Blog des Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen (KWI-Blog)
https://blog.kulturwissenschaften.de/faeden-der-literatur/
11.11.2026

Fäden der Literatur

Das Handwerk 'alter Weiber' und Květa Pacovskás offene Buchbindung

Erschienen in: Fäden

Von: Nina Wood



Abb. 1: Květa Pacovská, Ohne Titel, Kordel und Acryl auf Büttenpapier, aus der Serie „Schwarze Raumzeichnungen“, 1989–1999, Fotografie von Axel Schneider, Frankfurt a. M., mit freundlicher Genehmigung des Museums für Angewandte Kunst Frankfurt a. M.

> Although she continued to knit, and sat upright, it was thus that she felt herself; and this self having shed its attachments was free for the strangest adventures. When life sank down for a moment, the range of experience seemed limitless.
>
> – Virginia Woolf[1]

Kaum eine Autorin hat so eindrücklich wie Virginia Woolf darauf hingewiesen, dass eine Frau für ein freies Denken und Schreiben einen eigenen Raum für sich braucht.[2] Umso mehr erstaunt es, dass sie für ihre Figur Mrs Ramsay in *To the Lighthouse* einen solchen Freiraum auch jenseits eines eigenen Zimmers entwirft. Es ist die Tätigkeit des Strickens, die Woolfs Protagonistin immer wieder besondere Momente innerer Freiheit eröffnet – inmitten ihres trubeligen, von Familie und Gästen belebten Hauses, in dem sie als Ehefrau, Mutter von acht Kindern und Gastgeberin für das Zusammenleben Sorge trägt. Strickend, beim gleichförmigen Verbinden von Masche zu Masche, gewinnt Mrs Ramsay einen spezifischen reflexiven Abstand zu den sozialen Rollen, die ihr Selbstverständnis in der alltäglichen Verantwortung prägen. Während ihr die Fäden durch die Hände gleiten, kann sie die unausschöpfliche Potenzialität ihrer Identität denken: die Loslösung von sozialen Bindungen, die Freiheit zu sich selbst und damit die potentiell mögliche Veränderung ihrer gesellschaftlichen Bestimmung.

Woolfs literarische Verschränkung von Fadenhandwerk und weiblicher Selbstermächtigung ist nicht zufällig gewählt, sondern verweist auf eine spezifische Motivgeschichte: In der Französischen Revolution verlagern Strickerinnen ihr Fadenhandwerk aus der weiblich-häuslichen Sphäre in den öffentlichen Raum.[3] Bildlich ist dieses Motiv durch die Zeichnungen des Zeitzeugens Jean-Baptiste Lesueur dokumentiert.[4] Auf einer seiner Illustrationen sind die jakobinischen Strickerinnen zu sehen, die sogenannten *tricoteuses*, die neben den öffentlichen Tribünen der Guillotine stricken und durch ihre körperliche Präsenz der gewaltsamen Anklage feudaler Herrschaftsverhältnisse Nachdruck verleihen.[5] Mit den Zeichnungen hat Lesueur einen historischen Bildbestand geschaffen, an den spätere literarische Darstellungen anknüpfen. Wie Eva von Redecker zeigt, gestaltet Charles Dickens den Topos in seiner Erzählung *A Tale of Two Cities* weiter aus,[6] indem er die strickende Revolutionärin in der Figur der Madame (Thérèse) Defarge anlegt.[7] Dickens entwirft Defarge als eine von der Gewalt an ihrer Familie traumatisierte Frau, die – insbesondere nach der Ermordung ihrer Schwester – ihr Stricken als Technik der Vergeltung gegen die feudale, patriarchale Ordnung einsetzt: Sie kodiert die Namen der Aristokraten in ihre Maschen und legt im Fadenwerk ein Register von Exekutionen an.[8]

