kann man auf der Nase der Figur einen Henkel erkennen, was nahe legt, dass es sich um einen Krug handelt. Mithin kann angenommen werden, dass

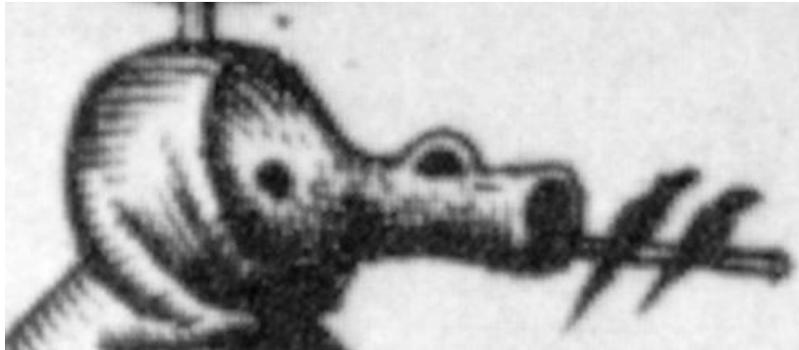


Abb.9: Pieter Bruegel, d..Ä., Die sieben Todsünden: Invidia, Detail, Ausschnitt

es sich bei der Figur um eine Vogelscheuche handelt, die, so belegen die zwei Vögel, die auf der an ihr befestigten Stange Platz genommen haben, völlig nutzlos ist. Der Krug als Kopfersatz taucht

auch bei den Rabelais-Illustrationen auf (Abb. 10). Diese Interpretation würde ein ganz neues Licht auf die unmotiviert in der „Nase“ der Rabelaischen Gestalt befestigten Stange und mithin die auf ihr sitzenden drei Vögel werfen.

Es wurde eingangs darauf hingewiesen, dass der mit Abstand größte Anteil der Rabelais-Illustrationen Mischwesen aus Menschen und Tieren, aus Menschen und Pflanzen, sowie aus Menschen und Gegenständen enthält. Diese Mischgestalten gehören sowohl bei Bosch als auch bei Bruegel zum klassischen Formenrepertoire, und anhand einiger ausgewählter Beispiele soll gezeigt werden, welche verblüffenden Ähnlichkeiten zwischen den Figuren der drei Künstler bestehen.



Abb.10: Rabelais-Holzchnitt a.a.O., I 160

Als Beispiel soll ein Holzschnitt aus Band 1 herangezogen werden, der eine Fischfigur auf zwei

Beinen laufend und mit zwei Armen versehen darstellt (Abb. 11). Die Figur läuft von links nach rechts und ist teilweise im Profil (Beine und Kopf) und teilweise im Halbprofil (Oberkörper) dargestellt. Die Füße erinnern auf



Abb.11: Rabelais-Holzschnitt a.a.O., I 161

Grund ihrer Schwimmhäute an Entenfüße, in Verbindung mit den dünnen Beinchen könnte man auch an Froschfüße denken.

Mischwesen aus Mensch und Fisch treten in großer Zahl sowohl bei Bosch (Abb. 12) als auch bei Bruegel (Abb. 13) auf. Bruegel, dessen Vorzeichnung 1556, also wieder in dem Zeitraum entstanden ist, in dem wir auch die Entstehung der Holzschnitte zu Rabelais entstanden sein dürften, bezieht sich in dem von Pieter van der Heyden besorgten Kupferstich mit dem eingravierten Vermerk „*Hieronymus Bos inventor*“ ausdrücklich auf Hieronymus Bosch<sup>17</sup>. Das Fisch-

wesen aus den Rabelais-Illustrationen bewegt sich in die gleiche Richtung wie die beiden genannten Vergleichsbeispiele. Im Unterschied zu diesen hat es Arme, zwei scharfe Zähne, trägt in der rechten Hand einen Krug und in der linken einen Dolch. Es stützt sein linkes Bein auf eine Fahnenstange, an der eine Art Sporn befestigt ist, der durch seine geschwungene Form ornamenthafte Züge besitzt.



