

MATTHIAS KLEIN (Hrsg.)

# Utopien

Von Averlino über Christine de Pizan bis Filarete

Festschrift für den unbekanntenen Kunsthistoriker

scaneg · München 2021

## INHALTSVERZEICHNIS

I

Hans W. Hubert

**Utopien im Architekturtraktat von Averlino**

9–30

II

Wolfgang Augustyn

**Utopie und Imagination.**

**Zur Suche nach Bildern für ‚De civitate Dei‘ von Augustinus**

31–50

III

Karl Schawelka

**Heilige Orte als zweifache Utopien**

51–73

IV

Ulrich Kuder

**Dürers Kupferstich ‚Die Melancholie‘. Traumbild und Utopie**

74–116

V

Margarete Zimmermann

**Eine Raumutopie und ein „Bauwerk ganz besonderer Art“:**

**Christine de Pizans *Buch von der Stadt der Frauen* (1405)**

117–137

VI

Ulrich Söding

**Bramante und seine Nachfolger.**

**Architekturprospekte und fiktive Bildräume in der Lombardei und ihre**

**Bedeutung für die Renaissance im Norden**

138–183

VII  
Andreas Tacke  
„es müssen die Frösch ein König haben“  
Betrachtungen zur Utopie, die Kunst sei frei  
Mit Nachträgen zu Johann Hauer (1585–1660)  
184–203

VIII  
Thomas Meder  
Eine Utopie? Erlebte Kunstgeschichte – im Kino  
204–228

IX  
Hubertus Günther  
Filaretos Architekturtraktat  
zwischen Realismus, Ideal, Science Fiction und Utopie  
229–304

MARGARETE ZIMMERMANN

**EINE RAUMUTOPIE UND EIN „BAUWERK GANZ  
BESONDERER ART“: CHRISTINE DE PIZANS BUCH  
VON DER STADT DER FRAUEN (1405)**

I

Der Titel dieses Beitrags provoziert sogleich zu Fragen grundsätzlicher Art wie die nach utopischem Denken im Mittelalter oder nach dem Begriff der Raumutopie bzw. eines „Wunschraums“ (Alfred Doren). Beginnen wir deshalb mit einigen grundsätzlichen Klärungen, um auf diese Weise die wichtigsten Klippen des Nachdenkens über Utopie im Mittelalter zu umschiffen.<sup>1</sup> So scheint es auf den ersten Blick schwierig, überhaupt von mittelalterlichen Utopien zu sprechen, denn, so der Mediävist Otto Gerhard Oexle: „Der Begriff der Utopie ist mit der ersten literarischen Utopie-Schrift, der 1516 veröffentlichten »Utopia« des Thomas Morus verbunden, welche immer wieder aufs neue als genuines Zeugnis der Neuzeit interpretiert wird.“<sup>2</sup> Mehr noch: „Die Antwort auf die Frage, ob es im Mittelalter Utopien gab, hängt also einerseits ab von der Definition des Utopie-Begriffs, andererseits von der Definition des Mittelalters und der Neuzeit und von der Auffassung über das Verhältnis beider Epochen.“<sup>3</sup> Problematisiert man aus mediävistischer Perspektive diese mittlerweile fast selbstverständlich gewordene Setzung, so öffnet sich ein in verschiedene Richtungen weisender Diskussionsraum, zum einen zu dem Begriff und dem Phänomen der Utopie, zum andern zu Problemen der Epochendefinition und Abgrenzung, vor allem im Hinblick auf das Verhältnis von Mittelalter und Renaissance. Ohne diese Diskussionen hier im einzelnen nachzeichnen zu können, gehe ich von folgender Prämisse aus: Nur wenn man die enge Verklammerung von „Neuzeit“ und „Utopie“, welche die „Erscheinungsformen des Utopischen in anderen Kulturen und Epochen nicht zulässt“, aufbricht, um „die Wahrnehmung des Utopischen in der Geschichte zu flexibilisieren und

1 Siehe ausführlich hierzu wie auch zu dem Begriff der feministischen Utopie MARGARETE ZIMMERMANN: Gedächtnisort und utopischer Wunschraum: Christine de Pizans *Stadt der Frauen*; in: *Freiburger FrauenStudien*, 2, 1998, S. 7–23. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-329826>, dort v.a. S. 8–11.

2 OTTO GERHARD OEXLE: Art. „Utopie“; in: *Lexikon des Mittelalters* 8, 7. Lieferung; München 1997, Sp. 1345.

3 OEXLE., Utopie (Anm. 2), Sp. 1345.

zu präzisieren“<sup>4</sup>, geraten neue und andere Formen, Utopie zu denken und zu schreiben in den Blick. Wenn es außerdem gelingt, das weit verbreitete und diffuse, generalistische und unhistorische Verständnis von dem, was „Utopie“ und „utopisch“ bedeutet, aufzubrechen, dann lassen sich erkenntnisfördernde Freiräume für eine dezidiert historische Annäherung an das Phänomen der Utopie gewinnen, und man kann *Das Buch von der Stadt der Frauen* der franko-italienischen Autorin Christine de Pizan als eine besondere und einzigartige Form utopischen Denkens des ausgehenden Mittelalters wahrnehmen.

Für utopisches Denken der Neuzeit, aber auch des Mittelalters, ist die Kategorie des Wunschräume hilfreich, verstanden als eine Form des „wirklichkeitstranszendierenden Denkens“,<sup>5</sup> das einen von der übrigen Welt abgegrenzten Raum bezeichnet. Dies geschieht unter Rückgriff auf Überlegungen des Aby Warburg-Schülers Alfred Doren, letzterer ein Spezialist für die Wirtschafts- und Sozialgeschichte der italienischen Renaissance. Er unterscheidet in seiner 1927 publizierten Abhandlung „zwei Hauptgestaltungsformen menschlicher Sehnsüchte: Zukunftshoffnungen und Fernphantasien, Wunschzeiten und Wunschräume, chiliastische Träume und utopisch-rationalistische Bildprojektionen“<sup>6</sup>. Mit dieser Unterscheidung lassen sich verschiedene Formen des Utopischen präziser beschreiben und voneinander abgrenzen.

Das literarische Konstrukt einer von Frauen für Frauen errichteten und von diesen bewohnten Stadt, so wie es Christine de Pizan entwickelt, gehört im Hinblick auf sein utopisches Potenzial zu einem „Denken in Wunschräumen“, letztere zu verstehen als „ausgegrenzte und in sich abgeschlossene Räume, [...] in denen einige oder viele Menschen leben können, nicht aber alle Menschen leben müssen.“<sup>7</sup> Inwiefern diese Definition, die gleichermaßen auf Thomas Morus' *Utopia* oder auf Campanellas *Città del sole* zutrifft, auch einen Zugang zu der *Stadt der Frauen* ermöglicht, wird noch zu zeigen sein.

## II

Wer aber ist die Verfasserin dieses Buchs, aus welchem Anlass und in welchem Kontext verfasst sie diese Schrift, die im Gegensatz zu anderen Werken aus ihrer Feder erst seit den 1970er Jahren in einer modernen Edition vorliegt und seitdem zu einem internationalen Bestseller geworden ist?<sup>8</sup>

4 OEXLE., Utopie (Anm. 2), Sp. 1346.

5 OEXLE., Utopie (Anm. 2), Sp. 1346.

6 ALFRED DOREN: Wunschräume und Wunschzeiten; in: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/25*; Leipzig-Berlin 1927, S. 158–205; Zitat S. 158, Anm. 1.

7 OTTO GERHARD OEXLE: Utopisches Denken im Mittelalter: Pierre Dubois; in: *Historische Zeitschrift*, Bd. 224, 1977, S. 293–340; Zitat S. 303.

8 Wobei die kritische Edition des mittelfranzösischen Originals seit längerem in Vorbereitung, jedoch bislang noch nicht erschienen ist.

„Ich, Christine, die ich elf Jahre lang hinter Klostermauern geweint habe...“<sup>9</sup>: Mit diesen Worten beginnt ihr *Ditié de Jehanne d'Arc* (*Poem auf Jeanne d'Arc*), ihr letztes heute noch erhaltenes Werk und ihr literarisches und politisches Testament. Es ist ein im *Explicit* der Handschrift des *Ditié*, unter zweifacher, insistierender Nennung der Verfasserin, präzise auf den 31. Juli 1429 datiertes Huldigungsgedicht auf die Jungfrau von Orléans als Retterin Frankreichs.<sup>10</sup> Wem gehört diese Stimme, die sich mitten im Hundertjährigen Krieg, mit einem selbstbewussten *Ich, Christine*, zu Wort meldet und die als allererste der späteren Nationalheldin Jeanne d'Arc ein Denkmal setzt?

