

Leuphana Universität Lüneburg

Kulturwissenschaften – Culture, Arts & Media

Erstprüferin: Prof. Dr. Beate Söntgen

Zweitprüferin: Hon.-Prof. Dr. Julia Voss

MASTERARBEIT

Politiken der Innerlichkeit.

Über Emma Kunz und die Möglichkeitsbedingungen
einer künstlerischen Praxis des Heilens.

Politics of Interiority.

About Emma Kunz and the Conditions of Possibilities
of an Artistic Practice of Healing.

Vorgelegt von:
Anna Kipke

Abgabe: 10. Mai 2021

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|----|
| Einleitung | 3 |
| Forschungsstand | 5 |
| Vorhaben | 10 |
| 1. Mit und gegen die Moderne. Von den Räumen und Praktiken bei Emma Kunz | 12 |
| Forscherin oder Medium | 15 |
| Rationalität oder Irrationalität | 16 |
| Kanton Aargau – Textilindustrie | 20 |
| Kanton Obwalden – Religion, Mystik | 21 |
| Das Arbeitszimmer im Kanton Appenzell Ausserrhoden – Heillandschaft | 22 |
| Zum Politischen der Innerlichkeit | 26 |
| 2. Pendeln: Von der Transformation einer magischen Praktik in der Moderne | 32 |
| Das Pendel bei Emma Kunz | 33 |
| Eine kurze Geschichte der Radiästhesie | 36 |
| Das Raster | 40 |
| 3. Von der Moderne heilen? | 45 |
| Zeichnungen im therapeutischen Feld | 47 |
| Die medizinische Radiästhesie und ihre kommunikative Form der Heilung | 49 |
| Der Glaube an das transformative Potential der Zeichnung | 53 |
| 4. ‚Abstraktion im Übergang‘ zwischen Kosmologie und Grammatologie | 54 |
| Im Feld kunsthistorischer Zuschreibungen | 55 |
| Erforschung des Unsichtbaren zwischen Okkultismus und Wissenschaft | 59 |
| Das „Wunder schöpfender Offenbarung“ und die „Zeichnungsmethode“ | 62 |
| Das Neuartige der Methode | 67 |
| 5. Ausblick | 69 |
| 6. Bibliographie | 73 |
| 7. Abbildungsverzeichnis | 80 |
| 8. Eidesstattliche Erklärung | 89 |

Einleitung

In der Mitte der Zeichnung (Abb.1) findet sich Leere, wie ein bildgewordener Moment der Konzentration und Kontemplation. Alle Linien des Außen treffen auf diese Leere, auf einen Kreis und sie beugen und brechen sich wie Lichtstrahlen, die ihre Richtung leicht verändern, wenn sie auf die Oberfläche des Wassers treffen. Gerahmt von zwei „Schwerlinien“, erstreckt sich ein Strahlenbündel an Linien diagonal über den Kreis hinweg und öffnet sich in Richtung der Senkrechten. Mit der Öffnung zur Senkrechten lichtet sich das verdichtete Liniengeflecht und eine rautenförmige Grundstruktur wird sichtbar (Abb. 2, Detail). Die Komposition von Linienabständen in ihrer zyklischen Reihung wird zu einem zentralen Element der Formwerdung des Bildes. Die Schwingungen entfalten sich im Dazwischen und Übereinander der Linien mit ihren Tendenzen der Öffnung und Schließung. Die Farben verstärken die Intensität der Schwingungen, deren Ordnung und Struktur aber von den Linien vorgegeben wird. Die Konzentration auf die Bildmitte und die optische Wirkung der Symmetrie verleihen dem Bild den Anschein von religiösen Andachts- oder Meditationsbildern. Die Zentrierung der Aufmerksamkeit erzeugt Konzentration und geistige Sammlung. Das Streben zur Senkrechten und die Öffnung hin zum „Geistigen“ verweist auf ein Interesse an Transzendenz.

Alle drei formalen Elemente – die Konzentration auf die Bildmitte, die Verwendung von Symmetrie und das Streben zur Senkrechten – sind zentrale Charakteristika, die sich in je unterschiedlichen Variationen in den Zeichnungen von Emma Kunz (1892-1963) wiederfinden. In der Mitte der Zeichnung *Werk Nr. 20* (undatiert) (Abb. 1,2) entbirgt sich ein weiteres Merkmal: es ist das Raster des Millimeterpapiers. Damit gibt die Zeichnung zugleich den Blick auf ihre Materialität frei und verweist auf Aspekte ihrer Formwerdung, die über das Zeichnen selbst hinausgehen. Das Millimeterpapier ist Koordinatensystem und Ordnungsstruktur ihrer Zeichnungen in denen Kunz in ihrer Tätigkeit als Heilerin ansetzt, schädigende Energien und Kräfte mithilfe eines Pendels einzufangen und in heilende umzuwandeln. Getrieben von der Suche nach Gesetzmäßigkeiten und ihrem Selbstverständnis als Forscherin dieser habhaft zu werden, sagt sie: „Alles geschieht nach einer bestimmten Gesetzmäßigkeit, die ich in mir fühle und die mich nie lässt zur Ruhe kommen.“¹

¹ Widmer, Heiny. *Emma Kunz*. Ausst.-Kat., Aargauer Kunsthaut. Zürich: A.C. Meier, 1973. o.S.

Die Zeichnung *Werk Nr. 20* (undatiert) vermittelt eine scheinbar unmittelbare Nähe und Verbindung zu Spiritualität und Innerlichkeit. Bislang wurde angenommen, dass Emma Kunz die Zeichnung im Jahr 1939 angefertigt hat und sie als „Seherin“ in einer ihrer Prophezeiungen eine Atombombe der Amerikaner vorhersah.² In der Recherche und Vorbereitung der aktuellen Ausstellung *Kosmos Emma Kunz* sichtete die Kuratorin Yasmin Afschar Notizen des ehemaligen Direktors des Aargauer Kunsthauses, Heiny Widmer (1927-1984), welche auf einen anderen Sachverhalt hinweisen.³ Auf Grundlage von Zeitzeugengesprächen, die Widmer zu einzelnen Werken in den 1970er Jahren geführt hatte, entstand die Zeichnung *Werk Nr. 20* erst im Jahr 1959 und zeigt einen „Lichtpunkt, den Gott schenkt“.⁴ Es ist anzunehmen, dass nicht das politische Ereignis des Atombombenabwurfs auf Hiroshima und Nagasaki am 2. September 1945 dargestellt ist, sondern eine religiös-mystische Erfahrung. Jedoch findet die Atombombe in den Interviewtranskriptionen mit Blick auf andere Zeichnungen weiterhin Erwähnung, bleibt also eine thematische Figur, die mit ihren Bildern in Verbindung steht.⁵

Der Nachlass von Emma Kunz umfasst über 400 Zeichnungen. Die Zeichnungen weisen nur mit wenigen Ausnahmen eine Datierung auf.⁶ Eine Werkgruppierung nach formal-ästhetischen Aspekten der Symmetrie, Formen- und Figurenkonstellationen liegt vor.⁷ Schriftliche Äußerungen, die Emma Kunz selbst angefertigt hat, umfassen den Gedichtband *Leben*⁸ von 1930 und die *Zeichnungsmethode*⁹ von 1953. Zusätzlich sind drei *Arbeitshefte* mit geometrischen Konstruktionen

² Vgl. Althaus, Karin. *Weltempfänger: Georgiana Houghton, Hilma af Klint, Emma Kunz*. Ausst.-Kat. Lenbachhaus München. München: Hirmer, 2018. S.169.

³ Vgl. Afschar, Yasmin: »Emma Kunz – Vom Fall zum Phänomen. Stationen der Rezeption«, in: Afschar, Yasmin. *Kosmos Emma Kunz. Eine Visionärin im Dialog mit zeitgenössischer Kunst*. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2021. S. 36-59. hier: S. 40.

⁴ Vgl. Ebd. S. 40.

⁵ Vgl. Ebd. S. 56, FN 13.

⁶ Unter diese Ausnahme fällt die Zeichnung *Werk Nr. 039* mit dem Titel »Weihnachten 1952«. Vgl. Bonnefoit, Régine, und Sarah Petrucci. *Zahl, Rhythmus, Wandlung: Emma Kunz und Gegenwartskunst*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Ziegelhütte Appenzell, 26. April-25. Oktober 2020. Göttingen: Steidl, 2020. S. 16.

⁷ Vgl. Widmer, Heiny. *Der Fall Emma Kunz*. Ausst.-Kat., Aargauer Kunsthaus. Zürich: A.C. Meier, 1973. o.S. Zeichnungen, die datiert und zu denen ausführliche Werkbeschreibungen vorliegen. Werk Nr. 012 „Lebensphilosophie“ (Meier, 1998, S. 30-33), Werk Nr. 086 „Das menschliche Paar im Kosmos“ (1940) (Meier, 1998, S. 35-36), Werk Nr. 168 „Aion A“ (1942) nach der Entdeckung des Römersteinbruchs, Würenlos (Meier, 1998, S. 37-38), Höhepunkt des Werkes in den 1950er Jahren: Nr. 004 + Nr. 075 (Meier, 1998, Szeemann, S. 58). Die heute titelgebende Nummerierung stammt vermutlich von Anton C. Meier, der 1986 das Emma-Kunz-Zentrum in Würenlos gründete in dem bis heute ihr Nachlass verwaltet wird.

⁸ Siehe: Kunz, Emma. *Leben: Gedichte*. Zürich: Gutzwiller, 1930.

⁹ Siehe: Kunz, Emma. *Neuartige Zeichnungsmethode: Gestaltung und Form als Mass, Rhythmus, Symbol und Wandlung von Zahl und Prinzip*. Waldstatt: Dr. Schläpfer, 1953.

und naturwissenschaftlichen Notizen erhalten in denen sie sich dem Studium der Symmetrie in der Natur widmet.¹⁰ In Form von Anekdoten über ihre Zeichnungen und ihren Schaffensprozess sind Berichte von Personen aus ihrem Freundes- und Bekanntenkreis überliefert. Diese Oral-Interviews wurden von Heiny Widmer und Harald Szeemann aufgenommen. Vor dem Hintergrund der sich in Bewegung befindenden historischen Quellenlage und der Aufarbeitung des Oeuvres insgesamt, handelt es sich bei Emma Kunz um eine Position, die im Gegensatz zu vielen männlichen Künstlern der modernen Kunst, das Material der eigenen Historisierung nicht gleich prominent in Form eines umfassenden Bestands an Tagebüchern, Notizbüchern und theoretischen Abhandlungen mitliefert. So wird zusätzlich zu Kunz' *Zeichnungsmethode* vor allem den Praktiken des Heilens und Pendelns als wichtige Aspekte im künstlerischen Schaffen von Emma Kunz in der vorliegenden Arbeit Raum gegeben. Die Ausführungen zu der Zeichnung *Werk Nr. 20* verdeutlichen zwei Aspekte und Herausforderungen: zum einen die Fragilität und Zerbrechlichkeit einer Biographie und eines künstlerischen Werkes, das zu einem Großteil durch Zeitzeugenberichte überliefert ist,¹¹ im Schreiben sichtbar zu halten. Das bedeutet, die methodischen Herausforderungen, die dieser Gegenstand für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung bedeutet, aktiv aufzugreifen und kritisch zu reflektieren. Zum anderen die Frage nach dem Verhältnis von Spiritualität und der Weltlichkeit. In welcher Beziehung stehen diese spirituellen Bilder zu den konkreten historischen Bedingungen ihrer Hervorbringung? Unter welchen sozialen, politischen Möglichkeitsbedingungen konnte sich die künstlerische Praxis konstituieren?