Abb. 12: Hieronymus Bosch (oder Werkstatt): Heuwagen, 1516, Öl auf Holz, 135 x 200 cm, Prado, Madrid, Detail aus der Mitteltafel



Abb. 13: Pieter Bruegel d.Ä.: Die großen Fische fressen die kleinen (Detail), 1556, Pinsel und Feder, graue und schwarze Tinte, 21,6 x 30,7 cm, Wien, Graphische Sammlung Albertina

<sup>17</sup> Philippe und Françoise Roberts-Jones, Pieter Bruegel der Ältere, München 1997, S. 18

Es könnten in diesem Zusammenhang noch zahlreiche Vergleiche angestellt werden. Sowohl bei den beiden anderen Künstlern, als auch beim Rabelais-Holzschnneider finden sich Figuren mit unterschiedlichsten Frosch- oder Schnabelköpfen, deren Ähnlichkeit unübersehbar ist. Es gibt Ähnlichkeiten in den Darstellungen von Krüppeln mit einigen Gestalten der Holzschnitte nach Rabelais.

Weder über den Urheber der Holzschnitte noch über ihre Bedeutung gibt es gesicherte Informationen. Fraenger erwähnt einen Folianten mit 122 Federzeichnungen, die 1806 im Lampschen Katalog unter dem Titel „*Les songes Drolatiques de Pantagruel de l'invention de maistre François Rabelais*“ verzeichnet sind, deren Spur sich aber verliert. Fraenger vermutet, dass es sich um die Originalzeichnungen gehandelt haben könnte.<sup>18</sup>

Die Theorie, dass Rabelais selbst der Urheber der Holzschnitte gewesen sein könnte, ist längst verworfen<sup>19</sup>, stattdessen soll es sich um einen Zeichner handeln, „der seinen Roman gelesen hatte, wodurch in seiner Phantasie die eigentümlichsten Schemen entstanden, an denen der Dichter den wenigsten Anteil hat.“<sup>20</sup> Jean Porcher<sup>21</sup> nennt den Formschnneider F. Desprez als Autor der Holzschnitte.

Heulhard<sup>22</sup> vermutet, dass der Illustrator ein Deutscher sei: „Plus j'examine les son-



Abb. 14: Pieter Bruegel, d.Ä.: Hochzeitstanz im Freien, 1566, Öl auf Holz, 119,3 x 157,5 cm, Detroit, The Detroit Institute of Arts, Detail



Abb. 15: Pieter Bruegel, d.Ä.: Hochzeitstanz im Freien, 1566, Öl auf Holz, 119,3 x 157,5 cm, Detroit, The Detroit Institute of Arts, Detail

<sup>18</sup> Fraenger 1922, a.a.O., S. 17

<sup>19</sup> Fraenger 1922, a.a.O., S. 20

<sup>20</sup> ebd.

<sup>21</sup> Jean Porcher, *Les songes drolatiques de Pantagruel et l'imagerie en France au XVIe siècle*, in : *Rabelais, Les songes drolatiques de Pantagruel*, Neuausgabe, Paris 1959, III - XXIX

<sup>22</sup> Arthur Heulhard : *Rabelais, Ses voyages en Italie, son exil à Metz*, Paris 1891

ges Drolatiques, plus j'y vois la lourde touche de quelque artiste allemand (...) a imaginé des raffinement de burlesque et de grossissements de facéties. Plus je tourne autour de ces magots plus je les trouve marqué du caractère germanique. »<sup>23</sup>

