

Aage A. Hansen-Löve

**„ICH BIN EIN BLATT PAPIER..“:  
MUSEN, DICHTER, POETESSEN**

**1. Zwischen Leintuch und Leinwand: *Venus rising from the sea***

Jener amerikanische Maler, von dem das Titelbild dieses Bandes stammt, wird den meisten wohl ein Unbekannter sein, jedenfalls den Nicht-Kennern der Malerei des frühen 19. Jahrhunderts in den USA: Denn wer würde auch ein so subtiles Bild in einer Kultur vermuten, die zunächst anderes zu tun hatte, als weiße Leinwände zum Trocknen aufzuhängen. Der Maler heißt Raphaele Peale und hat sein Bild 1823 gemalt. Wenn man das Bild bloß in einer schlechten Reproduktion kennenlernt, sieht man tatsächlich nicht mehr – aber auch nicht weniger – als eine Leinwand *als* Leinwand: und denkt dabei womöglich an jenes weniger als hundert Jahre später entstandene Leinwandbild mit dem tautologischen Titel „Weiß auf Weiß“, das Kazimir Malevič 1917 in die Welt gesetzt hatte.<sup>1</sup>

Raphaele Peale hat nicht nur eine Leinwand gespannt, ein Leintuch – oder ist es ein Tischtuch? – auf Leinen, das er zudem noch listig am rechten unteren Rand signiert hatte (also das Wäschestück, nicht die Leinwand des Bildes): Er hat nicht nur eine Wäscheszene gemalt, sondern – und das lässt sich nur bei genauerem Hinsehen erkennen – oben und unten noch etwas: zarte Hände, welche die wohl nassen Haarsträhnen hochbinden – und am unteren Bildrand die „Füßchen“ der Figur, umringt von einigen Blüten – aber das ist auch schon alles. Den restlichen Körper bekommen wir jedenfalls so gar nicht zu Gesicht. Wir sehen ihn bloß vort unserem inneren Auge als nackte Kopfgeburt hinter der Leinwand. Auf der Leinwand zeigt sich nichts als eine sich Verhüllende, Ver-

<sup>1</sup> Die mythopoetische Symbolik der Farbe Weiß begegnet überall dort, wo es um den archaischen Urzustand des Kreativ-Weiblichen geht: so auch in R.v. Ranke-Graves *White Goddess* (R. v. Ranke-Graves 1985, 76f.). Frazer sah gleichfalls in der Weißen Göttin eine Inkarnation der Demeter oder Persephone (ebd., 76); bei Apuleius gilt sie im *Goldenen Esel* als die „natürliche Mutter aller Dinge“, d.h. als Isis, Proserpina-Persephone (82). Der weibliche Anteil des Heiligen Geistes kehrt dann wieder in den sophiologischen Spekulationen der Mystiker und der Ostkirche (180ff.). Die Priesterinnen der „Weißen Göttin weißten sich in alten Zeiten wahrscheinlich ihre Gesichter mit Kalk, um so die weiße Scheibe des Mondes nachzuahmen.“ (524) Zu Malevič in diesem Zusammenhang vgl. A. Hansen-Löve 2004.

bergende – mehr Kalypso als Venus.<sup>2</sup> Nicht Projektionsfigur eines Diapositivs oder Filmprojektors, sondern als Bild, das sein Verbergen inszeniert; statt „Apo-kalypsis“, also Entblößung, ein Anti-Striptease – „Kalypstik“, Kunstverpackung, Verpackungskunst.<sup>3</sup>

Wir erinnern uns an Mandel'stams wunderbare Umschreibung des Dichtens als Prozess des Webens und der textilen Erotik, die hier ins Bild gesetzt wird: Textil und Text kommen zur Deckung – fast.<sup>4</sup>

Поэтическая речь или мысль лишь чрезвычайно условно может быть названа звучащей, потому что мы слышим в ней лишь скрепчивание двух линий, из которых одна, взятая сама по себе, абсолютно немая; а другая, взятая вне орудейной метаморфозы, лишена всякой значительности и всякого интереса и поддается пересказу, что [...] вернейший признак отсутствия поэзии: ибо там, где обнаружена соизмеримость вещи с прекрасном, там простыни не смяты, там поэзия, так сказать, не ночевала. (Mandel'stam, „Razgovor o Dante“, II, 363-364)

Dichterisches Reden – und auch Denken – kann nur sehr bedingt als klangvoll bezeichnet werden, da wir darin lediglich die Kreuzung zweier Linien vernehmen, deren eine, für sich genommen, absolut stumm ist, während die andere, unabhängig von der Verwandlung der Werkzeuge, jeglicher Bedeutsamkeit und jeglichen Interesses entbehrt, da sie ja nacherzählt werden kann, was meines Erachtens das verlässlichste Merkmal für die Abwesenheit von Poesie ist: denn dort, wo es zur Übereinstimmung zwischen Ding und Nacherzählung kommt, sind die

<sup>2</sup> Zur symbolistischen Sicht der „Venus von Milo“ vgl. auch D. Merežkovskij, „Venera Miloskaja“ (1891) (vgl. V. Kafitz 1908, 24ff.). Venus bzw. Aphrodite verkörpern auf komplexe wie archaische Weise eine vorsexuelle Generativität, da sie ja dem Schaum des Uranos entspringen und damit allen Formen der „geistigen Liebe“ (wie der Knabenliebe) als Schutzpatroninnen dienen. Zu antigenerischen Formen der Hervorbringung bzw. der „Geburt“ der Kunstwerke vgl. A. Hansen-Löve 2011.

<sup>3</sup> Zur „Kalypstik“ als Gegenmotiv zur „Apokalypstik“ vgl. A. Hansen-Löve 2001. Die Motive „Schleier“ und „Textur“ – auch in Verbindung mit Text und Poetik – behandeln: E. Greber; P. Oster 2002. Der „Schirm“ – etwa in den Mystifikationen des Symbolisten Blok in seinen mystisch-erotischen „Minne-Gedichten“ – „trennt und verdeckt gleichzeitig – der trennende Schirm wird gleichzeitig zur Projektionsfläche“, womit eine „Rhetorik der Verschleierung“ und der Mystifikation einhergeht (D. Rippel 1999, 147) Die symbolistische Devise der „Schönen Dame“ Bloks bedeutet „Nichterkennbarkeit, Unerfüllbarkeit“: Denn die Frau ist als Medium zugleich der Schleier und das Dahinter (vgl. E. Greber 2002, 195; D. Rippel 1999, 149. So auch der Isis-Mythos bei Vjačeslav Ivanov, der sich auf das okkultistische Konzept des „Isis-Schleiers“ in der Theosophie der Blavatskaja (*Isis Unveiled*) berufen konnte (G. Obatnin 2000, 104f.). Der orthodoxe Feiertag mit dem schönen Namen „Pokrov“ („Schleier“) verbindet sich mit der Erwartung des Bräutigams (ebd., 107) – reflektiert in V. Ivanovs gleichnamigem Zyklus „Pokrov“ (*Sobranie sočinenij*, Bruxelles, II, 428, II, 279).

<sup>4</sup> Vgl. A. Hansen-Löve 1999.

Laken nicht zerwalkt, dort hat die Dichtung, sozusagen, nicht genächtigt. (O. Mandelstam, „Gespräch über Dante“, 1937, O. Mandelstam, *Das zweite Leben. Späte Gedichte und Notizen*, 61; Hervorhebungen AHL)

Bei Mandel'stam ist es die Dichtung selbst, die mit dem Geliebten – also wohl dem Dichter – das Bett teilt oder jedenfalls das Leintuch zerknittert. Unsere Venus dagegen scheint ein lange schon gebügeltes Tisch- oder Leintuch aufzuhängen, dessen exakte Quadratfalten wohl etwas frische Luft benötigen. Wo zu wohl?

Und dann noch der überraschend konkrete Titel, der scheinbar alles klar macht und einen unerklärlichen Wissensvorsprung des Malers vor dem Betrachter markiert: „Venus rising from the sea“ – ein Sujet, das man ansonsten durchwegs als Triumph unverhüllter Nacktheit kennt (Botticelli!): hier aber ein Sieg – nein, nicht der Keuschheit – im Gegenteil: einer gesteigerten, kaum überbietbaren Raffinesse des zeigenden Verbergens und des verbergenden Zeigens. Während die Venus Botticellis alle Hände voll zu tun hat, ihre Scham zu verhüllen, sind es bei Peale gerade die Hände, die sichtbar werden, der Körper dagegen bleibt dem Betrachter zur Gänze entzogen.

Dass es gerade die Venus sein soll,<sup>5</sup> lässt sich mit dem bloßen Blick auf die Bildoberfläche nicht erkennen; ebenso wenig, dass sie gerade dem Meere entsteigt: denn wo ist das Meer? Wo ist das Aufsteigen? Das ikonographische Motiv – also ein historisches, kulturelles Standardwissen – muss von außen hinzugefügt werden – noch dazu schriftlich, damit das schöne Kind einen Namen hat: Denn die Präsentation der nackten Leinwand als Leinwand, das Bild als seine eigene Tautologie, das war erst (siehe Malevič) ein knappes Jahrhundert später möglich: als Unmöglichkeit demonstriert und ausgestellt und in die Kunstgeschichte eingerammt am Nullpunkt ihrer Geschichte, vergleichbar nur dem Jahr Null der christlichen Zeitrechnung, dem das Null-Jahr des Suprematisten Malevič korrespondieren sollte. Vielleicht sollte es gar an seine Stelle treten.

Peale dagegen zeigt gleich die nackte Leinwand – aber eben *keine* Nackte, genauer: die nackte Tatsache einer Verhüllten, deren Weiblichkeit aus dem Titel resultiert und der Zartheit der Händchen und „Füßchen“ – jener *nožki*, die fast gleichzeitig Alexandr Puškin wortreich vergötterte: so etwa in seinem Versroman *Evgenij Oegin*.

Anstatt e t w a s Bestimmtes an der Oberfläche zu erkennen, wissen wir im Vorhinein, worum es sich handelt, wenn wir – wie zumeist in den Ausstellungen – zuallererst das Täfelchen darunter und dann erst die Tafel des Bildes ins

<sup>5</sup> Ein Gegenbild der Venus bildet Sacher-Masochs *Venus im Pelz*, zu deren Verhüllungstaktik s. auch G. Deleuze 1980, hier: 187ff. (zum Pelz als Fetisch). Eine postmoderne Deutung liefert B. Groys 2004, 13f.

Auge fassen. Wir sehen nur, was wir wissen, ohne dass wir wirklich wüssten, was wir da sehen, da wir ja im Grunde nichts sehen, jenes „Weiße Nichts“, von dem viel später dann der erwähnte Maler malend sprechen wird: „Ich habe den Pinsel durch die Feder ersetzt“, verkündet er nach der Entdeckung des „Schwarzen Quadrats“ 1913; das Schreiben über Kunst wird die Kunst zeitweilig verdrängen wie eine Mondfinsternis das Bild der Sonne.<sup>6</sup>

Die ausgestellte, zum Trocknen – oder als Blickschutz? – aufgehängte Leinwand ist das Medium und deckt dasselbe zugleich, weckt die Neugierde, was wohl dahinter steckt – und die errötende Scham einer Verweigerung, die doch umso mehr anzieht. All das evoziert die hohe Kunst des kaschierten Andeutens, der lächelnden Geste, des reinen Index, der auf Semantik und Inhalt verzichtet, um darüber hinaus die Intensität eines Verlangens auf endlos zu stellen.

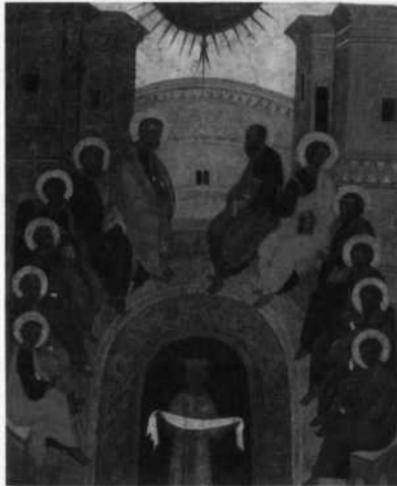


Francisco Zurbarán, *Schweiß Tuch der Veronika*, 1658

<sup>6</sup> Zur Rolle der futuristischen Inszenierung *Pobeda nad solncem* im Rahmen der kosmischen Symbolik des Futurismus vgl. A. Hansen-Löve 2005.

Wie es aussieht, wenn die Leinwand ein Bild trägt, genauer: den Archetypus des Inbildes selbst vergegenwärtigt, kennen wir von den zahllosen Ikonen des Typs „Acheiropoieton“,<sup>7</sup> also eines „Nicht von Menschenhand gemachten Bildes“. Auch westliche Beispiele dafür gibt es genügend: man denke an „Veronikas Schweiß Tuch“ von Francisco Zurbaran aus dem 17. Jahrhundert – jenem Christusgesicht, das die Malerei im westlichen Sinne dem Fetisch einer Reliquie, einem metonymischen Index eines Abdrucks annähert, wie wir es mit dem Grabtuch von Turin vor uns haben:<sup>8</sup>

Der byzantinisch-orthodoxe Typus erhebt diesen indexikalischen Abdruck aus der Sphäre der realistischen Mimesis in jene der *mimesis Theou* – also der *imitatio Dei* und verleiht damit dem Abbild die analoge Wesenhaftigkeit einer symbolischen Ikonik, die sich weder mit metonymischen Faktizitäten eines Abdrucks noch mit den bloß spielerischen Metaphern einer leeren Parabolik zufrieden gibt. Wir sehen jenes weiße Tuch, das wir von den Ikonen immer dann vorgehalten bekommen, wenn wir vollends ins Ungegenständliche verwiesen werden: das weiße Gewand Christi auf den „Verklärungs-Ikonen“ („Metamorphosis“/„Preobrazenie“), jenes des Auferstehenden – oder eben jenes weiße Grabtuch, das wir von den Pfingstikonen kennen:



Pfingstikone mit dem Weißen Grabtuch des Auferstandenen

<sup>7</sup> R. Lachmann 2002, 236f.

<sup>8</sup> Zur Fetischisierung von Reliquien vgl. H. Belting 1990, 233ff., 331f.; H. Böhme 2006, 109ff.

## 2. Metamorphosen der Musen als Quellen der Inspiration

Insoferne Venus auf unserem Bild unsichtbar bleibt, tritt sie aus ihrer Sonnennatur im Geiste Botticellis heraus und beschränkt sich auf jenes Projektionsfeld, das ansonsten einzig den Musen vorbehalten ist.<sup>9</sup> Damit soll sie den Dichtern jenes Verlangen entlocken, das über den *horror vacui* der leeren Leinwand, des weißen Blattes Papier, der *carte blanche* triumphiert: Indem Venus sich verhüllt, nimmt sie die Minusgestalt der Muse an, die dem projizierenden Künstler das Äußerste abverlangt, ohne ihm das Objekt seiner Begierde in die Hand zu liefern.<sup>10</sup> Die Musen werden nicht schwanger, sie küssen die Stirn des Inspirierten – nicht den Mund.<sup>11</sup> Die Musen zeichnen sich ab – *hinter* dem Schleier, während sie gleichzeitig *auf* diesem tausendfach figurieren – und damit ihre Liebhaber zeichnen. Diese aber befruchtet sie mit einer Scheinschwangerschaft, deren Kinder die „künstlichen Paradiese“ bevölkern.

Der Platz der Musen in der vorolympischen Religion<sup>12</sup> gehört ganz in die Sphäre der vorpatriarchalen Ordnung einer Frauen- und Mütterwelt, auch dann noch, als sie, unter die Herrschaft des Apoll<sup>13</sup> gestellt, zu Verwalterinnen

<sup>9</sup> Zu Etymologie des Begriffs „Musen“ und ihrer Herkunft vgl. E. Barmeyer 1968, 53ff.; A. Gellhaus 1995; V.N. Toporov 1997, hier: 258ff. S. auch die klassische Darstellung bei W.F. Otto 1955; R. v. Ranke-Graves 1985, 462f. (Ableitung des Wortes „Muse“ aus *mont*, d.h. Berg). Grundlegend zu den Musen als Quellen der Inspiration vgl. G. Neumann 1993.

<sup>10</sup> Ausführlich zu Muse und Anti-Muse (bei Nabokov) s. A. Stagl 2006: „Unter Muse verstehe ich das unkontrollierbare dichterische Potential, die Inspiration. Entsteht nicht dem Bewusstsein des Autors. Die Muse ist daher immer ein Gegenüber, nie das eigene Ich. Das bewusste Ich kann keine Inspiration geben, weil dazu ein Dialog notwendig ist. Es interagiert eine menschliche mit einer übernatürlichen (oder unbewussten) Instanz. Sie steuert das Material zur Dichtung bei; die Form ist Sache des Dichters.“ (ebd., 7)

<sup>11</sup> Dass der Musenkuss in der Antike gar nicht vorkommt, sondern eine Erfindung der lateinischen Dichtung des Humanismus darstellt, sei hier nicht verschwiegen. Vgl. dazu Ludwig 1996 und Chr. Senkel 2003, 247ff.

<sup>12</sup> Ausführlich zur Namengebung der Musen und ihrer Herkunft in der Antike vgl. V.N. Toporov 1997; E. Barmeyer 1968, 59ff.

<sup>13</sup> Zur Verbindung der Musen mit Apollon vgl. V.N. Toporov 1997, 264ff.; A. Gellhaus 1995, 9. Bei R.v. Ranke-Graves heißt es abschätzig: „Apoll begann anscheinend seine Existenz als Dämon einer Maus-Bruderschaft im [...] totemistischen Europa [...] stieg dann in göttl. Rang auf, Schutzpatron der Musik, der Dichtung und der Künste – verdrängte schließlich Zeus als Beherrscher des Universums.“ (R. v. Ranke-Graves 1985, 15) Jedenfalls erscheint aus dieser Sicht die von Apoll inspirierte Dichtung als „klassisch“, handwerklich-technisch, rational und im Wesentlichen „höfisch“ (532). Der apollinische Dichter wendet sich an die patriarchalen Machthaber (als „Höfling“), während der „wahre“ Musen-Dichter „sich nur an die Muse wendet, nicht an den König oder das gemeine Volk [...]. Die Muse ist eine Göttin, aber sie ist auch eine Frau.“ (534), während nach Ranke-Graves die Apolliniker beständig in Gefahr sind, „einer sentimentalen Homosexualität zu verfallen“ (537): „Dann nimmt die Göttin Rache.“ Welche – erfahren wir freilich nicht. Wahrscheinlich bleibt es beim Inspirationsentzug.

verschiedener 'Ressorts' bzw. Medien degradiert und noch später zu reinen Attrappen und Kennzeichen einer veralteten Klassizität geschrumpft waren: Degradiert zum Spottbild eines verstaubten Dichtertums, dessen Berufung auf die Musen nur noch Spott oder bestenfalls Mitleid auslösen konnte.<sup>14</sup> An ihre Stelle trat in der an und für sich musenfeindlichen Römerzeit die „Apotheose der Cäsaren“ und späterhin jene der Propheten, Jesu Christi oder der apostolischen Majestät. Einerseits also waren die Musen gestorben, andererseits führten sie ein geheimes Fortleben in Gestalt des Marienkultes oder aber im Rahmen einer Inspirationspoetik, die ihren ursprünglich mythisch-magischen Wirkungsradius auf den Problemkreis der Erfinderspsychologie bescheiden musste.<sup>15</sup>

Robert v. Ranke-Graves konstruiert in seinem mythoiden Schlüsselwerk *The White Goddess* einen Musen-Mythos der Degeneration, also einen des Verlustes weiblicher Dominanz im gesamten Kreativbereich – dem körperlich wie künstlerisch Kreativen (*Die weiße Göttin*, [1948] 1985, „Die Dreifältige Muse“). Die Dichter rufen die Musen an, um in den Genuss ihrer Energetik zu kommen, die zugleich enthusiastierend und ordnend wirkt – ein Faktor, auf den auch Platon in seinen eifersüchtigen Musenspekulationen hinweist: Selbst in seiner gestrengen *Politeia*<sup>16</sup> reklamiert er die Wirksamkeit der Musen nicht nur als „musi(kali)sche Technik“ für den menschlichen Kosmos des Staates, sondern vor allem für die übergeordneten Ansprüche der Philosophen, die mit den Dichtern in einen Wettstreit treten, wer von beiden mehr Anrecht auf den Musenkuss habe.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> H.R. Curtius 1958, 233ff.

