

Zur Ästhetik und Poetik des Spinnennetzes

Szilvia Gellai

Karlsruher Institut für Technologie

*P*roblemaufriss

Sind Spinnennetze schön? Die Antworten darauf mögen kontrovers ausfallen. Während die einen den feinen Geweben absolute Bewunderung zollen, wenden sich die anderen angeekelt von ihnen ab oder gleich besenbewaffnet zu. Wie man zu den omnipräsenten Fanggebilden steht, hängt jedenfalls seit jeher stark von der Beurteilung ihrer Herrinnen ab. Empfindungen der Spinne gegenüber werden oft unmittelbar auf ihr Netz projiziert.

Es scheint hier zwischen Schöpfer und Werk eine äußerst enge Verbindung, ja Identifizierung zu bestehen, die auf der sprachlichen Ebene ebenfalls fassbar ist, hat doch den Namen des Tieres seine Fäden produzierende Tätigkeit (ahd. *spinnan*: Fäden ziehen) motiviert. Francis Ponge geht in einem seiner feinfühligsten *Stücke* sogar so weit, zu behaupten, die Spinne sei eins mit ihrem Netz (199): “Denn was ist sie schließlich, die Spinne? Wenn nicht die Entelechie, / die unmittelbare Seele, die der Spule, dem Faden, dem Netz, / Der Jägerin und ihrem Leichentuch gemeinsam ist” (203). So griffig seine teleologische Formel auch klingt, ist ein nüchterner Zusatz notwendig: Nicht alle Spinnen bauen Netze. Sie sind sehr wohl ohne Netze denkbar; umgekehrt trifft dies freilich nicht zu. Wenn also die vorliegende Studie die Einheit der Spinne und ihres Gespinnstes nahezulegen scheint, resultiert dies erstens aus der Bedingtheit von Netzen und zweitens aus der Textauswahl¹.

Fokussiert werden im Folgenden das Spinnengewebe und die narrativen Ausgestaltungen seiner Metaphorik. Die Auswahl der Texte und Analyseaspekte erfolgte im Spiegel jüngerer thematologischer Forschungsbeiträge zum Spinnenmotiv, wobei der Arachne-Mythos aus Ovids *Metamorphosen* allseits als zentraler Referenztext betrachtet wird. Klaus Lindemann und Raimar Stefan Zons erachten die Episode für den “Ursprungsmythos aller Spinnengeschichten” und sehen in ihr vier bis in die Moderne nachwirkende Grundkonstellationen präformiert: “die Spinne nämlich als das hässliche und böse Tier, die Einheit von Frau und Spinne, die Spinne als Abbild des Aufruhrs gegen göttliche und weltliche Ordnung und schließlich [...] die Spinne als Weberin unübertrefflicher Texturen” (6). In ihrer umfassenden Monographie *Métamorphoses d’Arachne* begreift Sylvie Ballestra-Puech die ovidische Erzählung geradezu als Werkzeug, um andere Texte zu lesen und um den Zusammenhang zwischen den scheinbar so verschiedenen metaphorischen Bedeutungen der Spinne und ihres Netzes zu verstehen (406). Maßgeblich erscheint ihr hierbei jene Spannung, die zwischen Immanenz und Transzendenz besteht (ebd.)

Ausgehend von diesen Beobachtungen scheint es nun sinnvoll, rekurrente Merkmale von Spinnennetzgeschichten in drei dialektischen Hypothesen, die sowohl kulturgeschichtlich als auch bioästhetisch untermauert werden sollen, zu bündeln. Zu zeigen gilt, 1) dass die Bildlichkeit des Spinnennetzes ins dynamische Wechselspiel von Macht und Widerstand eingelassen ist, 2) dass das Gefährlich-Dämonische der Spinne und ihres Gewebes tendenziell an Weiblichkeit gekoppelt ist, sich diskursiv entfaltet und männliche Akteure ‘einspinnt’, 3) und dass das als vergänglich apostrophierte Spinnennetz das Transzendente tangiert. Das kleine Korpus, an das die Leitaspekte herangetragen werden, besteht aus Ovids Arachne-Erzählung und drei Beispielen aus der Moderne: Hanns Heinz Ewers Novelle *Die Spinne* (1909), Ken Kesey’s *One flew over the cuckoo’s nest* (1962) sowie Manuel Puigs *El beso de la mujer araña* (1976).

In den Textbeispielen werden unterschiedliche Spielarten und Gewichtungen der thesenartig gefassten Komplexe deutlich. Erscheint die Geschichte der Arachne als paradigmatisch für die Lebenssituation des nonkonformen Künstlers, wirft die Lektüre moderner Texte Licht auf das Dispositiv des Wahnsinns, der Sexualität, des Gefängnisses sowie auf den *bios* als Lebensweise des Menschen in seiner gesellschaftlichen und politischen Einbettung. (Karafyllis 2) Ferner soll die Analyse einen zentralen

Topos des Spinnennetzes, die Gefangenschaft, zu verhandeln und präzisieren helfen.

Kulturgeschichtlicher Überblick²

Wenn Ponge über die Spinne als “unheilvolle Seiltänzerin” (201) spricht, erfasst er damit poetisch jene grundlegende Ambivalenz, die der Tiergestalt seit Jahrtausenden – und zwar nicht nur in der westlichen Vorstellung – innewohnt.

Der Doppelsinn des Spinnennetzes ist bereits in der hinduistischen Philosophie präsent. In den vedischen Schriften, den *Upanishaden* (180, 218), wird die heilige Weltseele Atman-Brahman, aus der die Welt entstand, mit der aus sich selbst heraus schöpfenden Spinne parallelisiert (Schroeder VI). Ihre Fäden symbolisieren gleichsam den Urstoff, aus dem das alles durchdringende, kosmische Gewebe hervorging; jenes Unvergängliche, aus dem sich höheres spirituelles Wissen speist. Gleichzeitig fungiert das Spinnennetz aber auch als Sinnbild von Maya, einer zwiespältigen Denkfigur, in die zwar die schöpferische Kraft einer demiurgischen Göttin einfließt, sich allerdings mit dem illusorischen Charakter ihrer Werke paart. Denn Maya bedeutet nicht nur Kunst, sondern auch Zauberei, Blendwerk, Betrug – alles Materiell-Vergängliche in der Welt (Zimmer 31). Wiewohl also der Gegensatz von Brahman und Maya, dem Ewigen und Flüchtigen, nicht größer sein könnte, sind ihre Symbole identisch. Entscheidende Akzente fallen einerseits auf die natürliche Kreativität, die sich im Gespinst der Spinne manifestiert, andererseits auf die Blendung durch dieses Gespinst.

Die produktiv-listige Doppelnatur prädestinierte die Spinne schon früh für die Rolle eines Tricksters, den die Ethnologie als “Grenzgänger und kulturelles Paradoxon” definiert, “das zwischen Gegensätzen und Widersprüchen vermittelt” (Kuper 31). Als gewitzte, schelmische, manchmal auch tölpelhafte Figur tritt die Spinne in der Folklore verschiedener afrikanischer Völker sowie bei manchen Indianerstämmen Nordamerikas auf. Weit verbreitet ist die Idee eines Spinnenwesens, das “durch das Spinnvermögen eine Verbindung zwischen irdischer und himmlischer Sphäre” (Rieken 103) herstellen kann. Als einem Grenzgänger zwischen den Welten wird dem Tier eine wichtige kulturstiftende Tat zugesprochen: Es soll das Feuer für die Menschen gestohlen haben. Obschon die feuer-

bringende Spinne sowohl im christianisierten Volksglauben als auch in afrikanischen und indianischen Mythen lebt (Szilágyi 229), unterscheiden sich die Konzepte entscheidend: Raubt die Spinne der Europäer das Feuer aus der Hölle, holt sie es in nicht-westlichen Mythen aus dem Himmel (Kuper 31).

In der westlichen Provenienz des Feuergeschenks wird die Nähe der Spinnen zu teuflisch-dämonischen Kräften deutlich. Ihre Verwandtschaft zu magischen Urgeschöpfen ist seit der vorhomerischen Tradition der Griechen, wo sie aus dem Blut mal der Titanen, mal des Typhon oder der Gorgo Medusa geboren sein sollen, bezeugt (Szilágyi 229).

Man beachte die jahrtausendealte Verankerung der Spinne im Diskurs der Körperstoffe. Die Phantasie vom Ursprung im Lebenssaft wirkt wie ein ätiologischer Zirkelschluss gezogen aus der vampirisch anmutenden Ernährungspraxis des Tieres, wobei das mit Gift gelähmte und in Spinnseide gewickelte Opfer mit einem Verdauungsssekret *liquidiert*, verflüssigt und ausgesogen wird. Alles, was Körper ist, scheint bei diesem Vorgang zu fließen, was der Imagination der 'blutigen' Genealogie der unheimlichen Geschöpfe Vorschub geleistet haben mochte. Selbst der berühmte Mediziner Paracelsus wird um 1530 noch postulieren, dass Spinnen aus dem feurigen Gift der Menstruation, von Teufeln ausgebrütet werden, und zwar eigens für Zauberei (Lindemann/Zons 18, 54).

Wendet man sich nun dem Spinnennetz wieder zu, hat es an Zuschreibungen desselben an göttliche Kunstfertigkeit nicht gefehlt: Göttinnen der Weberei treten oft als Spinnen in Erscheinung, beispielsweise die Ix-chel der Maya oder die sumerische Uttu (Friedrich 263). Aristoteles ist in seiner *Historia animalium* nachgerade entzückt von der kunstreichen Lebensweise der zierlichen Netzspinnen und schildert detailliert Entstehung und Funktion des Fanggewebes (IX, 39). Daneben gab die Effizienz des Netzes, dessen Vibrationen beim Zappeln der Beute zu einer reflexartigen Reaktion der Spinne führen, seit vorsokratischer Zeit Anlass zu Metaphern, die den humanen Wahrnehmungsapparat veranschaulichen sollten. Die originär heraklitische Analogie wird im *Hegemonikon*-Konzept von Chrysipp tragend: Wie die Spinne in der Mitte ihres Netzes die Signale der hineingeratenen Fliege empfangt, spüre das Hegemonikon – das leitende, im Herzen lokalisierte Prinzip der Seele – die Impulse der Sinne (Michalski/Michalski 65).

Ist die Antike noch von einer dialektischen Spinnensymbolik geprägt, schwindet die positive Bedeutungsschicht während der Folge-

jahrhunderte, insbesondere im Mittelalter nahezu vollständig. Ohnehin schon den Ungeheuern und Urfeinden der Olympier zur Seite gestellt (Szilágyi 229), gesellt sich die Spinne hier erst recht Gottes Widersacher, dem Teufel, und den ihm verfallenen Ketzern und Sündern zu (Michalski/Michalski 67). Über Letztere heißt es im *Alten Testament*:

Sie brüten Basiliskeneier und wirken Spinnwebe. Isst man von ihren Eiern, so muss man sterben; zertritt man's aber, so fährt eine Otter heraus. Ihre Spinnwebe taugt nicht zu Kleidern, und ihr Gewirke taugt nicht zur Decke; denn ihr Werk ist Unrecht, und in ihren Händen ist Frevel. (Jesaja 59, 5-6)

Bedingt durch die christliche Deutungshoheit wird die Spinne zu einem diabolischen Wesen und rangiert fortan auf der Liste der bösen, giftigen und ekelerregenden Kreaturen – neben der Schlange und Kröte – weit oben. Ferner ist ihr fragiles Netz 'eitel', weshalb es bald in die Reihe der Vanitas-Motive eingeht. Insgesamt liefert das Spinnennetz gemäß der biblischen Tradition das Sinnbild der Gottlosigkeit, Nichtigkeit sowie der Orientierung an vergänglichen Werten³ (Rieken 114). Ein heikles Bild ist das Gespinst der Spinne zudem auch ob seiner allegorischen Verknüpfung mit dem Tastsinn, *tactus* – einem Sinn, dessen "Vielschichtigkeit und Uneindeutigkeit", so Claudia Benthien, "in dem vom Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert populären Genre allegorischer Fünf-Sinne-Darstellungen ablesbar" (224) ist. Häufig wird das Taktile in derlei Serien von einer webenden Frauengestalt verkörpert und von einer Spinne im Netz begleitet, die "das vorsichtige Tasten und Berühren und das handwerkliche Geschick" (225) repräsentieren soll.

