

Kay Usenbinz

Makrokosmische Fäden

Sofie Dawo und die Webkunst

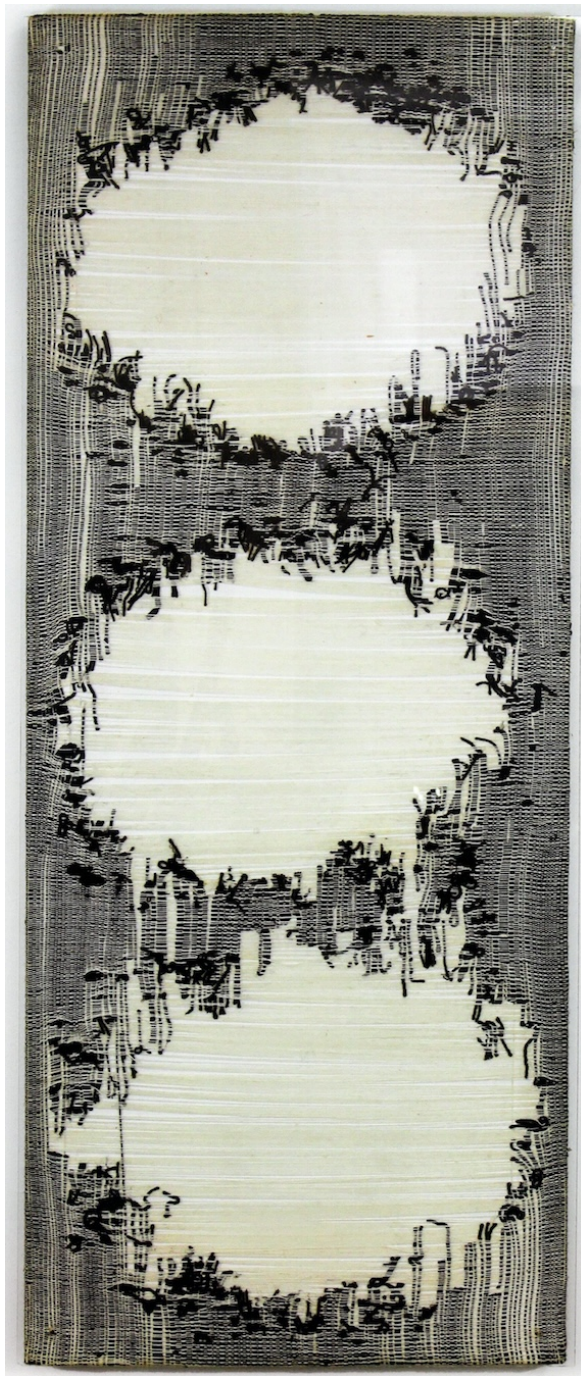


Abb. 1: Sofie Dawo III 1964, 1964, weiße Baumwolle, schwarze Wolle, 131 x 53 cm, Berlin, Galerie Jochum Rodgers.

I. Sofie Dawos Überwindung der Zweidimensionalität

Als „seelische [K]omplexe junger [M]ädchen“¹ verspottete 1931 der damalige Direktor des Bauhauses Dessau, Hannes Meyer (1889–1954), die in der haus-eigenen Weberei angefertigten Wandteppiche. Auf diesen Spott Bezug nehmend formulierte die Textilkünstlerin Annie Albers (1899–1994) das Dilemma ihres Lebens: „Wenn eine Arbeit mit Fäden entsteht, dann wird sie als Handwerk betrachtet; auf Papier wird sie als Kunst angesehen.“² Albers hatte sich, anders als ihre Kollegin Sofie Dawo, nicht aus eigenem Willen in eine Textilklassse eingeschrieben, sondern wurde der Werkstatt gleichsam zugeteilt.

Die 1926 im saarländischen St. Ingbert geborene Künstlerin und Kunstpädagogin Sofie Dawo studierte zwischen 1948 und 1952 in der Webereiklasse an der Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk in Saarbrücken, bevor sie dort 1958 die Leitung der Klasse für Weben und Stoffdruck übernahm. Nachdem sie die deren Leitung 1971 abgab, leitete sie bis 1989 den Fachbereich Textildesign an der Fachhochschule des Saarlandes, wo sie 1975 zur Professorin berufen und 1992 emeritiert wurde. Sie starb 2010 in Saarbrücken.

Im Katalog zu der 1971 von Herta Hesse kuratierten Gruppenausstellung *Tapiserie und textile Objekte* im Hagener Karl-Ernst-Osthaus-Museum attestiert der spätere Direktor des Saarlandmuseums in Saarbrücken und des Museums Folkwang in Essen, Georg W. Költzsch, der Künstlerin eine „außerordentliche Variationsbreite [...], Motivreichtum und zugleich [...] Fortschritt in der Weiterentwicklung des einmal Gewonnenen. [...] Es braucht kaum hinzugefügt werden, daß sich das geschmacklich sicher Entworfenene, Dekorative, in der schöpferisch künstlerischen Begabung vollendet.“³ Költzsch erachtete das Material als formgebende Kraft im Werk Dawos, die Bilder nicht in Wollfäden nachzeichne, sondern aus den Webfäden selbst entstehen ließe.⁴ Ihr gestalterisches Vermögen

ging daher „nicht von einem fertigen Bild aus [...], sondern vom Material, das zu einem ‚Bild‘ [...] führen könnte.“ Dabei handele die Künstlerin „keine magischen Zeichen aus, keine Religion, keine Moral und schüttele kein ‚Unbewußtes‘ aus – ihre emotionalen Reaktionen führen zu Flächen, nicht zu Inhalten. Und die Malerei hat für sie nur die Bedeutung, daß sich bestimmte äußere Erscheinungsformen ähneln, das sind Anklänge an konstruktive Formen oder einen ‚magischen Realismus‘, die sich jedoch allein in dekorativer Funktion verstehen.“ Költzschs Charakterisierung des Werkes von Dawos, so bemüht er war, der Künstlerin gerecht zu werden, bedeutete jedoch, wie die folgenden Ausführungen zu zeigen versuchen, ein gründliches Missverständnis.

Zwar begründet die Vita Dawos ihr auf das Saarland beschränktes Renommee, ihr künstlerisches Schaffen vermag diese Grenzen jedoch überschreiten: Sie hat die Webkunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts maßgeblich dadurch beeinflusst, dass ihre Kunst bereits zu Beginn der 1960er-Jahre die Zweidimensionalität zugunsten plastischer, außerbildlicher Räumlichkeit verließ. Es ist Dawos Verdienst, dass sich die Tapisserie in Deutschland aus ihren traditionellen Bindungen befreien konnte.⁵ Vielleicht, und hierin liegt die Ironie des Albers-Diktums, waren es die in Dawos Nachlass wiedergefundenen Tuschezeichnungen, die 2011 anlässlich einer Retrospektive im Stadtmuseum St. Wendel eine leichte Rezeptionswende einläuteten. Jüngst gelang es der vorzüglichen Ausstellung *Vom Faden zur Form* im Berliner Kunsthaus Dahlem, „die Textilkünstlerin, deren Arbeiten lange Zeit ins Abseits gedrängt oder ganz ignoriert wurden“⁶, der Vergessenheit zu entreißen. Noch bis 2013 war Dawo im Bereich des Kunsthandwerks, nicht in Kunstmuseen präsent. Dies änderte sich erst mit der Mönchengladbacher Schau *TEXTILES: OPEN LETTER – Abstraktion, Textilien, Kunst*, wo sie unter anderem gemeinsam mit den Bauhaus-Künstlerinnen Anni Albers (1899–1994), Gunta Stölzl (1897–1983) und Margaretha Reichardt (1907–1984) ausgestellt wurde.⁷

Unter den zahlreichen Arbeiten dieser Künstlerin, die Baum- und Schurwolle, Kamm- und Wachsgarn, Leinen, Nylon, Silberfolien, Kunststoffdrähte und Metalle in vielfältigen Techniken am Webstuhl miteinander

der kombinierte oder konfrontierte, sticht der Behang *III 1964* heraus (Abb. 1).⁸ Kettfäden aus weißer Baumwolle bilden das Grundgewebe, welches von senkrecht verlaufenden Fäden aus schwarzer Wolle durchdrungen ist, wobei die Künstlerin drei übereinander gelagerte Kreisformen mit der Schere ausschneidete. Lose schwarze Fadenenden verdichteten sich und zeichnen so die Kreisformen.