<sup>15</sup> Zur Christianisierung der antiken Musen- und Inspirationskonzepte vor allem in Dantes Beatrice (als Minneherrin) vgl. Chr. Senkel 2003, 247f. „Die *Commedia* erzeugt eine Poetik der Begnadung, in der eine vom Erzähler begehrte Frau die Musentopik überholt und die christliche Soteriologie auf höchst ungewöhnliche Weise verändert.“ (ebd.) Im russischen Symbolismus war es Aleksandr Blok, der in seinen Gedichten an die Himmelskönigin Merkmale des mittelalterlichen Minne- und Marienkultes – ein „Marienphantasma“ – russifizierte und gleichzeitig in seine hoch problematische Ehebeziehung zu Ljubov' Dmitrievna hineinprojizierte (D. Rippl 1999, 143ff.). Auch in diesem Fall zeigt sich, dass es wohl keine unbequemere Rolle für ein halbwegs selbstständiges weibliches Wesen gibt als die der Muse in Personalunion mit der Rolle als Ehefrau und Geliebte, die noch dazu sexuell brach liegt: „Aber ich war keine Funktion“, schreibt dazu Ljubov' Dmitrievna, „ich war ein Mensch.“ (zit. ebd., 145). War es schon ein Problem, als Muse die Geliebte spielen zu müssen (und noch dazu eine himmlische), so war die Rolle der Ehefrau vollends „unmöglich“ – und das im faktischen wie im symboli(sti)schen Sinne als *éros nevozmožnogo* (vgl. die gleichnamige Darstellung von A. Etkind 1993. Vgl. auch ders. 1996).

<sup>16</sup> Zur Rolle der Dichtung in Platons *Politeia* vgl. A. Gellhaus 1995, 49ff.; A. Hansen-Löve 2010. Es fällt auf, dass aus einer dezidiert apollinischen Sicht Platons Musentheorie eher negativ bewertet wird (so bei Nabokov, vgl., dazu N. Stagl 2006, 9).

<sup>17</sup> Eike Barmeyer 1968, 141ff. Für Harold Bloom (1995, 54f.) sind die Musen der archaischen Dichtung der Ersatz für die Vorläuferschaft, die in der späteren Dichtung, zumal in der Moderne, die *Anxiety of influence* auslöste. In diesem Sinne ist die Urdichtung frei von Ein-

Die Inspiration besteht ihrem idealen Ursprung nach in einer magisch wirkenden Eingießung des „göttlichen Pneuma in den Dichter“ (Demokrit), wodurch sich die enthusiastische Ergriffenheit des Sängers erklärt und damit die fortwirkende Begeisterung seiner Zuhörer.<sup>18</sup> Der Dichter kann also nichts direkt anstreben, nichts erlernen und kalkulieren, sondern er ist auf das „Geschenk“, die „Gabe“ Apolls bzw. der Musen angewiesen,<sup>19</sup> für die er freilich disponiert sein muss durch die musengerechte Ordnung seiner Seele. Was später als „Talent“ eine quasi angeborene Fähigkeit und „Begabung“ zu sein hatte, war zunächst eine Gabe, die, von den Musen vermittelt, das Schaffen zu einem Selbstgeschenk machte. Nicht zufällig verlieh Vladimir Nabokov seinem letzten russischen Dichterroman den schlichten Titel: *Die Gabe* (*Dar, The Gift*, 1937, 1963) und auch Derridas Spekulationen über die Unmöglichkeit eines totalen Geschenks verweisen auf den zutiefst paradoxalen Charakter von Geben und Nehmen, Empfangen und Gebären, Fremd- und Selbstschöpfertum (so in: *Donner le temps*, 1991). Eine Autorschaft, die an die Stelle Gottes tritt, bedarf keiner Muse; ebenso wenig wie „Gott keine Muse [hat], da er tot ist.“ (H. Bloom 1995, 21). Vielleicht auch umgekehrt.

Das Unwägbarere der Musen und ihrer Gaben besteht eben darin, dass man sie nicht wirklich erwerben oder gar erzwingen kann, dass sie immer schon „gege-

---

flussängsten und damit auch frei von Originalitätsansprüchen und Neuheitszwängen. Doch seit Empedokles „gibt es keine Dichtung mehr als Divination, wo der Dichter selbst zu Gott wird“ (ebd.) oder zu einem weissagenden Schamanen. Späterhin aber „liebten die Dichter die Musen überhaupt nicht. [...] die Muse war nie seine Mutter und der Vorläufer nicht sein Vater. Seine Mutter war sein eingebildeter Geist oder die Idee seiner eigenen Erhabenheit, und sein Vater wird erst dann geboren, wenn er seinen eigenen zentralen Epheben findet, der ihn retrospektiv der Muse einschwängern wird, die letztlich und erst dann seine Mutter werden wird.“ (ebd., 55) Im Zeichen des „Familienromans“ der Neuzeit – zumal des 19. und 20. Jahrhunderts – die Muse gar nicht anders als irritieren: „Der junge Dichter liebt sich selbst in der Muse und fürchtet, daß sie sich in ihm haßt.“ (55) „Sollte er nicht selbst zum Opfer werden, dann muß der starke Dichter die geliebte Muse vor seinen Vorläufern »retten«. Natürlich überschätzt er die Muse, wenn er sie für einzigartig und unersetzlich hält.“ (ebd.) Eine scharfe Kritik an Blooms *Anxiety of influence* liefert J. Brodsky 1998. Eingehend zur Rolle der Musen als Trägerinnen der Inspiration (bei Nabokov) vgl. N. Stagl 2006, 7ff.; zu den Stadien der Inspiration vgl. Nabokovs *Strong Opinions*, 309; N. Stagl 2006, 11.

<sup>18</sup> Ausführlich zur antiken Inspirationslehre A. Gellhaus 1995, 11ff., 44f. und zum „Enthusiasmus“ bzw. zur „Ekstase“ 25ff., 32ff., 37ff. Platon (*Phaidros*) reklamiert den „Enthusiasmus“ auch und gerade für die Philosophen (ebd., 52f.), während die Rhetoriker nur aus Eigennutz handelten und die Dichter das Wissen durch Affekte ersetzen (58).

<sup>19</sup> Zur „Begabung“ des museninspirierten Dichters vgl. E. Barmeyer 1968, 92. Die „Gaben der Musen“ behandelt eingehend E.R. Dodds 1970, 52ff.; A. Gellhaus 1995, 34: Die früheste Dichtung ist eine Art Dialog mit einer „gebenden Instanz“, was die Dichter zu Empfangenden einer Gabe macht. Vgl. auch den Tagungsband: R. Grübel / G.-B. Kohler (Hg.) 2007; A. Hansen-Löve 2007, 263-282.

ben“ sein müssen und sich doch nicht bloß passiv „er-geben“.<sup>20</sup> Damit teilen die Musen das Schicksal aller unwillkürlichen Prozesse – vom Eros zum Thanatos, von der Absichtslosigkeit einer charmanten Geste zum Gelingen eines Hochsprungs, vom willentlichen Erinnern zur *mémoire involuntaire*. Es ist eben jene „Interesselosigkeit“, die immer wieder aus Kants Ästhetik herbeizitiert wird, um die vielfach kritisierte Indifferenz einer *l'art pour l'art*-Gesinnung zu brandmarken. Nein, die Musen lassen sich nicht zwingen, ja nicht einmal bitten: wie ja auch der von Puškin favorisierte Gegensatz von „Mozart und Salieri“ (1830) belegt. Mozart als „Liebling der Götter“ (und damit der Musen) provoziert eben einen kunstethischen Neidkomplex, den Salieri umtreibt, wenn er die Gaben des Genies<sup>21</sup> letztlich für gesellschaftsbedrohend hält. Paarbildungen nach diesem Modell gibt es zahlreiche, man denke nur an jene von Dostoevskij vs. Černyševskij, Pasternak vs. Šolochov etc. Umso provokanter also Mandel'stams Ehrenrettung Salieris, den er samt dem Handwerklichen der Kunst hochleben lässt. Auch ein Beispiel jener erbarmungslosen Ironie, die jene Epoche mit steinernen Flügeln versah und die avantgardistischen Signale eben dort verbarg, wo man sie am allerwenigsten vermuten wollte.

Für Ranke-Graves bedeutet der Abstieg der Musen aus der lunaren Sphäre universeller Mutterschaft auch eine Verdünnung und Abstrahierung ihrer Funktionen: Ursprünglich war die Dreifältige Muse Symbolgestalt der Frau in der Fülle ihrer göttlichen Eigenschaften: „die Verzauberin des Dichters, das einzige Thema seiner Lieder.“ (Ranke-Graves 1985, 465) – dann aber geriet sie unter die „revolutionäre Institution der Vaterschaft“<sup>22</sup> (ebd., 466f.) und damit auch des Apoll, der zu ihrem Anführer – Musagetes – avancierte. Die Aufsplitterung der ursprünglichen weiblichen Musen-Trinität in die Neun Musen der Kunst-

<sup>20</sup> „Der Geber ist nicht die Gabe, und diese nicht jener, und doch gibt der Geber in der Gabe sich selber, insofern er liebt, und der Empfänger empfängt den Geber in der Gabe, insofern er ihn liebt.“ (F. v. Baader 1966, 117)

<sup>21</sup> Zur Verbindung von Geniekult und dem Prinzip der „Generation“ vgl. A. Gellhaus 1995, 105 und ausführlich: vgl. O. Parnes, U. Vedder, St. Willer 2008.

<sup>22</sup> Die „Sprache der wahren Dichtung [...] wurde in spätminoischer Zeit verfälscht, als Invasoren aus Zentralasien die matrilinearen Institutionen durch patrilineare ersetzten [...] und die Mythen verfälschten und umformten.“ (R. von Ranke-Graves 1985, 120) Die griechischen Philosophen waren dieser Tradition überhaupt abhold und rationalisierten die einstmalige magische Dichtung zu Ehren ihres Schutzgottes Apoll“ (ebd. 10). Für H. Blooms Konzept seiner *Anxiety of Influence*, 36ff. besteht die größte Gefahr für den Dichter im „Koitus des Dichter-Vaters mit der Muse“ (also seines Vorgängers mit der Poesie): Er muss selbstgezeugt sein, er muss sich selber in der Muse, seiner Mutter, erzeugen. Aber die Muse ist so gefährlich wie die Sphinx oder der Deckende Cherub und könnte sich mit beiden identifizieren, wenn auch häufiger mit der Sphinx. Der starke Dichter zeugt sich nicht selbst, er muß auf seinen Sohn warten, der ihn definieren wird, genau so wie er seinen eigenen Dichter-Vater definiert hat. Zu erzeugen bedeutet hier zu usurpieren und ist die dialektische Arbeit des Cherub. (H. Bloom 1995, 36)

formen<sup>23</sup> sieht Ranke-Graves letztlich als eine massive Abwertung,<sup>24</sup> wobei vor allem der Entzug ihrer Heil- und Zauberwirksamkeit beklagt wird. Die Inspiration der Dichter durch die Musen verfügt also nicht mehr über eine magische Kraft, sie beschränkt sich auf die Auslösung von Enthusiasmus bis hin zur Mania und Ekstase,<sup>25</sup> die bei Platon gleichwohl mit Misstrauen verfolgt wird, wie er ja überhaupt im Alter(swerk) – zumal seiner *Politeia* – zunehmend Kontrollzwänge die Oberhand gewinnen.

Es wird nicht weiter verwundern, dass im christlichen Mittelalter und danach die Jungfrau Maria zunehmend die Position der alten Musen einzunehmen hatte<sup>26</sup> – dies vor allem im Rahmen der Troubadour-Dichtung, wo sie zum Projektfeld für erotisch-mystische Wunschbilder hochgezogen wurde (Denis de Rougemont 1939).<sup>27</sup>

<sup>23</sup> E. Barmeyer 1968, 62f.; R. v. Ranke-Graves 1985, 471f.

<sup>24</sup> R. v. Ranke-Graves 1985, 15, spricht von einer „Entehrung der ursprünglichen Sinnbilder der Poetik“ und damit auch der Musen. Die Profanisierung der Musengestalt setzte schon in der Antike ein – zumal bei den Römern (N. Stagl 2006, 9). Umso mehr gilt das für das 19. und 20. Jahrhundert: Die Muse „segnet das als genial und originell geltende Werk nur noch ab, legitimiert es, spricht ihm aber keinen göttlichen Odem mehr zu. Im 19. und 20. Jahrhundert sorgt sie dafür, dass der Autor sich auf das ‚Rauschen‘ in seinem Inneren konzentriert [...] Sterbliche Frauen haben anstelle der Zeustöchter die helfende Rolle übernommen.“ (A. Werberger 2007, 257f.)

<sup>25</sup> E. Barmeyer 1968, 42f.; V.N. Toporov 1997, 263.

<sup>26</sup> Dazu R. v. Ranke-Graves 1985, 472f. (Maria als Muse). Vgl. auch den häretischen Marienkult der Troubadours (475) und die Übernahme der Vorstellung von romantischer Liebe aus dem Orient – vermittelt durch die Kreuzritter. Im Christentum werden die Schafe immer den Böcken vorgezogen [...] die kirchliche Disziplin wird anti-poetisch. Die grausame, unbeständige Weiße Göttin und die milde, stetige, keusche Jungfrau sind unvereinbar miteinander, außer im Kontext der Heiligen Geburt.“ (512) Zur Entfaltung der Troubadour-Gestalt im russischen Symbolismus und seinem Kult der „Schönen Dame“ vgl. D. Rippl 1999, 151: Im Spiegel der Himmelskönigin vollzieht sich das Spiel des Austausches, der Mann kann sich darin spiegeln, eine metaphorische Transvestie: Der Signifikant, die *Schöne Dame*, wird so lange auf das Signifikat, das lyrische Ich, verschoben, bis dieses keine Bedeutung mehr hat. [...] Denn das Spiegelbild der Schönen Dame ist – leer.“ (ebd., 152). Vgl. auch die Interpretation von Bloks Drama *Rosa i krest* mit Blick auf die Troubadour-Dichtung und die häretische Minne im Sinne Denis de Rougemonts (S.D. Cioran 1977, 222). Blok selbst war über seine Studien mit der häretischen Bewegung der Albingenser wohl vertraut.

<sup>27</sup> Für Denis de Rougemont wird bekanntlich das moderne erotische Bewusstsein geprägt von der häretischen, apokalyptischen Ausrichtung der Troubadours, die sich Liebe nur als unerfüllbares Verlangen denken konnten und damit das Abendland dazu verurteilen, Liebe und Erotik nur in Form des Ehebruchs denkbar zu halten (D. de Rougemont 1966, 20; vgl. auch J. Evola 1962, 138f.). Zu ergänzen wäre freilich die allen apokalyptischen Häresien und Sekten (zumal der Katharer, Albingenser) gemeinsame Tendenz, die Fortpflanzung zu verhindern bzw. überhaupt einzustellen, damit die apokalyptische Ankunft des Reiches des Geistes umso rascher eintrete (vgl. dazu A. Hansen-Löve 1995). Zur sektantischen Tradition des symbolistischen Geschlechtsdenkens vgl. D. Rippl 1999, 95ff.; A. Etkind 1996, 59ff. und ders. 1998.

Dabei ist die Stellung der Jungfrau Maria zwischen Muse und Mutter durchaus prekär, ist sie doch das Objekt einer pneumatischen Einstrahlung ganz besonderer Art:<sup>28</sup> Im Akt der Empfängnis figuriert der Heilige Geist letztlich als Medium zwischen Gottvater und der Gottesgebälerin, die gleichzeitig als Jungfrau unbefleckt bleiben soll. Damit verbindet sie auf paradoxale Weise Mutter- und Jungfernschaft, das generische und das antigenerische Prinzip der sich reproduzierenden Gottheit. Eine ebenso deutliche wie wütende Darstellung dieser *Heiligen Familie* finden wir in Koschorkes gleichnamigem Werk, das sich freilich eher um das wunderliche Nachleben des Heiligen Josef kümmert.<sup>29</sup>

Einem weniger komplizierten Inspirationsmodell folgen die Evangelisten,<sup>30</sup> die ihre Einstrahlung gleichfalls „von links oben“, d.h. aus dem Herrgottswinkel der Ikonographie beziehen: Im beiden Fällen ist es der Geist, dessen feminine Variante – die Sophia – schon in der vorchristlichen Antike jene Weisheit verkörpern sollte, die aus dem Denken und Wissen (der Noetik)<sup>31</sup> eine „Poetik“ macht: also eine Neuschöpfung der geschaffenen Welt.

Zurück zu Platon und seinen massiven Zweifeln in seiner *Politeia* (X. Buch), ob denn der musische Enthusiasmus oder gar die „Manie“ so völlig unkontrolliert ihr irrlichterndes Unwesen treiben dürfen – oder ob nicht gar der Anspruch der Dichter auf ihren Musenkuss nicht die übergeordneten Ansprüche der Philosophen in Frage stellt. Jedenfalls verfolgt Platon eine Doppelstrategie in der gleichzeitigen Rettung und Regelung der Musen: Für die gesellschaftlich grundlegende Ordnungsrolle der *musiké* bedarf es sehr wohl der Musen – nicht aber für eine unweigerlich täuschende, ja lügenhafte und völlig unprofessionelle

---

Zwischen dem lunaren Frauenbild de Rougemonts und jenem von R. v. Ranke-Graves besteht ein unübersehbarer Zusammenhang. Wohl auch zur weiblichen Sphäre des Lunaren in der Dichtung der frühen Moderne (so vor allem im dekadenten Frühsymbolismus Russlands, A. Hansen-Löve 1987, 223ff.). Insofern kann die wahre Liebe nur unglücklich (also sexuell unerfüllt) sein, die wahre Dichtung nur – unsäglich, apophatisch, negativ: „Die verbotene Leidenschaft, die unbekennbare Liebe schaffen sich ein System von Symbolen, eine Hieroglyphensprache, zu der das Bewusstsein keinen Schlüssel hat [...]. So bleibt das Verbot bejaht, und der Gegenstand wird nicht eingestanden.“ (D. de Rougemont [1939] 1966, 56). Daher sprechen Mystik und Erotik auch die gleiche Sprache (65f., 84f.), die aus dieser Sicht immer auch eine häretische Sprache ist (97ff., 102f., 142f., 171f.). Den Zusammenhang zwischen dem Wortflechten der Troubadours und jenem der altrussischen Wort- und Bildkunst behandelt eingehend E. Greber 2002.