Von Zeit zu Zeit wird das luziferische Geschöpf parabelartig mit emsigen Insekten verglichen. Die aus frühneuzeitlichen Emblemen bekannte Opposition von Spinne und Biene etwa kehrt in Jonathan Swifts *The Battle of the Books* (1704), verfasst anlässlich der berühmten *Querelle* der Alten und der Moderne, wieder. Die aus sich heraus wirkende Spinne wird hierin zum Sinnbild der – von Swift gering geschätzten – modernen Autoren und zur Kontrastfigur des Honigsammlers als Inkarnation alter Tugenden. Wiewohl der Satiriker den Sammelfleiß der Bienen anpreist, wird für das literarische Schaffen kommender Epochen gerade die Erfindungsgabe der Spinne maßgeblich (Michalski/Michalski 79).

Rehabilitiert wird die geschickte Weberin samt Netz erst in der Aufklärung, die zum einen das Erwachen eines anhaltenden naturwissenschaftlichen Interesses förderte, und zum anderen die Philosophen unter

dem Abstraktionsschub nach Metaphern suchen ließ, die ihnen aus ihrer begriffslogischen Not bei naturhistorischen Ordnungsversuchen halfen (Friedrich 280-281). Als Paradebeispiel hierfür gilt Denis Diderots *Le Rêve de d'Alembert* (1769), dessen Gedankengang die Spinne nicht nur als Metapher "eines sich selbst reproduzierenden und wandelnden Naturzusammenhanges" (Friedrich 282) stützt, sondern wo ihr Gespinst "zum philosophischen Modell des Organismus" (ebd.) avanciert.

Mit der aufkommenden Kritik der Aufklärung wird die Entdämonisierung der Spinnen vorübergehend rückgängig gemacht. Erneut geraten sie in Verruf, wie die zeitgenössische Ikonographie dies belegt. So setzt das Spinnengewebe in politischen Karikaturen zu einer europaweiten Karriere an, wobei die Rolle der unersättlichen Monsterspinne Napoleon I. innehat (Miersch 3). Das negative Urteil wird auch literarisch bestätigt: In Jeremias Gotthelfs schauriger Novelle symbolisiert *Die schwarze Spinne* (1843) den Teufelspakt, den eine junge Frau einzugehen und zu brechen wagt.

Die Verquickung von gefährlicher Weiblichkeit, Spinne und Gewebe sollte – verstärkt durch die psychoanalytische Lesart der bösen, phallischen Mutter bei Karl Abraham (228-35) – bis in die Moderne überleben und in die Erotik der *femme fatale* einfließen. Dies legt auch den Schluss nahe, es sei alles Bedrohliche am Tier eng mit dem Frauengeschlecht verknüpft. Nichtsdestoweniger entdeckten Dichter und Künstler – Symbolisten, Surrealisten, *Oulipiens* insbesondere – die Spinnen und ihre Netze für sich wieder: als Imaginationsflächen des Selbst und Bilder der Schöpfertums (Ballestra-Puech 158-65). Allerdings scheint das Ingeniöse des Spinnensymbols – von wenigen Ausnahmen abgesehen⁴ – eher das männliche Subjekt für sich in Anspruch zu nehmen, was den Bestand einer privilegierten Perspektive bekräftigt.

Zusammenfassend lassen sich drei zentrale Stränge, drei stark miteinander verflochtene Widersprüche ausmachen. Erstens geht es um die ingeniose Anlage der Spinne, gleichnishaft das Netz des Lebens zu produzieren, Kultur und Ordnung hervorzubringen. Gleichzeitig fungiert das grenzgängerische Wesen wiederholt als Gegenbild zu etablierten symbolischen Ordnungen. Zweitens ist die Rede von der ausgeprägten Verbindung der Webspinne zur Frau. Dieser Konnex ist selbst vielschichtig und reicht über die Analogie mit der Textilproduktion als typische Frauendomäne deutlich hinaus. Er rührt einerseits am Rätsel der Weiblichkeit, der Existenz einer natürlichen kreativen Funktion, ist andererseits aber mit

Unreinheit, Magie und Bedrohung konnotiert. Schließlich wäre auf die bildhafte Verankerung der Spinne in Leiblichkeit, Sinnlichkeit und Materialität zu verweisen, obschon ihr kreisförmiges Gewebe – und damit schließt sich auch der Kreis der Widersprüche – an jene kreative Energie gemahnt, die der Schlüssel unvergänglicher Werke ist. Mit diesem Kontrastprogramm im Hinterkopf komme ich nun zur Besprechung der ästhetischen Aspekte.

Die organische Ästhetik des Spinnennetzes

Wer über die Ästhetik des Spinnennetzes Näheres in Erfahrung bringen will, kann derzeit vor allem auf zoologische Texte zurückgreifen (z.B. Peters, Kullmann, Zschokke). Angesichts der Beschreibungen verschiedener Netzkonstruktionen – etwa von trichterförmigen Wohnhöhlen, senkrecht aufgespannten Baldachinen oder jenen Raumnetzen, die als Vorbilder des Münchner Olympia-Zeltdaches gedient haben (Bach) – wird einem rasch klar, welch ein Unrecht Webspinnen geschieht, wenn ihre ganze Baukunst mit Radnetzen allein assoziiert wird. Doch aller Formvielfalt zum Trotz gilt das Radnetz als das Inbild des Spinnennetzes und wird auch von Arachnologen als Höhepunkt der stammesgeschichtlichen Entwicklung von Fanggeweben begriffen (Kullmann/Stern 24). Von dieser intuitiven Ineinssetzung zeugt u.a. eine Anzahl bildkünstlerischer Darstellungen spätestens seit dem 15. Jahrhundert⁵. Das Radnetz stellt somit eines der ältesten und mit dem schillernden Begriff des Netzes bis heute wohl am stärksten konnotierten Bilder der europäischen Kultur- und Kunstgeschichte dar.

Im Lichte von gestaltpsychologischen Erkenntnissen verwundert diese Attraktion kaum: Die “Ordnungsliebe der Sinne”, wie Wolfgang Metzger 1936 ein Funktionsprinzip unserer Wahrnehmung bezeichnete (Eibl-Eibesfeldt 120), entzündet sich vornehmlich an prägnanten, geschlossenen, symmetrischen Formen – eben an *Gestalten* wie dem Radnetz, das sich durch geometrische Perfektion und ganzheitliche Harmonie auszeichnet. Ein weiterer Grund für die stillschweigende Identifizierung von Spinnennetzen mit Radnetzen liegt wohl in ihrer vertikalen Lage, die nicht nur Fluginsekten entgegenkommt, sondern auch dem Gesichtssinn des Menschen. Statistisch begegnet uns dieser Netztyp am häufigsten.

Durch den ästhetischen ‘Absolutismus’ seines Zentrums repräsentiert das Radnetz eine klare hierarchische Ordnung. Es vermittelt und unterstreicht das Bild der Mitte sogar dreifach. Für den ersten Akzent sorgt der Umstand, dass alle geraden Radialfäden auf die Nabe (Warte) des Rades zulaufen. Vom Netzzentrum geht wiederum die für die Beute verhängnisvolle Klebspirale aus⁶. Durch den visuellen Sog der konzentrisch bis spiralförmig verlaufenden Fangfäden wird der zentrische Blickfang ein zweites Mal gesteigert. Schließlich tendiert man wegen der Erwartung der häufig auf der Warte lauenden Jägerin ebenfalls dazu, zuallererst die Radmitte zu fixieren. Selbst wenn die Spinne – wie oft zu beobachten – am Netzrand verweilt, spricht die konzentrische Verfasstheit ihres Gewebes für die originär zentrische Position der Konstrukteure, “denn von der Peripherie her kann entwicklungsgeschichtlich kein zentrisches Gewebe entstanden sein” (Stern/Kullmann 50). “Zentrische Gewebe können nur entstehen, wenn die Erbauer selber das Zentrum sind” (282). Auf diese Weise bildet die Mitte rezeptionsästhetisch wie auch phylogenetisch gesehen den Ort, den die Spinne als Netzsubjekt schlechthin sogar *in absentia* besetzt.

Über ein hierarchisches Gebilde zu sprechen, scheint in Hinblick auf die Konstruktionsweise ebenfalls begründet. Radnetzspinnen bauen ihre Netze ja nicht nach einem feststehenden Bauplan oder absoluten Maßstäben (Peters 217), sondern den Strukturverhältnissen eines filigranen Werkganzen entsprechend, das zahllose Korrektur- und Erneuerungsmaßnahmen und die Abstimmung der Netzteile aufeinander erfordert⁷. “So steht im Radnetz tatsächlich alles mit allem in innerer Verbindung, nimmt alles auf alles Bezug”, schreibt Hans M. Peters und erklärt: “Aber diese Beziehungen erschöpfen sich nicht in einer rein geometrischen Ordnung: Das Ganze ist hierarchisch aufgebaut. Das zeigt sich darin, dass die Gestaltung des umfassenderen Ganzen der Gestaltung der Teile übergeordnet ist” (242). Die Formganzheit des Radnetzes resultiert also aus netzimmanenten Strukturgesetzen (ebd. 243-244).

Es entsteht der Eindruck, als hätte jemand die gesamte Konstruktion fortlaufend im Auge. Dabei bauen Spinnen ihre Netze ausschließlich tastend, quasi blind; sie leben und weben “in einer Tastwelt” (Kullmann/Stern 189), was zunächst einmal erklärt, wie nachtaktive Tiere derart wohlgestaltete Gespinste bauen können. Überdies schärft dieses (nicht unbedingt geläufige) arachnologische Detail den Blick für

Affinitäten und Differenzen zwischen der faktischen, internen Wahrnehmung von Netzen sowie ihrer dichterischen Funktionalisierung. In Anbetracht dessen, dass die – für die Beute ohnehin unsichtbaren – Fanggewebe selbst von Spinnen primär nicht visuell erfahren werden, sondern in erster Linie taktil-somatisch, drängt sich der Gedanke an Architekturen und ihre Rezeptionsmodi auf⁸.

Was nun literarische Diskurse über Spinnennetze anbelangt, findet sich in ihnen das durch die Spinne zentral überwachte Signalfadensystem tatsächlich vielfach als ein architektonisch fundiertes Machtgefüge gespiegelt, nämlich als die von Michel Foucault theoretisierte Anordnung des Panoptikums⁹. So leben die Helden von spinnenumwobenen Erzähltexten als “Gefangene einer Machtsituation, die sie selber stützen” (Foucault, *Strafen* 258) und sind – besonders in der Moderne – ihrer permanenten Überwachung bewusst. Auf diese Weise schreibt sich die panoptisch anmutende, konzentrische Ästhetik des Radnetzes in metaphorisch einschlägige Narrative ein. Gleichzeitig scheint das im Panoptikum vorherrschende und auf die Gewebemetapher projizierte Prinzip der Sichtbarkeit die traditionelle okzidentale – und anthropozentrische – Hierarchie der Sinne (Neuner 6) zu bestätigen, d.h. das Gefälle zwischen Gesichtssinn und Tastsinn zu pointieren. In Wahrheit jedoch kommt es in Spinnennetztexten zu einem poetischen Tauziehen der Sinne. Denn Täuschung ist in Machtsituationen mit Fallencharakter, auf die das Bild des Gewebes mannigfach appliziert wird, stets im Spiel¹⁰: Immer wieder wird das Primat des Sehens fraglich. Immer wieder melden sich Körper im Modus der Taktilität und Bewegung zu Wort, um das Visuelle zu kontrapunktieren oder gar seine Validität zu unterminieren. Es geht um Körper im Spannungsfeld von Sexualität und Weiblichkeit, wobei in manchen Fällen auch die zum Klischee gewordene, tödliche Erotik von Spinnenweibchen, die ihre Gatten nach der Kopulation verzehren, entfaltet wird.