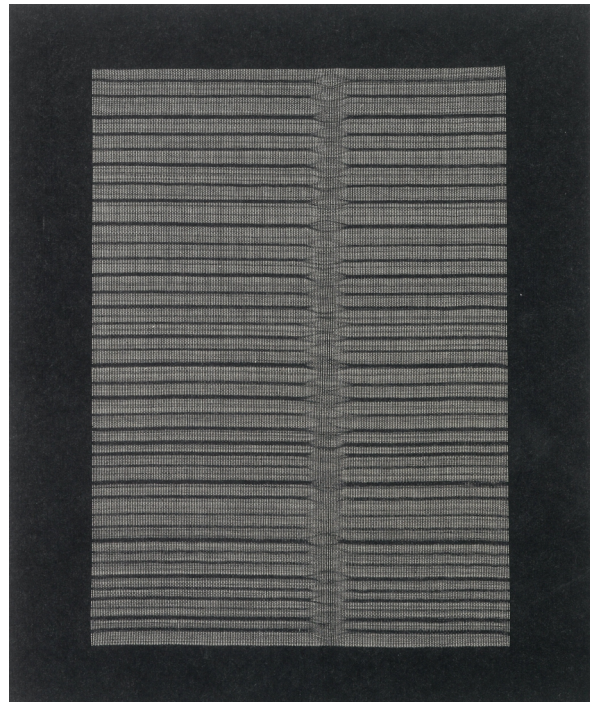


Abb. 2: Sofie Dawo, *IX 1985*, weiße Baumwolle, schwarze Wolle, 140 x 115 cm.

Während Dawo hier im Sinne einer produktiven Zerstörung mit der Schere als Waffe auf das Gewebe einwirkt, um die Kreisformen zu schaffen, macht sie derartige Rhythmusstörungen in ähnlich formschaffender Weise zum Prinzip: Im Behang *IX 1985* ist das Gewebe abermals aus schwarzem Kammgarn und weißer Baumwolle gewebt (Abb. 2).⁹ Der straffen, eng geknüpften, orthogonalen Gliederung steht eine leicht aus dem Zentrum des Bildes nach rechts verrückte Vertikale aus kleinen Querovalen gegenüber, die sich zunächst als Webfehler eingeschlichen haben, als der Schützen während des Webens in einem Fach hängengeblieben war und dadurch die Schussfäden verschob, was dann von der Künstlerin bewusst fortgeführt wurde. Die Besonderheit liegt darin, dass Dawo über die Lage der Störungs-Vertikalen apriori keinen Einfluss hatte. Sie resultierte, wie im Diptychon *I und II*

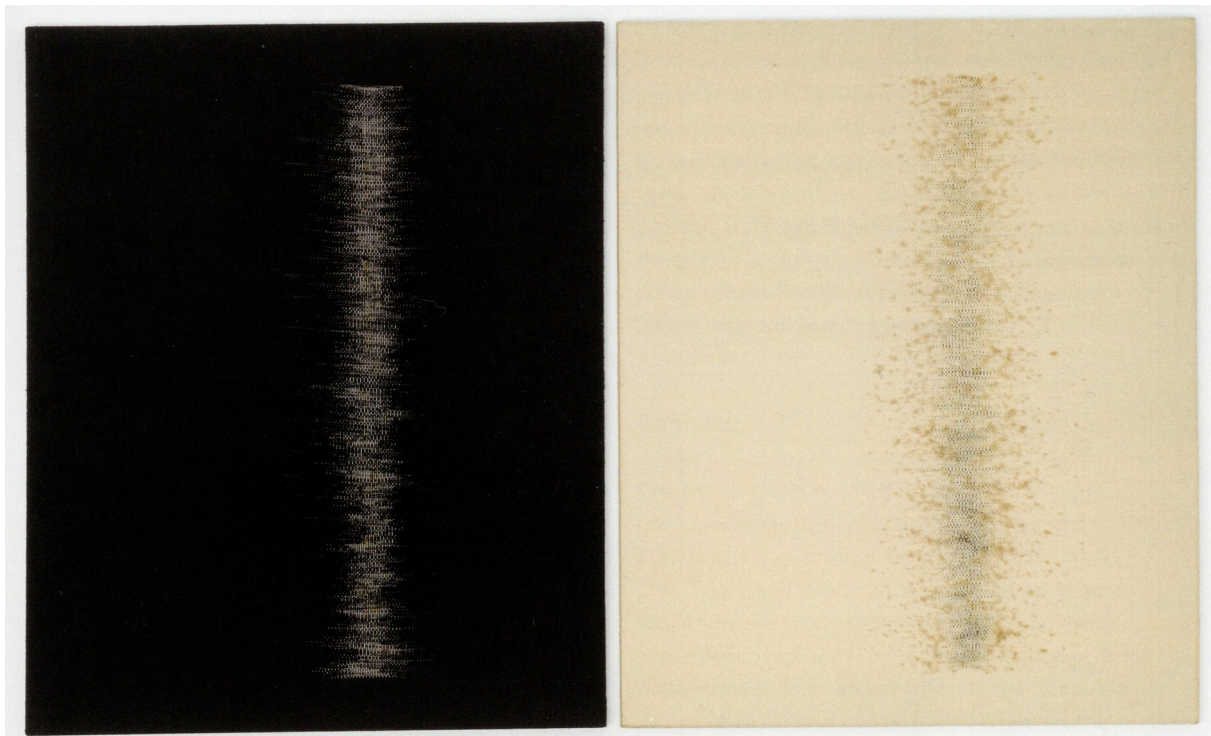


Abb. 3: Sofie Dawo, *I* und *II* 1988, 1988, weiße Baumwolle unter schwarzer Wolle (*I*), schwarze Baumwolle unter weißer Wolle (*II*), je 140 x 115 cm, Berlin, Galerie Jochum Rodgers.

1988 (Abb. 3)¹⁰, aus der Geschwindigkeit des Schützens, die, wenn er mit der rechten Hand geschlagen wurde, auf der rechten Stuhlseite am höchsten ist. Zudem hat die Künstlerin hier aus der Leinwand entlang der leicht aus der Bildmitte nach rechts verschobenen Vertikalen Freistellen herausgezupft und aufgeschlitzt, sodass diese lochweise den Blick auf die unterseitige weiße beziehungsweise schwarze Leinwand freigeben (Abb. 4).¹¹ Dadurch entsteht ein dynamischer Rhythmus und somit eine offene Sehbewegung.

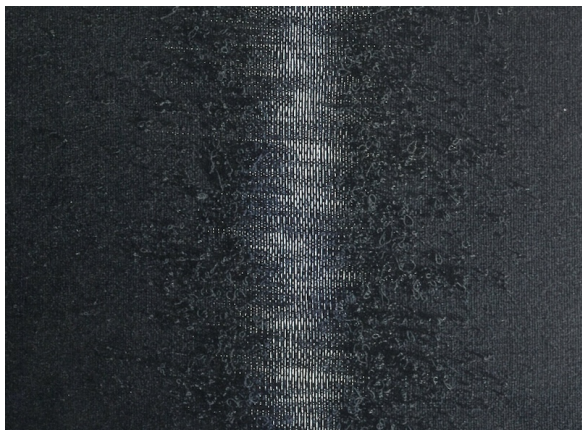


Abb. 4: Sofie Dawo, *I* 1988, Detail aus Abb. 3 links

Dieses Moment der Bewegung hatte Dawo im unbenannten Behang aus dem Jahr 1970 (Abb. 5)¹² auf die Spitze getrieben: Scheinbar zähflüssig scheinen die schwarzen, horizontal in das lockere, vertikale Gewebe geschossenen Fäden gleichmäßig wie ein Honigfilm über die gesamte Bildfläche hinweg abzufließen, um sich dort aufzustauen. Unaufhörlich scheitern die Augen der Betrachter am Versuch einer Fokussierung der Fließbewegung und des Rhythmus der zitternden schwarzen Fäden.