Irmgard Elsner Hunt ordnet Dickens' Defarge in ihrer Analyse dem vorausgeschickten Revolutionsmotiv zu, zugleich aber arbeitet sie einen besonderen Seinsmodus der Figur heraus, mit dem sie darauf hinweist, dass mit den Fäden in der Literatur auch etwas sehr Spezifisches vermittelt werden kann, nämlich destruktive, mitunter gewaltvolle Ungeduld, die sich im Stricken als geduldige Praxis maskiert.[9] Hunt differenziert den Seinsmodus, der notwendig ist, um die Möglichkeit der kommenden Revolution offenzuhalten und sie nicht vorschnell durch destruktive oder blutrünstige Ungeduld zu verschließen. Im Zentrum Hunts steht dabei die Idee der Dauer: ein in sich ruhendes, zugleich aber fortdauerndes Sein, das sich nicht in qualvoller, willkürlicher Explosion entlädt, sondern sich in der langmutigen, kontinuierlichen Bewegung durch die Zeit vollzieht.[10] Das Fadenhandwerk als Modus dieser Dauer bringe die Möglichkeit mit sich, ein spezifisches gegenwärtiges Sein zu erfahren, in dem das „Nicht-mehr" der Vergangenheit kontinuierlich in die Gegenwart verlängert werden könne – hin auf eine Zukunft, die einen noch nicht erreicht habe, sich jedoch reflexiv bereits als Vorschein andeute.

Nun gibt es auch Ansätze, die eine überraschend andere Perspektive auf ‚weibliches' Fadenhandwerk vermitteln, wie etwa bei Clifford W. Ashley. Zwar widmet sich Ashley nicht dem Stricken, da sein primäres Interesse den Fäden im Kontext maritimer Praxis gilt; dennoch systematisiert er in seiner umfassenden Knotenkunde die universelle Kulturtechnik des Fadenbindens über verschiedene Handwerke hinweg.[11] Interessanterweise lassen sich hier Fadenbindungen finden, die ‚weiblich' konnotiert werden. So führt Ashley als eine Möglichkeit, zwei Fäden miteinander zu verbinden, den „Old Granny Knot" an, der im Deutschen als „Altweiberknoten" bezeichnet wird.[12] Bemerkenswert ist, dass Ashley diese Fadenverbindung nicht nur als eine „schlechte" und „fragwürdige" bestimmt,[13] sondern dass er deren Verwendung sogar als „unentschuldbar" bewertet.[14] Diese Einordnung hängt bei Ashley zum einen mit der Zuschreibung zusammen, diese Fadenverbindung werde von „ungeschickten Händen"[15] gebunden, also von Personen, denen die „besondere Begabung"[16] zum Binden von Knoten fehle. Zum anderen betont Ashley die technische Eigenschaft dieser Fadenverbindung: Der Altweiberknoten gelte als vergleichsweise instabil, da er zur Lockerung neige und damit nicht die dauerhafte Festigkeit etwa des Kreuzknotens erreiche.[17] Ashleys Perspektive auf den Altweiberknoten ist von einer eigentümlichen Ambivalenz geprägt. Er beschreibt ihn zwar als technisch fragwürdig, liefert aber zugleich die Grundlage für ein tieferes Verständnis seiner besonderen materiellen Anlage: Im Gegensatz zum Kreuzknoten, dessen Enden parallel und kompakt liegen, ist der Altweiberknoten offen angelegt.

Legt der Altweiberknoten – in dieser Tendenz, zu offen und zu locker zu sein und deshalb immer wieder nachjustiert und neu verbunden werden zu müssen – so nicht genau jene Geduld nahe, die Hunt als konstitutiv für ein revolutionäres Projekt denkt? Die Fäden der Literatur im Altweiberknoten weiterzudenken, bedeutet, den Blick vom literarischen Motiv auf seine materiellen Bedingungen zu verschieben und Fäden als buchgestalterisches Mittel ernst zu nehmen.

Im bildnerischen Werk der tschechischen Künstlerin Květa Pacovská wird die Idee, Literatur in den Fäden zu denken, in besonderer Weise aufgerufen. Pacovská bewegt sich zwischen verschiedenen Kunstformen und fordert mit ihren Einsätzen das, was kunsthistorisch unter der Gattung Künstlerbuch[18] gefasst wird, auf vielfältige Weise heraus.[19] Eva Linhart bringt diese Besonderheit prägnant auf den Punkt, wenn sie darauf hinweist, dass Pacovská „ein Extrem dessen vorstellt, was ein Buch sein kann“.[20]



Abb. 2: Květa Pacovská, Ohne Titel, Kordel und Acryl auf Büttenpapier, aus der Serie „Schwarze Raumzeichnungen“, 1989–1999, Fotografie von Axel Schneider, Frankfurt a. M., mit freundlicher Genehmigung des Museums für Angewandte Kunst Frankfurt a. M.