Christine de Pizans Lebensdaten – ~1364 bis ~1430 – fallen zusammen mit einer der schwersten politischen Krisen Frankreichs, dem Hundertjährigen Krieg, als die Existenz Frankreichs als unabhängige Monarchie auf dem Spiel steht. Außenpolitisch muss sich das Land gegen die Ansprüche der Könige von England auf die französische Krone behaupten, innenpolitisch wird es unter dem psychisch kranken König Charles VI. zum Spielball der Interessen rivalisierender Adliger. In dieser bewegten Zeit, in der in Paris bürgerkriegsähnliche Zustände herrschen, gehört die in den Kreisen des Adels gut vernetzte und angesehene Autorin mit ihren politischen Schriften zu den wichtigsten Ratgebern der Mächtigen ihrer Zeit.<sup>11</sup> Doch ihr Nachruhm beruht auch – und vielleicht noch stärker als auf ihren Schriften und deren europäischer Verbreitung – auf der Schaffung eines Bildgedächtnisses, wie mit diesem wohl berühmtesten Autorinnenbild.

Es findet sich nach der Frontispizminiatur mit der Königin Isabeau de Bavière und einem Huldigungsgedicht an diese gleich zu Beginn ihrer heute in der British Library als *The Queen's Manuscript* geführten reich illuminierten Sammelhandschrift ihrer Werke, die 1414 entstanden und durch den Hundertjährigen Krieg nach England gelangt ist. Die Gestaltung dieses selbstreferentiellen Porträts durch einen heute unbekanntem Künstler oder eine Künstlerin<sup>12</sup> wie auch die gesamte Herstellung dieser Handschrift hat Christine selbst

9 CHRISTINE DE PISAN, *Ditié de Jehanne d'Arc*. Hrsg. von Angus J. Kennedy und Kenneth VARTY, Oxford 1977 (Medium Ævum Monographs New Series IX); Reedition Oxford 2003, S. 28.– Übersetzung von Margarete Zimmermann.

10 PISAN (ANM. 9), S. 40: „Dieses Gedicht wurde von Christine überreicht / im oben genannten Jahr Eintausendvierhundert / Und neunundzwanzig, am letzten Tag / des Monats Juli. [...] Explicit ein wunderschönes, von Christine verfasstes Gedicht.“– Übersetzung von Margarete Zimmermann.

11 Siehe hierzu JACQUES KRYNEN: *Idéal du prince et pouvoir royal en France à la fin du Moyen Âge (1380–1440): Étude de la littérature politique du temps*, Paris 1981.

12 In ihrem *Buch von der Stadt der Frauen* erwähnt sie im Zusammenhang der Diskussion der Frage, ob es große weibliche Künstler gebe, eine gewisse Anastasia, „die so geübt ist im Malen von Weinblattornamenten zur Ausschmückung von Büchern und von Hintergrundlandschaften, dass sie alle Künstler der Stadt Paris (welche die besten der Welt beherbergt) übertrifft. Niemand zeichnet so feines Blumenwerk und so zarte Miniaturen wie sie, und keiner verkauft seine Arbeit so teuer – so

beaufsichtigt, wie im übrigen auch die Herstellung der zu ihren Lebzeiten in Umlauf gebrachten Abschriften ihrer Werke.<sup>13</sup> Es zeigt eine zierliche Frau in ihrer Studierstube an ihrem Schreibpult, die damit beschäftigt ist, die Seiten eines Buchs zu beschreiben. In ihrer Rechten hält sie eine Schreibfeder und ein Federmesser für Korrekturen in ihrer Linken. Rechts auf dem Tisch steht ein Federkästchen. Sie trägt ein – gemessen an den Mode-Exzessen des Spätmittelalters – moderat modisches Gewand in einem marianischen Blau, der „neuen“ und „moralischen“ Farbe des Mittelalters.<sup>14</sup> Ihr Dekolleté bedeckt ein Schleier, und auf ihrem Kopf trägt sie eine weiße Hörnerhaube. Zu ihren Füßen sitzt ein kleiner weißer Hund – ein Sinnbild ehelicher *fidelitas* und zugleich die Übernahme eines Motivs aus anderen Autorenbildern (Abb. 1).

Eng verbunden mit diesem Selbstporträt als schreibende Frau ist ein architektonisches Konstrukt: Wir blicken von außen auf das Innere eines ‚Gehäuses‘, eines einstöckigen Hauses mit rotem Dach und blauen Gaubenfenstern. Es umschließt den leicht gedrehten, in die linke Bildhälfte versetzten Körper der schreibenden Frau, es schützt ihn und verweist auf einen sicheren Wohlstand wie auch auf einen gesicherten sozialen Status. Wie wichtig dieses Detail für Christine gewesen sein muss, zeigt sich daran, dass es bereits in früheren Selbstdarstellungen immer diesen architektonischen Rahmen, diese materielle und soziale Schutzhülle des ‚Hauses‘ gibt.<sup>15</sup> Christine stellt sich auf diese Weise selbst als Herrin eines ‚Hauses‘ im Verständnis der alteuropäischen Ökonomik dar und damit in einer Rolle, die für eine Frau in der Haus-Literatur jener Zeit nicht vorgesehen war. Diesen Gender-Wechsel hat sie im übrigen selbst beschrieben und in ihrem *Buch von den Wechselfällen des Schicksals* (*Le Livre de la Mutacion de Fortune*) von 1402/03 in eine anmutige mythologische Erzählung gekleidet.

Das Grundproblem einer solchen bildlichen Selbstinszenierung bestand in dem Fehlen einer weiblichen Tradition, an der Christine sich hätte orientieren können, sieht man einmal von frühen Porträts der fränkischen Adligen Baudonivia oder der Marie de France ab, die aber immer posthume, lange nach dem

kostbar das Buch bereits sein mag – an den, der es bezahlen kann. Das weiß ich aus eigener Erfahrung, denn sie hat für mich selbst einige Arbeiten hergestellt, die unter den Ornamenten anderer berühmter Künstler eine Sonderstellung einnehmen“ (CHRISTINE DE PIZAN: *Das Buch von der Stadt der Frauen*. Hrsg., kommentiert und übersetzt von Margarete Zimmermann; Berlin 1986 und München 1990, S. 116f.) – Neue Erkenntnisse zu dieser Buchmalerin bei Inès Villela-Petit: *L'Atelier de Christine de Pizan*, Paris 2020, S. 95, 96. Dort auf S. 49–53 auch eine detaillierte Analyse der verschiedenen Darstellungen des Schreibraums und seiner Ausstattung.

13 Detaillierte Informationen zu allen wichtigen Handschriften und ihren Bildprogrammen in GILBERT OUY / CHRISTINE RENO / INÈS VILLELA-PETIT: *Album Christine de Pizan*, Turnhout 2012.

14 Siehe hierzu MICHEL PASTOUREAU: *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris 2000, dort S. 73–105.

15 Andere Beispiele hierfür in MARGARETE ZIMMERMANN: *Christine de Pizan*, Reinbek 2002, S. 29, 50, 71, 100, 112.



Abb. 1 Christine de Pizan an ihrem Schreibpult. London, British Library, Ms. Harley 4431, fol. 4r.

Tod dieser Autorinnen entstandene Bildnisse waren.<sup>16</sup> Christine musste also auf bereits bestehende Darstellungen von männlichen Gelehrten zurückgreifen und diese für ihre eigenen Zwecke umformen. Hier haben Bilder von Petrarca in seinem *studiolo* sowie die von Evangelisten und Kirchenvätern wie Augustinus oder Hieronymus als Vorlagen gedient. Sie selbst schafft einen Prototyp von sich selbst als Autorin, die leicht wiederzuerkennen ist an ihrer Gestalt und Kleidung, und ihr gelingt mit ihrer klugen ‚Bildpolitik‘ die Schaffung des autoreferentiellen Porträts einer frühhumanistischen gelehrten Schriftstellerin.<sup>17</sup> Auf diese Weise und mit anderen Selbstdarstellungen als Autorin und als Dozierende, z.B. als gelehrte Frau an ihrem Schreibpult, die mit vier Männern diskutiert, kreiert sie ihr eigenes Bildgedächtnis und schreibt sich damit erfolgreich in das kulturelle Gedächtnis ein (Abb. 2).

