



Separatum from:

---

SPECIAL ISSUE 19

*Mireille Demaules*  
*Irene Iocca*  
*Julia Rüthemann (eds.)*

## Medieval Forms of First-Person Narration: Authorship – Authorization – Authority

(Villa Vigoni Talks III)

Published December 2025.

BmE Special Issues are published online by the University of Oldenburg Press (Germany) under the Creative Commons License

[CC BY-NC-ND 4.0](#).

Senior Editors: Prof. Dr. Anja Becker (Bremen) and Prof. Dr. Albrecht Hausmann (Oldenburg).

<http://www.erzaehlforschung.de> – Contact: [herausgeber@erzaehlforschung.de](mailto:herausgeber@erzaehlforschung.de)

ISSN 2568-9967

*Zitiervorschlag für diesen Beitrag:*

Julia Rüthemann: Weibliche Autorschaft in allegorischen Ich-Erzählungen über Liebe: Christine de Pizan und Hadewijch von Antwerpen, in: Mireille Demaules, Irene Iocca, Julia Rüthemann (eds.): Medieval Forms of First-Person Narration: Authorship – Authorization – Authority (Villa Vigoni Talks III – BmE Special Issue 19, online), S. 213–250.

*Julia Rüthemann*

## Weibliche Autorschaft in allegorischen Ich-Erzählungen über Liebe: Christine de Pizan und Hadewijch von Antwerpen

*Abstract.* The paper deals with late medieval allegorical first-person narratives about love that usually recount a love experience from the point of view of a male lover-poet. It examines systematic shifts between the constitutive elements of this text family – the first-person stance, allegorical form and the courtly love theme – that occur in texts of this type written by women authors, as in the visions of 13<sup>th</sup>-century beguine Hadewijch of Antwerp and the writings of early 15<sup>th</sup>-century author Christine de Pizan. Christine shows a certain distance towards the implication of herself in the story and/or to the use of allegory in her texts on love. However, if she establishes an allegorical framework while filling all three functions of the ›I‹ – author, narrator and protagonist –, she brings to the fore subjects other than love. In contrast, the female mystic Hadewijch of Antwerp expresses agency in love and is authorized by her love experience to write about it in her visions. The conception of a feminine soul as spouse of God may have facilitated Hadewijch's appropriation of the first-person stance and agency in love. The shift in gender of the loving and authorial ›I‹ in her visions goes along with a shift in the scope of allegory and of love, both of which have a religious nature. In order to better conceptualize this underlying gender system of the text family and include historical aspects of what it means to say ›I‹, the paper proposes to extend a purely literary perspective by applying Foucault's and Agamben's concept ›dispositive‹.

### 1. Wer kann ›ich‹ sagen?

Die Textfamilie der allegorischen Minneerzählung in der ersten Person weist eine Eigenschaft auf, die in der Forschung nur am Rande Beachtung

gefunden hat: ein Großteil der Texte schildert die Liebeserfahrung aus der Perspektive eines männlichen Ichs (vgl. Uhl 2010, S. 274f.).<sup>1</sup> Neben dem ›Roman de la Rose‹ (1235/1280), dem Prototyp dieser Textfamilie, stellen auch andere bekannte Vertreter, etwa Dantes ›Vita Nuova‹ (1292-1293), Gowers ›Confessio Amantis‹ (1390), Johanns von Konstanz ›Minnelehre‹ (1300) oder Tibauts ›Roman de la Poire‹ (Mitte des 13. Jh.), die allegorisch codierte Erfahrung eines männlichen und werbenden Ichs ins Zentrum. Das Ich berichtet rückblickend von der Begegnung mit dem Liebesgott, Frau Minne oder Cupido und davon, wie es – diskursiv und praktisch – Wissen über die Liebe erlangt. Weil die allegorischen Ich-Erzählungen das Lieben bzw. Liebeswerben mit der Handlung des Dichtens engführen und in dieser Hinsicht die Poetik der Minnelyrik fortsetzen, wird das Ich durch seine Erfahrung nicht nur als Liebender, sondern gleichermaßen als Dichter autorisiert. Mit anderen Worten: In der Relation von Ich und Liebesallegorie übersetzt sich die Autorschaftskonzeption dieser Textfamilie.

Die Allegorien verbürgen dabei nicht nur die universelle Gültigkeit des Wissens über Liebe, sondern zeigen auch die Exemplarik der Liebeserfahrung an (vgl. Philipowski 2017). Entsprechend wird ebenso das Ich als exemplarische Instanz aufgefasst, als neutrale »Hohlform« (Glier 1971, S. 395), die »jedermann« (Philipowski 2013, S. 328) zur Verfügung stehe. Tatsächlich wird diese Exemplarität des Ichs durch eine linguistische Besonderheit begünstigt: die erste Person stellt nämlich grundsätzlich eine Sprechhaltung ohne individuellen Bezug dar, sie ist eine Position, die jede\*r in einem Dialog einnehmen kann (vgl. Spearing 2012, S. 13–14); sie kann, muss aber nicht auf eine konkrete Person bezogen werden, ist also grundsätzlich offen in der Referentialisierung. Im Kontext der Textfamilie bedeutet dies, dass das Ich offen für die Aneignung durch alle ist, die an dieser literarischen Tradition partizipieren und durch die Erzählung erfahren wollen, was Liebe ist (vgl. Philipowski 2017, S. 328f.).

Doch wie neutral und offen zur Aneignung ist das Ich dieser Textfamilie tatsächlich? Vermag auch ein weibliches Ich eine exemplarische Liebeserfahrung zu schildern, die durch die Allegorie universelles Wissen bestätigt? Steht das ›Ich‹ Frauen als Dispositiv der Textproduktion offen? Anders gefragt: Unter welchen Bedingungen können Frauen zur Familie gehören, d.h. ›ich‹ sagen und von einer eigenen (Liebes-)Erfahrung erzählen, die sie als Dichterinnen autorisiert?<sup>2</sup> Welche Genderdynamiken sind in diesem Zusammenhang erkennbar?

Anhand ausgewählter Texte der spätmittelalterlichen französischsprachigen Autorin Christine de Pizan sowie der im 13. Jahrhundert wirkenden Mystikerin Hadewijch möchte ich versuchen, erste Antworten auf diese Fragen geben. Eine Untersuchung zu Christine de Pizan bietet sich insofern dafür an, als diese sich in Auseinandersetzung mit prominenten Texten der Textfamilie, insbesondere dem ›Roman de la Rose‹, aber auch denen Guillaumes de Machaut, zum Thema Liebe positioniert und dabei – unter im Weiteren zu erörternden Voraussetzungen – allegorische Formen und die erste Person als Erzählhaltung verwendet. Während Christine sich von der Rolle der (werbenden) Liebenden zu distanzieren scheint, dabei aber im weltlichen Diskurs verbleibt, schildert die Mystikerin Hadewijch im Rahmen ihrer Visionen hingegen eine Liebeserfahrung. Doch in diesem Fall weicht der Bezugsrahmen von den genannten Vertretern der Textfamilie ab, da sich bei Hadewijch die Liebe auf Gott bezieht und die Allegorie eine religiös-spirituelle Dimension hat, der Bezugsrahmen also ein geistlicher ist.

Damit sind erste signifikante, im Weiteren näher zu bestimmende Unterschiede bzw. Anpassungen bei Autorinnen gegenüber im selben Texttypus agierenden Autoren benannt. Meine zentrale These lautet: Das Ich der Textfamilie ist keineswegs so neutral und offen, wie bislang angenommen. Vielmehr deuten sich im Licht der Kategorie ›Geschlecht‹ systematische Beziehungen zwischen dem Ich, der Allegorie und der Liebesthematik an,

die sich auf die Poetik auswirken und für Aspekte von Autorschaft bzw. Autorität relevant sind.<sup>3</sup>

Die Systematik lässt sich folgendermaßen umreißen: In den weltlichen Texten umwirbt ein männliches Autor-Ich die Dame, die auf der Ebene der Geschichte durchaus an der Etablierung des Textes beteiligt sein kann (vgl. Huot 1987, S. 192; vgl. dazu ebenso den Beitrag von R.B. Palmer zum Fall Toute-Belle im ›Voir Dit‹ in diesem Band), aber kaum als seine Autorin benannt oder von der Rezeption wahrgenommen wird. Auch gibt es Fälle, in denen sie nur schemenhaft präsent ist. Oftmals instruiert das Ich die Dame in Sachen Liebe und in der Poesie. Ferner wird die Geliebte teilweise mit der Personifikationsallegorie der Liebe identifiziert, die den Dichter nicht nur unterwirft, inspiriert und autorisiert, sondern mit der er sich auch selbst zu vereinen und gewissermaßen zu identifizieren sucht. Das allegorische Prinzip unterliegt bis zu einem gewissen Grad selbst systematischen Gendercodierungen (vgl. Warner 1989; Schade [et al.] 1994; Rüthemann 2021).

Im Folgenden untersuche ich daher an ausgewählten Beispielen, wie sich die Beziehung zwischen den drei Elementen Ich – Minne – Allegorie bei Autorinnen gestaltet. Vor der Folie der umrissenen Systematik stellt sich die Frage, wie sich ein weibliches Ich auf die Allegorizität und die Minnethematik der Texte auswirkt, und wie umgekehrt die Allegorizität und Minnethematik die Möglichkeiten weiblichen Erzählens in der ersten Person und der Thematisierung von Autorschaft prägen. Zunächst erscheint es durchaus sinnvoll, sich dieser Systematik auf einer deskriptiven Ebene zu nähern, also die Texte im Kontext der Textfamilie zu betrachten und die Relationen der drei Elemente zueinander – im Vergleich zu Texten mit einem männlichen Ich – zu analysieren. Doch der in erster Linie deskriptiv eingesetzte Begriff der ›Textfamilie‹, mit dem die Gruppierung von Texten aufgrund gemeinsamer Merkmale vorgenommen wird, stößt für eine Begründung der inneren Systematik zwischen diesen Elementen an Grenzen. Im Licht der Kategorie ›Geschlecht‹ zeigt sich, dass die Systematik nicht

allein über rein textliche, gattungstypologische oder narratologische Annäherungen verstanden werden kann, sondern vielmehr historische Dimensionen tangiert.<sup>4</sup> Diese betreffen geschlechterbezogene und im weitesten Sinne mediale Machtverhältnisse, die die Partizipation an Diskursen, Textproduktion und Autorschaft mitbedingen oder auch verhindern.

Um diese Dimensionen analytisch abbilden zu können, bedarf es folglich einer konzeptionellen Erweiterung. Hierzu scheint mir der Begriff ›Dispositiv‹ geeignet zu sein, wie ihn besonders Foucault und in der Folge Agamben und Deleuze geprägt haben.<sup>5</sup> Foucault zufolge meint das Dispositiv eine systematische Verbindung oder ein Netzwerk zwischen Elementen. In der Systematik bilde sich eine Ordnung ab, die auf Machtverhältnissen basiere: »Das eben ist das Dispositiv: Strategien von Kräfteverhältnissen, die Arten von Wissen unterstützen und von diesen unterstützt werden« (2003, S. 395). Foucault versteht das »Dispositiv selbst [als] das Netz, das man zwischen diesen Elementen herstellen kann« (2003, S. 392).<sup>6</sup> Das Ich, das sich als Liebender im Rahmen allegorischer Ich-Erzählungen zugleich als Dichter zu äußern und konstituieren vermag, könnte somit als das Resultat eines Netzwerks an Elementen, einer bestimmten impliziten, historisch begründbaren Machtordnung begriffen werden. Anders formuliert, die Machtordnung erzeugt das Ich in dieser Spezifik, und gleichzeitig bestätigt das Ich sie durch seinen Text. Das Dispositiv veranschaulicht nicht nur, dass sich bestimmte Merkmale in einer systematischen Relation zueinander befinden bzw. dass systematische Verschiebungen zwischen ihnen erfolgen, wenn man die Kategorie ›Geschlecht‹ ins Spiel bringt. Sondern das Dispositiv erlaubt darüber hinaus den Einbezug historischer Bedingungen bzw. weiterer Merkmale zur Begründung für die Bildung dieser Systematiken und Ordnungen.