Auch in den einzelnen Entwürfen der Serie „Schwarze Raumzeichnungen“ greift Pacovská wiederholt dieselben Gestaltungsmittel auf, die ein Buch visuell und materiell konstituieren: schwarze Farbe, die zeichenhafte, unregelmäßige Gebärden auf weißen Papierseiten absetzt. Hinzu kommen die markanten Fäden, die die Blätter an ihren Rändern provisorisch gebunden in einer Abfolge zusammenhalten. Die Reihen der Fadenschlaufen, die die Papierflächen ins Dreidimensionale erweitern, bilden dabei sichtbar die Struktur eines Buchrückens nach und machen damit ein Mittel der Buchgestaltung zum Thema, dem nur selten Aufmerksamkeit geschenkt wird:[21] Technisch betrachtet ist der Buchrücken Teil der Buchbindung, die, hinter Buchpappen verdeckt, die Lektüre grundlegend strukturiert.[22] Indem Pacovská die Fäden, die die Blätter halten und durch Abstände trennen, ins Zentrum ihrer Entwürfe stellt, wird eine doppelte Räumlichkeit erfahrbar: Neben den Flächen, die bildlich wahrgenommen werden können, deuten die aus dieser Zweidimensionalität hinausragenden Schlaufen auf die dritte Dimension einer konkreten Räumlichkeit. Pacovskás Entwurf, so lässt sich argumentieren, reagiert medienreflexiv auf das, was Carlos Spoerhase als das „Buchproblem“ der Moderne beschreibt.[23] Wie Spoerhase hervorhebt, beschränkten sich bereits *buchrevolutionäre* Experimente der kontinentaleuropäischen Avantgarden weitgehend auf die Zweidimensionalität der Buchseite.[24] Diese spezifische „Buchvergessenheit“ setze sich nun, so Spoerhase, bis in die Gegenwart fort, insofern das Buch in der Theorie häufig behandelt werde, als wäre es ein Display, E-Book oder Bildschirm und nicht ein dreidimensionales, handgreifliches Objekt, dessen Seiten sich blättern ließen.[25] Dabei gerate die konkrete Materialität des Buches als räumliches Artefakt mit eigenem Volumen und eigenem Gewicht aus dem Blick.[26] Genau hier setzt Pacovská an: Durch die sichtbare Fokussierung der Fadenbindungen, die die Fläche erweitern, reflektiert sie im Spezifischen den Buchrücken als zentrale Struktur der dritten Dimension des Buches, der theoretisch marginalisiert wird.

Doch nicht nur in dieser Hinsicht weist sich Pacovskás Entwurf als ein *buchrevolutionäres* Experiment aus. Nicht zufällig erinnern die filigranen Schlaufen mit ihren beidseitig abstehenden Fadenenden an Altweiberknoten. Gerade weil die Fäden nicht fest und endgültig verschnürt sind, legen sie die Möglichkeit nahe, immer wieder geöffnet zu werden. Fast scheint es, als lade Pacovská die Betrachtenden dazu ein, ihr „offenes Kunstwerk in Bewegung“[27] zu setzen, indem sie die Altweiberknoten lösen, die Reihenfolge der Blätter verändern und auf diese Weise jeweils eigene, neue Sinnzusammenhänge hervorbringen. Damit hinterfragt sie zugleich die historisch gewachsene Form des Codex,[28] der die Blätter dauerhaft fixiert und die Lektüre unidirektional auf eine lineare Abfolge festlegt. Mit dem Verweis auf die immer wieder lösbaren und erneut verschließbaren Altweiberknoten wird eine offene Buchstruktur denkbar, die den freien Wechsel loser, beweglicher und untereinander austauschbarer Blätter ermöglichen könnte.[29] Die Betrachtenden werden damit auf sehr spezifische Weise in das Werk einbezogen: sie werden neben der theoretisch-mentalen

Interpretation auch physisch-materiell an der Realisierung des buchförmigen Werkes beteiligt,[30] also an einem Produktionsprozess, der, wie die filigranen Schlaufen andeuten, Fingerspitzengefühl, Geduld und Zeit erfordert. Zugleich ist über die Fäden die kulturell weiblich codierte Praxis des Knotenbindens eingelassen, wodurch die ‚alten Weiber' sehr konkret in Prozesse des Büchermachens imaginiert werden.