Diese Ohnmacht griff die Saarländerin in ihrem vielleicht eindrucksvollsten, namenlosen Werk aus dem Jahr 1969/70 auf (Abb. 6).¹³ Wie die Arbeiten zuvor macht es den Betrachter zum Spielball der Kunst. Das, weil die Unterkante keine Parallele zur Oberkante aufnimmt, nur nahezu quadratische Gerüst aus eng aneinandergesetzten Fäden ist durchweht von mal dünnen und dann wieder dickeren, ungleichmäßigen Schussfäden, wobei die Künstlerin beim Aufnehmen der Fäden arrhythmisch vorgeht. Sie überspringt, lässt aus und übt mal mehr mal weniger Zugkraft auf die Fäden aus. Bewusst verrät sie die Regelmäßigkeit von Kette und Schuss und damit die Regeln der Webkunst. Während die vier Seitenränder lediglich durch

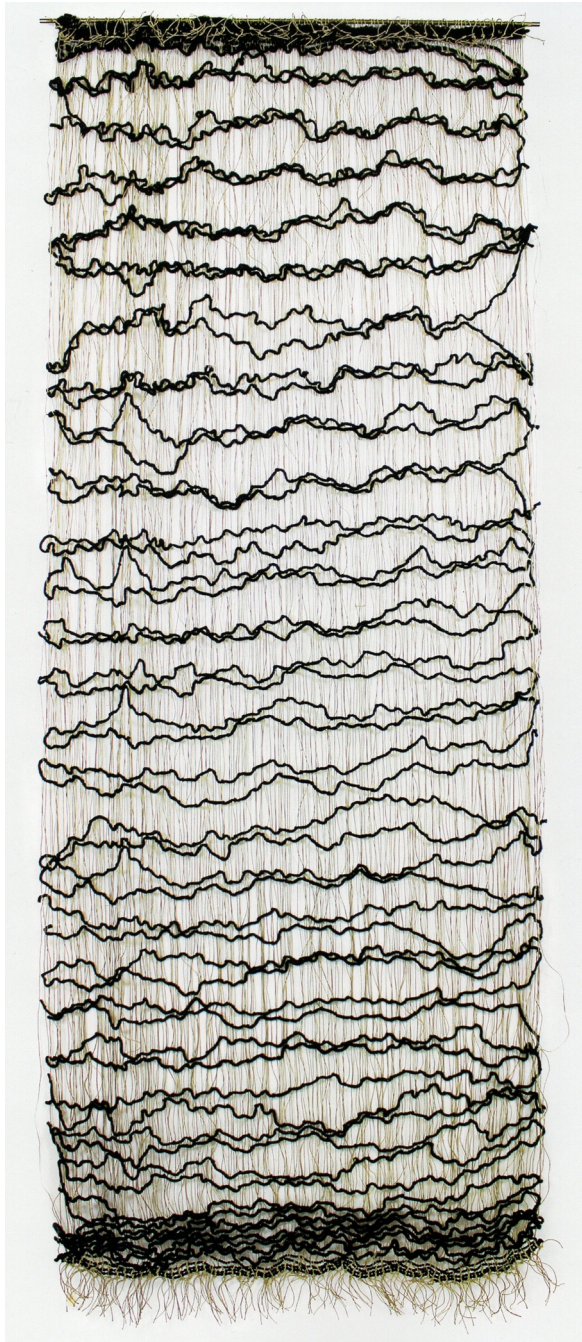


Abb. 5: Sofie Dawo, Ohne Titel, 1970, Wolle, Kordel, Leinen, 250 x 95 cm, Berlin, Galerie Jochum Rodgers.

mehr oder weniger starkes Ziehen der Schuss-Fäden noch einen Rhythmus erahnen lassen, verliert dieser sich zur Mitte hin und löst sich im unteren Drittel vollständig auf.

In der Physik ist man seit Ende des 18. Jahrhunderts mit dem Rechnen spontaner Prozesse vor allem in der Thermodynamik vertraut: Sie definiert das An-

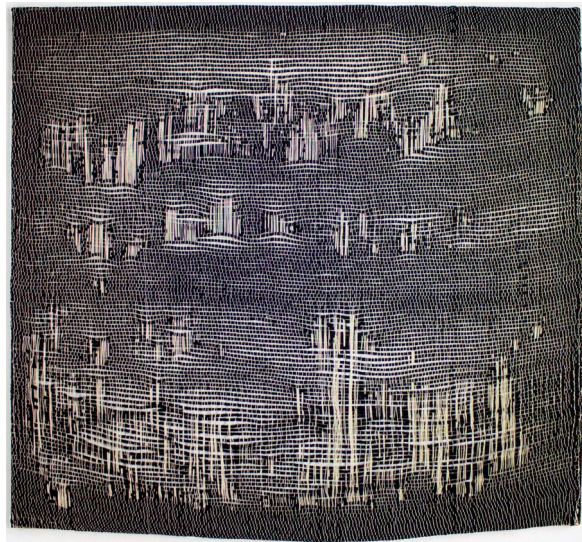


Abb. 6: Sofie Dawo, ohne Titel, 1969/70, schwarze Kunstfaser, weiße Wolle, 105 x 115,5 cm, Berlin, Galerie Jochum Rodgers.

wachsen der Entropie, der fundamentalen Zustandgröße makroskopischer Systeme, durch zufällige Ereignisse als Richtung der fortschreitenden Zeit. Dass Dawo solche physikalischen und makrokosmischen Dimensionen der Zeit in ihrer Kunst visuell darzustellen versuchte, deuten die bereits besprochenen Arbeiten zumindest an. Besonders der mit der Zeit spielende Behang aus dem Jahr 1970 (Abb. 5) erhärtet diese Interpretation, wenn der Betrachter vom Werk zurücktritt. Denn auf diese Weise kann sich das Auge der Verunsicherung des Chaos entziehen, weil der Zustand der vollständigen Unordnung einem diffusen, visuellen Rauschen weicht.

Daraus lassen sich Fäden zu jenen naturphilosophischen Überlegungen des frühen 17. Jahrhunderts spinnen, die sich mit der Erklärung und Deutung der Natur in ihrer Gesamtheit beschäftigten indem sie versuchten diese in ihren allgemeinen und partikulären Strukturen zu beschreiben, zu erklären und zu deuten, und die bis in das 20. Jahrhundert hineinwirken. Auf diesem Feld war der englische Arzt und Naturphilosoph Robert Fludd (1574–1637) der wohl bedeutendste Protagonist. Seine zwischen 1617 und 1624 in Openheim publizierte, fünfbändige Enzyklopädie der Kosmologie¹⁴ erlangte wegen seiner zahlreichen exquisiten Abbildungen bereits in der Frühen Neuzeit den Status eines Bestsellers.



Abb. 7: Matthäus Merian d. Ä., Hyle, *De Macrocosmi Historia*, 1617, kolorierte Radierung, in: Robert Fludd, *Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica Atque Technica Historia*, Bd. 1,1 (*Tractatus I*), Oppenheim 1617, S. 26, Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Sign. 4" A 4916.

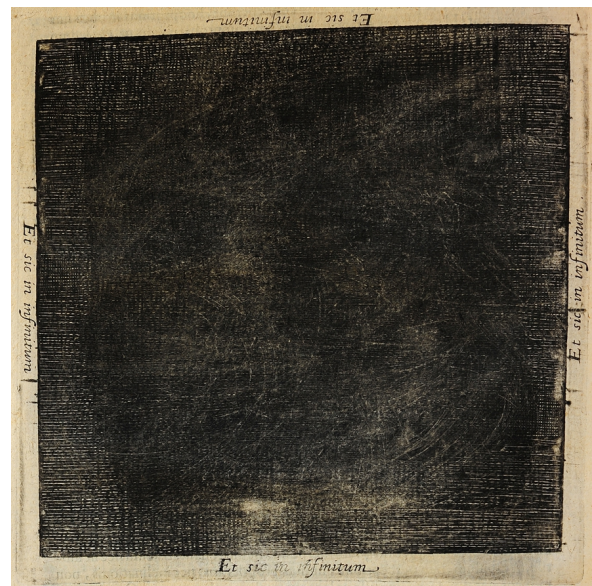


Abb. 8: Matthäus Merian d. Ä., Hyle, *De Macrocosmi Historia*, 1617, kolorierte Radierung, in: Robert Fludd, *Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica Atque Technica Historia*, Bd. 1,1 (*Tractatus I*), Oppenheim 1617, S. 26, Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Sign. 4" A 4917.