Forschungsstand

Die Zeichnungen von Emma Kunz waren Teil von Einzel- und Gruppenausstellungen. In der frühen Phase der Rezeption der 1970er Jahre wurde ihr Schaffen hauptsächlich über Diskussionen eines erweiterten Kunstbegriffs, der *Art Brut*¹² und der „Outsider Art“ im regionalen Kontext der Schweiz

¹⁰ Die Arbeitshefte sind im Emma-Kunz-Zentrum erhalten, wurden noch nicht publiziert und waren mir für die vorliegende Arbeit nicht zugänglich. Eine Seite aus dem Skizzenheft ist folgender Publikation abgebildet: Bonnefoit, Régine, und Sarah Petrucci. *Zahl, Rhythmus, Wandlung: Emma Kunz und Gegenwartskunst*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Ziegelhütte Appenzell, 26. April-25. Oktober 2020. Göttingen: Steidl, 2020. S. 69 f.. Zurzeit ist ein Werkverzeichnis und die Sichtung aller Materialien im Emma-Kunz-Zentrum, Würenlos in Planung. Im Zuge der Ausstellungen in der Kunsthalle Ziegelhütten, Appenzell (2020) und im Aargauer Kunsthaus (2021) wurden neue Materialien gehoben, die vorher nicht zugänglich waren.

¹¹ Vgl. Afschar, Yasmin: »Emma Kunz – Vom Fall zum Phänomen. Stationen der Rezeption«, in: Afschar, Yasmin. *Kosmos Emma Kunz. Eine Visionärin im Dialog mit zeitgenössischer Kunst*. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2021. S. 38.

¹² Siehe: Vögele, Christoph, Roman Buxbaum, und Max Matter, Hrsg. *Bunt ist meine Lieblingsfarbe. Farbstift- und Ölkreidezeichnungen der Art brut und der Moderne*. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Solothurn 28.08.2004 - 07.11.2004. Heidelberg: Kehrer, 2004. Brugger, Ingrid. *Flying High: Künstlerinnen der Art Brut*. Ausst.-Kat., Kunstforum, Wien. Heidelberg: Kehrer, 2019.

rezipiert. Seit den 1990er Jahren werden ihre Zeichnungen verstärkt mit zeitgenössischer Kunst ausgestellt und im Zuge einer internationalen Rezeption als produktiver Beitrag für die Geschichte der modernen Kunst, insbesondere der Abstraktion aufgegriffen.

Die erste Einzelausstellung *Der Fall Emma Kunz* (1973) findet in unmittelbarer Nähe zu Kunz' Geburtsort Brittnau in der Aargauer Kunsthalle statt. Der Direktor Heiny Widmer beschreibt ihr Leben und Schaffen und unternimmt den Versuch einer ersten „Werkgruppierung“ und chronologischen Einordnung der dargestellten Figuren und Formen. Er verortet ihr Werk klar als Künstlerisches, wenn er betont, dass trotz Legendenbildung und dem Reiz anekdotischer Geschichten von Patienten und Zeitzeugen, der Wert der Zeichnungen nicht in der inhaltlichen Bedeutung, sondern im Künstlerischen liegt.¹³ Die darauffolgenden Ausstellungen wie *Outsider. Streiflichter der Schweizer Kunst* (1980) und *Visionäre Schweiz* (1991) betonen Kunz' Status der Einzelgängerin und reihen sie in die Tradition der Schweizer Kunst mit ihrer Faszination für Outsidertum ein.¹⁴ Harald Szeemann ist einer ihrer wichtigsten Fürsprecher und auf dreifache Weise mit der Rezeption des Werkes verbunden: erstens, ist Kunz eng mit seinen kuratorischen Projekten der 1970er Jahre verbunden und nimmt neben Marcel Duchamp, Alfred Jarry und Elisar von Kupffer (1872-1942) als einzige weibliche Position eine wichtige Rolle ein. In *Junggesellenmaschinen* (1975/76) wird sie als Gegenpol und „Alternative“ zu einer männlich-narzistisch-maschinischen Moderne ins Feld geführt.¹⁵ Parallel zu *Junggesellenmaschinen* findet die Einzelausstellung *Emma Kunz* statt, die zwischen 1973 und 1976 in Aarau, Mailand, Liechtenstein, Düsseldorf und Paris zu sehen ist. In Paris schließt Kunz' Einzelausstellung einen Tag vor der Eröffnung der Ausstellung *Junggesellenmaschinen*.¹⁶ Nach *Junggesellenmaschinen* sollte die Ausstellung *La Mamma* „alternative Mutterschaft“ thematisieren. Das nicht-realisierte Ausstellungsprojekt *La Mamma* wirft einen verklärten Blick auf Emma Kunz. Die Fotografien von Kunz' polarisierten Ringelblumen, verwendete Szeemann am Ende seiner Vorträge. Sie stellten für

¹³ Vgl. Widmer, Heiny. *Der Fall Emma Kunz*. Ausst.-Kat., Aargauer Kunsthaus. Zürich: A.C. Meier, 1973. S. 30-37.

¹⁴ Vgl. Billeter, Fritz. *Outside: Streiflichter aus d. moderne Schweizer Kunst*. Herausgegeben von Michel Thévoz und Heiny Widmer. Ausst.-Kat. Zürich: ABC-Verlag, 1980 und Szeemann, Harald, Hrsg. *Visionäre Schweiz*. Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich; Städtische Kunsthalle Düsseldorf; Museo Nacional Reina Sofia, Madrid; Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf. Aarau: Sauerländer, 1991.

¹⁵ Vgl. Szeemann, Harald: »Schweizer Urschlamm und Lichtmystik«, in: Plüß, Rudolf, Heiny Widmer, und Harald Szeemann. *Emma Kunz*. Ausst.-Kat., Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; Städtische Kunsthalle Düsseldorf. Triesenberg: Art Selections International, 1976. o.S.

¹⁶ Vgl. Rigolo, Pietro: »Wiederhole das Einzigartige: die Liebe, das Kunstwerk, das Leben«, in: *Harald Szeemann - Museum der Obsessionen*. Deutsche Ausgabe. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2018. S. 129-147. Hier: S. 147, FN 15.

ihn das perfekte Bild „mütterlicher Energie“ dar, die in alternativen Wegen kanalisiert wurde.¹⁷ Zweitens, setzt sich Szeemann für die internationale Bekanntmachung des Werkes ein. Er schreibt den meist zitierten Text *Schweizer Urschlamm und Lichtmystik* (1975) über Emma Kunz und führt Oral-Interviews mit ihren ehemaligen Patienten.¹⁸ Außerdem versucht er eine Welttournee ihrer Werke durch Europa, Asien, Nord- und Südamerika bis nach Australien zu organisieren. Zusammen mit Anton C. Meier, der den Nachlass von Kunz verwaltete, kontaktiert Szeemann den Direktor des Solomon R. Guggenheim Museums in New York, Thomas M. Messer, um ihn für das Projekt zu gewinnen. Die Planung sah vor zwischen 1978 und 1980 eine Werkschau von 140 Werken durchzuführen. Hierfür reicht Meier einen Antrag für eine Wanderausstellung bei der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia ein. Infolgedessen werden weltweit 120 Museen und 71 diplomatische Vertretungen kontaktiert. Am Ende wird das Projekt nicht umgesetzt.¹⁹ Drittens, weist Kunz' Praxis eine große Nähe zu Szeemanns' Kunstauffassung auf. Szeemann plädiert für eine Öffnung von einem selbstbezüglichen Kunstbegriff hin zu einer Nicht-Differenzierung von Kunst und Leben. Dabei ist auch die Vorstellung vom Künstler als Kanal präsent, durch den höhere Entitäten ihren Ausdruck finden und mit der Idee von Intuition verbunden, die gegenüber dem systematisierten Denken höher einzuschätzen ist.²⁰ Szeemann bezeichnet Kunz' Zeichnungen als „Overmind-Zeichnungen“ und „Intensivogramme“²¹, was einen Verweis auf seine Idee einer intensiven Kunstgeschichte zulässt. Die Vorstellung „[...] einer intensiven Kunstgeschichte, das heisst, einer Kunstgeschichte, die nicht an formalen Kriterien ausgerichtet ist, sondern an der offensichtlichen Identität von Absicht und Ausdruck“, basiert nicht auf der Chronologie von aufeinanderfolgenden ästhetischen Entwicklungen, sondern versteht die Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts als Serie

¹⁷ Vgl. Ebd. S. 137.

¹⁸ Zwischen November 1974 und Januar 1974 führt Harald Szeemann Oral-History-Interviews, die im Getty Research Center archiviert sind. Siehe Szeemann Papers, Schachteln 324-326. Vgl. Rigolo, Pietro: »Wiederhole das Einzigartige: die Liebe, das Kunstwerk, das Leben«, in: *Harald Szeemann - Museum der Obsessionen*. Deutsche Ausgabe. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2018. S. 129-147. Hier S. 147, FN 15.

¹⁹ Vgl. Afschar, Yasmin: »Emma Kunz – Vom Fall zum Phänomen. Stationen der Rezeption«, in: Afschar, Yasmin. *Kosmos Emma Kunz. Eine Visionärin im Dialog mit zeitgenössischer Kunst*. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2021. S. 36-59. hier: S. 46 f. Im Bundesarchiv in Bern gibt es vier Aktenordner, die die Korrespondenz dokumentieren. „Im Schlussbericht von 1985 heisst es konsterniert: «Viel Lärm (Arbeit!) um nichts». S. 47, FN 44.

²⁰ Vgl. Rigolo, Pietro: »Wiederhole das Einzigartige: die Liebe, das Kunstwerk, das Leben«, in: *Harald Szeemann - Museum der Obsessionen*. Deutsche Ausgabe. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2018. S. 129-147. Hier: S. 137.

