

Ein Modell von Ordnung, Sicherheit und Herrschaft: Gilles Corrozets Lobgedichte auf das ganze Haus*

Sigrid Ruby

Describing and visualizing are practices that in the Early Modern period not only generate knowledge, but also create order and enable control. This also concerns gender relations and their regulation via the house. Based on the assumption that gendered (in)security correlates with relative (in)visibility, this chapter examines a cycle of poems from the French Renaissance. Gilles Corrozet's „Les Blasons domestiques“ (1539) render in words and images the demands that were placed on the ideal house(-hold). The analysis of economic, political, architectural, and literary discourses within which the „Blasons“ were effective, demonstrates the contribution of Corrozet's poetry to the securitization of women.

Einleitung

Kennzeichnend für die Kunst und Kultur der Frühen Neuzeit in Europa ist eine umfassende, in Ausmaß und Differenziertheit gänzlich neue Erkundung der Welt.¹ Nicht nur die Schrift- und Bildquellen der historischen Vergangenheit – und hier vor allem die klassisch-antiken Wissensbestände – wurden gehoben und studiert, ediert und übersetzt. Auch die Vielfalt der Natur und ihre Gesetze, die anorganische Materie ebenso wie die lebendigen Wesen, damit auch die sozialen Prozesse und gesellschaftlichen Ordnungen fanden nun eine ganz andere Aufmerksamkeit. In der forschenden Beschäftigung mit den Dingen entstanden Praktiken und Medien der Beschreibung, Anordnung und Visualisierung, deren Beherrschung und Verständnis den in der Regel männlichen Gelehrten auszeichneten. Ob Optik oder Anatomie, Numismatik oder Kartographie – nahezu immer interagierten in den sich rasant entwickelnden Fachwelten schriftliche und bildliche Darstellungsweisen, um das gesammelte Wissen zu notieren und zu vermitteln, mitunter durchaus widersprüchlich bzw. widersinnig. Aus kunsthistorischer und bildwissenschaftlicher Warte interessiert hier vor allem der epistemische Gehalt der Visualität. Welche Bedeutung hatten die Bilder und das Sehen für die Produktion oder Verifizierung von Wissen?

* Bei meiner Arbeit an diesem Beitrag habe ich ganz enorm von der Zusammenarbeit und den vielen Gesprächen mit Inken Schmidt-Voges profitiert.

1 Siehe u.a. *Alpers*, Kunst als Beschreibung.

Wie formten oder prägten sie es? Welchen Anteil hatten die formalästhetische Gestaltung und visuelle Wahrnehmung an der Genese, Kategorisierung und praktischen Handhabung von Wissen?

Diese Fragestellungen sind auch für die kritische Sicherheitsforschung relevant und interessant, zumal in der historischen Spezifik und Verankerung. Denn das frühneuzeitliche Bestreben nach einem umfassenden, vermeintlich objektiven und wertneutralen Weltverständnis entsprang ja nicht nur der forschenden Neugierde, sondern stillte zugleich ein Bedürfnis nach epistemischer und lebenspraktischer Sicherheit, dem das Begreifen, Beschreiben, Anordnen und Berechnen zulieferten.² Auch die Praktiken des Visuellen – Anschauung, Beobachtung, Aufzeichnung, Vergleich etc. – versprachen Sicherheitsgewinn durch Aneignung und Kontrolle, und das betraf insbesondere die Geschlechterordnung. Sie galt in der Renaissance als Schnittstelle von natur- bzw. gottgegebener und sozialer Ordnung und wurde hinsichtlich sowohl der Fundamentaldifferenz als auch der Komplementarität von Mann und Frau vielfach diskutiert.³ Die historische Tatsache, dass sowohl der im engeren Sinne wissenschaftliche als auch der künstlerische Blick ein dezidiert männlicher war, der zudem eng mit der sich durchsetzenden patriarchalen Herrschaftsordnung korrespondierte, hatte unmittelbare Auswirkungen auf die Repräsentation der Frau – einerseits als Bildkonvention, andererseits als Subjekt und Objekt kollektiver Sicherheitsvorstellungen, innerhalb derer der weibliche Körper als per se risikobehaftet galt. Die damit einhergehenden Anforderungen an Ikonographie, Anschaulichkeit und mediale Rahmung waren vielfältig und nicht selten paradox. Als genuin an Visualität geknüpfte Aushandlungs- und Deutungsprozesse verweisen sie auf ein eigentliches Kernthema der kritischen Sicherheitsforschung, nämlich auf das Verhältnis von (Un-)Sicherheit und (Un-)Sichtbarkeit und dessen geschlechterspezifische Dimensionen. Außer Frage steht, dass die Sichtbarkeit speziell von Frauen als eine bis heute höchst ambivalente Sicherheitsleistung wahrgenommen respektive dargestellt wird, sowohl von weiblichen als auch von männlichen Akteuren. Die historische Entstehung und Prägung dieses häufig handlungsanleitenden

2 Die Vorstellung von (Natur-)Wissenschaft als objektiv und wertneutral wird von feministischer Seite schon länger in Frage gestellt. Ihre Kritik gründet zumeist auf der sogenannten „Standpunkt-Theorie“, der gemäß Wissen immer situiert ist, das heißt immer in Abhängigkeit von der gesellschaftlichen Position der Akteure generiert und formuliert wird. Vgl. zur Einführung *Anderson*, *Feminist Epistemology*.

3 Vgl. u.a. *Classen*, *Liebes- und Ehediskurs*.

Wahrnehmungs- und Deutungsmusters sind noch präziser zu erforschen. Als Hypothese sei an dieser Stelle formuliert, dass der in der europäischen Renaissancekunst beobachtete „Auszug des Mannes aus dem Bild“⁴ einer kulturellen Konvention der Frau als Bild Vorschub leistete, die in den populären Bildkulturen der Gegenwart fortlebt – als eine noch viel zu wenig reflektierte und deshalb umso wirkmächtigere Heuristik der Versicherheitlichung von Weiblichkeit.

Vor dem Hintergrund dieser Entwicklungsmomente und Fragehorizonte erscheint es nicht verwunderlich, dass in der Frühen Neuzeit auch das Haus, seine Architektur, Ausstattung und Funktionalität in den Fokus der Diskurse rückten. In seiner vielschichtigen Semantik als Familienverband und gebaute Struktur hatte das Haus eine wichtige Sicherheitsfunktion für das Gemeinwesen. Zugleich kleinste Einheit und tragender Bestandteil des politischen Kollektivs, repräsentierte es die geltende Ordnung, insbesondere der Geschlechter, und deren Aufrechterhaltung. Dazu gehörte ganz elementar die Kontrolle von Sexualität, damit genealogische Eindeutigkeit gegeben und der Fortbestand des Hauses gesichert waren.⁵ Neben dem angestammten Familiensitz als materielle, ortsfeste Substanz bezugeten Wappen (franz. *blasons*) und andere heraldische Zeichen die generationenübergreifende Stabilität eines Familienverbandes und dessen ordnungsstiftende Funktion – nach innen wie nach außen.⁶ Dementsprechend galten die in der Frühen Neuzeit entwickelten Modi der Beschreibung, Kartierung und Visualisierung auch dem Haus. Im Zugriff auf den Gegenstand wurden seine sozial-, wirtschafts- und geschlechtergeschichtlichen Dimensionen reflektiert. Wie ich im Folgenden darzulegen versuche, verbanden sich diese miteinander verschränkten Praktiken und Diskurse zu einer am Haus explizierten Sicherheitsheuristik der Geschlechterordnung. In ihrer Vielschichtigkeit lassen sie sich besonders gut an Gilles Corrozets *Les blasons domestiques* (1539, Abb. 1) aufzeigen. Hierbei handelt es sich nicht, wie man zunächst annehmen könnte, um eine Sammlung von Wappen, sondern um Lobgedichte auf das idealtypische Haus. Der illustrierte Gedichtzyklus ist eine wichtige, zugleich kritisch zu perspektivierende Quelle für unsere Vorstellung von der binnenräumlichen Disposition sowie der ortsfesten

4 Vgl. *Hammer-Tugendhat*, Jan van Eyck.

5 Zur Polysemie des Hauses und als gleichermaßen genealogisch-verwandtschaftlich und architektonisch-materiell gedacht vgl. u.a. *Hecht*, Das Adels-Haus.