<sup>28</sup> Zur Position Mariens im Dreieck Gottvater – Gott Sohn – Mutter Gottes vgl. A. Koschorke 2000, 23f.

<sup>29</sup> Am Ende dieser Entwicklung stand das Marienbegehren als Perversion in der Dichtung des Fin de siècle: A. Koschorke 2000, 207.

<sup>30</sup> Zur Christianisierung des Inspirationsmodells im frühen Mittelalter vgl. N. Stagl 2006, 9. Ausführlich dazu auch der Artikel „Inspiration“ in: G. Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen 1998, Bd. 4, 423-433.

<sup>31</sup> Zur Spezifik der „poetischen Erkenntnis“ im Gegensatz zur wissenschaftlichen vgl. A. Gellhaus 1995, 17 und 132f.; 147 (zum Sprachcharakter des Denkens).

Mimesis dritten Grades, wie sie das poetische Schaffen (nach dem primären Weltschaffen und den sekundären Handwerkskünsten) „drittklassig“ repräsentiert. Umgekehrt beansprucht der Philosoph die solchermaßen domestizierte, ja „verstaatlichte“ Museninstanz, um sein eigenes – eben nicht abgeleitetes, mimetisches, sondern wahrhaft kreatives Denken als eine Überpoetik zu legitimieren.<sup>32</sup>

Worum es bei all dem geht, ist zunächst die ewige Verlustanzeige aller konservativen Kulturkritik: dass es nämlich vorbei sei mit der wahren, archaischen Kultkunst, die noch dem *poeta vates* vorbehalten war<sup>33</sup> – als ein magisch-mythisches „Singen“ in einer von den Musen vermittelten Harmonie mit dem großen Ganzen des Kosmos und der Weltordnung. Darin gipfelte dereinst das Werk des *aidós*,<sup>34</sup> also des *poeta vates*, der selbst zum Medium der Musen<sup>35</sup> ward – und sein ritualisierter Gesang zu ihrer Botschaft. Dieser ursprungshaft oralen Verfasstheit des musischen Singens folgt eine in Schrift und daher mediale Reproduzierbarkeit mündende Artifizialität einer *poiesis* nach, die das Werk als invariante Struktur, als Geschriebenes, Fixiertes einer Interpretation durch Vermittler und Leser überantwortet.<sup>36</sup>

Damit ist das Werk aber dem Geltungs- und Wirkkreis der archaischen Muenherrschaft entzogen und der freien Willkür unkontrollierter Kulturinstanzen überantwortet. Wir sehen hier die musischen Wurzeln jenes Konflikts zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit, in dessen Rahmen Platon, ja die Antike insgesamt den Gesang als einen Ausdruck des Logo- und Phonozentrismus feiert,<sup>37</sup> während in der jüdisch-alttestamentarischen Tradition die Schrift jene Dominanz einnimmt, die ihr Derrida in seiner Medienphilosophie wiedererstatte möchte.<sup>38</sup> Daraus resultierte letztlich jener Medienmythos, der den Text selber zum Autor macht, genauer: zu Automaten seiner Selbstfortpflanzung.

<sup>32</sup> Zur Eifersucht der Philosophen auf die Muse der Dichter vgl. Platons Dichterkritik (E. Barmeyer 1968, 171ff.).

<sup>33</sup> Ausführlich dazu E. Barmeyer 1968, 9ff.

<sup>34</sup> Zum *aidós* in der Antike vgl. E. Barmeyer 1968, 69ff. „Der Begriff ‘poietes’ war in der Blütezeit des altgriechischen Sängertums unbekannt und tauchte erst auf, als die musische Äußerung nicht mehr so eindeutig [...] gewürdigt wurde.“ (ebd., 70). Den *poietes* als „Macher“ gibt es erst seit dem 5. Jahrhundert (83).

<sup>35</sup> Der Dichter im Sinne des *aidos* figuriert als „Dolmetscher“ (*hermeneus*) der Götter und sind somit nicht die eigentlichen Autoren ihrer Werke (A. Gellhaus 1995, 41). In diesem Sinne sind die Musen zugleich Medium und Sprache (als Medium) – vgl. N. Stagl 2006, 11.

<sup>36</sup> E. Barmeyer 1968, 86ff. (zu Schrift, Rezitation und Textualität).

<sup>37</sup> Eingehend zur Kritik der Schriftlichkeit Platons und zu dessen Phonozentrismus vgl. A. Gellhaus 54f. Die wahre philosophische Einsicht erfolgt sprachlos und schriftfern (ebd., 63).

<sup>38</sup> Derrida 1972, 259ff. verbindet die Idee der Inspiration mit dem Atem des Souffleurs (vgl. A. Gellhaus 1995, 12); zu Logozentrismuskritik und Schriftlichkeit bei Derrida vgl. ebd., 67, 127ff. „Durch genieästhetische Aneignung von nicht-männlich codierten Eigenschaften seien Frauen besonders effektiv aus dem künstlerisch-intellektuellen Betrieb ferngehalten wor-

Die Schrift macht den Musen ihre inspirierende, spontane, evidente Unmittelbarkeit und Originalität streitig, an deren Stelle die intertextuelle, relative Bedingtheit einer „écriture“ tritt, die den Autor ebenso verdrängt (wenn auch nicht beseitigt) wie den Originalitäts- und Einmaligkeitsanspruch eines musischen *enthusiasmós*: Daher auch die für die Postmoderne so wesentliche Abwertung der Plagiatsängste, die dem logozentrischen Originalgeniekult<sup>39</sup> auch in der Moderne noch anhafteten – man denke nur an die bis in die 50er Jahre immer wieder aufflackernden öffentlichen Plagiatsskandale, die in dieser Form nach Derrida – obwohl er doch unter vergleichbaren „Copy right“-Problemen zu leiden hatte – entsorgt wurden. Für eine solche Sicht ist ohnedies alles Plagiat, und ein jedes Werk resultiert nicht aus einer *inventio*,<sup>40</sup> sondern aus der (strategischen) Kombination vorgegebener Elemente, deren Sinn transtextuell wandert, gleitet, permanent auch auf der Flucht vor Festlegungen ist. Die Originalität der Autorschaft verlagert sich daher vom Erzeuger des Textes auf diesen selbst: der Diskurs wird autogen, er gebiert gleichsam seine eigene Muse, die den Leser inspiriert und diesen somit zum Mitautor macht, dessen Antwort im Fort-Schreiben resultiert.

Aus einer solchen Sicht wird das Hauptgewicht der Kreativität auf den Schaffensprozess und damit auf die Inspiration durch die Musen verlagert – dynamisch, performativ gedacht in der mythopoetischen Nachfolge des archaischen *oidós*, während der *poietes* nicht performanzorientiert auftritt, sondern auf Werke, Artefakte, Texte pocht. Dass diese Position des Poietes zugleich nicht mehr „prinzipiell gesichert“ erscheint, mag beklagenswert sein; eine Rückkehr zu ihr ist ebenso versperrt wie jede Regression ins Archaisch-Mythische und eine scheinbare Geborgenheit im Großen Ganzen.<sup>41</sup>

Das hängt auch mit der medialen Ausdifferenzierung zusammen, die den Text des Dichters unabhängig macht von seiner „Interpretation“ durch einen vermittelten Instrumentalisten, Performator, Deklamator, Tänzer etc. Diese „Interpretationsinstanz“ wird quasi privatisiert und dem Leser bzw. Hörer des Wortes überantwortet, der zunehmend auch die Vermittlerrolle von Kommentatoren, Interpreten, also schlicht: Philologen und Hermeneuten beansprucht, um mit den Texten zurecht zu kommen.

---

den.“ (128) Dass das Genie mit stark femininen Zügen ausgestattet wurde – oder jedenfalls doppelgeschlechtlich figurierte – war in der Romantik gängige Meinung (ebd., 133).

<sup>39</sup> Zur Rückverbindung des Geniekults auf der Basis einer neuplatonisch-christlichen Vorstellung von der Inspiration durch den Heiligen Geist vgl. O. Parnes, U. Vedder, St. Willer 2008, 121f.

<sup>40</sup> Die *inventio* impliziert eine *poiesis* als unmittelbare Hervorbringung eines Realen – so bei Schelling (A. Gellhaus 1995, 113).

<sup>41</sup> E. Barmeyer 1968, 13ff. (zu Muse und Inspiration), 43 (zur Differenz zwischen archaischem Dichter-Sänger und neuzeitlichem Dichter), 70f.

Seit dem Ende des 5. Jahrhunderts tritt die Bezeichnung *poietes* an die Stelle des Ursynkretismus der *musiké*, die den Sänger noch in den ritualisierten Rahmen von Festen und Kulturen sicherstellte (ebd., 83): Jetzt wird der Poet zunehmend situationsunabhängig, was die Performanz und Reproduktion seiner (geschriebenen) Texte anlangt: „Die Schrift vermag nach Platons Auffassung die Substanz eines Wortes nicht festzuhalten, sie täuscht den Schein der Fixierfähigkeit vor: das Geschriebene ist, ohne wirklich ‘sprechen’ zu können, dem Zugriff eines jeden Beliebigen ausgesetzt.“ (Phaidros 275e)

Es muss also eine musische Bezauberung wirksam sein, damit aus dem „toten Buchstaben“ der Schriften das „lebendige Wort“ (Bachtin) erstehe – und zwar nicht nur im Bewusstsein des Rezipienten, sondern dialogisch z w i s c h e n Sprecher und Hörer, der seinerseits potentieller Sprecher wird. Bachtin interpretiert diese Interrelation primär logoshaft, polyphonisch, in *statu nascenti*: Der Gedanke des Romantikers Tjutčev wird hier ins Prozessuale verlagert, als „Werden des Gedankens bzw. Denkens“ (im Sinne Michail Bachtins) aktualisiert, wirksam und daher wirk-lich. Dem steht das pneumatologische Modell einer apollinischen Poetik gegenüber, die das Monologische der Texte nicht als Nachteil versteht, sondern als Frucht des Spannungsverhältnisses zwischen Auktorialität und Personalität, Dichter und Figur einerseits und der Korrelation dieser Konfiguration mit den intendierten Leserinstanzen andererseits.<sup>42</sup>

Wenn der „Dichter-Sänger“ noch die Produktion und Performanz des Werkes in Personalunion vollziehen wollte, führt die Arbeitsteilung zwischen Autor und Interpret (also Tänzer, Sänger, Deklamator, Rhapsode etc.) zur Abwertung dieser zweiten, sekundären Instanz. So sieht auch Sokrates in den „Sängern“ bloß „Vermittler von Vermittlern“ (Ion 535a).<sup>43</sup> Umgekehrt aber tritt der Rezipient ein in den Zirkel kreativen Mitschaffens, da er einen ebenso musengelenkten Zugriff auf den Text hat wie der Autor selbst: Die Schrift muss ja erst im Leser wirksam werden, um ihre eigentliche künstlerische Realität anzunehmen. Eben diese freie Verfügbarkeit des Werkes ist es, die Platon nachhaltiges Kopferbrechen bereitet, denn „als Vorlage ist das Gedicht unerschöpflich realisierbar“ (E. Barmeyer, 111) und damit scheinbar jener Willkür ausgesetzt, die das Interpretieren insgesamt auszeichnet. Dieses besteht ja allemal in einem

<sup>42</sup> Vgl. U. Ecos *Lector in fabula*.

<sup>43</sup> In diesem Sinne ist es nur konsequent, wenn Nietzsche Sokrates als den Ursprung einer rationalen, apollinischen Verfälschung des ursprünglich dionysischen Dichter- bzw. Künstertums diskreditiert. Vgl. auch R. v. Ranke-Graves 1995, 11f. zum „Vergessen der alten Mythen“ bei Sokrates: „Wenn Sokrates die poetischen Mythen verachtete, verachtete er in Wahrheit die Mondgöttin, die sie alle inspirierte, dass der Mann der Frau geistig und sexuell Ehre erweise: was platonische Liebe genannt wird, nämlich die Flucht des Philosophen vor der Macht der Göttin in intellektuelle Homosexualität, das war eigentlich sokratische Liebe.“ (ebd., 12).

Angebot an mehreren Optionen, ja vielleicht gar einer unendlichen „Reihe von Aktualisierungen“ (ebd.) des Werkes, das dann nicht nur zur Geschichte seiner selbst wird, sondern auch Geschichte „macht“; ja es macht vielleicht sogar „Staat“ im Rahmen jener Kunstutopien, in der die „künstlichen Paradiese“ der Dichter einen autonomen, ja übergeordneten Wirklichkeitsstatus beanspruchen sollten. Bei Schelling ist diese Dominanz der Kunst zur Spitze getrieben, bei den frühen Modernen (Baudelaire u.a.) als normale Praxis des Schaffens etabliert.

Die Vermessenheit des Poeten besteht also aus Platons Sicht darin, etwas zu schaffen, „was aus dem Nichtsein in das Sein tritt“ (Symp. 205 bc) und damit dem Wertschöpfer Konkurrenz macht,<sup>44</sup> diesen gar als *deus in mundis* zu ersetzen trachtet: all das als Heldentat einer prometheischen Selbsterlösung, die den Akt der Inspiration in und auf das Artefakt selbst verlagert. Dieses wirkt magisch, ängstlich, rätselhaft auf den Rezipienten, der solchermaßen zum Mitautor aufsteigt, da er das Ingenium des Artefakts selbst aus den Fesseln seiner Verrätselung zu (er)lösen hat, um so den Prozess der Entschleierung des Bildes von Sais permanent fortzusetzen. Die Muse tritt ins Bild des Artefakts und stirbt dort den symbolischen Tod einer göttlichen Instanz, die selbst vom Medium zur Botschaft geworden ist („the medium is the message“). Nietzsche hat dieses Phänomen in folgende Textur gebracht:

Die hellste Deutlichkeit des Bildes genügte uns nicht: denn dieses schien ebensoviel etwas zu offenbaren als zu verhüllen; und während es mit seiner gleichnisartigen Offenbarung zum Zerreißen des Schleiers, zur Enthüllung des geheimnisvollen Hintergrundes aufzufordern schien, hielt wiederum gerade jene durchleuchtete Allsichtbarkeit das Auge gebannt und wehrte ihm, tiefer zu dringen. (F. Nietzsche, *Geburt der Tragödie*, 129)<sup>45</sup>

Diese „Implosion“ der Musen dokumentiert deren Tod ebenso wie ihre Aufstehung: Was den einen der vielbeklagte „Tod der Musen“ (Vladimir Weidlé)

<sup>44</sup> Zum Dichter als Wertschöpfer und damit als gnostischer Konkurrent des Demiurgen vgl. Nabokovs *enchanter* bzw. „Zauberer“ (*volšebnik*) – N. Stagl 2006, 11f. Die Verwandlung eines *enchanters* in einen *trickster* finden wir in Nabokovs Gedicht „K Muze / The Muse“ (*Poems and Problems*, New York / Toronto 1970, 56-57; vgl. dazu N. Stagl 2006, 33).

<sup>45</sup> Vgl. parallel dazu Schopenhauers zahlreiche Assoziationen der Schein-Welt mit dem Schleier-Motiv: Nach Schopenhauer breitet sich im indischen Geist über die Urkraft des Willens der Schleier der Maja, der den gemeinsamen Urgrund alles Seienden in der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen sichtbar macht. [...] dieses Sichtbarmachen verbirgt zugleich (M. Frank 1988). Für Schopenhauer ist – in der Nachfolge Nietzsches – der „Schleier der Maja“ das eigentliche *principium individuationis* (ebd.).

war,<sup>46</sup> erscheint anderen als ihre Wiedergeburt im Geiste einer geläuterten Pneumatik, die den gesamten Kunst- zum Kulturbetrieb ausweitet und solchermaßen „musealisiert“ (Boris Groys): Die „Kunst der Sammlung“ als mystische Praxis einer kontemplativen Konzentration kippt um in eine „Kunst der Sammlung“ als Medium jener Musen, die nunmehr im „Museum“ herrschen und die Grenzen zwischen diesem Heiligtum und dem „Profanen“ bewachen.<sup>47</sup>

In Russland hatte der schon Dostoevskij und Solov'ev inspirierende Philosoph Nikolaj Fedorov eine vergleichbare Universalisierung des „Museums“ gefordert und in seiner *Filosofija obščego dela* ein Denkmal gesetzt.<sup>48</sup> Als eigentliches Werk eines Anti-Ödipus hatten hier die Söhne die Väter nicht zu beerben, sondern vielmehr diese zu ihren eigenen Erben umzukehren, um damit dem Vergehen der Geschichte zu entgehen. Noch in der futuristischen Formel der „WeltVomEnde“ spüren wir Nachwehen dieser karnevalesken Umkehrung des Zeitvektors.<sup>49</sup>

### 3. Der Mann als Hebamme: Sokratische Maieutik

Sokrates führt seine Zuhörer – auf den Umwegen der Ironie – ad absurdum, indem er jene Aporien in seinen dialogischen *rites de passage* durchschreiten lässt, die im Dionysischen als Metamorphosen erfolgen, in der apollinischen Welt des Geistes und der Pneumatik jedoch als eine Selbstgeburt des schon *A n g e b o r e n e n* fungieren. In diesem Sinne ist eine jede Noetik eine Poetik und damit Anamnesis vorgeburtlicher Ideen und Schicksale – man denke an Platons Mythos des „Er“ am Ende seiner *Politeia*.

Während jedenfalls Sokrates noch die verdächtig maskulinisierte Rolle der Hebamme<sup>50</sup> für sich beansprucht, um seine antigenerischen, also der heterosexuellen Zeugung und Natalität geschuldete Kreativitätsansprüche zu rechtfertigen, während also der Maieutiker die Rolle des bloßen Geburtshelfers scheinbar so bescheiden vorgibt, diskreditiert er letztlich die generische Zeugung einer

<sup>46</sup> W. Weidlé 1958.

<sup>47</sup> B. Groys 1992.

<sup>48</sup> B. Groys, „Das Museum, sein Sinn und seine Bestimmung“, B. Groys, M. Hagemester, [Hg.], 2005, 127-232.

<sup>49</sup> A. Hansen-Löve 1996, hier: 225ff.

