



Dies ist eine Leseprobe von Klett-Cotta. Dieses Buch und unser gesamtes Programm finden Sie unter www.klett-cotta.de

ELISA VON HOF

~~Un-~~ **sichtbare Musen**

Frauen, die unsere Welt veränderten

KLETT-COTTA

Klett-Cotta

www.klett-cotta.de

J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Rotebühlstraße 77, 70178 Stuttgart

Fragen zur Produktsicherheit: produktsicherheit@klett-cotta.de

© 2026 by J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH,

gegr. 1659, Stuttgart

Alle Rechte inklusive der Nutzung des Werkes für Text und

Data Mining i. S. v. § 44 b UrhG vorbehalten

Cover: Rothfos & Gabler, Hamburg

unter Verwendung einer Abbildung von © Marie Denise Villers:

Marie Joséphine Charlotte du Val d'Ognes (1786–1868), 1801, oil on canvas,

Metropolitan Museum of Art, New York City

Korrektorat: Henriette Hufgard, Berlin

Gesetzt von C.H.Beck.Media.Solutions, Nördlingen

Gedruckt und gebunden von CPI – Clausen & Bosse, Leck

ISBN 978-3-608-96705-0

E-Book ISBN 978-3-608-12619-8

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der

Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten

sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

»Jedes Mal, wenn ich eine neue Frau nehme,
sollte ich ihre Vorgängerin verbrennen.
Dann wäre ich sie los. [...] Vielleicht würde mir
das auch meine Jugend zurückgeben.
Man tötet die Frau und löscht damit die
Vergangenheit aus, für die sie steht.«

PABLO PICASSO

»It is mostly with your blood, Gala,
that I paint my pictures.«

SALVADOR DALÍ

»Frauen haben all diese Jahrhunderte
als Spiegel gedient, im Besitz der magischen und
verführerischen Kraft, die Gestalt des Mannes
doppelt so groß erscheinen zu lassen.«

VIRGINIA WOOLF

Inhalt

9	Vorwort: Die Revolverheldin
11	Über Genies und die Frauen, die wir Musen nennen
17	<i>Die Geschenke der Muse</i>
32	<i>Die Krux der Kreativität</i>
36	<i>Die Geburt des Genies</i>
50	Am Musenhof 1: das System Goethe
68	Die Managerinnen
120	Die Ko-Produzentinnen
172	Am Musenhof 2: das System Picasso
203	Die Supermodels
234	Die Therapeutinnen
276	Die Benutzten
314	Am Musenhof 3: das System Kanye West
330	Über Musen und die Männer, die wir Genies nennen
341	Danksagung
344	Zitatnachweis
345	Anmerkungen
393	Register

Die Revolverheldin

Als sie ihn kennenlernt, ist sie 16 Jahre alt. Sie treffen sich zufällig am Pool seines Motels in Arizona. Dort duscht sie, weil es sicherer als in dem Heim ist, in dem sie gerade lebt. Der Typ am Pool kommt ihr bekannt vor. Später begreift sie, warum. Es ist der Autor des Buchs, das sie gerade liest, *The Orchard Keeper*, das Debüt des Schriftstellers Cormac McCarthy.

Als sie am nächsten Tag zum Motel zurückkehrt, fragt er, ob sie wieder da sei, um ihn zu erschießen. Denn sie trägt einen Revolver um die Hüfte. Den hatte sie zuvor dem Heimleiter gestohlen. Sie will nie wieder geschlagen oder betatscht werden, deshalb die Waffe. Nein, sagt sie, sie möchte nur das Autogramm des ersten Schriftstellers, den sie je getroffen hat. Kurze Zeit später, 1977, sie ist gerade 17 Jahre alt geworden, fragt McCarthy, ob sie ihn auf eine Reise nach Mexiko begleiten will. Er wird dort für seinen nächsten Roman, *Blood Meridian*, recherchieren. Darin reißt ein Teenager von zu Hause aus und macht sich auf den Weg nach Westen. Ein weiteres Buch wird mit dieser Situation spielen. In *All the Pretty Horses* (1992) reisen drei Teenager über die Grenze nach Mexiko. Parallelen zu der 17-jährigen Jugendlichen mit dem Revolver? Zufall, natürlich. Jedenfalls will sie mit ihm gehen. Sie muss dringend weg. McCarthy fälscht ihre Geburtsurkunde, damit die Minderjährige ihn über die Grenze begleiten kann.

Hat sich der Schriftsteller schon hier in sie »verliebt«? Oder

wollte er sich bloß von der schönen Teenagerin »inspirieren lassen«? Wann wurde sie zur Muse? Wir wissen es nicht genau. Klar ist, dass die beiden eine Weile in Mexiko bleiben und eine Beziehung beginnen, der verheiratete, 42-jährige Autor und die aus einer missbräuchlichen Familie stammende Jugendliche mit dem Revolver um die Hüfte. Und dass sie ihm allerhand beibringt, über Pferde zum Beispiel, was in seinen Büchern wichtig wird.

»Ich liebte ihn«, sagt sie später. »Er gab mir Sicherheit.« Auch wenn die beiden über Dekaden in Kontakt bleiben, die Liebesbeziehung endet in den Achtzigern. Sie erkennt sich in seinen Romanfiguren wieder. »Obwohl ich Bücher so sehr liebe, war ich überrascht, dass es sich nicht romantisch anfühlte, dass über mich geschrieben wurde. Ich fühlte mich irgendwie ausgebeutet«, sagt sie. Augusta Britt, so heißt diese Revolverheldin, wird ihre Geschichte später selbst öffentlich machen.¹ Sie erzählt sie 2024 der *Vanity Fair*. Die Muse wird so zur Erzählerin, und die ehemalige Teenagerin vom Objekt der Kunst zum Subjekt ihrer Geschichte. Vielen anderen Frauen ist nicht gelungen, was Augusta Britt geschafft hat. Sie veränderten die Kunst- und Kulturgeschichte, aber blieben unsichtbar.

Wobei, »unsichtbar«, das trifft es nicht. Denn einige waren sichtbar. Sogar sehr. Sie wurden gemalt, gefilmt, fotografiert, besungen. Büsten wurden nach ihrem Abbild geschaffen und Romanheldinnen nach ihrem Vorbild geformt. Sie haben berühmte Männer beraten und belehrt, ihre Arbeiten lektoriert und ausgebessert, sich Sorgen angehört und Schaffenskrisen gelöst und nebenbei dafür gesorgt, dass das Genie nicht verhungert. Und doch blieben viele namenlos. Das will dieses Buch ändern.

Über Genies und die Frauen, die wir Musen nennen

Stellen Sie sich, liebe Leser:innen, ein Genie vor. Vergessen Sie bitte, was ich über Cormac McCarthy geschrieben habe; zu ihm und zu Augusta Britt, der Frau mit dem Revolver, kommen wir später zurück. Stellen Sie sich vor, dass das Genie malt. Es steht vor einer großen Leinwand und streicht mit einem breiten Pinsel über den Stoff. Sieht energisch aus. Jetzt stellen Sie sich ein neues Genie vor. Es sitzt an einem Computer und starrt auf den Bildschirm, die Zigarette glimmt im Aschenbecher auf dem Schreibtisch. Und jetzt denken Sie bitte an ein Genie in einer weiteren Situation. Es sitzt am Klavier und spielt einige Akkorde, klingt schön, dann summt es, beginnt Wörter zu formen, die zu Zeilen verschmelzen: An wen haben Sie gedacht? Einen *weißen*, mittelalten Mann? Geht mir auch so. Egal, wo ich mir ein Genie vorstelle, beim Malen, Komponieren, Schreiben, Modezeichnen, Dichten, Singen, es ist immer ein Mann.