²¹ Szeemann, Harald: »Mehr als Kunst – eingebunden in Urschlamm und Lichtmystik«, in: Meier, Anton C. *Emma Kunz. Leben und Werk*. Würenlos: Emma-Kunz-Zentrum, 1998. S. 55-90. hier S. 65.

sich verlagernder Momente künstlerischen Engagements und revolutionierender Ideen, die sich zu bestimmten Momenten verdichten.²²

Seit den 1990er Jahren wird Emma Kunz maßgeblich in Ausstellungen mit zeitgenössischer Kunst rezipiert. Mit dem Versuch sie aus der Rolle der „Outsider Art“ und dem „magisch-mediumistischen Kontext“ herauszulösen, tritt die Ausstellung *Oh! cet écho!* (1992) an. Kuratiert von Bice Curiger, Bernard Marcadé und Hans Ulrich Obrist, wird das Werk erstmals zusammen mit zeitgenössischen KünstlerInnen wie Rosemarie Trockel, Hanne Darboven oder Sigmar Polke betrachtet. Kunz' Zeichnungen werden als Muster von Energien und Vibrationen des Fließens über philosophische Begriffe des Rhizoms und der Intensitäten der französischen Philosophen Gilles Deleuze und Félix Guattari theoretisiert.²³ Neben Szeemann stellt kein anderer Kurator Emma Kunz so häufig aus wie Massimiliano Gioni. In der Ausstellung *Ghost in the Machine* (2012) im New Museum in New York wird ihre „Außenseiterposition“ mit Wahrnehmungsfragen der Gegenwart verbunden. Kunz' automatisierte Zeichnungsmethode dient als Darstellung des Übersinnlichen und Unsichtbaren, dazu das Verhältnis von Mensch, Maschine und Kunst neu zu kalibrieren.²⁴ Neben Hilma af Klint, Rudolf Steiner und C.G. Jung wird Emma Kunz auf der von Gioni kuratierten 55. *Venedig Biennale* (2013) als Position ins Feld geführt, eine Diskussion über die Grenzen von Kunst und Nicht-Kunst sowie dem Verhältnis von Kunst und Wissenschaft anzuregen.²⁵ Der Höhepunkt ihrer Rezeption in der Gegenwart ist die Ausstellung *Visionary Drawings* (2019) in der Serpentine Gallery in London.²⁶ Kunz wird als „Pionierin der spirituellen Kunst“ gefeiert, deren Zeitgenossenschaft sich über ihre holistische Weltansicht erschließt und auf ein breites Interesse in der Gegenwartskunst stößt.

Parallel zu dem intensiven Gegenwartsbezug, wird Kunz' Werk als Beitrag für die Geschichte der Abstraktion aufgegriffen sowie Bezüge zu Verfahrensweisen der historischen- und Neoavantgarden gemacht. Zum einen werden die spirituellen Einflüsse der Theosophie, Anthroposophie und des

²² Vgl. Rigolo, Pietro: »Wiederhole das Einzigartige: die Liebe, das Kunstwerk, das Leben«, in: *Harald Szeemann - Museum der Obsessionen*. Deutsche Ausgabe. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2018. S. 129-147. Hier: S. 145.

²³ Vgl. Curiger, Bice, Hans Ulrich Obrist, und Bernard Marcadé. *Oh! cet écho!* Emma Kunz et Giovanni Anselmo, Alighiero e Boetti, Silvia Bächli et. al. Ausst.-Kat., Centre culturel suisse Paris: 1992. S. 3-7.

²⁴ Siehe: Gioni, Massimiliano. *Ghosts in the Machine*. Ausst.-Kat. July 18 - October 7, 2012. New York, NY: Skira Rizzoli, 2012.

²⁵ Siehe: Gioni, Massimiliano. *Il Palazzo Enciclopedico/ The Encyclopedic Palace*. Ausst.-Kat., La Biennale Di Venezia, 55. Esposizione Internazionale d'Arte. Venedig: Marsilio, 2013.

²⁶ Vgl. Obrist, Hans Ulrich, und Melissa Blanchflower. *Emma Kunz: Visionary Drawings*. Ausst.-Kat. Serpentine Galleries, London; Muzeum Susch, Susch. London: Koenig Books Ltd., 2019. S. 50-59 und S. 65-67.

Mediumismus auf ihr Werk untersucht.²⁷ Daran schließt beispielsweise die Ausstellung *3 x Abstraction. New Methods of Drawing* (2005) an, in der Kunz für eine Geschichte der Abstraktion produktiv gemacht wird, die nicht formalistischen Kriterien der Bildfindung folgt, sondern „philosophische, sprachliche, wissenschaftliche und transzendente Ideen strukturiert“.²⁸ In *Weltempfänger* (2018) steht Kunz’ mediumistische Arbeitsweise im Vordergrund als Möglichkeit gegen die Konventionen der Zeit zu einer abstrakten bildnerischen Formensprache zu kommen. Mit dem Interesse „Naturgesetze, Geistiges und Übersinnliches“ zu erforschen und sichtbar zu machen, ist die Künstlerin Medium für Energien und Kräfte und das Werk Resultat einer spirituellen Erfahrung und Kommunikation mit einer höheren Welt.²⁹ Zum anderen wird Emma Kunz in *Science & Fiction. Künstlerische Praxis im Dialog mit den Wissenschaften* (2011) unter dem Stichwort der „künstlerischen Forschung“ als frühe Position in der Moderne angeführt, die auf Denk- und Praxisformen der Wissenschaft zurückgreift. Die Überwindung der Polarisierung von Kunst und Wissenschaft, die Reduktion der Gestaltungsmittel und der Rückgriff und ihr Interesse am Transzendenten verdeutlichen die Anknüpfungspunkte zu Verfahrensweisen und Formprozessen der historischen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts.³⁰ In neuerer Zeit wurden erste Versuche unternommen Kunz stärker in ihrem historischen Zusammenhang der 1930-1950er Jahre in der Schweiz zu verorten wie die Ausstellung *Zahl, Rhythmus, Wandlung: Emma Kunz und Gegenwartskunst* (2020) in der Kunsthalle Ziegelhütte Appenzell zeigt. Die Kuratorinnen Sara Petrucci und Régine Bonnefoit flankieren und kontextualisieren Kunz’ Schriften und Zeichnungen mit unterschiedlichen kunsttheoretischen Traktaten, populärwissenschaftlichen Einflüssen und in der Schweiz zirkulierenden okkulten und anthroposophischen Schriften.³¹ In der zurzeit stattfindenden Ausstellung *Kosmos Emma Kunz* (2021) werden neue historische Dokumente gehoben und das Aufkommen esoterischer Kunst in der gegenwärtigen Kultur thematisiert.³²

²⁷ Siehe: Billeter, Fritz, und Guido Magnaguagno. *Steiner, Beuys, Belyj, Kunz: Richtkräfte für das 21. Jahrhundert*. Bd. 13. Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich. Vernissage: die Zeitschrift zur Ausstellung. 7. Heidelberg: Vernissage-Verl., 1999; Zegher, M. Catherine de, und Hendel Teicher. *3 x Abstraction. New Methods of Drawing: Hilma af Klint, Emma Kunz, Agnes Martin*. New Haven, Conn.: Yale Univ. Press, 2005 und Althaus, Karin. *Weltempfänger: Georgiana Houghton, Hilma af Klint, Emma Kunz*. Ausst.-Kat. Lenbachhaus München. München: Hirmer, 2018.

²⁸ Zegher, M. Catherine de, und Hendel Teicher. *3 x Abstraction. New Methods of Drawing: Hilma af Klint, Emma Kunz, Agnes Martin*. New Haven, Conn.: Yale Univ. Press, 2005. S. 23.

²⁹ Vgl. Althaus, Karin. *Weltempfänger: Georgiana Houghton, Hilma af Klint, Emma Kunz*. Ausst.-Kat. Lenbachhaus München. München: Hirmer, 2018. vor allem S. 16-27, S. 162-175.

³⁰ Vgl. Flüe, Barbara/ Annamira Jochim: »’Un regard ouvert sur l’invisible...’ Alternative Wissenssysteme bei Emma Kunz, Joseph Beuys und Mario Merz.«, in: dies. *Science & Fiction. Künstlerische Praxis im Dialog mit den Wissenschaften*. Ausst.-Kat., Kunstmuseum Solothurn. Zürich: edition fink, 2011. S. 15-25.

³¹ Vgl. Bonnefoit, Régine, und Sarah Petrucci. *Zahl, Rhythmus, Wandlung: Emma Kunz und Gegenwartskunst*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Ziegelhütte Appenzell, 26. April-25. Oktober 2020. Göttingen: Steidl, 2020. insbesondere S. 25-41 und S. 52-85.

³² Vgl. Afschar, Yasmin. *Kosmos Emma Kunz. Eine Visionärin im Dialog mit zeitgenössischer Kunst*. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2021. S. 36-59.

Vorhaben

Nach ihrer Existenz als Randerscheinung im Kunstfeld als Outsider Artist, ist das Interesse an Emma Kunz vonseiten der Institutionen und KünstlerInnen der Gegenwart gewachsen.³³ Aus dem Forschungsstand lassen sich folgende Schlüsse ziehen. Erstens, zeigt die Rezeptionsgeschichte wie eng Kunz' „Entdeckung“ und ihre nationale und internationale Ausstellungsaktivität durch das Engagement einzelner Kuratoren ermöglicht wurde und mit deren Visionen verbunden ist. Vor dem Hintergrund der „Dominanz des kuratorischen Modells“ im 20. Jahrhundert, wie die Kunsthistorikerin Griselda Pollock diagnostiziert, lässt sich durchaus die Gefahr einer Überschreibung künstlerischer Projekte unter die Vision von KuratorInnen sehen.³⁴ Zweitens, gibt es einen starken Gegenwartsbezug in der Bearbeitung ihres Oeuvres. Kunz steht dabei als singuläre, weibliche und historische Position einer Vielzahl von VertreterInnen der künstlerischen Forschung gegenüber und ihr Werk wird mit aktuellen Diskursen des Posthumanismus und Theorien des Neuen Materialismus konfrontiert. Drittens, wird deutlich, dass die historische Kontextualisierung ihres Werkes im Kontext der Avantgarden und im Zuge der Aufarbeitung der spirituellen Anteile in der modernen Kunst noch am Anfang steht. Vergleichende Untersuchungen mit spiritistisch-mediumistischen Künstlerinnen wie Georgiana Houghton und Hilma af Klint leisten einen produktiven Beitrag die historischen Bedingungen, Gemeinsamkeiten und Differenzen von Künstlerinnen in der Geschichte der Abstraktion zu untersuchen.

Die KERNFRAGESTELLUNG der vorliegenden Arbeit ist, in welcher Art und Weise Kunz' spirituelle, abstrakte Zeichnungen in materielle-körperliche Praktiken eingebunden sind und durch diese bedingt werden. *Politiken der Innerlichkeit* ist mit dem ZIEL verbunden, über eine historische Kontextualisierung der Praktiken und Räume die Möglichkeitsbedingungen der künstlerischen Praxis zu analysieren und Emma Kunz als *Abstraktion im Übergang* zu beschreiben, die die Dichotomien zwischen Okkultismus und Wissenschaft sowie zwischen Rationalität und Irrationalität in der Moderne unterläuft. Der Fokus auf die Materialität und Körperlichkeit der Praktiken eröffnet die Möglichkeit das Verhältnis von Innerlichkeit und Spiritualität, Materialität

³³ Um Vermutungen über die Verortung von Emma Kunz als „künstlerische Praxis bzw. Position“ im kunsthistorischen Diskurs der Moderne vorwegzunehmen, handelt es sich bei der Frage nach Kunst oder Nicht-Kunst mit Blick auf randständige Positionen in der frühen Geschichte der abstrakten Kunst meines Erachtens nach um eine restriktive Diskussion, die auf eine spezifische Kunstauffassung hin zugespitzt geführt wird und eine Öffnung der Strukturen und kritische Reflexion von Diskursformationen hemmt.