Jens Thiele bezeichnet diese Fäden Pacovskás als „fremde Materialien", die „die Grundstruktur" ihrer ansonsten papierdominierenden Arbeiten „‚stören'".[31] Thiele hat damit recht und unrecht zugleich. Unrecht hat er insofern, als Fäden für ein buchrevolutionäres Experiment nichts „Fremdes" sind, sondern vielmehr jenes buchgestalterische Mittel, das Literatur räumlich und zeitlich strukturiert und sie zugleich – mit Altweiberknoten gebunden – offenhalten kann. Recht hat er hingegen mit der Annahme, dass den Fäden das Potenzial zukommt, die Grundstruktur zu stören. Dies hängt dann allerdings, wie ich gezeigt habe, vor allem damit zusammen, dass Fäden durch die Literatur als konkretes Motiv weiblicher Selbstbestimmung erscheinen können. Gemeint wäre also die Irritation der spezifischen patriarchalen Grundstruktur gesellschaftlicher Ordnung, für deren Revolution das weibliche Fadenhandwerk wesentlich ist.

In signifikanter Weise hält Pacovská diese Überlegung auch in einer anderen Werkgruppe – ihren Papierreliefs[32] – präsent, in denen sie Holzstäbe in Fäden einwickelt und in geschichtete Papierlagen montiert. Mühelos lassen sich diese als hölzerne Stricknadeln imaginieren – als Mittel also, das den ‚alten Weibern' das Phantasma ihrer geschichtlichen Unvollständigkeit auf direkte Weise vor Augen führen kann. Vielleicht liegt genau darin das politische Potential von Pacovská und dem Fadenhandwerk ‚alter Weiber': nicht in der gewaltvollen, überstürzten Zerstörung bestehender Ordnungen, sondern in der beharrlichen Bereitschaft, sie anders zu imaginieren, andere Bindungen und Beziehungsweisen zu erproben und dadurch immer wieder neue Möglichkeiten der Zukunft zu eröffnen.

References

1. Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (Hogarth Press, 1960), 99.
2. Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (Hogarth Press, 1929).
3. Vgl. dazu Eva von Redecker, *Praxis und Revolution. Eine Sozialtheorie radikalen Wandels* (Campus, 2018), insb. das Kapitel „Jakobinische Strickerinnen und die Bahnen der Strukturierung" (ebd., 101–152).
4. Jean-Baptiste Lesueur hielt als Zeitzeuge bestimmte Szenen der Französischen Revolution fest. Viele seiner Zeichnungen befinden sich im Bestand des Musée Carnavalet. Histoire de Paris in Paris, das sich mit der Stadtgeschichte auseinandersetzt.
5. Lesueurs Zeichnung der *Tricoteuses* ist online einsehbar: https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/tricoteuses.