6 Zu Wappen und Wappengebrauch speziell in Frankreich in der Frühen Neuzeit vgl. *Rosenberg*, Le Blason.

und mobilen Ausstattung einer wohlhabenden „maison“ in der Zeit der französischen Renaissance. Mein vorrangiges Interesse gilt aber nicht der wirtschafts- und sozialhistorischen Untersuchung. Vielmehr zielen meine Betrachtung und Analyse auf die von Corrozet verwendeten rhetorischen und ästhetischen Mittel. Denn es sind nicht nur einzelne Motive oder Aussagen, sondern auch produktions- und wirkungsästhetische Praktiken, die Haus, Geschlecht und Sicherheit engführen und als diskursiv verbunden ausweisen. Meine Ausgangsthese ist, dass die Sicherheitsleistung des Hauses per se fragil oder ambivalent war, was wiederum durch seine Überblendung mit dem weiblichen Körper erfahrbar und bewusst gemacht wurde – nicht nur im Sinne eines topischen Vergleichs oder einer symbolischen Verknüpfung, sondern auch über die kompositorische Gestaltung. Zugespitzt und an dieser Stelle vielleicht noch etwas rätselhaft anmutend möchte ich behaupten, dass im Zu-Sehen-Geben bzw. Bild(en) der Frau als oder qua Haus kollektive (Un-)Sicherheit verhandelt wurde.⁷ Diese (Un-)Sicherheit betrifft in erster Linie die Sexualität der (Haus-)Frau, die ausschließlich dem Ehemann zusteht, von ihm aber auch im Sinne des Fortbestands in Anspruch genommen und kontrolliert werden muss.

Im Folgenden stelle ich zunächst den Autor Gilles Corrozet, das von ihm hinterlassene Werk und seine *Blasons domestiques* vor. Dann diskutiere ich den Gedichtzyklus in ausgewählten historischen Kontexten, um seine Bedeutungsdimensionen anzureichern. In Reflexion auch der literaturgeschichtlichen Stellung der *Blasons* überlege ich schließlich, inwiefern die produktionsästhetische Praxis der Komposition, das heißt die Einbindung oder Einhegung von Einzelformen zu einem vollständigen Ganzen als Versicherung der Geschlechterordnung gedacht und erfahren werden kann.

Gilles Corrozet und Les blasons domestiques (1539)

Gilles Corrozet wurde 1510 im Milieu der frühen Druckwerkstätten und Verlagshäuser in Paris geboren.⁸ Er arbeitete dort Zeit seines Lebens als Schriftsteller, Historiker, Übersetzer, Verleger und Buchhändler. Sein eigenes Werk umfasst kulturgeschichtliche Guiden zur Stadt Paris (*La fleur*

7 Zur Engführung von Haus und Frau bzw. weiblichem Körper siehe auch den Beitrag von *Elisabetta Cau* in diesem Band.

8 Zu Gilles Corrozet vgl. *Renouard*, Imprimeurs, 82-83.

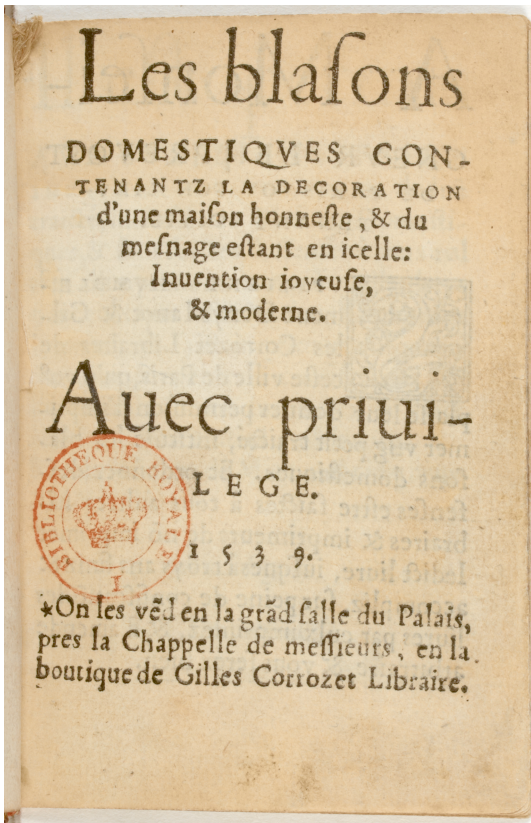


Abb. 1: Gilles Corrozet, Les blasons domestiques contenantz la décoration d'une maison honneste, et du mesnage estant en icelle, invention joyeuse et moderne..., Paris 1539, 47f; in-16: Titel, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES-YE-1380

des antiquitez de la noble et triumpante ville et cite de Paris, 1532, u.a.) ebenso wie historiographische Werke, antike Texte, Gedichte, Märchen und eines der frühesten französischen Emblembücher überhaupt (*Hécatomgraphie*, 1540). Auch bei den *Blasons domestiques* zeichnet Corrozet selbst als Autor verantwortlich. Die mit mehreren Holzschnitten illustrierte Gedichtfolge verlegte er zusammen mit dem Pariser Buchhändler Denis Janot. Sie erschien erstmals 1539 zusammen mit anderen Schriften Corrozets in einem Band im Sedez-Format (in-16°).⁹ Zur bildlichen Ausstattung seiner

9 Zu Corrozets *Les blasons domestiques* vgl. Paris, *Les Blasons*; Jervis, *Les Blasons*; Daverdin-Liaroutzos, *De pièces*; Skenazi, *Le poète*, 294. Zu Denys Janot (tätig zwischen 1529 und 1544) vgl. Omont, *Catalogue*; Rawles, *Denis Janot*, 357-358. Vgl. das Exemplar in der Bibliothèque nationale, Rés Ye 1380, online (Gallica): <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8609510f?rk=21459;2>

Werke gehörte spätestens zu dem Zeitpunkt auch eine ‚sprechende‘ Unternehmer- und Autor-Marke: Ein großes Rose-Herz-Motiv in der Mitte evoziert seinen darunter platzierten Eigennamen (*Coeur rosier/Corrozet*). Ein vielfach verschlungenes Spruchband mit der Devise „In corde prudentis requiescit sapientia“ („Im Herzen des Verständigen ruht Weisheit“, Buch der Sprichwörter, 14.33) umrahmt das Herz, das von einer modisch gewandeten Hand von oben, aus dem Himmel, in den Bildraum gehalten wird.¹⁰ Wem die Holzschnitt-Illustrationen in Corrozets Publikationen zuzuschreiben sind, ist unbekannt. In seinem Emblembuch *Hecatomgraphie* (1540, in-8°) schreibt er explizit, dass sie als Vorlagen für Künstler aus unterschiedlichen Metiers dienen sollen.¹¹ Zu den wesentlich gröber ausgeführten und motivisch einfacher gehaltenen Holzschnitten in den *Blasons domestiques* äußert Corrozet sich nicht.

Les blasons domestiques zeigen in der Verbindung von Bild und Text eine gestalterische Nähe zu Emblembüchern, sind aber ein narrativ und thematisch geschlossenes Konvolut von 23 Gedichten, die sukzessive vorschreiten in der Beschreibung des Hauses und seiner Bestandteile, das heißt der Räume und ihres Mobiliars. Angesichts der *Blasons* spricht der Historiker Simon Jervis von „the first dictionary, or at least vocabulary, of furniture“¹². Dieser Einordnung als verlegerisches Format und historischer Literaturtypus ist zuzustimmen, zugleich leistet der Gedichtzyklus mehr als ein Inventar respektive Bestandskatalog.¹³ Corrozet listet in seinen *Blasons domestiques* die Komponenten des Hauses nicht nur auf, sondern er beschreibt sie und erzählt von ihnen als den materiellen Trägern durchweg

10 Vgl. *Renouard*, Les marques, n°0206. Online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8609510f/f101.item#>

11 Die erste Ausgabe des Emblembuchs erschien im Juni 1540 in Paris bei Denis Janot, drei weitere 1541 und 1543, ebenfalls bei Janot. Vgl. z.B. das Exemplar von 1541 in der Bibliothèque nationale, Rés 8-BL-33149, online (Gallica): <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1520144f.r=corrozet%20hecatomgraphie?rk=64378;0>. Vgl. *Rawles*, Corrozets Hecatomgraphie; *Rawles*, Denis Janot, 385-388 und 425-426.