³⁴ Vgl. Pollock, Griselda: »Inscriptions in the Feminine«, in: Zegher, M. Catherine. *Inside the Visible: an elliptical traverse of twentieth century art in, of, and from the feminine*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996. S. 67-89. hier S. 71.

und Politik in der Kunstgeschichtsschreibung der modernen Kunst, insbesondere der Abstraktion, neu zu konstellieren. THESE ist, dass der Blick auf die Praktiken eine Perspektivierung der abstrakten Zeichnungen als wesentlich in materiell-körperliche Prozesse eingebundene spirituelle Bilder ermöglicht. Die Praktiken des Pendelns und Heilens sind nicht nur Verfahren der Umwandlung und Transformation von spirituellen und materiellen Komponenten, sondern eröffnen einen Blick auf ihre Reflexivität und Kritikalität.

Im 1. Kapitel ist das Arbeitszimmer von Emma Kunz Ausgangspunkt um der Frage nachzugehen, wie das Verhältnis der Praktiken zu den Zeichnungen methodisch zu fassen ist. Im 2. und 3. Kapitel wird der Frage nachgegangen, in welcher Art und Weise Kunz' spirituelle, abstrakte Zeichnungen in materielle-körperliche Praktiken des Pendelns und Heilens eingebunden sind, die sich mit und gegen die Moderne konstituieren und wie sie sich in der künstlerischen Praxis von Emma Kunz ein- und fortschreiben. Im 2. Kapitel wird die historische Kontextualisierung der Praktik des Pendelns und deren Veränderungen in der Moderne mit dessen Rolle und Bedeutung als Instrument der Entpersonalisierung und Automatisierung als künstlerisches Verfahren bei Kunz analysiert. Im 3. Kapitel wird die Praktik des Heilens ausgehend von einem Zeugenbericht eines ehemaligen Patienten von Emma Kunz dargelegt und der Einfluss auf den Formwerdungsprozess der Zeichnungen untersucht. Anhand von Kunz' *Zeichnungsmethode* wird im 4. Kapitel die Spannung zwischen Okkultismus und Wissenschaft aufgefaltet und Emma Kunz als ein Phänomen einer *Abstraktion im Übergang* beschrieben, die sich zwischen den Kosmologien unsichtbarer Kräfte und dem Drang zur Grammatologie bewegt. Abschließend wird die Frage aufgegriffen, wie der Blick auf die Praktiken des Pendelns und Heilens die in der Geschichte der Abstraktion tradierte Dichotomie zwischen Spiritualität und Materialität verändert.

I. Mit und gegen die Moderne. Von den Räumen und Praktiken bei Emma

Kunz

„Die Neigung zum Okkultismus ist ein Symptom der Rückbildung des Bewußtseins.“³⁵

Theodor W. Adorno (1951)

„„Spiritual“ is still a very dirty word in the art world.“³⁶

Maurice Tuchman (2013)

„It is particularly ironic that women have been virtually written out of a movement in which they originally held a revered and privileged place.“³⁷

Alex Owen (1989)

„Mit diesem letzten Bild habe ich die 7. Kammer der Pyramide geöffnet. Meine Forschungen sind nun abgeschlossen.“³⁸, mit diesem Satz hat Emma Kunz eine Zeichnung kommentiert. Diese Zeichnung *Werk Nr. 190* (Abb. 3) zeigt eine Pyramide, die durch Achsensymmetrie und den gezielten Einsatz von Farbe, große Klarheit und kompositorische Ausgeglichenheit ausstrahlt. Der untere Teil besteht aus fünf Pyramiden, deren Umrisse mit zurückhaltenden gestrichelten Linien der Tendenz zur Senkrechten ohne Einwand nachgeben. Die Grundfläche der zentralen Pyramide zeigt ein durcheinander gewirbeltes Liniengewirr, welches sich über die Mittelachse hinweg in drei Stufen übereinander schichtet. Über die Mittelachse reihen und wiederholen sich Rautenfiguren, die sich in einer gelb-orange farbenen Spitze mit grüner Kontur zur Senkrechten hin öffnen. Die Zeitzeugin Frau Stehrenberger berichtet folgendes über das Bild: „»Sie sagte, jetzt habe sie die siebte Kammer der Pyramide geöffnet, jetzt bin ich im Licht...« und „Sie sagte: »jetzt brauche, jetzt kann ich nicht mehr zeichnen«“³⁹, so hat es Harald Szeemann in seinem Text „Schweizer Urschlamm und Lichtmystik“ aufgeschrieben. Die Anekdote von Frau Stehrenberger enthält nicht

³⁵ Adorno, Theodor W.: »Thesen gegen den Okkultismus«, in: ders. *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main, 1951. S. 462-474, hier 462.

³⁶ Rachlin, Natalia: »Giving a Swedish Pioneer of Abstraction Her Due«. *New York Times*, April 29, 2013. <https://www.nytimes.com/2013/04/30/arts/artsspecial/Giving-a-Swedish-Pioneer-of-Abstract-Art-Her-Due.html>

³⁷ Owen, Alex. *The Darkened Room. Women, Power, and Spiritualism in Late Victorian England*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1989. S. xiii.

³⁸ Vgl. Obrist, Hans Ulrich, und Melissa Blanchflower. *Emma Kunz: Visionary Drawings*. Ausst.-Kat. Serpentine Galleries, London; Muzeum Susch, Susch. London: Koenig Books Ltd., 2019. S. 109. „With the last picture I have opened the seventh chamber of the pyramid. My researches are finished.“

³⁹ Vgl. Szeemann, Harald: »Schweizer Urschlamm und Lichtmystik«, in: Plüß, Rudolf, Heiny Widmer, und Harald Szeemann. *Emma Kunz*. Ausst.-Kat., Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; Städtische Kunsthalle Düsseldorf. Triesenberg: Art Selections International, 1976. o.S.

nur einzelne Sätze, sondern auch eine mögliche Deutung des Bildes. Ausgehend vom „Urschlamm, Trennung der Materie-teile, Vergeistigung durch das Feuer und Sein im Licht“⁴⁰ seien über die Mittelachse der Pyramide die Stufen geistiger Entwicklung dargestellt. Von der schwarz-braunen Materie, die auf drei Flächen von unten nach oben je ein schwarzes, dunkelbraunes und ein hellbraunes Liniengewirr zeigt, erstreckt sich die Pyramide im oberen Teil des Bildes von Rot, Orange über Gelb ins Licht. In *Über das Geistige in der Kunst* (1912) schreibt Wassily Kandinsky ein Kapitel über die Form der Pyramide und die synästhetische Vereinigung von Farbe und Musik. Die Farbe Gelb in der Form des Dreiecks findet sich in der Zeichnung *Werk Nr. 190* von Emma Kunz: „[...] spitze Farben klingen in ihrer Eigenschaft stärker in spitzer Form (z.B. Gelb im Dreieck). Die zur Vertiefung geneigten werden in dieser Wirkung durch runde Formen erhöht (z.B. Blau im Kreis).“⁴¹. Dass die Synästhesie Emma Kunz nicht fremd ist, zeigt sich in einem Vierzeiler aus ihrem Gedichtband *Leben* (1930). Dort schreibt sie: „Ein Vorspiel ist die Welt / in unserem Geistesleben. / Versuch’ den hellsten Klang / ins Tonbild einzuweben.“⁴² Von der Pyramide über die Synästhesie steigt man die Stufen von der Materie hinauf zum Geistigen, diese Analogie scheint einleuchtend zu sein. Zudem ruft Kandinsky’s Schrift wie keine andere eine neue Geistigkeit in der modernen Kunst aus. Mit der „Offenbarung des Geistigen“ in Kandinsky’s Auffassung von Abstraktion geht die Abkehr von allem Äußeren, Materiellen und die Hinwendung zur Verinnerlichung einher und so wird die Reinheit zum Synonym für die Abstraktion.⁴³ Gegen eine „Trübung oder Verdunklung“, verursacht durch die Gegenständlichkeit in der Kunst, steht die Reinheit. So ist das Hervortreten der Abstraktion auch ein Akt der „Enthüllung“, „Klarlegung“ und „Offenbarung“.⁴⁴ Jedoch stehen diese Begründungsfiguren der Reinheit und Immaterialität eklatant im Widerspruch zu der künstlerischen Praxis der Pioniere der modernen und abstrakten Kunst.⁴⁵ Als Beispiel sei hier Malewitsch genannt, dessen Quadrate zunächst als Theaterdekoration dienten, als er mit seinen Schülern suprematistische Motive in der Stadt Witebsk aufhing und zusammen mit

⁴⁰ Ebd. o.S.

⁴¹ Kandinsky, Wassily. *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*. Benteli Verlag: Bern, 2009. S. 72.

⁴² Vgl. Bonnefoit, Régine: »Emma Kunz’ Neuartige Zeichnungsmethode zwischen Esoterik und Rationalität.«, in: Bonnefoit, Régine, und Sarah Petrucci. *Zahl, Rhythmus, Wandlung: Emma Kunz und Gegenwartskunst*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Ziegelhütte Appenzell, 26. April-25. Oktober 2020. Göttingen: Steidl, 2020. S. 35.

⁴³ Vgl. Flach, Sabine: »Abstraktion/Abstrakt«, in: (Hg.) Karlheinz Barck. *Ästhetische Grundbegriffe*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 2005. S. 1-39, hier S. 18 f.

⁴⁴ Vgl. Ebd. S. 18.

⁴⁵ Vgl. Schade, Sigrid: »Zu den ‚unreinen‘ Quellen der Moderne. Materialität und Medialität bei Kandinsky und Malewitsch«, in: dies. *Grenzgänge zwischen den Künsten. Interventionen in Gattungshierarchien und Geschlechterkonstruktionen*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2015. S. 35-62, insbesondere S. 36 ff.

Nadeschda Udalzowa die Textilienabteilung der Höheren-Künstlerischen Werkstätten in Moskau leitete.⁴⁶

Im strengen Sinne könnte man die Zeichnung *Werk Nr. 190* (Abb. 3) von Emma Kunz als Darstellung der Stufen geistiger Entwicklung beschreiben. Als geometrische Zeichnung sind sie ein Beispiel für die Einflüsse von spirituellen Bewegungen und Theorien in der modernen Kunst, insbesondere der Abstraktion, weil sie deren spirituelle Lehren aufgreift und dafür eine bildnerische Form findet. Ich plädiere für eine andere Sichtweise auf diese Zeichnungen, die weniger das spirituelle Streben zur Senkrechten in all seiner Geistigkeit thematisieren, sondern das Materielle in den Blick nehmen. In einem ersten Schritt wird das Selbstverständnis von Emma Kunz als Forscherin und ihre mediale Arbeitsweise (Künstlerin als Medium) im Spannungsfeld zwischen Okkultismus und Wissenschaft beschrieben. Im zweiten Schritt wird der Frage nachgegangen, wie sich das Verhältnis der spirituellen Zeichnungen zu den Praktiken des Pendelns und Heilens fassen lässt.

