



**Edi Zollinger; Herkules am Spinnrad. Rubens – Velázquez – Picasso; München: Carl Hanser 2020; 176 S., zahlr. farb. Abb.; ISBN 978-3-446-267768-8; € 24**

Den Erzählfaden weiterspinnen – mit einem Netz an Motiven das Werk durchziehen – Handlungsstränge verweben: das ist das Ziel der literarisch durchaus ambitionierten, motivgeschichtlich ausgerichteten Auseinandersetzung Edi Zollingers mit den bildkünstlerischen Darstellungen des Herkules am Spinnrad in ihrer Verbindung zum Mythos der Weberin Arachne. Der Autor öffnet dabei einen weiten Raum sprachlicher Metaphern, der es erlaubt, Wortfelder des Webens und des Spinnfadens in die Beschreibung

von erzählenden Darstellungen in Text und Bild einzubinden. Doch man erwartet hier nicht tiefergehende historische Kontextualisierungen oder ausführliche intertextuelle Referenzen auf kunsthistorische Forschungsdiskussionen und -erkenntnisse, denn der Literaturwissenschaftler Edi Zollinger wählt einen anderen, vielmehr assoziativen Weg: Er nutzt in erster Linie sowohl bildliche Metaphern als auch Wort-Bilder, um diese in ihrer Bedeutung auf Bezüge zu malerischen und schriftstellerischen Werken des 16. und 17. sowie des 19. und frühen 20. Jahrhunderts intensiv zu prüfen.

Als ‚heimlichen‘ Rekurs beschreibt der Autor das „unbemerkt aus alten Mythen schöpfen“ (18), die Vorgehensweise von Schriftstellerinnen und Schriftstellern sowie Malerinnen und Malern bei der Entstehung ihrer Werke. Zollinger ist derjenige, der in den geschriebenen und gemalten Werken ‚zu lesen‘ beginnt und dabei die zunächst kaum sichtbaren, ‚heimlichen‘ Anknüpfungspunkte zu den alten Mythen aufdecken möchte, die er in seiner Argumentation selbst kunstvoll aneinanderreihet und sie schließlich auf die zentrale Frage hin verdichtet: Wie gelingt es dem Künstler, sich als Nachfolger der mythologischen Weberin Arachne zu inszenieren und in dieser Verbindung seine textliche und bildliche Erzählung zu legitimieren? Dass Zollinger sich in dieser Frage auf Künstler männlichen Geschlechts fokussiert<sup>1</sup> – neben den Malern Peter Paul Rubens, Diego Velázquez und Pablo Picasso bespricht der Autor vor allem Werke der Schriftsteller Guillaume Apollinaire, Victor Hugo und Marcel Proust – ist in der Folge der Metamorphose Arachnes begründet, aufgrund der, gemäß der Erzählung Ovids, Arachne als Spinne den Faden für ihre Gewebe aus dem eigenen Bauch ziehen muss;<sup>2</sup> das gleiche Schicksal trifft ihre Nachkommen. Auf welcher unterschiedlichen Weise Arachnes männliche Nachkommen, Künstler und Schriftsteller, sich diesen durchaus an die Geburt erinnernden, mit zuerst dem weib-

1 Dementsprechend wird im Folgenden von Schriftsteller(n), Dichter(n), Literat(en), Maler(n) und Künstler(n) in der genuin männlichen Form zu sprechen sein, sofern bei Zollinger nicht explizit weibliche Figuren der Mythologie oder weibliche Personen im Allgemeinen (mit)angesprochen sind.

2 Zum Mythos der Arachne vgl. [Ovid] Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, hrsg. und übers. von Michael von Albrecht, Stuttgart 2019, VI, 1–145, im Folgenden zitiert Ov. met.



Abb. 1: Diego Velázquez, *Las Hilanderas*, um 1657, Prado, Madrid (14)

lichen Geschlecht verknüpften Prozess der Werkentstehung zu eigen machen, ihn thematisieren und auch über die literarische Erzählung von und ikonografische Figur des Herkules am Spinnrad um männliche Konnotationen erweitern, zeigt Zollinger in dieser Publikation auf.