Es sei schließlich hinzugefügt, dass sich die Rolle von literarischen Spinnen keineswegs bloß in der des machtvollen Souveräns erschöpft. Vielmehr hält das Netz gewissermaßen auch die Schöpferin fest: “Doch wird die Spinne nach der Entstehung des Spinnennetzes auch zu dessen Gefangenen: ohne es kann sie nicht mehr existieren. Allein im Spinnennetz kann sie sich frei bewegen”¹¹ (Menyhért 147). Manche Spinnen verlassen ihre ‘selbstgeschaffene Fadenwelt’, bestätigt Ernst Kullman poetisch (372), tatsächlich nie – womit wir bei Arachne angelangt wären.

Arachne oder ein Mythos der endlosen Strafe

Das sechste Buch der *Metamorphosen* beginnt mit der Geschichte der Arachne, einer famosen Weberin aus dem Orient, die durch Stolz über das eigene Talent ins Verderben gestürzt wird. Ihre Hybris erzürnt Pallas Athene: die Göttin nicht nur des Krieges und der Weisheit, sondern auch der Kunst und des Handwerkes. Als Arachne in einem Weber-Wettstreit sich Pallas künstlerisch als ebenbürtig erweist, wird sie von ihr in eine Spinne verwandelt. Dies ist der mythische Keim, den Ovid seinerzeit aufgriff und ambitioniert zu entfalten verstand. In der jüngeren Forschung ist ein erfreulicher Zuwachs an Publikationen zu verzeichnen, die die Erzählung auf vielfältige, anregende Weise kommentieren. Das anhaltende Interesse für die Episode beruht nicht zuletzt auf ihrem hohen Stellenwert in den *Metamorphosen*: Denn Arachnes Gewebe kann inhaltlich, strukturell wie stilistisch als Mikromodell des Ovidischen Werkganzen gesehen werden (Andrae 219-240).

Nun zur Erzählung: Nachdem sie den Musenbericht über die Bestrafung der hochmütigen Pieriden gehört hat, sinniert Pallas über ihre göttliche Macht und Würde, die es um jeden Preis zu wahren gilt. Ihre Gedanken wandern zu Arachne, „von der sie gehört hatte, sie stehe ihr an Ruhm in der Webkunst nicht nach“ (*Met.* VI, 6-7). Ungeachtet ihrer bescheidenen Herkunft verlassen sogar die Nymphen ihre angestammten Plätze, um ihr zuzuschauen. Es geht nicht allein um die Bewunderung der fertigen Werke. Vielmehr fasziniert der Entstehungsprozess selbst, Arachnes Anmut beim Spinnen. „Man hätte schließen müssen“, so der Erzähler, „Pallas selbst sei ihre Lehrmeisterin gewesen“ (*Met.* VI, 23). Gegen eine göttliche Mentorin jedoch protestiert die Weberin heftig, sie schlägt sogar eine Kraftprobe vor.

Die Gottheit betritt die Bühne des Geschehens tatsächlich, vorerst aber in der Gestalt einer Greisin, um Arachne zu mahnen, den höchsten Ruhm in der Webkunst nicht für sich zu beanspruchen. Als die Weberin den ungebetenen Rat harsch ausschlagend die Kampfansage an Pallas wiederholt, gibt sich letztere endlich zu erkennen. Die jähe Anagnorisis¹² lässt die Weberin bald erröten, bald erleichen. Doch selbst im Angesicht der hehren Göttin bleibt sie standhaft – und der Wettkampf beginnt.

Beschrieben wird sonach die Entstehung zweier Bildteppiche, zweier Erzählungen, die den Antagonismus zwischen Göttern und Sterblichen darstellen. Die symbolische Mehrdeutigkeit des Webens, das auf der einen

Seite seit jeher mit Dichten und Texten (zu lat. *textere*: weben, flechten) verquickt ist, auf der anderen jedoch als genuines Bild weiblicher Handarbeit gilt (Greber 150-151), wird hier ebenfalls sinnfällig. Das ovidische Werk bedient sich beider Analogien; mehr noch: Dichtkunst und Textilherstellung werden miteinander – wie in der Forschung wiederholt akzentuiert (Andrae 222, Volk 72, Schmitz-Emans 256) – im Verb *deducere* (*Met.* VI, 69) als Metapher fein gesponnener Geschichten kurzgeschlossen und intertextuell semantisiert¹³.

Ovid beginnt mit der Tapissérie von Pallas, die ganz im Zeichen der göttlichen Hierarchie steht. Ins Zentrum webt die Göttin ihren alten Wettstreit mit dem Meerese Gott um den Namen der Stadt Athen, wobei die Olympier mit Zeus in ihrer Mitte als erhabene Schiedsrichter figurieren. Ein Duell, aus dem Pallas durch das wertvolle Geschenk des Ölbaumes ans attische Volk siegreich hervorging. Vier winzige Eckbilder flankieren das Kernmotiv. Es sind wieder Wettkämpfe der Athene, diesmal aber mit anmaßenden Sterblichen ausgetragen, die für ihre Hybris mit der Verwandlung gebüßt hatten, und Arachne als Exempel dienen sollen. Den Rand des Gewebes schmückt Pallas mit den “friedbringenden Ölzweigen” (*Met.* VI, 101) ihres Baumes. In der metonymischen Signatur schwingt indes auch Siegesgewissheit mit (Vincent 367).

Hat Athene sich selbst sowie Demonstrationen ihrer göttlichen Macht in den Mittelpunkt gerückt, erzählt Arachnes Bildteppich 21 Geschichten über den Missbrauch ebendieser Gewalt. Es geht um Liebschaften von Göttern, die in verwandelter Gestalt sterbliche Frauen zuhauf getäuscht, verführt und vergewaltigt haben (Reinhardt 24-40). Die Schandtaten der eben noch majestätisch thronenden Olympier reihen sich assoziativ aneinander. Dabei sind die Darstellungen von erstaunlicher Lebensnähe und Expressivität. Potenziert wird die verwobene Struktur der Tapissérie durch ihre Rahmung mit Efeuranken, deren Geflecht auf Arachnes Webkunst hindeutet und – nach Hans Bernsdorffs Dafürhalten – künstlerische Souveränität symbolisiert (352). Das Ergebnis ist ein Meisterstück: “Nicht einmal Pallas, nicht einmal der Neid selbst könnte dieses Werk tadeln” (*Met.* VI. 129-30).

Ein Eklat: Athene *Ergane*, die Erfinderin der Webkunst, kann in ihrer ureigenen Profession die sie herausfordernde Sterbliche nicht besiegen. Außer sich zerreißt sie deshalb Arachnes Bildteppich und schlägt ihr mit dem Weberschiffchen mehrfach ins Gesicht. Als die zutiefst getroffene Weberin sich daraufhin erhängen will, verwandelt Pallas sie in eine Spinne:

“Bleib zwar am Leben, aber hänge, Vermessene!” (*Met.* VI, 136) Im nächsten Atemzug wird zudem ihre gesamte Nachkommenschaft verflucht.

Wie in der Forschung reich belegt, repräsentieren die beiden Ekphrasen zwei grundverschiedene Perspektiven und dichterische Stile. Während Athenes theozentrisches Werk den künstlerischen Konventionen der augusteischen Klassik folgt, d.h. Symmetrie, Ponderation, Geschlossenheit (Lausberg 115) sowie eine hypotaktische Struktur zeigt (Vincent 371), sind im anthropozentrischen Gewebe Arachnes Züge der hellenistischen Kunstauffassung unverkennbar. Gemeint sind Serialität und Detailfülle, eine potenziell endlose Parataxe und dezentriert-asymmetrische Organisation der Erzähleinheiten (Vincent 371, Andrae 226, 233).

Die hierarchische Weltordnung, das Gefälle zwischen Gott und Mensch, ist in der Episode von Anfang an greifbar. Albrecht wies auf den generellen Vorsatz von Pallas, ein Exempel zu statuieren, hin (463). Die Initialzündung für sie kommt, als es heißt, Arachne stehe ihr an Ruhm nicht nach. Diese Motivierung kehrt auch in der provokativen Warnung der getarnten Athene zurück. Es stellt sich daher die Frage, was den Ruhm eines Menschen in den Augen einer Gottheit überhaupt so bedrohlich erscheinen lässt?

Ein ideengeschichtlicher Hinweis von Peter von Matt ist hierbei aufschlussreich, erinnert er doch daran, dass der Ruhm für die Griechen “die genuine Form von Unsterblichkeit” (159) gewesen war und sich vom neuzeitlichen Konzept grundlegend unterscheidet: “Aber die antike Kategorie des Ruhms als eines schlechthin höchsten Wertes, der alles Leiden, alles Elend wettmacht, ist in dieser radikalen Eindeutigkeit aus unserer Zivilisation verschwunden” (158). Es spricht nichts dagegen, diese Auffassung auch für das Verständnis Ovids gelten zu lassen, hofft er doch im Nachwort der *Metamorphosen* selbst, durch das Werk im ewigen Ruhm fortzuleben (*Met.* XV, 876-879). Vor diesem Hintergrund scheint die Sorge Athenes eher verständlich. Denn der höchste Ruhm bedeutet ein Stück Unsterblichkeit. Sollte Arachne dies erlangen, würde die Grenze zwischen Gott und Mensch verwischen.

Ballestra-Puech unterstreicht die Paradoxie dieser Grenze, oder im Wortlaut *le passage de l'antagonisme* (406), was gänzlich einleuchtet. Für die Götter ist die hierarchische Trennung der olympischen und der menschlichen Welt essentiell. Jeder von unten kommende Versuch der Grenzüberschreitung wird gnadenlos vergolten. Von oben dagegen scheint dieselbe Grenze durchlässig und eine Vermischung mit Sterblichen zuläs-

sig zu sein. Hierfür bietet der arachneische Katalog ja genug Beispiele. Es handelt sich also in der Tat um eine Passage, die den Durchgang allerdings nur in eine Richtung gestattet.

Hinsichtlich der Metamorphose der Meisterweberin brachte Albrecht die plausible These Heinrich Dörries in die Diskussion ein, derzufolge der Strafcharakter der ovidischen Verwandlungen in der Perpetuierung festgefahrener Verhaltensweisen bestehe (460). In Arachnes Fall sei dies, bejaht Bernsdorff, die Fixierung der Weberin "auf das Spinnen und Knüpfen von Geweben" als "die permanente Verkörperung dieser Haltung" (353). Dieser Auslegung wäre kritisch hinzuzufügen, dass Arachne bereits *vor* ihrer Verwandlung bestraft wird, und zwar weniger mit den Schlägen der Göttin als mit der Zerstörung der einmaligen Tapissérie. Dass die Persönlichkeit der Weberin "im höchsten Maße mit ihrer Leistung identisch" und "daher in dieser tödlich verwundbar" sei, betont Albrecht ja selbst: "Das Zerreißen des Teppichs trifft Arachnes Lebensnerv" (462). Dies ist doch die eigentliche Strafe; hinreichend dafür, sich das Leben nehmen zu wollen. Was also in der Spinnenmetamorphose perpetuiert wird, ist nicht die Webtätigkeit allein, sondern die Strafe selbst¹⁴. Führt man sich die Eigenschaften des Spinnengewebes nochmals vor Augen, wird die implizite Komplexität und Härte dieser Strafe begreiflich.