6. Das Motiv der strickenden Madame Defarge wird auch auf dem Umschlag von Eva von Redeckers *Praxis und Revolution* bildlich dargestellt. Dieser zeigt eine Illustration Fred Barnards, die für die „Household Edition" von Charles Dickens' *A Tale of Two Cities* (1874) als Holzstich ausgeführt wurde. Sämtliche Illustrationen dieser „Household Edition" sind online einsehbar: https://www.charlesdickensillustration.org/household-edition-a-tale-of-two-cities.
7. Für nähere Analysen der Figur Madame Defarges vgl. Irmgard Elsner Hunt, „Zwei glatt, zwei kraus: Revolutionäre (Un)Geduld und La durée. Stricken in der Literatur als Ausdruck bestimmter Seinsmodalitäten", *The German Quarterly* 67.2 (1994), 235–249, https://doi.org/10.2307/408410; Teresa Mangum, „Dickens and the Female Terrorist: The Long Shadow of Madame Defarge", *Ninteenth-Century Contexts* 31.2 (2009), 142–160, https://doi.org/10.1080/08905490902981945 und von Redecker, *Praxis und Revolution*.
8. Für Defarges Strickmuster vgl. von Redecker, *Praxis und Revolution*. Sie arbeitet heraus, wie das Stricken ‚interstitiell' wirkt und die Grundlage für revolutionäre Handlungsfähigkeit vorbereitet (ebd., 152f.).
9. Vgl. Hunt, „Zwei glatt, zwei kraus", 239.
10. Hunt bezieht sich auf Henri Bergsons Konzept der *durée*, das Zeit als kontinuierliches Werden begreift, und macht es für ihre erzähltheoretische bzw. poetologische Lesart des Strickens fruchtbar. Vgl. hierzu auch Henri Bergson*, Philosophie der Dauer*, übers. v. Margarethe Drewsen (Felix Meiner, 2013).
11. Vgl. Clifford Ashley, *Ashley Book of Knots* (Doubleday, 1944).
12. Gerhard Meyer-Uhl, der Cliffords Knotenkunde aus dem Englischen ins Deutsche übertragen hat, übersetzt den „Old Granny Knot" durchgängig mit der Bezeichnung „Altweiberknoten", vgl. *Das Ashley-Buch der Knoten* (Edition Maritim, 2005).
13. Im englischen Original: „Bad as the Old Granny Knot is" sowie „questionable" (ebd., 8).
14. „inexcusable" (ebd., 258).
15. „heavy hands and clumsy fingers" (ebd., 75).
16. „having no particular aptitude" (ebd.).
17. „has an initial tendency to slip" (ebd. 75, 258). Vgl. zum Kreuzknoten, „Crossing Knot" oder „Square Knot", ebd., 213–218.
18. Vgl. dazu etwa Viola Hildebrand-Schaat, *Die Kunst schlägt zu Buche. Das Künstlerbuch als Grenzphänomen* (Die Neue Sachlichkeit, 2013). Oder: Monika Schmitz-Evans, *Literatur, Buchgestaltung und Buchkunst: Ein Kompendium* (de Gruyter, 2019).
19. Für die Besonderheit des Werkkomplexes vgl. Eva Linhart, „Buchraum als Kunstraum. Květa Pacovskás Maximum Contrast", in *Květa Pacovskás Maximum Contrast*, hg. v. Eva Linhart (Michael Neugebauer Edition, 2008), 13–20.
20. Ebd., 15.
21. Vgl. dazu Aslak Gurholt und Fraser Muggeridge, „The Spine is the Backbone of a Book", in *Spinorama*, Ausstellungsbroschüre einBuch.haus Berlin (2025).
22. Obgleich neben der Fadenheftung weitere Bindungsformen existieren, konzentriert sich die vorliegende Betrachtung auf erstere.
23. Vgl. Carlos Spoerhase, *Linie, Fläche, Raum: Die drei Dimensionen des Buches in der Gegenwart und der Moderne* (Wallstein, 2016), 43–53.
24. Spoerhase entwickelt diese These im Anschluss an El Lissitzky und diskutiert sie unter Rückgriff auf die Überlegungen von Paul Valéry, Walter Benjamin und László Moholy-Nagy.
25. Ebd., 49.
26. Ebd., 53.
27. So ließe sich Pacovskás Entwurf mit Umberto Eco beschreiben, vgl. Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk* (Suhrkamp, 1977), 41–46.
28. Vgl. dazu Spoerhase, *Linie, Fläche, Raum*.
29. Vgl. dazu auch Ecos Ausführungen zum offenen „Kunstwerk in Bewegung", insbesondere seine Interpretation von Stéphane Mallarmés Idee des *Livre* (ebd., 43–46). Anders als Mallarmé führt Pacovská die Offenheit des Werks allerdings nicht über den Verzicht auf eine Buchbindung herbei,

sondern über das Konzept einer bewusst offen angelegten Buchbindung.

30. Der physische Eingriff der Rezipierenden ist für Eco das entscheidende Merkmal des Kunstwerks in Bewegung und unterscheidet dieses vom offenen Kunstwerk (ebd., 42).
31. Jens Thiele, „BildBuch[staben]SkulpturenSpiele. Die transformative Kunst Květa Pacovskás“, in Květa Pacovská, *Buchstabe*, hg. v. Ders. und Jens Thiele (Michael Neugebauer, 2010), 7.
32. Es handelt sich dabei um Entwürfe der Serie „White Space Drawings“ (1989–1999), über die auch Thiele referiert (ebd.).

SUGGESTED CITATION: Wood, Nina: Fäden der Literatur. Das Handwerk 'alter Weiber' und Květa Pacovskás offene Buchbindung, in: KWI-BLOG, [https://blog.kulturwissen-schaften.de/faeden-der-literatur/], 11.11.2026
DOI: https://doi.org/10.37189/kwi-blog/20261111-0830