II. Robert Fludds Scheidung von Licht und Finsternis

Matthäus Merian d. Ä. (1593–1650) visualisierte im ersten Band dieser Schatzkammer des Wissens die Schöpfungsgeschichte des Makrokosmos, die mit dem Äquivalent zum Nichts, der *Hyle*,¹⁵ beginnt (Abb. 7 und 8). Frei von allen mathematischen Regeln, die für das Nichts nicht gelten können,¹⁶ entwarf Merian mit der vierfachen Formel „*Et sic in infinitum*“ („Und so in die Unendlichkeit“) einen Ausschnitt der *leeren* Unendlichkeit in Form eines Vierecks, das kein Quadrat ist, weil seine Seiten leicht aus dem rechten Winkel ausscheren. Das (vermeintlich) flächige Schwarz kann „als Urbild von Kasimir Malewitschs Schwarzem Quadrat und auch als Inkunabel der Abstraktion gelten.“¹⁷ Doch es ist keinesfalls homogen: Jedes einzelne, der bisher untersuchten Exemplare weist einzigartige Verwischungen im Inneren des Vierecks auf, die das Schwarz in schimmerndes Dunkel verwandeln.¹⁸

Bei genauerer Betrachtung fällt zudem auf, dass sich dieses Dunkel auf einer feinen, wie straff auf einen Webstuhl gespannten Gitternetzstruktur, gleich einem Textilgewerbe aus senkrechten Längsfäden (*Kette*) und dazu im rechten Winkel *geschossenen* Querfäden (*Schuss*), zu bewegen scheint. Licht durchdringt die winzigen Leerstellen zwischen den Fäden, die als Membran das wolkenhafte Schwarz des Nichts

vom Licht trennen. Nichts in dieser Radierung ist starr. Mehr noch: Zur Mitte hin wird die gleichsam textile Ebene durch eine zusätzliche Schicht schwarzer Farbe überlagert und durch kreisende Reibung im offenbar noch nassen Zustand händisch mehr oder weniger verwischt, sodass sie mal opaker dann wieder transparenter und lichtdurchlässiger erscheint. Verstärkt werden die Verwischungen durch zusätzlich eingebrachte Ritzungen in Form fortwährender Drehbewegungen.¹⁹

Dabei vollzieht das nur scheinbar haltlose Schwarz des Vierecks eine dreifache Tiefenstaffelung: Auf einer locker gewebten Leinwand ist durch den zusätzlichen Farbauftrag die erste Ebene beschrieben. Kreisende Drehbewegungen mit einem Schwamm oder Tuch lassen das Schwarz in Teilen transparenter werden. Schließlich „vollziehen die Kreis- und Spirallinien [in den Wolken des Chaos] die Bewegung zum Licht. Was die Skalierung der Dunkeltöne zeigt, verdichtet sich als spiralförmiger Bewegungsvektor.“²⁰ Den kreisenden Spirallinien gelingt es, „die Zufälligkeit des schwungvollen Kritzelns zu nutzen, um einen Vektor der Bewegung anzuzeigen, der spiralförmig den gesamten Urkosmos in seinen Strudel zieht, um diesen der Schöpfung zu öffnen.“²¹ Seit Leon Battista Alberti

(1404–72) gelten die eingeritzten Kreis- und Spirallinien als Linien der *natura naturans* zur Andeutung von Licht.²² Damit stehen Fludds Ausführungen jenen des griechischen Philosophen Platon diametral entgegen, der alles Sein aus dem Weiß der hellen *Hyle* des Aristoteles entstehen ließ.²³ Merians sich aus dem Dunkel herauswindende Rotationslinien illustrieren den Anfang alles Seins, das Werden und die Latenz der Gestaltung vom Chaos zum Kosmos.²⁴

III. Malewitschs suprematistisches Quadrat

In diese Lesart fügen sich Kasimir Malewitschs (1879–1935) Schwarze Quadrate, darunter besonders das 1915 geschaffene Gemälde, für das der Avantgarde-Künstler ein noch feuchtes Bild flächendeckend mit schwarzer Farbe übermalte (Abb. 9).²⁵

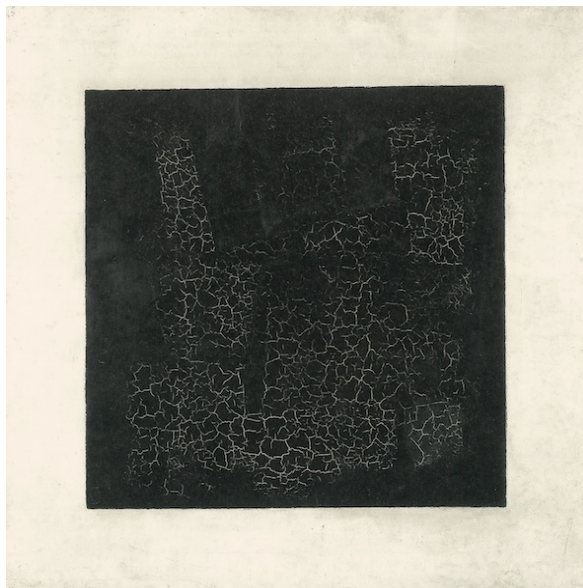


Abb. 9: Kasimir Malewitsch, *Schwarzes Suprematistisches Quadrat*, 1915, Öl auf Leinwand, 79,5 x 79,5 cm, Moskau, Staatliche Tretjakow-Galerie.

Die aufgetragene Farbschicht bildete bereits kurze Zeit später ein *Craquelée* aus feinen Rissen. Die Tatsache, dass Malewitsch wusste, dass diese Technik ein solches Sprungnetz verursachen würde, legt nahe, dass er diesen Effekt beabsichtigte. Eine Röntgenaufnahme des Gemäldes (Abb. 10) bestätigt diese Vermutung: Die Helligkeit, das Licht der *Hyle* bricht durch die Risse im Schwarz.²⁶ Materialtechnische Untersuchungen ergaben 2015 zudem, dass sich nicht nur ein Gemälde unter dem schwarzen Auftrag verbirgt, son-

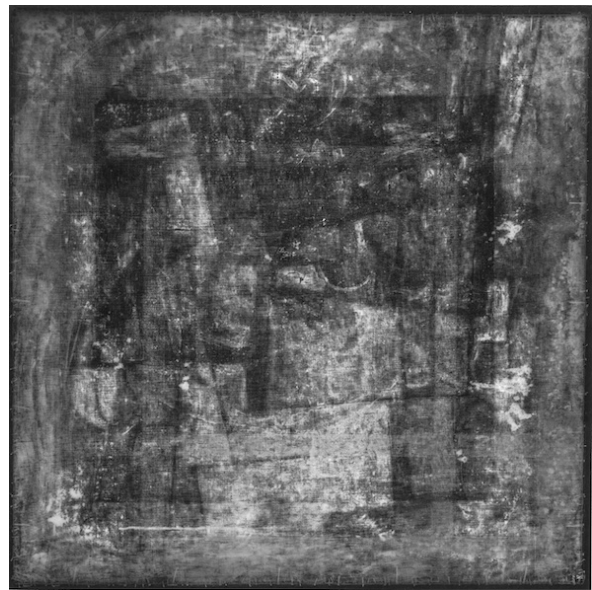


Abb. 10: Kasimir Malewitsch, *Schwarzes Suprematistisches Quadrat*, Röntgenaufnahme der Bildoberfläche, wie Abb. 9.