Die Autorin tendiert dazu, im Grundsatz der Vermutung Heulhards zuzustimmen, allerdings den Künstler etwas weiter westlich, nämlich in den Niederlanden zu vermuten. Sorgfältigste Durchsicht sämtlicher Buchillustrationen aus seiner Zeit bei strenger Stilkritik könnte zumindest den Kreis etwas enger ziehen lassen. Der gemeinsame Formenschatz mit Hieronymus Bosch als Vorläufer und Pieter Bruegel als Zeitgenosse des unbekanntenen Holzschneiders sagt einerseits wenig aus, andererseits ist die Ähnlichkeit der gezeigten Vergleichsbeispiele doch bemerkenswert. Keinerlei Vergleichsbeispiel ließ sich aus Zeit **vor** den Holzschnitten für all die Illustrationen heranziehen, die die Männer mit den stark betonten Gliedern zeigen. Allerdings kann man auch hier wieder zum Vergleich Pieter Bruegel d. Ä. heranziehen, dessen Gemälde „Hochzeitstanz im Freien“ (Abb. 14,15) allerdings erst ein Jahr nach dem Erscheinen von „Gargantua“ bei Breton in Paris entstand.

Die Holzschnitte zu Rabelais sind aber wesentlich drastischer in der Darstellung. Was die Bedeutung der Figuren anbetrifft, steht die Forschung völlig am Anfang. Sicherlich ist es sinnvoll, nach volkskundlichen Vergleichsbeispielen von Jahrmärkten, Karneval, Mysterienspielen, Festen und Wandertheateraufführungen zu suchen. Die Autorin unterstellt, dass es sich bei diesen Figuren sowohl von Bosch als auch von Bruegel und des Rabelais-Illustrators nicht um reine Kopfgeburten handelt, sondern um Adaptionen von in der Traditionen bereits bestehenden. Was den Charakter der Holzschnitte anbetrifft, ist ihr parodistischer Zug unübersehbar, und damit sind sie der Schrift, die sie illustrieren sollen, kongenial.

### **Die Wirkungsgeschichte**

Die Holzschnitte zu den Songes Drolatiques haben von Anbeginn an nachfolgende Künstlergenerationen fasziniert und zu eigenen Variationen und Adaptionen verleitet. Auf der Basis der Untersuchung von Carsten-Peter Warncke<sup>24</sup> sollen einige der

---

<sup>23</sup> zit. Nach Fraenger 1922, a.a.O., S. 22

<sup>24</sup> Carsten-Peter Warncke, Die ornamentale Grotteske in Deutschland 1500 – 1650, Berlin 1979, Bd.1, S. 71-74



Abb. 16: Domenicus Custos, Songes drolatiques allemands, Blatt 20



Abb. 17: Domenicus Custos, Songes drolatiques allemands, Blatt 20

„Nachfolger“ vorgestellt werden. Bei der frühesten Adaption handelt es sich um eine Serie von Kupferstichen, die 1598 als „Songes drolatiques allemands“ in Augsburg veröffentlicht wurden<sup>25</sup> und als dessen Stecher Warncke Domenicus Custos, der auch Verleger der Blätter war, benennt. Sie enthalten neben engen Adaptionen nach den Originalen auch eigene Entwürfe,

die sich allerdings eng an Rabelais orientieren. Sie sind mit moralisierenden Vierzeilern versehen und durchgehend nummeriert (Abb. 17/18).

Wendel Dietterlin d.J. schuf 1615 eine Folge von Radierungen, in denen er die Rabelaisischen Figuren zu Friesen zusammenfasste. Dort finden sich bis zu neun Figuren nach Rabelais auf einem Blatt versammelt (Abb. 19)<sup>26</sup>.



Abb. 18: Wendel Dietterlin: Figurenfries von 1615

Die Gruppierung der Figuren bringt zwangsläufig eine gewisse Veränderung mit sich, da sie zum Teil auch voreinander stehen.

Die bislang späteste Adaption nach Rabelais stammt von dem Augsburger Stecher Gabriel Bodenehr d. Ä. (1673 – 1766) um 1700 als Teil einer 50 Blätter umfassenden Serie von Radierungen: „Grottesche Capricciose“ oder „Neueröffnete Carnevals Re-

<sup>25</sup>

<sup>26</sup> ebd.