Erstens ist das Spinnennetz (aus menschlicher Sicht) äußerst fragil, leicht zerstörbar. Und da Arachne weiterhin in der irdischen Sphäre *leben* soll, bedeutet das für sie ein Spinnenlos mit allen Implikationen, u.a. mit der permanenten Gefährdung und Vernichtung ihres Gewebes. Michael Vincent schreibt: "Arachne becomes a spider perpetually weaving a web destined always to be destroyed, endlessly repeating an action of no consequence" (364). Das Spinnennetz wird also zum Symbol einer Strafe, die Arachne in die Nähe des Sisyphos rückt. Damit aber nicht genug. Denn ausgehend von den obigen ästhetischen Ausführungen steht das Spinnennetz für ein hierarchisches Gebilde. Durch ihre Metamorphose in eine Spinne wird die Textilkünstlerin mithin (wiederum implizit) bildhaft zurück in jene von Pallas' zentrischem Teppich repräsentierte, olympisch-hierarchische Ordnung katapultiert, wogegen sie mit ihrem Werk, revoltierte. In diesem "Sündenregister des Himmlischen" (*Met.* VI, 131), dessen Auftakt exemplarisch der Raub Europas durch Zeus in Stiergestalt bildet, wird das Verhältnis von Göttern und Menschen bzw. von Geschlechtern sinnlich nuanciert. Der räuberische, göttlich-männliche Griff nach dem Körper des Sterblichen, genauer: der Frau (Vogel 96),

wird durch Täuschung ermöglicht. Es sollte die Ironie der Tatsache nicht übersehen werden, dass Arachne, die die Intriganz und Verstellung der Götter (Matt 66) ebenso attackierte wie ihre Gewalttätigkeit, durch ihre Verwandlung selbst ins Sinnbild der Täuschung gebannt wird.

Folgt man Szilágyi, ist Arachne als Künstlertyp und schöpferischer Geist paradigmatisch. Ihr Wesen sei die Negation selbst und bestünde darin, die jeweils gültige Weltordnung im Namen einer “als höherrangig verstandenen” (231) zu leugnen:

[E]in solcher Künstler ist der glorifizierte wie ausgestoßene, bekränzte wie zu Tode gehetzte Rebell gegen eine Weltordnung, die er nicht als die Seinige empfindet, welche ihn – so empfindet er – ausschließt, außerhalb derer er allerdings – und dies trennt ihn endgültig und unverzeihlich von dieser Weltordnung – eine andere Welt *kennt* und sich in deren Namen gegen die ihn umgebende wehrt. (231)¹⁵

Die feministische Lesart geht freilich noch weiter, insofern als sie die bei Ovid gegebene olympische Ordnung mitsamt ihrer jungfräulichen Agentin als männlich designiert: “Athena identifies not only with the gods, but with godhead, the cerebral male identity that bypasses the female” (Miller 273). Dementsprechend interpretiert Nancy K. Miller die Strafe Arachnes als eine Reduktion auf Weiblichkeit und Frauenarbeit, die im Bereich des Kreatürlichen und Grobstofflichen verortet wird (286). Arachne wird ihres künstlerischen Vermögens beraubt. Als Spinne kann sie keine textilen Texte, keine ewigen Werke mehr schaffen, Ruhm im Sinne der Antike zu erlangen. Sie bleibt im Netz der Vergänglichkeit gefangen.

Ausblicke in die Moderne

Es folgen nun drei Skizzen von Narrativen über hermetische Welten, die den Topos der Gefangenschaft nicht minder anschaulich illustrieren. Die Metapher des Spinnnetzes steht in der Moderne ebenfalls für fallenartige Machtsituationen, in denen sich männliche Figuren verfangen. Wie bereits in der Arachne-Erzählung ist das textile Paradigma, das Spinnen von Fäden und Geweben, in allen Beispielen prägnant, wird aber stellenweise – dem jeweiligen Stand der lebensweltlichen Technisierung gemäß (Friedrich 228) – von elektrischen Netzwerken bzw. dem Modell

der Maschine überlagert. Die Schauplätze sind ein Pariser Hotelzimmer um das *Fin de Siècle*, eine amerikanische Irrenanstalt in der Nachkriegszeit und eine argentinische Gefängniszelle in den 1970er Jahren. Eine detaillierte Zusammenschau der Texte erfolgt im Anschluss.

Die Spinne

Die phantastische Kurzgeschichte Hanns Heinz Ewers', *Die Spinne* (1909), dreht sich um Richard Bracquemont, einen jungen Mann, der aus Verdun nach Paris kommt, um Medizin zu studieren. Aus der Rahmenerzählung geht hervor, dass er ein Hotelzimmer bezieht, wo sich an drei Freitagen hintereinander drei Gäste auf gleiche Weise erhängt hatten: am Haken über das Fensterkreuz. Der ermittelnde Kommissar und die Hotelbesitzerin stehen vor einem Rätsel. Weniger, um bei der Aufdeckung der mysteriösen Fälle zu helfen, als bei freier Kost und Logis in der fremden Stadt Fuß zu fassen, quartiert sich der Studiosus ins Zimmer ein und beginnt ein Tagebuch zu führen.

Außer der Tatsache, dass sich alle drei Todesfälle Freitag abends zwischen fünf und sechs – also zur Stunde der Höllenfahrt Christi – ereignet haben, fällt ihm zunächst nichts auf; nur die junge Frau Clarimonde von der gegenüberliegenden Straßenseite. Sie ist blass, schwarzhaarig, mit kleinen spitzen Zähnen, stets schwarze Handschuhe und ein lila getupftes schwarzes Kleid tragend. Den ganzen Tag arbeitet sie am Spinnrocken: "Es sieht seltsam aus, wie die schmalen schwarzen Finger, schnell, scheinbar durcheinander, die Fäden nehmen und ziehen – wirklich, beinahe wie ein Gekrabbele von Insektenbeinen" (120). Aus der gegenseitigen Beobachtung entsteht eine merkwürdige Romanze. Sie erschöpft sich in einem stummen Spiel am Fenster: in der gleichzeitigen Performanz rascher, identischer Bewegungsfolgen, die Bracquemont telepathisch zu kontrollieren wähnt. Das Körperspiel nimmt ihn gänzlich in Besitz. Zugleich geht die wachsende Attraktion mit einer Angst einher, die für ihn "etwas seltsam Bezwingendes, merkwürdig Wollüstiges hat" (127). In der Webarbeit der Frau meint er nunmehr Gestalten zu erkennen, wobei er dies mehr erspürt als wirklich sieht.

Es sind wunderliche Muster in ihrer feinen Arbeit, Fabeltiere, merkwürdige Fratzen. Übrigens – was schreibe ich da? Richtig ist, dass ich gar nicht sehen kann, was sie eigentlich spinnt; viel zu fein sind die Fäden. Und doch fühle ich, dass ihre Arbeit genauso ist, wie ich sie sehe – – wenn ich die Augen schließe. (127)

Die Augen verlieren ihre Dominanz nach und nach an die um die Frau kreisende Phantasie. Die – für das panoptische Gefüge typische – Internalisierung der Überwachung ist der Situation ebenfalls eigen. Als Bracquemont eines unheimlichen Freitagabends mit dem Kommissar ausgeht, fürchtet er daher die Vorwürfe der Spinnenfrau und stimmt sie später mit Treueversprechen und Küssen an die Fensterscheibe versöhnlich. Das taktile Prinzip verdrängt zunehmend das Visuelle. Bald darauf realisiert der Protagonist, inzwischen “durchdrungen von ihr bis in die letzte Fiber” (131), dass nicht – wie gedacht – er die gespielten Bewegungen erfindet, sondern Clarimonde: Sie initiiert, er ahmt nach¹⁶. So lässt sie ihn wie eine Marionette den Telefondraht durchschneiden. Das technische Netz, welches den Mann hätte retten können, wird außer Kraft gesetzt.

Als Bracquemont nicht einmal mehr seiner Feder Herr ist, wird ihm das Verhängnis vollends klar, doch ist er gedanklich wie körperlich gleichermaßen unfähig, sich aus dem Bann zu lösen: “Ich weiß, ich [...] werde mich erhängen: *nicht davor fürchte ich mich*. [...] Aber etwas, irgend etwas anderes ist noch da – *was hernach kommt*” (136). Mit letzter Kraft sucht er sich schreibend vom Fensterkreuz, wo bereits der Strick hängt, fernzuhalten. Die letzten Zeilen füllt er mit dem Einzigen, was ihm noch einfällt: seinem Namen.

Im nüchternen Protokollton erfährt der Leser hierauf, wie der Kommissar die Leiche mit angstverzerrtem Gesicht und einer zerbissenen Spinne im Mund findet. Als er nach dem Lesen des Tagebuchs das gegenüberliegende Haus inspiziert, stößt er allerdings auf seit langem unbewohnte Räume.

Einen Wink, worin das Entsetzliche, dem Tod folgende Ereignis bestanden haben mochte, gibt – als vorausdeutendes *mise en abyme* – ein vom Mediziner zu Anfang beobachtetes Schauspiel im Hotelhof: eine Spinnenhochzeit im Radnetz, die für den Bräutigam tödlich endet, indem er vom Weibchen ausgesaugt wird. Eine vampirische Praxis der Clarimonde suggeriert auch ihr Name und Erscheinungsbild¹⁷. Im Gegensatz aber zu den früheren Fällen geht die Spinnenfrau diesmal selbst mit zugrunde. Das Klischee des männerfangenden Vamps wird dadurch

zwar geringfügig unterlaufen, ohne jedoch an Kernzügen wie dem Wollüstigen, Teuflich-Dämonischen und Manipulativen einzubüßen. Die feinen Fäden der *femme fatale* sind alles andere als fragil. Ihre Reißfestigkeit exponiert die Stärke jener unsichtbaren Macht, die über Körperlichkeit entstehen und geübt werden kann. Das Netz der Spinne ist Liebesnest und Todeszelle in einem, der Mann darin Beute; soweit zumindest die Oberfläche.

Was Ewers Novelle Spannkraft verleiht, liegt in der Psychologisierung Bracquemonts. Der Student ist sich dessen bewusst, dass seine Erlebnisse einer sachlichen Prüfung nicht standhielten. Das Rationale in ihm, was eine "vernünftige Basis" (125) der Beziehung in Form eines persönlichen Treffens erwägt, kommt allerdings nicht gegen das Andere, Irrationale an. Lieber willigt er in die Täuschung ein, als dem Dunklen zu begegnen, das er auf der gegenüberliegenden Straßenseite, auf Seiten des Weiblichen, vermutet.