Abb. 11: Kasimir Malewitsch, *Schwarzes Suprematistisches Quadrat*, Rekonstruktion der ursprünglichen (kubofuturistischen) Komposition durch D. Bondarenko, Andrej Marejew und Jekaterina Woronina, Umriß des Quadrats rot markiert, wie Abb. 9.

dern *zwei*: Unter dem *Quadrat* verbirgt sich eine farbige, proto-suprematistische Komposition, die das *Craquelée* bildet, wobei eine zusätzliche kubofuturistische Anlage das ursprüngliche Bild formt (Abb. 11).²⁷

Malewitschs *Schwarzes Quadrat* negiert als „Anti-Bild“²⁸ die Sphäre der herkömmlichen Kunst, es überwindet jedwede Schwerkraft und Relativität, wobei die Tiefenstaffelung des Bildes und die bewusste *Craquelée*-Bildung als Auslöschung jener Sonne verstanden werden kann, welche auf seine Arbeit für die

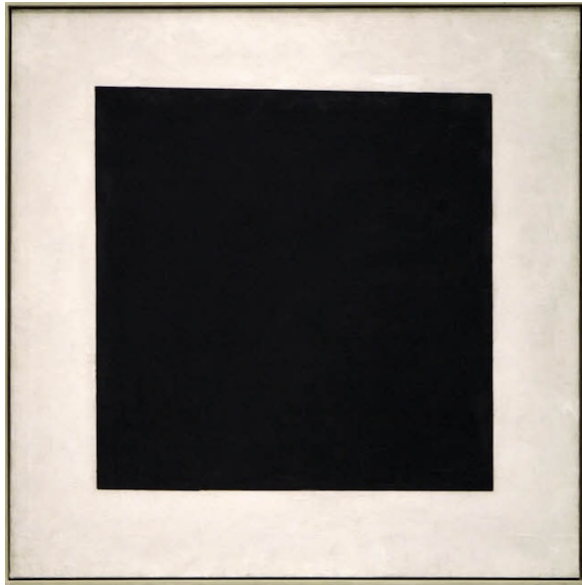


Abb. 12: Kasimir Malewitsch, *Schwarzes Quadrat*, 1929, Öl auf Leinwand, 80 x 80 cm, Moskau, Staatliche Tretjakow-Galerie.

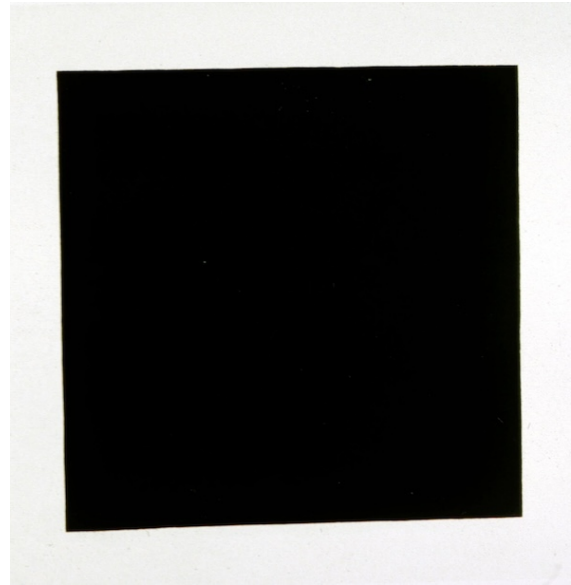


Abb. 13: Kasimir Malewitsch, *Schwarzes Quadrat*, um 1920, Öl auf Leinwand, 106 x 106 cm, St. Petersburg, Staatliches Russisches Museum, Sign. 27 M6 05.

Gestaltung der Oper *Sieg über die Sonne* (1913) rekurriert und die für Malewitsch die Irreführung der Moderne verursacht hatte; das Quadrat ist „das Idol eines schwarzen Schöpfergottes, der sich aus der Negation des Geschaffenen definiert.“²⁹ Malewitschs versucht – wie die gesamte europäische Avantgarde – im *Quadrat* die Essenz der Welt jenseits der sichtbaren Existenz zu erfassen. Wie bei Fludd sind auch Malewitschs weitere Fassungen des sogenannten *Quadrats* keinesfalls quadratisch geformt: Im Gemälde aus dem Jahr 1929 zieht der nordwestliche Winkel das Quadrat so nach links oben aus seiner Achse (Abb. 12)³⁰ wie es der südwestliche Winkel im Bild aus den frühen 1920er Jahren nach links unten tut (Abb. 13).³¹

Im Katalog zur *Letzten futuristischen Ausstellung der Malerei 0,10*, die vom 19. Dezember 1915 bis zum 19. Januar 1916 in St. Petersburg gezeigt wurde und auf der Malewitschs *Quadrat* von 1915 (Abb. 9) erstmals im *Herrgottswinkel* des Ausstellungsraumes, also dort wo in russisch-orthodoxen Haushalten religiöse Ikonen ihren Platz hatten, ausgestellt war (Abb. 14), benannte der Künstler das Werk selbst schlicht mit „Четырехугольник“³² („Viereck“).³³ Zwar war Provokation durch Kunst für Malewitsch ein notwendiger Schritt zur visuellen und intellektuellen Befreiung der Moderne; die provokante Hängung in der Ikonenecke, von welcher der Vermittlungsstrahl zwischen dem materiellen Hier und Jetzt und der immateriellen Ewigkeit

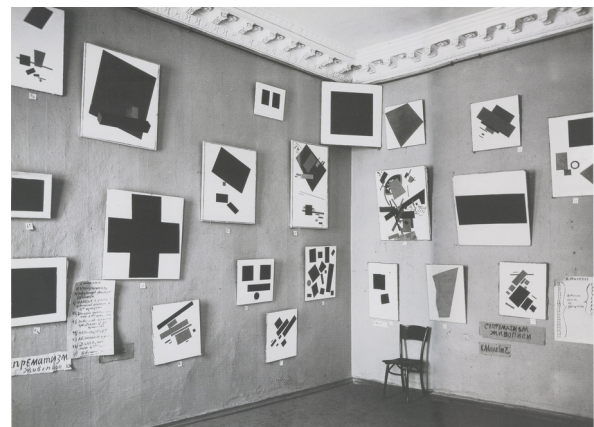


Abb. 14: Ausstellungsraum der Petrograder Ausstellung *1,10* mit Blick auf 21 der insgesamt 39 gezeigten Werke von Kasimir Malewitsch, Fotografie 1915

sendet, sollte primär jedoch nicht die kirchlichen Mächte erschüttern, sondern vielmehr eine neue Vision der Ewigkeit vorantreiben, die sich vom Göttlichen ab- und dem Kosmischen zuwendet.³⁴

IV. Phänomenologie des Vierecks in der Moderne und das Flirren der vierten Dimension

Über das spektakuläre und vielseitige Nachleben von Malewitschs Viereck in der Moderne wurde zahlreich publiziert und es wurde in zahlreichen Ausstellungen re-inszeniert. Exemplarisch sei jene vorzügliche Schau in der Hamburger Kunsthalle erwähnt, die im Frühjahr 2007 Brücken zum italienischen Avantgardenkünstler Lucio Fontana (1899–1968) spannte. Das mit mehre-

ren Stichen durchstoßene, vorgeblendete, weiße, quadratische Papier seines *Concetto spaziale* aus dem Jahr 1949 vermittelt zunächst den Anschein eines wahnhaften, ikonoklastischen Zerstörungsakts, der sich jedoch als planmäßige Handlung zeigt, um einen sich bis in die Unendlichkeit ausbreitenden schwingenden Raum zu suggerieren (Abb. 15).³⁵ Erinnern die Wirbelungen an Merians Strudel (Abb. 7 und 8) einerseits, so konkretisieren sich andererseits Dawos raumöffnende Schlitzarbeiten derart, dass ihre Löcher und Störungen der Durchlöcherung Fontanas entsprechen, wenn diese sich dem Nichts öffnen (Abb. 1–4).

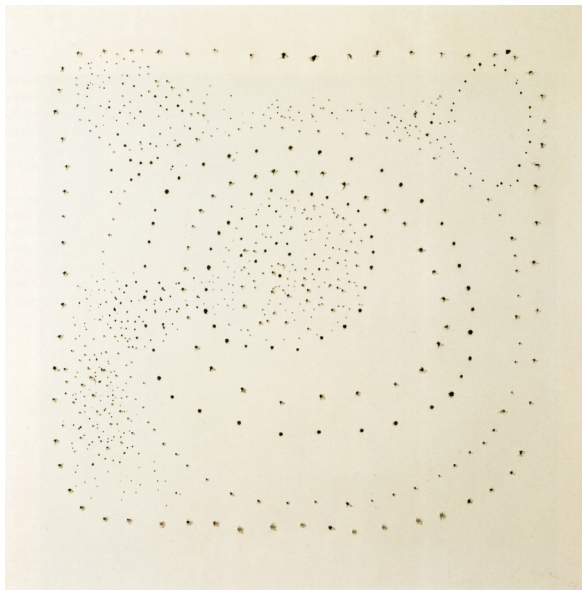


Abb. 15: Lucio Fontana, *Concetto spaziale [49 B 3]*, 1949, Öl auf Papier auf ungründeter Leinwand, 100 x 100 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein Westfalen.