Für die vorliegende Fragestellung nicht unerheblich ist die Engführung des Dispositivbegriffs mit Subjektivierungsprozessen. Laut Agamben schließen die Dispositive »immer einen Subjektivierungsprozeß ein, da sie ihr Subjekt selbst hervorbringen müssen« (Agamben 2008, S. 24; vgl. auch

Deleuze 1991, S. 155). Veranschaulicht wird dieser Konnex in der Textfamilie durch die der Relation von Ich und Allegorie eingeschriebenen Dynamik von Unterwerfung und Ermächtigung.<sup>7</sup> Das Ich ist einerseits *subjectus*, da es sich in der Unterwerfung durch die Minne konstituiert, wenngleich es daraus gerade nicht als ein Individuum im modernen Sinne hervorgeht – vielmehr zeigt es sich maßgeblich von der Minne durchdrungen (vgl. Rüthemann 2024b, S. 144).<sup>8</sup> Andererseits impliziert das Ich (erste) Tendenzen, die es mit dem modernen Subjekt teilt – wenn es sich selbst zum Thema macht sowie sich als Dichter zunehmend, auch nominell, ermächtigt und eigenständig wird.<sup>9</sup>

Im Rahmen dieses Artikels dient das Dispositiv als Denkfigur zur Sichtbarmachung der angesprochenen Dynamiken zwischen den Elementen allegorischer Ich-Erzählungen und der impliziten Bezüge zur historischen Realität, ohne dass das in dieser Konzeptualisierung liegende analytische Potenzial an dieser Stelle bereits voll ausgeschöpft werden kann oder auch die historischen Bedingungen ausreichend Berücksichtigung finden können.

## 2. Christine de Pizan

Kommen wir damit zu den Autorinnen und ihren Texten. Nach dem Tod ihres Mannes und ihres Vaters, der am Hof von Karl V. als Arzt, Astronom und Astrologe wirkte, begann Christine de Pizan mit etwa 25 Jahren ihre Tätigkeit als Schriftstellerin und veröffentlichte hauptsächlich um 1400. Als Witwe und Mutter von drei Kindern widmete sie sich dem Studium und dem Schreiben, um ihren Lebensunterhalt zu bestreiten. Sie verfasste Texte in der ersten Person zu äußerst unterschiedlichen Themen. Grundsätzlich zeugen ihre Texte von einem spezifischen und spannungsreichen Verhältnis zum Thema der Liebe (vgl. Nelson 1990; Smith 1990; Altmann 1999), was sich in einer Distanznahme des Ichs bzw. dem spezifischen Einsatz der Liebesallegorien in ihren Ich-Erzählungen erweist. Lori Walters stellt fest,

dass Christine de Pizan »experiences a conflict in adopting the first-person speaking self, characteristic of the lyric tradition in which the speaker was usually desirous of love« (1994, S. 45). Christine entwickelt, wie etwa Kevin Brownlee analysiert hat, in der literarischen Auseinandersetzung mit prominenten Texten der Textfamilie eine spezifisch weibliche »clerkly voice« bzw. Autorität (1992, S. 235). Brownlees Ergebnisse veranschaulichen Christines Positionierung und bewusste Verschiebungen im Dreieck zwischen Ich, Minne und Allegorie (vgl. auch Delale/Dugaz 2023, S. 28): Im ›Epistre au Dieu d'Amours‹ (1399) etwa tritt Christine als Ich auf *histoire*-Ebene nicht in Erscheinung, spricht aber laut Brownlee gewissermaßen durch Cupido, also durch die Allegorie, um die misogynen Botschaft besonders im zweiten Teil des ›Roman de la Rose‹ zu verändern:

In the *Epistre au Dieu d'Amours*, Christine represents the inadequacies of both the courtly and the clerkly registers of the *Rose*, on that poem's own terms. She thus speaks 'through' the mouth of a corrected version of the *Rose*'s structurally central authoritative character, Cupid; there is no explicit self-figuration at the diegetic level (1992, S. 236).

Im ›Dit de la Rose‹ transformiere sie dagegen die übertragene Bedeutung der Rose, die als Symbol für die Geliebte den Zielpunkt der Liebeswerbung im ›Roman de la Rose‹ darstellt: »And in this new context, a woman author's voice is possible within the courtly discursive system, speaking neither as beloved nor as lover« (Brownlee 1992, S. 245). In den ›Epistres sur le Débat du ›Roman de la rose‹« stellt sie sich laut Brownlee als »publicly accepted female *clerc*« (Brownlee 1992, S. 252) dar, die eine zentrale Rolle in der Debatte spielt und dabei die Rolle der klassischen weiblichen Briefpartnerin abwandelt:

[She] significantly expands the role of the 'lady' as correspondent, in terms of preexistent vernacular literary models. [...] Unlike Toute-Belle, Christine as correspondent functions exclusively as reader and writer; she is not at all a love object. In addition, she is the author figure in terms of the letter collection considered as a whole (1992, S. 252–253).<sup>10</sup>



Auffällig ist also ihre Distanzierung von der Rolle der Geliebten und des erlebenden Ichs auf Ebene der Handlung zugunsten der Rolle der Autorin. Laut Altmann geht Christine ähnlich vor, wenn sie andere konventionelle literarische Frauenrollen, insbesondere die ihrer Realität entsprechende Rolle der Witwe, einnimmt, um »s'installer dans les rangs des écrivains de profession« und »de solidifier son identité d'écrivain« (1995, S. 332).<sup>11</sup> Als Witwe vermag sie als Autorin Liebe zu thematisieren, ohne damit eine Werbung zu verknüpfen. Die Rolle der Witwe kann durchaus als eine geschlechtsspezifische Rolle betrachtet werden, die mit einer gewissen Autorität (vgl. Delale/Dugaz 2023, S. 22) und – nicht ganz unerheblich – teilweise mit männlichen Codierungen (vgl. auch Foehr-Janssens 2000, S. 26, sowie Anm. 14) einhergeht.

It is this provocative combination of three gendered subject positions – virtuous widow, caring mother and female author – that Christine uses to establish her authority within the public discursive space of the early fifteenth-century Parisian literary establishment. In this enterprise of public self-definition, the key negative element is that of the female sexual object of desire, and/or the sexually desiring female subject. [...] Christine de Pizan carefully and programmatically detached her female-gendered authorial persona from the economy of sexual desire, normally associated with courtly discourse. (Brownlee 1995, S. 340)

An einem Beispieltext möchte ich Christines offenbar aktive Auseinandersetzung mit der Textfamilie und deren innerer Systematik genauer illustrieren. Im ›Livre du Debat de deux amans‹ (1400) lässt sie zwei Liebende über das Thema Liebe debattieren. Der Text zeigt dabei nicht nur thematische, sondern ebenso formale Nähe zu Machauts ›Jugement du roi de Bohême‹ (vor 1342). In beiden Fällen wird das Ich Zeuge einer Debatte über Liebe, doch unterscheiden sich die Texte hinsichtlich der Relation des Ichs zum Thema der Liebe – und zur Verwendung der Allegorie.

Machaut präsentiert sich im Prolog und Epilog als Liebenden (›Jugement‹, V. 11–12; 2067–2079). Er berichtet, wie er sich eines Tages unter den

Blättern von Bäumen versteckt und ein Gespräch zwischen einer Dame und einem Herrn belauscht, die beide an der Liebe leiden. Als sie nicht wissen, wie sie die Frage, wer mehr leidet, entscheiden sollen, gibt er sich zu erkennen und schlägt ihnen den König von Böhmen als Richter vor. Wie Machaut in der ersten Person erzählt, führt er sie zum Schloss Durbuy, wo ein Gericht abgehalten wird, das aus dem König und mehreren Personifikationen besteht, die diesem helfen, ein Urteil zu fällen.

In Christines Text ist die Ausgangssituation eine andere: Während einer geselligen Zusammenkunft hängt Christines Erzähler-Ich ihren Gedanken nach; sie trauert eigentlich um ihren Geliebten (>Débat<, V. 145–161).

[...] je n'aray jamais,  
C'est chose voire,  
Plaisir joyeux au monde, ains aré noire  
Pensée adés pour la dure mémoire  
De cil que je portë en ma memoire  
(>Débat<, V. 147–151)

[...] ich werde wahrlich niemals  
glückliche Freude in dieser Welt haben, stattdessen werde ich immer schwarze  
Gedanken haben, aufgrund der schmerzhaften Erinnerung  
an denjenigen, den ich in meinem Gedächtnis trage. (Übersetzung der Verf.)

Schließlich verwickelt sie einen von Liebeskummer gezeichneten Ritter in ein Gespräch. Ein Knappe, der hingegen voller Freude über seine Liebesgefühle ist, gesellt sich zu ihnen und möchte sich mit ihnen über Liebe austauschen. Die Erzählerin lädt zwei weitere Zuhörerinnen zur Diskussion ein und bleibt anwesend, ohne jedoch selbst an der Debatte teilzunehmen:

Mais par mon los une dame appellasmes  
Avecques nous qui het mesdis et blasmes ;  
Encore avec pour le mieulx y menasmes  
Une bourgeoisie  
(>Débat<, V. 385–388)

Aber auf meine Empfehlung riefen wir eine Dame herbei

mit uns zu kommen; sie hasst üble Nachrede und unehrenhafte Handlungen;  
außerdem nahmen wir zum Besten  
eine Frau aus der Stadt mit uns.

Die erste der beiden Damen ist eine interessante Figur: im Vergleich zu Christine und zur anderen Dame mischt sie sich in die Diskussion zwischen den beiden Herren ein und leistet einen Gesprächsbeitrag, der gleichwohl deutlich kürzer ist als die Reden der beiden. Die Dame stellt das vom Ritter ausgestellte Liebesleid grundsätzlich in Frage und entlarvt es als rhetorische Strategie: *Mais c'est un compte / Assez commun, que aux femmes on raconte / Pour leur donner a croire* (›Débat‹, V. 936–938: »Aber das ist eine bekannte Geschichte, die man Frauen erzählt, um sie ihnen zu glauben zu geben«). Entgegen aller Courtoisie wird sie von den beiden geflissentlich ignoriert. Sie fügt sich also nicht vollständig in das Streitgespräch ein und erzeugt so ein Störmoment, das die Frage nach ihrer Funktion und ihrem Wesen aufwirft. Warum reagieren die Herren nicht? Von wem wird sie gehört oder soll sie gehört werden? Zu wem spricht sie wirklich, vielleicht eher zu Christine oder zum Publikum, ja womöglich gar anstelle von Christine? Dass umgekehrt die Dame die Reden der Männer allgemein als ›Märchen‹ bezeichnet, könnte die Aufmerksamkeit darauf lenken wollen, dass die Debatte hier gleichsam von außerhalb, von einer übergeordneten Ebene kommentiert wird. Ein intertextueller Verweis auf den ›Roman de la Rose‹ und die Allegorie Raison in der Rede der Dame unterstreicht die poetologische Dimension der Szenerie:

Bien en parla le Rommant de la Rose  
A grant proces, et auques ainsi glose  
Ycelle amour, com vous avez desclose  
En ceste place,  
Ou chapitre Raison, qui moult menace,  
Le fol amant, qui tel amour enlance,  
Et trop bien dit que pou vault et tost passe  
La plus grant joye.  
(›Débat‹, V. 961–967)

Gut und umfassend sprach davon der Rosenroman  
und er kommentierte ungefähr auf diese Weise  
diese Liebe, wie ihr sie beschrieben habt  
an diesem Ort,  
wo Raison, die äußerst bedrohlich ist,  
den törichten Liebenden, der eine solche Liebe umarmt, tadelt  
und nur zu gut erklärt, dass diese wenig wert sei und bald vergehen lasse  
die größte Freude.