Denn der Begriff ›Genie‹ ist ein Synonym für einen ziemlich begabten Typ. So begabt, dass man seine Kunst kaum fassen kann, dass er die Grenzen der Konvention sprengt, sich hinwegsetzt über gesellschaftliche Regeln, und das schafft, was vor ihm noch keiner (keine sowieso nicht) geschafft hat: AUßERGEWÖHNLICHE KUNST. Oder eine wissenschaftliche Entdeckung. Aber in diesem Buch geht es nicht um die Albert Einsteins oder Steve Jobs dieser Welt, obwohl auch sie vielfach als

Genies gelten. Hier geht es um das Künstlergenie und sein Leben. Dass er dieses womöglich nicht auf die Kette kriegt, nehmen wir übrigens hin. Man kann ja nicht in allem glänzen. Mitunter bestätigt es unseren Genie-Verdacht sogar, wenn er so exzentrisch auftritt, als verfolgten ihn wahnhafte Visionen. Und Genies geben uns ja auch viel zurück. Picassos Dackel-Druck von IKEA zum Beispiel, der verleiht vielen Wohnzimmern eine ironisch-freundliche Note.¹ Ein Genie, das ist für uns ein Einzelgänger. In so einem Leben ist nur Platz für die Kunst. Warum sehen wir unseren Steuerberater eigentlich nicht so? Und auch nicht unsere Urologin? Weil das Genie etwas geschafft hat, was sonst nur dem Papst zusteht: über allem zu schweben. Aber warum ist das so?

Auf den folgenden 300 Seiten beschäftigen wir uns mit Kunst und Popkultur, mit ikonischen Gemälden und fantastischen Skulpturen, mit großer Dichtkunst und wunderschöner Mode, mit Songs und Opern, die uns zum Weinen bringen, und all den Männern, die wir damit verbinden. Ja, es werden Genies entzaubert. Aber nicht die Kunst, die sie schufen (jedenfalls meistens nicht, manchmal komme ich nicht drumherum, siehe: die Brust-Drucke von Yves Klein). Doch in der Regel gilt: Kunst wie Tolstojs Epos Anna Karenina wird vielseitiger, wenn wir wissen, wie sie entstand. Die Idee dieses Buches ist also nicht, Kunst madig zu machen, sondern die ins Scheinwerferlicht zu rücken, die dafür gearbeitet und häufig auch gelitten haben: Frauen.

Vermutlich haben Sie sich schon gefragt, warum es hier einhalb Seiten um das männliche Genie geht, wenn die Unterzeile dieses Buchs doch lautet »Frauen, die unsere Kultur veränderten«. Genau deshalb: Um unseren Blick auf Kunst und die Genies, die wir dafür verantwortlich sehen, erstmal nachzuzeichnen. Das Gedankenexperiment vom Beginn könnten wir fortsetzen. Welche Assoziation kommt uns in den Sinn, wenn wir an eine Muse denken? Ich fürchte, es ist eine *weiße*, junge, normschöne cis Frau. Vielleicht räkelt sie sich auf einer Chaiselongue, während ein Mann sie malt.² Womöglich denken Sie

auch nicht an den Entstehungsprozess von Kunst, sondern direkt an das Ergebnis, aber es wäre ein ähnliches Bild, denke ich, im doppelten Sinn. In den Kopf schießt dann nämlich direkt ein Gemälde, das eine junge, normschöne Frauenfigur zeigt, vielleicht mit verrutschtem Nachthemd, vielleicht mit verhuschtem Blick. Möglicherweise denken Sie weniger klischeehaft als ich, aber wahrscheinlicher ist: Bei Ihnen ploppen ähnliche Szenarien auf. Die Muse ist unmittelbar verbunden mit dem potenten cis-männlichen Genie und, das machen wir uns weniger bewusst, mit seinem Blick.³ Deshalb denken wir dieses Figureschema auch genderbinär, obwohl die Realität diverser aussieht. Denn ja, es gab und gibt natürlich Schwarze und queere Musen. Und, diese Frage wurde mir erstaunlich schnell und erstaunlich oft gestellt, wenn ich von diesem Buch erzählt habe: Es gab und gibt männliche Musen – aber tatsächlich viel, viel, viel seltener, denn sie passen nicht in das alles determinierende, heteropatriarchale Stereotyp des Künstlergotts und in eine Kulturindustrie, die Künstlerinnen viele Jahrhunderte ausschloss.⁴ Die Muse ist für uns also stets nur der Sidekick des genialen Künstlers, ein NPC, würden meine Patenkinder sagen, ein Non-Player-Character, also eine passive Figur, die man in einem Videogame nicht spielen kann. Mit anderen Worten: schöne Staffage. Klar, die Existenz von Musen wird in Künstlerbiografien angedeutet, im Museum erwähnt, wenn auf den Gemälden mehr Aktmodelle als ausgestellte Künstlerinnen im Saal zu sehen sind. Heute verwenden wir den Begriff seltener, aber noch immer bezeichnen wir Frauen als »Muse von«, wenn wir nicht ganz sicher sind, was sie eigentlich machen, aber irgendwie ahnen, dass sie für die Kunst ihres Partners wichtig sind. Die Hauptrolle spiel(t)en Musen nie. Sie sind stets die Ableitung des genialen Mannes, deshalb musste dieses Buch über den kleinen Umweg beginnen.

Nun könnte man natürlich fragen: Warum überhaupt ein Buch über schöne Staffage schreiben? Als Historikerin und Kultur-

journalistin interessiere ich mich dafür, wie Kunst entsteht. Vielleicht sogar mehr für das *behind the scenes* als für das, was auf der Bühne passiert. Wie kommen Schriftsteller:innen und Dramatiker:innen auf ihre Ideen? Was steht zwischen den Zeilen eines großartigen Songs? Und wer sind die Menschen, die uns mit ihrer Arbeit dazu bringen, die Welt mit anderen Augen zu sehen und häufig auch zu fühlen? Wenn ich einen grandiosen Roman zu Ende gelesen habe, blättere ich sofort zum Autor:innenprofil auf der letzten Seite. Ich will wissen, mit wessen Gedanken ich so viel Zeit verbracht habe. So spannend und privilegiert es ist, sich beruflich mit Künstler:innen beschäftigen zu können: In den vergangenen Jahren habe ich mich auch immer wieder mit dem System drumherum befasst, an Theatern, beim Ballett, in den Medien, in der Musikindustrie. Schließlich haben wir seit dem Aufkommen der #MeToo-Debatte 2017 viel über Machtverhältnisse und ihren Missbrauch gelernt. Etwa, dass künstlerische Institutionen besonders anfällig dafür sind. Intransparente Aufstiegsmöglichkeiten bei gleichzeitig steilen Hierarchien, miese Bezahlung und Abhängigkeit von der kaum quantifizierbaren Meinung einzelner begünstigen Sexismus und Diskriminierung. Das ist nicht nur Theorie. Ich habe leider immer wieder feststellen müssen: Es ist auch in der Praxis so.

Je mehr in den vergangenen Jahren über die Arbeitsumstände in der Kulturindustrie bekannt wurde, desto mehr begann ich, an dem System selbst zu zweifeln. An den Strukturen, die überkommen wirken, an der Macht, die einzelnen zukommt (im Gegensatz zu dem, was auf Bühnen zelebriert wird), an der Arbeit, die gerade Idealist:innen häufig ausbeutet, an den Euphemismen, die wir uns darüber erzählen. Und auch am Publikum, das sich behände weigert, Idole als fehlbare Menschen anzuerkennen.

Dem großen Künstler verzeihen nicht nur seine Fans alles. Spätestens seit den Recherchen über das perfide Castingsystem um Rammstein-Frontmann Till Lindemann, an denen ich beteiligt war, ist mir das klar. Man könnte an dieser Stelle auch

andere Namen einsetzen, aber dieses Beispiel ist besonders erschreckend, finde ich. Auch nachdem Lindemann auf der Titelseite des SPIEGEL erschien und das System öffentlich wurde, das ihm Frauen zuführte, ist der Mann verehrt worden. So ist das bis heute. Manche applaudieren ihm sogar lauter als zuvor. Was das mit den mutmaßlichen Opfern macht? Ihnen wurde vorgeworfen, durch das Vorbringen der Vorwürfe selbst berühmt werden zu wollen oder Rache zu nehmen an einem Mann, den sie nicht mehr haben könnten. Wie bitter.

Ich glaube inzwischen: Die Grenzübertretung ist so untrennbar mit dem Genie verbunden, wir erwarten geradezu gewisses Fehlverhalten von jemandem, den wir für einen Künftlergott halten möchten. Sonst unterscheidet er sich ja gar nicht so sehr von uns. Ein Genie muss sich allerdings von gesellschaftlichen Konventionen absetzen, muss sie sogar zerstören oder wenigstens verachten, sonst wäre es nur ein übergriffiger Musiker mit schlechten Manieren. Und davon hätte ja niemand was.