Christine de Pizan wird um 1364 in Venedig geboren und stirbt um 1430 vermutlich in dem Dominikanerinnenkloster Saint-Louis de Poissy (heute im westlichen Vorortbereich von Paris). Ihre sozialen und kulturellen Ausgangsbedingungen sind ungewöhnlich günstig. Die Eltern – der Arzt und Astrologe Tommaso da Pizzano<sup>18</sup> und eine Mutter unbekanntes Namens – entstammen dem norditalienischen Landadel aus der Umgebung von Bologna. Unter ihren Vorfahren gibt es zahlreiche Ärzte, Juristen und Astronomen. Diese Konstellation führt bereits das Kind Christine auf den *langen Weg des Lernens* (so der Titel eines ihrer frühen Werke) und vermittelt ihr über ihren gelehrten Vater Tommaso einen unstillbaren Wissensdurst und die Lust zu lernen. Doch rückblickend wird Christine immer wieder beklagen, wie wenig ihr als Mädchen der Zugang zu den väterlichen Wissensschätzen gewährt wurde und dass sie sich erst viel später als Autodidaktin Teile dieses Wissens aneignen konnte.

Kurz nach Christines Geburt geht der angesehene Gelehrte Tommaso, bis zu diesem Zeitpunkt im Rat der Stadt Venedig tätig, nach Paris als Arzt und Astrologe an den Hof von König Charles V. Drei Jahre später folgt ihm seine Familie nach Paris, wo sie der König persönlich in seinem Palast im Louvre empfängt, dies ein Ereignis, an das sich Christine Zeit ihres Lebens erinnern

16 Zu der schreibenden frühmittelalterlichen Nonne Baudonivia und Marie de France, Verfasserin der *Lais* und Kulturmigrantin zwischen der Ile de France und England: MARGARETE ZIMMERMANN: *Salon der Autorinnen. Französische ›dames de lettres‹ vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert*; Berlin 2005, S. 46–49 und S. 52–61.

17 Siehe dazu detailliert BÄRBEL ZÜHLKE: *Christine de Pizan in Text und Bild. Zur Selbstdarstellung einer frühhumanistischen Intellektuellen*; Stuttgart / Weimar 1994.

18 Pizzano ist ein kleiner Ort südöstlich von Bologna und der Ursprungsort von Christines Familie. Wäre sie in Italien geblieben, hätte ihr Name Cristina da Pizzano gelautet. Deshalb ist die Schreibweise „Pizan“ korrekter als die sich immer noch in französischen, vor allem aber in älteren Publikationen findende Schreibweise „Pisan“.

wird und das im Zentrum des Gruppengedächtnisses ihrer Familie gestanden haben dürfte:

„Die Frau und die Kinder von Meister Tommaso, meines Vaters, wurden gleich nach ihrer Ankunft in Paris in allen Ehren empfangen. Der mildtätige, gütige und weise König wollte sie, die noch ihre reichverzierten, kostbaren lombardischen Gewänder trugen, die für Frauen und Kinder von Stand angemessen sind, schon bald nach ihrer Ankunft sehen. Im Dezember hielt sich der König im Schloss Louvre zu Paris auf und empfing Tommasos Frau und Familie mit großer Freude und beschenkte sie großzügig.“<sup>19</sup>

Sie wächst damit in einem äußerst privilegierten Milieu auf, denn Charles V., ein Intellektueller auf dem Königsthron, besitzt eine der größten Bibliotheken seiner Zeit und fördert die Übersetzung von Schriften der antiken Literatur und Philosophie ins Französische. Außerdem bleibt sie über ihre Herkunft in der italienischen Kultur verwurzelt und wird deshalb später zu einer Kulturvermittlerin *par excellence*, die sich in ihren Schriften immer wieder für die *tre corone* Dante, Boccaccio und Petrarca einsetzt, drei um 1400 in Frankreich kaum bekannte große Autoren der italienischen Literatur. Auch wird sie die politischen Verhältnisse in den italienischen Kommunen immer wieder mit Entwicklungen in Frankreich vergleichen.

Doch zunächst nimmt ihr Leben einen konventionellen Verlauf: Sie heiratet mit Fünfzehn den königlichen Sekretär Étienne du Castel und hat mit ihm drei Kinder, eine Tochter und zwei Söhne. Kurz darauf zerstören jedoch drei Todesfälle jäh diesen ersten Lebensentwurf: 1380 der plötzliche Tod des königlichen Gönners Charles V., um 1385 der ihres Vaters, gefolgt vom Ableben ihres Ehemanns Étienne, der vermutlich der Pest zum Opfer fällt. „Damit öffnete sich die Pforte zu unserem Unglück, und ich, die ich noch sehr jung war, wurde hineingestoßen“<sup>20</sup>, schreibt sie rückblickend. Christines soziale und wirtschaftliche Situation wie auch die ihrer Familie verschlechtern sich rapide. Sie erfährt Armut nicht nur als materielle Not, sondern auch als soziale Schwäche und Scham, in einem fremden Land („en estrange lieu“<sup>21</sup>), ohne die Verankerung in der Großfamilie. Diese Not wie auch sexistische Demütigungen bei dem Versuch, im Justizpalast ihr Recht in Auseinandersetzung mit Schuldnern zu bekommen,<sup>22</sup> bestimmen von da an ihr Leben als Witwe.

19 CHRISTINE DE PIZAN: *Le livre de l'advison Christine* (1405). Hrsg. von Liliane Dulac und Christine Reno; Paris 2001, S. 96. – Alle im folgenden zitierten Übersetzungen aus diesem Buch von Margarete Zimmermann. Diese Schrift liegt seit 2019 mit dem Titel *Christine's Vision* in der englischen Übersetzung von Glenda K. McLeod vor.

20 PIZAN: *Advison* (Anm. 19), S. 98.

21 PIZAN: *Advison* (Anm. 19), S. 100 und 115f.

22 PIZAN: *Advison* (Anm. 19), S. 103.

Dies alles beschreibt sie mit einer für ihre Zeit ungewöhnlichen Präzision. Doch wie hat sie als nahezu mittellose Ausländerin und ohne männlichen Schutz<sup>23</sup> im Paris des ausgehenden 14. Jahrhunderts in ihrem manchmal von Gläubigern umlagerten Haus an der Tour Saint-Jacques im Zentrum von Paris überlebt? Vermutlich zuerst als Kopistin, mit dem Abschreiben fremder Werke, wie auch andere Frauen in großen europäischen Städten. Eine erste informelle Ausbildung in diesem Metier dürfte sie über ihren Ehemann Étienne bekommen haben. Gleichzeitig muss sie unentwegt gelesen, geschrieben und sich um die Erweiterung ihres Wissenshorizonts bemüht haben.<sup>24</sup> Auf diese Weise wächst sie in eine Rolle hinein, die für eine Frau in dieser Zeit nicht vorgesehen war: die einer professionellen und nach dem damaligen Ideal gelehrten Schriftstellerin, die sich außerdem um die Herstellung und den Vertrieb ihrer Handschriften kümmert.<sup>25</sup> Diese von den Lebensumständen erzwungene Übernahme einer neuen Geschlechterrolle fasst sie später in das Bild ihrer Verwandlung von einer Frau in einen Mann, nach dem „Schiffbruch“ ihres Lebens und unter Regie der Schicksalsgöttin Fortuna.<sup>26</sup>

Der Schritt in die Öffentlichkeit erfolgt 1399, als sie der französischen Königin Isabeau de Bavière – aufgrund ihrer Herkunft aus dem Hause Wittelsbach ebenfalls eine ‚Ausländerin‘ – ihr erstes Werk überreicht, die *Cent Balades*, einhundert Gedichte in der damals extrem beliebten Balladenform. Hier stehen neben Liebesgedichten ihre autobiographisch gefärbten Witwenklagen sowie erste politische Gedichte.<sup>27</sup> Von 1400–1430 entsteht ein ebenso umfangreiches wie vielfältiges Werk in Prosa und in Versen, dessen Hauptanliegen ein politisches, erzieherisches und reformerisches ist. Dies zeigt zuallererst ihr

23 Nach der Rückkehr ihrer beiden Brüder Paolo und Aghinolfo nach Italien muss Christine allein nicht nur für ihre eigenen drei Kinder, sondern auch für ihre Mutter und andere weibliche Verwandten sorgen.

24 Sie beschreibt ihre autodidaktischen Studien in dieser Zeit in ihrer *Advision Christine (Christines Vision)* von 1405.

25 Dies zeigt sich auch daran, dass es ungewöhnlich viele Autographe ihrer Werke gibt, was für keinen anderen mittelalterlichen Autor der Fall ist. Außerdem geht aus vereinzelt Passagen in ihren Schriften hervor, dass sie mit den handwerklichen Verfahren der damaligen Buchherstellung vertraut war. Zu bedenken ist außerdem, dass diese Art der Beteiligung an der Herstellung ihrer eigenen Bücher deren Produktionskosten deutlich verringerte.