Dass sich Zeichnungen von Emma Kunz in der Schwebelage befinden, ist eine treffende Metapher, die im Titel des Textes von Harald Szeemann *Schweizer Urschlamm und Lichtmystik* (1975) aufgegriffen wird: in einer Gegenüberstellung von Erde und Licht, dem „Urschlamm“ und der „Lichtmystik“. Szeemann referiert damit auf die Heilerde AionA, die Emma Kunz in den Römersteinbrüchen in der Nähe von Zürich entdeckte und ihrer Tätigkeiten als Heilerin. Kunz arbeitete mit einem Pendel über den horizontal auf dem Tisch liegenden Zeichnungen. In einem körperlich zehrenden Prozess pendelte, heilte und zeichnete sie. Im Moment der Fertigstellung hängte sie die Zeichnungen in ihrem Arbeitszimmer an die Wand. So schichtete sie zehn bis zwanzig Zeichnungen übereinander. Das Streben zur Senkrechten und die Produktion der Zeichnungen in der Horizontalen erzeugt eine Spannung, die bis in die Ausstellungsräume der Gegenwart hineinreicht. So hängt Harald Szeemann im Jahr 1975 ihre Zeichnungen senkrecht an die Wand und präsentiert sie horizontal. Mit der horizontalen Präsentation (Abb. 4) referierte er auf den Herstellungsprozess der Bilder, über denen Emma Kunz senkrecht das Pendel schwang. Für die Ausstellung *Visionary Drawings* (2019) wählt Hans Ulrich Obrist eine sakral anmutende Hängung (Abb. 5), die die „Geistigkeit“ der Bilder betont. Ausgehend von einer starken senkrechten Achse bei der drei Zeichnungen übereinander hängen, folgen die übrigen Zeichnungen einem pyramidalen

⁴⁶ Vgl. Ebd. S. 58.

Aufbau. Die sakrale Anordnung der Bilder mit einer starken Tendenz zur Senkrechten steht der Horizontalen gegenüber. Ein Dilemma, vor dem KünstlerInnen aus der Schweiz stehen, so Fritz Billeter, sei das der Enge. Gegen die Enge würden die KünstlerInnen des Landes oft eine Fluchthaltung einnehmen. Diese Flucht könne entweder horizontal oder vertikal verlaufen, d.h. entweder suchen sie ihr Glück in der Ferne oder sie geben dem Hang zum Sublimieren, Vergeistigen und Spiritisieren nach.⁴⁷

Forscherin oder Medium

Ihrem Selbstverständnis nach war Emma Kunz Forscherin⁴⁸, tätig war sie als Heilerin. Ab 1938 beginnt sie die Praktiken des Pendelns, Heilens und Zeichnens zusammenzuführen und geometrische, abstrakte Zeichnungen anzufertigen. Sie glaubte nicht an Wunder. Sie war auf der Suche nach Gesetzmäßigkeiten. Diese Gesetzmäßigkeiten konnten in der unmittelbaren Umgebung und in einem selbst entdeckt werden. Kunz war der Überzeugung, dass jeder spirituelle Ressourcen, Reserven und Kräfte besaß, um mentale und physische Krankheit durch Energien und Schwingungen zu kanalisieren. Die „Gesetze“ der Schwingungen konnten in allen Lebensbereichen und zu allen Zeiten beobachtet werden, so Kunz.⁴⁹ Mit ihrem Selbstverständnis als Forscherin und ihrer Selbstbezeichnung als *Penta* schließt Kunz an Künstlerinnen wie Hilma af Klint an, die sich mit ihrer spiritistischen Künstlerinnengruppe *The Five* (schwedisch, *De Fem*) einen Namen machte.⁵⁰ Auf der einen Seite ist das Einfangen und Kanalisieren von Kräften und Schwingungen eng mit dem Konzept des Mediums bzw. einer mediumistischen Vorgehensweise verbunden. Heiny Widmer beschreibt dieses mediale Vorgehen in der ersten Ausstellung 1973/1974 im Aargauer Kunsthaus detaillierter:

„Emma Kunz benutzt das Pendel als Stimulans, so wie andere Künstler sich durch geeignete Maßnahmen in einen der Arbeit günstigen Zustand zu bringen versuchen. Sie erzählte oft, plötzlich seien in ihrer Vorstellung geordnete Systeme von Punkten

⁴⁷ Vgl. Billeter, Fritz: »Was ist unter Outside zu verstehen?«, in: Billeter, Fritz. *Outside: Streiflichter aus d. moderne Schweizer Kunst*. Herausgegeben von Michel Thévoz und Heiny Widmer. Ausst.-Kat. Zürich: ABC-Verlag, 1980. S. 7-17. hier: S.

⁴⁸ Vgl. Althaus, Karin. *Weltempfänger: Georgiana Houghton, Hilma af Klint, Emma Kunz*. Ausst.-Kat. Lenbachhaus München. München: Hirmer, 2018. S. 21.

⁴⁹ Vgl. Teicher, Hendel: »Kaleidoscopic Visions«, in: Zegher, M. Catherine de, und Hendel Teicher. *3 x Abstraction. New Methods of Drawing: Hilma af Klint, Emma Kunz, Agnes Martin*. New Haven, Conn.: Yale Univ. Press, 2005. S. 127137. Hier S. 132.

⁵⁰ Vgl. Martin, Hedvig: »Hilma af Klint and The Five: The Time of Preparation«, in: (Hg.) Iris Müller-Westermann / Milena Høgsberg. *Hilma af Klint. Artist, Researcher, Medium*. Ausst.-Kat. Moderna Museet, Malmö. Berlin: Hatje Cantz 2020. S. 61-81. Hier: S. 61.

aufgetaucht. Sie haben sie sofort als Grundmuster einer neuen Figur aufgefasst und niedergeschrieben. In unermüdlicher Arbeit baute sie dann das Grundmuster aus, reicherte es an, Pendel und innere Gesichte befragend. Manchmal schien es, als ob sich das Bild außerhalb ihres Bewusstseins vollende, als ob die Hände geführt würden. War ein Werk dann fertig, so stand die Malerin selbst voller Erstaunen davor und beschrieb, aus fernen Tiefen zurückkommend, neugierig staunend das Gefundene. Dieser Ablauf der Arbeit: Vision – kompositorische Fixierung – Zeichnen – Anreichern – nachträgliches Interpretieren, zeigt deutlich, dass in Ansätzen zumindest ein Fall von medialem Malen vorliegt. In Ansätzen und nicht vollständig deshalb, weil im Gesamtwerk von Emma Kunz eine Entwicklungstendenz abzulesen ist, die deutlich jene nur beim wirklichen Künstler zu findende Wechselwirkung zwischen Bewusstsein, bewusstem Verhalten und fast unbewusstem Hinhorchen zu den Müttergründen signalisiert.⁵¹

Von dem Pendel als Stimulans in der unermüdlichen Arbeit Grundmuster zu erkennen und von einer Vision ausgehend über die kompositorische Fixierung, dem Zeichnen, Anreichern und nachträgliches Interpretieren, hat ihre Arbeit mediale Anteile. Auf der anderen Seite steht Kunz' wissenschaftliches Interesse und ihre unbedingte Suche nach Gesetzmäßigkeiten, die sie in einer schriftlichen Erklärung der *Zeichnungsmethode* im Jahr 1953 darlegen wird. Das sich ihr Schaffen zwischen dem Anspruch einer Forscherin und der Arbeit als Medium aufspannt, situiert Emma Kunz in mitten einer Spannung, die auch die Moderne in sich trägt.

Rationalität oder Irrationalität

Im Okkulten in der Moderne treffen zwei Diskurse aufeinander, die scheinbar unvereinbar miteinander sind: Das wissenschaftlich Überprüfbares und rational Nachvollziehbares, steht dem Jenseitigen, Irrationalen und Metaphysischen gegenüber.⁵² „Das Okkulte wird erst durch die medialen Anordnungen der Überprüfung zum Phänomen. Um zu existieren, bedarf das Unüberprüfbares des Überprüfbaren, im Sinne einer „fundamentalen Verknüpfung von diesseitigen und jenseitigen Praktiken.“⁵³ Auf der einen Seite werden Okkultismus und Spiritismus im Zusammenhang mit einer „Entmodernisierung“ beschrieben und analysiert. Die These lautet, dass

⁵¹ Vgl. Widmer, Heiny: »Emma Kunz: neun Kompositionen«. *Du. Die Zeitschrift der Kultur* 34, (1974), S. 54-74, hier: S. 54. Zitiert nach: Karin Althaus. Zitat von Widmer auch bei Szeemann, Harald: »Mehr als Kunst – eingebunden in Urschlamm und Lichtmystik«, in: Meier, Anton C. *Emma Kunz. Leben und Werk*. Würenlos: Emma-Kunz-Zentrum, 1998. S. 56.

⁵² Geppert, Alexander C.T./ Andrea B. Braidt: »Moderne Magie: Orte des Okkulten und die Epistemologie des Übersinnlichen, 1880-1930«, in: dies. *Orte des Okkulten*. 14. Jg. Heft 4, 2003. Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften. Turia + Kant: Kien 2003. S. 7-37. Hier: 9.

⁵³ Ebd. S. 9.

das Aufkommen von Okkultismus und Spiritismus in der Mitte des 19. Jahrhunderts⁵⁴ eine Gegenreaktion zum Rationalismus, Mechanismus und Materialismus der Aufklärung ist. Auf der anderen Seite lautet die gegenläufige These, dass sich der Okkultismus gerade in dem Selbstverständnis einer „Geheim“-Wissenschaft von der Magie und Astrologie als „genuines Kind der Moderne“ abhebt, da er deutliche Züge des wissenschaftsgläubigen Zeitgeistes trägt.⁵⁵ So zeigen Ulrich Linse für den Okkultismus in Deutschland und Alex Owen für den Englischen Spiritismus, dass beide Bewegungen die rational-empirische Forschung auf übernatürliche Phänomene ausdehnen wollten.⁵⁶ Seit der Ausstellung *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985*. (1986)⁵⁷, kuratiert von Maurice Tuchman und Judy Freeman, hat die Aufarbeitung des Einflusses von spirituellen Lehren und Theorien auf die Entwicklung der modernen und abstrakten Kunst Aufwind erhalten. Randständige kunsthistorische Studien der 1960er Jahre, die u.a. die Bedeutung der Theosophie für die Kunst von František Kupka und Wassily Kandinsky⁵⁸ herausgearbeitet haben, wurden erneut aufgegriffen und im Zuge dessen das Werk von Künstlerinnen wie Hilma af Klint einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich.⁵⁹ Diese Entwicklung machte auch vor dem Hort der „Rationalität und Funktionalität“ der Moderne keinen Halt. Mit der historisch-kritischen Auswertung von Künstlernachlässen fand eine „Neubewertung“ auch am Bauhaus statt. So sind esoterische Strömungen und theosophische Schriften nicht Ausnahme- und Randerscheinungen gewesen, sondern finden sich zahlreich in den Bibliotheken, Tagebüchern,

⁵⁴ Vgl. Kirchberger, Nico. *Schau(spiel) des Okkulten: die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2016. S. 8f. Kirchberger's These ist, dass der Mesmerismus als der Lehre von der „heilenden Wirkung magnetischer Kräfte“ der Vorläufer vieler okkulten Bewegungen ist. Er weist den Einfluss des Mesmerismus auf die Kunst nach und zeigt dessen Ausdifferenzierung in die Bewegungen des Spiritismus und der Hypnose.

