

Frau mit Kopftuch, 1918

Es ist ihre eigentümliche Art zu blicken, mit der Friedl Dickers Frau mit Kopftuch die Aufmerksamkeit ihrer Betrachtenden auf sich zieht. Immer wieder wird dabei unser eigener Blick an den unteren Rand der Papierarbeit geführt, wo rechts der offene Rand der Darstellung auf denjenigen des Zeichnungsblattes trifft. Als Randzone ist diese ebenso körperliche ›Ursprungszone‹ der Zeichnung: Denn die auf dem Papier imaginierte Räumlichkeit bleibt auf den eigenen Körper der Zeichnerin bezogen, insofern die horizontale Lage des Blattes im klassischen Zeichnungsdispositiv diesen in einer besonderen Nähe zum Bildträger konstituiert.¹ Bezeichnenderweise treffen hier gleichsam Blick sowie zeichnende und gezeichnete Hand auf der Papieroberfläche zusammen.

Dass beim Zeichnen Sehen und haptisches Empfinden miteinander verschränkt sind, wurde Dicker bereits während ihres Unterrichts bei Johannes Itten in der Wiener Privatschule (1916–19) sowie anschließend am Weimarer Bauhaus (1919–23) vermittelt, wo Material- und Texturstudien einen großen Raum einnahmen.²

Dergestalt war die Künstlerin weniger am Körperbau, der Anatomie und den Proportionen der Porträtierten interessiert, sondern an jenem titelgebenden Attribut – dem Kopftuch, dessen ›Stofflichkeit‹ Dicker besonders akkurat mit Tusche und Feder wiedergegeben hat. Feine, unterschiedlich ausgerichtete Linien fügen sich zu einer losen Kreuzschraffur und einem gleichsam spinnennetzartigen Gewebe, wie es zeitgleich auch die Grafiken Flirtendes Paar I, II und III zeigen → S. 124. Die wiederum dicker oder doppelt gezogenen Linien bilden nicht nur die in- und übereinander gefaltete Form des Kopftuchs, sondern zugleich auch diejenige des Kopfs der Porträtierten.³

Letztgenannte, ebenso wie die buchstäblich ›exzentrische‹ Positionierung und augenfällig tiefschwarze Schattenpartie, hat die Künstlerin parallel im Porträt von Lia Laszky-Swarowsky → S. 265 erprobt – deren gleichermaßen charakteristische Blick ist hier jedoch starr und auf die Betrachtenden gerichtet.⁴ Lia Laszky-Swarowskys Gesicht bildet sich aus form-definierenden (Kontur-) Linien und hellen, breiten und insofern flächigen Markierungen, die dennoch modellierend wirken. Demgegenüber hat Dicker die plastische Wirkung bei der Frau mit Kopftuch zurückgenommen. Ein gräulicher Schimmer, der

1 Dahingehend kann das Zeichnungsblatt weniger als ›Gegenüber‹ denn als ›Erweiterung‹ des Körpers aufgefasst werden, vgl. dazu Wolfram Pichler/Ralph Ubl, Vor dem ersten Strich. Dispositive der Zeichnung in der modernen und vormodernen Kunst, in: Randgänge der Zeichnung, hg. von Werner Busch/Oliver Jehle/Carolin Meister, München: Wilhem Fink, 2007, S. 231–255, hier S. 244f.

2 Diesbezüglich berichtet Itten retrospektiv in Mein Vorkurs am Bauhaus. Gestaltungs- und Formenlehre, Ravensburg: Verlag Otto Maier, 1963, S. 34f.: «Zur Vertiefung und Kontrolle des Erlebens mußten die Schüler Materialien wie Holz, Rinden und Felle so lange anschauen, betasten und zeichnen, bis sie diese Materien auswendig, ohne das Naturvorbild, aus der inneren Empfindung heraus zeichnerisch wiedergeben konnten. [...] Das so Gestaltete wirkt unmittelbar lebendig und überzeugend.» Hierzu vgl. u. a. Rainer K. Wick, Zwischen Rationalität und Spiritualität – Johannes Ittens Vorkurs am Bauhaus, in: Kat. Das frühe Bauhaus und Johannes Itten, hg. von Rolf Bothe/Peter Hahn/Hans Christoph von Tavel, Ostfildern-Ruit: Gerd Hatje, 1994, S. 117–167. Elena Makarova allerdings datiert die *Frau mit Kopftuch* bereits auf 1918, und damit noch in die Wiener Zeit Dickers. Hierfür spricht auch die rückseitige Beschriftung der Zeichnung mit «Wien 11» in der linken unteren Bildecke. Siehe Elena Makarova/Regina Seidman Miller, Friedl Dicker-Brandeis, Vienna 1898 – Auschwitz 1944: The artist who inspired the children's drawings of Terezín, Los Angeles: Tallfellow/Every Picture Press, 2001, S. 44.

3 Insofern es sich beim klassischen Zeicheninstrument der Feder um ein einseitig zugespitztes und damit asymmetrisches Instrument handelt, kann

insbesondere die Wangenknochen der Figur definiert, erzeugt nur den Ansatz einer Modellierung.

Als äußerst sparsam – und dergestalt wirkungsvoll – ist grundsätzlich auch der Einsatz von farbiger Kreide zu beschreiben; die Künstlerin hat lediglich die beiden markanten Augenbrauen und Pupillen mit deren Spitze gezogen sowie die mit nur wenigen Linien angedeuteten Augenlider und Lippen flächig eingefärbt. Insofern scheint Dicker hier einer Ökonomie zu folgen, nur so viel zu zeichnen, wie für das Erkennen des Gesichts notwendig ist – womit immer auch ein gewisser Grad an Abstraktion einhergeht.