26 CHRISTINE DE PIZAN: *Das Buch von den Wechseljällen des Schicksals*, hrsg. von Suzanne Solente, 4 Bd.; Paris 1959–1966, Bd. 1, S. 52–53: „Mit Leichtigkeit erhob ich mich, / Keine Spur mehr von der Trägheit der Tränen, / Die meine Verzweiflung nur noch gesteigert hatte. / Mit einem Mal hatte ich ein starkes und kühnes Herz, / Was mich verwunderte, doch spürte ich, / Dass ich wahrhaftig ein Mann geworden war. / [...] Wie Ihr hört, bin ich noch immer ein Mann, / Bin es seit mehr als geschlagenen 13 Jahren. / Aber eigentlich wäre ich lieber / Wieder wie früher eine Frau.“ – Übersetzung von Margarete Zimmermann.

27 Die 2015 bei Berlin Classics erschienene CD Christine de Pizan *Chansons et Ballades* des Ensembles VOCAME vermittelt einen Eindruck von der poetischen Qualität und der thematischen und formalen Vielfalt der Dichtung dieser Autorin.

heute wohl berühmtestes und in viele Sprachen übersetztes *Buch von der Stadt der Frauen*, eine fulminante Streitschrift zur Verteidigung des weiblichen Geschlechts.

Aber sie verfasst auch 1405 die bis heute maßgebliche Biografie von König Charles V., sie entfacht in ihren Briefen gegen den *Rosenroman* eine Debatte um das Frauenbild des Verfassers Jean de Meun, sie publiziert politische Flugschriften wie die *Klage über die Missstände in Frankreich* (1410), mit denen sie versucht, den Frieden herbeizuführen. Nach 1429 und ihrem hymnischen Gedicht auf Jeanne d’Arc verstummt die Stimme der Christine de Pizan, und vermutlich stirbt sie kurze Zeit später.

Obwohl die Wiederentdeckung ihrer *Stadt der Frauen* erst seit den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts erfolgt, ist Christine seit ihrem Tod nie ganz in Vergessenheit geraten, und die oft aufwändig illuminierten Abschriften ihrer Werke sind kostbare Schätze vieler großer europäischer Bibliotheken und waren im Besitz von Adligen wie Diane de Poitiers oder Margarete von Navarra. Im 16./17. Jahrhundert gilt sie als Vorreiterin des großen Geschlechterstreits, der *Querelle des Femmes*,<sup>28</sup> im 18. Jahrhundert kennen die Aufklärer Denis Diderot und Christoph Martin Wieland ihr Werk, während der frühe Feminismus um 1900 sie als Ikone von emanzipatorischen Bewegungen unterschiedlichster Couleur instrumentalisiert.<sup>29</sup>

Heute gehört sie zu den meistgelesenen und auch am stärksten beforschten Autoren des Mittelalters, der wir seit dem frühen 20. Jahrhundert immer wieder und in oft überraschenden Zusammenhängen begegnen: Bereits Rainer Maria Rilke verschafft ihr in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) einen Auftritt an der Seite des geistesverwirrten Königs Charles VI., später erscheint sie in Barbara Tuchmans *Der ferne Spiegel* als kluge Kommentatorin der Zeitverhältnisse. Exakt ein Jahrhundert nach Rilke widmet ihr die italienische Regisseurin Stefania Sandrelli das Biopic *Christine Cristina*, sie steht aber auch im Mittelpunkt von Sabrina Capitanis *Buch der Gifte* (2006) oder tritt auf als frühfeministische Unruhestifterin in Dietrich Schwanitz’ Universitätsroman *Der Campus* (1995). Und wenn sich Alice Schwarzer von der Fotografin Bettina Flitner mit Christines Traktat über das Waffenhandwerk, dem *Buch vom Fechten und der Ritterschaft*, als ihrem Lieblingsbuch aus den Beständen der Berliner Staatsbibliothek ablichten lässt<sup>30</sup> oder Meryl Streep 2011 als Rednerin

28 Siehe hierzu GISELA BOCK / MARGARETE ZIMMERMANN (Hrsg.): *Die europäische Querelle des Femmes. Geschlechterdebatten seit dem 15. Jahrhundert*; Stuttgart / Weimar 1997.

29 Hierzu detailliert: MARGARETE ZIMMERMANN: Christine de Pizan und die Feminismus-Debatten des frühen XX. Jahrhunderts, in: RENATE KROLL / MARGARETE ZIMMERMANN (Hrsg.): *Feministische Literaturwissenschaft in der Romanistik. Theoretische Grundlagen – Forschungsstand – Neuinterpretationen*; Stuttgart / Weimar 1995, S. 156–186.

30 In dem Fotoband von BETTINA FLITNER: *Die Staatsbibliothek und Ich*, Berlin 2011, in dem 24 Per-

auf der alljährlichen *Christine de Pizan Honors Gala* des in Washington geplanten *National Museum of Women's History* auftritt, so zeigt dies erneut die Allgegenwärtigkeit dieser großen europäischen Autorin des Mittelalters, deren Faszinationspotential noch längst nicht erloschen ist und die nicht aufhören wird, uns zu überraschen.<sup>31</sup>

### III

*Das Buch von der Stadt der Frauen*, ein dreiteiliger Prosatraktat, entsteht zwischen Dezember 1404 und April 1405, zu einem Zeitpunkt, als die Franko-Italienerin bereits eine in Kreisen des europäischen Adels ebenso anerkannte wie gefragte Schriftstellerin ist. Über die Entstehungsumstände dieses Buchs wissen wir nur, dass die Empfänger der beiden kostbarsten Abschriften die Herzöge von Berry und Burgund waren. Die *Stadt der Frauen* ist heute in zahlreichen, meist aufwändig illuminierten Handschriften überliefert, die oft in weiblicher Linie vererbt wurden. Im 15./16. Jahrhundert entstehen niederländische und englische Übersetzungen, bevor das Buch dann in einen jahrhundertlangen Dornröschenschlaf versinkt. Dies hängt damit zusammen, dass am Ende des 15. Jahrhunderts die vollständige französische Übersetzung von Boccaccios *De claris mulieribus*, ein sog. Frauenkatalog und eine Frauenlobschrift erscheint, aus der auch Christine de Pizan einige Beispiele entnommen hatte. Von diesem Zeitpunkt an werden Boccaccios Werk und Christines *Stadt der Frauen* von der zeitgenössischen Leserschaft miteinander verwechselt, zu Ungunsten von Christine. Deshalb werden die Abschriften ihres Traktats seltener, ja, sie brechen schließlich sogar ganz ab. Anders als andere Werke aus ihrer Feder wird die *Cité des Dames* im 16. Jahrhundert deshalb nicht in den Druck überführt, sondern verbleibt im Stadium der handschriftlichen Überlieferung.

Erst in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts ändert sich dies schlagartig, dank der Transkription der mittelalterlichen Handschrift der *Cité des Dames* durch Maureen C. Curnow. In deren Gefolge entstehen 1982–1997 die modernen Übersetzungen ins Englische, Niederländische, Deutsche, Neufranzösische, Katalanische, Spanische und Italienische. Sie verhelfen Christines Schrift am Ende des 20. Jahrhunderts zu einer weltweiten Verbreitung. Zugleich findet auf diesem Wege eine Art ‚Demokratisierung‘ dieses Buches statt, das erst jetzt ein breites Publikum erreicht.

Der Buchtitel verweist auf einen großen Vorgänger, auf den Kirchenvater Augustinus und seine Schrift *De civitate Dei*, die Christine mit Sicherheit ge-

sönlichkeiten des öffentlichen Lebens sich von der Kölner Fotografin mit ihrem Lieblingstext aus der Berliner Staatsbibliothek ablichten ließen.– Der Traktat über das Waffenhandwerk war das erste, noch im 15. Jahrhundert, ins Deutsche übersetzte Werk Christines.

31 Für das Frühjahr 2021 wird außerdem das Erscheinen des Kriminalromans *Murder in the Cloister* (*A Christine De Pizan Mystery*) von Tania Bayard angekündigt.

kannt hat. Sie teilt mit ihm das apologetische Projekt (bei Augustin die Verteidigung des Christentums) und die Betonung der Bedeutung der *civitas*. Die *Stadt der Frauen* beginnt mit einer Leseszene, der selbstbewussten Inszenierung des Text-Ichs Christine als gelehrte Leserin in ihrer Studierstube und an ihrem Schreibpult. In einem langen, gewundenen Satzgefüge, das den spätmittelalterlichen Kanzleistil imitiert, vielleicht auch ein Echo jener gelehrten Prosa ist, die im folgenden als Gegenstand anspruchsvoller Lektüren erwähnt wird, präsentiert sich dieses Ich als buchliebende und wissensdurstige Frühhumanistin. Eine souveräne Leserin tritt uns entgegen, zugleich eine umsichtige Kompilatorin. Sie greift je nach Lebens- und Gebrauchssituation auf Schriften unterschiedlicher Gattungen und Schwierigkeitsgrade zurück, so wie es die Praxis des gelehrten Lesens und Dichtens im Spätmittelalter ist.