12 *Jervis*, Les Blasons, 5.

13 Weitere Beispiele für „Nachschlagewerke“ oder Glossare aus der historischen Zeit, z.T. in Versform, sind: Geoffroy Tory, *Aediloquium seu disticha, partibus aedium urbanarum et rusticarum suis quaque adscribenda*, Paris 1530; Brüssel, *Le Livre des Mestiers*; William Caxton, *Ryght good lernyng for to lerne shortly frenssh and englyssh*, 1483, darin u.a. eine ausführliche Beschreibung des Hauses; Charles Estienne, *L'Agriculture, et maison rustique*, Paris 1572. – Aus dem deutschsprachigen Raum vergleichbar sind die sog. „Hausratgedichte“ (15.-17. Jh.), die quasi Inventare in Versform der für einen Hausstand notwendigen Dinge sind und in Vorbereitung der Eheschließung gedacht waren. S.a. *Harst / Meierhofer*, Von Ehestand.

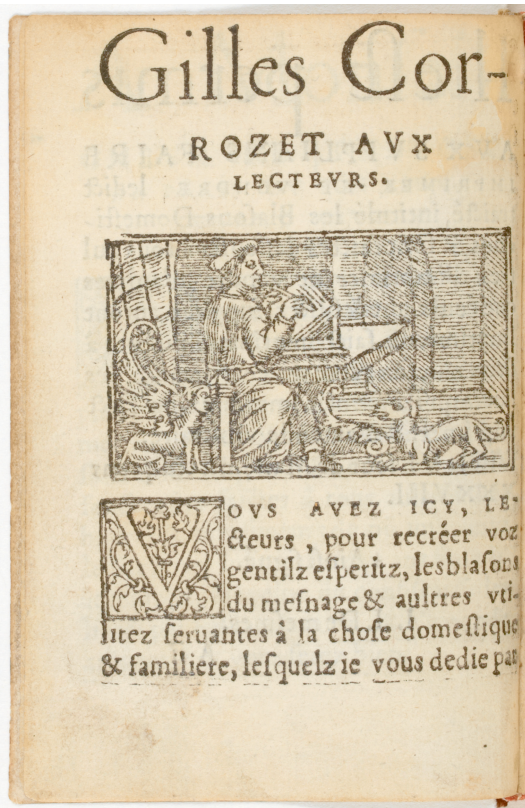


Abb. 2: Gilles Corrozet, *Les blasons domestiques...*, Paris 1539, 47f.; in-16: *Aux lecteurs*, Paris, BNF

positiver Qualitäten, die das gute Haus ausmachen. Die 23 Lobgedichte feiern „la maison“ als Ort, Schauplatz und Sinnbild eines ‚privaten‘ Lebens, das harmonisch, gesittet und sicher ist und als solches die gesunde Keimzelle des größeren gesellschaftlichen Kollektivs darstellt.

Während diejenigen, die das idealtypische Haus bewohnen, weder in den Texten und kaum je in den Holzschnitt-Illustrationen auftauchen, zeigt sich gleich zu Beginn der tätige Autor in seiner Schreibstube und wendet sich mit einer kurzen Ansprache „an die Leser“ („aux lecteurs“; Abb. 2). Corrozet greift hier auf topische Bescheidenheitsformeln zurück, erklärt, sein Publikum vor allem unterhalten und erfreuen zu wollen, und behauptet, aufgrund seines unverheirateten Status eigentlich gar nicht qualifiziert für das Thema zu sein. An diese Einleitung schließen die *Blasons* auf das Haus und seine Bestandteile im immer gleichen Aufbau an: Auf den Titel folgen die bildliche Darstellung und dann, häufig eingeleitet durch eine

verzierte Initiale, die Verse in französischer Sprache, zwischen 15 und 45 pro Gedicht.

Vergleichsweise lang ist der erste *Blason* auf das gebaute Haus, das als Schutzraum des Menschen gegen wilde Tiere und Unwetter vorgestellt wird. Als solches steht es exemplarisch und stellvertretend für das Ganze, denn, so Corrozet: „Viele Häuser bilden eine Stadt, und viele Städte bilden ein Königreich, deshalb ist das einzelne Haus wichtig.“¹⁴ Ein solches Haus soll starke Mauern und schöne Räume haben. Der Autor steigert sich regelrecht hinein in die wortreiche Beschreibung eines Palastes, als dessen literarisches Vorbild ihm das Haus der Königstochter Psyche aus Lucius Apuleius' Roman *Metamorphosen* (auch *Der goldene Esel*, 2. Jh. n. Chr.) dient. Die „la maison“ illustrierende Graphik eines einfachen Häuschens scheint dazu weder im dargestellten Bautypus noch in der schlichten formalästhetischen Gestaltung passend (Abb. 3).

Vermittelt über Apuleius' Werk, war der antike Mythos von Amor und Psyche ein seit der Mitte des 15. Jahrhunderts in Italien vielfach rezipierter Stoff und Gegenstand zahlreicher bildkünstlerischer Werke.¹⁵ Im 16. Jahrhundert wurde das Thema auch in Frankreich populär. Herausragend sind die in den frühen 1540er Jahren entstandenen Glasmalereien zur Geschichte der Psyche (Abb. 4). Der 24-teilige, in Grisaille-Technik gearbeitete Zyklus wurde im Auftrag des Konnetabel Anne de Montmorency für die Fensterpartie einer Galerie in seinem Schloss von Écouen nördlich von Paris geschaffen. Grundlage waren druckgraphische Entwürfe von Agostino Veneziano und dem sogenannten Maître au Dé, die wiederum auf Zeichnungen Raffaels oder aber Michiel Coxcijs basierten. In Kartuschen präsentierte Verse, aus der italienischen Vorlage von namhaften französischen Schriftstellern übersetzt, begleiten die einzelnen Darstellungen.¹⁶

14 „Or est ainsi que la pluralité/ De ces maisons fut faite une cité,/ Et des cités fut ung royaume fait:/ Beaucoup vault donc de la maison l'effect.“ (Corrozet, *Les blasons*, 4v, 5-8). – Zu dieser Idee vom Haus als kleiner Einheit im größeren Ganzen siehe auch die Beiträge von John Egle und Inken Schmidt-Voges in diesem Band.

15 Vgl. Weiland-Pollerberg. *Amor und Psyche*.

16 Vgl. Deldicque, Raphael; Desplechin, La galerie; Grodecki et al., *Les vitraux*, 185-187; Cavalli, *Il Maestro del Dado*. Die für die Übersetzungen herangezogenen Dichter waren Claude Chappuys, Antoine Héroët de La Maison-Neuve und Melin de Saint-Gelais.



Abb. 3: Gilles Corrozet, *Les blasons domestiques...*, Paris 1539, 47f.; in-16: *Le blason de la maison* (p. 4), Paris, BNF

Die Glasmalereien zeigen mehrere Szenen in opulent ausgestatteten Innenräumen. Sie sind Teil des von Apuleius geschilderten herrlichen Palastes, in den die schöne Königstochter Psyche auf wundersame Weise entführt wurde und in dem sie auch gefangen ist. Jede Nacht bekommt sie Besuch von einem Unbekannten, der mit ihr schläft, dessen Gesicht sie aber nicht erblicken darf. Es handelt sich um den Liebesgott Amor, dessen Entdeckung zunächst zum Bruch führt. Später wird Psyche für unsterblich erklärt und Amors Braut. Angelegentlich der Götter und Menschen involvierenden und deshalb komplizierten Liebesgeschichte berichtet die von Apuleius übermittelte Erzählung, irritierend selbstverständlich, von einer elementaren Unsicherheit der Frau im Haus. Denn die in dem prunkvollen Palast vermeintlich geschützte Psyche kann sich weder des fremden Beischläfers erwehren, noch darf sie den Eindringling sehen, sich – im Wortsinn –



Abb. 4: Michel Coxcie / Raffael? (nach), Szene der nächtlichen Begegnung von Amor und Psyche aus dem Zyklus zur Geschichte von Amor und Psyche, 1542-43, Glasmalerei, 101 x 55,5 cm, Chantilly, Musée Condé (ehemals Schloss von Ecouen) (© RMN)

ein Bild von ihm machen und ihn visuell identifizieren. (Un-)Sichtbarkeit und (Un-)Sicherheit im Haus werden hier intersektional sowohl mit Geschlechterrollen als auch mit Rangunterschieden (unsterbliche Gottheiten / sterbliche Menschen) in Relation gesetzt und spannungsreich, auch im erzählerischen Sinne, verknüpft.