Für Altmann zeigt sich in dieser Referenz eine gewisse Ironie, die etwas  
über Christines Position hinsichtlich der höfischen Liebe aussagt:

Adopting the voice of reason, she praises Dame Raison of the *Roman de la Rose* [...], a nice irony in the face of Christine's major offensive [...] against that work [...]. [...] Her disquisition is, in fact, a jewel of a *mise en abyme* of Christine's own position on love as it emerges from her corpus as a whole. (Altmann 1998, S. 82)

Die rätselhafte Dame ist Teil der Geschichte und scheint die Szene zugleich auf eine andere Ebene hin zu öffnen. Womöglich soll sie die Figurenebene, auf der die den Männern und der Liebe gegenüber kritische Haltung kein Echo findet, durchsichtig machen auf die zwar anwesende, aber hier schweigende Autorin Christine. Die Dame bewegt sich auf der Grenze zwischen *histoire* und *discours* und ließe sich als eine Figur mit doppelter Funktion betrachten, in diesem Sinne vielleicht auch als latent allegorische Figur (vor allem im Kontext der Textfamilie). Indem die Dame die Argumente der Dame Raison verteidigt, könnte sie auf Christines Position verweisen, ohne dass Christine sich selbst in die Debatte einmischen muss. Durch sie könnte Christine sich indirekt an der Debatte und der Handlung beteiligen, ohne dabei die Rolle der Geliebten oder der Allegorie einnehmen zu müssen – beides Rollen, die normalerweise Frauen in höfischen Erzählungen in der ersten Person zugewiesen werden. Vielmehr reflektiert sich in ihr Christine als die Autorin, die die Erzählung im Hintergrund kontrolliert.

Während bei Machaut das Ich die Dame und den Ritter zum König von Böhmen führt, der nach Beratung mit mehreren allegorischen Figuren – Jeunesse, Amour, Loyalité und Raison – über den Fall das Urteil verkündet, spart Christine die Urteilsszene oder eine klar erkennbare Allegorie auf der Handlungsebene aus. Womöglich aber hat Christine mit der enigmatischen Dame eine Art allegorische Figur in das Streitgespräch hineingeschrieben und durch diese bereits selbst ein Urteil über den Liebeskasus fällt, dessen Beurteilung sie mit ihrem Text eigentlich ihrem Mäzen und Schutzherrn, dem Herzog von Orléans, übergibt.

Dem Dispositiv entsprechend zeichnet sich bei Machaut eine größere Involviertheit des Ichs in die Liebe und gleichzeitig in die Geschichte ab. Auch seine Rolle als Dichter rückt er selbstbewusst und explizit in den Vordergrund (V. 2053f.; vgl. Altmann/Palmer 2006, S. 16). Christine hingegen wählt zumindest vordergründig den Bescheidenheitstopos, insofern als sie sich von der Gesellschaft auffordern lässt, einen auf den Ereignissen basierenden Text zu verfassen:<sup>12</sup>

›Si vous prions, puis que tant vous souvient  
De notre bien, que vous, a qui avient  
Et bien et bel faire dis [...]  
Faciés un dit du fait et de l'espace  
De no debat [...].‹

(›Débat‹, V. 1985–1991)

›Wir bitten euch, da ihr immer an unser Wohlbefinden denkt,  
dass ihr, die ihr es gewohnt seid,  
gute und schöne Geschichten zu dichten,  
ein Dit aus dem Inhalt und und dem Umfang  
unserer Debatte zu machen [...].‹

Adont respons: ›Je ne suis pas maistresse  
De faire dis; non pour tant, sans parece  
Je le feray, pour la haulte noblece  
Du bon vaillant  
Prince royal, qui nul temps n'est faillant

De bien juger [...].<  
(›Débat‹, V. 1993–1998)

Somit antwortete ich: ›Ich bin keine Meisterin darin,  
Geschichten zu schreiben, jedoch mache ich mich sogleich daran,  
um des hohen Adels  
des guten mächtigen königlichen Prinzen willen, der sich niemals  
in seinem Urteil irrt [...].<

Christine de Pizan macht sich die allegorische Ich-Erzählung über Liebe auf subtile Art und Weise zu eigen. Sie fokussiert ihre Rolle als Autorin in Texten über die Liebe. Auch spricht sie teilweise gleichsam aus der Position der Allegorie und nimmt dann ihr ›Ich‹ zurück. In anderen Fällen sind lediglich Anspielungen auf Allegorien zu erkennen kann oder es rücken primär die Liebesgeschichte der anderen in den Vordergrund, insbesondere in Streitgedichten.<sup>13</sup>

Im Gegenzug dazu greift sie ganz wesentlich und ausdrücklich auf die Form der Allegorie zurück, wenn sie von ihrem intellektuellen und literarischen Werdegang berichtet, also persönlich involviert ist (vgl. Strubel 1995, S. 358; vgl. ebenso Paupert 2002 sowie Maupeu 2009, S. 401, 473), etwa im ›Livre du chemin de longue estude‹, einem Bericht in der ersten Person über ihre Reise mit der kumäischen Sybille durch kosmisch-allegorische Sphären, in denen sie Sapience, Sagesse, Noblesse, Chevalerie, Richesse und Raison begegnen. ›L'Avision Christine‹ schildert Christines Reise durch eine allegorische Traumlandschaft, in der sie u.a. auf die fünf Allegorien Chaos, Nature, France, Opinion sowie Philosophie trifft. France und Philosophie fordern Christine auf, ihre Geschichten aufzuschreiben. Anschließend lässt Christine ihre eigene Geschichte als Schriftstellerin in diese Erzählung einfließen. Im ›Livre de la Cité des dames‹ stehen Christine die drei Tugenden Raison, Droiture und Justice beim Bau der Stadt der Frauen zur Seite, einem Ort, an dem berühmte und ehrenwerte Frauen Zuflucht vor misogynen Anfeindungen finden sollen.

Während die Verwendung der Allegorie in diesen Texten also enger mit Christines Ich verquickt ist, bleibt diese Verbindung lose, wenn ihre Texte von Liebe handeln. Daraus lässt sich nicht zuletzt ableiten, dass die Allegorie nicht nur die Exemplarität einer Erfahrung anzeigt, durch sich das Ich eine Form von Wissen aneignet, sondern ebenso die Involviertheit des Ichs bzw. eine Form der Erfahrungshaftigkeit zum Ausdruck bringt (vgl. Blank 1970, S. 241; Zink 1985, S. 134f.; Rüthemann 2024, S. 153).<sup>14</sup> Die Art und Weise, wie sich Christine allegorische Erzählungen in der ersten Person aneignet, deutet darauf hin, dass das ›Ich‹ im weltlichen Liebesdiskurs keineswegs neutral und bedeutungsleer ist, sondern im Gegenteil Repräsentant einer Diskursordnung und Träger einer Bedeutung. Dichtung wird hier mit einer *agency* in der Liebe verbunden, einer *agency*, die in weltlichen Texten dem männlichen Ich vorbehalten ist.

Christines Fall wirft gleichwohl eine Reihe von Fragen hinsichtlich des Dispositivbegriffs auf. Inwiefern ist Christines Position repräsentativ für ein ›weibliches Ich‹? Oder anders formuliert: Lassen sich die Verschiebungen im Gefüge zwischen Ich, Minne und Allegorie bei Christine als Hinweis auf das Dispositiv deuten, im Sinne einer Geschlechtsspezifität in der Systematik der Verschiebungen, oder hängen diese Verschiebungen womöglich eher mit ihrer spezifischen Situation, ja, mit ihrer historischen Singularität, auch generell hinsichtlich ihrer Autorschaft, zusammen? Ich denke, dass sich beide Aspekte nicht gegenseitig ausschließen, sondern vielmehr konvergieren: Weil sie sich autobiographisch bedingt als Witwe identifiziert, verortet sie sich auf andere Weise als ihre männlichen Zeitgenossen im literarischen Liebesdiskurs. Gleichzeitig könnte Christines Distanz zu einem begehrenden Ich in ihren Texten über Liebe nicht nur mit ihrer eigenen Geschichte zu tun haben, sondern dadurch begründet sein, dass die Schilderung einer Liebeswerbung aus einer weiblichen Ich-Perspektive aus historischen Gründen nahezu unmöglich ist. Ein weibliches Ich, das sein Begehren zu befriedigen sucht und mittels Dichtung um einen Mann wirbt, ja, sich als Autorin präsentiert, würde moralische Grenzen überschreiten (vgl.

Delale/Dugaz 2023, S. 22). Frauen sind im poetischen Liebesdiskurs in der Regel Geliebte, eher Objekt, denn Subjekt, nicht Dichterin bzw. *acteur*, ein Begriff aus dem Bedeutungsspektrum von ›Autor‹. Hinzu kommt, dass sich Frauen potentiell mit der Allegorie überschneiden können, mit dem, was die männlichen Dichter inspiriert bzw. was sie zur Projektion ihrer Autorschaft benötigen: ein Gegenüber, das sie durch die Macht der Liebe unterwirft und zugleich autorisiert – ohne selbst Autorin zu sein.

Dass es offenbar keine andere Autorin dieser Zeit gibt, die sich derart erfolgreich in den öffentlichen Diskurs einmischt, könnte gerade als Ausdruck soziokultureller Gegebenheiten bzw. wirkmächtiger Ausschlussmechanismen gegenüber der intellektuellen und literarischen Aktivität von Frauen verstanden werden. Im höfischen Kontext bilden einzig die Trobairitz insofern eine Ausnahme, als sie ihre Tätigkeit als Dichterinnen mit dem Ausdruck von Liebe und Begehren aus einer weiblichen Perspektive verknüpfen. Doch anders als im Falle der Troubadoure und Minnesänger – deutschsprachige Minnesängerinnen sind weitgehend unbekannt und bestätigen damit das Dispositiv – entwickeln sich aus ihrer Liebeslyrik keine allegorischen Ich-Erzählungen aus weiblicher Perspektive, die der Werbung um einen Geliebten dienen und zur Inszenierung einer namentlichen verbürgten Autorschaft eingesetzt wurden – es sei denn, man erweitert den Liebesbegriff um religiöse Dimensionen. Dann kehren sich die Verhältnisse gar um, und die weibliche Ich-Perspektive vermag teilweise sogar zu dominieren, wie nun das zweite Beispiel verdeutlichen soll.

### 3. Hadewijch

Neben dieser großen Ausnahme im Kontext weltlicher Liebesdichtungen finden wir die Kombination der drei Elemente Erzählung in der ersten Person, Minnethematik und Allegorie in einem Feld vor, in dem weibliche Ichs gerade nicht die Ausnahme bilden, nämlich in der mystischen Visionsdichtung. Dass dabei in Korrelation zur weiblichen



Identität des Ichs sowohl der Bezugsrahmen der Minne als auch der Allegorie im Vergleich zu den weltlichen Minnedichtungen ein anderer, nämlich ein geistlicher ist, stellt aus meiner Sicht keinen Zufall dar.