Es ist ein Lese- und Arbeitsbild besonderer Art, das eine einsame Leserin zeigt und den Beginn eines Buchs besonderer Art, das wiederum auf der Lektüre anderer Bücher beruht. Letztere geben den Impuls zum Umschreiben, zur *ré-écriture* von übermächtigen Texttraditionen überwiegend klerikaler Herkunft. Doch zunächst geht es nur um ein Innehalten und um die Ankündigung eines Lektürewechsels (der fatale Folgen haben wird):

„Als ich eines Tages nach meiner Gewohnheit, die meinen Lebensrhythmus bestimmt, umgeben von zahlreichen Büchern aus unterschiedlichen Sachgebieten, in meiner Klausur saß und mich dem Studium der Schriften widmete, war zu jener Stunde es mein Verstand einigermaßen leid, die bedeutenden Lehrsätze verschiedener Autoren, mit denen ich mich seit längerem beschäftigte, zu durchdenken. Ich blickte also von meinem Buch auf und beschloss, diese komplizierten Dinge eine Weile ruhen zu lassen und mich stattdessen bei der Lektüre heiterer Dichtung zu zerstreuen.“<sup>32</sup>

Diese Selbstinszenierung ist die einer professionellen Schriftstellerin und Gelehrten, einer *clergesse*. Bei ihrem Umgang mit anspruchsvoller Literatur, so erfahren wir, handelt es sich um eine regelmäßige, keineswegs zufällige Tätigkeit, die sich zudem in eine unbestimmte Dauer einschreibt. Doch die Selbstsicherheit dieser gelehrten Leserin gerät schon bald ins Wanken, denn statt Entspannungslektüre fällt ihr „ganz unerwartet ein merkwürdiges Buch in die Hände“,<sup>33</sup> das sie zunächst zur Seite legt, um es am nächsten Morgen jedoch wieder zu öffnen. Es erweist sich schnell als ein ausgesprochener Missgriff, denn es handelt sich um die *Lamentationes Matheoli*, die zunächst in lateinischer Sprache verfasste misogynie und misogame Schrift des nordfranzösischen Geistlichen Mattheus von Boulogne, genannt Matheolus (~1260–~1320). Doch erst in ihrer französischen Übersetzung durch Jehan Le Fèvre (Ende des 14. Jh.s)

32 PIZAN: *Stadt der Frauen* (Anm. 12), S. 35.

33 PIZAN: *Stadt der Frauen* (Anm. 12), S. 35.

tritt sie ihren Siegeszug als Klassiker des spätmittelalterlichen Sexismus auf die Leseplatte einer männlichen Leserschaft an.<sup>34</sup> Matheolus-Le Fèvre präsentieren unter Rückgriff auf antike Quellen wie Ovid und auf volkssprachliche Literatur des Mittelalters (hier vor allem auf den sog. zweiten *Rosenroman* des Jean de Meun, auf Exemplarsammlungen zum Thema „Frau“ und auf die obszönen, meist misogynen *Fabliaux*<sup>35</sup>) eine sich in langen, ziemlich öden Tiraden dahinzügelnde Klage über das weibliche Geschlecht und die Qualen des ehelichen Lebens.

Diese Lektüre erschüttert zutiefst das Selbstbewusstsein der vormals souveränen Leserin. Konfrontiert mit einer nicht endenwollenden Flut von Diatriben gegen ihr eigenes Geschlecht und mit einer *hate speech* (Judith Butler) *avant la lettre*, versinkt die Protagonistin in lähmend-depressive Selbstzweifel:

„[...] In meinem Innern war ich verstört und fragte mich, welches der Grund, die Ursache dafür sein könnte, dass so viele und so verschiedene Männer, ganz gleich welchen Bildungsgrades, dazu neigten und immer noch neigen, in ihren Reden, Traktaten und Schriften derartig viele teuflische Scheußlichkeiten über Frauen und deren Lebensumstände zu verbreiten. Und zwar nicht nur [...] jener Matheolus, der in literarischer Hinsicht völlig unbedeutend ist und Lügengewäsch verbreitet, nein: allerorts, in allen möglichen Abhandlungen scheinen Philosophen, Dichter, alle Redner [...] wie aus einem einzigen Munde zu sprechen und alle zu dem gleichen Ergebnis zu kommen, dass nämlich Frauen in ihrem Verhalten und ihrer Lebensweise zu allen möglichen Formen des Lasters neigen.“<sup>36</sup>

Sogar der Rückgriff auf die eigene Erfahrung und auf die Erfahrung anderer, von ihr befragten Frauen helfen da nicht weiter. In dieser Situation treten die drei lichtumstrahlten Allegorien Gerechtigkeit, Rechtmäßigkeit und Vernunft (*Justice, Droiture, Raison*) auf den Plan, halten eine energische Gegenrede zu diesen selbstzerstörerischen Überlegungen und versprechen tatkräftige Hilfe in Gestalt der Errichtung einer unzerstörbaren „Festung“, das heißt: der gemeinsamen Abfassung eines Buchs und der Schaffung eines Archivs für ein neues und anderes Wissen über Frauen, ihre Leistungen in der Menschheits- und Kulturgeschichte. Es ist ein „Bauwerk ganz besonderer Art“, das in gemeinsamer Arbeit entstehen soll:

34 Die *Lamentations de Matheolus* sind eine von einem Kleriker verfasste ehe- und frauenfeindliche Diatribe. Der Fehlgriff der fiktiven Leserin in Christines Traktat erklärt sich damit, dass dieselbe Handschrift im Anschluss an die *Lamentations* auch eine lange Abhandlung über die Freuden der Ehe enthält.

35 Die meist anonym überlieferten *Fabliaux* des 12.–14. Jhs sind überwiegend in städtischen Milieus spielende Verserzählungen. In oft kruder Sprache erzählen sie von Strategien, deren Ziel die Erreichung sexueller Lust oder die Übervorteilung eines Kontrahenten ist.

36 PIZAN: *Stadt der Frauen* (Anm. 12), S. 36.

„Wisse, wir sind hier, um eben jenen Irrtum, dem du aufgesessen bist, aus der Welt zu schaffen und um künftig allen hochherzigen und rechtschaffenen Frauen einen Ort der Zuflucht, eine umfriedete Festung gegen die Schar der boshafte Belagerer zu bieten. Allzu lange schon stehen die edlen Frauen ganz allein, sind ungeschützt wie ein Feld ohne Hecke [...]. Deshalb verwundert es nicht, wenn ihre missgünstigen Gegner und die hämischen Finsterlinge, die auf die Frauen alle möglichen Pfeile abgeschossen haben, diesen Krieg für sich entscheiden konnten, fehlte es doch ganz einfach an einer angemessenen Verteidigung. Welche Stadt, ganz gleich, wie stark ihre Befestigungen sind, ließe sich nicht einnehmen, wenn es an Widerstand mangelt? [...] Wir, die drei großen Frauen, die wir hier vor dir stehen, [...] sind gekommen, um dir von einem Bauwerk ganz besonderer Art zu künden. Es wird der Umfriedung einer solide gemauerten und gebauten Stadt gleichen. Dir ist bestimmt, es mit unserer Hilfe und unserem Beistand zu errichten.“<sup>37</sup>

Diese drei allegorischen Frauengestalten und Kronen tragenden Lichtgestalten, von dem Text-Ich Christine meist als „dames“ („edle Frauen“) angesprochen, werfen viele Fragen auf. Wenn zuallererst in der Dunkelheit des selbstzerstörerischen Denkens, in das Christine verfallen ist, ein Lichtstrahl von ihrer Präsenz kündigt, so ist dies ein Motiv aus spätmittelalterlichen Verkündigungsszenen mit der lesenden Maria. Wenn beim ersten Auftreten der Drei Tugenden immer wieder auf ihren hell leuchtenden Gestalten, auf ihrer Lichthaftigkeit, insistiert wird<sup>38</sup>, könnte dies auf einen politisch-kommunalen Zusammenhang verweisen: In der *Sala della pace*, dem Friedenssaal des *Palazzo Comunale* von Siena, werden sowohl in den Inschriften als auch in den Freskenmalereien die Tugenden, und hier vor allem die auch in der *Stadt der Frauen* auftretende Gerechtigkeit, immer wieder als „hell leuchtend“<sup>39</sup> beschrieben, wie auch die „Vorstellung von Ruhm und Größe einer Stadt“ häufig mit der „Metapher des Lichts“<sup>40</sup> umschrieben wird. Auf diese zunächst rein visuelle Erscheinung der Tugenden unter dem Zeichen von Licht und Helligkeit folgt die Hinwendung zu Wort und Stimme in Form einer längeren *allocutio* an Christine, in der die drei Frauengestalten ihre Identität enthüllen sowie den Plan, gemeinsam mit ihr eine alle Zeiten überdauernde Frauenstadt zu bauen. Die Aufforderung dazu, ausgesprochen von Frau Vernunft, spielt bereits mit der Doppelbödigkeit des nachfolgenden Geschehens. Es ist verankert in dem konkreten Imaginarium eines idealen Orts, eines *locus amoenus*, an dem alle mittelalterlichen Nöte und Mängel außer Kraft gesetzt scheinen. Dort geschieht nun etwas Beson-