Während die Glasmalereien in Écouen (heute Chantilly) ein Exempel der französischen Hofkunst und der Selbstbespiegelung ihrer ranghöchsten Mitglieder sind, adressieren die *Blasons* von Gilles Corrozet das kaufmännische Milieu des dritten Standes. Mit dem ebenso modisch wie topisch anmutenden Rekurs auf den Palast der Psyche wird die einfache „maison“ zum bürgerlichen Pendant adeliger Residenzkultur erklärt. Die fragile, mit der Frau und ihrem schönen Körper in Verbindung gebrachte Sicherheitsleistung des Hauses ist auch bei Corrozet ein Grundproblem, das nicht explizit gemacht wird, aber selbstverständlich mitschwingt.

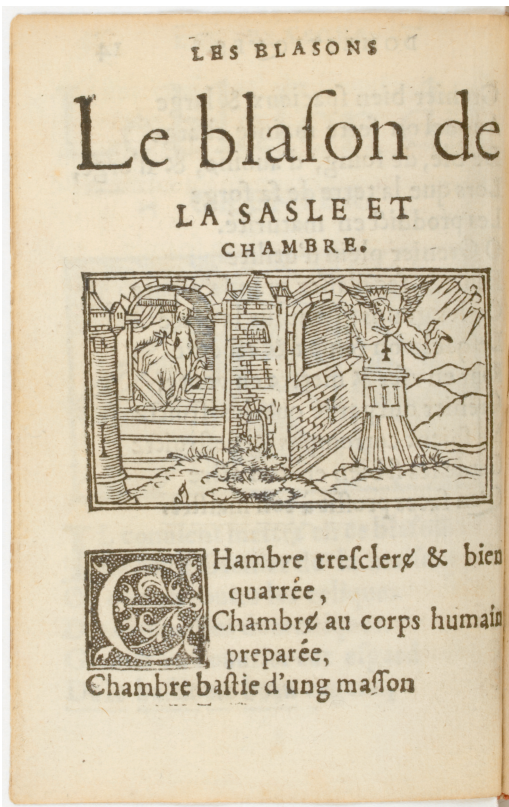


Abb. 5: Gilles Corrozet, *Les blasons domestiques ...*, Paris 1539, 47f.; in-16: *Le blason de la sasle et chambre*, Paris, BNF

Auf die Schilderung des Hauses als Ganzes schließt Corrozet eine Charakterisierung von dessen Bestandteilen an – von außen nach innen und vom Großen zum Kleinen. Ein *Blason* ist dem von einer Mauer umgebenden Hof („la cour de la maison“) gewidmet, ein weiterer dem umzäunten Garten. Es folgen der Weinkeller („la cave“), die Küche, der vor allem als Getreidespeicher dienende Dachboden und das Schlafzimmer („la salle et chambre“). Das Schlafzimmer ist – so der sich darüber verbreitende *Blason* – ein besonders prachtvoller Raum, hergerichtet für den menschlichen Körper und seine Bedürfnisse, ausgestattet mit Glasfenstern und Holzboden, mit Wandverkleidungen und Gemälden, die Waffenkünste („les ruses & tours d’armes“), Bilder der Liebe und der Jagd, Berge und Täler, Wälder, grüne Felder und Wasserquellen zeigen. Die einleitende bildliche Darstellung der „chambre“ scheint wieder auf den Amor-und-Psyche-Mythos bezogen (Abb. 5). Zu erkennen ist ein festungsartiges Gebäude mit zwei großen Fensteröffnungen, deren eine dem Betrachter Einblick in das Schlafzimmer gewährt, worin eine unbedeckte Frau vor einem großen Bett steht. Ihre einladende Geste gilt dem rechts heran schwebenden nackten Mann, der eine Krone auf dem Haupt trägt, ein Zepter oder eine Fackel in der Hand hält und sich anschickt, durch die zweite Fensteröffnung in das Zimmer einzudringen. Im *Blason* heißt es, dass Cupido sich jederzeit gerne in diesem Zimmer aufhalte. Es sei ein irdisches Paradies, in dem Mann und Frau ohne Streit und Sorge zusammenfänden und in das sie sich immer gerne zurückzögen.¹⁷ Entsprechend folgt ein *Blason* auf das Bett, ein wohliges, reich ausgestattetes, aber „keusches“ Bett („lict pudique“), in dem Ehemann und Ehefrau sich durch Gott zu einem Fleisch vereinen. Es ist ein Ort der ehrenwerten, heiligen und vor allem legitimen Liebe: „Gardez vostre pudicité,/ Et evitez lascivité.“¹⁸

Auch andere Möbelstücke sind Corrozet Lobgedichte wert – der Armlehnstuhl und die Sitzbank, der Tisch, der Schrank, die Truhe, der Stuhl, der Besen, der Toilettenkasten, der Spiegel und die Schmuckschatulle. Im letzten Teil werden mit dem Stall, der Schreibstube („estude“) und der „chambre secreete ou retraict“ erneut drei Räume mit sehr unterschiedlichen Funktionen vorgestellt. Den Abschluss macht ein *Blason* auf die Ehre des Hauses, für dessen Illustration noch einmal der Holzschnitt vom Anfang

17 Zur ehelichen Verpflichtung auf auch durch Beischlaf herbeigeführte bzw. gefestigte ‚concordia‘ siehe auch den Beitrag von *John Egle* in diesem Band. Allgemein zum ehelichen Liebesdiskurs in der Frühen Neuzeit vgl. *Schnell*, *Concordia*; *Schnell*, *Frauentdiskurse*; *Classen*, *Liebes- und Ehediskurs*.

18 *Corrozet*, *Les blasons*, 17v, 11-12.

der Gedichtfolge verwendet wird (vgl. Abb. 3). Die Wiederholung betont die zyklische Dimension des Werks. Laut Corrozet gebührt Ehre – „l'honneur de la maison“ – nicht nur dem Baumeister („masson“, i.e. „maçon“), der das Haus mit viel Geschick und Kunstfertigkeit errichtet hat, sondern auch dem „père de famille“, der eine tugendhafte Frau („la dame vertueuse“), Bedienstete, Sohn und Tochter vorweisen kann. Der ausdrückliche Vergleich von Baumeister und Hausvater verdeutlicht die zeitgenössische Polysemie des Hauses, das im 16. Jahrhundert die gebaute Struktur ebenso wie den gesamten Hausstand und das genealogische Geschlecht meint.

Diskursive Kontexte und Motive

Wie die Literaturwissenschaftlerin Elizabeth Black präzise herausgearbeitet hat, vertritt Gilles Corrozet in den *Blasons* und anderen Publikationen eine normative Ethik des häuslichen Raumes und häuslicher Ökonomie, die mit einer geschlechterdifferenzierenden Raum- und Aufgabenzuweisung einhergeht.¹⁹ Demnach ist der Platz der guten Ehefrau im Haus. In der *Hécatomgraphie*, dem von Corrozet zusammengestellten Emblembuch, ist davon mehrfach die Rede. Zum Beispiel heißt es in der Devise zum Emblem auf Caia (oder Gaia) Cecilia, eine legendäre Königin aus der frühen römischen Geschichte, die als Inbegriff einer idealen Ehe- und Hausfrau galt: „Toute femme pudique/ Doibt estre domesticque,/ Non pas alles dehors/ Pour mieulx monstrer son corps.“²⁰ (Abb. 6)

Diesem Diktum entspricht die Darstellung zum *Blason* auf das Schlafzimmer (vgl. Abb. 5). Die Frau soll ihren Körper durchaus zeigen, aber nur im Haus und für den Ehemann – statt in der Öffentlichkeit, wo sie durch ein solches Verhalten sich selbst und ihre Familie beschämen würde. Die bildliche Umsetzung dieser als bedeutsam markierten Korrelation zwischen

19 Vgl. Black, Gilles Corrozet. Zu den an das Haus gebundenen Wirtschafts- und Geschlechterdiskursen in der Renaissance vgl. u.a. Richarz, Oikos; Schmidt-Voges, Connecting Spheres. Siehe auch den Beitrag von Daniela Hammer-Tugendhat in diesem Band.