Ich kann doch einfach Hut und Mantel nehmen und hinunter gehen [...]. An der Türe ist ein kleines Schild, darauf steht Clarimonde – [...] Dann klopfte ich und dann – [...] ich kann mir durchaus kein Bild machen, was dann weiter kommen soll. Die Türe öffnet sich, das sehe ich noch. Aber ich bleibe davor stehen und blicke hinein in ein Dunkel, das nichts, aber auch gar nichts erkennen lässt. [...] Nur dieses schwarze und durchdringliche Dunkel. Mir ist manchmal, als ob es eine andere Clarimonde gar nicht gäbe, als die ich dort am Fenster sehe und die mit mir spielt. (126)

In dieser Vorstellung fehlt es am Gegenüber bzw. scheint sich das, was Bracquemont dort erwartet, gar nicht außen zu befinden, sondern hinter einer Tür – im Inneren. 'Clarimonde' als Schild an dieser Tür ist ein Zeichen ohne außenweltliche Entsprechung. Worauf ihr Name referiert, auch das hat der Held erfasst, liegt in seiner inneren Realität, in seiner wollüstigen Angst – oder genauer: in der Angst vor Wollust. Die Vision der Tür in die Dunkelheit taucht in der Novelle noch einmal auf, und zwar als Bracquemont begreift, dass nicht er, sondern Clarimonde die Spiele beherrscht. In diesem Moment erkennt er aber auch, dass er sich davon lösen könnte, indem er einfach *hinausgeht*: "wenn ich jetzt hinausgehe, bin ich gerettet; [...] Einen Augenblick war Paris stärker als Clarimonde" (132).

Mit anderen Worten geht es hier um die Unfähigkeit, aus *sich* selbst herauszugehen, die schöne, sinnliche Stadt Paris zu erobern. Die psycho-

analytische Lesart würde dies stützen, insofern als sie die Spinne als Sinnbild des weiblichen Genitales und das Spinnengewebe als das der weiblichen Schambehaarung deutet (Abraham 234). Clarimondes Netz ließe sich demnach als Chiffre der Beklemmung eines jungen Mannes verstehen, der sich in der Fremde und vor dem Fremden, dem Weiblichen und Erotischen unbewusst fürchtet – und im Wahnsinn endet¹⁸. Fleischeslust und Irrationalität schlagen der Vernunft, die ironischerweise durch einen angehenden Mediziner vertreten ist, ein Schnippchen.

Abermals mit Foucault gedacht, wäre zuletzt das Moment der Diskursivierung der Sexualität zu beachten (*Wille* 31), wie nämlich Bracquemont unterdrückte Lüste einerseits begierig ausbuchstabiert, im wahrsten Sinne choreographiert, andererseits aber auch gegen die Angst vor dem unheimlichen Gewebe Clarimondes mit der Feder ankämpft. Die Verteilung der Requisiten – Feder/Mann resp. Gewebe/Frau – spricht Bände. Eine althergebrachte geschlechertypologische Symbolik klingt in ihr an: “[d]er Männertraum vom unerhörten Gerät, vom perfekten, wenn auch versteckten, vom jederzeit einsatzbereiten, allen andern triumphal überlegenen Gerät” (Matt 90) und als dessen Pendant “das weibliche Phantasma vom unerhörten Gewebe” (91), welches bereits im Arachne-Mythos eine beispielhafte Realisierung erfuhr. Diese gegenderte requisitorische Opposition spielt in Keseys Freiheitsparabel ebenfalls eine wichtige Rolle.

Einer flog über das Kuckucksnest

Noch signifikanter als bei Ewers erscheint das Dispositiv des Wahnsinns in Ken Keseys *One flew over the cuckoo's nest* (1962). Erzählt wird der Roman aus der Perspektive des *Chief Bromden*, Bewohner einer psychiatrischen Anstalt seit über 15 Jahren. Er ist paranoid schizophran, leidet unter Verfolgungswahn und Halluzinationen. Er glaubt an ein unsichtbares, alles durchdringendes System, die ‘Genossenschaft’ (*Combine*), welche die Anpassung der Systemelemente – der Menschen – an ihre Umgebung durch Kontrolle und Manipulation gewährleistet, um die Gesellschaft als eine reibungslos funktionierende Maschinerie in Gang zu halten. Auch ‘weiß’ der Häuptling längst über das Kontrollgerät Bescheid, das jedermann frühzeitig installiert wird. Da er sein Leben lang ignoriert wurde und sich darum konsequent taubstumm stellt, wächst ihm

mit der Zeit eine Unsichtbarkeit zu, die ihm Einblicke hinter die Kulissen gestattet. Das Leben in der Anstalt empfindet er als eine Spiegelung der Außenwelt.

Doch ist es durchaus im Sinne der Therapeuten die "kleine Welt Drinnen" als "einen maßstabgerechten Prototyp der Welt Draußen" (*Kuckuck* 58) zu gestalten, wohin die von ihren Normabweichungen geheilten Patienten entlassen und als vollwertige Bürger wieder eingegliedert werden sollen. Für die geistige Gesundung reichen Beichten unbewusster Ängste nebst Diskussionen sowie Psychopharmaka nicht immer aus. Zur Not werden Elektroschock-Therapien und Lobotomien vorgenommen. Zu letzteren kommt es auf der von Miss Ratched geführten Station nur selten. Denn *Big Nurse*, die Große Schwester hat es in der Kunst, etwas der Umgebung anzupassen ("adjusted to surroundings", *Cuckoo* 25), zur Meisterschaft gebracht.

Practice has steadied and strengthened her until now she wields a sure power that extends in all directions on hairlike wires too small for anybody's eye but mine; I see her sit in the center of this web of wires like a watchful robot, tend her network with mechanical insect skill, know every second which wire runs where and just what current to send up to get the results she wants. (*Cuckoo* 25-26)

Neben dem Bild der unsichtbaren Drähte fühlt sich der medikamentös ruhig gestellte Bromden beständig an eine einst besichtigte Spinnerei erinnert, wo der umherrieselnde Baumwollflaum sich wie ein Nebelschleier auf das mechanische Treiben zu legen schien: "and the whole thing webbed with flowing white lines stringing the factory together" (36). Der Nebel reißt bei der Ankunft McMurphys, eines Spielers und Rebellen, der für Ratched zu einem Kontrahenten von Gewicht wird und das Leben der Station grundlegend verändert. Wir wollen uns an dieser Stelle darauf beschränken, die Natur des Netzwerkes zu kommentieren, dessen Mitte spinnenartig die Große Schwester besetzt (Link 147).

Es ist dies ein komplexes Geflecht, in dem sich diskursive wie nicht-diskursive Strategien verdichten, welche McMurphy erst allmählich im vollen Umfang erfasst. Über das Nicht-diskursive erfährt der Leser vieles aus Bromdens Gedankenstrom; Hintergründe, die außer dem Neuankömmling allen Patienten bekannt sind. Dazu gehört z.B. die Entscheidungsmacht der Schwester über den Faktor Zeit, über die Entlassung von Eingewiesenen wie McMurphy. Ihre unendliche Geduld

illustriert u.a., dass sie an der idealen Besetzung ihres Kernstabes – bestehend aus einem hörigen Arzt und drei afroamerikanischen Jungen, mit denen sie auf “einer Hochspannungs-Wellenlänge des Hasses” (*Kuckuck* 37) verbunden ist – jahrelang arbeitete. Ferner entscheidet Ratched über den Einsatz der besagten Therapiemaßnahmen.

Sie kontrolliert aber nicht nur Zeit, Personal und Patientenkörper, sondern auch den Raum, um den mit McMurphy regelrechte Duelle ausgefochten werden. Diese gipfeln seinerseits im wiederholten ‘versehentlichen’ Einschlagen der stets blankgeputzten und deshalb ‘unsichtbaren’ Scheiben jenes Glaskastens, in dem Ratched tagsüber sitzt und die Station wie “ein vollkommenes Auge der Mitte” (Foucault, *Strafen* 224) überblickt. Die panoptische Anordnung gibt ein weiteres Indiz für die zentrische Natur ihrer zwar sichtbaren, aber uneinsehbaren Macht (258) ab, die das Glas weiter potenziert und um Rigidität und Kälte erweitert. Denn trotz ihres üppigen Busens wird die Große Schwester als völlig asexuell charakterisiert: “a woman who denies her essential femaleness in order to exercise power over men” (Vitkus 77), “who controls the process of turning men into machines” (65).

Im Umgang mit Patienten hat sie hocheffektive diskursive Strategien entwickelt, die der psychologisch bewanderte Patient Harding gekonnt analysiert: “She doesn’t need to accuse. She has a genius for insinuation” (*Cuckoo* 57). Bezeichnend ist, dass Hardings filigrane Hände bei dieser Aussprache wie weiße Spinnen aus dem Schoß hervorzukriechen scheinen, was die meisterhafte Art der Schwester, “die zitternde Libido bloßzulegen” (*Kuckuck* 83) nochmals unterstreicht. Insgesamt kommt Ratcheds subtile Redekunst gänzlich ohne direkte Anschuldigungen aus; sie zehrt von suggestiven Fragen, skeptischen Gesten und Blicken, dem Schüren von Ängsten, Schuldgefühlen, von Demütigung, Infantilisierung und Bevormundung. Ihre Rhetorik spiegelt sich auch in der Physiognomie – in den sich spitzenden Puppenlippen – wider: “She becomes a parody of a nurturing, protective mother” (Vitkus 78).

Zur Bedingungsmatrix der von *Big Nurse* symbolisierten Machtmaschinerie gehört nicht zuletzt die Dressur der Patienten, sich gegenseitig zu beobachten. Mit McMurphys Auftritt wird das eingespielte Beziehungsnetz dynamisiert, seine Elemente im Machtfeld umverteilt, seine spinnengleiche Ikone unwiderruflich – und pathetischerweise zum Preis des Todes des Helden – destabilisiert. “Die Erlöserfigur McMurphy gilt es am Ende zu opfern, damit Bromden seine Freiheit gewinnen und

McMurphy durch Bromdens Erzählung zu unsterblichem Ruhm gelangen kann“ (380), lautet Joseph C. Schöpfs Fazit.

Was an Kesey's harscher – und hinlänglich als frauenfeindlich kritischer – Dichotomie der Geschlechter frappt, ist vorerst zweierlei: Einmal Ratcheds Platzierung in der Domäne der Technik, nämlich als eine roboterhafte Spinne inmitten ihres Drahtnetzes. Kontrapunktisch hierzu wird McMurphy als kräftiger Naturbursche geschildert. Mithin erfolgt eine Inversion traditioneller Geschlechterzuordnungen (Ortner), die jedoch nicht ohne Einschnitte zu haben ist. Denn: Während der ‘natürliche’ Rebell weiterhin vor Männlichkeit strotzt, wird die ‘technisierte’ Frau *in toto* ausgehöhlt und auf eine vollbusige Karikatur reduziert. Ratcheds Weiblichkeit und Verwundbarkeit werden nur in einer einzigen Szene – dort allerdings wörtlich – greifbar, und zwar als McMurphy sie überfällt, ihre Uniform aufreißt und die halbnackte Schwester zu würgen beginnt. Am Kulminationspunkt der Geschichte scheint “[s]eine Waffe gegen Angst und Autoritätsgläubigkeit” längst nicht mehr “das Lachen, das Spiel” (Ulrich 641) zu sein, wie zu Beginn. Vielmehr zeugt diese vom männlichen Patientenkollektiv seit langem ersehnte sexuelle Attacke (Vitkus 82) vom Glauben an ebenjene Waffe, die Harding von vornherein empfahl – “man has but *one* truly effective weapon against the juggernaut of modern matriarchy, but it certainly is not laughter” (Cuckoo 64) –: an das “Membrum virile als [das] Waffenwerkzeug schlechthin” (Matt 90). Als einzig wirkungsvolle Waffe gegen das unerhörte Gewebe der Großen Schwester kommt nur das unerhörte Gerät McMurphys infrage. Bloß scheint das System inzwischen auch den Mann *in natura* infiltriert zu haben. Seinen letzten Gang zum Glaskasten tritt er bereits mit den “mechanischen Gesten” (*Kuckuck* 336) eines Maschinenmenschen an. Als Roboterspinne, in deren Netz sich der Protagonist heroisch verfängt, ist *Big Nurse* ein Wappentier der kapitalistischen Nachkriegsgesellschaft der USA – der *Combine*, deren Repressivität im psychiatrischen Mikrokosmos zutage tritt.