Abb. 19: Gabriel Bodenehr der Ältere:  
Monsieur de l'Yurognerie



Abb. 20: Rabelais-Holzschnitt  
a.a.O., I 481

zum Original spiegelverkehrt, was nicht für alle durch die Rabelais-Illustrationen inspirierten Holzschnitte zutrifft.

*doutte*<sup>27</sup>. Alle Figuren wurden benannt. In einem sechszeiligen Vers folgte eine kurze Erläuterung. Um Unterschied zu ihrem Vorbild fährt die Bodenehrsche Figur nur ihren durch Trunk- und Fresssucht geformten feisten Bauch, nicht aber ihr mächtiges Glied auf Rädern vor sich her. Sie ist ferner koloriert und

Ulrike Wollenhaupt-Schmidt

<sup>27</sup> Gert Unverfehrt, Katalogbeitrag 3 in Kat. Ausst. Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, München 1984, S. 26/27

## **Abbildungsnachweis:**

Abb. 7,13, 14,15: Roberts-Jones 1997

Abb. 16, 17,18 : Warncke 1979

Abb. 1,2,3,6,8,10,11,20: Rabelais, Pantagruel 1964

Abb. 4: Kat. Ausst. Fantastische Formen

Abb. 19: Kat. Ausst. Bild als Waffe

## **Literaturverzeichnis**

1. Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, Kat. Ausst. München 1984
2. de Tolnay, Charles: Hieronymus Bosch, Baden-Baden, Salzburg 1989, S. 50
3. Fraenger, Wilhelm: Bibliographisches Nachwort, in: Die trollatischen Träume des Pantagruel. Ein Holzschnitt- Fratzenbuch mit hundertzwanzig Bildern und einem kräftigen Prolog Johannes Fischarts, hrsg. Von Wilhelm Fraenger, Erlenbach, Zürich, Leipzig 1922, S. 17-22
4. Fraenger, Wilhelm: Hieronymus Bosch, Dresden 1975
5. „Gargantua und Pantagruel“ des „Meisters Franz Rabelais der Arznei Doctoren“ in der Übersetzung von Gottlob Regis mit einem Nachwort von Ludwig Schrader, München 1964
6. Heulhard, Arthur : Rabelais, Ses voyages en Italie, son exil à Metz, Paris 1891
7. Holzförster, Annette Nabila: Die Grotteske im 16. Jahrhundert, in: Kat. Ausst. Fantastische Formen. Ornamente von Dürer bis Boucher, Göttingen 1992, S. 17-20
8. Koldeweij, Jos, Vandenbroek, Paul, Vermet, Bernard: Hieronymus Bosch, Das Gesamtwerk, Kat. Ausst. Stuttgart 2001
9. Pinkernell, Gert: Namen, Titel und Daten der französischen Literatur. Ein chronologisches Repertorium wichtiger Autoren und Werke von 842 bis ca. 1960, 1998, überarbeitet 2003, Ergänzungen und Korrekturen 2004,
10. Porcher, Jean : Les songes drolatiques de Pantagruel et l'imagerie en France au XVIe siècle, in : Rabelais, Les songes drolatiques de Pantagruel, Neuausgabe, Paris 1959, III – XXIX
11. Roberts-Jones, Philippe und Françoise: Pieter Bruegel der Ältere, München 1997
12. Schrader, Ludwig :Rabelais' „Gargantua und Pantagruel“, ein Werk zwischen den Gattungen, in: Hartmut Boockmann, Ludger Grenzmann, Bern Moeller, Martin Staehelin: Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit : Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1989 bis 1992, Göttingen 1995
13. Schuder, Rosemarie: Hieronymus Bosch. Das Zeitalter, das Werk, Berlin 1991, S. 129
14. Unverfehrt, Gert: Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert, Berlin 1980
15. Warncke, Carsten-Peter: Die ornamentale Grotteske in Deutschland 1500 – 1650, Berlin 1979, Bd.1