20 Corrozet, Hécatomgraphie, o.S. „Jede ehrenwerte Frau/ soll zu Hause bleiben/ und nicht rausgehen, um da ihren Körper besser zu zeigen.“ (Übersetzung SR). Auch in der anschließenden Auslegung der Devise und der legendären Erzählung von Caia Caecilia, die im Wesentlichen von Plutarch (Quaestiones Romanae, Moralia, 271 E) überliefert und von Erasmus (Adagia, 3.3.38) wiederaufgegriffen wurde, betont Corrozet, dass die Hausfrau nicht ohne gewichtigen Grund das Haus verlassen und in die Stadt gehen („aller en ville & laisser sa maison“) solle.

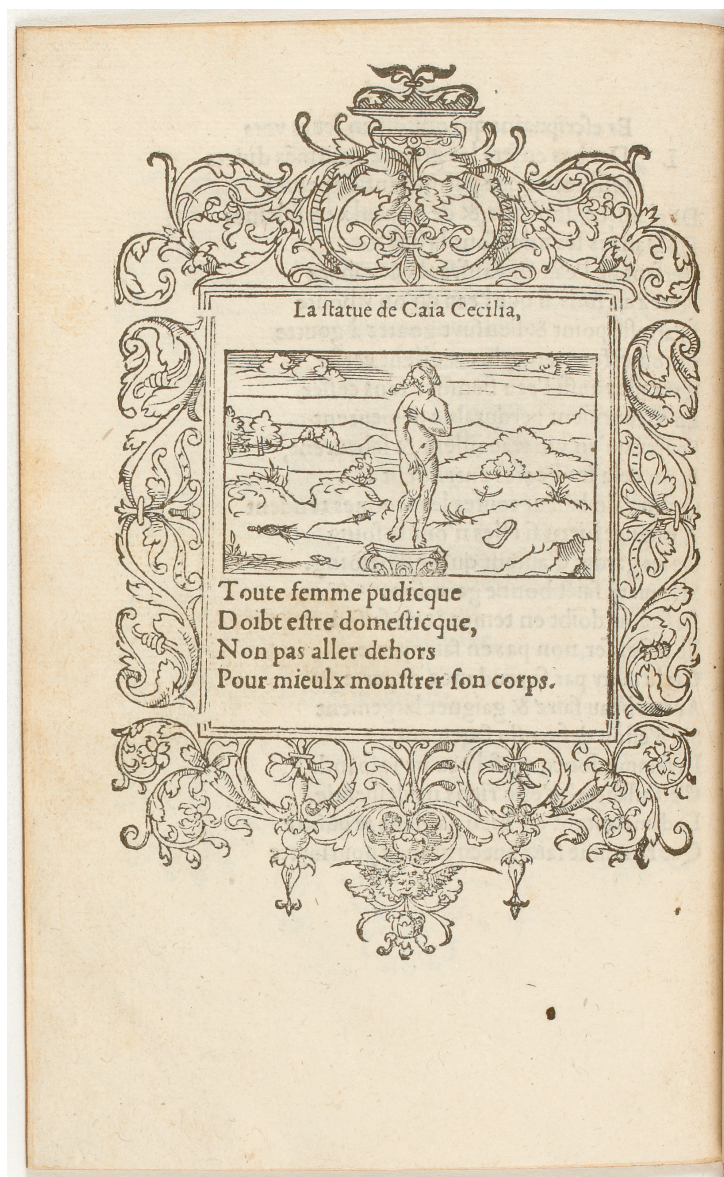


Abb. 6: Gilles Corrozet, Hecatomgraphie c'est a dire les descriptions de cent figures et histoires contenant plusieurs apophthegmes, proverbes etc., Paris 1541, [104]f., in-8, NP: La statue de Caia Cecilia, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Arsenal, RESERVE 8-BL-33149

der (Un-)Sichtbarkeit der Frau und der (Un-)Sicherheit des Hauses bzw. der Familie erweist sich als problematisch. Denn sowohl das Schlafzimmer in den *Blasons* als auch das Caia Caecilia-Bild in der *Hécatomgraphie*-Ausgabe von 1541 veröffentlichen den entblößten Frauenkörper, führen ihn nachgerade ostentativ vor die Augen des Lesepublikums. Der Betrachter der *Blasons*-Illustration wird ethisch-moralisch belehrt und ist zugleich ein visueller Eindringling, für dessen Blick die Mauern des Hauses geöffnet sind, so dass sie der Frau im Haus eben keinen Sichtschutz mehr bieten können. Hier scheint ein kulturübergreifendes Diskursmuster patriarchaler Macht auf, das den leibhaftigen Frauen öffentliche Sichtbarkeit verbieten will, um ihre Körper dann um so obsessiver zu beschreiben und zu imaginieren. Der Frau selbst hingegen werden eine eigene Agency und ein Subjektstatus in Sicherheitsfragen weitestgehend verwehrt.

In einem anderen seiner Embleme, „Garder les biens de la maison“, beschreibt Corrozet die ideale Aufgabenverteilung der häuslichen Wirtschaftsgemeinschaft. In der Devise heißt es: „Lhomme en toute saison/ A gaigner biens pourchasse,/ La femme en la maison/ Les garde & les amasse.“²¹ Wie Corrozet im Weiteren und unter Einbezug einer aus der römischen Antike überlieferten Erzählung ausführt, kann der Mann sich nicht einfach darauf verlassen, dass seine Frau die von ihm eingebrachten Einkünfte und Güter angemessen sorgfältig verwaltet und vermehrt. Vielmehr hat er selbst eine schwierige Balance zwischen außer- und innerhäuslichem Leben zu meistern, um in beiden sozialen Sphären die Kontrolle zu behalten. Als „père de famille“ muss er viel Zeit im und am Haus verbringen und die Abläufe beaufsichtigen, denn die Steigerung des eigenen Wohlstands gilt als wesentliche Aufgabe eines jeden Haushalts. Auch, wenn nicht vor allem, aus ökonomischen Gründen sind somit die Macht des selbstverständlich männlich kodierten Blicks und die Sicherheitsleistung des Hauses miteinander verknüpft. In Auseinandersetzung mit Corrozet und untermauert durch Befunde, die David LaGuardias gender-kritische Analyse der französischen Renaissance-Dichtung hervorgebracht hat, resümiert Elizabeth Black, „that the cultural concept of ideal masculinity in early sixteenth-century France is elaborated through representations of the surveillance and control of domestic space“²². Auch Corrozets *Blasons do-*

21 Corrozet, *Hécatomgraphie*, o.S. „Der Mann kümmert sich zu jeder Jahreszeit/ um die Einholung von Gütern,/ die Frau zu Hause/ bewahrt und vermehrt sie.“ (Übersetzung SR).

22 Black, Gilles Corrozet, 128.

mestiques lassen sich als eine solche Repräsentation von Überwachung und Kontrolle des häuslichen Raumes lesen, als Orchestrierung eines machtvollen, dezidiert männlichen Blicks, der im Rhythmus der Gedichtfolge voranschreitet und in alle Bereiche des Hauses eindringt, um sich ihrer Ordnung und Unversehrtheit zu versichern. Chantal Daversin-Liaroutzos spricht von einer „véritable obsession de la pénétration“²³ und spielt damit auf die tendenziell gewaltvolle sexuelle Dimension eines geschlechterspezifischen Blickregimes an, dessen Sicherheitsleistung auf das Engste mit dem Körper der Frau verknüpft ist.