In vielen Fällen sind es oftmals nicht die Visionärinnen selbst, die ihre Texte niederschreiben, sondern Beichtväter oder geistliche Brüder, die von den Visionen der Mystikerinnen berichten. Die Mystikerin Hadewijch jedoch ist für ihre Texte selbst verantwortlich. Verfasst hat sie Lieder, Briefe und 14 Visionen sowie die sogenannte ›Liste der Vollkommenen‹. Hadewijch gibt in ihren Texten nur wenige Hinweise auf ihre Lebensumstände, aber es wird deutlich, dass sie mit Hilfe ihrer verschriftlichten Erfahrungen eine Lehre vermitteln möchte, die vor allem ein Thema hat: die Minne. Was Hadewijch für unseren Kontext ebenfalls interessant macht, ist dass sie die höfische Literatur offenbar gut kannte. Insbesondere für ihre Lyrik konnte die Forschung eine Prägung durch die höfische Minnelyrik nachweisen (vgl. Fraeters 2016, S. 31, S. 37). Ihre Visionen jedoch wurden bislang primär im Kontext der religiösen Visionsliteratur verortet und weniger mit den weltlichen Minneallegorien in Verbindung gebracht, die aber ja ihrerseits stark von der Lyrik geprägt sind (vgl. Braun 2017; Glauch 2017). Ein Vergleich der Visionen mit allegorischen Ich-Erzählungen könnte sich somit als fruchtbar erweisen, auch wenn es mir in diesem Rahmen nicht darum gehen wird, etwaige genetische Beziehungen zwischen ihren Visionen und weltlichen Minnereden nachzuweisen.<sup>15</sup>

Das Buch der Visionen enthält 14 Visionen, die eine sukzessive Entwicklung Hadewijchs nachzeichnen, von der Unwissenden, die einem Kind gleicht, in Vision 1, zur Mutter der Liebe in Vision 13. Vision 14 schließt die Sammlung ab und lässt Hadewijch nach der *unio mystica* die zweite Forderung erfüllen, die Gott ihr anfangs aufträgt, nämlich die *imitatio Christi*.<sup>16</sup> In Form einer Erzählung in der ersten Person berichten die Visionen von Hadewijchs Erlebnissen und vermitteln gleichzeitig Wissen über spirituelle Inhalte, insbesondere durch Redeeinschübe, die verschie-

denen Engeln, der personifizierten Minne oder auch Gott in den Mund gelegt sind. Teilweise geht das erzählende Ich auch selbst in ein redendes Ich über, insbesondere wenn allgemeine Aussagen über die Liebe getroffen werden oder eine Ansprache an die Rezipientin erfolgt.<sup>17</sup> Was besonders heraussticht, ist der Raum, den die Vereinigung mit Gott bzw. der Liebe einnimmt.

In der 13. Vision schildert Hadewijch ihre Begegnung mit der Königin Minne und die daraus erwachsene Erkenntnis:

Jc was tsondaghes vore cinxenen vore die dagheraet inden gheeste op ghe-  
nomen te gode /, die mi minne cont makede / die mi tote diere vren ye verbor-  
ghen hadde gheweest/. (♢Vision 13<, Z. 1–4)

Am Sonntag vor Pfingsten wurde ich vor Tagesanbruch in den Geist zu Gott aufgenommen, der bewirkte, daß ich Kenntnis von der Liebe erlangte. Die war mir bis zu dieser Stunde noch immer verborgen gewesen.

(Übersetzung folgt Hofmann 1998)

Hadewijch beschreibt die Offenbarung eines Liedes und eines neuen Himmels, in dem sich das Angesicht Gottes allmählich zu erkennen gibt. Dieses trägt sechs versiegelte Flügel. Sie erzählt, wie Seraphim die Flügel öffnen und in diese eindringen. Schließlich beginnt Hadewijch, selbst stärker an diesen Ereignissen teilzunehmen:

Ende die seraphin die mine es / ende die mi daer brachte, hie hief mi op ende  
alte hant saghic in die oghe dies anschijns enen setel/, ende daer op sat de  
minne gheciert in die vorme van eenre coninghinnen/; ende die crone die op  
haer hoeft stoent was gheciert metten hoghen werken der oetmoedegher [...].  
(♢Vision 13<, Z. 66–71)

Und der Seraph, der zu mir gehörte und mich dorthin geführt hatte, hob mich hinauf, und im selben Augenblick sah ich in den Augen des Angesichts einen Sessel, und darauf saß die Liebe, geschmückt nach Art einer Königin; und die Krone, die sich auf ihrem Haupt befand, war verziert mit den hohen Werken der Demütigen [...].

Sie kommt selbst in Berührung mit der Minne, als sie auf einen Sessel in unmittelbarer Nähe zur Liebe gesetzt wird: *Ende die seraphin die mi op hief/ Sette mi daer op ende hi sede te mi/: Sichhier, dits die minne die du sies in midden den anschine der naturen gods* (›Vision 13‹, Z. 97–99: »Und der Seraph, der mich hinaufgeschoben hatte, setzte mich darauf und sagte zu mir: ›Sieh hier, dieses ist die Liebe, die du inmitten des Angesichts der Natur Gottes siehst!‹«). Kurz darauf ruft Maria Hadewijch zum Erleben der Minne auf. Diese privilegierte Beziehung zur Liebe sei durch Hadewijchs mächtige Treue bedingt:

Ende maria [...] si seide te mi/: Sich hier eest al ghedaen; comt dore alle dese wesene ende dore smake die minne die du in oetmoedecheiden soeghets / ende met ghetrouwer redenen cierets ende berechtes ende met diere hogher trouwen ende met diere gheheelre ghewout dwonghes / ende een makets/. (›Vision 13‹, Z. 218–224)

Und Maria [...] sagte zu mir: ›Siehe, hier ist alles vollbracht. Durchdringe alle diese Seinsweisen und schmecke durch und durch die Liebe, die du in Demut aufzogst, die du mit getreuer Verständigkeit schmücktest und rechtmäßig führtest, und die du mit deiner hohen Treue und mit deiner ganzen Kraft unterwarfst und (dir) eins machtest.‹

Die Vision schließt mit der Schilderung intensivsten Liebeserlebens, dessen Intensität jenseits von dem bleibt, was Sprache auszudrücken vermag:

Ende dat anschijn ontdede hem al dat was / ende minne die daer ghecieret sat/: Dat anschijn daer ic alle dinc in bekinde ende sach, daer saghic in hoghede wijdde diepte. Doe ghinc mi ghebruken als te voren ende ic viel in die grondelose diepte, ende quam buten den gheeste op die vre daer men nemmermeer af segghen en mach/. (›Vision 13‹, Z. 252–258)

Und das Angesicht öffnete sich mit allem, was war, und mit der Liebe, die da geschmückt saß. In dem Angesicht, in welchem ich alle Dinge erkannte und betrachtete, erblickte ich die Höhe, die Weite und die Tiefe. Dann überkam mich ein Genießen wie zuvor, und ich stürzte in die grundlose Tiefe und kam

zur Stunde (in den Zustand) außerhalb des Geistes, worüber irgendetwas auszusagen man niemals imstande sein wird.

Die Erzählung über die Erfahrung der Vereinigung und des Liebesgenusses bleibt zum Teil unsagbar bzw. wird verschwiegen – ein Topos, der sich in der höfischen Dichtung und auch in weltlichen Texten unserer Familie findet (vgl. Braun/Müller 2019, S. 8f.), wie etwa in der ›Minnelehre‹ von Johann von Konstanz (vgl. Wallmann 1985, S. 268f.).

Die ›Minnelehre‹ weist einige Parallelen zu Hadewijchs Vision auf, unterscheidet sich aber in wichtigen Aspekten, insbesondere hinsichtlich der Beziehung des Ichs zur Allegorie und der Darstellung der Erfahrung. In einem allegorischen Traum trifft das ›Ich‹ der ›Minnelehre‹ auf Frau Minne und Cupido. Dieser führt das Ich nicht nur in die Liebe und ihre exemplarischen Begriffe und Situationen ein, sondern auch in eine Form allegorischer Ich-Rede. Als Frau Minne dann auf ihrem Wagen heranfährt, ist es nun das Ich selbst, das die Allegorese übernimmt, indem es Frau Minne und ihre Attribute beschreibt und erklärt, vergleichbar mit Hadewijch in ihrer Vision. Während Hadewijch jedoch die Annäherung and die Liebe und die Vereinigung mit ihr detailliert schildert, berichtet das Ich der ›Minnelehre‹ lediglich, wie es ein Abbild seiner selbst auf dem allegorischen Wagen der Frau Minne entdeckt, was kurzzeitiges Erschrecken bei ihm auslöst.

›der trostes ane‹, suz hiez ich.  
daz waz ob mir schon ergraben  
in daz golt mit bûchstaben;  
vnde do ich an geblicket  
die gescriphte, ich erschricket,  
daz mir wart von klupfen we.

(›ML‹, V. 774–779)

›Derjenige, der ohne Trost ist‹, so hieß ich. Das war oberhalb von mir fein eingraviert in das Gold mit Buchstaben; und als ich die Schrift erblickte, erschrak ich derart, dass mir vom Schrecken ganz weh zumute wurde. (Übersetzung der Verf.)

Am Ende des Traums wird das Ich von Frau Minnes Pfeil in seinem Herzen getroffen und mit der Liebe – und gewissermaßen mit der Allegorie – infiziert (vgl. Rüthemann 2024b, S. 144). Tatsächlich erscheint die Allegorie nach dem Erwachen als ein Teil von ihm selbst: Frau Minne verwandelt sich in eine innere Stimme, die den Liebenden aus dem Herzen heraus bei der Liebeswerbung anleitet: Liebesbriefe schreiben und sich seiner Geliebten nähern. Dabei nähert sich der Liebende auch ›sich selbst‹: Als er die Dame körperlich überwältigen kann, verwirklicht er und bringt zum Ausdruck, ja verkörpert, was sich in seinem Herzen befindet: die Minne und die *herzen gir*, ein Leitmotiv des Textes, das ursprünglich auf Cupido verweist. So ließe sich auch der Akt des Überwältigens der Dame erklären: die gewaltvolle Handlung des Ichs entspricht der Gewalt der Minne, die widerstrebende Liebende unterwirft und bezwingt. Die *agency* von Frau Minne und Cupido überträgt sich gewissermaßen auf das Ich. Seine Handlung assoziiert das Ich dabei eindeutig mit dem Ausdruck von Männlichkeit:

›daz var, als got welle‹,  
sprach ich vnd underwant mich ir  
lieplich nah mins hertzen gir.  
Waz da beschehe, daz wil ich  
nieman sagen sicher,  
wan nieman do von reden sol.  
ders aber tût, daz zimet nit wol.  
man verstat sich wol hie bi,  
ich wart aller sorgen fri  
vnde wart nie manne baz,  
swie ich het verschult ir haz.  
(›ML‹, V. 2350–2360)

„So geschehe es, wie Gott es wolle“, sagte ich und nahm mich ihrer an, auf liebevolle Weise dem Verlangen meines Herzens entsprechend. Was da geschah, das will ich bestimmt niemandem sagen, denn niemand soll davon sprechen. Der es dennoch tut, das ziemt ihm nicht. Es versteht sich von allein, dass ich von allen Sorgen befreit wurde und nie ein besserer Mann war als in dem Moment, in dem ich ihren Hass verschuldete.