Manchmal zweifelte ich auch an uns, den Journalist:innen. Einer der ersten Tipps, die man als angehende Journalistin bekommt, lautet: Bring Bewegung in deinen Text, komm deinen Protagonistinnen und Protagonisten nah und frag, frag, frag. Berichte vom großen Konflikt (und im Idealfall von dessen Lösung). Geschichten erzählen wir über Personen und nicht über Dinge. Menschen interessiert nichts so sehr wie Menschen.

Schon hier begegnet uns allerdings ein kleines Problem, das sich später als größeres entpuppen wird. Ohne zu viel vorwegzunehmen: Dass wir Journalist:innen so gern Heldengeschichten erzählen und dass wir auch in der Gegenwart noch verliebt in die Idee eines genialen Künstlers (heute manchmal sogar auch Künstlerin) sind, trägt zur schiefen Bewertung von Kunst und ihrer Schöpfer:innen bei. Ich nehme mich da nicht aus. Natürlich lese auch ich gern Geschichten, in denen Menschen Großartiges schaffen. Aber ist das plausibel? Der Held (heute, wie gesagt, manchmal sogar die Heldin), der allein den Widerständen trotzt? Der auf seinen inneren Kompass vertraut, be-

harrlich, leidenschaftlich, bis er vollbracht hat, was sonst kaum einer schafft? Ganz allein?

Seit Jahren beschwören wir die Kraft des Teams, in der Politik, in der Wirtschaft, in der Wissenschaft. Wer auf die Autor:innenliste eines wissenschaftlichen Papers schaut, wird sich wundern, wie viele Namen dort aufgeführt werden. Gleiches gilt für die Autor:innenzeile so mancher Titelgeschichte. Ein großer Scoop recherchiert sich eben kaum allein. Ein funktionierendes Team ist so wichtig, die Koalition aus SPD, FDP und Bündnis 90/Die Grünen ist zerbrochen, weil sie keines (mehr) war. Sogar im Sport bröckelt die Idee der genialen Einzelleistung. Er müsse seine Goldmedaille eigentlich in 1000 Stücke zerteilen, sagte der Rodler Max Langenhan, als er im Februar 2026 bei den Olympischen Spielen in Italien gewann, denn so viele Menschen hätten seine Karriere möglich gemacht. Noch Stunden vor seiner Goldfahrt litt er unter gravierenden Nackenschmerzen, wollte zunächst nicht antreten. Er konnte nur durch den Eiskanal rasen, weil sein Team ihn fit gemacht hatte. Physiotherapeut:innen hätten ihm »den Arsch und diese Medaille gerettet«, sagte Langenhan in Interviews. Doch in der Kultur lebt das Genie weiter.

Wer sich das kaum vorstellen kann, sollte den Begriff »Genie« in eine beliebige Suchmaschine tippen. Sofort erscheinen aktuelle Schlagzeilen, in denen Künstler mit diesem Label gewürdigt werden. Tote Architekten, egomanische Maler, Hollywood-Regisseure. Der Genie-Gedanke hält sich hartnäckig, obwohl ihm mehrmals, etwa von den Realist:innen des 19. Jahrhunderts und den späteren Poststrukturalist:innen, prominent widersprochen wurde. Leider haben sie sich für die Muse nicht so stark eingesetzt. Sowieso, es gibt kaum Literatur zu ihr, nette Bildbände ja, aber keine fundierte Überblicksdarstellung, zum Genie dagegen: massenhaft. Vielleicht ist die Figur deshalb noch etwas verkrusteter als die ihres Meisters. Also: Warum verfährt die Idee der Muse und des Genies, obwohl wir nicht nur von der Relevanz eines Teams wissen, sondern auch von #MeToo?

Warum weisen wir Frauen immer (noch) die passive, unbedeutende Nebenrolle zu? Und mehr noch: Wer sind die Frauen, die durch den Blick des Künstlers auf Leinwänden präsentiert, in Lovesongs besungen und in der Lyrik bewundert werden? Was hieß es, zur Muse gemacht zu werden? Und wie war es eigentlich wirklich, als Pablo Picasso die weinende Dora Maar malte, John Lennon über die Liebe sang und Alfred Hitchcock Schauspielerinnen zum Schreien brachte? Genau darum soll es in diesem Buch gehen.

Für die Spurensuche müssen wir uns allerdings von einer kleinen Denkblockade verabschieden, zumindest für die kommenden Seiten: Der Autor ist tot. Das hat der französische Denker Roland Barthes Ende der Sechzigerjahre ausgerufen. Ein Text, ein Kunstwerk, sollte nicht länger autobiografisch gedeutet werden, schließlich sind Schriftsteller:in und Erzählstimme nicht identisch. Die große Freiheit, die in diesem Gedanken liegt, hilft uns aber für dieses Vorhaben nicht weiter, schließlich wollen wir die Entstehungsbedingungen von Kunst anschauen. Wir nehmen also an: Der Autor ist nicht tot, er ist ziemlich lebendig.

Die Geschenke der Muse

Auf die Frage, wer zuerst da war, Muse oder Genie, gibt es eine einfache Antwort: die Muse. Merkwürdig, oder? Bevor ich mit der Recherche zu diesem Buch begann, dachte ich, das Genie hätte die Bühne zuerst betreten. Und die Muse sei dann später dazugekommen, als ihm langweilig wurde. Oder sie sei aus seiner Rippe geschnitzt worden, als ultimatives Objekt der Begierde und Selbstprojektion. Tatsächlich war es anders. So richtig populär wird das Künstlergenie erst im 18. Jahrhundert, die Muse allerdings feiert ihren größten Triumph bereits in der europäischen Antike. Man könnte sagen: Mit der Muse – vielmehr den Musen – beginnt das, was wir heute Literatur nennen.

»Zorn, o Göttin, singe des Peleiden Achilles«⁵ – so geht Homers *Ilias*, das erste Epos Europas, los. Der erste Vers über den Trojanischen Krieg gilt nicht dem Poeten oder Vortragenden, er gilt der Muse. Okay, und Achilles' Zorn, das wird ja das Thema der Geschichte. Mit der Bitte »o Göttin, singe« sind die Musen gemeint, Schutzgottheiten der Künste. Bevor der Erzähler mit der Geschichte (und die ist ja nicht gerade kurz) loslegen konnte, musste er um göttliche Inspiration bitten. Damit er alles erinnert und richtig vorträgt. Ein Glück wurde sie ihm zuteil, denn wie sonst hätte er aus dem Werk erzählen und es überliefern können? Einen Gesang später bittet er die Göttinnen noch mal um Hilfe: »Sagt mir nun, Musen, die ihr die olympischen Häuser habt – denn ihr seid Göttinnen und seid zugegen bei allem und wisst alles, wir aber hören nur die Kunde und wissen gar nichts.«⁶ Schon das zeigt: Musen sind in der archaischen Mythologie enorm relevant. Sie vermitteln Wissen und Schönheit. Sind sie den Poeten, Musikern und Dichtern (gendern nicht nötig) nicht gewogen, können sie keine Kunst produzieren – wobei Kunst in der Antike eine andere Bedeutung hatte, dazu kommen wir noch. Auch wenn Homer⁷ sie manchmal im Singular anruft, später erfahren wir, dass es sich bei den Göttinnen um neun Musen handelt. Bleiben sie bei ihm noch namenlos, erzählt uns der Dichter Hesiod in seiner *Theogonie*, der mythologischen Urgeschichte, woher sie kommen und wie sie heißen: Klio, Euterpe, Thalia, Melpomene, Terpsichore, Erato, Polyhymnia, Urania und Kalliope sind die Töchter des Göttervaters Zeus und der Titanin Mnemosyne, Göttin der Erinnerung und des Gedächtnisses, geboren auf dem Olymp.⁸ Bei Hesiod sind die neun Göttinnen noch nicht für Spezialgebiete der Kunst zuständig, das kommt erst später. Hesiod lobt, wie wunderbar sie tanzen und singen, wie weich ihre Haut sei, wie lieblich ihr Charakter, zart ihr Körper und gut ihr Aussehen.⁹ Auch andere antike Dichter loben die körperlichen Merkmale der Göttinnen, mal haben sie Locken, mal schimmern sie golden. Es ist die Basis dafür, wie wir sie heute sehen. Hesiod ist ein Schleimer: »Ge-