Neben den tief im frühneuzeitlichen Ehe- und Geschlechterdiskurs verankerten Tugendaspekten und eng mit diesen verbunden geht es in Corrozets Gedichtzyklus auch um etwas Anderes. Denn das Lob des Hauses als Werk des Baumeisters wie auch des Hausvaters greift einen in der historischen Zeit von der französischen Monarchie getragenen Diskurs von großer repräsentativer und vor allem politischer Bedeutung auf. Seit dem frühen 16. Jahrhundert hatte unter der Herrschaft der Valois-Könige die Bautätigkeit der Krone merklich zugenommen. Bereits existierende königlichen Residenzen wurden im Stil der Renaissance modernisiert und mit den Schlössern Chambord, Madrid und anderen auch ganz neue Bauvorhaben in Angriff genommen bzw. realisiert. 1515 war mit Franz I. ein Herrscher auf den französischen Thron gelangt, der bald als „père des arts et des lettres“ auftrat und innerhalb der europäischen Mächtestruktur weniger mit militärischen Erfolgen als mit kulturellem Kapital aufzutumpfen wusste.²⁴ Seine Inszenierung als „rex artifex“ und Architekt nicht nur konkreter Monumente, sondern auch des Reichs und seiner territorialen Ausdehnung, die Beschäftigung gut ausgebildeter, zu einem signifikanten Teil aus Italien angeworbener Baumeister, Architekturtheoretiker und -zeichner und die Reflexion auf das architekturgeschichtliche Erbe Frankreichs kartierten ein semantisches Feld, in dem Architektur, Bauen und Entwerfen mit Autorität, Herrschaft, Fürsorge, Kontinuität und Sicherheit verbunden waren.²⁵

Corrozets *Blasons domestiques* erscheinen wie eine Spiegelung dieses eminent politischen Diskurses im Kleinen. Dabei ist unwahrscheinlich, dass das königliche Vorbild normativ in das Verlegermilieu und seine bür-

23 Daverdin-Liaroutzos, De pièces, 51.

24 Vgl. Tauber, Manierismus. – Zur Gleichsetzung von ‚pater familias‘ und ‚pater patriae‘ in der politischen Theorie des 16. Jh. und den geschlechtergeschichtlichen Implikationen vgl. Opitz-Belakhal, Das Universum; Becker, Gendering.

25 Zum Fürsten als Künstler und Baumeister siehe auch Cremer et al., Fürst.

gerliche Klientel hineinwirkte. Eher ist von einer geteilten Vorstellung des Hauses als Herrschaftsort auszugehen, die in der französischen Renaissance auf unterschiedlichen gesellschaftlichen Ebenen manifest und dadurch besonders wirkmächtig war. Die *Blasons* lassen sich als ein die Herrschaftsverhältnisse nicht nur reflektierender, sondern auch stützender Beitrag ‚von unten‘ begreifen. Wie Cynthia Skenazi in ihrer Untersuchung des „poète architecte en France“ prägnant darlegt, lud Corrozets Lob des Hauses und seiner Teile die Leserschaft dazu ein, mit ihren alltäglichen Praktiken zum Fortbestand des Reiches und seines Wohlstands beizutragen.²⁶ Damit einher gingen die an das Haus geknüpfte Rollenverteilung zwischen Mann und Frau und die Festigung der patriarchalen Ordnung.

Form und Komposition

Als eine Art Reichsordnung im Kleinen hatten die *Blasons domestiques* eine politische und staatstheoretische Relevanz, zu der auch die Struktur und Machart des Gedichtzyklus beitrugen. Für deren Verständnis ist eine literaturgeschichtliche Einordnung des *Blasons* erforderlich. Mit ihrer Publikation reagierte Gilles Corrozet nämlich auf einen genuin literarischen, die Kunst der Beschreibung und der Komposition betreffenden Diskurs, innerhalb dessen er dezidiert Stellung bezog. Den Gedichtzyklus publizierte er 1539 zusammen mit anderen Schriften in einem Band. Darin folgt direkt auf die *Blasons* ein 7-seitiges Gedicht mit dem programmatischen Titel *Contre les Blasonneurs des Membres*, das eine literarische und verlegerische Positionsbestimmung des Autors darstellt.²⁷ Den französischen Begriff des ‚blason‘ habe ich bislang und angelegentlich Corrozets Text als ‚Lobgedicht‘ übersetzt, er ist aber semantisch viel reicher. ‚Blason‘ bezeichnet zum einen das Wappen, auch die Beschreibung des Wappens bzw. des Wappenschildes als Träger von heraldischen Zeichen. Seit dem 13. Jahrhundert meint ‚blason‘ zusätzlich in einem sehr allgemeinen Sinne die Beschreibung von irgendetwas und führt auf literarischem Gebiet die antike Tradition der Ekphrasis fort. Im späten 15. und im 16. Jahrhundert (v.a. 1530-80) bezeichnet ‚blason‘ vor allem ein poetisches Genre der französischen Dichtkunst, vom

26 Skenazi, *Le poète architecte*, 143.

27 Der dritte Bestandteil des Bandes umfasst Epigramme zum Thema der Liebe, die 14 Druckseiten einnehmen.

dem etwa 300 Einzelwerke überliefert sind.²⁸ Sie beschreiben in Versform ganz unterschiedlichen Sujets oder Dinge – Farben, Städte, Weine, Tiere, Kleidung, Gewerke usw.²⁹ Eine Untergruppe sind die *Blasons des dames*. Sie gelten den Frauen aus einer bestimmten Stadt, die über die Beschreibung ihrer weiblichen Bewohnerschaft entweder gelobt oder beleidigt wird. Die *Blasons des dames* gehören in den Diskurskontext der „Querelle des femmes“ und erfahren eine thematische Zuspitzung in den sogenannten *Blasons du corps féminin*.³⁰ Diese erschienen erstmals 1536 in Paris, dann in Lyon, zusammen mit der französischen Übersetzung eines Spätwerks von Leone Battista Alberti (*Ecatomfilea. De amore liber optimus*, 1471; franz. *Hécatomphile*³¹) und der Gedichtsammlung *Les fleurs de Poésie Françoyse* in einem Band.³² Alle drei Schriftwerke sind mit Holzschnitt-Illustrationen von unbekannter Hand ausgestattet. Den Titel schmückt jeweils die Darstellung einer vornehmen jungen Frau in einer unklar zwischen Innen- und Außenraum oszillierenden Situation. Mit der linken Hand hält sie einen Fingerring empor, und ein geflügelter Cupido-Knabe begleitet sie (Abb. 7). Das Thema der Liebe ist damit gesetzt, und einmal mehr lässt sich hier eine Anspielung auf den Amor-und-Psyche-Mythos ausmachen.

Die *Blasons du corps féminin* stammen von unterschiedlichen, namentlich nicht genannten Autoren. Sie stehen in der Tradition der petrarkistischen Liebesdichtung und führen diese mit ironischem Unterton fort, als Lobeshymnen auf einzelne weibliche Körperteile, die ausführlich beschrieben und gepriesen werden. Typisch für das Genre ist die schiere Menge an Versen, die ohne Strophenbildung aneinandergereiht werden. Immer wieder wird das jeweilige Körperteil – zum Beispiel „la bouche“ (‚der Mund‘) – angerufen, beschworen, in seinen Eigenschaften beschrieben und vom lyrischen Ich begehrt. Den Emblembüchern ähnlich ist die optische Gegenüberstellung von Bild und Text, die hier aber auf ein und dasselbe konzentriert sind und in eine Art Medienwettstreit miteinander treten. Bei den *Blasons du corps féminin* geht es auch um eine Poetik des Komischen

28 Zu den literarischen ‚Blasons‘ vgl. u.a. Pike, *The Blasons*; Saunders, *The Sixteenth-century*; Böhme, *Erotische Anatomie*; Silver et al., *Blason*; Vickers, *Members Only*; Giordano, *The Blason anatomique*; Sawday, *The Body*, 193-196.