Der Literaturwissenschaftler Zollinger, der bereits in zwei früheren Publikationen den Arachne-Mythos als Urgeschichte der Dichtkunst untersuchte,<sup>3</sup> macht ihn nun in Verbindung mit Diego Velázquez' Gemälde *Las Hilanderas* (*Die Spinnerinnen*, Abb. 1) zum Ausgangspunkt seiner motivgeschichtlichen Analysen. Der Mythos bildet die grundlegende Basis für Zollingers folgende argumentative Ausführungen im *Prolog mit Arachne* (13–21), den er mit der einführenden Ekphrasis des sich im Gemälde scheinbar drehenden Spinnrads eröffnet (ohne sich dabei auf die wohlbekannte Beschreibung Ernst Gombrichs in *Art and Illusion*<sup>4</sup> zu beziehen): „Die Speichen verwischen zur durchsichtigen Scheibe, man sieht sie und sieht hindurch, wie durch ein Spinnennetz.“ (13) So ist in Zollingers Beschreibung die Metamorphose Arachnes im Gemälde bereits bildlich gesetzt. Eine knappe, in Worten gezeichnete Skizze des Bildes sowie der in ihm gezeigten Personen und ihrer Handlungen führt dann zugleich auch in die Forschungsgeschichte dieses Gemäldes und zu den grundlegenden Erkenntnissen Diego Angulo Iñíguez' Mitte des 20. Jahrhunderts. Zollinger beschreibt das Moment, in dem der Kunsthistoriker nicht nur das Motiv

3 Edi Zollinger, *Arachnes Rache: Madame Bovary, Notre-Dame de Paris und der Arachne Mythos*, München 2007 und ders., *Proust – Flaubert – Ovid: Der Stoff, aus dem Erinnerungen sind*, München 2013.

4 Zu Gombrichs Beschreibung des Spinnrads in Velázquez' *Hilanderas* vgl. Ernst H. Gombrich, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Berlin 2004, S. 191.



Abb. 2: Tizian, *Raub der Europa*, 1560–1562, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston (15)

der im Bildhintergrund angebrachten Tapissérie als das in Tizians Gemälde *Raub der Europa* (Abb. 2) vorgestellte Motiv erkennt, sondern in diesem Zusammenhang auch die Frau in Rüstung und die ihr Zugewandte, die beide vor, möglicherweise aber auch in dem gezeigten Teppichmotiv des Bildhintergrunds zu erkennen sind, als Minerva und Arachne identifiziert.<sup>5</sup> Zollinger beschreibt, von dem bei Velázquez dargestellten Moment ausgehend, in dem die behelmte Minerva ihre rechte Hand drohend gegen Arachne erhebt, das Schicksal der Weberin. Am Ende der Erzählung Ovids unterliegt Arachne Minerva, auch Göttin der Webkunst, im künstlerischen Wettstreit nicht, denn „nicht einmal der Neid selbst könnte dieses [Arachnes] Werk tadeln.“<sup>6</sup> Doch durch den Erfolg Arachnes gerät die Göttin derart in Rage, dass sie das bunte Gewebe Arachnes zerreißt, das als „das Sündenregister der Himmlischen“<sup>7</sup> die Liebesabenteuer der olympischen Götter vor Augen führt, zuerst „Europa, wie sie vom Trugbild des Tieres getäuscht wurde.“<sup>8</sup> Sie schlägt mit ihrem Webschiffchen auf die „Unglückliche“<sup>9</sup> ein, die sich über diese schmähen-den Schläge erhängen möchte. Schließlich erfasst Mitleid die Göttin und sie gebietet Arachne, zu hängen – jedoch lebend, und verwandelt entlässt Arachne, ebenso

5 Auf ebendiese Identifikation der Figuren durch Aby Warburg und Fritz Saxl im Jahr 1927, aufgearbeitet durch Karin Hellwig in *Aby Warburg und Fritz Saxl enträtseln Velázquez. Ein spanisches Intermezzo zum Nachleben der Antike*, Berlin/Boston 2015, verweist Zollinger ausführlich in Fußnoten und an späteren Stellen im Werk.