segnet ist, wen die Musen lieben; süß strömt ihm die Rede vom Munde«,¹⁰ sagt er. Die Musen sorgen also für die göttliche Inspiration des Dichters. Und mehr noch, sie sorgen sogar für dessen Stimme. Hesiod selbst, auch das erzählt er uns, war nämlich Hirte, bevor er die Musen traf. Obwohl sie davon nicht begeistert waren, schenkten sie ihm eine fantastische Stimme (und weitere Dinge). Nicht nur die Voraussetzung, Sänger und Dichter zu werden, auch die Ermächtigung dazu kam also von den Musen. Die britische Journalistin und Schriftstellerin Natalie Haynes erzählt die Geschichte in *Goddesses* ziemlich unterhaltsam nach. Sie geht auch darauf ein, dass den mythischen Musen mitunter Rachsucht und Grausamkeit unterstellt werden, zwei Topoi, die an den realen Musen hängen blieben. So heißt es noch heute manchmal über die Figuren, sie hätten ihre Gegner:innen gequält, die Sirenen etwa. Haynes zeigt allerdings durch Analysen von Ovids *Metamorphosen*, dass die Musen als recht friedfertige Göttinnen galten. Bloß wenn man sie und ihre Sangeskunst herausforderte und obgleich des sinnlosen Wettstreits nicht aufgab (es waren immerhin fliegende Göttinnen, mit denen man sich anlegte), konnte man in eine Elster verwandelt werden.¹¹ Ein Gemälde von 1400, das die Erzählung illustriert, zeigt die Musen übrigens schon so, wie sie heute häufig betrachtet werden: Nackt baden die Musen in einer Quelle, über ihnen sitzen die Elstern.¹² Sowieso, das Wasser ist ihr Element. In dessen Nähe werden sie oft dargestellt, der Schwan ist das ihnen zugeordnete Symboltier, und der Gott, in dessen Gefolge sie oft auftauchen, ist Apollon.¹³

Hesiod, der etwa 700 v. Chr. lebte, erwähnt noch eine weitere Fähigkeit, die bis heute an musischen Frauen kleben geblieben ist: Sie trösten. »Hegt nämlich einer auch Trauer und Sinn, den frisches Leid befiel, und mag sein Herz vor Kummer verdorren; [...] So schnell trösten ihn die Gaben der Göttinnen.«¹⁴ Die Musen sind hier vermittelnde Instanz, aber dennoch: Ihretwegen vergisst man seine Sorgen. Auch diese Szene wird uns später plastisch präsentiert. Der französische Maler Gustave

Moreau malte *Hésiode et la Muse* 1891. Auf dem Gemälde sieht man Hesiod, ein Tuch bedeckt seine Hüfte, ein Lorbeerkranz schmückt sein Haupt, in der Hand hält er eine Leier, er schaut recht trübsinnig. Ein Glück steht hinter ihm die Muse Melpomene, ihre großen Flügel strecken sich sogar über den Bildrand hinaus, die ihm fürsorglich über den Arm streichelt und ihm etwas zuflüstert.

Allerdings verkünden die Schutzgöttinnen der Künste nicht immer nur Wahres, auch wenn die fünf mit den Hüften schwingenden Musen in Disneys Musicalsage *Hercules* von 1997 direkt am Anfang singen: »Und jedes Wort ist wahr.« Die mythischen Musen erzählen Hesiod, dass sie auch die Kunst der Lüge beherrschen, und diese so klinge, als sei sie wahr. Das macht es natürlich etwas kompliziert. Nun ist ›Wahrheit‹ an sich ein schwieriger Begriff, vielleicht streiten sich Wissenschaftler:innen der Gräzistik deshalb seit langer Zeit über die Interpretation dieser Verse.¹⁵ Die einen denken, Hesiod habe sich selbst damit abheben wollen von anderen Dichtern (vor allem von Homer), weil die Musen ihm natürlich nur Wahres berichteten. Andere sehen dafür keine Anhaltspunkte im überlieferten Text.¹⁶ Sie halten den Verweis auf die Ambiguität ihrer Kunst entweder für einen Ausdruck ihrer kreativen Macht, ihrer Arglist, oder für einen versteckten Appell ans Publikum, sorgsam mit den Geschichten umzugehen. Vielleicht brauchten die Dichter auch einfach einen Sündenbock, falls sie beim allzu freien Erfinden erlappt wurden.

Die neun Musen erhalten im Lauf der Zeit ihre Jobs.¹⁷ Kalliope, die Muse schlechthin, wird zur Göttin der epischen Poesie und Wissenschaft, Urania steht für Astronomie ein, Polyhymnia vertritt heiligen Gesang und Hymnendichtung, Melpomene die Tragödie, Erato die Lyrik und Liebespoesie. Zur Ansprechpartnerin für Komödien und Feste wird Thalia, Klio wird für Geschichtsschreibung zuständig, Euterpe für Flötenspiel und Musik, Terpsichore für Tanz.¹⁸ Mitunter unterscheiden sich die Zuschreibungen etwas; dies sind die geläufigsten Wirkungsbe-

reiche. Interessant ist allerdings, dass nicht alle Künste vertreten sind. Bildhauerei und Malerei fehlen. Dass Musen auch und vielleicht sogar mehr denn je mit der bildenden Kunst verknüpft werden, geschah erst viele Jahrhunderte später. In der Antike gelten Maler und Bildhauer als Handwerker, ihre Arbeit zählt zu den *artes mechanicae*, den mechanischen, nicht den freien Künsten.¹⁹ Zu diesen zählen Poesie, Rhetorik, Dialektik, Geometrie, Astronomie und Musik – alles Gebiete, die von den Musen vertreten werden. Deshalb gelten sie als »Botinnen der geistigen Welt«. ²⁰ Wie passend, dass das Museum nach ihrer Heimat benannt werden wird.

Der Musenanruf ist in der antiken Dichtkunst häufig eine Bedingung und gleichzeitig die Legitimation künstlerischen Schaffens, Musen sind die »ursprüngliche kreative Kraft«, ²¹ nicht der Dichter selbst. Deshalb beginnt auch die *Odysee*, Homers an die *Ilias* anknüpfende Sage, die von den Abenteuern des Kämpfers und Seefahrers Odysseus nach dem Trojanischen Krieg erzählt, mit einem Musenanruf: »Melde den Mann mir, Muse, den viel gewanderten«, ²² erst danach legt er los. Forschende haben darüber debattiert, inwieweit die *Invocatio* an die Musen Abhängigkeit von deren Macht symbolisiert. Der Musenanruf könnte schließlich als Gebet interpretiert werden, das die Hilflosigkeit des Sängers betone, ohne göttliche Unterstützung nicht(s) erzählen zu können. ²³ Die griechische Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Maria Oikonomou schlägt eine andere Interpretation vor: »Niemals heißt es, ich bitte dich, mir lyrische Kraft zu gewähren; stattdessen ist das Flehen geradezu stereotyp imperativisch formuliert.« ²⁴ Die interessante grammatikalische Form, die Verbindung von Bitte und Befehl, trage zwar dem Brauch Rechnung, den Beistand der Göttinnen zu erbitten. Allerdings zeige der Imperativ auch, dass sich der Dichter die Musen dienstbar mache. ²⁵ Die Althistorikerin Mary Beard, die in Cambridge lehrt, hat in ihrem grundlegenden Essay *Frauen & Macht* herausgestellt, wie systematisch Frauen in der Antike Macht abgesprochen wurde. Und mehr noch, wie

tief die Tradition verwurzelt ist, Frauen zum Schweigen zu bringen. Beard macht das unter anderem an der *Odyssee* fest, deshalb passt es so gut an diese Stelle.²⁶ Sie berichtet davon, wie Odysseus' Sohn, Telemachos, seiner Mutter Penelope das Wort verbietet:

»Zieh dich in deine Gemächer zurück
Und kümmere dich um das deinige, Spindel und Webstuhl
Lass dir die Mädchen zur Hand gehen. Das Wort zu führen
Ist Sache der Männer, am meisten die meine
Ich bin der Mann im Haus.«²⁷

Beard führt noch weitere Beispiele an, in denen Macht über den Ausschluss von Frauen funktionierte. »Die öffentliche Rede war ein, wenn nicht das konstitutive Attribut der Männlichkeit.«²⁸