29 Robert Pike (*The Blasons*, 223) spricht von „every conceivable subject“.

30 Zur „Querelle des femmes“ vgl. Hassauer, *Heißer Streit*; Engel, *Geschlechterstreit*.

31 Bzw. *Hecatompheila*, Ferrara 1528

32 Vgl. das Exemplar (in-16°) in der Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, RI02895, online (Gallica): <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9400585m/fl.item.r=H%C3%A9catomphile>

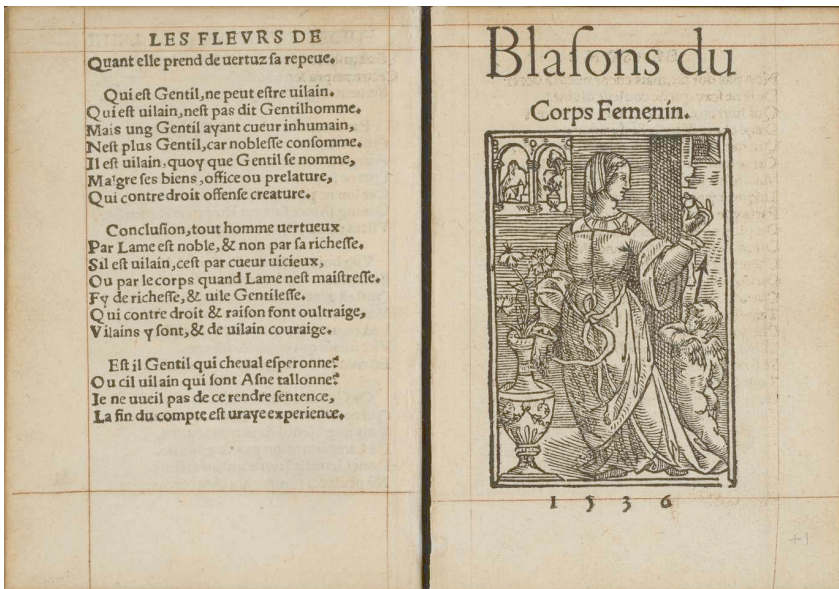


Abb. 7: Hécatomphile; Les fleurs de poésies françoises; Blasons du corps femenin, Lyon, 1536-37, 111f.; in-16: Doppelseite mit Titelbild, Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, R102895

und Ironischen, herbeigeführt durch die Monumentalisierung des Kleinen, den verbalen Exzess, die erratische Vereinzelung und bildliche Reduktion. Ausgangspunkt für das Genre war ein Lobgedicht auf die weibliche Brustwarze, *Le Blason du beau tétin*, von Clément Marot, einem dem Protestantismus vermeintlich oder tatsächlich nahestehenden französischen Dichter (Abb. 8). Er hatte es in der Exil-Situation am Hof der Renée de France, Herzogin von Ferrara, geschrieben und 1535 veröffentlicht.³³ Andere französische Dichter, wie unter anderem Maurice Scève, fühlten sich durch Marots Gedicht und seine Einladung zum Wettstreit herausgefordert. Sie überboten sich gegenseitig mit *Blasons* auf andere weibliche Körperteile, die sie an den Hof von Ferrara schickten und auch innerhalb Frankreichs zirkulieren ließen. Marot selbst legte 1536 mit einem *Contreblason du Laid Tétin* – also mit einem „Gegen- oder Antigedicht auf die hässliche Brust“ – nach. 1543

33 Eine Anregung hierzu waren wohl Werke der sog. „strambottisti“ an den oberitalienischen Höfen um 1500, Improvisationskünstler wie z.B. Baldassare Olimpo da Sassoferrato, der Gedichte über den Körper der Angebeteten und deren Umfeld, auch über Mobiliar etc. verfasste.

erschienen die gesammelten *Blasons anatomiques du corps féminin* erstmals als ein eigenständiger Band, wofür die Holzschnitt-Illustrationen aus der Edition von 1536 übernommen wurden. Die Tatsache, dass zehn weitere Auflagen allein im 16. Jahrhundert erschienen, bezeugt die enorme Popularität sowohl des gesamten Genres als auch dieser spezifischen Ausprägung.

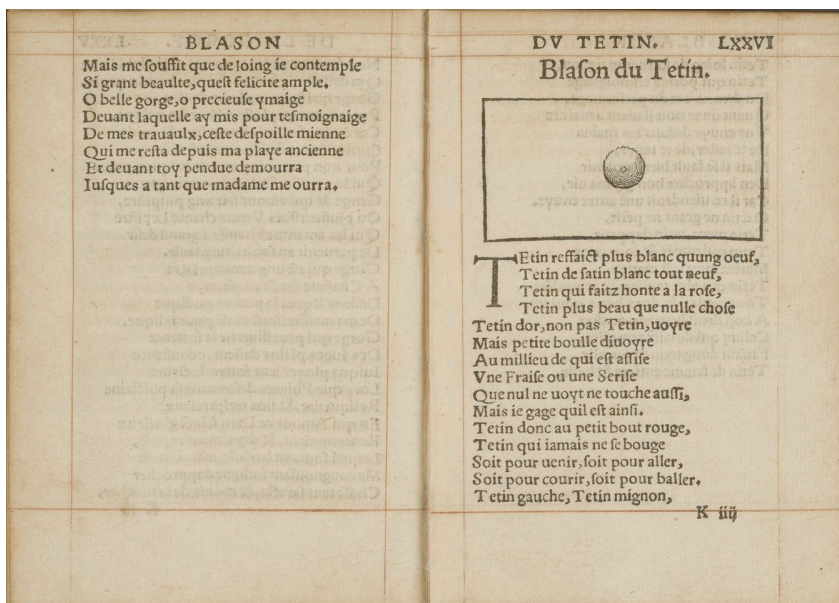


Abb. 8: Hécatomphile; Les fleurs de poésies françaises; Blasons du corps féminin, Lyon, 1536-37, III f.; in-16: Blason du Tetin, Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg

Vor allem der Literaturwissenschaftler Hartmut Böhme fand sehr kritische Worte für die *Blasons* und *Contreblasons*, mit denen gewappnet die französischen Dichter ihren literarischen Wettstreit ausfochten. In ihren Gedichten sei, so Böhme, „der Körper die bedeutungslose Schreibunterlage, auf der sich die Orgie der Apostrophen erhebt und ein neuer, fetischisierter Körper, ein Sprachkörper, kriert wird“³⁴. Ihr Fetischismus stehe „im Dienst einer phallogozentrischen Poetik, die die weibliche Matrix zum totalen Komplement des Mannes macht (seines Blicks, seines Phallus, seiner Sprache). Die fetischistische Fragmentierung des Körpers des anderen ist

34 Böhme, *Erotische Anatomie*, 233.

Mittel der Autarkie des Sprechers und seines Begehrens³⁵. Böhmes moderne Kritik ist geschlechtertheoretisch informiert und auch deshalb anders ausgerichtet als die von Gilles Corrozet, der sich mit seinen Publikationen gegen die ausufernde Körperteilfixiertheit seiner Dichter-Zeitgenossen positionierte. Sowohl die *Blasons* auf das Haus und seine Bestandteile als auch das im selben Band veröffentlichte Gedicht *Contre les Blasonneurs des Membres* waren dezidierte Gegenentwürfe zu der produktionsästhetischen Praxis des Zerstückelns und – mit Böhme – fetischisierenden Isolierens.



Abb. 9: Gilles Corrozet, *Les blasons domestiques...*, Paris 1539, 47f.; in-16: *Contre le blasonneurs des membres* (p. 38), Paris, BNF

Höchst bezeichnend kommt in Corrozets Streitgedicht gegen die *Blasonneurs des Membres* eine Erzählung über den griechischen Maler Zeuxis

35 Ebd., 234. Jonathan Sawday (*The Body*, 195) spricht von „tokens of intellectual mastery“.

zur Sprache und programmatisch auch gleich im Titel zur Ansicht (Abb. 9). Zeuxis' legendärer Ruhm bestand unter anderem darin, dass er ein Bildnis der Helena, der schönsten aller Frauen, schuf, was ihm gelang, weil er die schönsten Körperteile von fünf schönen krotonischen Jungfrauen auszuwählen und perfekt zusammenzufügen wusste. Diesem Vorbild entsprechend gilt Corrozets Lob dem ganzen Haus und dem ganzen (weiblichen) Körper, die beide aus idealen Einzelteilen zusammengesetzt und folglich das vollkommene Resultat einer gezielten Konstruktions- und Gestaltungsanstrengung sind. Was wiederum eine erzieherische und didaktische Dimension einschließt, denn diese perfekten Konstruktionen müssen kontinuierlich gepflegt und beaufsichtigt werden, um dauerhaft Stabilität und Sicherheit zu gewährleisten.