37 PIZAN: *Stadt der Frauen* (Anm. 12), S. 42.

38 Besonders bei der Beschreibung ihrer Erscheinung, *Stadt der Frauen*, S. 38.– Im folgenden greife ich auf einige meiner Überlegungen zurück in: Christine de Pizans ‚Drei Tugenden‘. Ein Tugendkonzept mit politischem Hintergrund“; in: MARIACARLA GADEBUSCH BONDIO / ANDREA BETTELS (Hrsg.): *Im Korsett der Tugenden. Moral und Geschlecht im kulturhistorischen Kontext*; Hildesheim / New York 2013, S. 151–167.

39 MAX SEIDEL: *Dolce vita. Ambrogio Lorenzettis Porträt des Sieneser Staates*; Basel 1999, S. 62.

40 QUENTIN SKINNER: Macht und Ruhm der Republik in den Fresken Lorenzettis; in: ders., *Visionen des Politischen*; Frankfurt a.M. 2009, S. 115.

deres: Eigentlich werden intellektuelle Prozesse und Bewusstseinsveränderungen in Gang gesetzt, die jedoch in die Begrifflichkeit von körperlicher Arbeit übersetzt werden – es wird eine Spitzhacke ergriffen, tief gegraben, ein Graben ausgehoben und Erde fortgeschafft:

„Jetzt fang an, Tochter. Lass uns, ohne noch mehr Zeit zu verlieren, hinaus auf das Feld der Literatur gehen: Dort soll die Frauenstadt auf einem fetten und fruchtbaren Boden errichtet werden, dort, wo alle Früchte wachsen, sanfte Flüsse fließen und die Erde überreich ist an guten Dingen jeglicher Art. Nimm die Spitzhacke deines Verstandes, grabe tief und hebe überall dort einen tiefen Graben aus, wo es mein Lot dir anzeigt. Ich werde dir mit meinen eigenen Schultern helfen, die Erde fortzuschaffen.“<sup>41</sup>

Was nun folgt in ähnlicher Doppelbödigkeit der Begrifflichkeit und in permanenten Übergängen von einer gedanklichen Ebene zur anderen, ist die Errichtung eines Text-Gebäudes, eines Buchs, dessen Entstehung sich Schritt für Schritt nachvollziehen lässt, einer Text-Festung, erbaut aus Bausteinen besonderer Art, denn diese sind aus dem Material beispielhafter Geschichten, die um ideales Tun, Wirken und um Erfindungen von Frauen aller Epochen kreisen. Die Eingangsminiatur zu den maßgeblichen Handschriften des *Buchs von der Stadt der Frauen*, ausgeführt in der „Werkstatt des Meisters der Cité des Dames [...]“, deren Arbeiten Christine wahrscheinlich beaufsichtigt hat<sup>42</sup> ist ein Doppelbild, das auf der linken Bildhälfte den Besuch der Drei Tugenden in der Studierstube der Autorin darstellt und auf der rechten den Beginn der Erbauung der Stadt (Abb. 3).

Auf diesem Simultanbild erscheint zunächst links erneut die verkürzte Darstellung eines Hauses und damit ein von den Ökonomielehren seit der Antike immer wieder als primär weiblich definierter Lebensraum; zugleich jedoch ist der dargestellte Raum eine Gelehrtenstube und damit ein im Spätmittelalter männlich konnotierter Ort der Gelehrsamkeit. Hier ist seine Bewohnerin indes eine weibliche Gelehrte, eine „fille d'étude“, wie sich Christine selbst gern bezeichnet. Damit erfolgt im Medium des Bildes eine Durchkreuzung zeitgenössischer Geschlechternormen. Diese Strategie wird verstärkt durch die gekrönten Drei Tugenden, mit deren Hilfe das Text-Ich Christine die Frauenstadt errichten wird und die mit den Insignien der Macht und der Rechtsprechung ausgestattet sind.

Die rechte Bildhälfte zeigt den Übergang vom Innenbereich des Hauses in den Außenbereich, in dem die Natur durch den beginnenden Bauprozess

41 PIZAN: *Stadt der Frauen* (Anm. 12), S. 48.

42 ZÜHLKE: *Frühhumanistische Intellektuelle* (Anm. 17), S. 124.– Dort auch auf S. 124–131 eine detaillierte Analyse dieser Frontispizminiatur.

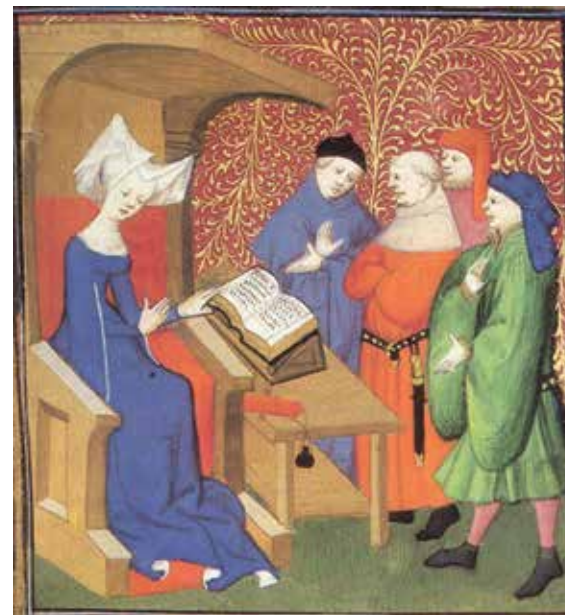


Abb. 2 Eine Frau hinter ihrem Schreibpult diskutiert mit einer Gruppe von vier Männern. London, British Library, Ms. Harley 4431, f.259v.



Abb. 3 Maître de la Cité des Dames, Frontispizminiatur zum *Buch von der Stadt der Frauen*. Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 1179, fol. 3r.

sogleich umgeformt wird in den sozialen und symbolischen Raum der Stadt. Auch hier steht das handwerkliche Arbeitsbild von zwei Frauen mit Maurerwerkzeug, einer Mörtelkelle und einem Mörtelkasten, in deutlichem Gegensatz zu zeitgenössischen Geschlechternormen. Zugleich vollzieht sich im Übergang von der linken zur rechten Bildhälfte ein Übergang von der *vita contemplativa* zur *vita activa* wie auch der Übergang von der vereinzelnden, einsamen Arbeit am Schreibtisch zu der Arbeit zweier Frauen an einem gemeinsamen Projekt.

In schneller Wechselrede zwischen dem Text-Ich Christine und den drei Allegorien entsteht nun ein utopischer „Wunschraum“, der den „Beginn eines neuen Reiches der Frauen“<sup>43</sup> in der Nachfolge der Amazonen markiert, der aber, im Unterschied zu deren Reich, auf Dauer angelegt ist – und mit keinerlei Gebärzwang verbunden ist, wie bei den Amazonen.<sup>44</sup>

Die tatkräftige Allegorie der Gerechtigkeit verkündet dann der erstaunten Christine sogleich als ersten Arbeitsschritt die Grundlegung dieser die Zeiten überdauernden Konstruktion:

„Aber du wirst mit dieser Stadt, die du zu bauen hast, ein weitaus beständigeres Werk schaffen. Nach unser dreier Ratschluss bin ich damit beauftragt, den Anfang zu machen und dich mit haltbarem, unverfälschtem Mörtel zu versehen, damit ein solider Grund gelegt wird; dann um sie herum starke Mauern zu ziehen, hoch, breit, bestückt mit starken Türmen und wehrhaften Kastellen mit Gräben, richtigen Bollwerken, mit eben allem, was zu einer stark und dauerhaft befestigten Stadt gehört. Und auf unser Geheiß wirst du sie tief in den Boden einlassen, damit sie mehr Halt haben, und dann ziehst du die Mauern so hoch, dass sie niemanden zu fürchten brauchen.“<sup>45</sup>

Immer wieder wird bei der Entstehung dieses Konstrukts die allegorische mit der real-konkreten Ebene, der Mörtel des Gebäudebaus mit dem der Geschichten, der Exempla verbunden. Bei diesem Übergang von einem individuellen weiblichen Mikro- zu einem kollektiven Makro-Raum entsteht der große Raum der Stadt, der am Ende den Frauen aller Zeiten übergeben wird. Dessen wichtigste Merkmale sind eine feminine Bevölkerung – in Gestaltung von Exempla über weibliche Exemplarität in den verschiedensten Bereichen –, die Wehrhaftigkeit dieser Stadt, ihre Beständigkeit und damit Zeitenthobenheit sowie schließlich ihre Schönheit.