Es ist natürlich arg pauschal, von *der* Antike zu sprechen oder *dem* antiken Patriarchat. Schließlich umfasst die Epoche viele Jahrhunderte und diverse Gesellschaften. Und es gab gravierende Unterschiede, wie die Wissenschaftsjournalistin Angela Saini in einer umfassenden, faszinierenden Untersuchung zeigt. In *Die Patriarchen* arbeitet sie heraus, dass Frauen zum Beispiel im alten Ägypten, in Sparta oder in der Mongolei über wesentlich mehr Rechte als im antiken Athen oder Rom verfügten. Doch ausgerechnet in Griechenland, unserer angeblichen Wiege der Demokratie, wurde die männliche Herrschaft so als gesellschaftliche Norm ausgerufen, dass Frauen keine politischen Rechte besaßen und kaum Unabhängigkeit. Man könnte sogar sagen, die Unterdrückung der Frau entwickelte sich mit der Entstehung attischer Staaten.²⁹ »Den Menschen wurde weisgemacht, dass Freiheit von Frauen die Integrität des Staats bedrohen würde.«³⁰ Man muss sich das nicht als einen drastischen Schritt vorstellen, nicht als eine dominante Geste. Jede:r, von den Sklav:innen am unteren Ende der sozialen Hierarchie bis hin zu den Kindern und Ehefrauen, sei in die sozialen Codes des Staates eingereiht worden, schreibt Saini.³¹ Im Lauf dieses Pro-

zesses wurden Frauen weiter in den Haushalt, den *oikos*, gedrängt. Die Dichter, die die europäische Kultur prägten, die wir heute noch lesen, unterstützen diese Bewegung. Es würde an dieser Stelle zu weit führen, aber Frauen kommen in antiken griechischen Texten meistens nicht gut weg. Frauenfiguren werden von männlichen Göttern dominiert, misshandelt, vergewaltigt und mitunter noch dafür bestraft. So wie die schöne Medusa, die erst nach der Vergewaltigung durch Poseidon in das schlangengliedrige Ungeheuer verwandelt wurde, als das wir sie bis heute kennen.³²

Ist es vor diesem Hintergrund plausibel, dass der Musenanruf die Hilflosigkeit des Dichters betonte und seine große Abhängigkeit von den schimmernden Göttinnen? Ich denke eher, hier deutet sich an, was sich in den Jahrhunderten später vollumfänglich vollziehen wird: das Machtgefälle zwischen weiblich codierter Muse und männlich codiertem Genie.

Im Lauf der Zeit wird der Musenanruf »weniger ein Gebet und eher eine Formalität«.³³ Die Musen verlieren ihre Autorität,³⁴ unerheblich, wie viel sie davon jemals wirklich hatten. Mit anderen Worten: Die Göttinnen steigen herab vom Olymp, sie werden immer fleischlicher. Die erste bekannte Muse wird das vom Dichter Dante Alighieri verehrte Mädchen Beatrice Portinari, die wahrscheinlich Bice hieß.³⁵ Getreu seiner Selbstausskunft verliebt er sich in sie, als sie acht Jahre alt ist. Immerhin: Dante ist gleich alt. Als er sie wieder sieht – inzwischen sind beide ungefähr 17 –, wird er von recht morbiden Visionen heimgesucht, Beatrice isst sein brennendes Herz usw.³⁶ Jedenfalls schreibt der florentinische Dichter jahrelang über die Liebe zu dieser Muse, die einen anderen Mann heiratete und schließlich starb. Für die Journalistin Francine Prose, die mit dem Band *Das Leben der Musen* 2004 eine der wenigen Auseinandersetzungen mit realen Musen vorgelegt hat, ist Dantes Beziehung ein Beispiel dafür, wie sich das Musenbild seit der Antike gewandelt hat.³⁷ Als die mythologischen Musen als Inspirationsfiguren

ausgedient hatten, habe man eine neue Erklärung dafür gebraucht, wie Kreativität entsteht.

»Da eine Rückkehr zum Heidnischen außer Frage stand, gab es nur eine Richtung, nämlich nach unten – vom Göttlichen zum Sterblichen. Und da für die meisten Menschen Verliebtheit einer transzendentalen Erfahrung am nächsten kommt, also dem Gefühl, von ungewollten, unbeherrschbaren Kräften eingenommen zu sein, versuchte man mit dem Modell der Leidenschaft, den Vorgang der Inspiration zu verstehen.«³⁸

Ich bin mir nicht sicher, ob hier nicht schon zu sehr das Bild des potenten, heterosexuellen Künstlers mitschwingt, der mithilfe seiner Lenden Kunst schafft. Ein Bild, das sich in dieser Form erst viel später entwickeln wird. Aber Prose hat in einem Punkt recht: Dante war seiner Zeit in vielerlei Hinsicht voraus. Eine Frau zur Projektionsfläche eigener Fantasien zu machen, sie zu formen und dermaßen zu idealisieren (Beatrice erscheint in der *Göttlichen Komödie* natürlich als eine Art braver Engel), war fortschrittlich. Die mythologischen Musen als »Ammen« anzurufen, die ihn mit »süßer Milch« versorgen, auch. Die Autoren der Renaissance werden die Musen als Topos antiker Dichtung intensiv bearbeiten.³⁹

Schließlich sieht man auch solche Darstellungen häufiger: Statt der neun schönen Göttinnen, die sich in der Antike um den Dichter kümmerten, sind es nun engelhaft Wesen, die etwa den Evangelisten göttliche Inspiration vermitteln.⁴⁰ Besonders plakativ zeigt das etwa Jan Gossaerts Gemälde *Lukas malt die Madonna*, wie die Kunsthistorikerin Verena Krieger in ihrem Buch zum Künstlerbegriff schreibt.⁴¹ Auf dem Bild, das um 1520 entstanden ist, sieht man den vor einem Pult knienden Evangelisten und Maler Lukas, der eine von Putten umrankte Madonna malt. Neben ihm steht ein Engel, der seine rechte Hand und seinen Pinsel führt und ihm bestärkend in den Rü-

cken greift. Dieser Lukas hat eine geistige Muse, keine erotische. Ein solches Bild muss hilfreich gewesen sein, um die Bedeutung des bildenden Künstlers als Gottes Stellvertreter vorsichtig einzuführen. Und natürlich legitimiert eine solch göttliche Inspirationsmuse die Kunst selbst gegen den Vorwurf, sittengefährdend oder glaubenszersetzend zu wirken.⁴² Allerdings werden die Musen bald entchristianisiert und wieder verweiblicht. Und noch eine Neuerung wird bedeutsam: Die bildenden Künstler werden in den Kunstbegriff inkludiert, die Ideen des Humanismus machen es möglich. Schließlich rückt der Mensch anstelle von Gott in den Mittelpunkt des Weltbilds.⁴³ Und dieser darf selbst schöpferisch tätig werden. Künftig ist es nicht länger die göttliche Eingebung, die den Künstler zum Künstler macht. Es ist er selbst. »Der Künstler ist kein Werkzeug göttlichen Willens, sondern ein mit außergewöhnlichen geistigen Fähigkeiten ausgestatteter Mensch.«⁴⁴ Respektive: ein Mann.

Die Kunsthistorikerin Krieger macht das an Cristofano Alloris Gemälde *Michelangelo und der Genius der Poesie* (1621) wunderbar deutlich: Man sieht darauf einen Künstler, der seinen Kopf melancholisch auf eine Hand gestützt hat, während er ins Leere starrt. Über ihm schwebt eine Muse, der Genius der Poesie, was damals Schutzgeist hieß. Von ihm unbemerkt krönt diese Muse den Künstler, während sie eine Geige in der anderen Hand hält. Im Hintergrund beobachten zwei Männer die Szene. »Die in sich gekehrte Haltung des Künstlers, der ganz aus sich selbst zu schöpfen scheint, entwertet den Genius, der als Inspirationsfigur überflüssig wird und nun mehr der Huldigung dient«,⁴⁵ schreibt Krieger. Zwar erscheinen ab 1770 diverse Musenalmanache, Textsammlungen wichtiger Dichter, und laut Goethe gewähre nur die Muse »einiges Leben dem Tod«,⁴⁶ aber die göttliche Inspirationsfrau hat ausgedient. Ich glaube, hier zeigt sich umso mehr, was seit 1800 bis heute boomt: das Narrativ des männlichen Künstlergenies und seiner passiven, auf Schönheit und Fantum reduzierten Muse.