6 Ov. met. VI, 125–135.

7 Ebd., VI, 125–135.

8 Ebd., VI, 100–105.

9 Ebd., VI, 130–135.



Abb. 3: Velázquez, *Las Meninas*, um 1656, Prado, Madrid (23)

wie ihre Nachkommen, aus ihrem Bauch den Faden, „übt ihre frühere Webkunst nun als Spinne aus.“<sup>10</sup>

Für Zollinger wird in dieser Metamorphose nicht nur von der Entstehung der Spinnen berichtet, sondern es entsteht mit ihr auch ein Urmythos der Schriftstellerei. Mit Arachnes Nachkommen seien in dieser Lektürevariante die Handlungsfäden ver-spinnenden Schriftstellerinnen und Schriftsteller gemeint, die in der Nachfolge Arachnes Geschichten webten, als wörtliche Texte – vom lateinischen ‚textus‘, ‚Gewebe‘. (17) Doch würden die Nachkommen Arachnes sich über Minervas Gebot hinwegsetzen, indem sie ihre aus unsichtbaren Spinnfäden bestehenden, aus sich herausgesponnenen Gewebe mit den alten Geschichten füllten, die in der Weltliteratur bereits erzählt worden sind, und diese so zu neuen Gefügen verknüpfen. (18) Diesem Prozess der literarischen Werkentstehung ähnlich, so Zollinger, habe auch der Maler Velázquez die *Hilanderas* konzipiert, als er den *Raub der Europa* – das erste Motiv von Arachnes Webstück – in den Hintergrund seines Gemäldes einfügt, dort „einen fast unsichtbaren Tizian versteckt“ (18). Mit seiner Darstellung des Arachne-Mythos habe Velázquez in den *Hilanderas* Maler und Dichter auf eine gemeinsame Vorfahrin zurückgeführt und der Autor interpretiert, dass in Velázquez’ Gemälde Tizian „als Maler in Arachnes Tradition auf seiner gewobenen Leinwand die erste Geschichte nach[erzählt], die Arachne schon bei Ovid gewoben hat. Eine Geschichte, die Veláz-

10 Ov. met. VI, 145.



Abb. 4: Peter Paul Rubens, *Herkules und Omphale*, 1602–1605, Paris, Louvre (38)

quez jetzt auf seinen ‚Hilanderas‘ mit fast durchsichtigem Faden noch einmal webt“ (19) – als eine mögliche Deutung des Gemäldes, wie Zollinger einschränkend bestimmt, aber: So werde in den *Hilanderas* „aus einer Urgeschichte der Schriftstellerei“, man möchte hinzufügen, auch, „ein Urmythos der Malkunst.“ (19) Dass Velázquez sich möglicherweise aber nicht unmittelbar auf Tizians *Raub der Europa* beziehen könnte, sondern dass für ihn dieses Gemälde vielmehr als Vorbild der Kopie Peter Paul Rubens’ von Tizians *Raub der Europa* mitzudenken ist, deutet Zollinger als Möglichkeit, dass Velázquez „die Bedeutung alter, schon gemalter Kunstwerke für die neuen, die noch zu malen sind“, somit einen der Literatur und den Nachfahren Arachnes entsprechenden Modus der Werkgenese thematisiere sowie „die Bedeutung großer Vorläufer für spätere Künstlergenerationen.“ (19f.) So sei es wohl kein Zufall, „dass er seine Arbeiterinnen ausgerechnet ein Bild von Tizian weben lässt, das auch schon Rubens kopiert hat.“ (20) Zugleich sieht Zollinger in der Darstellung dieser Arbeiterinnen eine genaue Lektüre Velázquez’ der *Metamorphosen* Ovids, mit der er Werk und Werkgenese in den *Hilanderas* der Erzählung entsprechend zusammenführe: „Ja, nicht allein das vollendete Gewebe zu betrachten, war eine Freude, sondern auch, seinen Werdegang zu verfolgen: Mit solcher Anmut paarte sich die Kunst.“<sup>11</sup> Somit zeige Velázquez sowohl den fertig gewebten Teppich als auch wie ein solcher gemacht

11 [Ovid] Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, hrsg. und übers. von Gerhard Fink, Düsseldorf/Zürich 2004, VI, 15–20, S. 265.

werde und „wie Spinnerinnen in der Nachfolge von Arachne Fäden verspinnen, aus denen sich wiederum Geschichten erzählende Teppiche weben lassen.“ (21)