Fazit

Gilles Corrozets Gedichtzyklus *Les blasons domestiques* (1539) ist ein typisches Beispiel für die frühneuzeitliche Erschließung der Welt durch verbale Beschreibung und bildliche Darstellung, die hier im Rahmen eines zeittypischen publizistischen Formats miteinander verschränkt wurden.³⁶ In seinen illustrierten Lobgedichten propagiert der Autor das Konzept eines Hauses, dessen Sicherheit und Wohlstand auf absolut unterschiedlichen Geschlechterrollen basieren. Frau und Mann fallen je spezifische Räume und Aufgaben zu. Dass sie im Hausinneren, vor zudringlichen Blicken geschützt, mit dem sparsamen Wirtschaften sowie dem Nachwuchs beschäftigt ist, muss er als „père de famille“ gewährleisten und beaufsichtigen. Die das Haus, seine einzelnen Bereiche und Besitztümer abschreitenden *Blasons* repräsentieren einen Zyklus kontrollierender Blicke, die dem Hausvater obliegen, vom Autor angeleitet und vom Leser nachvollzogen werden. Im Rezeptionsakt geteilte Worte und Blicke stabilisieren ‚male bonding‘ als eine selbstverständliche Grundlage patriarchaler Herrschaft.

36 Ein in vielerlei Hinsicht produktiv vergleichbares publizistisches Werk ist die sog. *Fabrica* von Andreas Vesalius (*De humani corporis fabrica*, Basel 1543). Vesalius praktizierte regelmäßig Sektionen und sicherte seine Befunde in seiner reich illustrierten Schrift, die ebenfalls menschliche Körperteile sowohl separierte als auch zusammenführte. Für den französischen Kontext sind der Anatom Charles Estienne und seine Publikationen *De dissectione partium corporis humani libri tres* (1545) und *La dissection des parties du corps humain divisée en trois livres* (1546) anzuführen. Zur frühneuzeitlichen „culture of dissection“ vgl. Sawday, *The Body*.

Ein funktionstüchtiges Haus, wie es Corrozet in seinen *Blasons* darstellt bzw. evoziert, repräsentiert im Kleinen, was im Großen das französische Königreich ist. Gleich im ersten Gedicht heißt es, wie weiter oben schon einmal zitiert: „Viele Häuser bilden eine Stadt, und viele Städte bilden ein Königreich, deshalb ist das einzelne Haus wichtig.“³⁷ Corrozet greift damit ein altes aristotelisches Motiv auf, das in der Philosophie Guillaume Budés, dem Erzieher König Franz I., bedeutsam war und im 16. Jahrhundert von dem französischen Staatstheoretiker Jean Bodin fortgeschrieben wurde.³⁸ Die später von Thomas Hobbes ausformulierte und von Abraham Bosse illustrierte Vorstellung vom Staat als aus vielen kleinen Körpern zusammengesetzter Herrschaftskörper („body politic“) war somit schon in der Renaissance vorhanden.³⁹ Corrozets *Blasons* und das von ihnen kolportierte, an das Haus und seine Geschlechterordnung geknüpfte Sicherheitskonzept erschließen somit gesamtgesellschaftlich wirksame Diskurse, insbesondere zeitgenössische Vorstellungen von einer Stabilität und Wohlstand im Reich absichernden, dezidiert männlich kodierten Friedenspolitik. Diese erhielt sichtbaren Ausdruck in der Größe und Schönheit der modernen königlichen Bauten, die als Signum der wiedererstarkten französischen Monarchie galten.⁴⁰

Anders als den literarisch ambitionierten *Blasonneurs* seiner Zeit, ging es Corrozet nicht um das kunstvolle Detail als solches, sondern um ein Ideal von Ganzheit und Vollständigkeit, das Leitmotiv für den Gedichtzyklus auf das Haus war und diesem auch seine äußere Form und innere Schlüssigkeit verlieh. Nicht Zerstückelung und Vereinzeln um ihrer selbst willen, sondern die sorgfältige Komposition und ausführliche Beschreibung eines Ganzen, das gleichwohl ständiger Sichtung und Kontrolle – durch den Mann – bedarf, kennzeichnen das künstlerische Selbstverständnis und zugleich den Sicherheitsbegriff von Corrozet.

Hartmut Böhme, selbst keineswegs gefeit vor verbalen Pirouetten, hat Recht, wenn er die ästhetische Praxis der französischen *Blasonneurs* als zutiefst sexistisch und frauenfeindlich kritisiert. Ja, „der skopische und fetischistische Phallogentrismus [kann sich] nur über dem zerstückelten Körper der Frau [,erheben]“⁴¹. Und tatsächlich bilden *Blasons* und *Contreb-*

37 Vgl. oben Fußnote 14.

38 Vgl. *Opitz-Belakhal*, Das Universum; *Becker*, Gendering.

39 Vgl. *Skinner*, Hobbes; *Bredenkamp*, Thomas Hobbes; *Brett*, The Matter.

40 Vgl. *Skenazi*, Le poète.

41 *Böhme*, Erotische Anatomie, 234.

lasons „zusammen ein äußerst enges Geflecht von Präskriptionen, Imperativen und Verboten, die den weiblichen Körper weniger be- als vor-schreiben“⁴². In dieser literarischen Praxis, in den Motiven und der ästhetischen Form tritt ein stereotypes Geschlechterverhältnis hervor, in dem sich ein männliches Subjekt in der Zurichtung des Anderen, Weiblichen ausagiert und als machtvoll seiend seiner selbst vergewissert.⁴³ Das ist so auch – in historisch und medial spezifischer Variation – bei Corrozet gegeben und entspricht der Setzung einer Alles durchdringenden patriarchalen Gesellschaftsordnung. Aber die braven *Blasons domestiques* und das Lobpreis des kunstfertigen Zeuxis machen auch einen Konnex greifbar, der für das historische Wechselverhältnis von Haus, Geschlecht und Sicherheit zentral war. Die damals „blasonner“ genannte Praxis des Beschreibens und Zu-Sehen-Gebens transportierte eine ebenso dichte wie ambivalente Semantik mit langer Tradition. Ursprünglich ging es um die Oberflächengestaltung des Wappenschildes, der den männlichen Körper schützt, indem er ihn unsichtbar macht und stattdessen die heraldischen Zeichen der Familie ins Feld führt. In der Frühen Neuzeit, in der höfischen Kultur des Turniers und der Minne, verlagerten sich dieses komplexe Wechselspiel von Zeigen und Verbergen auf die Frau und ihren Körper, gleichwohl immer noch in Bezug auf die Herkunft und den im Wappen symbolisierten Familienverband. Corrozet übertrug dieses aristokratisch kodierte Dispositiv auf das ebenso materiell wie genealogisch gedachte Haus (*corps de logis*), dessen Wohlstand, Fortbestand und Sicherheit er zum einen an die tugendhafte Hausfrau, zum anderen an den sie und ihre körperliche Integrität beaufsichtigenden Ehemann delegierte. Somit änderten sich die Schauplätze, an denen etwas zu sehen gegeben und beschrieben wurde: Von der Schlacht über das Turnier bis hin zum Haus, dessen Oberfläche makellos und geschlossen sein soll, um der Familie und ihren Gütern den nötigen Schutz und Sicherheit zu bieten. Ihm entspricht der weibliche Körper, keusch und perfekt gebaut, den Zeuxis komponiert und den Corrozet mit dem idealen Haus eng führt. Nur der Herr des Hauses darf und muss hier eindringen – nicht nur mit Blicken. Dass das auch ein anderer Mann tun könnte, hängt mit der (Un-)Sichtbarkeit der Frau zusammen. Deren spezifische Sicherheitsinteressen aber rücken weder Corrozet noch dieser Beitrag in den Fokus.

42 Ebd., 235.

43 Siehe aber *Schade*, Mythos.