Tatsächlich kann man die Abwertung der Muse nicht ohne die Aufwertung des Künstlers lesen. Beides bedingt sich. Auch, weil wir wissen, dass die Ausgrenzung der Frauen aus der Kunst im gleichen Maße wie der Erfolg der männlichen Künstler zunahm.⁴⁷ So ist es sicher kein Zufall, dass das männliche Genie seinen Höhepunkt im Sturm und Drang und der Romantik erlebt, die Muse im Nachklapp auffällig erotisiert wird und gern Künstler küsst. Zwar wurden die antiken Musen in der bildenden Kunst schon vorher nackt oder tanzend dargestellt.⁴⁸ Doch im späten 19. Jahrhundert wird es drastischer:

»Auf unzähligen Denkmälern schmiegen sie sich, schön und mit entblößten Reizen, an den Gelehrten, der sich allerdings – das gebot der Anstand – von ihrer Zuwendung selten aus der Ruhe bringen lässt.«⁴⁹

Da ist sie, die sexuell verfügbare Muse, die den Künstler inspiriert, aber dessen Aufmerksamkeit stets mit bedeutsameren Dingen teilen muss, seiner Arbeit und seinem Ego.

Je stärker Konzepte von Genialität, künstlerischer Autonomie und Kreativität an den Mann gebunden werden, desto mehr wird die Muse zu dessen Objekt. Je mehr künstlerische Hege- monie mit männlicher Potenz aufgeladen wird, desto mehr wird die Muse dessen Verfügungsmasse. Das zeigt etwa Charles Baudelaires Gedicht *Die kranke Muse* von 1857:

»Du arme muse – ach wie ist dir heut? [...]
 Ich wünschte dass in der gesundheit blüte
 Dein busen stets von hochgedanken glühte
 In rytmen rieselte dein christlich blut.
 Wie klänge der antiken silberflut [...]«⁵⁰

Klar, dass ein Dichter wie Baudelaire mehr Interesse am Blut der Musen hat als an deren »süßer Milch«. Aber ihn bewegen die Musen nicht nur als sexualisierte Fantasiefiguren. Mit Apollo-

nie Sabatier, einer einflussreichen Pariser Salondame, hat er eine leibhaftige Muse, um deren Gunst er jahrelang buhlt.⁵¹ Er lässt sie fallen, nachdem sie mit ihm schläft. Warum? Nach dem Sex sei sie nur noch bloße »Frau« für ihn, schreibt er an sie. Und gegen Frauen hegt er »garstige Vorurteile«.⁵² Eine Muse kann sie also nicht mehr für ihn sein. Er hat sie ja schon benutzt.

Auch auf Gemälden des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts zeigen Künstler, wenn sie sich selbst verewigen, geradezu demonstrativ, wie überlegen sie sich Frauen fühlen.⁵³ Die Kunsthistorikerin Krieger belegt das etwa mit Selbstdarstellungen des Malers Lovis Corinth. Darauf sieht man, wie er ein nacktes, ihm ausgeliefertes Modell aggressiv dominiert. Auf einem Bild ist der Maler in Ritterrüstung zu sehen, das Visier hat er hochgeschoben, damit die Betrachtenden sein ernstes Gesicht sehen können. Die Frauenfigur unter ihm zeigt lächelnd ihre entblößte Brust. Corinths Modell ist seine Frau, die bei dem damals bereits bekannten Künstler Malunterricht genommen hatte. Schließlich dürfen Frauen bislang nicht an der Kunstakademie studieren. Charlotte Berend-Corinth ist wie so viele andere Frauen, die uns in diesem Buch noch begegnen werden, eine interessante Muse. Nach der Hochzeit mit dem Maler stellt sie ihre künstlerische Arbeit zwar mehr und mehr hinter die ihres doppelt so alten Mannes zurück, steht für ihn zigfach Modell, bekommt zwei Kinder und pflegt ihren Mann nach einem Schlaganfall.⁵⁴ Auch nach dessen Tod, den sie um viele Dekaden überlebt, kümmert sie sich um das Denkmal ihres Mannes.⁵⁵ Aber sie hört nie mit dem Malen und Zeichnen auf, auch wenn ihr Mann es zeitweise verboten hatte. Seit 1906 ist sie Teil der Künstler:innengruppe *Berliner Secession*, stellt dort eigene, zum Teil radikale Arbeiten wie das Bild einer gebärenden Frau aus (ein Selbstbildnis, es könnte sich nicht deutlicher von dem ihres Mannes unterscheiden).⁵⁶ Sie gründet eine eigene Malschule und wird eine der bekanntesten Malerinnen des frühen 20. Jahrhunderts. Dass wir sie heute so schlecht erinnern,⁵⁷ hat sicherlich damit zu tun, dass sie über 20 Jahre als Muse gearbeitet hat. Es

liegt aber vor allem an den Nationalsozialisten, die die Jüdin ins Exil zwangen. Viele ihrer Bilder sind leider verloren gegangen.⁵⁸

Zurück zur Geschichte der Muse: Vom frühen 20. Jahrhundert ist es nicht mehr weit bis in die Gegenwart, auch wenn viele Dekaden dazwischenliegen. Der Objektstatus des Weiblichen hat sich fest eingeschrieben.⁵⁹ Auch dank einiger Künstler, die uns in diesem Buch noch begegnen werden, Yves Klein etwa. Die Kunsthistorikerin Silvia Eiblmayr geht in ihrer Analyse zum weiblichen Körper in der Kunst des vergangenen Jahrhunderts auf sein Werk ein. In seinen Kunstaktionen, die ab 1958 stattfinden, bittet er Frauen, sich komplett auszuziehen und in Farbe zu legen. Zweimal hat er statt Farbe mit Stierblut experimentiert; das war ihm dann aber doch eine Nummer zu krass.⁶⁰ Klein arrangiert die Körper der Musen anschließend wie ein Regisseur auf Leinwänden. Auf Fotos und wenigen Videos ist das Spektakel zu sehen: Im Smoking steigt Klein auf eine Leiter, eine brennende Zigarette in der Hand, und schaut auf die Leinwand unter sich. Er zeigt hierhin und dorthin. Die nackten, mit Farbe bemalten Frauen drücken sich nach seinen Anweisungen auf den Stoff. Manchmal wälzen sie sich regelrecht. Auf den Leinwänden bleiben schließlich Abdrücke ihrer Körper zurück, ihrer Brüste, Bäuche, die Andeutung gespreizter Beine. Die Modelle wären seine »living brushes«, sagt Klein dazu, seine lebenden Pinsel. »Ich würde nicht mal daran denken, meine Hände mit Farbe zu beschmutzen. Kühl und distanziert muss sich das Kunstwerk vor meinen Augen und unter meiner Regie vervollständigen.«⁶¹ Besser kann man die Figur des rationalen, autonom denkenden und aus sich selbst heraus schaffenden Künstlergotts kaum beschreiben.⁶² Er unterwirft die Welt, ohne sich die Finger schmutzig zu machen. Für ihn sind die Frauen tatsächliche Werkzeuge, die es zu bedienen gilt. Es ist daher nur logisch, dass die *Anthropométries* nur einen Urheber haben: Yves Klein. Obwohl sie selbst großen Anteil an der Entstehung des Werks haben, ihm regelrecht ihre Körper eingeschrieben ha-

ben, ja das Kunstwerk überhaupt sind, bleiben die Musen namenlos. »Genius«, kommentiert ein Nutzer bei YouTube unter eines der Videos.

Was also ist eine Muse? Francine Prose schreibt, »dass jede historische Epoche die Muse nach ihrem eigenen Bilde neu erschafft«. ⁶³ Sie wird mit den Eigenschaften ausgestattet, die den Bedürfnissen der jeweiligen Ära und ihrer Künstler entsprechen. Das ist, denke ich, nur zum Teil richtig. Sicher, kulturelle und gesellschaftliche Kategorien, Motive und ihre Zuschreibungen ändern sich mit jeder Epoche. Und auch die Muse, als mythische Figur und soziale Rolle, unterlag gewissen Veränderungen. Aber es scheint Charakteristika zu geben, die der Muse über Jahrhunderte hinweg zugeschrieben werden: Die Muse inspiriert, sie unterstützt und beschützt, sie hört zu, sie tröstet und heitert auf, sie bewundert, sie kümmert sich, sie stellt dem Künstler ihren Körper und Geist (auch wenn dieser Begriff vermutlich nie gefallen ist, Geist wurde schließlich nicht Frauen zugeordnet) zur Verfügung. Sie ist, könnte man argumentieren, ganz im Sinn heteropatriarchaler Genderauslegung der Prototyp der Frau: Denn sie gibt. Sie nimmt nicht.