⁵⁵ Geppert, Alexander C.T./ Andrea B. Braidt: »Editorial. Orte des Okkulten«, in: dies. *Orte des Okkulten*. 14. Jg. Heft 4, 2003. Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften. Turia + Kant: Kien 2003. S. 5-6. Hier. S. 5.

⁵⁶ Linse, Ulrich. *Geisterseher und Wunderheiler. Heilssuche im Industriezeitalter*. München: Fischer Verlag 1992. S. 10 f.

⁵⁷ Vgl. Tuchman, Maurice, und Judi Freeman, Hrsg. *Das Geistige in der Kunst: abstrakte Malerei 1890 - 1985*. Stuttgart: Urachhaus, 1988 mit Beiträgen von Maurice Tuchman, Sixten Ringbom, Donald Kuspit usw.

⁵⁸ Vgl. Ringbom, Sixten. »Art in ‚The Epoch of the Great Spiritual‘: Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting«. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 29 (1966). S. 386–418 sowie und die Aktualisierung durch Introigne, Massimo. »The Sounding Cosmos Revisited«. *Nova Religio* 21, Nr. 3 (1. Februar 2018). S. 29–46. Long, Rose-Carol Washton. »Occultism, Anarchism, and Abstraction: Kandinsky's Art of the Future«, *Art Journal*. *Mysticism and Occultism in Modern Art*. Spring, 1987, Vol. 46, No. 1. S. 38-45.

⁵⁹ Mit der Retrospektive im Guggenheim Museum, die zuletzt einen Besucherrekord brach und große mediale Aufmerksamkeit erhielt: siehe Tracey Bashkoff. *Hilma Af Klint: Paintings for the Future*. New York, NY: Guggenheim Museum Publications, 2018.

Notizen und Lektüreexzerpten von Johannes Itten, Wassily Kandinsky und Paul Klee.⁶⁰ Und obwohl sich die „Kunstgeschichte [hat sich] in den letzten hundert Jahren darauf konzentriert [hat, AK], die Konzepte der *Immaterialität* und der *inneren Wirklichkeit* mit religiösen oder theologischen Motiven in Verbindung zu bringen, u.a. zur Anthroposophie, zur Kabbala etc..⁶¹, ist doch hervorzuheben, dass über das Register der Spiritualität viele weibliche künstlerische Positionen in den Blick geraten sind. Wirkmächtige Studien zeigen den Einfluss von Frauen auf spirituelle Bewegungen wie den Spiritismus im Viktorianischen Zeitalter und deren Effekte für die Literatur- und Kunstproduktion durch ihre Rolle in der Um- und Neuverteilung weiblicher Autorität in einer patriarchalisch strukturierten Gesellschaft.⁶² Ein prominentes Beispiel ist Helena Blavatsky, die Gründerin der Theosophischen Gesellschaft im Jahr 1875 in New York, ebenso wie ihre Nachfolgerin Annie Besant. Eine der führenden Persönlichkeiten des geheimnisvollsten und einflussreichsten magischen Ordens *Hermetic Order of the Golden Dawn* im Viktorianischen Zeitalter war Mina Bergson, die Schwester des französischen Philosophen Henri Bergson.⁶³ Linda Dalrymple Henderson plädiert vor dem Hintergrund ihrer eigenen Forschung zu Mystizismus und Okkultismus im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert dafür, die Vorstellung einer rationalisierten, säkularisierten Geschichte der Moderne in der die Kunst das Produkt dieser Einstellungen und Weltansichten ist, als überholte These ad acta zu legen.⁶⁴ Sie schlägt vor, Wissenschaft und Okkultismus gleichwertig als „Substruktur“ in der Entwicklung der Moderne im europäischen Kontext zu begreifen, die mit dem Leitmotiv von der Vorstellung einer Existenz des Unsichtbaren jenseits der Wahrnehmung des menschlichen Auges verbunden ist.⁶⁵ Am Beispiel von Hilma af

⁶⁰ Siehe: Wagner, Christoph: »Einführung: Esoterik am Bauhause«, in: ders. (Hg.) *Esoterik am Bauhaus: eine Revision der Moderne?* 1. Aufl. Regensburger Studien zur Kunstgeschichte. Regensburg: Schnell Steiner, 2009 und Otto, Elizabeth (Hg.). *Haunted Bauhaus: occult spirituality, gender fluidity, queer identities, and radical politics*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2019.

⁶¹ Vgl. Sigrid Schade: »Zu den ‚unreinen‘ Quellen der Moderne. Materialität und Medialität bei Kandinsky und Malewitsch«, in: dies. *Grenzgänge zwischen den Künsten. Interventionen in Gattungshierarchien und Geschlechterkonstruktionen*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2015. S. 54.

⁶² Siehe: Owen, Alex. *The Place of Enchantment: British occultism and the culture of the modern*. Chicago, Ill.: Univ. of Chicago Press, 2004; Owen, Alex. *The darkened room: women, power, and spiritualism in late Victorian England*. Chicago: University of Chicago Press, 2004 und Braude, Ann. *Radical Spirits: spiritualism and women's rights in nineteenth-century America*. 2nd ed. Bloomington: Indiana University Press, 2001. Gomel, Elana. »Spirits in the Material World‘: Spiritualism and Identity in the ‚Fin De Siècle«, *Victorian Literature and Culture*, 2007, Vol. 35, No.1. S. 189-213. Anderson, Elizabeth. *Material Spirituality in modernist women's writing*. First edition. London, England: Bloomsbury Academic, 2020.

⁶³ Vgl. Owen, Alex. *The Place of Enchantment: British occultism and the culture of the modern*. Chicago, Ill.: Univ. of Chicago Press, 2004. S. 3.

⁶⁴ Vgl. Dalrymple-Henderson, Linda: »Dalrymple-Henderson, Linda. „Editor's Statement: Mysticism and Occultism in Modern Art“, *Art Journal*, Spring, 1987, Vol. 46, No. 1, *Mysticism and Occultism in Modern Art* (Spring, 1987). S. 6.

⁶⁵ Vgl. Dalrymple Henderson, Linda: »Hilma af Klint and the Invisible in Her Occult And Scientific Context«, in: (Hg.) Kurt Almqvist/ Louise Belfrage. *Hilma af Klint. Visionary*. Bokförlaget : Stolpe 2019. S. 71-93. Hier: S. 71.

Klint macht sie das deutlich. Die Kontexte der Populärwissenschaften und Okkultismus, inklusive der Theosophie und des Spiritismus verschafften af Klint die Möglichkeit ihren spirituellen Visionen Ausdruck zu verleihen. Damit reihte sie sich in die Reihe von Kandinsky, Mondrian, Malevich und Kupka ein, die alle ihre künstlerische Praxis auf der gleichen internationalen kulturellen Substruktur der unsichtbaren Realitäten gründeten.⁶⁶ Zudem weist Dalrymple Henderson auf die enge Verbindung des Mystischen und Okkulten um 1900 zu liberaler Politik und liberalen Geschlechtervorstellungen als Reaktion auf die positivistischen Wissenschaften und den Status Quo von Politik und Moral hin.⁶⁷ Die Spannung zwischen den medialen Anteilen bei Emma Kunz und ihrem Versuch die Gesetzmäßigkeiten zu ergründen, ihrem Selbstverständnis als Forscherin und Arbeit als Medium reihen sie in diese Entwicklung ein.

Wenn man die „Orte des Okkulten“ als Orte begreift, an denen alternatives Wissen erprobt, produziert und kommuniziert wurde und Wissen immer räumlich rückgebunden ist und physisch-materiell gedacht wird, ist die Frage der Räumlichkeit, Örtlichkeit und Topographie des Übersinnlichen zentral. In welcher Art und Weise kann das Wissen der Praktiken freigelegt werden und inwiefern ist es über Räume und Orte vermittelt? „Was kann gewusst werden? Wie kann dieses Wissen erlangt werden? Welches wie gewonnene Wissen kann als verlässlich gelten?“⁶⁸ „Orte des Okkulten“ um 1900 sind vor allem bürgerliche Salons in Großstädten, welche zum Laboratorium spiritistischer Séancen umfunktioniert werden. Auch in ländlichen Regionen waren okkulte Strömungen ausgebildet, wenn auch in einem weniger starken Umfang.⁶⁹ Das Arbeitszimmer im ländlichen Raum von Emma Kunz ist der Schauplatz einer Problemexposition, wie das Verhältnis der Zeichnungen zu den Praktiken des Pendelns und Heilens zu fassen ist. Über die Ausführungen der Literaturwissenschaftlerin Elizabeth Anderson und der Philosophen Michel de Certeau und Ruth Sonderegger wird das methodische Problem der Praktiken beschrieben und über die Kategorien des Raumes und Ortes, der Strategien und Taktiken aufgefaltet. Ein kurzer Überblick über die Orte ihres Wirkens erhellen die Zusammenhänge in denen Kunz die Praktiken des Zeichnens, Pendelns und

⁶⁶ Vgl. Ebd. S. 93.

⁶⁷ Vgl. Dalrymple Henderson, Linda: »Mysticism and Occultism in Modern Art.« *Art Journal*, Spring, 1987, Vol. 46, No. 1, Mysticism and Occultism in Modern Art (Spring, 1987), S. 5-8, Hier: S. 7.

⁶⁸ Geppert, Alexander C.T./ Andrea B. Braidt: »Moderne Magie: Orte des Okkulten und die Epistemologie des Übersinnlichen, 1880-1930«, in: dies. *Orte des Okkulten*. 14. Jg. Heft 4, 2003. Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften. Turia + Kant: Kien 2003. S. 7-37, hier 28.

⁶⁹ Vgl. Ebd. S. 22.