Merians den rechten Winkel vermeidende Radierung illustriert in Fludds Geschichte des Mikro- und Makrokosmos von 1617 jenes paradoxe Nichts, welches noch vor der Schöpfung existierte. Dies gelang durch das Ausscheren des vierten Teils eines Vollwinkels von 360° nach rechts oben. Auch Malewitsch verweist einen solchen Winkel aus der Achse, um ein Quadrat zu verhindern. Merian und Malewitsch malten ebenso wenig Quadrate wie Dawo im unbenannten Behang eines webte, denn bewusst lässt die Künstlerin die untere Kante des Vierecks bogenhaft durchhängen (Abb. 6).

Wohl beeinflusst von Albert Einsteins (1879–1955) im Jahr 1915 veröffentlichter Relativitätstheorie zielte Malewitsch auf die Darstellungsmöglichkeit jener vierten Dimension in der Fläche, die zur eindeutigen Er-

fassung der Position und Ausdehnung eines Körpers im dreidimensionalen Raum um eine zusätzliche, unabhängige Dimension erweitert und in den 3D-Raum projiziert.³⁶ Suprematistisch, *das Höchste repräsentierend* (von altlateinisch *supremus*: der Höchste), verweisen dessen stumpfen Winkel auf den sich jenseits der figürlichen Sichtbarkeit entfaltenden, dreidimensionalen Körper in einer vierten Dimension. Selbst die Hängung des Bildes im Raum vermeidet den rechten Winkel: Es hängt als Kontrapunkt wand- und deckendiagonal in jener heiligen Ecke des Zimmers, der dergestalt das Göttliche repräsentiert und in die vierte Dimension der Schöpfung weist,³⁷ wie Merians nicht-rektanguläre, wirbelnde, transzendente Überleitung in die *Leere* des Makrokosmos.

Anlässlich des 100. Jahrestages des *Schwarzen Quadrats* von Malewitsch (2015) veröffentlichte der Suhrkamp Verlag die Literatur-Adaption *Lulu und das schwarze Quadrat* (Abb. 16) des Wiener Comiczeichners und Illustrators Nicolas Mahler (*1969).³⁸ Darin nimmt Mahler Frank Wedekinds (1864–1918) Lulu-Dramen *Erdegeist* (1895) und *Die Büchse der Pandora* (1913) auf, und formt sie zu einer amüsanten, schwarzen Komödie, in der die männerverzehrende Protagonistin namens Lulu im Ringen zwischen Körperlichkeit und Abstraktion im Atelier eines Suprematisten versehentlich ihren Gatten tötet.

Auf gelbem Grund steht im oberen Viertel des Covers in handschriftlichen Buchstaben das erste Wort des Titels *Lulu* über einem schwarzen Quadrat. Die



Abb. 16: Nicolas Mahler, *Lulu und das schwarze Quadrat*, Berlin 2014, vorderer Buchdeckel.

ebenfalls schwarzen und wiederum handschriftlich gefassten Wörtern *und das schwarze Quadrat* vervollständigen darunter den Titel des Buches. Links neben ihnen erstreckt sich ein Paar mit schwarzen Pumps beschuhter, graziöser, nackter Beine vom unteren Bildrand bis in die Schwärze des Vierecks. Der Bildnachweis im Buch identifiziert die Trägerin des Beinpaars (Abb. 17): Louise Brooks (1906–1985), eine US-amerikanische Schauspielerin und Lulu-Darstellerin in der Stummfilm-Adaption *Die Büchse der Pandora* (1929) von Georg Wilhelm Pabst (1885–1967). Auf der dem Buchtitel zugrundeliegenden Fotografie blickt Brooks kess in die Kamera und trägt außer den Pumps ein schwarzes Tutu-Kleid, das den Oberkörper der Schauspielerin wie das schwarze Viereck auf dem Cover umhüllt.

Auch hier handelt es sich, wie im Inneren des Buches, nicht um ein Quadrat, sondern um ein mit freier Hand gezeichnetes Viereck, das im Buchblock als schwarz umrandete, weiße Vierecke mannigfach reproduziert ist, ohne dass sich eines von ihnen gleicht. Die Panels des Comics sind die Bedeutungsträger der (zeitlich) fortschreitenden Geschichte (Abb. 18).³⁹



Abb. 17: Eugene Robert Richee, Porträtfotografie von Louise Brooks zum Film *Now We're in the Air*, 1928.



Abb. 18: Mahler 2014, *Lulu und das schwarze Quadrat*, Panel S. 8, 9, 21 (v. o. n. u.)

Hinter dieser Irregularität verbirgt sich eine Parallele zu Malewitschs *Schwarzen Vierecken* und zu Merian, deren regelmäßige Polygone alle nach Augenmaß gezeichnet sind und deren Seitenkanten absichtlich ungleich gezogen sind, um eine Möglichkeit der Darstellung der vierten Dimension, der Zeit, zu realisieren. Bedeutete das Vermeiden des Quadrats bei Fludd die Visualisierung des Urbildes der *Hyle* als Äquivalent zum Nichts, so war Malewitsch versucht, der Darstellbarkeit der vierten Dimension in einer zweidimensionalen Fläche zu verwirklichen. Mahlers Quadrat-Vermeidung wiederum versinnbildlicht diese vierte Dimension, als Zeit, wie sie Albert Einstein in die Physik eingeführt hatte, wie auch als vierte räumliche Dimension. Geradezu verblüffend ist dieser Effekt auf der Rückseite des Bucheinbandes bei Mahler, wenn aus dem gelben Grund die linke Hand der Schauspielerin Brooks von rechts her das von der Vorderseite variiert übernommene schwarze Polygon umfasst, durch das Buch hindurch und zugleich aus dem schwarzen Nichts heraus und an ihm vorbei (Abb. 19).⁴⁰

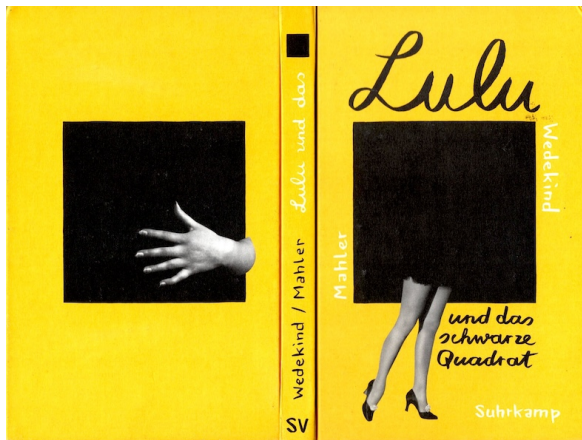


Abb. 19: Mahler 2014, *Lulu und das schwarze Quadrat*, Buchdeckel und -rücken

V. Knoten, kosmische Fäden und Schicksalsgewebe in der Kunst

Über die Knotentheorie als Fachgebiet der geometrischen Topologie führt das mathematisch-physikalische Phänomen der vierten Dimension als Strang zurück zur Textilkünstlerin Sofie Dawo. Als zentrales Motiv ist im Œuvre Dawos das Moment der Störung und insbesondere der Bewegung festzuhalten, welche die Darstellbarkeit des Nichtsichtbaren und der Zeit auszuloten versuchen. Die sich bis in die Unendlichkeit

ausbreitenden, niemals starren, schwingenden Räume Kasimir Malewitschs, Lucio Fontanas oder Sofie Dawos verlassen die Sphäre der Fläche und den dreidimensionalen Raum und öffnen sich der vierten Dimension, deren Darstellbarkeit bis zum ikonischen schwarzen Schöpfungsbild von Matthäus Merians zurückreicht. Wie als Vorwegnahme von Nicolaus Mahlers Literatur-Adaption, wo eine Filmschauspielerin gleich einer zeitlich fortschreitenden suprematistischen Filmsequenz als multimediale Collage Malewitschs *Quadrat* durchströmt, schreibt Dawo ihren Wandbehängen dem Phänomen Zeit einen Bewegungsvektor ebenso ein wie Mahler seinen variierten Bedeutungs-Panels.