Ich muss dabei an die Forschung der Sozialphilosophin Kate Manne denken. Manne hat in ihrem Buch *Down Girl*, inzwischen ein Standardwerk feministischer Wissenschaft, dargelegt, wie tief unsere Gesellschaft von Misogynie durchdrungen ist und wie gewaltvoll sich diese Diskriminierung (vor allem, wenn intersektionale Aspekte dazukommen) auswirkt. Manne schreibt unter anderem von männlich codierten Privilegien (moralische und reproduktive Ressourcen zu erhalten sowie Sympathie, Aufmerksamkeit und Zustimmung) und weiblich codierten Dienstleistungen (Liebe, Sex, Zuwendung, Bewunderung, weitere emotionale, soziale, reproduktive und fürsorgende Arbeit zu leisten). ⁶⁴ Klar, Beziehungen verlaufen nicht so schematisch und binär. Dennoch passt dieses zugegebenermaßen generalisierende Modell ziemlich gut auf unser Bild der Muse-Künstler-

Beziehung. Es gibt eine männliche Empfängerfigur und eine weibliche Geberinnenfigur. Und obwohl wir inzwischen so viel über Stereotype, Diskriminierungen, Macht und Arbeit gelernt haben, hinterfragen wir diese Rollen nicht. Das zeigt schon der kleine Kommentar unter dem YouTube-Video von Yves Kleins Brustdrucken: Genius.

Sogar in Recherchen, die sich intensiv mit Musen auseinandersetzen, wird ihre Arbeit häufig verklärt und entwertet. »Sie ist entweder Muse oder sie ist nichts«,⁶⁵ schreibt der Autor und Mythenforscher Robert von Ranke Graves 1948.

»Eine Frau, die sich mit Dichtung befasst, sollte, so glaube ich, entweder eine stumme Muse sein und die Dichter durch ihre weibliche Präsenz inspirieren [...] oder sie sollte Muse in einem umfassenden Sinn sein [...] unparteilich, liebend, ernst, weise.«⁶⁶

Klar, 1948 liegt schon eine Weile zurück. Aber die Figur der »liebenden, ernsten, weisen« Muse hält sich. So heißt es in einem Buch über die Frauen populärer russischer Dichter, das 2016 auf Deutsch erschienen ist:

»Gleich bei der ersten Begegnung erkennen diese Frauen untrüglich, dass sie es mit einem genialen Menschen zu tun haben, der unbedingt Unterstützung braucht, um sein Genie in die Welt einzubringen. Diese Erkenntnis, zusammen mit selbstloser, hingebungsvoller Liebe, bestimmt ihr Leben und wird ihnen Berufung und Daseinszweck.«⁶⁷

Uff. Dazu passt, was mit Musen geschieht, wenn sie sich diesem Schema widersetzen. Wir, die Zuschauenden, seien eifersüchtig auf die Musen, schreibt Prose.

»Wir ärgern uns darüber, dass sie mit rücksichtslosem Beharren im Weg stehen und die in der Fantasie bestehende Lie-

besaffäre zwischen Kunstliebhaber und Liebesobjekt – die ja *unsere* romantische Beziehung zu dem Künstler ist – stören und zur Dreiecksgeschichte machen.«⁶⁸

Ich glaube eher: Erfüllt eine Muse ihre Aufgabe als kümmernde, liebende, sexuell verfügbare Inspirationsfigur nicht mehr, wird sie dafür bestraft. Als Françoise Gilot nach dem Ende ihrer Beziehung zu Pablo Picasso ein Memoire über die anstrengende Zeit mit dem Künstler schrieb, sorgte er dafür, dass sie in Paris nicht mehr ausstellen konnte. Die Philosophin Manne beschreibt, wie eine Frau bewertet wird, wenn sie die ihr zugeschriebenen Dienstleistungen nicht mehr gewähren will:

»Sie wirkt dann anspruchsvoll und undankbar, als fordere sie mehr, als ihr zustünde. Sie scheint Vorstellungen zu hegen, die über ihre Stellung hinausgehen, oder ihren Teil der historischen Gender-Abmachung nicht einzuhalten.«⁶⁹

Das lässt sich gut auf die *egoistischen Musen* anwenden. Denn Frauen wie Gala Dalí, Yoko Ono, Sofja Tolstaja oder Courtney Love wurden als »gierig, habgierig und dominierend, schrill und aggressiv, korrupt und wenig vertrauenswürdig oder als hölzern, steif und roboterhaft« beschrieben, manche auch als »verantwortungslos, achtlos und herzlos«⁷⁰. Es ist verblüffend, wie gut Mannes Worte zu unseren Musen passen.

Wer sich mit den Erzählungen über Musen beschäftigt, wird noch auf eine dritte Figur stoßen (neben der *guten Muse* und der *egoistischen Muse*): die *emanzipierte Muse*. Das ist eine Frau, die es durch eigene künstlerische Arbeit geschafft hat, aus dem Schatten ihres berühmten Künstlermannes zu treten beziehungsweise aus diesem gezogen wurde. Um diese Frauen hat sich in den vergangenen Jahren ein besonderer Kult entwickelt. Gestützt durch die Girlboss-Ideen aus der Verquickung von Neoliberalismus und dritter Feminismusedelle werden Musen, die (auch) als Künstlerinnen arbeiteten, inzwischen als cleverer,

agiler, ja besser als ihre Kolleginnen betrachtet. So sind in feministischen Kreisen kleine Hypes um die Künstlerin Dora Maar, eine weitere Muse von Pablo Picasso, und die Bildhauerin Camille Claudel, Muse des Bildhauers Auguste Rodin, entstanden. Beide waren fantastische Künstlerinnen. Und es ist toll, dass ihr Schaffen endlich gewürdigt wird. Allerdings habe ich den Eindruck, dass hymnische Erzählungen über die Emanzipation von Künstlergöttern nicht dazu beitragen, sich genauer mit dem Label Muse zu befassen. Es ist eher so, dass der Job Muse dadurch weiter abgewertet wird, es gefährlich nach *Pick-me-Syndrom* (männliche Bestätigung durch die Behauptung, nicht wie andere Frauen zu sein) riecht, und, so fürchte ich, der Mythos des Muse-Genie-Komplexes aufrechterhalten, statt demaskiert wird.

Ehe wir uns dem Genie zuwenden – schließlich ist die Abwertung der Muse mit seinem Aufstieg verbunden –, drängt noch eine andere Frage. Warum ist Kreativität überhaupt an den Künstler gekoppelt? Und warum Inspiration an die Frau, auch wenn sie im Gewand einer antiken Göttin erscheint? Gibt es Erkenntnisse über den Zusammenhang von Originalität, Brillanz und Gender, die diese Bias stützen?

Die Krux der Kreativität

Marcel Reich-Ranicki sitzt auf einer Bühne im Kölner Opernhaus und plaudert über Bücher. Wobei, »plaudern«, das trifft es nicht. Ein Großkritiker plaudert nicht, er urteilt mit Emphase. Reich-Ranicki ist eingeladen, um mit der Kritikerin und Autorin Elke Heidenreich die merkwürdige Frage zu beantworten: »Wozu Lesen?« Es ist eine Veranstaltung der Lit.Cologne, eines der wichtigsten Literaturfestivals in Deutschland.

Heidenreich und Reich-Ranicki sitzen also in Köln und streiten über ein Buch von Judith Hermann, »schrecklich« sei das,