<sup>50</sup> „Man kann [...] anhand der wenigen Briefe [Bruno Schulz' an seine „Muse“ Debora Vogel] schließen, dass die meisten der Freundinnen und Bekannten sich in der Hebammenkunst übten, also eine Art Maieutik betrieben, damit Bruno Schulz seine Textkinder auf die Welt bringen konnte. In dieser Auffassung von Kunst ist der Mann der Gebärende, die Kunst das Kind und die Frau nur noch die Hebamme.“ (A. Werberger 2007, hier: 258)

ontologisch fundierten und personal gedeckten Hervorbringung von etwas, das es bisher nicht gab.<sup>51</sup>

Die Hebammen sind die geschicktesten Freiwerberinnen, indem sie gründlich zu unterscheiden verstehen, was für eine Frau sich mit was für einem Manne verbinden muss, um die vollkommensten Kinder zu erzielen?“ [...] Denn wahrlich steht es den wahren Geburtshelferinnen auch allein zu, auf die rechte Art Ehen zu stiften.“ (ebd.); „...sie [meine Hebammenkunst] unterscheidet sich aber dadurch, daß sie Männern die Geburtshilfe leistet und nicht Frauen, und daß sie für ihre gebärenden Seelen Sorge trägt und nicht für Leiber. [...] ich gebäre nichts von Weisheit, und was mir bereits viele vorgeworfen, daß ich andere zwar frage, selbst aber nichts über irgend etwas antwortete [...] Die Ursache davon aber ist diese: Geburtshilfe leisten nötigt mich der Gott, erzeugen aber hat er mir gewehrt. Daher bin ich selbst keineswegs etwa weise, habe auch nichts dergleichen aufzuzeigen als Ausgeburt meiner eigenen Seele. Die aber mit mir umgehen, [...] machen alle [...] wunderbar schnelle Fortschritte [...] ; und dies offenbar ohne jemals irgend etwas von mir gelernt zu haben, sondern nur selbst aus sich selbst entdecken sie viel Schönes und halten es fest; die Geburtshilfe leistet dabei der Gott und ich.“ (150d)

Sokrates gibt vor, nur das schon Vorhandene in der Anamnese des Gesprächspartners zu evozieren, während dieser so etwas wie eine Jungfrauen-geburt praktiziert: also autogen, ohne eine Zeugung von Oben oder dem gegen- geschlechtlichen Gegenüber ein Kind gebiert, das es gewissermaßen immer schon gab. „Denn du weißt doch wohl, daß keine [Hebamme], solange sie noch selbst empfängt und gebärt, andere entbindet; sondern nur die, welche selbst nicht mehr fähig sind zu gebären, tun es. [...] Das soll... von der Artemis her- rühren, weil dieser, einer Nichtgebärenden, dennoch die Geburtshilfe zuteil geworden.“ (149b-e)

Dieser anamnetische Rückbezug ist ja überlicherweise das Werk der Musen – zumal ihrer Anführerin der Mnemosyne.<sup>52</sup> Hier aber dissimuliert Sokrates in

<sup>51</sup> Als Vergleichspunkt zwischen Sokrates und Hebamme dient in Platons „Theaitetos“ (*Sämtliche Werke*, II, 574) die Strategie des „Sich-Unwissend-Stellens“, das verglichen wird mit der Hebamme, die ja auch nicht sich selbst gebiert, sondern bei der Geburt anderer Frauen hilft: „Ich gebäre nichts von Weisheit“. Freilich ist der Vergleich nur teilweise adäquat, da Sokrates doch etwas hervorbringen lässt, das ganz in s e i n e m Sinne ist: Er manipuliert die Geburt bzw. das Kind selbst. „S. Du hast eben Geburtsschmerzen, lieber Theaitetos, weil du nicht leer bist, sondern schwanger gehst.“ (Theaitetos 149b) Aus der Sicht das „mystischen“ Platon ist das Wesen des Denkens an das der Mysterien gebunden – und diese bestehen allemal aus „Zeugen und Gebären im Schönen“, und das als Folge einer Schwangerschaft, die vom Wirken des Eros zeugt: so figuriert Diotima als Priesterin weiblicher Mysterien im *Symposion*: „Die höchste Form dieser Geburt ist, wie Sokrates aus den matriarchalen Mysterien Diotimas lernt, die Selbst-Geburt in der »Wiederburt des Eingeweihten als göttliches Wesen.«“ (E. Neumann 1979, 172).

seiner zugleich homoerotischen Usurpation der Hebammendienste wie in seiner Negierung von Vater- und Mutterschaft auch die Musendienste, wobei er diese subversiv von innen her aushöhlt. War es umgekehrt nicht Alkibiades, der Sokrates halb ironisch, halb im Ernst vorhielt, in seinem Inneren würde ein Dämon hausen.

Somit etabliert sich die Philosophie Platons als Leitdisziplin nicht mit einem Watermord,<sup>53</sup> vielmehr mit einem Akt der Usurpation der Musen wie der Mütter durch den Meisterdenker bzw. Denkmeister, der sich letztlich mit den Macht-habern – den Nomotheten, Sittenwächtern und Didaktikern – zu verbünden hatte. Dass er für diesen Pakt den guten alten Sokrates einsetzt, gehört zur grausamen Ironie dieser Ermächtigungsstrategie, die den Philosophen gibt, womit sie nichts anfangen können (nämlich Macht) – und den Politikern nimmt, was sie dringend brauchen könnten (also Weisheit).

#### 4. Puškins Amme als Muse

Es gibt die einigermaßen abgegriffene Redewendung, jemand habe die Muttersprache mit der Muttermilch eingesogen, wobei hier der Archetypus der Inkorporierung in Gestalt des Trinkens verkörperlicht wird und zugleich gedacht ist als eine Aneignung generischer Art, d.h. durch direkten Transfer von Materie aus der Matrix in den Nachfahren.<sup>54</sup> Und doch verbindet sich dieses Bild der generischen Tradition von Genen der Sprache, des Körpers und der sozialen Gattung mit seinem Gegenbild – nämlich dem antigenerischen Prinzip einer Weitergabe nicht von den Eltern auf die Kinder – sondern auf einem Umweg über die definitiv *nicht* verwandte Ersatzmutter, also die Amme. Deren eigene, autogene Generik (sie muss ja, um Stillen zu können, eigene Milch aus ihrer autonomen Mutterschaft hervorbringen) wird überlagert durch ihren Ersatzcharakter: Die Amme ist eben nur eine Ersatzmutter, die ihre Milch anstelle der gene-

<sup>52</sup> Zu Musen und Mnemosyne vgl. E. Barmeyer 1968, 57ff., 113ff. Die Anführerin der Musen ist bekanntlich Mnemosyne, die als rhetorische Gedächtnistechnik der Memoria wiederaufersteht (S. Baumann 1999, 19ff.) Für die Puškin-Linie in der russischen Dichtung war nicht nur das Apollinische, sondern eben auch die Gedächtniskunst Ausgangspunkt einer jeden poetischen Gabe (ebd., 13ff., vgl. J. B. Foster 1993). Zur Muse als Mnemosyne vgl. auch H. Bloom 1995, 54 (der Dichter erinnert die Zukunft). Zur zentralen Rolle der Mnemosyne bei Nabokov vgl. auch N. Stagl 2006, 11f., Nabokovs Erinnerungsbuch *Speak Memory* sollte ursprünglich *Speak Mnemosyne* heißen (ebd., 200). Jedenfalls sind Nabokovs Erinnerungen an ein Du gerichtet, das unschwer als seine Frau Véra zu identifizieren ist (beide wurden sie zu Kunstfiguren der Mystifikation, ebd., 247ff.) Auch Ada figuriert als Muse nicht anders als Lolita (ebd., 212).

<sup>53</sup> E. Barmeyer 1968, 181f. zum pathetischen Inspirationserlebnis der Philosophen, bei denen der Eros mit den Energien des Pathos die Anamnesis auslöst.

<sup>54</sup> Die Amme – eine Rolle der Demeter (Triptolemos-Amme) – als eine Frau, die kürzlich ihr Kind verloren hat (Carl A.P. Ruck 1984, 135).

rischen Mutter spendet gegenüber einem nicht von ihr geborenen Kinde. Dieses ist denn auch immer verbrüderet oder verschwistert mit einem Milchbruder, mit dem er nicht den Samen, sondern die Brust der Nährmutter zu teilen hat.

Erst unter diesem Aspekt wird der viel zitierte Satz Puškins in seinem Hintersinn verständlich, wenn er – nicht ohne Stolz – seinen adeligen (und daher patriarchalen) Anspruch, mit dem Sprachkörper des Volkes unmittelbar verwandt zu sein, am Beispiel einer radikalen Nicht-Verwandtheit demonstriert. Puškin prahlt gleichsam mit etwas, das sich bei näherer Betrachtung als eine geliehene, adoptierte, uneigentliche Fähigkeit entpuppt: Denn gemeint ist mit der Muttermilch ja immer eine generische Sprachvermittlung, die den Neugeborenen ans Mutterland der Zeichen und Körper bindet.<sup>55</sup>

Puškin bezieht diese Weitergabe aber nicht auf dem direkten Wege durch die leibliche Mutter – die hatte wie ihre Standesgenossinnen als Adelige alles andere zu tun, als Kinder zu stillen –, bezogen hat der Archipoeta der Russen seinen Mutterwitz aus der Brust der dem Volke direkt entstammenden Amme Ariana Rodionovna.<sup>56</sup> So wurde er zum Adoptivkind einer generativen Sphäre des „Volkskörpers“ und der „Volksseele“, die in der Milch der Amme ihr Symbol für die kollektiven Kleinformen des Volksmundes findet: Märchen, Redewendungen, Sprichwörter – das ganze Vokabular der *vox populi*. Solchermaßen versucht Puškin eine Zugehörigkeit (zum Kollektiv – also Russentum) paradoxal zu legitimieren, indem er einen Anspruch erhebt, der üblicherweise in jenen Zeiten die genau umgekehrte Stoßrichtung verfolgte: nämlich aus der „Illegitimität“ einer niedrigen Geburt in die Legitimität eines wohlgeborenen Standes überzuwechseln.

Der Dichter gesteht also ein, dass sein legitimer Stand, dem er eine adäquate Seelennahrung verdanken sollte, ihn hungrig lässt, während der niedrige Stand des Volkes seine eigentliche, generische Erfüllung bereithält – noch dazu in Gestalt einer Amme, die allemal im Schema Herr und Knecht die subalterne Position der Magd einzunehmen hatte. Der Dichter maßt sich damit eine Legitimität des Illegitimen an, eine Teilhabe am Volkskörper, dem der Adelsstand seit langem schon entfremdet und auch generisch entrückt war. Dabei sollte eine

<sup>55</sup> Zur Redensart ‘Etwas mit der Muttermilch einsaugen’ – gemeint sind meist Sprachkompetenzen, aber auch die gesamte paralinguistische Aura des Kommunizierens – vgl. O. Parnes, U. Vedder, St. Willer 2008, 95. Schleiermacher verbindet mit der Milch der Ammen einen Einfluss auf den Charakter des Säuglings, wobei Milch als Medium der Übertragung fungiert zwischen den Generationen (ebd., 95).

<sup>56</sup> Die Idee von Haus und Häuslichkeit (*domašnost*) bezieht sich bei Puškin nie auf das eigene Elternhaus, sondern nur auf die von der Amme Ariana Rodionovna („Mamuschka“) erzeugte Nestwärme (J. Lotman 1989, 19). Jedenfalls gedachte Puškin kein einziges Mal in seinen Werken seiner Eltern (ebd.). Vgl. auch G. Ziegler 1979, 66f. Zur Amme Puškins als Muse vgl. auch N. Stagl 2006, 160 (zur Einschätzung der Amme bei Nabokov, ebd., 161f.).

neue generische Verbindung etabliert werden zwischen der dem Volkskörper entstammenden Muttermilch, der primordialen Muttersprache der märchenerzählenden Amme und Puškins eigenen Bestrebungen in den 30er Jahren, entgegen den Anmaßungen einer negativen Poetik des Byronismus selbst seine Position als geschichtsphilosophische Instanz zu legitimieren.

Gerade Puškins Hinwendung zur Folklore, zur Historie, zur geschichtsphilosophischen Begründung des Dichtertums – gipfelnd etwa in seinem *Boris Godunov* oder in Erzählungen wie *Die Hauptmannstochter* – schien ihn dazu zu ermächtigen, seine Legitimierung durch das (eigentlich insgesamt illegitime) Volk gleichsam als Leihgabe zu erhalten, als selbstloses Geschenk des realen generischen Mutterbodens, aus dem der wahre Dichter hervorzunehmen muss und wodurch er befähigt wird, jener im Grunde usurpierten Adelswelt – gipfelnd in der Gestalt des Zaren selbst – entgegenzutreten: Die Herkunft des Dichters aus der Schwarzerde des Volkes adelt ihn und macht ihn zum gefährlichsten Konkurrenten für den Zaren, der selbst den Gipfel des Adelsstammes verkörpert.

Es gehört zu den Spezialitäten der russischen Kultur, dass hier das Ammenwesen besonders reich ausgeprägt war – nebst den noch tief in die Moderne hineinragenden archaischen Wickelbräuchen russischer Mütter (oder Kindermädchen), was Generationen von Säuglingen das Gefühl einer fesselnden Fürsorge vermitteln mochte: Noch die der entschlafenen Muttergottes entnommene Seele in Gestalt eines fest gewickelten Babys (so der Typus der Entschlafungs-Ikonen) – oder ist es schon eine Larve, aus welcher alsbald der Schmetterling hochfliegen würde, dieses „Wickelkind“ ist quasi die zweite Geburt der Mutter, die auf wundersame Weise ihre eigene Anima zur Welt – genauer: in den Himmel – bringt. Der Sohn ist geboren – nicht gezeugt; die Gebärmutter hat ihre eigene „Pupille“ hervorgebracht. Der Dichter des dem Volke entfremdeten Adels – und Puškin blickte auf einen riesigen Stammbaum zurück oder hinan: der aus dem patriarchalen Zeugen und Schaffen herkommende Poet pocht auf seine andere Abstammung, die nicht einem generischen Schöpfungsakt erwachsen ist, sondern aus einer Leihmutterchaft, die der Matrix des Volkes entlehnt ist.

Dennoch lohnt es, den Rat Nabokovs zu beherzigen, die tatsächliche Amme Puškins mit Arina Rodionovna (1758-1828) zu verwechseln. Diese wurde in der Folge „a tremendous favorite with demophile Pushkinists. The influence of her folk tales on Pushkin has been enthusiastically and ridiculously exaggerated. [...] Pushkin, who followed all the literary fashions of his time, romanticized her in his verse.“ (V. Nabokov 1964/1990, Dr. 2, 452-453)<sup>57</sup> Das Faktum selbst, Arina

<sup>57</sup> Eine solche Idealisierung von Puškins Verwurzelung im „Volk“ durch die Amme findet sich noch bei Ju. Lotman 1989, 155f., wenn auch abgeschwächt durch die Wirksamkeit literarischer Schablonen, die dem Dichter eine bestimmte „Rolle“ zuschrieben (158), die bei Puškin in einer Art „Rollenspiel“ kulminiert (161). Jedenfalls bedeutete für Puškin die

Rodionovna wäre „extremly fond of the bottle“, verleiht hier der Bezeichnung „Amme“ eine unfreiwillig komische Färbung.. „our poet's own nurse, his *ma-mushka*, in the years if his infancy was not Arina, but another women, a widow named Uliana.“

Ju.M. Lotmans Kommentare zu *Evgenij Onegin* lassen sich in vielem als Kontrafaktur zu jenen Nabokovs lesen. Die im 4. Buch, Strophe XXXV als „Freundin“ bezeichnete Njanja – ebenso wie der gesamte *prostonarodnyj byt* des Milieus von Michajlovskoe – all das wird von Puškin als ein „poetisches“ Phänomen behandelt, wobei die höfische Welt mit den Merkmalen einer „familiär-herabgeminderten Stilistik“ ausgestattet wird. Analog dazu verlagert sich auch „die Charakteristik der Amme und des Nachbarn“<sup>58</sup>.

Neben diesen „Ammen-Märchen“ des autobiographischen Mythos ‘Puškin’ gibt es freilich auch den Danteschen Musenbezug – bis hin zu der von Vergil entlehnten Bezeichnung der „Musen als unsere Ammen“ (*Purg.* 22, 56): Sie „ernähren die Dichter mit ihrer süßen Milch“ (ebd., 23, 56) und werden an allen entscheidenden Wendepunkten der *Commedia* angerufen (E.R. Curtius 1958, 243).

Dass Puškin d e r Apolliniker der russischen Dichtung, ja Russlands selbst war, gehört nicht nur in die numinose Sphäre des Nachrufs, sondern war von Anfang an Programm, Selbstbestimmung, antigenerische Selbst-Setzung: Der apollinische Dichter verzichtet auf eine generische Werk-Zeugung, während der nackte Dionysiker, der kollektiven Begattung hingegeben, sich graphoman disseminiert. Puškin zitiert auf Schritt und Tritt den Musageten herbei – ja er selbst ist der eigentliche Dichter der Musen, die den Auftrag der Inspiration aus dem vatergöttlichen Thron verlagert in die paradoxe Sphäre einer doppelten Reflexion: der Apolliniker lebt ja immer in einer Spiegel- und Oberflächenwelt, in der er im Artefakt insgesamt seiner Muse – der antigenerischen Himmelskönigin und Herzdame – huldigt. Die Muse ist keine Verwandtschaft stiftende Gestalt, sie ist das körperlose, präsexuelle Weibliche für den Apolliniker, der ihr – im Sinne einer mystisch-erotischen Minne – ebenso unerreicht wie unerreichbar gegenübersteht, genauer: nachfolgt, nachjagt, schreibt.

---

Rückkehr nach Michajlovskoe – und damit zur Amme – eine Rückkehr auch in die Welt der Kindheit: Nicht zufällig bezog er im Elternhaus sofort sein ehemaliges Kinderzimmer, zu dem es durchaus bequemere Alternativen gegeben hatte. Zur „Njanja“ Puškins vgl. auch das Gedicht von Jazykov „K njane A.S. Puškina“ (1827); Jazykov war einer der zahlreichen Gäste in Michajlovskoe.

<sup>58</sup> Ju.M. Lotman 1983, 247; ders., 1989, 164f. (Puškin in Michajlovskoe mit Arina Rodionovna).

## 5. Schwangere Musen – Was tun mit den Poetessen?

Was immer man von der Herkunft der antiken Musen halten mag, klar scheint, dass sie der archaischen Sphäre der „Großen Mutter“ (E. Neumann) entstammen und dann – wie das Robert von Ranke-Graves so eindrucksvoll vertritt – unter die maskuline Dominanz der Patriarchen gelangten und solchermaßen einen Prozess der Domestizierung, Spezialisierung und allgemein einer Reduktion durchmachen mussten.

Gemeinsam mit der Sphäre der Nymphen<sup>59</sup> und Sirenen,<sup>60</sup> der Erogen und Mänaden ist ihr vorpersoneller, kaum individualisierter Charakter, der sie im Übrigen eben zu jener Projektionsfigur prädestiniert, die sie unter der Dominanz des Apollon – in erster Linie für den schöpferischen Mann – zu spielen hatten. In diesem Sinne sind die Musen weder der generischen Mutter und Gebärdwelt verhaftet – noch jener der abstrakten Ideen in ihrer vorgegenständlichen Zustandsform: Sie vermitteln, sie lösen aus, sie inspirieren und begeistern, sie ermöglichen die Invention, sie operieren eben nicht in der Zeichensphäre der Ikonizität, die allemal dem gezeugten Logos obliegt, sondern in der luftigen, ungreifbaren Sphäre der Indizes, der An- und Vorzeichen, die sich nur den Wissenden, den Gnostikern erschließen, welche über das entsprechende diagnosti-

<sup>59</sup> Lolita ist ein „Nymphchen“ im erotischen Sinne und zugleich Verkörperung der lepidopterologischen „Entfaltungen“ der Raupen zu Larven und Schmetterlingen: Sie ist ein unfertiger Schmetterling. Zugleich fungiert die Nymphe als Parallelmotiv zu den Musen (N. Stagl 2006, 131). „Psyche“ bedeutet ja ganz konkret auch im Griechischen „Nachtschmetterling“, inkarniert im „Amor und Psyche“-Märchen des Apuleius (im *Goldenen Esel*) (E. Neumann 1979, 171). Ausführlich dazu auch E. Rohde [1893] 1925.