Der Kuss der Spinnenfrau

Manuel Puig schreibt in *El beso de la mujer araña* (1976) quasi den Gegenentwurf zu Kesey's Großer Schwester, eine menschliche sinnliche Spinnenfrau, und entfaltet das Thema der sexuellen und politischen

Befreiung vor dem Hintergrund argentinischer Militärdiktaturen (Rodiek 338, Levine 256). Der Roman spielt im Wesentlichen in einer Gefängniszelle, die sich der homosexuelle Luis Alberto Molina, verurteilt wegen Verführung Minderjähriger, und der politische Gefangene Valentín Arregui Paz teilen. Der rein dialogisch konzipierte Text hält die Geschichte ihrer Beziehung fest und wird von wissenschaftlichen Fußnoten über die Homosexualität begleitet.

Der Plot lebt von Molinas Liebe zum Kino, denn er hat das Talent, Filme auf anschaulichste Weise nachzuerzählen. Er bevorzugt sentimentale Liebesfilme aus dem Hollywood der 1940er Jahre. Obschon primär zur Realitätsflucht und abendfüllenden Zerstreuung gedacht, wird damit eine permanente Gesprächsgrundlage geschaffen. Für den Hedonisten Molina sind politische wie sozialpsychologische Implikationen der Filme gleichgültig, er konzentriert sich ausschließlich auf ihre Ästhetik. Dies führt zu Diskussionen mit dem radikalen Marxisten und Intellektuellen Valentín, der um der sozialen Revolution willen Liebe und Sinnesfreuden hinten anstellt und vor einem 'Leben für den Augenblick' warnt: "Es kann eine Sucht werden, sich aus der Wirklichkeit fortzustehlen, wie eine Droge"¹⁹ (*Kuss* 85). Huldigt der Eine dem Kitsch, Gefühl und Sinnlichkeit der Bilderwelt, plädiert der Andere für politisches Bewusstsein und höhere Ziele. Mithin dienen die eingebetteten Filmresümees "als Folie, vor der sich die Protagonisten diskutierend definieren" (Rodiek 339). Was der Revolutionär jedoch nicht weiß, ist, dass sein Zellengenosse ihn um den Preis der Freilassung hätte ausspionieren sollen. Obschon Molina sich früh dagegen entschließt, spiegelt er der Gefängnisleitung weiterhin Gefügigkeit vor. Christoph Rodiek beleuchtet das Vorgehen wie folgt: "Er täuscht Valentín, insofern er sich bereit erklärt hat, ihn im Auftrag des Gefängnisdirektors auszuhorchen; er täuscht den Gefängnisdirektor, insofern er den zum Freund gewordenen Zellengenossen de facto *nicht* verraten wird" (338). In der praktizierten List fällt ein Grundzug der Spinnensymbolik mit einem Kernelement der geschlechterdifferenzierten Intrigenästhetik zusammen (Matt 36). Molinas (Spinnen-)Frausein wird evident.

Als man den Widerstand Valentíns durch die Vergiftung seiner Mahlzeiten zu brechen sucht, zögert sein Zellengenosse nicht, den Kranken zu pflegen. Neben der gegenseitigen Zuneigung entwickelt sich zwischen ihnen auch sexuelle Intimität. Vor seiner Freilassung erklärt sich Molina, wiewohl weiterhin unpolitisch (Martínez), bereit, eine Nachricht an die Guerilla zu übermitteln; eine Aktion, bei der er – ganz wie ein

Leinwandstar – umkommen wird. Als sie sich zum Abschied (das erste Mal) küssen, nennt ihn Valentín – inspiriert durch die metamorphotische Pantherfrau des ersten Filmplots²⁰ – eine Spinnenfrau, die die Männer in ihrem Netz einfängt. In diesem für den Roman zentralen intermedialen Bezug, welcher den Fluch der Verwandlung sexuell erregter Frauen in Panther mit einem Teufelspakt begründet, wird ein weiterer Topos von gefährlicher Weiblichkeit – die Dämonen- und Teufelsnähe – freigelegt und der Spinnenmetapher diskret untergeschoben.

Arregui wird zum Schluss fast zu Tode gefoltert und deliriert nach einer Morphiumspritze über den Freund. In diesem – von der Freudschen Verschiebung und Verdichtung geprägten – Traum besetzt Molina gleich drei Rollen: die eines verinnerlichten Gesprächspartners, der zwar den Namen von Valentíns ehemaliger Geliebten trägt, sich jedoch durchgehend der Sprache Molinas bedient (Rodiek 342); die einer verführerischen Insulanerin, wobei die Insel bereits als Metapher der Gefängniszelle geprägt wurde (*Kuss* 261); drittens tritt er als divenhafte Spinnenfrau auf, aus deren Unterleib und Hüften strickartige Fäden hervorkommen, die den Träumenden halb eckeln, halb reizen. Endlich ist es auch die Spinnenfrau, die Valentíns Hunger zu stillen hilft: “die Spinnenfrau wies mir mit dem Finger einen Weg in den Urwald, und jetzt weiß ich nicht, was ich zuerst essen soll von all den Dingen, die ich gefunden habe”²¹ (*Kuss* 298). Der Hunger verfügt über eine allegorische Sinnschicht: wie schon die Netzfäden – die im Sinne der Psychoanalyse männlich-genitale Bedeutung haben (Abraham 234) – verweist auch dies auf Sinneslust, die der Revolutionär vormals für sekundär erklärte. Auf welcher umfassenden Art Molina Valentíns Innenwelt durchdringt, verdeutlicht sich zum einen in der Entfaltung der homoerotischen Allegorie der Spinnenfrau (Rodiek 349), zum anderen in der innertextuellen Verwobenheit des letzten Dialogs.

Im Gegensatz zu den vorigen Textbeispielen fällt bei Puig das Spinnennetz mit keinem panoptischen Schema zusammen. Molina als Spinnenfrau nimmt niemals die symbolische Mitte einer Überwachungs-maschine ein. Vielmehr ist er selbst ein Objekt der Beobachtung, das sich durch sein normwidriges Selbstverständnis ohnedies an der Peripherie der Gesellschaft – gleichsam in der Fußnote (Levine 257-261) – befindet.

Selbst der Schauplatz ‘Gefängnis‘ ist bei Puig eher von vorpanoptischer Prägung. Zwar verfügt es über eine zentrale Kontroll- und Machtstelle, die die Häftlinge objektiviert und instrumentalisiert. Doch wird in ihm kein permanenter Sichtbarkeitszustand errichtet. Dagegen

sind die Funktionen des Kerkers – “einsperren, verdunkeln und verbergen” (Foucault, *Strafen* 257) –, dessen Dunkel Geheimnisse zulässt und das Verschwindenlassen von politischen Gefangenen (Levine 208) wie Arregui begünstigt, eindeutig erkennbar.

Letzterer verinnerlicht in seiner Haft weniger die Überwachung als die Folter: “Ich bin gefoltert worden und habe nichts gesagt [...], aber in mir habe ich einen anderen Folterer”²² (*Kuss* 192). Schleichend wächst seine “kalte Angst vor dem Tod” (*Kuss* 194). Bei jeder Hoffnung auf Gerechtigkeit, Gott oder Beistand durch Geliebte, entsteht in ihm eine Leere, die in der luziden Metaphorik des Gläsernen beschrieben wird: “das leere Gehirn, der gläserne Schädel, vollgestopft mit Heiligen- und Hurenbildern, jemand wirft das arme gläserne Hirn gegen die schmutzige Wand, das gläserne Hirn zerbricht, alle Bilder fallen heraus”²³ (*Kuss* 185). Die Spinnenfrau und ihre sentimentalischen Bilder füllen letztlich diese Leere aus.

Zusammenschau und Konklusion

Im Vergleich der Beispiele werden sowohl gemeinsame Muster als auch Unterschiede in der dichterischen Funktionalisierung der Spinnennetzmetapher greifbar. Das Netz zeigt sich als komplexes, sich diachron wandelndes Geflecht.

Bezüglich dargestellter Hierarchien und literarisch modellierter Kräfteverhältnisse ist eine Vielfalt festzustellen. Ovids Arachne stellt die geborene Künstlerin dar, die sich am Göttlichen zu messen wagt, die Feuerprobe besteht, doch zum Untergang verurteilt ist. Das Spinnendasein als Strafe kann vor der bioästhetischen Folie als nicht endende Vergeltung, hierarchische Fixierung und Festschreibung ihrer Sterblichkeit begriffen werden. Am Anfang des 20. Jahrhunderts präsentiert Ewers im schauerliterarischen Duktus einen vereinzelt Studiosus, dessen Ich nicht mehr Herr im eigenen Hause zu sein scheint: So entpuppt sich die imaginierte, vampirische Clarimonde mitsamt ihrem Netz als Chiffre einer beklemmenden Angst vor der eigenen Sexualität, die er diskursiv zu bewältigen sucht. Ebenfalls im Dispositiv der Sexualität bewegt sich Puig, insofern er die Rolle der Spinnenfrau mit einem homosexuellen Helden besetzt. Durch Molinas Filmerzählungen verwandelt sich der linksextreme Valentín allmählich die Gefühlswelt des Anderen an und entwickelt eine tiefe Zuneigung zu ihm. Das Gewebe der Spinnenfrau ist hier von inner-

textueller und allegorisch-homoerotischer Natur. Zwischen den Wänden einer Irrenanstalt situiert schließlich Kesey seine wachsamen Roboterin, *Big Nurse*. Wie sie aus der Mitte ihres Drahtnetzes die Umgebung manipuliert, soll die heilsam nivellierende Funktionsweise der US-amerikanischen Nachkriegsgesellschaft *en miniature* abbilden. Von den ausgearbeiteten Bedingungen ihrer Macht wäre die ausgefeilte Rhetorik listiger Indirektheit hervorzuheben. Bleibt festzuhalten, dass die hierarchische Struktur des Spinnennetzes sich auch in literarischen Werken, die es zu ihrem Gegenstand machen, zum Vorschein kommt. Zugleich aber gehört das Aufbegehren gegen die jeweils geltende Ordnung selbst um den Preis des Lebens seit Ovids Arachne zu den poetischen und poetologischen Grundmustern von Spinnennetztexten.

Die traditionelle Verknüpfung von Frau und Spinne lässt sich besonders anhand der modernen Beispiele weiter ausdifferenzieren. Es scheint bemerkenswert, dass die Protagonistinnen dem weiblichen Geschlecht entweder bloß rein imaginär, rein körperlich oder rein psychologisch zugehörig sind – und damit das pankulturelle Bild der Frau auf wenige Aspekte zuspitzen, u.a. auf Verführung (Ewers, Puig), Bevormundung (Kesey, Puig) Diabolie (Ewers, Kesey) und List (alle), die allesamt eine Form der Kontrolle darstellen, wohingegen es bei Arachne gerade um Kontrollverlust ging.

Das *tertium comparationis* von Spinne und Frau variiert ebenfalls und reicht von der Spinnfähigkeit bis zur Erzähl- oder Redeweise, die – wie bereits angemerkt – symbolisch seit jeher miteinander verknüpft werden. Die Diskurse von Spinnenfrauen vermögen ihr Publikum zu berühren bzw. sich des (männlichen) Gegenübers zu bemächtigen. Allen Werken ist das Kompositionsprinzip des *mise en abyme*, d.h. das Moment der Selbstbespiegelung eigen: man denke hierbei an die Ekphrasen bei Ovid, die Kreuzspinnenhochzeit bei Ewers, an Kesseys Metapher der Drahtnetzspinne und Puigs Filmresümees. Zudem wird die Bildlichkeit des Spinnennetzes als „Signatur des Unscheinbaren“ (Kaminski 84) in modernen Diskursen von der Symbolik des Gläsernen überlagert, die wiederum mit Fragilität und der drastischen Verringerung der Freiheitsgrade korrespondiert. So platziert Ewers seine Spinnenfrau hinter einem Fenster, Kesey die seine in einem panoptischen Glaskasten und Puigs Held visioniert einen Schädel aus Glas.