Auch in anderer Hinsicht zeigen sich Unterschiede zu Hadewijchs Vision. Die *unio* zwischen dem Ich und seiner Geliebten bzw. der Minne bleibt eher im Bereich der Allusion bzw. erscheint hier reduziert auf einen kurzen Augenblick. Die Allegorie ist weniger dynamisch und stärker ausgerichtet auf die Didaxe. Auch die Reziprozität zwischen dem Ich und der Allegorie scheint eher vermittelt auf – gefasst im Traummotiv, in Überblendungen auf Ebene einzelner Motive oder angedeutet im Prolog –, während Hadewijch nicht nur dem Liebeserleben mehr Raum gibt, sondern explizit eine Identitätsrelation zwischen sich und Gott bzw. der Minne etabliert. Nachdem Hadewijch bereits in Vision 13 als Minne inthronisiert worden ist, wird sie in Vision 14 eines neuen Thrones angesichtig, der zum Ausdruck ihrer Identität mit Gott wird, ein Zustand, den sie einmal mehr mit der Formel ›außerhalb des Geistes‹ beschreibt:

te wetene hoe hi sijns selues daer pleghet, dat verwent al datmen van hem hebben mach / ende dat hi selue gheleisten mach buten den gheeste in hem te sine, ende dan en es men niet min dan hi es/. Sonder dat te sine / buten den gheeste/, sone waren alle die andere vertoenessen niet teghen dat anschijn / dat ic inden nuwen troen sach / van onsen lieue: want elc haddic ghesien / na dat ic was ende een deel na miere vercorenheit ; maer nu saghic dit / ende was gheraect oec te minen coere/, daer ic toe gehe coren was / dat ic mensche ende god in eenre const smaken soude/, dat nie mensche doen ne mochte hine ware al alsoe god ende altemale was die onse minne es. (›Vision 14‹, Z. 153–165)

Zu wissen, wie Er da mit sich selbst verkehrt –: Außerhalb des Geistes zu sein, das übertrifft alles, was man von Ihm haben kann, und was Er selbst vollbringen kann. Und dann ist man nicht weniger, als Er ist. Außer dem Zustand, außerhalb des Geistes zu sein, waren all die anderen Offenbarungen nichts im Vergleich mit dem Angesicht, das ich in dem neuen Thron unseres Geliebten sah. Denn jede hatte ich geschaut entsprechend dem, was ich war, und zum Teil auch entsprechend meiner Auserwähltheit. Jetzt aber sah ich dieses (Angesicht) und war tatsächlich zu meinem Chor gelangt, zu dem ich auserwählt war: Ich sollte das Mensch- und das Gottsein als ein einziges Vermögen schmecken, was ein Mensch niemals zu tun vermöchte, es sei denn, er wäre ganz und gar wie Gott und gänzlich so, wie der war, der unsere Liebe ist.

Diese Inthronisierung, gleichbedeutend mit der Erkenntnis Gottes, drückt eine Form der Autorisierung Hadewijchs aus, die sie selbst als Auserwähltheit thematisiert und die es ihr erlaubt, eine Lehre von der Liebe Gottes zu vermitteln. Heszler hebt den Konnex von Allegorie und Erfahrungshaftigkeit hervor:

Nur weil es der Begine gelingt, sich selbst im Hohen Lied zu lesen, weil sie, wie es Haas ausdrückt, das Hohe Lied nicht mehr ›interpretiert‹, sondern ›experimentiert‹, ist ihr Sprechen legitim. Sie wird darin selbst zur allegorischen Figur, die über dem Literalsinn erscheint, oder besser: zum Ort einer Allegorese [...]. (1994, S. 279)

Hadewijch vermag es, gerade aus dieser Position der Allegorie heraus, eine exemplarische Subjektivität und eine Autorität zu entwickeln, die in der weltlichen Dichtung männlichen Autoren vorbehalten ist oder von einer Autorin wie Christine erst dekonstruiert und neu angeeignet werden muss.

In dieser triangulären Konstellation ändert sich nicht zuletzt die Dimension der Minne. Hadewijch bringt am Anfang der Vision 14 ihr Verlangen klar zum Ausdruck: *Jc was ende ben noch in groter begherten ende in oerewoede* (›Vision 14‹, Z. 1–2: »Ich war und bin noch immer in einem Zustand starken Verlangens und in leidenschaftlichem Liebeswahn [...]«). Hadewijch gelingt es, eine Liebeserfahrung zu erzählen und die Position des begehrenden Ichs im Dreieck Ich – Liebe – Allegorie – durch den Prozess der Identifikation mit der als Königin repräsentierten Allegorie der Liebe – einzunehmen. Wie Patricia Dailey (2013) zeigt, dient die Minne den Mystikern und insbesondere Hadewijch in gewisser Weise als Code für die Inkarnation Gottes in Jesus bzw. die Dreifaltigkeit und steht damit für eine religiöse Wirklichkeit. Die Minne stellt einerseits den Weg zu Gott und gleichzeitig das Ziel dar: »Minne is both the means (through love) and the end (unity), the teleological (and theological) pursuit and goal« (Dailey 2013, S. 145; vgl. auch Boon 2003, S. 490). Durch ihre Identifikation

mit der Minne kann Hadewijch an Gottes Wirklichkeit und Wahrheit teilhaben.<sup>18</sup> Zimbalist hebt die performative Dimension dieser Identifikation hervor:

Finally, because Hadewijch's spiritual progress takes place primarily through speech that grows increasingly Christ-like, her speaking persona gradually performs a rhetorical *imitatio Christi*. In this way, Hadewijch's visionary translation places her in a position of spiritual and literary authority usually reserved for male *auctores*. Through dialogue, quotation, and imitation, Hadewijch represents Christ's speech and her own verbal responses as a model of rhetorically imitative devotion (Zimbalist 2022, S. 123; vgl. auch Emmelius 2017, S. 387).

#### 4. Historische Dimensionen

Begreift man das Ich-Erzählen als Dispositiv, können historische Aspekte und insbesondere Machtrelationen, die das Ich-Erzählen mitbedingen, in der Analyse Berücksichtigung finden. Abschließend stelle ich dazu nun einige Überlegungen an, die an anderer Stelle zu erweitern sein werden.

##### **Rezeption und Exemplarität**

Hadewijch scheint nicht einen großen Personenkreis adressiert zu haben, was vielleicht die Kühnheit ihrer Schriften über ihre privilegierte Beziehung zu Gott erklären kann. Könnte diese Kühnheit damit zusammenhängen, dass Hadewijch ihre Texte selbst niederschreibt und diese anders als im Fall vieler anderer Mystikerinnen nicht von einem Beichtvater oder geistlichen Bruder vermittelt wurden?<sup>19</sup> Trotz ihrer explizit thematisierten Auserwähltheit vermittelt sich in ihren Visionen auch eine Exemplarität des Ichs, das wie in höfischen Texten offen für die Aneignung hier durch die Leserinnen ist, die mithilfe der ›Visionen‹ das Wesen der göttlichen Liebe kennenlernen und erfahren können.

By attending the specifically rhetorical nature of Hadewijch's exemplary *imitatio*, we can see that Hadewijch's text invites readers to imitate her and, by



extension, to imitate Christ (Zimbalist 2022, S. 128; vgl. auch Fraeters 2009b, S. 361).

Der Rezeptionskontext erweist sich ebenso für Christine de Pizan als determinierend. Als Witwe und Mutter von drei Kindern, die mit dem Schreiben ihren Lebensunterhalt bestreiten musste, war sie stärker auf die Rezeption ihrer Bücher angewiesen. Christine bezog im ersten Literaturstreit der europäischen Geschichte mutig Stellung zur Frauenfrage, jedoch nicht, indem sie eine Freiheit der Frauen propagierte, die ihr Begehren äußern können sollten, sondern indem sie die christlichen Tugenden und die moralische Vorbildlichkeit der Frauen ins Zentrum rückte. Auf diese bezieht sich bei Christine Exemplarität, und aus dieser dürfte sich vermutlich auch ihr Anspruch auf Autorschaft ableiten. Vor der Folie dieser Exemplarität erscheint die ›historische Singularität‹ Christines nicht mehr so singulär; vielmehr zeigt Christine, dass sie sich in guter Gesellschaft befindet und Frauen daher an ihrem ›Ich‹ partizipieren können. Nicht zuletzt wohnt dem Bezug zur Witwenschaft eine exemplarische Dimension inne, wie K. Brownlee verdeutlicht. Eine in der dritten Person verfassten Ballade in Christines *Avision* »functions to remotivate standard courtly discourse within the register of widowhood. It thus involves a rhetorical strategy which presents the specific case of Christine de Pizan, widow, as exemplary« (1995, S. 348).

### **Agency in der Liebe, Agency im Dichten**

Das männliche Ich impliziert eine Position der *agency* im weltlichen (Liebes-)Diskurs, die jedoch von den Allegorien (der Liebe) inspiriert wird und sowohl eine Unterwerfung als auch eine Autorisierung und Erhöhung impliziert. Christine zeigt sich bezüglich einer solchen *agency* distanziert und fokussiert ihre Autorrolle, die sie teilweise aus der Position der Allegorie heraus entwickelt und nicht mit einem Liebesverlangen einhergeht. Wenn sie eine eigene Erfahrung ausdrückt, rückt sie eher andere Allegorien in den Vordergrund.

Die Machtdynamik scheint im weltlichen Minnediskurs dabei stärker gendercodiert zu sein als im mystischen Minnediskurs. Während Christine lediglich aus der Position der Witwe heraus über eine Liebeserfahrung schreiben kann, stellt der mystische Minnediskurs mit der Brautmystik bzw. der Vorstellung einer weiblichen, mit Christus vermählten Seele ein Dispositiv zur Verfügung, das Hadewijch den Ausdruck einer *agency*, d.h. eines Liebesbegehrens bzw. die Schilderung einer exemplarischen Liebeserfahrung ermöglicht, und zwar ähnlich wie bei Christine teilweise in Überschneidung mit der Position der Allegorie.

Die spirituelle Liebeserfahrung Hadewijchs kollidiert nicht mit dem Verhaltenskodex, der für Frauen in der höfischen und weltlichen Liebe vorgesehen war.<sup>20</sup> Tatsächlich dominierte in der mystischen visionären Literatur des 13. Jahrhunderts die weibliche Perspektive sogar, auch wenn diese oftmals von einer männlichen Autorität vermittelt wurde:<sup>21</sup> »Thirteenth-century religious visionary literature is gender-specific. Significantly more visionary testimonies of religious women – nuns, beguines, anchoresses – have survived than of men« (Fraeters 2004, S. 57). Fraeters begründet diese Geschlechtsspezifität mit Theorien, denen zufolge Frauen aufgrund der ihr zugeschriebenen Schwäche besonders empfänglich seien (vgl. auch Spanily 2002, S. 102, 121f.).<sup>22</sup> Umgekehrt hat die Brautmystik Männer nicht am Zugang zur Literaturproduktion gehindert, ja, Theologen und Mystiker nehmen diese ›weibliche‹ Perspektive teilweise selbst ein.<sup>23</sup>

### **Allegorie und Wirklichkeit**

Diese ›Genderfluidität‹ in der mystischen Liebe geht mit einem anderen Bezug und einer anderen Form der Allegorie einher – diese ist wie die Liebe auf Gott bezogen und weist damit eine andere Wirklichkeit auf. Im weltlichen Kontext wird die Liebe durch den Gott der Liebe oder Frau Minne repräsentiert, nicht durch Gott selbst. Hier tritt das ›Ich‹ in eine neue Beziehung zu dieser weltlichen Liebesallegorie, in eine vielleicht distanzier-

tere und zugleich wechselseitigere Beziehung. Das Ich geht nicht mehr vollständig in der Rede des seine Seele besetzenden Gottes auf; es beginnt, sich als solches bzw. als Autor und Akteur einer Liebe zu konstituieren, eine Doppelrolle, die Christine nur schwer ausfüllen kann. Mit anderen Worten, das weltliche – und männliche – ›Ich‹ könnte sich gewissermaßen mehr auf der Seite der Funktion Gottes bzw. des Autors oder auch des primären Akteurs befinden, was den aktiven Aspekt der Liebe bei ihm erklären könnte, und weniger auf der Seite ihrer Manifestationen, der Allegorie oder des Prozesses, der den Zugang zu Liebe und Autorität ermöglicht. Christine dagegen trennt ihre Identität als Autorin vom Liebesbegehren und findet wie gezeigt andere Wege, die Autorfunktion zu besetzen oder über Liebe zu sprechen – insbesondere als Witwe und Gelehrte.