An diese Beobachtung anschließend, im letzten Absatz des *Prologs*, der in das erste Kapitel überleitet, setzt Zollinger nun Ziel (und stellenweise auch Ton) der folgenden Ausführungen: „Und wenn man das einmal gesehen hat, dann ist man eigentlich – vielleicht noch ohne es zu wissen – bereits dabei, eines der größten Rätsel der Kunstgeschichte überhaupt zu lösen“, nämlich das „berühmteste[.] unter den berühmten“ (21) der *Las Meninas* (*Die Hoffräulein*, Abb. 3). Von diesen grundlegenden Setzungen ausgehend fächert Zollinger seine vielfältigen Beobachtungen zum Arachne-Mythos in der Kunst und Literatur auf, die ihn in den folgenden dreizehn Kapiteln argumentativ über die Malerei Peter Paul Rubens', Michelangelos, Tizians und Francisco de Goyas, die Druckgrafiken Albrecht Dürers und Rembrandt van Rijns, die Radierung Antonio Tempestas hin zur Dichtung und Prosa Victor Hugos, Gustave Flauberts, Théophile Gautiers und Marcel Prousts wieder zurück zu Velázquez' Werken und insbesondere seinen *Hoffräulein* führen, um schließlich Pablo Picassos malerischer Variation über *Las Meninas* (Version vom 17. September 1957) als bestätigenden Zeugen seiner abschließenden These anzuführen.

Innerhalb der schlaglichtartigen, auf den dichten Rückbezug zum Arachne-Mythos als Urmythos beider Künste konzentriert ausgerichteten Besprechung einzelner Werke greift Zollinger kontinuierlich die diesen charakterisierenden, bereits im *Prolog* aufgezeigten Wesentlichkeiten auf: das Schicksal der Nachkommen Arachnes, das Spinnen und Weben mit Texten und Bildern im Aufgreifen und Einarbeiten bereits verfasster und gefertigter Werke und ihrer Motive als Prozess der Werkentstehung sowie den feindseligen, aber auch den bewundernden Wettstreit der ihr nachfolgenden Künstler untereinander. Dass die von den Künstlern gesetzten Bezüge zu Arachne jedoch äußerst vielfältig und daher vielleicht auch ‚heimlich gesetzt‘ erscheinen, verleiht der Argumentation Zollingers in Ergänzung zum eng geknüpften Band zur Erzählung von Arachne Weite: Nicht nur gewährleistet das besprochene Spektrum an Kunstwerken, das auch über den hauptsächlich fokussierten Zeitraum des 16. und 17. sowie 19. und frühen 20. Jahrhunderts hinausweist, eine abwechslungsreiche Bildsprache – von der antiken Skulptur des *Schlafenden Hermaphrodit* (121–127, 9. *Mehr als ein Mann*) bis hinein in Picassos Werk Mitte des 20. Jahrhunderts (143–146, 14. *Rubens – Velázquez – Picasso*). Auch die literarischen Themen führen in unterschiedlichste Bereiche – von den alchemistischen Versuchen Claude Frollos in *Notre Dame de Paris*<sup>12</sup> (65–75, 5. *Spinnenfinsternis*), dem spannungsvollen Kampf mit dem Kraken in *Les Travailleurs de la mer*<sup>13</sup> (84–90, 7. *In den Fängen des Kraken*), den erotischen Begegnungen der *Madame Bovary*<sup>14</sup> (76–83, 6. *Arachne in der Provinz*) und des jungen, angehenden Schriftstellers und Erzählers in *Du côté de chez Swann*<sup>15</sup> (107–120, 10. *Wie man Künstler*

12 Victor Hugo, *Notre Dame de Paris*, Paris 1831.

13 Ders., *Les Travailleurs de la mer*, Paris u. a. 1866.

14 Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris 1857 (unzensiert).

15 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann*, Bd. 1, Paris 1914.

Abb. 5: Antonio Tempesta, *Arachne wird von Minerva in eine Spinne verwandelt*, 1600 (141)



wird) hin zu Erzählungen der Begegnung von Herkules und Omphale<sup>16</sup>, welche die Fragen attributiver Männlichkeit und Weiblichkeit verhandeln.