Dawos Textilkunst verlässt die von Költzsch attestierte Sphäre handwerklicher, inhaltsleerer Dekorkunst, wenn sie in ihr Themen aufgreift, die zu den naturphilosophischen Überlegungen des 17. Jahrhunderts zurückreichen. Dabei ist die Vorstellung vom Universum als ein Gewebe eine uralte Metapher. Selbst die mythischen Nornen, Moiren und Parzen spinnen Fäden, in den das Schicksal bereits hineingesponnen wurde. 2016 hatte die Textile Society of America die interdisziplinäre Ausstellung *The Woven Cosmos. Visualizing the Invisible through Textile, Modern Science, and Ancient Worldviews* organisiert und ist darin der Frage nach der Verbindung zwischen Kosmos und Textil nachgegangen, die sich von der Maya-Kultur bis hin zur dunklen Materie in modernen Computersimulationen erstreckt.⁴¹ Das Herstellen von Textilien gehört zu den ältesten Kulturtechniken und der Begriff *Gewebe* beansprucht als Gleichnis zahl- und versionsreich etwa in den Disziplinen Medizin, Architektur, Philosophie und Soziologie eine feste Bedeutung. Künstlerinnen und Künstler reflektieren in ihnen über Formen, Prozesse, Abstraktionen und Wissen. Unter ihnen besitzt Sofie Dawo einen herausragenden Status. Was als *Ornament* nur unzulässig beschrieben wurde, ist ein Medium all dieser Reflexionen.

Endnoten

- Zit. nach Alexander Schawinsky, *Kopf oder Adler? Zum Fall Bauhaus*, in: *Berliner Tageblatt*, Jg. 60, Nr. 17, Abendausgabe v. 10. Januar 1931, S. 3. Vgl. Ute Maasberg und Regina Prinz: *Die Neuen kommen! Weibliche Avantgarde in der Architektur der zwanziger Jahre*, Hamburg 2005, S. 67.
- Zit. nach Hannah Pilarczyk, *Ausnahmekünstlerin Anni Albers. Ihre Fäden führten in die Zukunft*, in: *Spiegel Kultur*, 2018, https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/anni-albers-ihre-faeden-fuehrten-in-die-zukunft-ausstellung-k20-duessel-dorf-a-1213114.html?sara_ref=re-xx-cp-sh,03.06.2024.
- Georg W. Költzsch, *Sofie Dawo*, in: Hagen, Karl-Ernst-Osthaus-Museum, *Tapiserie und textile Objekte. Else Bechteler, Sofie Dawo, Heinz Diekmann, Gabriele Grosse, Eva und Wilhelm Heer, Peter und Ritz Jacobi, Marie Luise Quade, Fritz Vahle, Inge Vahle*, hg. v. Herta Hesce, Hagen 1971, S. 6–13, hier S. 13 (alle weiteren Zitate von Költzsch, ebd.).
- Ebd.
- Waltraud Huth-Fox, *Vom Material zur Form. Die textilen Arbeiten Sofie Dawos*, in: Blieskastel, Orangerie, *Sofie Dawo*, hg. v. Waltraud Huth-Fox, Blieskastel 1996, S. 9–14.
- Utta Raifer, *Das Eigenleben der Fäden. Sofie Dawo im Kunsthaus Dahlem*, <https://www.morgenpost.de/kultur/article241808894/Das-Eigenleben-der-Faeden-Sofie-Dawo-im-Kunsthaus-Dahlem.html,03.06.2024>.
- Mönchengladbach, Museum Abteiberg, *TEXTILES: OPEN LETTER – Abstraktion, Textilien, Kunst*, hg. v. Rike Frank und Grant Watson, Berlin 2013. Vgl. Friedrich Meschede, „Auftauchende Überraschungen“, in: *Sofie Dawo. Eine textile Revolte*, hg. v. Hans-Peter Jochum und Jett Rodgers, Berlin 2024, S. 12–25, hier S. 23–24.
- Sofie Dawo. Eine textile Revolte*, hg. v. Hans-Peter Jochum und Jett Rodgers, Berlin 2024, Taf. 62, S. 90.
- Zu diesem ausführlich Waltraud Huth-Fox 1996, S. 12 sowie Blieskastel 1996, *Sofie Dawo*, Taf. S. 25.
- Sofie Dawo* 2024, Abb. S. 4.
- Blieskastel 1996, *Sofie Dawo*, Taf. S. 27.
- Sofie Dawo* 2024, Taf. 8, S. 29.
- Ebd., Taf. 6, S. 27.
- Robert Fludd, *Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica Atque Technica Historia*, 5 Bde., Oppenheim 1617–1624, hier Bd. 1, *De Macrocosmi Historia*, Oppenheim 1617.
- Raphael Rosenberg, *Jenseits der Mimesis (1600–1900). Eine Archäologie des ungegenständlichen Bildes*, Freiburg im Breisgau 2003, S. 29.
- Ebd.
- Horst Bredekamp: *Spiralkritzel von Galilei, Campanella und Fludd, in: Zeichen als Erkenntnis. Beiträge aus Kunst, Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik*, hg. v. Barbara Lutz-Sterzenbach und Johannes Kirschenmann, München 2014, S. 23–36, hier S. 30.
- Grundlegend hierzu Horst Bredekamp, *Beuys als Mitstreiter der Form*, in: *Joseph Beuys. Parallelprozesse. Archäologie einer künstlerischen Praxis*, hg. v. Ulrich Müller, München 2012, S. 22–41, bes. S. 28–30 und Bredekamp 2014, *Spiralkritzel*, ab S. 29. Gegensätzliche Deutungen etwa als Leere der gegenstandslosen Welt ohne Streben nach Befriedigung (Jeannot Simmen, *Kasimir Malewitsch. Das Schwarze Quadrat. Vom Anti-Bild zur Ikone der Moderne*, Frankfurt am Main 1998, S. 37, 42); als „Nullform“ (Aage A. Hansen-Löve, *Der Suprematismus oder die Quadratur des Nichts*, in: Hamburg, Kunsthalle, *Das Schwarze Quadrat. Hommage an Malewitsch*, hg. v. Hubertus Gaßner, Ostfildern 2007, S. 192–200, hier S. 194) sowie als „Sinnbild der Auflösung ‚des Ichs [...] in einer allgemeineren Wesenheit‘, [...] [als] Flucht aus dem vergänglichen Leib“ (Robin-M. Aust, „Es ist ja auch eine Methode, alles zur Karikatur zu machen.“ *Nicolas Mahlers Literatur-Comics Alte Meister und Alice in Sussex nach Thomas Bernhard und H. C. Artmann*, Würzburg 2016, S. 79 und Daniela Kaufmann, *Das kleine Schwarze. Wedekind, Mahler und die nackte Ikone einer Zeit*, in: *Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung*, Band 5.5, 2019, S. 86–98, hier S. 95–97, <http://www.closure.uni-kiel.de/closure5.5/kaufmann,04.07.2024>).
- Bredekamp 2014, *Spiralkritzel*, S. 31–34.
- Ebd., S. 34.
- Ebd.
- Bredekamp 2012, *Beuys als Mitstreiter der Form*, S. 29.
- Aristoteles: *De Anima, Über die Seele*, Buch II, Kap. 7, 418b 9, 419a 11, 430a 15, hg. v. Klaus Corcilius (= Philosophische Bibliothek, Bd. 681), Hamburg 2017, S. 109–110, 112–113, 184–185 sowie Platon: *Politeia*, Buch 7, 514a–517a, in: *Platon, Der Staat*, bearb. v. Dietrich Kunz und Friedrich Schleiermacher, Darmstadt 1971, S. 554/555, 562/563, 574/575. Vgl. zur Hyle grundlegend Heinz Happ, *Hyle. Studien zum aristotelischen Materie-Begriff*, Berlin/New York 1971; Ernst A. Schmidt, *Das Leere. Eine Untersuchung der Theorien in Antike und Früher Neuzeit*, Frankfurt am Main 2021 sowie Markus Rath, *Substanzaktivität. Farbe als prima materia im Andachtsbild der Frühen Neuzeit*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Band 83, Heft 3, 2020, S. 334–359.
- Wolfram Hogrebe, *Prädikation und Genesis. Metaphysik als Fundamentalheuristik im Ausgang von Schellings Die Weltalter*, Frankfurt am Main 1989, S. 93–105 (prädikative Rotation), bes. S. 95.
- Los Angeles, County Museum of Art, *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890–1985*, hg. v. Maurice Tuchman, Los Angeles 1986, S. 23; Horst Bredekamp, *Horst Hellingers Brandbuch. Eine Reise ins Buchinnere*, in: Hamburg, Kunsthau, *Horst Hellinger*, hg. v. Anna Lena Grau, Hamburg 2000, S. 50–62, hier S. 60–61 sowie Irina Vakar, *Kasimir Malewitsch. Das schwarze Quadrat. Geschichte eines Meisterwerks*, hg. v. Kunstmuseum Liechtenstein, Köln 2018, S. 23, Abb. 20.
- Graham Bader, *Die absolute Besonderheit von Kasimir Malewitschs Schwarzem Quadrat*, in: Hamburg, Kunsthalle, *Das Schwarze Quadrat. Hommage an Malewitsch*, hg. v. Hubertus Gaßner, Ostfildern 2007, S. 201–206, hier S. 202 sowie Jekaterina Woronina und Irina Rustamowa, *Die Ergebnisse der kunsttechnologischen Untersuchung des „Schwarzen suprematistischen Quadrats“ von Kasimir Malewitsch*, in: Irina Vakar, *Kasimir Malewitsch. Das schwarze Quadrat. Geschichte eines Meisterwerks*, hg. v. Kunstmuseum Liechtenstein, Köln 2018, S. 56–63, hier S. 60, Abb. 11.
- Zum Kubofuturismus bei Malewitsch vgl. Charlotte Douglas, *Jenseits des Verstandes. Malewitsch, Matjuschin und ihre Kreise*, in: *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890–1985*, hg. v. Maurice Tuchman und Judi Freeman, Stuttgart 1988, S. 185–199. Zu den Abb.: Woronina/Rustamowa 2018, *Die Ergebnisse*, S. 63, Taf. 13 und S. 61, Taf. 12.
- Simmen 1998, *Kasimir Malewitsch*.
- Bredekamp 2012, *Beuys als Mitstreiter der Form*, S. 30 und S. 41, Anm. 12. Vgl. Simmen 1998, *Kasimir Malewitsch*, S. 25f. Abweichende Interpretationen u. a. bei Vakar 2018, *Kasimir Malewitsch*, S. 29–40.
- Vakar 2018, *Kasimir Malewitsch*, S. 47, Abb. 50.
- Köln, Museum Ludwig, *Kasimir Malewitsch. Werk und Wirkung*, hg. v. Evelyn Weiss, Köln 1995, S. 131, Kat. Nr. 95.
- Petrograd, Chudoschestwennoje bjuro (Kunst-Büro), *Последняя футуристическая выставка картин 0,10 (ноль - десять)*, Petrograd 1915, S. 2, Nr. 39.
- Anatolij Strigalev, *Auf den Spuren der Ausstellung 0,10*, in: Riehen/Basel, Fondation Beyeler, *Auf der Suche nach 0,10. Die letzte futuristische Ausstellung der Malerei*, hg. v. Matthew Drutt, Ostfildern 2015, S. 46–78, bes. S. 65–67.
- Sjeng Scheijen, *The Avant-Gardists. Artists in Revolt in the Russian Empire and the Soviet Union 1917–1935*, London 2024, S. 41–52, bes. S. 43.
- Heinz Stahlhut, *Lucio Fontana, Yves Klein, Jean Tinguely, Günther Uecker*, in: Hamburg, Kunsthalle, *Das Schwarze Quadrat. Hommage an Malewitsch*, hg. v. Hubertus Gaßner, Ostfildern 2007, S. 72–91, hier S. 72 und S. 76, Abb. 53.
- Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton 1983, S. 274–293 sowie zum Phänomen Ulrich Müller, *Raum, Bewegung und Zeit im Werk von Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe*, Berlin 2004.
- Reiner Kümmel, *Die Vierte Dimension der Schöpfung. Gott, Natur und Sehen in die Zeit*, Berlin/Heidelberg 2015.
- Nicolas Mahler, *Lulu und das schwarze Quadrat*, Berlin 2014, vorderer Einband.
- Mahler 2014, *Lulu und das schwarze Quadrat*, Panel S. 8, 9, 21; vgl. Kaufmann 2019, *Das kleine Schwarze*.
- Mahler 2014, *Lulu und das schwarze Quadrat*, Buchdeckel und -rücken.
- 15th Biennial Symposium of the Textile Society of America *Cross-currents. Land, Labor, and the Port*, USA, Georgia, Savannah, 19.–23. Oktober 2016, <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1949&context=tsaconf,16.07.2024>.