»nein, wunderbar« sei es; aus dem Gespräch der beiden wurde ein Hörbuch gemacht. Heidenreich sagt, sie habe das Buch gelesen, weil Hermann so süß aussieht. Tja. Aber darum soll es hier nicht gehen. Interessant wird es jetzt. Heidenreich sagt, Reich-Ranicki gefielen ja immer die schönen jungen Autorinnen. »Ach«, sagt der Großkritiker da, es ist kein Zweifel, es ist eine Bestätigung. »Entschuldigen Sie bitte, ich gelte doch als Frauenfeind«, sagt er dann, so als schließe sich das gegenseitig aus, also ein Frauenfeind zu sein UND schöne junge Frauen *hot* zu finden. Reich-Ranicki erwähnt, dass die Kritikerin Siegrid Löffler, die mit ihm zusammen in der TV-Sendung *Literarisches Quartett* über Bücher sprach, das über ihn behauptete. (Löffler war aus der Runde ausgestiegen, weil sie die Attacken von Reich-Ranicki nicht mehr ertragen wollte.) Heidenreich sieht es offenbar anders. Sie sagt, er behandle Frauen stets galant, er behaupte ja bloß immer, dass Frauen keine Romane schreiben können, schreibende Frauen seien wie tanzende Pudel oder so. Also: eine absurde Attraktion ohne künstlerischen Wert. Gelächter im Saal. Der Satz mit den Hunden sei nicht von ihm, sagt Reich-Ranicki. Stimmt. »Eine Frau, die predigt, ist wie ein Hund, der auf seinen Hinterbeinen läuft. Sie macht es nicht gut, aber man ist überrascht, dass es überhaupt möglich ist«, ist etwa 250 Jahre alt. Der englische Schriftsteller Samuel Johnson meinte damals predigende Frauen in Quäker-Kreisen; 1928 wurde der Satz auf Komponistinnen angewandt,⁷¹ im 21. Jahrhundert schließlich auf schreibende Frauen. Dass Frauen keine Romane schreiben können, habe er nie gesagt, fährt Reich-Ranicki fort. Oha, denkt man, wurde Reich-Ranicki bisher so missverstanden? Er wolle den Satz korrigieren. »Ich habe gesagt: deutsche Frauen!« Gejohle, Lachen, Klatscher, Woo-Rufe im Publikum. Klar, das ist ein Brüller. Es gebe nur eine einzige deutsche Schriftstellerin des 20. Jahrhunderts, die einen großen Roman geschrieben habe, sagt er, die Autorin Anna Seghers. Deutsche Frauen seien ansonsten *nur* zu Lyrik imstande. Also: Gedichte, die traut er Schriftstellerinnen zu, aber einen Roman als eine

aus seiner Sicht wohl ambitioniertere, herausfordernde, rationalere Arbeit nicht. In einem anderen Interview wird er nach den Gründen gefragt. Und der Literaturpapst antwortet: »Fragen Sie mich nicht, warum! Fragen Sie Gynäkologen!« Das Frauenbild dahinter muss man gar nicht mehr erläutern, es ist gut erkennbar. Warum ich das hier schildere: Das ist ungefähr 20 Jahre her, nicht 200 oder 2000. Es zeigt, wie tief Misogynie bis in die Gegenwart hinein verwurzelt ist. Obwohl Reich-Ranicki widersprochen wurde, schlagen solche Behauptungen Pflöcke in den Diskurs um Kunst – vor allem, wenn sie von jemandem kommen, dem man intellektuelle Macht zugesteht.⁷²

Oder hat Reich-Ranicki recht, auch wenn wir das nicht wahrhaben wollen? Wenn man sich die Geschichte kanonisierter Kunstwerke anschaut, Werke, denen Brillanz zugeschrieben wurde, wird man in so ziemlich jedem Bereich der Kultur auf mehr Arbeiten von Männern treffen. »Überall da, wo Kreativität ein gesellschaftlich gewürdigtes Gut darstellt, treffen wir auf viele Männer und wenig Frauen«,⁷³ schreibt Annette Kämmerer in ihrer Analyse *Kreativität und Geschlecht*. Nun ist »Kreativität« ein ebenso komplizierter Begriff wie »Macht«. Na ja, vielleicht nicht ganz so komplex, aber schwierig. Kreativ ist für uns jemand, der originell und ungewöhnlich denkt, Situationen schnell und autonom analysiert, flexibel bewertet, sensitiv und tolerant ist.⁷⁴ Heute ist Kreativität ein so wirkmächtiger Leistungsmarker, dass es uns schwerfällt, seine Zeitgebundenheit zu sehen. Schließlich wollen und müssen wir alle kreativ sein.⁷⁵ Aber, dass jemand als kreativ gilt, ist eine moderne Zuschreibung. 1973 tauchte der Begriff zum ersten Mal im Rechtschreibduden auf.⁷⁶ Die Wissenschaft darüber ist allerdings älter. Und Frauen spielten darin lange absolut keine Rolle. Kämmerer schreibt, Forschungsarbeiten zur psychologischen Kreativitätsforschung seien früher ausschließlich mit männlichen Probanden durchgeführt worden.⁷⁷ Und wenn es um die Abwesenheit von Frauen im Bereich der kreativen Brillanz ging, hat es offenbar genügt,

noch einmal darauf zu verweisen, dass Frauen halt eher nachahmen und wenig Innovationsgeist hätten.⁷⁸ Klar.

Schaut man sich aktuellere empirische Forschung an, ergibt sich zunächst ein undeutliches Bild.

»Manches, was kreative Personen kennzeichnet, können Frauen besser als Männer (z.B. erhöhte Sensibilität, Verantwortungsbewusstsein, Flexibilität für neue Situationen), manches können Männer besser als Frauen (Autonomie, Glaube an die eigenen Fähigkeiten [...]).«⁷⁹

Die Ergebnisse sind interessant. Zum einen zeigen sie, dass das, was wir Kreativität nennen, situationsabhängig ist. Zum anderen spiegeln sie die impliziten Genderzuschreibungen wider, die unsere Welt strukturieren. Frauen gelten als sensibler, empathischer, fürsorglicher, gesprächiger. Und Männer als rationaler, willensstärker, autonomer, zielstrebig. Die Genderzuschreibungen beschreiben aber nicht die Welt, sie machen die Welt. Sie werden von Fremdzuschreibungen zu Selbstzuschreibungen zu Verhaltensmustern. Dazu kommt: Die Attribute, die man mit Männern verbindet, so Kämmerer, überlappen mehr mit denen kreativ-brillanter Personen. Deshalb (und natürlich, weil es die Geschichte so wunderbar belegt, aber dazu im nächsten Kapitel) trauen wir Männern größere schöpferische Kraft zu. Sie sind die Genies, Frauen müssen sich mit der Rolle der Muse begnügen. Eine Studie von 2015 stützt diese Erkenntnis: Die Teilnehmenden schätzten die Arbeit von Männern als kreativer ein, obwohl sie der von Frauen exakt gleich. In einem weiteren Experiment wurden den Teilnehmenden populäre TED-Talks gezeigt. Das Ergebnis blieb das gleiche: Die Ideen von Männern wurden als »genialer« bewertet.⁸⁰

Auch die Philosophin Manne berichtet in *Down Girl* von Studien, die für unser Thema interessant sind.⁸¹ Eine etwa zeigt, wie Kinder ihre kreative Brillanz einschätzen. Wenn sie in die Schule kommen, denken sie, dass alle gleich schlau sind.

»Im Lauf der folgenden Jahre bewahren Jungen sich ihren Glauben an ihr eigenes Geschlecht, Mädchen jedoch nicht. Bei sechs- und siebenjährigen Mädchen schwindet er rapide. Mit sechs Jahren verlieren Mädchen »bereits den Glauben an weibliche Brillanz«. Und Mädchen, die diesen Glauben verlieren, neigen dazu, sich von Spielen fernzuhalten, die sich ausdrücklich an »wirklich, wirklich schlaue« Kinder richten.«⁸²

Klar, Intelligenz und Kreativität sind verschiedene Dinge. Ich zitiere das an dieser Stelle jedoch so ausführlich, weil sich beide Konzepte im brillanten Schöpfergeist vereinen.

Bleibt die Frage, wo kommen diese wirkmächtigen Gender-Zuschreibungen her? Zum einen: aus dem Genie-Mythos des 17. und 18. Jahrhunderts. Zum anderen: aus der Antike.

Die Geburt des Genies

Wir sind in der Antike. Auch kreative Brillanz hat natürlich hier ihren Ursprung, aber nicht ganz so, wie ich es mir bisher vorstellte. Wir wissen ja bereits: Platon denkt, ein Dichter sei nur das Medium göttlicher Eingebungen.⁸³ Der Poet schöpft nicht aus sich selbst, er braucht etwa die göttliche Inspiration, er braucht unsere Musen. Erst dadurch kann er, gemäß antiker Regeln, künstlerisch tätig werden. Sein Schüler Aristoteles und römische Dichter nach ihm sehen es einen kleinen Tick anders. Laut ihnen beherrscht der Dichter Kompetenzen und Techniken, mit denen er sein Fachwissen vermittelt.⁸⁴ In dieser Auslegung ist schon ein kleines bisschen mehr Schöpfergeist enthalten. Bis in die Frühe Neuzeit hinein geht es in der Produktion von dem, was wir heute Kunst nennen, allerdings vorrangig um Nachahmung der Natur, die *imitatio*.⁸⁵ Auch die freie Rede ist keineswegs frei, sie muss den Regeln der Rhetorik entsprechen. Trotzdem nimmt unsere Vorstellung von männlicher Brillanz