Immer wieder greift die Autorin dabei auf die heilige Zahl drei zurück: Die drei Frauengestalten Vernunft, Rechtmäßigkeit und Gerechtigkeit erschaffen

43 PIZAN: *Stadt der Frauen* (Anm. 12), S. 148.

44 So erläutert Frau Gerechtigkeit, die „Würde“ dieses neuen Frauenreiches sei „allerdings ungleich höher als die des Frauenreiches früherer Zeiten, denn seine Frauen werden nicht gezwungen sein, ihr Territorium zu verlassen, um Nachfolgerinnen zu empfangen und zu gebären und ihren Besitz über die Zeiten hinweg, von einem Geschlecht zum anderen, zu erhalten: die Frauen, die wir jetzt dort ansiedeln, werden alle Zeiten überdauern“ (PIZAN: *Stadt der Frauen* [Anm. 12], S. 148).

45 PIZAN: *Stadt der Frauen* (Anm. 12), S. 44.

gemeinsam mit dem Text-Ich Christine in drei großen Schritten die imaginäre Stadt der Frauen, deren Bau wiederum in den drei Teilen des *Buchs von der Stadt der Frauen* dargestellt wird. Das erste beginnt mit der Diskussion misogynen Positionen und ihrer Urheber – in der Baumetaphorik gleichgesetzt mit der Aushebung der Erde und der Legung der Fundamente – und geht dann über zu Herrscherinnen aller Epochen, die Großes geleistet haben. Christine de Pizan verharnt hier besonders lange beim Reich der Amazonen und seinen Herrscherinnen, um dann überzugehen zu Frauen aus verschiedenen Ständen, die sich durch Intelligenz, Gelehrsamkeit, Erfinderringeist und Lebensklugheit – *prudencia* – ausgezeichnet haben. Dies sind „Mauern, die die Stadt umschließen“, die auch schon „mit Farbe verputzt“<sup>46</sup> seien.

Mit der Allegorie der Rechtmäßigkeit beginnt die zweite Bauphase, und jetzt gilt es, die Mauern mit passenden Bauwerken zu füllen, wie es als Aufforderung an Christine heißt:

„Nimm also dein Werkzeug und folge mir! Komm her, rühr den Mörtel hier in der Ecke an und mauere tüchtig, im Rhythmus des Eintauchens deiner Feder; genügend Material will ich dir schon beschaffen. Mit Gottes Hilfe werden wir binnen kurzem die stattlichen Königspaläste und die vornehmen Wohnstätten für die vortrefflichen und hochberühmten Damen errichten, die bis ans Ende aller Zeiten in dieser Stadt einen Zufluchtsort und eine Bleibe finden sollen.“<sup>47</sup>

In diesem Bauabschnitt werden mit den Sibyllen, ferner mit Prophetinnen und Visionärinnen sowie mit vorbildlichen Töchtern die „königlichen Paläste [...] und die Zwinger und die Wehrtürme der Stadt“<sup>48</sup> geschaffen. In einem nächsten Schritt geht es um die Einwohnerinnen der Stadt, „edle und kluge Frauen“<sup>49</sup>. Sie werden wieder durch die Rede bzw. die Fragen Christines und die Antworten in Form von Exempla durch ihre Begleiterin beschworen und in die Stadt „eingebürgert“.

Mit dem dritten und letzten Teil erfolgt mit Hilfe von Frau Gerechtigkeit der Einzug der heiligen Frauen – der Jungfrau Maria und weiblicher Heiliger, deren Martyrium erzählt wird. Der Geschichte der „heiligen Jungfrau Christine“<sup>50</sup> kommt dabei auch wegen ihrer zentralen Stellung innerhalb dieses Teils eine besondere Bedeutung zu. Er endet mit einem Aufruf zur Freude angesichts der Vollendung der Stadt und mit einem Appell an die zeitgenössischen Frauen, denen diese Stadt „als Hort und Zufluchtsort gegen Eure Feinde und Angreifer“<sup>51</sup> und als Tugendsspiegel übergeben wird.

46 PIZAN: *Stadt der Frauen* (Anm. 12), S. 128.

47 PIZAN: *Stadt der Frauen* (Anm. 12), S. 131.

48 PIZAN: *Stadt der Frauen* (Anm. 12), S. 147.

49 PIZAN: *Stadt der Frauen* (Anm. 12), S. 148.

50 PIZAN: *Stadt der Frauen* (Anm. 12), S. 266.

51 PIZAN: *Stadt der Frauen* (Anm. 12), S. 286.

Christine errichtet mit der *Stadt der Frauen* den Raum einer mittelalterlichen Stadt mit Festungscharakter. Ob sie bei der Abfassung ihres Traktats konkrete Konstruktionen vor Augen hatte, wissen wir nicht, doch vermutlich dürfte sie von dem einzigartigen Insel-Bauwerk des normannischen Mont Saint-Michel gehört, vielleicht auch darüber gelesen haben oder an italienische Städte mit Festungscharakter gedacht haben. Wenn sie sich auf die Stadt als ein Modell menschlichen, hier des ausschließlich weiblichen Zusammenlebens bezieht, so ist dies kein Zufall, gilt doch die Stadt seit dem 13. Jahrhundert als „Metapher des vollkommenen Lebens“ und als „Vollendungsform menschlicher Gemeinschaft.“<sup>52</sup> Sie ist zudem der Ort einer besonderen Form des Friedens, der *pax civilis*, sowie der einer ganz spezifischen Form der Schönheit.<sup>53</sup> Die drei Fragen, die sich im Zusammenhang mit diesem Sozialgebilde immer wieder stellen – die nach der Gestalt der Stadt, die nach ihren Bewohnern und die nach den Bedingungen der Mitgliedschaft – strukturieren ebenfalls die Erschaffung von Christine de Pizans Frauenstadt und verdeutlichen ihre Nähe zu zeitgenössischen Stadtkonstrukten.

Auffällig an dieser Konstruktion eines ausschließlich feminin besetzten Raums ist die Prozesshaftigkeit. Gezeigt wird die Entstehung, nicht aber ein endgültiger Zustand oder ein konkretes ‚Funktionieren‘ der imaginierten Frauenstadt nach bestimmten Regeln. Auf welche Weise wird nun der Zugang zu dieser idealen Stadt geregelt? Tugend (*vertu*) ist das vorrangige Auswahlprinzip für seine Bewohnerinnen, sozusagen das ‚Eintrittsbillet‘. Dieser Vorstellung von Tugend liegt allerdings ein Verständnis zugrunde, das im Mittelalter und ganz besonders bei Christine de Pizan keineswegs jenen „sauertöpfischen Beigeschmack“ besitzt, der ihr heute eigen ist, sondern sie war „ein höchst anmutiges, anlockendes und charmantes Wesen“, bedeutete ein „dauernd lebendiges, glückseliges Könnens- und Machtbewußtsein zum Wollen und Tun eines in sich selbst und gleichzeitig für unsere Individualität allein Rechten und Guten“<sup>54</sup> und kann am ehesten mit der antiken *virtus* verglichen werden. Wenn wir dies in eine uns vertrautere Begrifflichkeit übersetzen, so ließe sich Christines Tugendbegriff umschreiben mit einer Form höchster Selbstverwirklichung und zugleich der Verantwortung für ein Gemeinwesen oder für Mitmenschen.

Die *Stadt der Frauen* als unzerstörbare Festung, als wehrhafte, zudem kostbar ausgestattete Stadt ist zudem eine Art gesteigertes Amazonenreich, eine Vollendung dieses historischen Entwurfs eines „royaume de femenie“, in des-

52 ULRICH MEIER: *Mensch und Bürger. Die Stadt im Denken spätmittelalterlicher Theologen, Philosophen und Juristen*; München 1994, S. 28, 32.