Dabei wird für Zollinger die Beziehung zwischen der Königin Omphale und dem Helden Herkules zum zweifachen Bindeglied. Die Erzählung von der Frau, die dem Helden das Löwenfell von der Schulter und die Keule aus der einen Hand nimmt, nur um ihm im Gegenzug Frauenkleider umzulegen und den Spinnrocken in die andere Hand zu geben, ist zum einen bildmotivischer Ansatzpunkt. In Rubens' Gemälde *Herkules und Omphale* (Abb. 4) sieht Zollinger mit der Haltung des Helden die Haltung der Alten am Spinnrad in Velázquez' *Hilanderas* vorweggenommen und als fehlendes Bindeglied ihrer Körpermotivik zu der Körperstellung eines ‚ignudo‘ Michelangelos. Letzterer wurde in der Forschung wiederholt als direktes Vorbild der Spinnerin gesehen und dabei aber auch als ein Modell gedeutet, das insbesondere der Abgrenzung, „einer Kampfansage“ (35) diene und, so sähe es der Kunsthistoriker Giles Knox, dem „sich lustig machen“ (36). (38–45) Zum anderen ist die Beziehung von Königin und Held für Zollinger auch textlich-motivischer Topos, der von Literaten wiederholt aufgegriffen wird, um sich und ihr Werk über den spinrenden Herkules als in der Nachfolge Arachnes stehend zu inszenieren und zu

16 In dieser Publikation werden insbesondere die Erzählungen und Dichtungen Guillaume Apollinaires, *Les Onze Mille Verges*, Paris 1907, Théophile Gautiers, *Omphale*, Paris 1834 sowie Victor Hugos Gedicht *Rouet d'Omphale*, zuerst publiziert in Hugos Gedichtband *Les Contemplations*, Paris 1856, thematisiert und analysiert, die auf dem antiken Stoff – bekannt vor allem aus dem neunten Brief von Ovids *Heroides*, aber auch anderen antiken Erzählungen – aufbauen. (39)

legitimieren. Insbesondere das Gedicht Hugos, *Rouet d'Omphale*,<sup>17</sup> beschreibe das Spinnrad der Omphale und die Bilder, die in den Sockel des Rades eingemeißelt wurden: „Ein Handwerker von Ägina hat dem Sockel eingemeißelt / Europa, deren Klage ein Gott nicht hören will. / Der weiße Stier nimmt sie mit. Europa, ohne Hoffnung, / schreit, und die Augen senkend, sieht entsetzt / den ungeheuerlichen Ozean, der ihre rosa Füße küsst.“<sup>18</sup> (92) In dieser Beschreibung, die von dem Literaturwissenschaftler Leo Spitzer als Ekphrasis gedeutet wurde (93) und mit Verweis auf den Literaturwissenschaftler Georges Ascoli zugleich auch als „Poesie über Poesie“ (95) zu begreifen ist, sieht Zollinger auch eine Selbstinszenierung Hugos als Nachfahre der Arachne, wenn der Dichter in den letzten drei Versen seine erzählende Beschreibung des Raubs der Europa auf die bildliche Erzählung Arachnes bezieht und ihre Version der vorhergehenden, ‚bloßen‘ Schilderung der Ereignisse – in den *Metamorphosen* Ovids bereits im zweiten Buch beschrieben – vorzieht: Dass Europa geschrien habe und sich vor dem Meer fürchtete, erfahre man erst im sechsten Buch, als Arachne ihren Teppich webt. (96–98) Und so lege Hugo einen Faden von Arachne, „der besten Geschichtenspinnerin aller Zeiten“, „über die Lyderin Omphale, die Besitzerin des Spinnrads, zu Herkules [...], dem spinnenden Halbgott, mit dem sich Hugo selbst gern identifiziert.“ (99)

Die Selbstinszenierung und rühmende Verehrung Hugos als Halbgott, der schon zu Lebzeiten als Herkules unter den französischen Dichtern gegolten habe, (100–106, 9. *Herkules der Dichter*) führen im folgenden Kapitel, 10. *Wie man Künstler wird* (107–120), schließlich zu der (notwendigen) Verknüpfung der Figuren Herkules – Omphale – Arachne und ihrem Bezug zu der Selbstinszenierung der Schriftsteller und Künstler. In der den Künstlern geschlechtlich zugeschriebenen Männlichkeit würden sie sich von Arachne, die nun als Spinne aus ihrem Bauch den Faden zieht, unterscheiden. Mit dieser Verwandlung beschreibe nun Ovid, so Zollinger unter Verweis auf Literaturwissenschaftlerin Sylvie Ballestra-Puech, das künstlerische Schaffen „gleichsam als ein Gebären des Werks“ (108). Dass Ovid selbst dabei dieses Dilemma über das Verständnis seiner Werke als „sine matre creata“, als ohne Mutter gezeugt, zu überwinden versucht, und dabei als Schöpfer „zum künstlerischen Hermaphroditen“ (137) wird, der sich selbst befruchten kann, erlaube eine direkte Inszenierung der eigenen schriftstellenden Tätigkeit als in der Nachfolge Arachnes stehend – eine Strategie, die auch von Montesquieu oder Proust zur Legitimation des eigenen Werks genutzt werde. (109–120)