Die Künstlerin kombinierte in ihrer Papierarbeit jedoch nicht nur Tusche und Kreide, sondern auch Kohle, die sie im Kleid der Frau so dicht aufgetragen hat, dass die einzelnen Striche nicht mehr als solche auszumachen sind.⁵ Dennoch weist auch dessen «Stofflichkeit» Differenzierungen auf; insbesondere dort, wo die Markierungen Resultat eines nachträglichen Verwischens – und damit gleichsam Ort der Berührung – sind. Hier verschränken sich nicht nur Hand und Auge, sondern zugleich zwei Modi des Zeichnens: dasjenige mit und gegen die Linie, das heißt ein streng lineares sowie ein malerisches Zeichnen.⁶ Denn zum flächenhaft angelegten Kohlegrund steht die doppelt gezogene Linie in starkem Kontrast, welche die breiten Schultern und Arme der Porträtierten markiert und die die Betrachtenden in der augenfälligen Doppelkontur von Dickers sitzendem und schwebenden Akt → S. 47 wiedererkennen mögen. Dort bringt die umorientierte Dreiecksform jedoch den markanten Oberkörper einer Rückenfigur hervor.

Der rechte Arm der Frau mit Kopftuch, der den Blick der Betrachtenden an den unteren Blattrand führt, bricht dort unvermittelt ab beziehungsweise franst aus und macht abschließend noch einmal deutlich: Dickers Zeichnung lässt gleichsam etwas von den «Randbedingungen» ihrer eigenen Entstehung aufscheinen – und diese sind durchaus voraussetzungsreich.⁷

Noemi Scherrer

es in der Berührung mit dem Bildträger zu Störungen kommen, wie sie auch für das Kopftuch charakteristisch sind. Vgl. Pichler/Ubl 2007, S. 248.

4 Vgl. Dicker, Porträt von Lia Laszky-Swarowsky, um 1920, beschrieben im Werktext zu den Porträts.

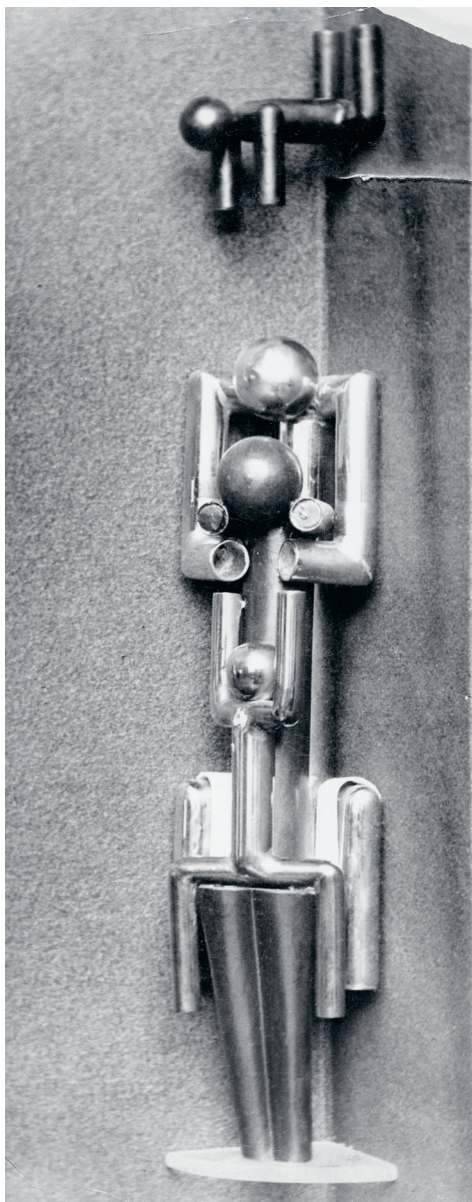
5 Insofern ließe sich auch hier Dickers Arbeitsweise über den Begriff einer *Ars combinatoria* beschreiben, wie es die Kunsthistorikerin Julie M. Johnson vorschlägt. Vgl. Julie M. Johnson, *The Other Legacy of Vienna 1900: The Ars Combinatoria of Friedl Dicker-Brandeis*, in: *Austrian History Yearbook*, 51, 2020, S. 243–268. Hierzu vgl. auch die Beobachtungen von Anita Halde-mann, *Zwischen Clair-obscure und Linie: Odilon Redons Zeichnungen*, in: *Kat. Klassizismus bis frühe Moderne. Zeichnerische Positionen des 19. Jahrhunderts*, hg. von Anita Halde-mann, Bielefeld/Leipzig: Kerber, 2007, S. 17–34, hier S. 33.

6 Vgl. hierzu die Ausführungen von Gottfried Boehm, *Spur und Gespür. Zur Archäologie der Zeichnung*, in: *Öffnungen: Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*, hg. von Friedrich Teja Bach/Wolfram Pichler, München: Wilhelm Fink, 2009, S. 45–59, hier S. 47.

7 Wie Pichler/Ubl 2007, S. 237f., betonen, läuft gerade der Mythos vom «Weiß des Papiers», das seine Offenheit für ein noch «unbestimmtes Kommendes» und zugleich das Zeichnen als «Kunst des Anfangens» in der abgeschlossenen Zeichnung präsent hält, Gefahr, über die eigenen «Vor- bzw. Randbedingungen» hinwegzutäuschen. Diese betreffen sowohl Aspekte des Bildträgers – seine Horizontalität und Beweglichkeit – wie auch dessen Verhältnis zur Unterlage sowie zur Arbeitshaltung der Künstlerin.

Friede Sicker





Friedl Dicker, *Anna Selbdritt*, 1921,
Fotografie, Silbergelatine auf
Barytpapier, 39 × 16 cm
Bauhaus-Archiv Berlin,
Inv.nr. 9044