In Hadewijchs Ich kommt im Verhältnis zur göttlichen Realität ein größeres Hierarchiegefälle zum Ausdruck; das Ich ist also gewissermaßen ›niedriger‹ bzw. stärker unterworfen als ein poetisches Ich im Angesicht der höfischen Minne. Im Umkehrschluss bedeutet die Relation zu Gott, dass sich durch das visionäre Ich eine im Vergleich zum höfischen Ich ›wirkmächtigere‹ Realität bzw. Wahrheit manifestiert, die entsprechend auf das Ich zurückwirkt.<sup>24</sup> Es wird ›existenziell autorisiert‹ (Klinger 2006, S. 91).

Viele Mystikerinnen beziehen aus der Selbstpreisgabe und Auslöschung des Selbst ihre Autorität, wie Judith Klinger am Beispiel der Caterina von Siena darlegt.<sup>25</sup> Ich habe den Eindruck, dass Hadewijch nicht so sehr eine Selbstpreisgabe oder Auslöschung ihres Ichs in den Vordergrund rückt, sondern ihr scheint es vielmehr um die Darstellung einer Fülle durch die Identität mit der göttlichen Minne zu gehen, das Erreichen eines Zustandes jenseits von menschlicher Sprache, außerhalb des Geistes, die ihre Auserwähltheit begründet. Nicht zuletzt entwickelt Hadewijch durchaus eine selbstbewusste, durch ihre privilegierte Relation zu Gott und der Liebe legitimierte Autorität:

Jc maect te lanc om dat ghijt gherne hoert in wat gheualle dat was dat soe scone was ochte soe onmenscheleec / ende der menscheit gods soe ghelijc;/ van allen bleuic ie seder onuerwandleleec/. Ende ic plach alse god dede/, die al sine werke sinen vader op gaf daer hise af hadde;/ ende dat ic hebbe van heme/, dat ontfighic van diere transfiguration/, ende van anderen siene, in anderen manieren van anschinen / daer ic v lest af screef ende v eer ghescreuen hebbe, ende vele meer daer ic v niet af ghescreuen en hebbe [...].  
(>Vision 14<, Z. 110–120)

Ich führe es so weit aus, weil du es gerne hörst, was das für ein Vorfall war, der so schön war oder so übermenschlich und (gleichzeitig) der Menschheit Gottes so gleich. In allem blieb ich seither unverändert. Und ich handelte, wie es Gott tat, der alle seine Werke seinem Vater überlieferte, von dem Er sie hatte. Und was ich von Ihm habe, das empfang ich aus der Transfiguration und aus anderen Visionen durch andere Erscheinungsweisen des Angesichts, über die ich dir neulich schrieb und früher geschrieben habe, und aus vielen weiteren (Visionen), über die ich dir nicht geschrieben habe [...].

### **Dispositiv und Allegorie**

Das Ich scheint in der Textfamilie weltlicher allegorischer Ich-Erzählungen also keineswegs hohl, bedeutungsleer zu sein, sondern im Gegenteil Repräsentant einer Machtordnung, eines Dispositivs. Die Texte selbst erzählen von Machtrelationen, die sich zwischen dem Ich, der Liebe, der Allegorie, der Dame bzw. Gott entfalten; die Annäherung des Ichs an die Allegorie ist geradezu der Kern des Geschehens. Durch die ›Infektion‹ mit der Allegorie wird es vielleicht selbst ›als Ich‹ allegorisch aufgeladen, und das heißt mit einer spezifischen ›Bedeutung‹ versehen: das von der eigenen Liebeswerbung und dem eigenen Begehren in poetischer und allegorischer Form erzählende und dadurch autorisierte Ich ist ein männliches.

Auch wenn es nach diesen Ausführungen den Anschein haben mag, dass sich die Texte von Christine und Hadewijch aus einer Art ›männlichen Modells‹ bzw. als ›weibliche‹ Antworten auf dieses Modell, als Abweichungen entwickelt hätten, sollte man bis zu einem gewissen Grad auch umgekehrte

Bewegungen in Betracht ziehen, vor allem aus dem mystischen Kontext heraus. Tatsächlich existieren Texte wie Tibauts ›Roman de la Poire‹ oder Hadamars ›Die Jagd‹, in denen der Einfluss des religiösen Diskurses deutlich erkennbar ist, nicht nur hinsichtlich der Vorstellung von Liebe und Motivik (schon Mechthild verwendet das Jagdmotiv), sondern bis in die allegorische Form und sogar in die Gestaltung der Handschrift hinein, wie im Fall des ›Roman de la Poire‹, der in der Art eines Psalters überliefert ist (vgl. Huot 1987, S. 187f.). Und während Autoren wie Tibaut, Jean de Meun oder Johann von Konstanz sich durch eine Form der poetischen Exemplarität als Autor konstruieren und dabei auf eine Erfahrung abzielen, die alle Liebenden machen, könnte man sich fragen, ob die von Christine zum Ausdruck gebrachte Historizität nicht maßgeblich zu einer subjektiveren Auffassung des literarischen Ichs, wie sie besonders seit Machaut in der Textfamilie spürbar wird, beiträgt.

## Anmerkungen

- 1 Der Begriff der Textfamilie meint, dass sich Texte über Gattungsgrenzen hinweg aufgrund gemeinsamer Merkmale gruppieren lassen; in diesem Fall zeichnen sich die Texte durch folgende gemeinsame Merkmale aus: a) sie weisen eine Erzählung in der ersten Person auf; b) sie nutzen allegorische Formen – oftmals begegnet das Ich Personifikationsallegorien, etwa in einem Traum, einer Vision oder während eines Spaziergangs; möglich ist aber ebenso eine Handlungsallegorie wie in Hadamars von Laber ›Die Jagd‹ –, c) sie thematisieren Minne; d) sie schwanken zwischen Narrativität und Diskursivität (vgl. Glauch/Philipowski 2017b, S. 11).
- 2 Vgl. Régner-Bohler (2002) für eine vergleichende Studie mittelalterlicher Texte, die ein weibliches Aussagesubjekt haben.
- 3 Uhl (2010) analysiert anonym überlieferte Minnereden, die aus der Perspektive eines weiblichen Ichs verfasst sind. Diese Minnereden lassen keine Unterschiede zu anonymen Minnereden aus einer männlichen Perspektive erkennen (S. 278, 290). »Erst aus der Darstellung durch einen und aus der Gegenüberstellung mit einem männlichen Erzähler resultiert ein anderer Modus der weiblichen Rede

und ändert sich auch ihre Rolle. Erst vor diesem Hintergrund werden Erzählstrategien sichtbar, die auf eine Hierarchisierung und Differenzierung des Geschlechtsverhältnisses hinweisen« (S. 279). In Texten mit narrativer Struktur sieht sie ebenfalls Unterschiede gegenüber den Texten mit einem männlichen Ich: die Betonung der Opferhaltung und Einsamkeit, die Anklage gegenüber dem Verhalten von Männern, die Passivität im Geschehen sowie die Adressierung an andere Frauen (S. 283). Auch von männlichen Autoren verfasste Texte aus der Perspektive einer weiblichen Liebenden stellen diese zumeist als Leidende, über den Verlust des Geliebten Klagende dar, so etwa Boccaccios ›Elegia di Madonna Fiammetta‹ und Machauts ›Lai de Plour‹.

- 4 Uhl (2010) betrachtet die Geschlechterrollen und deren »Konstitution und Hierarchisierung« (S. 270) in ausgewählten Minnereden auf einer rein textlichen Ebene (S. 260–274).
- 5 Ein von Hartmut Bleumer 2017 organisierter Workshop trug den Titel »Dispositive des Ichs« und hat indirekt zu dieser Konzeptualisierung beigetragen. Bleumer diskutiert den Dispositivbegriff für mediale Aspekte des vormodernen Spiels (2020).
- 6 Foucault betont die Verbindung und Dynamik zwischen heterogenen Elementen: »Kurz, zwischen diesen diskursiven oder nicht diskursiven Elementen gibt es gleichsam ein Spiel, gibt es Positionswechsel und Veränderungen in den Funktionen, die ebenfalls sehr unterschiedlich sein können« (2003, S. 393).
- 7 Zu dieser Dynamik schreibt Gnosa mit Bezug auf Foucault (2018, S. 352): »Und auch das Subjekt dynamischer diskursiver Ordnungen hat einen prekären Status inne. Seine Autorschaft kann bestritten werden; es erscheint als *entmächtigtes*, durch die Positionen, die in einem diskursiven Feld eröffnet werden, immer schon angelegtes, beschränktes Element des Diskurses, der es *als* Subjekt allererst konstituiert [...]. [...] der zu berücksichtigende *Grund*, der Platz, von dem aus gesprochen werden kann, sind die vorliegenden Wissensverhältnisse, ist ein *historisches* Apriori. Auch dieser Grund stellt keine anthropologische Transzendentalie dar, er ist ebenso dynamisch und historisch kontingent wie die Diskurse, die er zu bilden erlaubt und von denen er seinerseits (mit-)konstituiert und transformiert wird – aber er geht dem Einzelnen je voraus. Das Subjekt allerdings ist auch *ermächtigtes*, es nimmt, so Foucault, im Rahmen der Diskurse eine *theoretische Wahl* vor und stiftet deren Transformationen so *mit*, weil seine Praktiken sich auch in den Zwischenräumen, auf den Grenzen oder Schwellen *zwischen* den bereits erschienenen, archivierten Elementen formieren können,

weil also im Vergleich zu den sedimentierten Aussagen *alternative* Aussagepraktiken aufscheinen bzw. aus neuartigen Konfigurationen archivierter Monumente mit archivierten Praktiken innovative Diskurse emergieren können, die ihrerseits immer wieder andersartige Subjektivierungsprozesse initiieren« [Hervorhebungen im Original]. Auch Agamben thematisiert diese innere Dynamik: »Ein Moment der Desubjektivierung wohnt freilich jedem Subjektivierungsprozess inne« (2008, S. 36). Gnosa sieht in Agambens Dispositivverständnis außerdem eine stärkere Berücksichtigung medialer Aspekte gegeben (2008, S. 13; 187).