Dabei beschreibt Zollinger insbesondere mit Velázquez den *Maler als Spinne* (137–142), der selbst beide Wege nutze, um sich als Nachfahre der Weberin zu inszenieren, deren Faden er weiterspinnne: Zum einen in den *Hilanderas* über die alte Frau, die am

17 Hugo 1856 (s. Anm. 16).

18 „Un ouvrier d'Égine a sculpté sur la plinthe / Europe, dont un dieu n'écoute pas la plainte. / Le taureau blanc l'emporte. Europe, sans espoir, / Crie, et, baissant les yeux, s'épouvante de voir / L'Océan monstrueux qui baise ses pieds roses.“, in: Victor Hugo, *Œuvres poétiques. Les Châtiments. Les Contemplations*, Bd. 2, bearb. und komm. von Pierre Albouy, Paris 1967, S. 538. Möglichst wörtlich übersetzt von Edi Zollinger.



Spinnrad sitzt, die er nach dem Vorbild des Halbgottes auf Rubens' *Herkules und Omphale* gemalt habe; hier setze der Künstler ganz auf Herkules. (138) Zum anderen in den *Meninas*, in denen Zollinger an der Rückwand des Raumes, im Spiegel über dem Kopf der Prinzessin, das Doppelporträt Philipps IV. und seiner Frau Maria Anna als mythologisches Rollenporträt interpretiert, das den König mit Jupiter, der in der Form des Stieres Europa (an ihrer Stelle: Maria Anna) entführt, in bedeutungsvoller Beziehung gleichsetze. (22–34, 1. *Europa und der Stier im Spiegel*) In diesem Gemälde zeige sich ein Selbstporträt Velázquez' als Maler, „der gerade dabei ist, mit fast unsichtbarer Farbe das erste Motiv von Arachnes Teppich auf die Leinwand zu bringen“ (138): das gemalte Porträt des Königs und seiner Frau, das sich im Spiegel an der Rückwand des Saales zeigt und dabei „eines der größten Rätsel der Kunstgeschichte überhaupt“ (21) zu bilden beginnt – und das Zollinger in seinen Ausführungen schließlich gelöst haben will.

Doch „nicht nur das. Tatsächlich hat Velázquez seinem Bild neben Arachnes Werk auch die Künstlerin selbst versteckt eingemalt [...] groß und schwarz in ihrem perfekt gewobenen Netz.“ (34) Unter Bezug auf Antonio Tempesta's Radierung *Arachne wird von Minerva in eine Spinne verwandelt* (Abb. 5), in der der Moment der Metamorphose selbst gezeigt wird, in dem die Finger der Weberin mit den langen, dünnen Fäden des Spinnnetzes verschmelzen und in sie übergehen, greift Zollinger die Auseinandersetzungen und Beobachtungen der Kunsthistoriker Charles de Tolnay, Jonathan Brown und Giles Knox auf, welche die Haltung und Ausführung der Pinselhand Velázquez' thematisieren und insgesamt in den Kontext der zeitgenössischen Bemühungen stellen, in Spanien die Malerei als ‚ars liberalis‘ zu legitimieren. (139) Für Zollinger wird die Beobachtung Knox', Teile der Hand des Künstlers würden im Gemälde mit dem Stil des Pinsels, den sie halten, verschmelzen, zur Erinnerung an Arachne, die soeben zur Spinne wird. (139f.) Zollinger legt dar, unter Verweis auf Rubens' Gemälde *Pallas und Arachne*, das über dem Kopf des Künstlers in den *Meninas* an der Rückwand angebracht ist, dass nun auch Velázquez selbst dabei sei, sich in eine Spinne zu verwandeln. (142) Eine Verwandlung, die auch Picasso schon gesehen haben will. Dies zeige er in einer Version seiner *Las Meninas* vom 17. September 1957, in der er alle Bildfiguren wiederholt habe – bis auf den Maler Velázquez. An dessen statt habe Picasso seinem Bild im Hintergrund, ungefähr an der Stelle, an der bei Velázquez Rubens' *Pallas und Arachne* hängt, einen sechseckigen Rahmen eingefügt, in den er ein achttarmiges Kreuz gezeichnet habe, das stark an die Netze von Kreuzspinnen erinnere. Somit komme, so deutet Zollinger, „bei Picasso eine Metamorphose an ihr Ende, die bei Rubens ihren Anfang nahm und bei Velázquez ihre Fortsetzung fand.“ (146) Bei Picasso sei der Maler, der sich in dem Gemälde um 1656 mit einem Kreuz auf dem Wams male, „wie es die Kreuzspinne auf dem Rücken trägt, und mit Fingern, die nahtlos in den Pinsel übergehen, den sie halten, und die darum so lang wie Spinnenbeine aussehen“, aus dem Bild verschwunden, an seiner Stelle zeige Picasso, so schließt Zollinger, „Arachne in ihrem Netz.“ (146)