Heilens in Verbindung brachte und sie exemplifizieren den räumlichen Kontext als konstitutives Ermöglichungsprinzip.⁷⁰

Kanton Aargau – Textilindustrie

Aufgewachsen in einfachen Verhältnissen in Brittnau, spannt sich Kunz' Leben in den ländlichen Regionen zwischen den Kantonen Aarau, Obwalden und Appenzell-Ausserrhoden in der Schweiz auf. Sie wächst in einer Familie von Handwebern auf und ist das sechste von zehn Kindern. Schon früh nach dem Ende ihrer Schulzeit in der Brittnauer Grundschule ab 1910 entwickelt sich ihr Interesse für Prophetie, Telepathie und Heilkunde. Sie fertigt Skizzen in ihren Schulheften an. Einer Anekdote nach folgt sie im Jahr 1911 ihrer Jugendliebe, dem Sohn eines protestantischen Pfarrers nach Amerika. Bislang wurde angenommen, dass sie nach Philadelphia reist.⁷¹ Neuen Erkenntnissen zufolge reist Emma Kunz über Le Havre nach Brooklyn in New York, um ihre Tante zu besuchen.⁷² Bei der Einreise nach Amerika wählt sie die Berufsbezeichnung „dressmaker“.⁷³ Nach der Rückkehr im Jahr 1912 – und dem Spott der Dorfgemeinschaft, die sie fortan ‚Philadelphia‘ ruft – nimmt sie ihre Heiltätigkeiten wieder auf und beginnt gleichzeitig in der Strickerei J.J. Künzli im Nachbarort Strengelbach zu arbeiten. Die Strickerei J.J. Künzli wurde im Jahr 1842 gegründet.⁷⁴ Im fünfzehn Kilometer entfernten Langenthal war der Unternehmenssitz von *Gugelmann & Cie*, deren Gründungsväter Johann Friedrich Gugelmann und Jakob Künzli waren. Die Region rund um Langenthal und Strengelbach blickt auf eine wirtschaftliche Tradition im Leinwandgewerbe zurück, ehe sie sich im Zuge der Industrialisierung im 19. Jahrhundert als Standort durch die Verknüpfung von Textil- und Maschinenindustrie auszeichnet.⁷⁵ Das Unternehmen *Gugelmann & Cie* besitzt eine Baumwollspinnerei in Felsenau-Bern, eine Buntweberei und Färberei ist angegliedert.⁷⁶ Der

⁷⁰ Vgl. Ebd. S. 23.

⁷¹ Vgl. Meier, Anton C. *Emma Kunz 1892-1963: Forscherin, Naturheilpraktikerin, Künstlerin*. Würenlos, 2003. S. 12 f.

⁷² Für diesen Hinweis danke ich Bettina Kaufmann, Geschäftsführerin des Emma-Kunz-Zentrums in Würenlos. E-mailkommunikation Januar/Februar 2021.

⁷³ „Reist am 29. Juli mit dem Schiff „Chicago“ von Le Havre nach New York. Auf den Einreisepapieren ist der Beruf «dressmaker» vermerkt.“ Vgl. Afschar, Yasmin. *Kosmos Emma Kunz. Eine Visionärin im Dialog mit zeitgenössischer Kunst*. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2021. S. 107.

⁷⁴ Vgl. Lüthi, Christian: "Strengelbach", in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), Version vom 02.07.2012. Online: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/001824/2012-07-02>

⁷⁵ Vgl. Hünérwadel, Jürg: »Industriestadt Langenthal. Vom lokalen Cluster zum Firmen-Konglomerat«. S. 15. https://www.bezg.ch/img/publikation/12_3/03_12_BEZG_hünérwadel.pdf

⁷⁶ Vgl. Gugelmann & Cie. AG. Textilwerke, Langenthal. *Die Berner Woche*. 34 (1944). Heft 51. <http://doi.org/10.5169/seals-649659>

Einfluss der Textilindustrie auf ihre Zeichnungen zeigt sich am eindrucksvollsten in der Zeichnung *Werk Nr. 107* (Abb. 6). Diese Darstellung eines Blumenbouquets weist eine hohe Ähnlichkeit zu der Technik des Kreuzstichmusters auf, bei der die Stiche auf einem regelmäßigen Raster gezählt und als Kreuze gesetzt werden. So werden gerade Linien zu stilisierten, eckigen Formen.⁷⁷ Auch im Kanton Appenzell-Ausserrhoden in der Ostschweiz, wo Emma Kunz ihren Lebensabend verbringen wird, floriert die Strickereiindustrie.⁷⁸

Kanton Obwalden – Religion, Mystik

Im Sommer zwischen 1923 und 1939 arbeitet sie als Haushälterin und später als Gesellschafterin bei der Familie des akademisch ausgebildeten Malers und Kunstkritikers Jakob Friedrich Welti (1871-1952) in Lungern und Engelberg im Kanton Obwalden. Welti (*01.10.1871-07.01.1952) studierte in München und Berlin. Er schrieb u.a. über den Schweizer Maler Ferdinand Hodler.⁷⁹ In Engelberg gründete sich 1120 eine Benediktinerabtei, die bis 1615 als Doppelkloster mit Mönchen und Nonnen ein geistliches Zentrum mit Kloster, Schreiber- und Malerschule bildete. Während im 18. und 19. Jahrhundert die Seidenweberei und Seidenkämmelei wichtige Einnahmequellen darstellten, war der Ort vor dem Ersten Weltkrieg vom Tourismus geprägt.⁸⁰ Das römisch-katholische Kanton Obwalden zeichnet sich nicht nur durch seine vielen im 17. und 18. Jahrhundert erbauten Kirchen und Kapellen als eindrucksvolle Sakrallandschaft aus. Es weist auch eine Tradition der Baumwollspinnerei, Seidenweberei und bis in die 1950er Jahre die der Strohhutflechterei auf.⁸¹ An die Tätigkeit des Pendelns wird Emma Kunz ab 1930 durch eine Freundin herangeführt. Das Jahr 1938 markiert einen wichtigen Zeitpunkt in ihrem Schaffen. Es ist

⁷⁷ Vgl. Petrucci, Sara: »Körper und Geometrie. Sichtbarmachung und Wandlung«, in: (Hg.) Bonnefoit, Régine, und Sarah Petrucci. *Zahl, Rhythmus, Wandlung: Emma Kunz und Gegenwartskunst*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Ziegelhütte Appenzell, 26. April- 25. Oktober 2020. Göttingen: Steidl, 2020. S. 52-85, hier S. 67.

⁷⁸ Zu der Bedeutung der Textilien für die Abstraktion und weiblicher Kunstproduktion, Vgl. u.a. Baudin, Katia, und Elina Knorpp. *Folklore & Avantgarde: die Rezeption volkstümlicher Traditionen im Zeitalter der Moderne*. München: Hirmer, 2020. Sigrid Schade: »Zu den ‚unreinen‘ Quellen der Moderne. Materialität und Medialität bei Kandinsky und Malewitsch«, in: dies. *Grenzgänge zwischen den Künsten. Interventionen in Gattungshierarchien und Geschlechterkonstruktionen*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2015. S. 35-62. Brioni Fer: »Nahe dem Stoff, aus dem die Welt besteht: Weben als ein modernes Projekt«, in: Albers, Anni. *Anni Albers*. Herausgegeben von Ann Coxon, Briony Fer, und Maria Müller. München: Hirmer, 2018. S. 20-44. Roszika Parker. *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*. London: The Women's Press 1984.

⁷⁹ Vgl. Jakob Friedrich Welti. »Hodler als Rechenexempel des historischen Materialismus.« *Neue Zürcher Zeitung*, 20.12.1942, Nr. 2096, S. 67.

⁸⁰ De Kegel, Rolf; Hodel, Urban: "Engelberg (Gemeinde)", in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), Version vom 26.08.2010. Online: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/000741/2010-08-26/>, konsultiert am 07.03.2021

⁸¹ Vgl. Garovi, Angelo; von Flüe, Niklaus: "Obwalden", in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), Version vom 07.02.2018. Online: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/007410/2018-02-07/>, konsultiert am 07.03.2021.

das Jahr in dem sie ihre Praktiken des Heilens, Pendelns und Zeichnens zusammenführt und beginnt geometrisch-abstrakte Zeichnungen anzufertigen. Es ist auch das Jahr in dem sie eine Selbstbezeichnung wählt.⁸² Sie nennt sich fortan *Penta*. Ihr Freundes- und Bekanntenkreis greift diese Bezeichnung auf. Der Ausdruck *Penta* (griech. fünf) steht volksetymologisch für das Pendeln. Die Bedeutungen von „penta“ in der Zahlensymbolik der Mystik und Kabbalistik reichen von dem Symbol für Gesundheit bei den Pythagoräern bis zum Zeichen des Mikrokosmos.⁸³ Im Jahr 1940 zieht sie mit ihren ebenfalls alleinstehenden Schwestern Hulda und Mina in ein Haus nach Brittnau.⁸⁴ Von ihrer älteren Schwester Hulda ist bekannt, dass sie ausgebildete Krankenpflegerin und Mitglied der lokalen, reformierten Kirche war. Durch Hulda erhält Emma Kunz eine grundlegende Einführung in die Medizin und das Christentum.⁸⁵ Im Jahr 1947 spitzen sich die Auseinandersetzungen mit Vertretern der Schulmedizin in Brittnau zu, was zu einem Bruch führt und Kunz dazu bewegt nach Lungern, ins Kanton Obwalden umzuziehen. Der Anlass für Emma Kunz nach Lungern zu ziehen, war die räumliche Nähe zu der Wirkungsstätte von Niklaus von Flüe (1417, † 21.3.1487), dem Schweizer Mystiker und Friedensstifter.⁸⁶ Im Jahr 1951 zieht Emma Kunz nach Waldstatt in das Kanton Appenzell Ausserrhoden. Aus ihrem Wohnhaus hat sie einen direkten Blick auf den Säntis, ihren „heiligen Berg“ wie Harald Szeemanns schreibt. Es ist der Ort an dem sie sich in ihrem Wohnhaus, Garten und Arbeitszimmer fotografieren lassen wird.

Das Arbeitszimmer im Kanton Appenzell Ausserrhoden – Heillandschaft

Auf der Fotografie (Abb. 7) blickt die Person einer Frau direkt in die Kamera. Ihr Stand ist geschlossen und der Oberkörper dem Fotografen zugewandt. Mit dem in der Hand erhobenen Lineal und dem filigran gehaltenen Stift vermittelt ihre Haltung Autorität und Ernsthaftigkeit. Die Frau ist umgeben von geometrischen Zeichnungen, die übereinander geschichtet an der Wand hängen und in kleinen Rahmen darunter aneinander gereiht sind. Dass sich der Körper der Frau wie

⁸² Im Schweizerischen Lexikon ist die Selbstbezeichnung wie eine Art Künstlernamen aufgeführt. SIKART. Lexikon zur Kunst in der Schweiz: »Emma Kunz« <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4025693&lng=de> (Letzter Aufruf: 01.03.2021)

⁸³ Vgl. Althaus, Karin. *Weltempfänger: Georgiana Houghton, Hilma af Klint, Emma Kunz*. Ausst.-Kat. Lenbachhaus München. München: Hirmer, 2018. S. 163 f.

⁸⁴ Vgl. Afschar, Yasmin. *Kosmos Emma Kunz. Eine Visionärin im Dialog mit zeitgenössischer Kunst*. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2021. S. 107.

⁸⁵ Vgl. Althaus, Karin. *Weltempfänger: Georgiana Houghton, Hilma af Klint, Emma Kunz*. Ausst.-Kat. Lenbachhaus München. München: Hirmer, 2018. S. 162.