Abbildungen

- Abb. 1: *Sofie Dawo. Eine textile Revolte* 2024, Taf. 62, S. 90.
 Abb. 2: Blieskastel 1996, *Sofie Dawo*, Taf. S. 25.
 Abb. 3: *Sofie Dawo. Eine textile Revolte* 2024, Abb. S. 4.
 Abb. 4: Blieskastel 1996, *Sofie Dawo*, Taf. S. 27.
 Abb. 5: *Sofie Dawo. Eine textile Revolte* 2024, Taf. 8, S. 29.
 Abb. 6: *Sofie Dawo. Eine textile Revolte* 2024, Taf. 6, S. 27.
 Abb. 7 und 8: Foto: Barbara Herrenkind, Berlin.
 Abb. 9: Vakar 2018, *Kasimir Malewitsch*, S. 23, Abb. 20.
 Abb. 10: Woronina/Rustamowa 2018, *Die Ergebnisse*, S. 60, Abb. 11.
 Abb. 11: Woronina/Rustamowa 2018, *Die Ergebnisse*, S. 61, Abb. 12.
 Abb. 12: Vakar 2018, *Kasimir Malewitsch*, S. 47, Abb. 50.
 Abb. 13: Köln 1995, *Kasimir Malewitsch*, S. 131, Kat. Nr. 95.
 Abb. 14: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:0_10_Exhibition.jpg,16.07.2024.
 Abb. 15: Stahlhut 2007, *Lucio Fontana, S. 76, Abb. 53*.
 Abb. 16: Nicolas Mahler, *Lulu und das schwarze Quadrat*, Berlin 2014, vorderer Buchdeckel.
 Abb. 17: <https://cdn.ebaumsworld.com/mediaFiles/picture/2128852/83236716.jpg,16.07.2024>.
 Abb. 18: Mahler 2014, *Lulu und das schwarze Quadrat*, Panel S. 8, 9, 21 (v. o. n. u.).
 Abb. 19: Mahler 2014, *Lulu und das schwarze Quadrat*, Buchdeckel und -rücken.

Zusammenfassung

In der Kunstgeschichte bisher nahezu unbeachtet beziehungsweise lediglich als handwerkliches Ornament beschrieben ist das Werk der saarländischen Textilkünstlerin Sofie Dawo (1926–2010). Der vorliegende Beitrag greift jene beispielhaften Werke der Künstlerin heraus, in deren Gewebe sie über Formen, Prozesse, Abstraktionen und Wissen reflektiert. Dabei reichen die in ihnen gewebten Fäden bis in die Tiefen naturphilosophischer Überlegungen des frühen 17. Jahrhunderts hinein, die sich von dort ausgehend über die abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts entspinnen.

Autor

Studium der Geowissenschaften an der Freien Universität Berlin. 1999 Auszeichnung mit dem Albrecht-Wilke-Preis der Vereinigung der Freunde der Mineralogie und Geologie (VFMG). Studium der Kunst- und Bildgeschichte und Geschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin (B.A. und M.A.). 2022 Promotion im Fach Kunst- und Bildgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin bei Prof. Dr. Horst Bredekamp: „Berolinum – Berlin wird das Licht der Welt. Johann Arnold Nering (1659-1695). Pionier der italienischen Moderne in Brandenburg-Preußen“. Der Forschungsschwerpunkt liegt auf der autonomen Macht des Bildes im weitesten denkbaren Sinne, wobei der Begriff „Bilder“ alle materiellen Artefakte umfasst, die ein Minimum an menschlicher Bearbeitung aufweisen. Forschungsgegenstand ist ferner die Architektur und der Städtebau in Europa vom 17. bis 19. Jahrhundert.

Titel

Kay Usenbinz, *Makrokosmische Fäden. Sofie Dawo und die Webkunst*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 3, 2024 (12 Seiten), www.kunsttexte.de.

DOI <https://doi.org/10.48633/ksttx.2024.3.106999>