Es zeigt sich, dass nicht nur die Schriftsteller und Maler, von denen der Autor spricht, sich darauf verstehen, kunstvolle Netze zu spinnen – mindestens als ebenso fähig inszeniert sich Zollinger, wenn er diese, wiederholt von ihm betont ‚fast unsichtbaren Fäden‘ entdeckt, ihnen nachgeht und sie in seinem Schreiben zu neuen Beziehungen und Deutungen verknüpft. Seine Argumentation ist dabei wohl komponiert und mit zahlreichen Hinweisen auf grundlegende kunsthistorische und literaturwissenschaftliche Forschung zu den jeweiligen Werken verbunden. Doch kündigt schon der im Klappentext als „detektivischer Blick“ beschriebene Ansatz des Autors an, dass in einer solchen verrätselnden Darstellung das Hauptaugenmerk nicht auf eine darüber hinausweisende, tiefergehende Diskussion der einzelnen Werke in ihrer Gesamtheit gelegt ist. Eine fokussierende Begrenzung ist im Hinblick auf die umfangreichen Forschungen zu Werken wie den *Meninas* zwar ein durchaus gerechtfertigter, fast notwendiger Ansatz und ist mit dem durchgehend engen Blick auf die Kunstwerke in ihrem Bezug zum Mythos der Arachne sowie zur diesen Mythos aufgreifenden französischen Literatur wohl gewählt und umgesetzt. Wenn jedoch Verweise auf abweichende Deutungen in der bisherigen Forschung gegeben werden, dienen diese nicht zur Überprüfung der eigenen Position, sondern vielmehr als Kontrastfolie, vor der Zollingers Lesart als die eigentlich zutreffende sichtbar werden soll. So begrenzt sich der Autor in der weiteren wissenschaftlichen Diskussion seiner Thesen, die in ihrer vorgetragenen Kürze, argumentativen Zuspitzung und methodisch nicht reflektierenden, oft wenig vertiefenden sowie selten kontextualisierenden Darlegung nicht immer als zwingend erscheinen.

Doch eröffnet es ihm diese Strategie der fokussierenden Argumentation, verbunden mit einfach zugänglicher und unterhaltender, manchmal etwas übermütiger Sprache, das selbstgesetzte Ziel zu erfüllen, „alle Liebhaber von Kunst und Literatur“ auf einer „inspirierende[n] Zeitreise“, so im Klappentext beworben, zu begleiten. In *Herkules am Spinnrad* scheint Zollinger seine Leserinnen und Leser dazu einzuladen, den Faden selbst weiter zu spinnen – vertiefend nachzulesen, genau hinzusehen, in einen Wettstreit zu treten in der Frage nach dem besseren Argument und die im Buch vorgestellten Bezüge kritisch zu hinterfragen, herauszufordern: Sind die Beinhaltungen der Göttin Minerva in *Las Hilanderas* und des Helden Herkules in *Herkules und Omphale* tatsächlich zueinander ähnlich? Oder wird im vergleichenden Sehen (das mit der durch das kleine Buchformat vorgegebenen Größe, gerade in Bezug auf die Darstellung und Nachvollziehbarkeit argumentativ bedeutsamer Details, deutlich erschwert wird) mit Blick auf den ‚ignudo‘ Michelangelos nicht doch sichtbar, dass beide Körpermotive gleichermaßen von diesem abweichen? Ist die Abfolge Michelangelo – Rubens – Velázquez tatsächlich sukzessiv oder vielleicht doch als eine Dreieckskonstellation zu denken, in der sich die beiden Jüngeren jeweils auf den ‚ignudo‘ des Älteren beziehen, ihn dabei auf unterschiedliche Weise in ihr Werk integrieren und sich mit verschiedenen Aspekten des nackten Jünglings auseinandersetzen? Sind die Strategien der Inszenierung von Werken als ‚ohne Mutter gezeugt‘ und als im Bezug zum spinnenden Herkules gesetzt nicht möglicherweise (auch) aus anderen Gründen gewählt worden? Es wirkt bei Zollinger, als wäre diese Legitima-