- 8 Mit Bezug zum christlichen Subjekt spricht J.C. Schmitt von einer »*sujétion* à l'égard du Créateur« (2021, S. 270).
- 9 Vgl. zur Bedeutung der Nennung des Verfassernamens in diesem Zusammenhang Zimmermann (2001, S. 14). In Bezug auf das moderne Individuum hebt Deleuze die Prozesshaftigkeit der Subjektivierung hervor: »Es ist ein Individuierungsprozeß, der sich auf Gruppen oder Personen bezieht und sich den etablierten Kräfteverhältnissen sowie den konstituierten Wissensarten entzieht: eine Art Mehrwert« (1991, S. 155f.). Bleumer erkennt lediglich ein »Subjektivierungs- und Individualisierungsversprechen« der Moderne: »In der individuellen Erfahrung ästhetischer Freiheit, in der das Ich souverän auf das Bild als Objekt zu blicken meint, täuscht die moderne Kunst aber letztlich wieder über ihr eigenes Dispositiv hinweg« (2020, S. 392).
- 10 Glauch/Philipowski (2017b, S. 60–61), beobachten ebenfalls eine Distanznahme Christines. Willard (1981) erkennt darin eine Kritik des höfischen Liebesdiskurses.
- 11 Altmann (1995, S. 333) sieht diesen autobiographischen Bezug speziell in Christines Gedichten. Darüber hinaus verdeutliche Christine, dass Liebe für sie in erster Linie ein poetisches Thema, nicht zwangsläufig der Ausdruck von Gefühlen sei (S. 332). Die ›Objektivierung‹ der Liebesthematik ist laut Attwood jedoch eine allgemeine Tendenz im 14. und 15. Jahrhundert (vgl. Attwood 1999, p. 36).
- 12 Laut Altmann/Palmer (2006, S. 256) geht es ihr vor allem darum, ihre Eloquenz als Schriftstellerin zu zeigen, um ihr Publikum zu unterhalten, aber auch, um Abstand von der Liebesthematik zu gewinnen.
- 13 Auch in anderen, von Autoren verfassten höfischen Streitgedichten über Liebe kommen nicht immer Allegorien der Liebe vor (vgl. dazu bald K. Philipowskis Artikel »Allegorische und narrative Transgressivität. Die Geschichte einer erfolgreichen Allianz«), etwa in Ulrichs von Liechtenstein ›Frauenbuch‹ oder in Alain Chartiers ›Livre des quatre dames‹. Die Rücknahme der Allegorie kann zum einen durchaus für die Stärkung der auktorialen Position stehen, wie etwa

Cerquiglini-Toulets Beitrag zu Machaut in diesem Band verdeutlicht. Zum anderen scheinen die Funktion der Allegorie bis zu einem gewissen Teil im Text präsente Damen zu übernehmen, ähnlich wie die enigmatische Dame bei Christine.

- 14 Dass Christine im ›Livre de la Mutacion de Fortune‹ ferner von ihrer Verwandlung in einen Mann erzählt, ist mit Blick auf meine Fragestellung besonders virulent. Ohne in diesem Rahmen eine detaillierte Analyse vorlegen zu können, dürfte diese Transformation auf das Ideal der Männlichkeit bei den Kirchenvätern verweisen: Demnach muss die Frau ihre Weiblichkeit transzendieren. Christine nimmt die Vorstellung wörtlich und beschreibt ihre körperliche Verwandlung in einen *vray homme*, einen ›wahren Mann‹ (V. 1361). Foehr-Janssens schreibt diesbezüglich: »Christine exploite la figure traditionnelle de la forte femme et celle de la veuve chaste pour procurer à sa persona d'auteur une autorité virile et bienséante à la fois.« (2000, S. 266). Gleichzeitig passt Christine die Rolle der Fortuna an, die bei den Dichtern im 14. und 15. Jahrhundert nach und nach in das semantische Feld der Liebe eintritt (Attwood 1999, S. 36). Führt die Nähe zum Thema der Liebe dazu, dass Christine als weibliches Ich erneut versucht, sich von ihr zu distanzieren, diesmal durch diese unglaubliche Verwandlung in einen Mann? Brownlee erkennt gleichwohl eine De-Erotisierung: »Indeed, her transformation into a man may be seen as a gender change that does not involve a sex change, that, rather, puts the newly widowed Christine outside of the economy of sexual desire« (1995, S. 341). Gleichzeitig modifiziert sie auch die Rolle der Fortune, die nicht länger als boshafte Schicksalsgöttin erscheint, sondern Christine ihr Mitgefühl ausdrückt (vgl. Attwood 1999, S. 31).
- 15 Uhl (2010) argumentiert, dass »die den Minnereden eigene narrative Struktur in einigen Punkten eine Parallele zu derjenigen der brautmystischen Visions- und *unio*-Schilderungen aufweist, ohne dass damit eine bewusste Übernahme suggeriert werden soll« (S. 69).
- 16 Fraeters schreibt dazu: Die »ecstatic fruitful union so intensely depicted in vision 13 is not the culmination of the mystical life. It is the *imitatio Christi*, life in exile as a representative of God on earth with a saving task for other human beings« (2004, S. 74). Gott offenbart sich durch sein *anschijn*, sein Angesicht, das Hadewijch als Spiegel dient. Was Hadewijch in diesem Gesicht sieht, realisiert sie immer mehr als Teil von sich selbst, bis es in der Gemeinschaft mit Gott vollendet ist (vgl. Hofmann 1998, S. 21–22).
- 17 Zum visionären Ich und den häufigen Wechsel von Sprechhaltungen in mystischen Texten vgl. grundlegend Emmelius (2017).



- 18 Ruh betont: »Die Struktur der erfahrenen Minne der Hadewijch, [...] ermöglicht und gerechtfertigt durch die Menschwerdung des Wortes und – transitorisch – überstiegen vom Liebesgenuß ohnegleichen in der Einigkeit, hat ihren Grund in der Struktur der göttlichen Liebe, die sich selber ist in der Einheit der Personen und die sich hingibt in der Inkarnation (*jenem werc*) des Sohnes. Die Strukturgleichheit der von Hadewijch erfahrenen Minne und derjenigen Gottes macht sie zu einem Modellfall für ein christliches ›Leben in Gott‹« (1985, S. 246).
- 19 »There's no trace of clerical intervention, whether it be supportive or restrictive, unlike in the case of other female mystics such as Hildegard of Bingen, Mechthild of Magdeburg, Marguerite Porete, Elisabeth of Schönau, Margery Kempe who found, or actively sought, clerical backing before spreading their writings. Women who wanted their voices to be heard outside the private circle, whether out of personal vocation or through the encouragement of a religious mentor, needed clerical authorization. It would seem that Hadewijch herself abstained from preaching publicly by means of voice or text, and that she intended her texts to be consumed only within the small circle of elected souls of whom she was the mistress. This allowed her to freely and directly transfer her experiential and intellectual knowledge directly to the women of her circle« (Fraeters 2009a, S. 162).
- 20 Gleichwohl konnten die Visionen der Mystikerinnen aus anderen Gründen, nämlich im Hinblick auf einen möglichen Häresieverdacht, verhänglich sein und bedurften in der Regel der Autorisierung durch den männlichen Klerus (– was jedoch ebenso für männliche Mystiker gilt).
- 21 »Cases in which the female visionary personally relates her own ecstatic experiences are rather rare« (Fraeters 2004, S. 57).
- 22 »This gender-specificity is rooted in contemporary biological views on sex and in the social norms and practices that these views incur. Because of her inferior bodily constitution – the female body is moist and cold rather than dry and hot – the rational soul cannot assert itself optimally and the *imago Dei* which resides in the rational soul can shine less brightly. For that reason women are excluded from priesthood – it was no accident that Christ assumed a perfect masculine body rather than an imperfect female one – and from public preaching. [...] Their bodily constitution makes them susceptible for ecstatic experiences and for visitations, in their body or their soul, of spiritual entities« (Fraeters 2004, S. 58).
- 23 Für Dailey sind solche »gender reversals« (2013, p. 53–54) typisch für religiöse Schriften etwa Bernards von Clairvaux. An anderer Stelle wäre zu prüfen, ob dort, wo in den höfischen Texten das Herz als Alter Ego des Ichs in Erscheinung

tritt (vgl. Rüthemann 2022), in den mystischen Schriften vielmehr die (weibliche) Seele und/oder einfach das weibliche Ich zu finden ist, wie etwa im ›Miroir des Ames Simples et anéanties‹ der Marguerite Porete.

- 24 Der Referent des Ichs »ist vielmehr unwandelbar stabil und trägt das System aller Zeichen und Bedeutungen: Gott als Ursprung der Schöpfung, der Liebe und der Rede, in der dies Subjekt sich hervorbringt« (Klinger 2006, S. 89).
- 25 »Selbsterkenntnis führt also nicht zur gesteigerten Verwirklichung eines inneren ›Ich‹, sondern trifft in ihrem Kern auf Gott, den gänzlich Anderen. Als Autorin gibt Caterina damit zu erkennen, dass sie den Prozess der Selbstpreisgabe bereits hinter sich hat, der in Augustinus' *Bekenntnissen* das alte, biographische vom neuen Selbst in Gott trennt: die mühsame Ablösung von weltlichen Bedürfnissen, von der Sinnlichkeit des Leibes, von der Eigenliebe. Dieses konventionalisierte Conversio-Modell trägt eine ›existenzielle Autorisierung‹, die zudem eine Vermittlung von Individualität und Autorschaftsrolle leistet.« (Klinger 2006, S. 90f.).

## Bibliographie

### Primärliteratur

- Agamben, Giorgio: Was ist ein Dispositiv?, aus dem Italienischen von Andreas Hiepko, Zürich/Berlin 2008.
- An Anthology of Medieval Love Debate Poetry, hrsg. von Barbara K. Altmann/R. Barton Palmer, Gainesville 2006.
- Deleuze, Gilles: Was ist ein Dispositiv?, in: François Ewald/Bernhard Waldenfels (Hrsg.): Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken, Frankfurt/M. 1991, S. 153–162.
- Die Minnelehre des Johann von Konstanz. Nach der Weingartner Liederhandschrift unter Berücksichtigung der übrigen Überlieferung, hrsg. von Dietrich Huschenbett, Wiesbaden 2002.
- Foucault, Michel: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Bd. III, 1976–1979, hrsg. von Daniel Defert/François Ewald, unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Aus dem Frz. von Michael Bischoff [et al.], Frankfurt/M. 2003.
- Hadewijch: Das Buch der Visionen. Teil 1. Einleitung, Text und Übersetzung von Gerald Hofmann, Stuttgart-Bad Cannstatt 1998.
- The Love Debates of Christine de Pizan: ›Le Livre du Debat de deux amans‹, ›Le Livre des Trois Jugemens‹, ›Le Livre du Dit de Poissy‹, hrsg. von Barbara K. Altmann, Gainesville 1998.