53 Vgl. hierzu MEIER: *Mensch* (Anm. 52), S. 51f.

54 MAX SCHELER: Zur Rehabilitierung der Tugend, in: MAX SCHELER: *Vom Umsturz der Werte. Abhandlungen und Aufsätze*; Bern 1955, S. 15–31, S. 15.– Alle Hervorhebungen vom Autor.

sen Nachfolge Christine sie immer wieder stellt. Allerdings löst sie ihre Idealstadt vollkommen aus allen heterosexuellen Zusammenhängen, denn im Unterschied zu den Amazonen vermehren sich die Bewohnerinnen durch eine Art intellektueller Parthenogenese, das heißt durch die ‚Anwerbung‘ weiterer tugendhafter Frauen und über das ‚Lockmittel Buch‘. Sie ist deshalb ein durch und durch geistiges, ja intellektuelles Konstrukt, ein Buch über die Entstehung eines Buches, das in weiblicher Gemeinschaftsarbeit entsteht und sich als Trost- und Exemplarbuch an alle lesefähigen Frauen des Spätmittelalters richtet. Eingeschrieben in die *Stadt der Frauen* sind also auch die Bilder lesender Frauen, jener Leserinnen, die vom endenden Mittelalter bis zum heutigen Tag im Prozess ihrer Lektüren immer wieder aufs neue das vielgestaltige Potenzial dieses Stadtentwurfs lebendig werden lassen.

Zugleich entwirft die Autorin über ihren Text einen neuen Vorstellungsräum, ein neues Imaginarium von Weiblichkeit, um, ähnlich wie in der Auseinandersetzung mit dem *Rosenroman*, deformierende und diffamierende Fremddefinitionen von Weiblichkeit zu zerstören. Dass Christines *Stadt der Frauen* auch von späteren Leserinnen als ein feminozentrisches Imaginarium wahrgenommen wurde, das als eine Kraftquelle und als ein Medium der Selbstvergewisserung funktionieren konnte, zeigt sich an einem aufschlussreichen Medienwechsel. Denn zahlreiche Herrscherinnen im Europa der Frühen Neuzeit, mächtige Frauen wie Margarete von Österreich oder Anne de Bretagne ließen großformatige Wandteppiche mit Motiven aus diesem Werk herstellen. Diese hingen dann in den repräsentativen Gemächern dieser Herrscherinnen und besaßen eine herrschaftslegitimierende Funktion wie auch eine Schutzfunktion.<sup>55</sup>

Dass dies in einem anderen Format und in einem ganz anderen politischen Kontext auch in unserer Zeit funktionieren kann, zeigt eine kleine narrative Sequenz aus dem 2018 mit dem *Man Booker Prize* ausgezeichneten Roman *Milchmann* der nordirischen Autorin Anna Burns. In einer namenlosen Stadt, die aber leicht als das Belfast der 1970er Jahre zu erkennen ist, und in einer Atmosphäre des religiösen Fanatismus, einer reaktionären Sexualmoral, gepaart mit Misogynie und Unterdrückung der Frauen, formieren sich sieben Frauen zu einer kleinen Zelle des Widerstands. Diese Feministinnen tun etwas so Unglaubliches wie Lesen und Debattieren und sollen von einer achten, von außen kommenden Frau unterstützt werden.

55 Diese Teppiche existieren anscheinend nicht mehr oder sie sind verschwunden in den Archiven großer europäischer Museen. Susan Groag Bell hat in jahrelangen Recherchen in ganz Europa jedoch indirekt ihre Existenz aus Dokumenten wie Inventarlisten, Testamenten oder zeitgenössischen Berichten erschlossen. Siehe hierzu SUSAN GROAG BELL: *The Lost Tapestries of the City of Ladies: Christine de Pizan's Renaissance Legacy*; Berkeley / Los Angeles / London 2004.

Um diesen gefährlichen, subversiven Umtrieben ein Ende zu bereiten, platzt eines Abends ein männlicher Sturmtrupp – die „Verweigerer“ – „mit Halloweenmasken, Sturmhauben und Waffen herein“. Sie finden aber nur „sieben Frauen mit Schultertüchern und Hausschuhen, die bei Tee und Gebäck mit glühendem Elan“ die Auswirkungen eines Massakers aus dem 19. Jahrhundert auf Frauen und Kinder diskutieren. Was die Verfolger jedoch erstarren lässt und die sieben Frauen vor ihren Attacken bewahrt, ist dies:

„Von den Wänden des Schuppens schauten den Verweigerern riesige, überlebensgroße Bilder von inspirierenden, prototypischen Powerfrauen aus Vergangenheit und Gegenwart entgegen und verschlugen ihnen kurz den Atem: die Pankhursts, Millicent Fawcett, Emily Davison, Ida Bell Wells, Florence Nightingale, Eleanor Roosevelt, Harriet Tubman, Mariana Pineda, Marie Curie, Lucy Stone, Dolly Parton, lauter solche Frauen [...]“<sup>56</sup>

Die Schutzfunktion dieser *Stadt der Frauen en miniature* ist evident: Die Verfolger verschwinden, „nachdem sie sich von dem Hirnschock erholt hatten, den die riesigen Frauen aus allen Jahrhunderten ausgelöst hatten, die in diesem Moment unseren sieben Frauen beistanden“<sup>57</sup> und verzichten auf weitere Verfolgungen.

## V

Ist *Stadt der Frauen* eine Utopie? Nein – wenn wir den Kriterienkatalog frühneuzeitlicher androzentrischer Schriften wie Thomas Morus’ *Utopia* oder Campanellas *Sonnenstaat* anlegen. Ja – wenn wir Christine de Pizans Schrift innerhalb einer Tradition utopischen Denkens im Mittelalter situieren<sup>58</sup> und mit ihr zugleich eine neue Tradition beginnen lassen, jene der feminozentrischen Utopien. Es handelt sich um keine moderne Sozialutopie, in deren Mittelpunkt eine ideale Organisationsform menschlicher Gesellschaft steht, sondern den Entwurf eines idealen Raums, bewohnt von einer femininen Elite. Diese definiert sich über moralische und intellektuelle Vollkommenheit auf den verschiedensten Gebieten des menschlichen Zusammenlebens und zugleich über ihre permanente Bereitschaft zur Vervollkommnung, dies ein Prozess, in dem das Medium Buch eine zentrale Rolle spielt. In dieser Hinsicht haben wir es zugleich mit einer ‚geschlossenen‘ und einer ‚offenen‘ Gruppe der Bewohnerinnen der Stadt der Frauen zu tun: Sie ist geschlossen im Hinblick auf die kanonisierten Frauengestalten aus den Katalogen der „berühmten Frauen“ in der Nachfolge von Plutarchs *Mulierum virtutes* und Boccaccios *De claris mulieribus*, offen im Hinblick auf die mögliche Perfektibilität einer jeden Frau.

56 ANNA BURNS: *Milchmann*. Aus dem Englischen von Anna-Nina Kroll; o.O. 2020, S. 202f.

57 BURNS: *Milchmann* (Anm. 56), S. 203.

58 So bereits bei OEXLE: *Utopie* (Anm. 2), Sp. 1347.

Hierfür wiederum spielen die Exempla als Spiegel weiblicher Vollkommenheit eine wichtige Rolle. Der Grundgedanke einer solchen ‚Auserwähltheit via Tugend‘ macht konsequenterweise die normative Regulierung des Gemeinwesens überflüssig.

Im Vergleich zu späteren Formen utopischen Denkens ist Christine de Pizans Frauenstadt also eine extrem abstrakte Form. Aber gerade diese Eigenschaft macht sie besonders widerstandsfähig, geschichtsresistent und bis ins 21. Jahrhundert immer wieder aufs neue aktualisierbar. Christine hat zudem mit der *Stadt der Frauen* ein frühes Archiv weiblicher Kultur geschaffen, das bis heute in zahlreiche Bereiche – Geschichte, Literatur, Musik- und Kunstgeschichte, Theologie – hineinwirkt. Dieses Archiv antwortet auf die weitgehend immer noch existierende ‚Gedächtnislosigkeit‘ weiblicher Kultur bzw. auf die Fragilität ihrer Überlieferung an nachfolgende Generationen.

Überhaupt liegt eine Besonderheit der Pizanschen Utopie in ihrer komplexen Zeitlichkeit. Sie zeigt zwar zunächst, wie alle utopischen Entwürfe, Wege aus einer ‚schlechten‘ Gegenwart und ist ausgerichtet auf die Wunschzeit, die Vollendung der Frauenstadt in der Zukunft. Zugleich aber bezieht diese Konstruktion ihre Fundamente in erster Linie aus der Vergangenheit: Immer wieder wird in den Dialogen der *Stadt der Frauen* und in der fast ritualisierten Abrufung der Exempla an die Leistungen großer Frauen vergangener Zeiten erinnert, deren Gesamtheit einen gewaltigen Gedächtnisort weiblicher Kultur bildet.