tionsstrategie allein durch die Differenz zwischen dem weiblichen Geschlecht Arachnes und dem männlichen Geschlecht der Künstler sowie Schriftsteller entstanden und dabei als zwingendes Problem gesetzt. Doch sind in der Frage nach der im Arachne-Mythos beschriebenen Werkentstehung und deren Identifikation als ein zuerst mit dem weiblichen Geschlecht verbundener Prozess sowie die durch Zollinger vorgestellten Bemühungen der Schriftsteller und Maler, sich als Nachfahren Arachnes zu legitimieren, nicht auch zeitgenössische Vorstellungen von Kunst und Kreativität mitzudiskutieren, die vielmehr diese überindividuellen Bereiche mit dem männlichen Geschlecht verknüpften?

Und schließlich, ist der ‚fast unsichtbare‘, ‚geheim gesponnene Faden‘ der Künstler und Schriftsteller tatsächlich unsichtbar? Denn gerade in Bezug auf Velázquez scheint dieser Faden sich in der Farbe des Malers zu materialisieren und sichtbar zu werden. So setzt sich der Künstler nicht nur motivisch über den *Raub der Europa* mit Tizians Malerei (mittelbar oder unmittelbar) auseinander. Auch in der Farbe, sichtbar als Materie im „unverschmolzenen“<sup>19</sup> Pinselstrich gerade in dem Bildbereich der *Hilanderas*, der im Hintergrund den Teppich mit dem *Raub der Europa* zeigt, scheint Velázquez die Kunst Tizians aufzugreifen, die paradigmatisch mit der offen zur Schau gestellten Farbe als materielle Grundlage der Malerei verknüpft ist und zur Zeit Velázquez’ in Spanien schon Topos geworden war, insbesondere in den kunsttheoretischen Schriften des Schwiegervaters von Velázquez, Francisco Pacheco, in der sie als vorbildliches Beispiel im malerischen Umgang mit Farbe gesetzt wird.<sup>20</sup>

Gerade dem könnte entgegenzuhalten sein, dass der ‚unsichtbare Faden‘ Zollingers allein die immaterielle Erzählstrategie des Malers beschreiben will. Damit ist dieser Faden einerseits auch Metapher (leider nur implizit) für den kulturellen Transfer, den Austausch von Ideen und Gedanken, die sich in den von Zollinger hergestellten Verknüpfungen als Ausblicke andeuten, sowie andererseits (diesbezüglich nun geschickt gesetzte) Metapher für seine eigene Arbeit. In dem Ziel, das manchmal auch nur vermeintlich Verborgene aufzudecken, webt Zollinger selbst ein dichtes Netz anregender Gedanken, durch das die Lesenden jedoch versucht sein könnten, sich in die Fäden allzu wörtlicher und übertragener Bedeutungen verstricken zu lassen.

ANNA BAUMER  
Regensburg

19 Vgl. dazu Carl Justi, der in *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, Bd. 2, Bonn 1888, S. 45, ein dem Schriftsteller Francisco de Quevedo, einem Zeitgenossen Velázquez’ zugeschriebenes Gedicht anführt, in dem der Schriftsteller „die unverschmolzenen Striche“ in der Malerei Velázquez’ nenne.

20 Zur offenen Malweise Tizians vgl. grundlegend Nicola Suthor, *Augenlust bei Tizian. Zur Konzeption sensueller Malerei in der Frühen Neuzeit*, München 2004, insb. mit Hinweis auf die Diskussion der fleckenhaften Malerei Tizians bei Francisco Pacheco, S. 181f., in: ders., *El Arte de la Pintura*, hrsg. von Francisco Javier Sánchez Cantón, 2 Bde., Madrid 1956, Kapitel *Que declara entre varias maneras de pintura cuál se haya de seguir*.