<sup>60</sup> Zu den Sirenen vgl. R. Grübel 1982, 39ff., 45 (Sirenen und Musen). Bloks Gedicht „Sirin i Alkonist“ (ebd., 140ff.) sowie Ivanovs „Sirena“ (142f.) verweisen auch auf Nabokovs Pseudonym Sirin, das er für seine russischen Romane – mit Blick auf die symbolistischen „Sirenen“-Motive und zugleich in Selbstermächtigung als Muse des eigenen Werkes gewählt hatte.

Neben dem Eros tragen die Nymphen aber auch die Zikaden als Musen-Boten zum Enthusiasmus der Inspirierten (Dichter, Philosophen) bei (E. Barmeyer 1968, 188). Zur Verwandtschaft der Nymphen und Musen vgl. „Phaidros“ 278b, zum Zikadenmythos „Phaidros“ 158e, 259d, 262cd (E. Barmeyer 1968, 190, 194f.). Die Zikaden sind Mittlerinnen zwischen den Menschen und den Musen. Nach dem Tode geben sie jeder Muse einen Bericht über jene Menschen, von denen sie besonders verehrt worden sind. Als „Prophetinnen“, als „Sprecherinnen“ der Musen besitzen sie selber die Gabe der Inspiration (E. Barmeyer 1968, 194). Sie besitzen auch die Fähigkeit, die Menschen zu verzaubern und in Schlaf zu versetzen. Hierin sind sie den Sirenen verwandt. Der Mensch kann den göttlichen Zauber passiv – also im Schlaf erleben – oder wie ein Philosoph als Wachender dem Zauber standhalten und sich zu einem Gespräch inspirieren lassen. Der erste Zustand liegt den Dichtern näher, der zweite den Philosophen (E. Barmeyer 1968, 194f.). Der Philosoph hält den Zauber aus – er segelt bei den Sirenen vorbei – die Inspiration muss Bestandteil des Erkenntnisprozesses bleiben. Die Zikaden finden sich wieder in der Mythopoetik Mandel'stams und verbinden sich dort mit der homophonen Rolle der „Zitate“ (Mandel'stam, „Ariosto“).

sche Rezeptorium verfügen. Es handelt sich um eine Signifikanz, die sich nur *sub specie aeternitatis* oder des vorweggenommenen III. Reiches des Geistes/der Sophia bekundet, manifestiert in eben jenem „Bekundungsaspekt“, den Karl Bühler in seiner Sprachtheorie gemeint haben muss.

Die Musen zeugen nicht, sie küssen lediglich auf die Stirne und sind damit die großen Auslöserinnen, die Halbwesen einer Möglichkeitswelt der reinen Potentialität (frei von der Präpotenz der Zeuger und Gebärer). Der Musenkuss begegnet denn auch im fin de siècle der *décadence* als Erkennungszeichen einer asexuellen, antigenerischen, geistlichen Gemeinschaft, jener „chymischen Hochzeit“, die nur Hermetikern und Wissenden vorbehalten ist – so im Russland um 1900 den hochnervösen Bewohnern von Erotischen Utopien einer selbstgewählten *décadence*. Dabei dominiert die Domina, die eine Herrschaft über die maskulinen Schöpfersphären anstrebt, ohne sich auf die generische Sexualität einer vollzogenen Ehe einzulassen.<sup>61</sup> Jedenfalls zielt der Musenkuss auf die Stirne (des Dichters) – eine Vorstellung, die freilich durch so gut wie keinen Beleg in antiken Texten bezeugt werden kann – ebenso wie das Motiv des Pegasus, den der Poet reitet. All das sind Vorstellungen des Spätmittelalters bzw. der Renaissance (ausführlich belegt durch den Latinisten Walter Ludwig: „...die Musen küssen Dichter erst seit dem 15. Jahrhundert“<sup>62</sup>); allgegenwärtig wird dieses Phänomen überhaupt erst im 18. und dann vor allem im 19. Jahrhundert. Da kommt es dann auch zu einer folgenschweren Vermengung von keuscher, erhaben-erotischer Muse und der blanken Sexualität einer Geliebten, die den Dichter in eben dieser Funktion inspiriert.<sup>63</sup>

Nur wer der Muse hin sich gibt,  
Der weilet gern allein.  
Er ahnt, daß sie ihn wieder liebt,  
Von ihm geliebt will sein.  
Sie kränzt ihm Becher und Altar,  
Vergöttlicht Lust und Pein,  
Was sie ihm gibt, es ist so wahr,  
Gewährt ein ewig Sein.<sup>64</sup>

<sup>61</sup> O. Matich 2005; B. Groys 2004.

<sup>62</sup> W. Ludwig 1996, hier: 3f. Erstmals spricht der polnische Barockdichter Sarbiewski vom „Flug des Dichters auf dem Pegasus“ (ebd., 58). Jedenfalls war der Musenkuss des Dichters eine sehr späte Entwicklung (ebd., 108ff.).

<sup>63</sup> Zur Auslösung der Inspiration durch die Muse in der Antike – in der Neuzeit – durch die Geliebte: zu diesem Paradigmenwechsel im 18. Jh. vgl. Begemann 2002, 59: „Die scheinbare Verkörperung der Muse in einer realen Frau verweist zwar noch darauf, daß zum Genie des Künstlers etwas hinzukommen muß, doch handelt es sich dabei vor allem um einen affektiven Impuls.“

<sup>64</sup> Zu Bettina von Arnims „küssender Muse“ vgl. dieses Zitat bei W. Ludwig 1996, 111.

Die meisten Darstellungen der Musen resultieren aus einem – z.T. fehlgeleiteten – Interesse an weiblichen Auslösern maskulinen Schöpfertums,<sup>65</sup> wobei nicht immer unterschieden wird zwischen der mythopoetischen Funktion der Muse als asexuelle, projizierte Schöpfungsinstanz und ihren konkreten Verkörperungen in jenen Frauengestalten, die ins Künstler- oder Dichterleben treten als: Geliebte, *femme fatale* oder gar Ehefrau. Es gibt wenige Beispiele für verheiratete Musen bzw. Musen als Gattinnen der dazugehörigen Dichter (eine rare Ausnahme bildet Vladimir Nabokovs Frau Véra).<sup>66</sup>

Die von Denis de Rougemont der abendländischen Liebe unterstellte Fixierung auf eine Liebessehnsucht ohne sexuelle Erfüllung – also Minne! – ist mit der mystischen Sehnsucht insofern eins, als auch diese ein nicht-sexuelles und vor allem ein irdisch nicht-realisiertes Verlangen (*désir*) meint: In beiden Fällen wird das Objekt der Begierde – das sexuelle Weibs-Bild – desexualisiert und erotisiert: hier wird die Muse mit der (himmlischen bzw. angehimmelten) Geliebten der erotisch-mystischen Minne in eins gesetzt.<sup>67</sup>

Der Widerspruch zwischen spiritueller und sexueller Fixierung auf die Geliebte als Muse und vice versa bestimmte die sophiologischen Projektionen der russischen Symbolisten – vor allem nach 1900: hier insbesondere in der Ästhetik Vladimir Solov'evs und der symbolistischen Dichtung Andrej Belyjs oder Aleksandr Bloks, die auf erotisch-mystische Weise eine Minne der „Wunderschönen Dame“ darstellt.<sup>68</sup> Die Deutung dieser erotisch-mystischen Doppelgestalt in Hinblick auf die Figur der Muse steht noch aus.

Der Dichter-Ritter, wie ja auch Vladimir Solov'ev genannt wurde – zeugt keine eigenen Nachfahren, er lässt sie anamorphotisch entstehen im Widerschein seines wörtlichen „Sendungsbewusstseins“, das sich, Sender und Empfänger in einem, musisch fortpflanzt, imaginär, geschlechtslos, unberührt. Der „zärtliche“ (genauer: keusche) Joseph markiert das eine Extrem geborgter Vaterschaft – das andere die pervertierten Formen einer inzestösen Vater- und

<sup>65</sup> Zum Paradigmenwechsel der Musen von der göttlichen Instanz zur irdischen Geliebten seit dem 18. Jahrhundert vgl. Ch. Begemann 2002. Die Verkörperlichung der Muse zur Geliebten gipfelt in der Romantik im Topos von „Der Tod und das Mädchen“ bzw. der Verschmelzung von weiblichem Eros und Thanatos (vgl. dazu E. Bronfen 1992, dt. 1994. Zum Todestrieb der *femme fatale* im russischen *Fin de siècle* vgl. A. Hansen-Löve 1987).

<sup>66</sup> Ausführlich dazu N. Stagl 2006. Stagl unterscheidet bei Nabokov eine positiv inspirierende Muse und eine negative, trügerische Antimuse; diese entspricht dem Schöpferstypus des „Tricksters“, jene dem des „Enchanter“ (ebd., 2ff.; 77; 247ff. und B. Boyd 1999, 344ff.).

<sup>67</sup> D. de Rougemont [1939] 1966; vgl. auch R. v. Ranke-Graves 1995, 18 (zur poetischen Magie der Minnesängerdichtung und zur Rolle der Troubadours, deren Göttin die „Weiße Dame“ war (ebd. 26), die dreifache Göttin (Mutter – Braut – Führerin). Im Grunde ist für Ranke-Graves ein jedes wahre Gedicht eine „Anrufung dieser Weißen Göttin oder Muse oder Mutter allen Lebens“ (ebd.) – die „Leukothea“ der Griechen (70), die „Albinka“ Albions (76).

<sup>68</sup> D.M. Bethea 1989; Sch. Schahadat 1995; A. Hansen-Löve 2008, 2010a.

Geschwisterschaft, die das Werk auf schillernde Weise de-generiert, defamiliarisiert, dekonstruiert: Richtungen dieser Art gehören in die Anti-Tradition der Manierismen und Alexandrismen – gipfeln in der Dekadenz des *Fin de siècle* und strahlen von da aus auf die späteren künstlichen Paradiese, in denen die Urzene des Sündenfalls – die generische Fort-Pflanzung – rückgängig gemacht werden soll.

Während die Muse als weibliche Anima-Projektion des männlichen Schöpfers nicht selbst zeugt oder gebiert, sondern primär inspiriert und damit eine pneumatisierende Rolle spielt, passt die zeugende wie gebärende Potenz des Logos-Christus voll und ganz ins generische Bild einer heterosexuellen Fortpflanzung. Im ersten Falle dominiert – ganz im apokalyptischen Sinne – das Dritte Reich des Heiligen Geistes, das jenes II. Reich des Sohnes und sein Meganarrativ der Fremderlösung bzw. der Heilsgeschichte aufhebt. In diesem Reich herrscht der Zeichentypus des *sign icon* (Ch. S. Peirce) – und zwar vor dem Hintergrund einer Ikonentheologie, die das kultästhetische Abbild (die Ikone) *per analogiam* an das Urbild (den Archetypus) generisch anschließt. Im Sinne der Ikonentheologie in Byzanz und dann der Ostkirchen ikonisiert das Kultbild den Archetypus, der somit zugleich und gleichgewichtig in einer piktoralen wie in einer verbalen Gestalt in Erscheinung tritt. In diesem Sinne ist Christus, der Sohn Gottes, auch das Ebenbild des Gott-Vaters und vermittelt damit medial und sakramental dessen Stärke und Herrschaft den Menschen, die ja ebenfalls nach seinem Ebenbild geschaffen wurden. Ganz anders nach der Aufhebung dieses Zweiten Bundes unter dem Zeichen der Dritten göttlichen Hypostase – des Heiligen Geistes bzw. seiner weiblichen Variante – der Sophia.

Der zweifellos schwächste Punkt der jungianischen Anima-Psychologie ist die Folge, wie jener Symbolträger (bzw. jene göttliche Hypostase) auszusehen hätte, auf die sich die Projektionen der Frau zu beziehen hätten oder umgekehrt: in welchem projektiven Verhältnis dann der irdische Mann mit dem „Animus“ (also etwa Christus) zu stehen hätte? Diese Frage erfährt bei Jung selbst (ebenso wenig wie bei Vj. Ivanov) keine eindeutige Antwort; sie wird nur in der Weise (z.T. auch unbewusst wohl) umgangen, dass Mann und Frau nicht auf einer Horizontalen der Gleichberechtigung (d.h. als bloß kommunikative „Opposition“) einander gegenüberstehen, sondern eine komplementäre Polarität auf der Vertikalen (der Seinshierarchie) bilden. Diese eigenartige *A s y m m e t r i e* in der Beziehung zwischen Maskulin und Feminin ebenso wie in der Projektionsrichtung (Subjekt ⇔ Objekt) gilt für jede (monotheistische) Religionspsychologie, die primär von der *religio* des Mannes ausgeht, der zu seiner sublimen Anima in einem erotisch-mystischen Verhältnis steht, wobei im Erotischen das Sexuelle vergeistigt und im Mystischen das bloß Intellektuelle (also *nous, intellectus, duch*) emotionalisiert, animiert und entflammt ist (*psyche, anima, ogon' serdca*). Will aber der von himmlischer Liebe entzündete (irdische) Mann mit der

weiblichen Lichtgestalt in Kontakt treten, dann muss er entweder selbst in die Position des der Anima gleichgeordneten Animus treten, d.h. er muss **s e l b s t** zum Messias werden (Automessianismus) oder aber den Status der himmlischen Anima **h e r a b m i n d e r n** auf eine erreichbare menschliche Sublimationsstufe (Konkretisierung der Anima als irdische Geliebte).<sup>69</sup>

Die Sexualisierung bzw. Privatisierung der Musen zur Geliebten der Dichter bzw. Angebeteten, denen das jeweilige Werk gewidmet bzw. „zugeschrieben“ wird (klassisch bei Dante, Petrarca, Milton)<sup>70</sup>, bewahrt zwar noch Elemente des alten Projektionsmodells, überschreibt aber die antigenerische Natur der Muse als pneumatische „Initiatorin“ und „Auslöserin“ durch ihre sexuelle Rolle als Geliebte, Modell, Angebetete, die auf quasi generische Weise das Werk im Autor mitzeugt.<sup>71</sup>

In Franz von Baaders „Erotischer Philosophie“ ist diese Ambivalenz des Weiblichen Prinzips – gedacht als Sophia in der Nachfolge Jakob Boehmes – durchaus ambivalent: Als geistiges Prinzip trägt die Sophia Züge einer pneumatischen Muse, als leibliches Prinzip wird sie zu jenem „Heiligen Fleisch“ (*svjataja plot'*), das Dmitrij Merežkovskij in seine Erotisierung des Religiösen integrieren wollte; bei Vasilij Rozanov ist die Baadersche Synthese im Alltag des Ehebettes gelandet:

Man erzählt, daß die Trennung der Geliebten vom Liebhaber diesen zuerst zum Dichter und Bildner gemacht habe, und daß auf solche Weise Poesie und Bildnerie von den Menschen erfunden worden seien. [...] Wenn nämlich die durch unsere Schuld von uns gewichene *Idea* (*Sophia*) gleich einem abgeschiedenen, entleibten oder unbeleibt gebliebenen, somit unleibhaften Geist in der Nacht unseres Erdenlebens uns wieder als ein himmlisches Gestirn [...] als Ideal aufgeht, und gleichsam als *Revenant* (des verblichenen Gottesbildes) uns wieder *erscheint*, so ist diese wahrhaftige nicht Geister- sondern Geisterscheinung (das Wort: Geist hier als die Sophia oder *Idea* bedeutend genommen und zwar in ihrem bezüglich auf uns noch unleibhaften, ihre Leibhaftigkeit nur anstrebenenden Zustände) eine freie *Gabe* an uns [...], zugleich aber eine *Aufgabe*, nämlich durch tätige Auswirkung oder Formation ihres Leibes als ihrer (der *Idea*) Peripherie oder Brautkleides *ihr Niedersteigen in uns und ihre Beiwohnung* zu verwirklichen; denn das Zentrum realisiert sich durch Inwohnung seiner Peripherie [...] und die vollendete Peripherie zieht gleichsam als magischer Kreis das Zentrum in sich. (F. v. Baader 1966, 77-78)

<sup>69</sup> Eine umfassende Darstellung dazu in A. Hansen-Löve 2011, Kapitel „Sophia“.

<sup>70</sup> Ch. Senkel 2003.

<sup>71</sup> Typische Beispiele dafür: G. Saint Bris / V. Féodorovski 1996. Zur Rekonstruktion des Poesien-Musen-Mythos der Achmatova vgl. M. Basker 1999; zur Cvetaeva vgl. K. Asadowski (Hg.) 1992; A. Hansen-Löve 2008; vgl. auch E.M. Clauss 1999 zu Lou Andreas-Salomé.

Auf der einen Seite steht also der Musen-Mythos im Vollbesitz seiner metaphysischen Wirksamkeit als unabdingbarer Auslöser von Kreativität, auf der anderen Seite eine eher mediale, kommunikationsästhetische, interaktionistische Diskursivierung der Musen als Projektionsfläche von Kurationsphantasien.

Hauptprotagonistin dieser pneumatischen Bünde – zumeist waren es ja Triaden – war in Russland um 1900 Zinaida Gippius, die ihre Hosenrolle als „dichtende Muse“ autoerotisch, autogen, autistisch radikalisierte und somit zu einem der produktivsten Schreib- und Lebensmodelle der russischen Moderne erhob.<sup>72</sup> Sie und die ihren waren die Verfechter einer Geschlechtsrevolution, deren Wurzeln in den apokalyptischen Sekten und Häresien immer schon existiert hatten und nun in der Moderne ästhetisiert, literarisiert und existenzialisiert ausgetrieben. So entstand der Typus eines negativen Musenkultes, negativ nicht im wertenden Sinne, sondern im Geiste einer „negativen Ästhetik“, die keine neuen Wesenheiten generiert, sondern vorhandene umdisponiert, manipuliert und zu Simulakren ihrer selbst verwandelt.

„Positiv ästhetisch“ fungierte der Typus von quasi-generischen Musen etwa in der Projektionspsychologie C.G. Jungs und seiner Anima-Animus-Konzeption.<sup>73</sup> Ihr entsprechen in der russischen Moderne die Symbolisten der „zweiten

<sup>72</sup> Vgl. D. Rippl 1999, 77f.; Sch. Schahadat 2004, 319ff.; O. Matic 2005, 162ff.