Ich komme zum dritten Aspekt und zum Schluss. Die sowohl kulturhistorisch als auch ästhetisch fassbare Relevanz der Taktilität und

Materialität des Spinnennetzes macht es zu einem Sinnbild der Immanenz und eines durch Sterblichkeit gekennzeichneten Lebens (*zoë*). (Karafyllis 3) Diese Immanenz berührt in Arachnes Geschichte noch das Transzendente – also den “Bereich der Ideen, Werke und Taten, der im antiken Begriff des *biós* aufschien und auf die Ewigkeit gerichtet war” (ebd.). Arachnes Hybris und Revolte gründet sich – mit Szilágyi argumentierend – darauf, dass sie eine andere Welt, eine andere Ordnung, einen anderen Maßstab kennt. Bevor ihr Meisterwerk zerstört wird und fragilen Texturen weicht, scheint darin das Ewige auf. Was für andere Welten kennen aber die Helden der Moderne?

Ewers ohnmächtiger Medizinstudent scheidet aus dieser Betrachtung ganz aus, bleiben also Keseys und Puigs systemkritische Figuren zu befragen. Glaubt man Schöpp, gelangt in Keseys Freiheitsparabel die “Erlöserfigur McMurphys [...] durch Bromdens Erzählung zu unsterblichen Ruhm” (380). Vitkus dagegen weist zurecht darauf hin, dass das sozialkritische Potenzial des Werkes sich durch die starren Geschlechterzuweisungen und die mythische Erhöhung McMurphys erheblich verringert (77). “The male myth that unites the men gathers them together against a common enemy, but surprisingly this enemy is not the Combine – it is women” (84). Man muss dem gar nicht zustimmen, um zu sehen, dass der Spieler McMurphy keine wirkliche Alternative zur ‘Genossenschaft’ kennt.

Bei Puig findet man eine weitaus subtilere Anordnung vor. Valentín schwebt eine soziale Revolution vor, ein Dasein in Gleichheit, Freiheit und Würde. Er verabscheut jede Form der Unterwerfung, aber auch der Unterwürfigkeit. Molina hingegen ist dienst- und opferbereit, denn dies entspricht seiner (weiblichen) Identität. Dass sein Selbstverständnis als Frau und sein Leben mit dem Stigma der Homosexualität ebenfalls als eine radikale Form des Widerstandes – nämlich gegen bürgerliche Normen, das kapitalistische System und die geltende Biopolitik – betrachtet werden kann, geht lediglich aus dem wissenschaftlichen Paratext hervor. Puigs Protagonisten überzeugen und erlösen sich keineswegs gegenseitig. Doch es entwickelt sich eine Beziehung, über deren Wert Valentín sich im Klaren ist.

Nach diesem kleinen Korpus über die Moderne zu urteilen, wäre freilich gewagt. Dennoch lassen die hier befragten Figuren eine massive Verschiebung der Perspektive in Richtung Körper, Körperlichkeit und Immanenz erkennen. Der Bereich der Ideen, Werke oder Taten, die sich

auf Bleibendes, Ewiges richten, kommt *in summa* kaum zum Tragen. Puigs Revolutionär bringt das moderne Gefühl auf den Punkt: “Im Leben eines Menschen, ob es kurz oder lang ist, ist alles provisorisch. Nichts ist für immer”²⁴ (*Kuss* 275).

Wenn mit anderen Worten das Provisorische das einzig Dauerhafte darstellt, scheint das Spinnennetz hierfür die perfekte Metapher zu sein. Im Bild des Gewebes blitzt ein Hiatus zwischen Immanenz und Transzendenz sowie zwischen *bios* und *zoë* auf, der einen Kommentar zur menschlichen Existenz zu leisten vermag. In Hannah Ahrendts prägnanten Worten wäre dies:

Mortalität liegt in dem Faktum beschlossen, dass dem Menschen ein individuelles Leben mit einer erkennbaren Lebensgeschichte aus dem biologischen Lebensprozess heraus- und zuwächst. Diese individuelle Lebensgeschichte unterscheidet sich von allen anderen natürlichen Prozessen dadurch, dass sie linear verläuft und so den Kreislauf des biologischen Lebens gleichsam durchschneidet. Sterblich sein – das heißt in einem Universum, in dem alles im Kreise schwingt und Anfang und Ende immerfort dasselbe sind, einen Anfang haben und ein Ende und daher in die ganz und gar ‚unnatürliche‘ Form einer geradlinigen Bewegung gebannt sein. (29)

Die ‘im Kreise schwingende’ Ordnung wurde bereits vor Jahrtausenden mit dem Bild der aus sich selbst heraus schöpfenden Spinne und ihres Gewebes assoziiert. In den besprochenen, ‘netzgewirkten’ Texten schienen wiederum Lebensgeschichten, Bio-graphien auf, die den Radialfäden des Radnetzes gleich die kreisförmige Ordnung des Lebens auf exemplarische Weise durchschneiden und zur Besinnung über die Differenz zwischen Leben (*bios*) und Leben (*zoë*) sowie zwischen Ewigkeit und Unsterblichkeit anregen.



- 1 Für Diskussionen und Anregungen danke ich den Teilnehmern des germanistischen Doktorandenkolloquiums am Karlsruher Institut für Technologie, insbesondere Dominik Schrey. Ferner bin ich Alexander Friedrich, Sergiusz Michalski, Martin Miersch und Udo Reinhardt zu Dank verpflichtet, mir ihre Arbeiten zugänglich gemacht zu haben.
- 2 Nach Redaktionsschluss erschien Sebastian Gießmanns Monographie über die Kulturgeschichte der Netze und Netzwerke, in der der Spinne und ihrem Gewebe ein umfangreiches Kapitel gewidmet wird (52-115).
- 3 Im Vergleich zu Naturvölkermärchen konstatiert Rieken in der christlichen Tradition auch eine für den Zivilisationsprozess charakteristische Entfremdung von der Natur: “Die zunehmende Distanz zeigt sich ganz elementar am Schritt von der konkreten zur abstrakten Ebene und darüber hinaus an der anthropozentrischen Perspektive, der zufolge die Eigenschaften des Spinnennetzes ausschließlich an menschlichen Maßstäben gemessen werden, wodurch es als fragil und nichtig erscheint” (116).
- 4 Ballestra-Puech verweist insbesondere auf Agnes Miegel, Héléne Cixous, Grace Hallworth (362).
- 5 Als Beispiele mögen dienen: Illustrationen der ovidischen Arachne-Geschichte (vgl. die Ikonographische Datenbank des Warburg Instituts), frühneuzeitliche Embleme und Allegorie-Darstellungen des Tastsinns, Paolo Veroneses *L'Industria* (1575-77) in der Palazzo Ducale in Venedig, Balthasar van der Ast' *Muscheln und Früchte* (1620), Kupferstiche in Maria Sibylla Merians *Metamorphosis insectorum Surinamensium* (1705) sowie Johannes Jacob Scheuchzers *Kupfer-Bibel* (1731-35), das Deckenfresko von Franz Anton Maulbertsch im Kloster Strahov (1794), Caspar David Friedrichs Holzschnitt *Melancholie* (1803), die ab dem 19. Jahrhundert europaweit verbreiteten politischen Karikaturen, Werke der klassischen Moderne im Zeichen der Spinnensymbolik u.a. von Joan Miró, Pablo Picasso, Man Ray und nicht zuletzt das Œuvre von Louise Bourgeois. Weitere Hinweise bei Ballestra-Puech (139-83) und Michalski/Michalski.

- 6 Im Netz kleben nur diese Spiralumgänge, nicht aber die Radialen, welche die Spinne als Laufwegen benutzt (Kullmann 374). Eine detaillierte, illustrierte Beschreibung des Radnetzbaus ist bei Zschokke nachzulesen.
- 7 Zerstört man etwa – wie der experimentierende Spinnennetzforscher Peters (184) – jeden zweiten Radialfaden im entstehenden Gespinnst, verändern sich die darin herrschenden Spannkraft und Relationen abrupt. Es zeigte sich, dass Spinnen auf derartige Einflüsse flexibel reagieren, indem sie z.B. die Abstände zwischen den Klebfäden verdoppeln (ebd.).
- 8 Walter Benjamin spricht diese im berühmten Kunstwerk-Aufsatz (Kap. XV) an: “Bauten werden auf doppelte Art rezipiert: durch Gebrauch und durch Wahrnehmung. Oder besser gesagt: taktil und optisch” (380).
- 9 Das von Jeremy Bentham (1748-1832) stammende Gefängnis-Konzept des Panoptikums, welches Foucault mit westlichen Disziplinargesellschaften assoziierte (Strafen 256-60), sieht ein ringförmiges Gebäude mit einem Turm in der Mitte vor, der einem Aufseher die Überwachung sämtlicher, voneinander isolierter Gefangener gestattet, ohne je selbst gesehen zu werden. Da der Häftling nie weiß, ob er gerade beobachtet wird oder nicht, wird das Machtverhältnis sukzessive internalisiert und automatisiert.
- 10 Es verwundert daher nicht, dass in Spinnennetztexten Kernelemente der Morphologie und Ästhetik der Intrige (Verstellung, Anagnorisis, Intrigenrequisiten etc.), wie sie Peter von Matt herausarbeitete, auftauchen. In der Arachne-Episode sind sie unverkennbar und finden sich auch in der panoptischen literarischen Moderne. Die psycho- und soziogenetische Stringenz zwischen der Intrige und dem Überwachungsapparat des modernen Staates wird von Matt – in Anlehnung an Norbert Elias – expliziert (396).
- 11 Meine Übersetzung.
- 12 In Matts Verständnis ist die Anagnorisis als dramatischer Umschlag des Unwissens in Wissen ein Hauptereignis im Intrigenprozess (133-138).
- 13 “Ovid profitiert”, so Schmitz-Emans, “durchaus bewusst von sprachlich begründeten Suggestionen einer Analogie zwischen Weben und Dichten. Er verwendet das Verb ‘deducere’ im Sinne des Spinnens von Geschichten; die Wendung ‘deducere argumentum’ hat poetologische Konnotationen. Zudem spielt Ovid mit der Endstellung von ‘argumentum’ auf eine Vergilstelle an, in der es um ein Lied der Parzen geht”. (256)
- 14 Über eine “Verschärfung der Strafe durch Verewigung” (429) sprach bereits Viktor Pöschl, bezog sich hiermit allerdings nur auf die Bestrafung von Arachnes Nachkommenschaft.
- 15 Meine Übersetzung.
- 16 Die von Swift missbilligte Erfindungsgabe der Spinne setzt sich durch – und wird der Frau zugeschrieben.
- 17 Ebenso heißt die Vampirin in der Kurzgeschichte *La Morte Amoureuse* (1836) von Théophile Gautier, die von Ewers ins Deutsche übertragen wurde

- (Wörtche 170). Daneben ist Clarimonde getreu der Gestalt der Europäischen Schwarzen Witwe kostümiert (Michalski/Michalski 95).
- 18 Diese Deutung wird durch den phantastischen Status des Textes m.E. nicht relativiert. Vielmehr verstärkt die Todorovsche Unschlüssigkeit (*hésitation*) – die sich laut Wörtche “aus der wechselseitigen Ambiguisierung der beiden Erzählinstanzen” (181) ergibt – rezeptionsästhetisch jene Instabilität, die die Sinneseindrücke des Protagonisten auszeichnet.
- 19 “Puede ser un vicio escaparse así de la realidad, es como una droga” (*El Beso* 85).
- 20 Es handelt sich um *Cat People* (1942), USA, R: Jacques Tourneur.
- 21 “la mujer-araña me señaló con el dedo un camino en la selva, y ahora no sé por dónde empezar a comer tantas cosas que me encontré” (*El Beso* 286).
- 22 “Me torturaron, y no confesé nada [...], pero adentro mío tengo otro torturador” (*El Beso* 172).
- 23 “el cerebro hueco, el cráneo de vidrio, lleno des estampas de santos y putas, alguien tira al pobre cerebro de vidrio contra la pared inmunda, el cerebro de vidrio se rompe, se caen al suelo todas las estampas” (*El Beso* 176).
- 24 “En la vida del hombre, que puede ser corta y puede ser larga, todo es provisorio. Nada es para siempre” (*El Beso* 263).