## Sekundärliteratur

- Altmann, Barbara K.: L'art de l'autoportrait littéraire dans les *Cent balades* de Christine de Pizan, in: Dulac, Liliane/Ribémont, Bernard (Hrsg.): Une femme de lettres au Moyen Âge. Études autour de Christine de Pizan, Orléans 1995, S. 327–336.
- Altmann, Barbara K.: *Trop peu en sçay*: The Reluctant Narrator in Christine de Pizan's Works on Love, in: Palmer, R. Barton (Hrsg.): Chaucer's French Contemporaries: The Poetry-Poetics of Self and Tradition, New York 1999, S. 217–249.
- Altmann, Barbara K.: Hearing the Text, Reading the Image: Christine de Pizan's *Li-vre du debat de deux amans*, in: Hicks, Erick C. [et al.] (Hrsg.): *Au champ des escriptures*. III<sup>e</sup> Colloque international sur Christine de Pizan (Lausanne, 18–22 juillet 1998), Paris 2000, S. 693–708.
- Attwood, Catherine: Fortune et le ›moi‹ écrivant à la fin du Moyen Âge: autour de la *Mutacion de Fortune* de Christine de Pizan, in: King, Russell (Hrsg.): Le moi: essais sur la littérature française et francophone, Nottingham 1999, S. 25–43.
- Blank, Walter: Die deutsche Minneallegorie. Gestalt und Funktion einer spätmittelalterlichen Dichtungsform, Stuttgart 1970.
- Bleumer, Hartmut: Dramatische Dispositive. Zum Ort des Spiels vor der Zeit des Theaters, in: LiLi 50 (2020), S. 373–395 ([online](#)).
- Boon, Jessica A.: Trinitarian Love Mysticism: Ruusbroec, Hadewijch, and the Gendered Experience of the Divine, in: Church history 72 (2003), S. 484–503.
- Braun, Lea/Müller, Felix Florian: Sprachlose Liebe. Dimensionen der Unsagbarkeit von Intimität und ihre Transformation, in: Braun, Lea/Müller Felix Florian (Hrsg.): Unsagbarkeit – Sprachen der Liebe in der Literatur der Vormoderne, Berlin/Boston 2019, S. 1–14.
- Braun, Manuel: »Anfänge bedingter Art«. Zur Entstehung der mittelhochdeutschen Ich-Erzählung aus der lyrischen Ich-Rede, in: Glauch/Philipowski 2017a, S. 159–203.
- Brownlee, Kevin: Discourses of the Self: Christine de Pizan and the *Romance of the Rose*, in: Brownlee, Kevin/Huot, Sylvia (Hrsg.): Rethinking the *Romance of the Rose*: Text, Image, Reception, Philadelphia 1992, S. 234–261.
- Brownlee, Kevin: Widowhood, Sexuality and Gender in Christine de Pizan, in: The Romanic Review 86/2 (1995), S. 339–353.
- Case, Mary Anne C.: Christine de Pizan and the Authority of Experience, in: Desmond, Marilyn (Hrsg.): Christine de Pizan and the Categories of Difference, Minneapolis 1998, S. 71–87.
- Dailey, Patricia: Promised Bodies: Time, Language, and Corporeality in Medieval Women's Mystical Texts, New York 2013.

- Delale, Sarah/Dugaz, Lucien: Introduction littéraire, in: Christine de Pizan: Écrire d'amour. Parler de soi: ›La Mutacion de Fortune‹, ›Le Dit de Poissy‹, ›Le Dit de la rose‹, ›Le Dit de la pastoure‹, avec une anthologie de ballades, virelais et rondeaux, hrsg. und übers. von Sarah Delale und Lucien Dugaz, Paris 2023, S. 7–59.
- Emmelius, Caroline: Das visionäre Ich. Ich-Stimmen in der Viten- und Offenbarungsliteratur zwischen Selbstthematisierung und Heterologie, in: Glauch/Philipowski 2017a, S. 361–388.
- Fraeters, Veerle: Gender and Genre: The Design of Hadewijch's *Book of Visions*, in: de Hemptinne, Thérèse/Gongora, María Eugenia (Hrsg.): *The Voice of Silence: Women's Literacy in a Men's Church*, Turnhout 2004, S. 57–81.
- Fraeters, Veerle: Handing on Wisdom and Knowledge in Hadewijch of Brabant's *Book of Visions*, in: Mulder-Bakker, Anneke Beitske/ Herbert McAvoy, Liz (Hrsg.): *Women and Experience in Later Medieval Writing: Reading the Book of Life*, New York 2009, S. 149–168. [2009a]
- Fraeters, Veerle: ›O amour, sois tout à moi!‹ Le desir comme agent de deification chez Hadewijch de Brabant, in: Boquet, Damien/Nagy, Piroska (Hrsg.): *Le sujet des émotions au Moyen âge*, Paris 2009, S. 353–374. [2009b]
- Fraeters, Veerle/Willaert, Frank: Einleitung, in: Hadewijch: Lieder. Originaltext, Kommentar, Übersetzung und Melodien. Hrsg., eing., übers. und komm. von Veerle Fraeters und Frank Willaert. Mit einer Rekonstruktion der Melodien von Louis Peter Grijp. Aus dem Niederländischen übers. von Rita Schlusemann, Berlin/Boston 2016, S. 13–95.
- Glauch, Sonja/Philipowski, Katharina (Hrsg.): Von sich selbst erzählen. Historische Dimensionen des Ich-Erzählens, Heidelberg 2017. [2017a]
- Glauch, Sonja/Philipowski, Katharina: Vorarbeiten zur Literaturgeschichte und Systematik vormodernen Ich-Erzählens, in: Glauch/Philipowski 2017a, S. 1–61. [2017b]
- Glier, Ingeborg: *Artes amandi*. Untersuchungen zu Geschichte, Überlieferung und Typologie der deutschen Minnereden, München 1971.
- Gnosa, Tanja: Im Dispositiv. Zur Reziproken Genese von Wissen, Macht und Medien, Bielefeld 2018.
- Heszler, Esther: Der mystische Prozeß im Werk Hadewijchs. Aspekte der Erfahrung – Aspekte der Darstellung, Ulm 1994.
- Huot, Sylvia: From Song to Book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry, Ithaca/London 1987.
- Klinger, Judith: ›Als sei Ich ein Anderer‹: Mystisches Subjekt, Geschlecht und Autorisierung bei Caterina von Siena, in: Klinger, Judith/Thiemann, Susanne (Hrsg.): *Geschlechtervariationen. Gender-Konzepte im Übergang zur Neuzeit*, Potsdam 2006, S. 83–129.

- Maupeu, Philippe: *Pèlerins de vie humaine: autobiographie et allégorie narrative*, de Guillaume de Deguileville à Octovien de Saint-Gelais, Paris 2009.
- Nelson, Deborah H.: Christine de Pizan and Courtly Love, in: *Fifteenth-Century Studies* 17 (1990), S. 281–289.
- Paupert, Anne: *Soubz figure de methaphore: théorie et pratique de l'allégorie chez Christine de Pizan*, ou: Une ›Poetria Nova‹ du début du XVème siècle, in: Collet, Oliver [et al.] (Hrsg.): *Ce est li fruis selonc la letre: mélanges offerts à Charles Méla*, Paris 2002.
- Philipowski, Katharina: Autodiegetisches Erzählen in der mittelhochdeutschen Literatur oder: Warum mittelalterliche Erzähler singen müssen, um von sich erzählen zu können, in: *ZfdPh* 132/3 (2013), S. 321–351.
- Philipowski, Katharina: Exemplarik und Erfahrung in allegorischen Ich-Erzählungen (am Beispiel von Konrads von Würzburg ›Klage der Kunst‹), in: *PBB* 139/3 (2017), S. 377–410.
- Philipowski, Katharina: Allegorische und narrative Transgressivität. Die Geschichte einer erfolgreichen Allianz, in: Philipowski, Katharina/Klinger, Judith (Hrsg.): *Allegorie – Sondierungen zu einer transgressiven Figur im mittelalterlichen Erzählen*, Heidelberg (bevorstehende Publikation).
- Régnier-Bohler, Danielle: Voix littéraires, voix mystiques, in: Klapisch-Zuber, Christiane (Hrsg.): *Histoire des femmes en Occident. II. Le Moyen Âge*. Paris 2002, S. 525–599.
- Ruh, Kurt: Gottesliebe bei Hadewijch. Mechthild von Magdeburg und Marguerite Porette, in: San Miguel, Angel [et al.] (Hrsg.): *Romanische Literaturbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert: Festschrift für Franz Rauhut zum 85. Geburtstag*, Tübingen 1985, S. 243–254.
- Rüthemann, Julia: Die Geburt der Dichtung im Herzen. Untersuchungen zu Autorschaft, Personifikation und Geschlecht im Minnesang, im ›Parzival‹, in ›Der Welt Lohn‹ und im ›Roman de Silence‹, Berlin 2021 (Philologische Studien und Quellen 283).
- Rüthemann, Julia: The Heart in the ›Minnelehre‹, the ›Roman de la Poire‹ and the ›Livre du Cœur d'amour épris‹, in: Palmer [et al.] (Hrsg.): *Allegory and the Poetic Self. First Person Narration in the Late Middle Ages*, Gainesville 2022, S. 158–178.
- Rüthemann, Julia: Écrire (de) l'amour à la première personne: Hadewijch d'Anvers et Christine de Pizan, in: Lousada, Isabel [et al.] (Org.): *Primavera das mulheres medievais: espiritualidades, saberes e autoridade / Le printemps des femmes médiévales: spiritualités, savoirs et autorité*. Madeira 2024, S. 43–67 ([online](#)). [2024a]
- Rüthemann, Julia: Allégorie et narrativité dans la ›Minnelehre‹, la ›Jagd‹ et le ›Roman de la Poire‹, in: Grimaldi, Marco [et al.] (Hrsg.): *Medieval Forms of First-*

- Person Narration: Narrativity and Discursivity (Villa Vigoni Talks II). BmE Special Issue 14 (2024), S. 129–163 ([online](#)). [2024b]
- Schade, Sigrid [et al.] (Hrsg.): Allegorien und Geschlechterdifferenz, Köln [et al.] 1994.
- Schmitt, Jean-Claude: Le cloître des ombres. Suivi de la traduction française du Livre des révélations de Richalm de Schöntal, avec la collab. de Gisèle Besson, Paris 2021.
- Smith, Sydney E.: The Opposing Voice: Christine de Pisan's Criticism of Courtly Love, Stanford 1990.
- Spanily, Claudia: Autorschaft und Geschlechterrolle. Möglichkeiten weiblichen Literatentums im Mittelalter, Frankfurt/M. 2002 (Tradition – Reform – Innovation 5).
- Spearing, Anthony C.: Medieval Autographies. The »I« of the Text, Notre Dame 2012.
- Strubel, Armand: Le style allégorique de Christine, in: Dulac, Liliane/Ribémont, Bernard (Hrsg.): Une femme de lettres au Moyen Âge. Études autour de Christine de Pizan, Orléans 1995, S. 357–372.
- Uhl, Susanne: Der Erzählraum als Reflexionsraum. Eine Untersuchung zur *Minnelehre* Johannis von Konstanz und weiteren mittelhochdeutschen Minnereden, Bern [et al.] 2010.
- Wallmann, Katharina: Minnebedingtes Schweigen in Minnesang, Lied und Minnere rede des 12. bis 16. Jahrhunderts, Frankfurt/M. [et al.] 1985.
- Walters, Lori J.: Chivalry and the (En)Gendered Poetic Self. Petrarchan Models in the *Cent Balades*, in: Zimmermann, Margarete/De Rentiis, Dina (Hrsg.): The City of Scholars: New Approaches to Christine de Pizan, Berlin/New York 1994, S. 43–66.
- Warner, Marina: In weiblicher Gestalt. Die Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen, Reinbek bei Hamburg 1989.
- Willard, Charity Cannon: Christine de Pizan's *Cent balades d'amant et de dame*: Criticism of Courtly Love, in: Burgess, Glyn S. [et al.] (Hrsg.): Court and Poet: Selected Proceedings of the Third Congress of the International Courtly Literature Society (Liverpool 1980), Liverpool 1981, S. 357–364.
- Zimbalist, Barbara: Translating Christ in the Middle Ages. Gender, Authorship, and the Visionary Text, Notre Dame 2022.
- Zimmermann, Michel: Ouverture du colloque, in: Zimmermann, Michel (Hrsg.): *Auctor et auctoritas*. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale. Actes du colloque tenu à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines (14–16 juin 1999), Paris 2001 (Mémoires et documents de l'École des Chartes 59), p. 7–14.

Rüthemann: Weibliche Autorschaft in allegorischen Ich-Erzählungen über Liebe

Zink, Michel: La subjectivité littéraire: autour du siècle de saint Louis, 1. éd., Paris  
1985.

### **Adresse der Autorin**

Prof. Dr. Julia Rüthemann  
Université de Genève  
Département de langue et de littératures allemandes  
Bd des Philosophes 12  
CH-1205 Genève  
E-Mail: [julia.ruethemann@unige.ch](mailto:julia.ruethemann@unige.ch)