<sup>73</sup> Franz von Baader war nicht nur einer der Ahnherren der „erotischen Philosophie“, sondern auch einer der frühesten Entdecker der russischen Orthodoxie für die Komplettierung der christlichen Konfessionen (Katholizismus und Protestantismus; vgl. G.K. Kaltenbrunner 1966, 14ff.). In seiner Neuwertung des Weiblichen Prinzips war er auch einer der wesentlichsten Vorläufer der russischen Solphologie im Geiste Vladimir Solov'evs, wengleich Baaders Zugang sich als wesentlich konkreter und zupackender erweist. Vgl. Franz von Baader 1966, 27; dieser sah im Androgyn bzw. Hermaphrodit das Ideal einer komplementären Zweigeschlechtlichkeit verwirklicht, während er auf durchaus heterodoxe Weise Eros und Sexualität voneinander trennt. Im Anschluss an Jakob Boehme entfaltet er eine Philosophie der Sophia (49), wobei der „Zweck der Ehe, als Sakrament, [...] wechselseitige Wiederherstellung des inneren Himmels- und Engelsbildes im Manne und Weibe“ darstellt (62). Das Schöpferische – in der Kunst wie im Leben – vollzieht sich somit als Herabkunft der Sophia in das Gefäß des Menschen und seine Fortpflanzungskraft. Diese Leibhaftwerdung der Sophia im Dichter und Bildner, die „das Brautkleid der himmlischen Sophia auswirken“, vollzieht sich aber nicht ohne Geburtswehen (ebd., 80ff.): „Der Mann soll dem Weibe behilflich sein, sich von ihrer Weibheit als Unganzheit zu befreien, so wie das Weib dem Manne, damit in beiden das ganze *Urbild der Menschheit* wieder innerlich aufgehe, und damit beide aus Halbmenschen und insoferne aus Halbwilden wieder ganze Menschen werden, d.i. Christen.“ (87) Die Fortpflanzung vollzieht sich hier weniger in der Zeugung leiblicher Kinder, sondern damit „sie beide selber sich innerlich zur Kindschaft Gottes wiedergebären.“ (89). Wie bei den gnostischen Sekten wird auch das generische Prinzip durch ein fortpflanzungskritisches der Wiedergeburt ersetzt: „Die Liebe selbst ist ein Kind der Liebe sich verbindender“, d.h. sie ist „in ihrem Urstande selbst ein Kind, ein Kind, das die liebenden Eltern in sich empfangen und in sich, nicht wie das durch Fortpflanzung gewordene Kind von und aus sich gebären.“ (90) Denn die Aufgabe des Menschen besteht darin, Gott in sich wiederzugebären (95).

Generation“ (Vjačeslav Ivanov, Aleksandr Blok, Andrej Belyj) mit ihrer Mythopoetik und der Suche nach dem apokalyptischen „Weib, das mit Sternen gekrönt“ am Ursprung wie am Ende der Zeiten steht. Wesentlich ist in diesem prekären Positivmodell einer nicht so sehr pneumatischen als sophiologischen Muse die fundamentale *A s y m m e t r i e* des Grundansatzes, der es zwar dem Animus, also den Männern, erlaubt, ihre Anima zu projizieren, während der umgekehrte Weg dagegen erschreckend schwach ausgeprägt bleibt. Genau das aber macht eine der Urszenen einer ästhetischen Gendertheorie aus – eben diese Asymmetrie im Schöpferischen, die sich besonders dort zeigt, wo die weibliche Künstlerin, die „Dame Dichterin“ zugleich als Muse und als schaffende Autorin in Erscheinung tritt.<sup>74</sup>

Der spezifisch russische Typus der „Poetessa“ (im Symbolismus die Gippius, daraufhin dann große Dichterinnen wie Marina Cvetaeva<sup>75</sup> oder Anna Achma-

Zur Idee des „dritten Geschlechts“ im Symbolismus vgl. D. Rippl 1999, 71ff. und O. Matic 2004. Das Phänomen der „Drittheit“ spielt in diesem Zusammenhang eine besondere Rolle, wobei in den mystisch-erotischen Triaden – zumal bei Ivanov – der „Dritte im Bunde“ eine pneumatisch-sophiologische Funktion erfüllte: und zwar als Medium zwischen Ich und Du, in dem sich die „Selbstheit“ (*samostʹ*) manifestiert. (M. Cimborska-Leboda 2004, 25, 44ff. zur Muse als Psyche in der Mythopoetik Ivanovs, ebd., 139). Zur Figuration des Christentums insgesamt in Dreiecken vgl. A. Koschorke 2000, 83 (Korrelation von Trinität und Familiendreiecken).

<sup>74</sup> Lidija Zinov'eva-Annibal war nicht nur Ehefrau und Muse ihres Dichter-Gatten Vjačeslav Ivanov: sie war auch selbst Dichterin, deren Bedeutung erst in den letzten Jahren so richtig erschlossen wurde: T. Nikol'skaja 1988; D. Rippel 1999, 101ff.; Lidija Zinov'eva-Annibal als Diotima bzw. Muse von Ivanovs Mittwochgesellschaften in: M.V. Michajlov 1996.

In ihrem Text *Tridcat'-tri-uroda* (Neuausgabe M. 1999) beschreibt Lidija Zinov'eva-Annibal „als Muse darüber, wie Männer Musen beschreiben“ (101f.). Kompliziert wird die Position der Musen-Dichterin noch dadurch, dass sie eine lesbische Szenerie aufbaut, während ihr Gatte durchaus bisexuelle Anlagen auslebte (zur Idee der Zweigeschlechtlichkeit bei Ivanov vgl. G. Obatnin 2000, 120; D. Rippl 1999, 67 zur Androgynität bei Otto Weininger).

Bei den Symbolisten stieß das Werk der Lidija Zinov'eva-Annibal auf massive Ablehnung, zumal in diesen Kreisen lesbische Beziehungen verurteilt wurden (Rippl 1999, 105). Ob sich das schöpferische Verhältnis zwischen Mann und Frau darin erschöpft, dass sich „die männliche Autorschaft über den Blick auf den [nackten] weiblichen Körper [konstituiert]“ und „im Falle der weiblichen Autorschaft die Angst vor diesem Blick konstitutiv [ist]“ (ebd., 111) bleibe dahin gestellt. Dass die Vereinigung der Rollen der Muse, der Geliebten, der Ehefrau – und all das noch dazu in beide geschlechtlichen Richtungen – eine massive Überforderung bedeuten mochte, wird nicht Wunder nehmen. Und all das noch dazu in Ivanovs (Elfenbein-), „Turm“, dessen erotisch-poetische Gesellschaftsspiele kaum einer unbeschadet überstanden hatte (außer Ivanov selbst, der dann freilich im Römischen Exil eine jahrzehntelange Phase der Regenerierung nötig hatte). Jedenfalls fand sich die Muse in Ivanovs Dichtung (etwa in seinem „Orfej“) stark aufgewertet und geradete als Welterschöpferin wieder: N. Kotrelev 1999, hier: 219. Für Belyj ist es das Ziel des Dichters, das Antlitz der Muse zu finden, die gleichbedeutend ist mit dem „in Sonne gekleideten Weib“, also der Sophia bzw. Himmelskönigin (S.D. Cioran 1977, 168)

<sup>75</sup> Zu den gegenseitigen Musen-Projektionen in der Relation Cvetaeva-Rilke vgl. K. Asadowski 1992; Ulrich Hepp 2000.

tova; in der Avantgarde waren es die Amazonen der abstrakten Malerei und des Konstruktivismus) – dieser „Poetessa“-Typ zeichnet sich dadurch aus, dass er (genauer sie) s e l b s t schöpferisch agiert und zugleich die Projektionsfigur für andere spielt.

Am komplexesten wurde diese Rolle in den erwähnten D r e i e c k s b e - z i e h u n g e n ausagiert,<sup>76</sup> in denen in der Regel zwei Dichter um ihre Musen-Dichterin buhlten und unweigerlich das katastrophale Ende dieses *trio infernal* in einer generischen Regression auflösen mussten – in Formen des Duells, in Exzessen der Eifersucht und eher traditionellen erotischen Besitzansprüchen. Die gesamte russische Moderne (und nicht nur diese und bis zurück in die Romantik) ist voll von Triaden, in denen letztlich das Scheitern eines solchen Ausweges aus den ödipalen Beziehungskerkern auch als Zusammenbruch des antigenerischen Musendienstes erlitten wurde.

Inszeniert wurden diese gescheiterten Utopien jedoch nicht bloß als biographische Katastrophen, sondern eben auch als ästhetische bzw. literarische Triumphe, wobei das Scheitern der Realutopien (einer ungeschlechtlichen und damit geschlechtsneutralen, Mann und Frau gleichberechtigt einschließenden Fortpflanzung von Kreativität) überhaupt den Treibstoff für künstlerische Prozesse, ja ganzer Genrekomplexe lieferte. Man denke an die großen Gedichtzyklen Alexander Bloks oder die Romanmythen Andrej Belyjs.<sup>77</sup>

<sup>76</sup> Vgl. die Darstellung bei O. Matich 2005; D. Rippl 1999, 61 (zur künstlerischen Hervorbringung der dem Symbolismus nahe stehenden Dichter[innen] als Ersatz für die biologische Fortpflanzung und umgekehrt die Tendenz der Umschaffung des „Weibes“ durch den Götter-Mann). Der maskuline Künstler-Mensch wird in der Matrix des Texters bzw. der weiblichen Textur „wiedergeboren“ (ebd., 71). Die asexuelle Dominante der Musen deckt sich hier mit ihrer antigenerischen – also gegen Ehe und Vermehrung – Tendenz; umgekehrt wird die weibliche Sexualpartnerin – die „Geliebte“ – dadurch automatisch zum amüsischen oder gar anti-musischen Weibs-Bild“ gestempelt. Der maskuline Künstler-Mensch wurde solchermassen massiv effeminiert (D. Rippl 1999, 72; zum effeminierten, hysterischen Mann, ebd., 141f.) und in seiner Geschlechtsidentität in Frage gestellt, was sich auch in den weithin öffentlichen bzw. literarisch ausgetragenen Dreiecksverhältnissen der symbolistischen Dichter (Blok, Belyj, Brjusov, Ivanov, Vološkin, Gippius etc.) manifestierte (vgl. dazu S.D. Cioran 1977, 109ff.; A.V. Lavrov 1995, 143ff., 196ff.).

Eine Zwischenposition entfaltete sich im russischen Symbolismus durch die (missbräuchliche) Verwendung der Geliebten als Roman- oder Gedichtheldin, die willkürlich manipuliert werden konnte. Krasses Beispiel einer solchen missbrauchten Muse war Nina Petrovskaja (ebd., 164ff.), die in Brjusovs Roman *Ognennyj angel* in Gestalt der Renata eine fatale Hauptrolle zu spielen hatte, an der sie letztendlich zugrunde gehen sollte (zu Renatas Ende als „Tod der Muse“, ebd., 199ff.; P. Davidson 1989, 47). Vgl. dazu die ebenso glänzende wie schonungslose Darstellung bei Chodasevič 1997 [1939], 5-184. Vgl. auch Sch. Schahadat 2004, 354ff.

<sup>77</sup> Belyj sah in der Sophia-Himmelskönigin definitiv seine „Muse“, ja jene von ganz Russland (Belyj, *Arabeski*, 241ff.; S.D. Cioran 1977, 168).

Auf der anderen Seite stehen die Aktivposten der Musentradition und zugleich ihre Überwinderinnen – die *Amazonen der Avantgarde*,<sup>78</sup> die in Russland besonders in der Malerei der 10er und 20er Jahre eine zentrale Rolle spielen: zu ihnen zählen Natalija Gončarova, Olga Rozanova, Aleksandra Ekster, Ljubov' Popova, Varvara Stepanova etc.etc. Allesamt waren sie nicht mehr bloß die Musen ihrer – vielfach auch malenden oder dichtenden – Männer, sondern eben selbst „Staffeleitäterinnen“: Sie standen nicht mehr Modell als Models, sondern waren Modelle der Neuen Frau für eine Neue Menschheit.

Hierher gehören jene erstaunlich zahlreichen Frauentypen, die als „Russische Musen“ ihrem Mutterland eine geradezu archetypische Prägung verliehen: Als wäre Russland besonders dazu prädestiniert, dem Westen Muse zu sein – eine nunmehr spezifisch weiblich gegenderte Variante des Slavischen Messianismus.<sup>79</sup> Wir denken hier an die Musen-Frauen Gala Dalí, an Olga (Chochlova) Picasso, Lou Andreas-Salomé,<sup>80</sup> Elsa Triolet, Lili Brik, Maria Pavlovna, Isa de Chirico, Nadja Léger oder Lidija Delektorskaja, das russische Modell von Henri Matisse. Und schließlich kann man die Achmatova auch als Muse Modiglianis sehen, während sie späterhin zur Muse ganz Russlands aufstieg.<sup>81</sup>

Die utopische Autonomisierung der weiblichen Kreativität mündete jedenfalls am Ende der Avantgarden in den Stalinschen Totalitarismus und in eine Maskulinisierung des Industrieweibes bzw. der muskelstrotzenden Sportlerin.

<sup>78</sup> Vgl. J. Bowlt 1999. Der Begriff Amazonen impliziert eine durchaus fragwürdige maskuline Sicht auf weibliches Schöpferium, das, auf die Amazonen bezogen, einen eher peinlichen Beigeschmack im Sinne von Flinten- oder Mannweiber trägt. Außerdem erhält die Künstlerin dabei eine militante und eher „unweibliche“ Konnotation.

<sup>79</sup> Das interne wie externe Russlandbild verfügt – wie oft bemerkt wurde – über stereotype Weiblichkeitsmerkmale, die zwischen sadistischer *femme fatale* und masochistischem „Mütterchen Russland“ pendeln (zum interkulturellen Rahmen dieser Projektionen vgl. A. Hansen-Löve 1999b). Ausführlich zu den russischen Musen Gala Dalí, Olga Picasso, Lou Andreas-Salomé, Elsa Triolet, Anna Achmatova, Dina Vierny u.a. vgl. G.S. Bris 1996. Lilja Brik wurde von Pablo Neruda als „Muse der russischen Avantgarde“ insgesamt bezeichnet; Elsa Triolet war Liljas eifersüchtige und durchaus fatale Schwester und späterhin Louis Aragons Ehefrau: Sie trieb Aragon in die Hände der Stalinisten und wurde später die Geliebte des blutrünstigen Fadeev.

<sup>80</sup> Erwähnt sei in diesem Zusammenhang Lou Andreas-Salomés Konzept der „geistigen Schwangerschaft“ im Rahmen ihres Nachdenkens über *Der Mensch als Weib* (O. Parnes, U. Vedder, St. Willer 2008, 136f.).

<sup>81</sup> Achmatova galt als Muse nicht nur gegenüber maskulinen, sondern vor allem weiblichen Leserinnen und Poetessen – so etwa für die Cvetaeva (wenn auch auf eine eher ambivalente Weise): Vgl. Cvetaevas Gedicht „O muza plača, prekrasnejšaja iz muz!“ (K. Borowsky 1993, 140; sowie Achmatovas akmeistisches Musen-Gedicht: „Muza ušla po doroge..“ (1915), wo das Motiv der Vögel (Tauben) mit dem der Musen assoziiert ist. Das gleichgeschlechtliche Zeugungs- und Geburtparadoxon artikulieren Achmatovas Verse „Proplyvajut l'diny, zvenja..“ (1918), wo das Geschenk der Kinder mit dem der Gedichte verknüpft wird („...keine Kinder willst du von mir, | und du willst von mir kein Gedicht. |..“).

Eben dieses Weibsbild war aber auch das Produkt einer Regression zur Gebärd- und Heldenmutter, die seit den 30er Jahren (übrigens auch im Faschismus) das Frauenbild prägte. Hier war kein Platz mehr für die Muse, deren Position insgesamt vom Großen Führer usurpiert wurde, der sowohl das Projektionsfeld des Thanatos wie des Eros in sich vereinte: Stalin wurde der Große Vater einer insgesamt ins Mütterliche regredierenden multinationalen, großrussisch dominierten Sowjetunion.

## 6. Marina Cvetaevas „Ich bin ein Blatt Papier für deine Feder..“

Я – страница твоему перу.  
 Всё прийму. Я белая страница.  
 Я – хранитель твоему добру:  
 Возращу и возвращу сторицей.

Я – деревня, чёрная земля.  
 Ты мне – луч и дождевая влага.  
 Ты – Господь и Господин, а я –  
 чернозём – и белая бумага!

(1918)

Ich bin ein Blatt Papier für Deine Feder.  
 Nehm alles auf. Bin bloß ein weißes Blatt.  
 Ich bin der Hüter Deines Hab und Gut:  
 Ich lass es wachsen und vermehr es hundertfach.

Ich bin Dir Land, die schwarze Erde.  
 Du bist mir Strahl und regennasse Feuchte.  
 Du bist mir Herr und Herrgott, aber ich –  
 Schwarzerde bin ich – und ein weißes Blatt.<sup>82</sup>

Auf eine erschütternde Weise hat hier die ganz junge Marina Cvetaeva Puškins Tatjana (aus seinem *Evgenij Onegin*) in einer maßlosen Selbstüberbietung wie Selbstverleugnung – ja Umkehrung gerächt: Indem sie sich dem Griffel-Phallus des Mannes verschreibt und sich dabei das Schwarz-Weiß-Bild von Erd- und Papierwelt auf den Leib schneidert, versöhnt sie Tatjana und Onegin in und für sich selbst. Doch das nur im Gleichnis, wo Tatjana zur Dichterin wird, die ihre weibliche Nullform dem Geliebten hin- und aufgibt, damit dieser

<sup>82</sup> Übersetzung AHL; zit. nach: M. Cvetaeva 1965, 130. Das Gedicht ist Osip Mandel'stam gewidmet und wurde in Koktebel geschrieben, wo sich die beiden drei Jahre zuvor zum ersten Mal getroffen hatten. Vgl. auch A. Hansen-Löve 2008, 129f.

sie zu eben jenem Roman umdichte, den ansonsten kein Leben schreibt. Während die Dichterin sich in der matriarchalen Rolle als archaische Erd-Mutter anbietet, die sich vom „warmen Strahl des Zeus“ (Homer) befruchten lassen will, tut sie dies doch in Gestalt eines Achtzeilers, dessen kunstvoll-chiastische Verschränkung die mythische Konstellation ebenso auflöst wie das patriarchale „Beschriften“ der *tabula rasa* des Weibes, welches damit zugleich auch das „weite Land“ (Russland und seine Seele) verkörpert.

Der für die Cvetaeva einschneidende *gender shift* besteht eben darin, dass die metaphorische Bewegung zwischen Mann und Weib,<sup>83</sup> Kreation als Schöpfer-tum und als Gebären, eine radikale Schubumkehr erfährt, wobei nunmehr die „Dame Dichterin“ diktiert – freilich auf eine hoch subversive Weise. Sie selbst repetiert den archaischen Ergebenheitstopos, wobei sie ihre ansonsten der maskulinen Dominanz zugeschriebene Kreativität ganz in ihre Rolle als russische „Mutter-Feuchte-Erde“ zurücknimmt. Indem sie dies aber nicht bloß diskursiv konstatiert, sondern poetisch realisiert, nimmt sie eben jenes poetische Schöpfer-tum in Anspruch, das ihr nunmehr zusammen mit dem Beschriftungspathos wortwörtlich in den Schoß fällt.

Was zunächst als ein Sich-Anbieten, ja Anbietern erscheinen mag, erweist sich womöglich als Derealisierung einer Metapher, die nunmehr von ihrem eigentlichen Besitzer bzw. der Besitzerin, im doppelten Wortsinne „zurückgenommen“ wird. Mag sein, dass der Mann die Mutter-Erde befruchtet, wie er die Frau als „carte blanche“ mit seinem Griffel beschreibt: Der Text, das Gedicht, worin und womit dies alles geschieht, entstammt eben diesem Mutterschoß, aus dem die Frucht jener Insemination hervorwächst. Und diese Frucht ist nicht mehr nur das Kind im Manne, sondern jenes Werk, das nur sie – die Dame Dichterin – hervorbringen kann.