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Arendt, Hannah. *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München/Zürich: Piper, 2002.
- Abraham, Karl. "Die Spinne als Traumsymbol." In *Lauter schwarze Spinnen*. Hrsg. v. Klaus Lindemann und Raimar Stefan Zons. Bonn: Bouvier, 1990: 228-35.
- Albrecht, Michael von. "Ovids Arachne-Erzählung". In *Actes du VIIIe Congrès de la Fédération Internationale des Associations d'Études Classiques*. Hrsg. v. János Harmatta. Budapest: Akadémiai, 1984. 457-64.
- Andrae, Janine. *Vom Kosmos zum Chaos. Ovids Metamorphosen und Vergils Aeneis*. Trier: WVT, 2003.
- Anonym. *Upanishaden. Altindische Weisheit aus Brâhmanas und Upanishaden*. Übs. Alfred Hillebrandt. Düsseldorf/Köln: Dietrichs, 1958.
- Aristoteles. *Werke. Schriften zur Naturphilosophie. Thiergeschichte in zehn Büchern*. 5. IX-X. Übs. Philipp Hedwig Külb. Stuttgart: Metzler, 1857.
- Bach, Klaus [Hg.]. *Netze in Natur und Technik. Nets in Nature and Technics*. IL 8. (Mitteilungen des Instituts für leichte Flächentragwerke, Univ. Stuttgart) Stuttgart: Krämer, 1975.
- Ballestra-Puech, Sylvie. *Métamorphoses d'Arachne: l'artiste en araignée dans la littérature occidentale*. Genève: Droz, 2006.
- Benjamin, Walter. "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit". In *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002.
- Benthien, Claudia. *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*. Reinbek: Rowohlt, 2001.
- Bernsdorff, Hans. "Arachnes Efeusaum. (Ovid, *Metamorphosen* 6, 127-8)". *Hermes* 125 (1997): 347-65.
- Eibl-Eibesfeldt, Irenäus. "Ernst Haeckel – Der Künstler im Wissenschaftler." In *Ernst Haeckel. Kunstformen der Natur – Kunstformen aus dem Meer*. München: Prestel, 2012: 117-29.
- Ewers, Hanns Heinz. "Die Spinne". In *Die Spinne. Schaurige und schöne Geschichten*. Hrsg. v. Hanne Kulesa. Frankfurt a.M./Leipzig: Insel, 1991.
- Foucault, Michel. *Sexualität und Wahrheit 1: Der Wille zum Wissen*. Übs. Ulrich Raulf und Walter Seitter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977.

- _____. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Übs. Walter Seitter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977.
- Friedrich, Alexander. *Im Netz der Metapher. Zur Theorie kultureller Leitmetaphern*. JLU Gießen: Dissertation, 2012. [im Erscheinen]
- Gießmann, Sebastian. *Die Verbundenheit der Dinge. Eine Kulturgeschichte der Netze und Netzwerke*. Berlin: Kadmos, 2014.
- Greber, Erika. "Gewebe/Faden". In *Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. v. Günter Butzer und Joachim Jacob. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2012: 149-51.
- Karafyllis, Nicole C. "Bios und Zoe." [Version 1.0]. In *Naturphilosophische Grundbegriffe*. Red. Thomas Kirchhoff. URL: <http://www.naturphilosophie.org/bios-und-zoe/> [letzter Abruf: 13.9.2014]
- Kaminski, Nicola. "Arachnes Netzwerke – Autorschaftsmetamorphosen bei Ovid, Malof, Ransmayr". *Amaltea. Revista de mitocrítica* 2 (2010): 71-90.
- Kesey, Ken. *Einer flog über das Kuckucksnest*. Übs. Hans Hermann. Reinbek: Rowohlt, 2002.
- _____. *One flew over the cuckoo's nest*. New York: Penguin, 2003.
- Kullmann, Ernst/Stern, Horst. *Leben am seidenen Faden. Die rätselhafte Welt der Spinnen*. München: Kindler, 1981.
- Kullmann, Ernst. "Fäden und Netze von Spinnen und Insekten". In *Netze in Natur und Technik*. IL 8. Hrsg. v. Klaus Bach. Stuttgart: Krämer, 1975: 318-78.
- Kuper, Michael [Hg.]. *Wie der Widerspruch in die Welt kam. Von der Spinne und anderen Trickstern in Afrika*. Berlin: Zerling, 1998.
- Levine, Suzanne Jill. *Manuel Puig and the spider woman: his life and fictions*. Madison: Univ. of Wisconsin, 2001.
- Link, Franz. "Das Bild der Spinne und ihres Netzes in der amerikanischen Literatur". *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 19 (1998): 135-53.
- Lindemann, Klaus/Zons, Raimar Stefan [Hg.]. *Lauter schwarze Spinnen: Spinnenmotive in der deutschen Literatur*. Bonn: Bouvier, 1990.
- Martínez, Matías. "Manuel Puig." In *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*. München: Edition Text und Kritik, 1994. URL: <http://www.munzinger.de/document/18000000380> [letzter Abruf: 23.7.14]
- Matt, Peter von. *Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist*. München/Wien: Hanser, 2006.
- Menyhért, Anna. "Pókok és háló(i)k. Szabó Lőrinc: Tücsökzene, Petri György: Önarckép 1990". In *Újraolvasó. Tanulmányok Szabó Lőrincről*. Hrsg. v. Lóránt Kabdebó und Anna Menyhért. Budapest: Anonymus, 1997: 143-49.
- Miller, Nancy K. "Arachnologies: The Woman, the Text, and The Critic". In *The Poetics of Gender*. Hrsg. v. Nancy K. Miller. New York: Columbia University Press, 1986: 270-95.
- Michalski, Katarzyna/Michalski, Sergiusz. *Spider*. London: Reaktion Books, 2010.

- Miersch, Martin. "Spinne". In *Lexikon der Revolutions-Ikonographie in der europäischen Druckgraphik 1789-1889*. Hrsg. v. Wolfgang Cilleßen, Rolf Reichardt und Martin Miersch [im Erscheinen].
- Neuner, Stefan. "Peri haphes. Rund um den Tastsinn. Einführende Bemerkungen". In *Taktilität – Sinneserfahrung als Grenzerfahrung*. (31, Das Magazin des Instituts für Theorie 12/13) Hrsg. v. Julia Gelshorn, Jörg Huber und Stefan Neuner. Zürich: ith, 2008: 5-12.
- Ortner, Sherry B. "Verhält sich weiblich zu männlich wie Natur zu Kultur?" In *Kulturtheorie*. Hrsg. v. Dorothee Kimmich, Schamma Schahadat und Thomas Hausschild. Bielefeld, Transcript 2010: 117-34.
- Ovidius, Naso. *Metamorphosen*. Hrsg. und Übers. Michael von Albrecht. Stuttgart: Reclam, 2013.
- Peters, Hans M. *Probleme des Kreuzspinnen-Netzes*. (Sonderdruck aus der Zeitschrift für Morphologie und Ökologie der Tiere, 36.2). Berlin/Heidelberg: Springer, 1939.
- Ponge, Francis. "Die neue Spinne". *Stücke. Methoden. Ausgewählte Werke*. Übers. v. Gerd Henninger. Frankfurt a.M.: Fischer 1965: 198-203.
- Pöschl, Viktor. "Arachne". In *Ovid – Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag*. Hrsg. v. Werner Schubert. I. Frankfurt a.M.: Lang, 1999: 423-29.
- Puig, Manuel. *Der Kuss der Spinnenfrau*. Übers. Anneliese Botond. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983.
- Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral, 1994.
- Reinhardt, Udo. *Arachne und die Liebschaften der Götter*. Freiburg i.Br.: Rombach, 2014 [im Erscheinen].
- Rieken, Bernd. *Arachne und ihre Schwestern. Eine Motivgeschichte der Spinne von den ‚Naturvölkermärchen‘ bis zu den ‚Urban Legends‘*. Münster/New York: Waxmann 2003.
- Rodiek, Christoph. "‚El beso de la mujer arana‘ in den Versionen von Puig, Schrader und Babenco: Gattungsformation und Medienwechsel". In *Dialog der Künste. Intermediale Fallstudien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Hrsg. v. Maria Moog-Grünewald und Christoph Rodiek. Frankfurt a.M.: Lang, 1989: 335–50.
- Schmitz-Emans, Monika. "Arachne im Wettstreit. Ovids Metamorphosen als poetologischer Text". In *Das erzählende und das erzählte Bild*. Hrsg. v. Alexander Honold und Ralf Simon. München: Fink, 2010: 250-71.
- Schöpp, Joseph C. "Ken Kesey". In *Metzler Lexikon amerikanischer Autoren*. Hrsg. v. Bernd Engler und Kurt Müller. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000: 380-81.
- Schroeder, Leopold von. "Einleitung". In *Bhagavadgita. Des Erhabenen Sang*. Jena: Diederichs, 1922: I-XVI.

- Szilágyi, János György. "Arachné". In *Paradigmák. Tanulmányok antik irodalomról és mitológiáról*. Budapest: Magvető, 1982: 217-33.
- Ulrich, Michaela. "Ken Kesey". In *Kindlers Neues Literaturlexikon. Hauptwerke der amerikanischen Literatur: Einzeldarstellungen und Interpretationen*. Hrsg. v. Henning Thies. München: Kindler, 1995: 641-42.
- Vincent, Michael. "Between Ovid and Barthes: Ekphrasis, Orality, Textuality in Ovid's „Arachne“". *Arethusa* 27:3 (1994): 361-86.
- Vitkus, Daniel J. "Madness and Misogyny in Ken Kesey's One flew over the cuckoo's nest". In *Alif. Journal of Comparative Poetics* 14 (1994): 64-90.
- Vogel, Juliane. "Galatea unter Druck. Skizzen zu einer Geschichte des räuberischen Griffs". In *Taktilität – Sinneserfahrung als Grenzerfahrung* (31, Das Magazin des Instituts für Theorie 12/13). Hrsg. v. Julia Gelshorn, Jörg Huber und Stefan Neuner. Zürich: ith, 2008: 95-102.
- Volk, Katharina. *Ovid. Dichter des Exils*. Übs. Dieter Prankel. Darmstadt: WBG, 2012.
- Wörtche, Thomas. *Phantastik und Unschlüssigkeit. Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an Texten von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink*. Meitingen: Wimmer, 1987: bes. 170-84.
- Zimmer, Heinrich. *Indische Mythen und Symbole. Schlüssel zur Formenwelt des Göttlichen*. Übs. Ernst Wilhelm Eschmann. Köln/Düsseldorf: Diederichs, 1972.
- Zschokke, Samuel. "Das Spinnennetz". In *Das Netz: Sinn und Sinnlichkeit vernetzter Systeme*. Hrsg. v. Klaus Beyrer und Michael Andritzky. Heidelberg: Edition Braus, 2002: 53-58.