Üblicherweise, besonders aber in den patriarchalen Traditionen des 18. und 19. Jahrhunderts wird der Schaffensakt bzw. das Kreative mit Metaphern aus der Sphäre von Zeugung und Geburt beschrieben, wobei es in aller Regel der Mann ist, welcher mit Werken oder Ideen „schwanger geht“ oder solche – oft in glücklicher Mühsal – „austrägt“ und letztendlich „gebirt“. Zugleich ist es aber auch der Dichter (bzw. Künstlermensch), der nicht „gemacht“, sondern „geboren wird“: „poeta nascitur non fit“.<sup>84</sup>

<sup>83</sup> Aus der idiosynkratischen Sicht R. v. Ranke-Graves' ist die Muse zwar immer eine Frau (532f.), „aber die Frau ist kein Dichter: sie ist entweder Muse, oder sie ist nicht.“ (537).

<sup>84</sup> Im Zusammenhang mit Nabokovs Geniekult N. Stagl 2006, 10. Nachdem in den letzten Jahrzehnten Fragen nach dem Ende und Probleme der Finalisierung im Vordergrund standen (*Das Ende. Figuren einer Denkform*, Poetik und Hermeneutik XVI, 1996), richtet sich seit relativ kurzer Zeit erst die Aufmerksamkeit auf die „schwere Geburt der Geburtsphilosophie“ (L. Lütkehaus 2006). Dabei sollen wir aber nicht übersehen, dass es sich doch um eine „Spätegeburt“ handelt, zumal die Natalität als philosophische Kategorie von Platons Geburts-

Wie kompliziert aber die Hervorbringungsmodi von Kunst aus einer solchen Perspektive erscheinen können, belegt nicht zuletzt Nietzsches Debutwerk „Die Geburt der Tragödie“ mit ihrer Duplizierung des Schöpferischen in die mythopoetischen Pole des Apollinischen und Dionysischen, zwischen denen kein Platz bleibt für weibliche Anteile am Kreativen: Diese verschwinden spurlos in der androgynen Natur des Dionysos. Gleich einleitend spricht Nietzsche denn auch davon, wie sich beide Pole „gegenseitig zu immer neuen kräftigeren Geburten“ reizen (*Geburt der Tragödie*, 21). Der „ästhetische Zustand“ wird hier letztlich nur als Zustand des dionysischen Künstlers beschrieben.<sup>85</sup>

Ende des 5. Kapitels lesen wir dann vom Künstlersubjekt, dass es selbst „gleichsam ein Medium“ geworden sei (40), da es als Person ja gar nicht der eigentliche Erzeuger der Kunst wäre. Dies erschiene nur in der allgemeinen „Kunstkomödie“ so (ebd.), die den Künstler als Schöpfer illusionär vorgebe. „Nur so weit der Genius im Aktus der künstlerischen Zeugung mit jenem Urkünstler der Welt verschmilzt, weiß er etwas über das ewige Wesen der Kunst; jetzt [im Schaffensakt] ist er zugleich Subjekt und Objekt, zugleich Dichter, Schauspieler und Zuschauer.“<sup>86</sup> (ebd.) Unübersehbar ist hier also die Tendenz, das Zeugen und Gebären völlig aus der weiblichen Sphäre zu lösen und in eine Interaktion zwischen Kunst- und Weltschöpfer zu verlagern. Aus einer solchen Sicht ist die Geburt der Tragödie (und damit der Kunst selbst) immer schon eine „Wiedergeburt“ (123), die ganz ohne das „Weib“ auskommen kann. Unabhängig davon spricht Derrida von Nietzsche als „Denker der Schwangerschaft“, der „von seinem Gedanken sprach wie eine schwangere Frau von ihrem Kind.“ (J. Derrida 1986, 140).

## 7. Kunstgeburten

Wenn es ums Schaffen geht oder gar ums Kreative, liegt nichts so nahe wie das unerschöpfliche Feld der Geburtsmetaphoriken. Das, was seit jeher die einzige Domäne des Weiblichen zu sein hatte, schien sich am allermeisten zu eignen für emphatische Steigerungen der maskulinen Potenz, die sich nun nicht bloß aufs Zeugen beschränken sollte, sondern gleich auch die Sphäre der Schwanger-

---

metaphern (s. J. Manthey 1983, 13) bis zu Hannah Arendts „Verwerfung der Geworfenheit“ (ebd., S. 90) reicht. (Arendt [1929] 2003; Arendt [1958/1967] 2002; dazu J. Kristeva 2002). Und doch kann Peter Sloterdijk nicht zu Unrecht noch 1988 von einer „Geburtsblindheit“ bzw. „Geburtsvergessenheit“ sprechen (P. Sloterdijk 1988): „Während Frauen seit jeher zum Zurweltbringen von Kindern Zuflucht nehmen konnten, um eine Antwort für die *difficulté d'être* zu finden, ist das männliche Bewusstsein vom Zwang, selbst zur Welt zu kommen, gezeichnet.“ (ebd., 87).

<sup>85</sup> A. Gellhaus 1995, 124; vgl. auch D. Wellbery 2002, 30ff.

<sup>86</sup> A. Gellhaus 1995, 150.

schaft (man[n] geht mit einem Werk schwanger, einem Plan, einer Idee etc.) und letztlich die des Gebärens zur Welt bringt.

Das dem Manne zugeschriebene Schaffen begnügt sich nicht mit der Potenz einer Produktion, es usurpiert auch noch jene Ursprünglichkeit für sich, die in der Welt der Mütter patriarchal entsorgt bleiben sollte. All dies freilich auf der schlichten Folie der im 19. Jahrhundert zur Vollendung gesteigerten Formel:

Die Kunst scheint das Gebären des Mannes zu sein [...] Das Weib gebiert Menschen, der Mann das Kunstwerk. [...] Der Mann geht aus der Liebe schwanger mit dem Kunstwerk, das Weib schwanger mit dem Kind hervor. Menschheit und Kunst sind zwei Geschlechter. (Johann Wilhelm Ritter, *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers*, 1810, zit. nach: Ch. Begemann 2007, 125)<sup>87</sup>

In der mythopoetischen Welt der Cvetaeva figurieren nicht selten Männer als Musen, so etwa in dem Poem *Molodec*, wenn es auch in der russischen Literatur so gut wie keine Tradition von Musen-Männern gibt. Wenn im Symbolismus das „Weibs-Bild“ in all seiner mystisch-erotischen, ja nicht selten androgynen Ambivalenz dominiert, wird in der nachsymbolistischen Dichtung der Cvetaeva diese Ambivalenz auf die männliche Figur übertragen, genauer: auf die Korrelation von Dichter und Gott oder Dichter und Dämon.<sup>88</sup>

In Cvetaevas *Molodec* wird der erotisch-mystische Musenkuss zu einem großen Akt sexueller Vereinigung umgedeutet, die eine massive Verfremdung der gesamten Musenkonstellation nach sich zieht. In den Gedichten zwischen 1914–1926 experimentiert die Cvetaeva mit verschiedenen Typen maskuliner Musen – von *Čarodej* (1914) bis zum Poem *Na krasnom kone* (19120) und zum *Krysolov* (1924). Anders als im Falle des „Ewig-Weiblichen“ bei den Symbolisten treffen wir bei der Cvetaeva auf ein „Ewig-Männliches“. Im Poem *Na krasnom kone* begegnet schon im Prolog das Thema der männlichen Muse:

Не Муза, не Муза  
Над бледною люлкой  
Мне пела, за ручку водила.  
Не Муза холодные руки мне грела,  
Горячие веки студила.

<sup>87</sup> In: R. Konersmann 2007. Vgl. auch den Sammelband Chr. Begemann / D. Wellbery [Hg.], *Kunst – Zeugung – Geburt*, 2002; Astrid Herbold 2004. Zur genieästhetischen Aneignung von nicht-männlich codierten Eigenschaften sind die Frauen jedenfalls besonders effektiv aus dem künstlerisch-intellektuellen Betrieb ferngehalten worden (O. Parnes, U. Vedder, St. Willer 2008, 1228f.) Vgl. schon Ch. Begemann 2002.

<sup>88</sup> Ch. Hauschild 2004, 200.

Вихор ото лба отводила – не Муза.  
 В большие поля уводила – не Муза.  
 Не Муза, не черные косы, не бусы,  
 Не басни – всего два крыла светлорусых.  
 – Коротких – над бровью крылатой.  
 Стан в латах.  
 Султан.

Wir haben hier den seltenen Fall einer „negativen Invokation der Museen“<sup>89</sup> vor uns (Ch. Hauschild). Ganz offensichtliche Anspielungen auf die Achmatova als der Urmuse der russischen Poesie ebenso wie auf Puškin bilden eine Brücke zum Epilog des Poems, wo die Muse wörtlich die Anfangsformel wiederholt, bei der es eben um die Projektion einer nicht-weiblichen Anti-Muse geht:

Не Муза, не Муза,  
 Не бранные узы  
 Родства, – не твои пути,  
 О Дружба! – Не женской рукой, – лютой  
 Затянут на мне –  
 Узел. [...]   
 Доколе меня  
 Не умчит в лазурь

<sup>89</sup> Zum Genre der Museninvokation in der griechischen Antike vgl. A. Gellhaus 1995, 34; Chr. Senkel 2003, 249 (zu Musenanrufungen in Dantes *Commedia*. Dabei „intensivieren die Invokationen im *Paradiso* die Unsagbarkeitstopik nur, um sie zu verabschieden“, Beatrice spielt die Rolle einer „persönlichen Gnadenhelferin des Erzählens“ (ebd., 250). Zugleich verabschiedet sich Dante von den klassischen Museen, indem er Beatrice christologisch überhöht, wobei Christus nun selbst als Musagetes erscheint: So übertrifft Beatrice die Museen bei weitem (252). Die letzte Nennung einer Muse in der *Commedia* fällt mit der Unmöglichkeit einer Musenanrede zusammen. Dante sieht Christus – und sieht ihn doch nicht: „...durch das helle Licht ist durchgebrochen | Die leuchtende Gewalt mit solcher Klarheit, | Dass sie mein Auge nicht ertragen konnte.“ (Par. XXIII, 31ff., Senkel, 254). Auf halb häretische Weise hilft Beatrice dem apophatisch verstummenden Erzähler weiter – nicht der Heilige Geist. Beatrice lenkt Dantes Blick direkt auf die Wirklichkeit Gottes: „Beatrice erscheint somit als Muse der Verkündigung, deren *Musagetes* in einem unzugänglichen Licht wohnt. Im überhellen Vorüberziehen des Erlösers (via negativa) wird Beatrice zu dessen vollmächtiger pneumatologischer Agentin. Die Begnadung durch Beatrice überflügelt die durch die Museen, doch angesichts des trinitarischen Gottes reicht ihre Kraft erst recht unerhört weit. Die Muse Beatrice verhilft dem Erzähler, als Spiegel Christi, zur Gotteseerkenntnis. Beatrice erlöst Dante aus der Trübsal – aber auch aus der Blendung durch das väterliche Gotteslicht. Sie ist eine einzige Häresie.“ (ebd., 254-255) Letztlich übertrifft „Beatrice [...] als begehrte, auch in den Gang der Erzählung eingreifende Frauenfigur den topisch domestizierten Musenruf durch eine Erotik der Ko-Autorschaft. [...] dass eine Chiffrierung von Weiblichkeit deutlich wird, die einer Selbstschwächung männlichen Schreibens zum Ausdruck verhelfen kann.“ (273) Zu Dantes Beatrice als häretische Musengestalt vgl. auch D. de Rougemont 1966, 215. Weiters zur Musen-Invokation vgl. G. Neumann 1993.

На красном коне  
Мой Гений

Dieser Genius, der als Muse figuriert, bezeichnet den Tod des Subjekts im Gedicht, und zwar jenes weiblichen Subjekts, das im Bild der männlichen Muse ihren eigenen Tod symbolisiert. All dies lässt sich auch lesen als Kritik an der traditionellen Muse vom Typ der Achmatova. Freilich war für das Auftreten männlicher Musen die Zeit noch nicht reif.

In diesem Sinne kann dann die Poetesse als Muse ihrer selbst auftreten und möglicherweise den Mann aus seiner Projektionslust befreien, solange dieser Muse sagt – und Geliebte meint.

Daran schließt sich die doppelt komplexe Frage nach homo- bzw. heterosexuellen Musen- und Inspirationsmodellen.<sup>90</sup> Hier nämlich wird das Problem der männlichen Musen für die Dichterinnen nochmals kompliziert durch mögliche weibliche Musen für dieselben – und umgekehrt die Möglichkeit von maskulinen Musen für den männlichen Dichter.

Hierher gehört schließlich auch das nicht seltene Phänomen der Künstlerpaare, die einander wechselseitig als Musen ge- und auch missbrauchen mögen. Gerade in der Bildkunst begegnet wiederum die medienspezifische Variante der Relation von Maler und Modell, die zu den produktivsten Bildmotiven bzw. Darstellungsmotivationen zählt.

## 8. Musen als Medien

Während in der hermetikgesättigten Atmosphäre um 1900 die Medialität mit der weiblichen Vermittlerrolle des Mediums assoziiert wird und damit eine vertikale, transrationale und trance-hafte Übersetzung vom Jenseits ins Diesseits zu leisten hat, wird im analytischen Kommunikationsmodell der futuristischen, konstruktivistischen, funktionalistischen Avantgarden dieser vertikale Rapport „horizontalisiert“, die Vermittlung erscheint damit der weiblichen, pythiahaften Prophetik und Mantik entzogen und wieder einmal direkt ins Maskuline und Mach(t)bare versetzt.

<sup>90</sup> So etwa im Falle der homoerotischen Komponenten im Verhältnis von T.S. Eliot und E. Pound (vgl. R. v. Ranke-Graves 1985, 500) Nach der „Begattung“ Eliots (*The Waste Land*) durch seine Muse (E. Pounds Gedicht „Sage Homme“) folgt gleich die Geburt ohne Schwangerschaft – Pounds „weise Frau“ („sage-femme“) bezeichnet gleichzeitig auch die „Hebamme“. Hinweis durch: J. Genning im Rahmen eines Seminars zum Thema „Die wei(s)e Frau“ (München, SS 2008/2009): „These are the poems of Eliot | By the Uranian Muse begot; | A Man their Mother was, | A Muse their Sire. [...] Ezra performed the *Caesarean Operation*.“ (Pound, *The selected Letters*, 170). Bei Eliots „uranischer Muse“ handelt es sich um eine männliche Instanz.

Eine bedenkenswerte Zwischenrolle in dieser Polarität von weiblichem Medium und männlichem Mediengebrauch stellt der hegelianische wie späterhin bei Kierkegaard weitergedachte Begriff des „Mediierens“ dar: Dabei geht es weder um eine vertikale noch horizontale Transmission, sondern um das Vermitteln von These und Antithese in einer Synthese, in der die Gegensätze nicht verschmelzen oder verschwinden, sondern eben „auf-gehoben“ sein sollen.

Bei Hegel figuriert das „Medium“ in seiner Rolle als Vermittlung zwischen den Polaritäten von Diesem und Nicht-Diesem und betreibt somit das Handwerk einer Aufhebung, das als „ein Negieren und Aufbewahren zugleich“ erscheint, wodurch die Unmittelbarkeit überhaupt erst vermittelbar wird:

„das Nichts, als *Nichts des Diesen*, bewahrt die Unmittelbarkeit auf und ist selbst sinnlich, aber eine allgemeine Unmittelbarkeit. [...] Die einfache sich selbst gleiche Allgemeinheit selbst aber ist wieder von diesen ihren Bestimmtheiten unterschieden und frei; sie ist das reine Sichaufsichbeziehen oder das *Medium*, worin diese Bestimmtheiten alle sind, sich also in ihr als in einer *einfachen* Einheit durchdringen, ohne sich aber zu *berühren*; [...] Dies abstrakte allgemeine Medium, das die *Dingheit* überhaupt oder das *reine Wesen* genannt werden kann, ist nichts anderes als das *Hier* und *Jetzt*, wie es sich erwiesen hat, nämlich als ein *einfaches Zusammen* von vielen. [...] das Weiße [des Salzes] affiziert oder verändert das Kubische nicht, beide nicht das Scharfe usw., sondern da jede selbst einfaches *Sichaufsichbeziehen* ist, läßt sie die anderen ruhig und bezieht sich nur auf das gleichgültige *Auch* auf sie. Dieses *Auch* ist also das reine Allgemeine selbst, oder das *Medium*, die sie so zusammenfassende *Dingheit*. (Hegel, Georg Wilhelm, *Phänomenologie des Geistes*, Leipzig 1937, 90-91; Kursiva von Hegel).

Die Musen sind nicht Spenderinnen einer ästhetischen Substanz, sondern eher etwas Mediales, Intransitives, Vermittelndes:<sup>91</sup> Sie lassen sich also nicht direkt „anzapfen“ oder willentlich verpflichten, sie erscheinen vielmehr oder erscheinen nicht, sie kommen und gehen – und gehören insofern in

<sup>91</sup> Aus dieser Sicht teilen die Musen die mediale Natur der Engel und die technische Kultur der „Medien“ als spezifische Kunstformen und Kommunikationssysteme. „Im Mittelalter hieß ‚Medientheorie Engelskunde, Angelologie (was deren schwarze Seite, die Dämonologie, einschloss.“ (A. Koschorke 2000, 217; 220) So wird denn überhaupt für Nietzsche ein jeder schöpferische Mensch vom Medium angesteckt, ja selbst ein solches: Insofern aber das Subjekt Künstler ist, ist es bereits von seinem individuellen Willen erlöst und gleichsam Medium geworden, durch das hindurch das eine wahrhaft seiende Subjekt seine Erlösung im Scheine feiert.“ (F. Nietzsche, *Geburt der Tragödie*, 40) Hier herrscht die „Vorstellung, bloß Mundstück, bloß Medium übermächtiger Gewalten zu sein [...] Man hört, man sucht nicht.“ (Nietzsche, *Ecce homo, Also sprach Zarathustra*, 3; vgl. E. Barmeyer 1968, 182f.; vgl. auch A. Gellhaus 1995, 130). Zu den spiritistischen Medien und den technischen Kommunikationsmedien besteht ein zumindest indirekter Zusammenhang (R. Lachmann 2002, 330f.).

eine pneumatische Sphäre, wo das Wehen des Geistes die Wehen der Mutterschaften ersetzt.

Diese Unwillkürlichkeit teilen die Musen – wie wir gehört haben – mit allen anderen schöpferischen Prozessen, die dann misslingen, wenn sie absichtsvoll erzwungen werden – sei es in *eroticis* oder dann, wenn es um ein Ein-Fallen geht. Denn man kann sich nichts willentlich einfallen lassen, da eben im Lassen der Absicht und des Wollens jenes „wunschlose Glück“ der Invention sich einstellt (oder eben nicht). Der Musenkuss kommt als Gabe, als Geschenk – und eben nicht als etwas im Salierischen Sinne Erworbenes, Erarbeitetes, Erstrebt(er)tes.

Es ist daher auch kaum möglich, etwas Konkretes über das Wirken der Musen im Schaffensprozess selbst zu erfahren – außer eben ein Murmeln über das Dahinfließen, Strömen eines „Einflusses“, eines fließenden Lichtes von oben, das als reine Medialität selbst keine Signifikanten im Sinne von *sign-symbol* oder *sign-icon* vermittelt, sondern eben nur indizial bzw. inizial wirkt. Klassisches Beispiel dafür ist Nietzsches Schwärmen über seine Inspirationserfahrung, die in *einem* Absatz alle wesentlichen Ingredienzien dieser kreativen Urszene versammelt – nichtsdestoweniger aber, in der Tradition apophatischer Diskurse stehend, das Los aller negativen Mystik teilt: Ihr Objekt der Begierde ist einfach zu groß, zu erhaben, schrecklich-schön und wahnwitzig zugleich, als dass man es denotieren könnte oder wollte. Was bleibt, ist eine Gestik der Großartigkeit bzw. des Größenwahns, von Hybridität und Hybris: „Hat jemand, Ende des neunzehnten Jahrhunderts, einen deutlichen Begriff davon, was Dichter starker Zeitalter Inspiration nannten?“ Nietzsche begreift die Inspiration „in dem Sinne, dass plötzlich mit unsäglicher Sicherheit und Freiheit etwas sichtbar, hörbar wird, etwas, das einen im Tiefsten erschüttert und umwirft... wie ein Blitz leuchtet ein Gedanke auf, mit Notwendigkeit, in der Form ohne Zögern, – ich habe nie eine Wahl gehabt [...] Dies ist m e i n e Erfahrung von Inspiration; ich zweifle nicht, dass man Jahrtausende zurückgehen muss, um jemanden zu finden, der mir sagen darf »es ist auch die meine.«“ (Nietzsche, *Ecce homo*, Bd.6, 339).<sup>92</sup>

Worum es also ginge, wäre eine medientheoretische Reanimierung der Musen als Medien, die nicht nur auf okkultistischen Séancen als weibliche „Medien“ zwischen Jenseits und Diesseits pendeln, sondern als Verkörperungen von „Kunst-Medien“ Instanzen einer postmythischen Produktionspoetik werden.

Was offen bleibt, ist ein Diskurs der Ungegenständlichkeit, der die unkenntlichen Qualitäten der Musen in Intensitäten umsetzt, die ja selbst über nicht Greifbares oder gar Individuelles verfügen. Die Musen sind Mittlerinnen (also Medien) und Auslöserinnen zugleich: Ihr Kuss zielt auf die Stirn des Dichters –

<sup>92</sup> Dazu A. Gellhaus 1995, 154f.

nicht auf den Mund. Der ist für die Geliebte reserviert, die nur zu gerne mit der Muse verwechselt wird. Zugleich ist die Muse eine Projektionsfigur, die substantiell aus eben jenen Elementen besteht, die der Projizierende selbst beisteuert: In diesem Sinne verfügt sie über nichts Eigenes auf der Ebene der Essenzen, sehr wohl aber unter dem Aspekt ihrer Funktionen und als prozessuales Interaktionsfeld, wo es um Intentionen geht, um Übertragungen und Symbolisierungen, die von Epoche zu Epoche sehr unterschiedliche Genderordnungen, Institutionen und Diskursnormen zur Verfügung hat. Immer aber wirken die Musen erotisch – und nicht sexuell, jungfräulich und nicht zeugend, imaginär und nicht auf fiktionale Identifizierung fixiert. Sie sind jener Wald (der Symbole), aus dem das herauschallt, was man in ihn hineinruft; sie bieten jenes Geschenk, das sich nicht kompensieren lässt durch den „Begabten“, sondern das erst durch sein Annehmen evident zu machen wäre.

Die Annahme, es gäbe Musen, verweist auf eine andere Annahme, die darin besteht, die Sender auf Empfang zu stellen, um der eigentlichen Sendung gerecht zu werden. Hier scheiden sich denn auch die Geister, wenn es um die Frage geht, ob die Dichter aus Eingebung schaffen (auf Anrufung, *invocatio* der Musen) – oder aber selbstschaffend agieren: als Künstlerdemiurgen alles „neu machen“. Woran sich die Frage anschließt, ob die Dichter in ihren Werken etwas (ontologisch Niedagewesenes) *e r - f i n d e n* (wie im manieristischen Kunstwollen und seiner Tradition) – oder aber alles *v o r - f i n d e n* im Kosmos der Schöpfung, die sie – bioästhetisch – rekreieren, oder aber bloß *f o r t - s c h r e i b e n*, was im Korpus der zeitlos archivierten Diskurse schon präexistiert und in immer neuen (intertextuellen) Konfigurationen jeweils neu arrangiert und inszeniert wird.

### Nachsatz

Zuletzt werfen wir nochmals einen Blick auf unser einleitendes Weibsbild, die als Venus mit uns Verstecken spielt. Was aber mit Musen passiert, die „schwanger werden“, darauf gibt uns möglicherweise ein wenig bekanntes Bild von Edgar Dégas eine Antwort, die uns nicht kalt lassen kann.

Während Raphaelle Peales nackte Venus schamhaft hinter der glatten Leinwand ihr Goldhaar zurechtrichtet, ist bei Degas eine ganz andere Schönheit dabei, ein solches Tuch mit dem Bügeleisen zu plätten: Hier herrscht dann weder Kalyptik noch Apokalyptik, sondern eine dienstbar gemachte Muse, die auch so noch den Stoff der Kunst bereitet und durch ihren Betrachter hindurch sieht..



Edgar Degas, *Die Büglerin* (1869)

## Literatur

- Arendt, H. (1929) 2003. *Der Liebesbegriff bei Augustinus. Versuch einer philosophischen Interpretation*, Berlin / Wien.
- dies., (1958/1967) 2002. *Vita Activa oder Vom tätigen Leben*, München / Zürich.
- Asadowski, K. 1992. *Rainer Maria Rilke und Marina Cvetaeva. Ein Gespräch in Briefen*, Frankf.a.M.
- Baader, F. v. 1966. *Sätze aus der erotischen Philosophie und andere Schriften*, Frankf.a.M.
- Barmeyer, E. 1968. *Die Musen. Ein Beitrag zur Inspirationstheorie*, München.
- Basker, M. 1999. „Fear and the Muse: An Analysis and Contextual Interpretation of Anna Achmatova's «Voronez»“, *Special Issue of Russian Literature* 45/3, Amsterdam, 245-360.
- Baumann, S. 1999. *Vladimir Nabokov: Haus der Erinnerung. Gnosis und Memoria in kommentierenden und autobiographischen Texten*, Frankf. a.M.
- Begemann, Ch. 2002. „Der Körper des Autors. Autorschaft als Zeugung und Geburt im diskursiven Feld der Genieästhetik“, H. Detering (Hg.), *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, Stuttgart, 44-61.
- Belting, H. 1990. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München.
- Bloom, H. (1973) 1995. *Anxiety of Influence*, Oxford 1973; *Einflußangst. Eine Theorie der Dichtung*, Basel / Frankf.a.M.
- Böhme, H. 2006. *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Hamburg.
- Borowsky, K. 1993. *Und nun ist das Wort aus Stein gefallen. Russische Lyrikerinnen des 20. Jahrhunderts*, Frankf.a.M.
- Bowlt, J. / M.-Drutt (Hg.), *Amazonen der Avantgarde*, New York / Berlin.
- Boyd, B. 1999. *Vladimir Nabokov. Die russischen Jahre 1899-1940*, Reinbek / Hbg.
- Brodsky, J. 1998. *Pis'ma k Goraciju, CXXII-CXLV*. M.
- Bronfen, E. 1992. *Over her dead body. Death, femininity and the aesthetic*, Manchester; dt. 1994. *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München.
- Bethea, D.M. 1989. *The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction*, Princeton
- Chodasevič, V. (1939) 1997. „Konec Renaty“, *Nekropol'. Vospominanija. Pis'ma*, Moskva
- Cimborska-Leboda, M. 2004. *Eros v tvorčestve Vjačeslava Ivanova. Na puti k filozofii ljubvi*, Tomsk-Moskva.
- Cioran, S.D. 1977. *Vladimir Solov'ev and the Knighthood of the Divine Sophia*, Waterloo / Ontario.
- Curtius, H.R. 1958. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern.
- Cvetaeva, M. 1965. *Izbrannye proizvedenija*, M.-L.

- Davidson, P. 1989. *The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov. A Russian Symbolists Reception of Dante*, Cambridge.
- Deleuze, G. 1980. „Sacher-Masoch und der Masochismus“, in: L. von Sacher-Masoch, *Venus in Pelz*, Frankf.a.M., 163-181.
- Derrida, J. 1972. *Die Schrift und die Differenz*, Frankf.a.M.
- 1986. „Sporen. Die Stile Nietzsches“, in: W. Hamacher (Hg.): *Nietzsche aus Frankreich*, übers. von Richard Schwaderer, überarb. von Werner Hamacher, Frankf.a.M. / Berlin, 129-168.
- Dodds, E.R. 1970. *Pagan and Christian in an age of anxiety. Some aspects of religious experience from Marcus Aurelius to Constantine*, New York.
- Eco, U. 1987. *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*, München.
- Etkind, A. 1993. *Eros nevozmožnogo. Istorija psichoanaliza v Rossii*, SPb.; dt. *Eros des Unmöglichen*, Leipzig.
- 1996. *Sodom i Psicheja. Očerki intellektual'noj istorii Serebrjanogo veka*, M.
- 1998. *Chlyst. Sekty, literatura i revoljucija*, M.
- Evola, J. 1962. *Metaphysik des Sexus*, Stuttgart.
- Foster, J.B. 1993. *Nabokov's Art of Memory and European Modernism*, Princeton / NY.
- Frank, M. 1988. „Dionysos und die Renaissance des kultischen Dramas (Nietzsche, Wagner, Johst)“, in: M. Frank, *Gott im Exil. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Frankf.a.M., 9-104.
- Gellhaus, A. 1995. *Enthusiasmus und Kalkül. Reflexionen über den Ursprung der Dichtung*, München.
- Oster, P. 2002. *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*, München.
- Greber, E. 1993. „Mystifikation“, *Wiener Slawistischer Almanach* 32, 175-206.
- 2002. *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*, Köln / Weimar / Wien.
- Groys, B. 1992. *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München.
- 2004. *Die Muse im Pelz. Die 'Venus im Pelz' als Muse der Massenkultur*, Graz / Wien.
- Groys, B., Hagemester, M. (Hg.) 2005. *Die Neue Menschheit. Politische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankf.a.M.
- Grübel, R. 1982. *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*, Frankf.a.M.
- Grübel, R., Kohler, G.-B. (Hg.) 2007. *Gabe und Opfer in der russischen Literatur und Kultur der Moderne*, Oldenburg.
- Hansen-Löve, A. 1995. „Allgemeine Häretik, russische Sekten und ihre Literarisierung in der Moderne“, in: R. Fieguth (Hg.), *Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen*, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 41, Wien, 171-294.

- 1996. „Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden. Russische Beispiele“, in: K. Stierle, R. Warning (Hg.), *Das Ende. Figuren einer Denkform, Poetik und Hermeneutik XVI*, München, 183-250.
  - 1999a. „Entfaltungen der Gewebe-Metapher. Mandelstam-Texturen“, in: O. Egger (Hg.), *Anschaulichkeit (bildlich), Der Prokurist*, 16/17, Wien / Lana, 71-152.
  - 1999b. „Zur Kritik der Vorurteilstkraft: Russlandbilder“, *Transit. Europäische Revue*, 16, 167-185.
  - 2001. „Eine Ästhetik der «Kalyptik». Apollinische Motive bei Vladimir Nabokov“, in: S. Frank, E. Geber et al. (Hg.), *Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann, (Die Welt der Slaven. Sammelbände, Bd. 13)*, München, 524-555.
  - 2004. „Die Kunst ist nicht gestürzt. Das suprematistische Jahrzehnt“, in: Kazimir Malevič, *Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*. Hg., eingeleitet und kommentiert von A. H.-L., München, 255-603.
  - 2005. „Im Namen des Todes. Endspiele und Nullformen der russischen Avantgarde“, in: *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde* (hg. gem. mit B. Groys; Kommentare A. H.-L.), Frankf.a.M., 700-748.
  - 2007. „Die Gabe des Glaubens / das Opfer des Verstandes: Daniil Charms' Geschenk-Artikel“, in: R. Grübel / G.-B. Kohler (Hg.), *Gabe und Opfer in der russischen Literatur und Kultur der Moderne*, Oldenburg, 263-282.
  - 2008a. „Zum medialen Ort des Verbalen – mit Rückblicken auf russische Medienlandschaften“, J. Paech / J. Schröter (Hg.), *Intermedialität analog / digital. Theorien – Methoden – Analysen*, München, 155-180.
  - 2008b. „Das Buch als solches: Russische Beispiele von Puškin bis Mandelstam“, in: Ph.A. Häcker, Th. Mundi, B. Rath, M. Wiefarn (Hg.), *textern. Beiträge zur literaturwissenschaftlichen Kontext-Diskussion*, München, 173-198.
  - 2010. „Der Schein trägt. Kunstlügen und Lügenkünste: Dissimulationen“, *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 78, Wien / München / Berlin, 109-134.
  - 2011. *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive, III. Band: Mythopoetischer Symbolismus, 2. Lebenssymbolik*, Wien
- Hauschild, Ch. 2004. *Häretische Transgressionen. Das Märchenpoem «Molodoc» von Marina Cvetaeva*, Göttingen.
- Hepp, U. 2000. *Untersuchungen zur Psychostilistik am Beispiel des Briefwechsels Rilke-Cvetaeva-Pasternak*, Wiesbaden.
- Herbold, A. 2004. *Eingesaugt und Rausgepresst. Verschriftlichungen des Körpers und Verkörperungen der Schrift*, Würzburg.
- Kafitz, V. 1908. *Sprachartistische Lyrik. Gemälde- und Skulpturengedichte des russischen Symbolismus*, Köln / Weimar / Wien.
- Kaltenbrunner, G.K. 1966. Einleitung zu: F. von Baader, *Sätze aus der erotischen Philosophie*, Frankf.a.M.

- Konersmann, R. (Hg.) 2007. *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, Darmstadt, 121-134.
- Koschorke, A. 2000. *Die Heilige Familie und ihre Folgen*, Frankf.a.M.
- Kotrelev, N. 1999. „K probleme dialogičeskogo personaža (M.M. Bachtin i Vjačeslav Ivanov)“, V. Ivanov. *Archivnye materialy i issledovanija*, M., 201-210.
- Kristeva, J. 2002. *Le génie féminin*, Paris.
- Lachmann, R. 2002. *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*, Frankf.a.M.
- Lavrov, A.V. 1995. *Andrej Belyj v 1900-e gody. Žizn' i literaturnaja dejatel'nost'*, M.
- Lotman, Ju.M. 1983. *Roman A.S. Puškina «Evgenij Onegin», Kommentarij*, L. — 1989. *Alexander Puschkin*, Leipzig.
- Ludwig, W. 1996. *Der Ritt des Dichters auf dem Pegasus und der Kuß der Muse – zwei neuzeitliche Mythologeme*, Göttingen, 57-111.
- Lütkehaus, L. 2006. *Natalität. Philosophie der Geburt*, Zürich.
- Manthey, J. 1983. *Wenn Blicke zeugen könnten. Eine psychohistorische Studie über das Sehen in der Literatur und Philosophie*, München.
- Matich, O. 2005. *Erotic Utopia. The Decadent Imagination in Russia's Fin de Siècle*, Wisconsin.
- Michajlov, M.V. 1996. „Lidija Zinov'eva-Annibal: sotvorčestvo žizni“, *Vjačeslav Ivanov. Materialy i issledovanija*, M.
- Nabokov, V. 1964. *Eugene Onegin. A Novel in Verse by A. Pushkin. Translated, with a Commentare*, vol. 2, New York.
- Neumann, E. 1979. *Amor und Psyche. Deutung eines Märchens. Ein Beitrag zur seelischen Entwicklung des Weiblichen*, Olten / Freiburg i.B.
- Neumann, G. 1993. „L'inspiration qui se retire. Musenanruf, Erinnern und Vergessen in der Poetologie der Moderne“, A. Haverkamp, R. Lachmann (Hg.). *Memoria. Vergessen und Erinnern*, München, 433-455.
- Nietzsche, Fr. 1954. „Die Geburt der Tragödie“, F.N., *Werke in Drei Bänden*, Hg. von K. Schlechte, Bd. 1, München.
- Nietzsche, F. *Ecce homo*, Kritische Studienausgabe, Bd.6, München / Berlin.
- Nikol'skaja, T. 1988. *Tvorčeskij put' L.D. Zinov'eva-Annibal*, Tartu.
- Obatnin, G. 2000. *Ivanov-mistik. Okkul'tnye motivy v poe'zii i proze Vjačeslava Ivanova (1907-1919)*, M.
- Otto W.F. 1955. *Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens*, Düsseldorf / Köln.
- Parnes, O., Vedder, U., Willer, St. 2008. *Das Konzept der Generation. Eine Wissenschafts- und Kulturgeschichte*, Frankf.a.M.
- Prose, F. 2004. *Das Leben der Musen: Von Lou Andreas-Salomé bis Yoko Ono*, München.
- Ranke-Graves, R.v. 1985. *The White Goddess*. Dt. Übers. *Die Weiße Göttin. Sprache des Mythos*, Reinbek/Hamburg.

- Rippl, D. 1999. *Žiznetvorčestvo oder die Vor-Schrift des Textes. Eine Untersuchung zur Geschlechter-Ethik und Geschlechts-Ästhetik in der russischen Moderne*, München.
- Rohde, E. (1893) 1925. *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, 1. Bd., Tübingen.
- Rougemont, D. d. (1939) 1966. *L'Amour et l'occident*, Paris.
- Saint Bris, G., Féodorovski, V. 1996. *Russische Musen (Gala Dalí, Olga Picasso, Lou Andreas-Salomé, Elsa Triolet, Anna Achmatowa, Dina Vierny)*. Hamburg
- Schahadat, Sch. 1995. *Intertextualität und Epochenpoetik in den Dramen Aleksandr Bloks*, Frankf.a.M.etc.
- 2004. *Das Leben zur Kunst machen. Lebenskunst in Russland vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, München.
- Senkel, Chr. 2003. „Gott und die Muse. Setzkasten für eine Poetik der Begnadung“, K. Huizing, Ch. Bendrath, M. Buntfuß, M. Morgenroth (Hg.), *Kleine Transzendenzen*, Münster – Hamburg – London, 246-273.
- Sloterdijk, P. 1988. *Zur Welt kommen – Zur Sprache kommen*, Frankf.a.M.
- Stagl, N. 2006. *Muse und Antimuse. Die Poetik Vladimir Nabokovs*, Köln / Weimar / Wien.
- Toporov, V.N. 1997. „Mousai ‘Muzy’: soobraženija ob imeni i predistorii obraza“, T.M. Nikolaeva (Hg.), *Iz rabot Moskovskogo semiotičeskogo kruga*, M., 257-299.
- Vowles, Judith 2002. “The inexperienced muse (Russian women and poetry in the first half of the nineteenth century).” Adele Marie Barker / Jehanne M. Gheith (Hg.). *A history of women's writing in Russia*, Cambridge.
- Weidlé, W. 1958. *Die Sterblichkeit der Musen. Betrachtungen über Dichtung und Kunst in unserer Zeit*, Stuttgart.
- Wellbery, D. 2002. „Kunst – Zeugung – Geburt. Überlegungen zu einer anthropologischen Grundfigur“, Chr. Begemann / D. Wellbery (Hg.) 2002, 9-36.
- Werberger, A. 2007. „Nur eine Muse? Die jiddische Schriftstellerin Debora Vogel und Bruno Schulz“, I. Hotz-Davies, Sch. Schahadat (Hg.). *Ins Wort gesetzt, ins Bild gesetzt. Gender in Wissenschaft, Kunst und Literatur*, Bielefeld, 257-286.
- Ziegler, G. 1979. *Alexander S. Puschkin. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek/Hamburg.