⁸⁶ Vgl. Meier, Anton C. *Emma Kunz. Leben und Werk*. Würenlos: Emma-Kunz-Zentrum, 1998. S. 13.

ein geisterhafter Abdruck eines Schattens auf den Zeichnungen an der Wand findet, muss durch das Blitzlicht des Fotografen verstärkt sein. Durch den starken Lichteinfall von der linken Seite ist der Tisch hell ausgeleuchtet. Die Lampe über dem Tisch verweist auf die Tatsache, dass sie oft nachts gearbeitet haben muss.⁸⁷ Die rechte Ecke des kleinen Raums ist durch einen halbhohen Ecktisch gefüllt, auf dem Unterlagen, Zeichenutensilien und Bücher liegen. Daran angrenzend findet sich eine Sitzmöglichkeit mit Armlehne. Auf einer weiteren Fotografie (Abb. 8) ist die Person einer Frau in einem hoch geschlossenen weißen Kleid zu sehen. Ihr Kopf ist gesenkt, ihr Blick richtet sich auf das vor ihr auf dem Tisch liegende Blatt, das durch Gewichte an den Ecken beschwert ist. Über dem Tisch hängt eine Lampe, deren metallene Verzierungen den Schwung der gezeichneten Linien mimetisch nachzuahmen scheinen. Die Strahlen des Sonnenlichts treffen auf das Blatt Papier und auf den menschlichen Körper, der einen Schatten an die Wand des kleinen Raums wirft. Das horizontal auf dem Tisch liegende Blatt ist dem Blick einer menschlichen Entität ausgesetzt. An einigen Ecken ist es von einzelnen Gewichten, an einer Stelle von dem konkreten Gewicht eines hölzernen Gegenstandes beschwert – in der Erwartung, dass abermals der hölzerne Gegenstand über dem Liniengewirr ausgerichtet und eine Linie sich in die Oberfläche des Blattes einschreiben wird. In jedem Fall wird die Eigenbewegung des Papiers eines Sich-Zusammen-Rollens unmöglich gemacht. Das Papier an der Wand ist von Nägeln durchstoßen, die frei schwebenden Enden wellen sich. Ähnliche Linienkonstruktionen finden sich in kleinformatigen Rahmen gezähmt. Zwei kleine Formate sind separiert einem Ecktisch zugeneigt, der unter dem Gewicht von Unterlagen und Büchern den Geschehnissen im Raum beiwohnt.

Wie lässt sich das Verhältnis zwischen den Zeichnungen, der Person und den verwendeten Hilfsmitteln und Werkzeugen beschreiben? Welchen Einfluss haben die Einrichtungsgegenstände des Wohnraums auf die Bildentstehung? Wie ist das Verhältnis zwischen den Zeichnungen und der Zeichnerin definiert? Liegt die Notwendigkeit der Formwerdung in der Struktur der Zeichnung begründet oder in den Gesetzmäßigkeiten, die Emma Kunz in sich fühlt und die ihr keine Ruhe lassen?⁸⁸ Wo werden die Grenzen des Innen und des Außen gezogen? Die Beschreibungen der Fotografien stellen den Versuch dar, zwei unterschiedliche Beschreibungsweisen des Arbeitsprozesses von Kunz einander gegenüberzustellen. In der ersten Beschreibung liegt die Aktivität und Handlungsmacht beim Subjekt. Der direkte Blick der Frau in die Kamera, ihre

⁸⁷ Heichel, Zegher, M. Catherine de, und Hendel Teicher. *3 x Abstraction. New Methods of Drawing: Hilma af Klint, Emma Kunz, Agnes Martin*. New Haven, Conn.: Yale Univ. Press, 2005. S. 132.

⁸⁸ Ein häufig überliefertes Zitat von Emma Kunz, dass sich bei Heiny Widmer (1973) findet. Vgl. S. 3.

Handhabung des Lineals wie auch der sie umgebenden Dinge, die auf sie zugerichtet sind. In der zweiten Beschreibung ist die Aktivität und Handlungsmacht in Richtung der Dinge und des Raumes verschoben. Der Fokus liegt auf dem Prozess selbst. Kunz' Zuwendung zum Bild zeugt von einer Geschlossenheit und Konzentration, in der das Subjekt in eine Umgebung von Dingen, Licht und Wohnraum eingebettet ist. Meine Beschreibung des Arbeitszimmers der Schweizer Heilerin, Forscherin und Künstlerin hebt darauf ab, historische und räumliche Nähe zu einem Schaffensprozess herzustellen, der sich jeder Beschreibung, Einordnung und Zuschreibung erfolgreich zu entziehen scheint. Beide Fotografien sind im Jahr 1958 entstanden.⁸⁹ Im Alter von 66 Jahren hat Emma Kunz sich in ihrem Arbeitszimmer und Garten (Abb. 9) in ihrem Haus in Waldstatt von Werner Schoch fotografieren lassen. Der Grund oder Anlass dafür ist nicht genauer überliefert. Fest steht, dass sie die Fotografien in Auftrag gegeben hat und diese Eingang in regionale Archive gefunden haben.⁹⁰ In diesem Kontext sind auch die Fotografien der polarisierten Ringelblumen entstanden, die Harald Szeemann häufiger am Ende seiner Vorträge verwendet hat (Abb. 10). Der Ort Waldstatt markiert aus dreierlei Gründen den Auftakt zu dieser Arbeit. Erstens, ist Waldstatt der bedeutende Ort an dem Kunz ihre Praxis des Heilens, Pendelns und Zeichnens unter anderen und neuen Vorzeichen fortführt. Waldstatt ist der Ort an dem ihre bildnerische Tätigkeit in den 1950er Jahren ihren Höhepunkt erreichen wird⁹¹ und sie 1953 eine schriftliche Erklärung ihrer *Zeichnungsmethode* publiziert. Nach jahrelangen Auseinandersetzungen und Konflikten mit lokalen Schulmedizinern in den Kantonen Aarau und Obwalden, ist Waldstatt im Kanton Appenzell Ausserrhoden der Ort ihrer freien Entfaltung als Heilerin. Der Grund hierfür ist juristischer Art und in der Verfassung des Kantons Appenzell Ausserrhoden festgeschrieben, in der das Gesundheitsgesetz seit 1871 folgendes garantiert: „Die freie Heiltätigkeit ist gewährleistet.“⁹² So ist Emma Kunz mit ihrem Umzug nach Waldstatt erstmals nicht mehr den Vorwürfen der Kurpfuscherei ausgesetzt und kann ihrer Tätigkeit als Naturheilkundlerin unbescholten nachgehen. Zweitens, ist in dem Eingangsbereich ihres Wohnhauses in Waldstatt eine Fotografie (Abb. 11) entstanden, in der sich in besonderer Weise die Ambivalenz ihrer gesellschaftlichen Position als alleinstehende Frau in einer ländlichen Region kristallisiert. Die Fotografie (Abb. 11) zeigt eine

⁸⁹ Vgl. Althaus, Karin. *Weltempfänger: Georgiana Houghton, Hilma af Klint, Emma Kunz*. Ausst.-Kat. Lenbachhaus München. München: Hirmer, 2018. S. 165.

⁹⁰ Die Fotografien von Werner Schoch befinden sich im Staatsarchiv Appenzell Ausserrhoden. <https://query-staatsarchiv.ar.ch/scopeQuery/detail.aspx?ID=233673> (10. März 2021)

⁹¹ Vgl. Szeemann, Harald: »Mehr als Kunst – eingebunden in Urschlamm und Lichtmystik« (1975), in: Meier, Anton C. *Emma Kunz. Leben und Werk*. Würenlos: Emma-Kunz-Zentrum, 1998. S. 58.

⁹² Artikel 48, Absatz 6 »Gesundheitswesen«. Verfassung des Kantons Appenzell A.Rh. vom 30.04.1995 (Stand 01.06.2015) https://ar.clex.ch/app/de/texts_of_law/111.1/versions/907 (Letzter Zugriff: 01.03.21)

Garderobe an der ein Mantel, Stock und Hut hängen. In der rechten Bildhälfte ist eine Tür mit Lichtausschnitt zur Hälfte zu sehen. Eine Durchsicht jedoch mit einer weißen Gardine verhindert. Heiny Widmer, der Direktor des Aargauer Kunsthauses und Kurator der ersten Einzelausstellung von Emma Kunz im Jahr 1973, hat dieses „winzige Detail“⁹³ wie folgt beschrieben:

„Im Eingang des kleinen Hauses, das Emma Kunz in der Waldstatt bewohnte, stand ein Kleiderständer mit Schirmregal. Jahr und Tag hingen dort ein grosser Männermantel, ein Hut, und im Regal steckte ein derber Spazierstock. Hut, Mantel und Stock hatten durch das lange Hängen und Stehen längst jene Deformation mitgemacht, die dem Ganzen den Charakter des Selbstverständlichen, halb Vergessenen und damit Glaubhaften gab. Jedermann, der das Haus betrat, nahm an, dass der Ehemann zu Hause sei. In Wirklichkeit aber war alles nur Attrappe, Requisit, das dem Schutze der alleinstehenden Frau diente. Die kleine Geschichte zeigt, dass Emma Kunz durchaus von dieser Welt war. Sie lebte in derselben realistischen Grundhaltung wie die Bauern, unter denen sie aufgewachsen war, und wir lesen heute noch von ihrem Gesicht jenes befriedigte Schmunzeln, wenn sie merkte, dass der Eintretende wie erwartet reagiert hatte.“⁹⁴

In seiner anekdotenhaften Erzählung beschreibt Widmer wie das Arrangement von Hut, Mantel und Stock im Eingangsbereich einen „Charakter des Selbstverständlichen, halb Vergessenen und damit Glaubhaften“ erweckt. Stattdessen handelt es sich um eine „Attrappe“ und ein „Requisit“, das dem „Schutze der alleinstehenden Frau“ dient. Drittens, erwecken die Fotografien ihres Arbeitszimmers in Waldstatt den Anschein einer „historischen Nähe“ zu den Entstehungsbedingungen und dem Formwerdungsprozess ihrer spirituellen Bilder. Sie vergegenwärtigen aber auch eine entscheidende Leerstelle: die Abwesenheit der Praktiken. Letztlich verschränken sich in Waldstatt nicht nur die Möglichkeiten der freien Entfaltung mit der Ambivalenz ihrer gesellschaftlichen Position als alleinstehende Frau. Es zeigt sich auch die Herausforderung, die Zeichnungen in ihrem Verhältnis zu den Praktiken zu erfassen. Vor dem Hintergrund, dass die Zeichnungen Instrumente und Resultate eines Formwerdungsprozesses sind, die maßgeblich durch die Praktiken des Heilens und Pendelns ermöglicht wurden, greifen Spiritualität und Materialität in besonderer Weise ineinander: Es gilt dieses Verhältnis zu fassen.

⁹³ Curiger, Bice, Hans Ulrich Obrist, und Bernard Marcadé. *Oh! cet écho! Emma Kunz et Giovanni Anselmo, Alighiero e Boetti, Silvia Bächli et. al.* Ausst.-Kat., Centre culturel suisse Paris. Paris: Centre culturel Suisse, 1992. o.S. Im französischen Original: „Heini Widmer a su transcrire ces infimes détails qui concourent tour à la singularité de cette démarche.“

⁹⁴ Vgl. Widmer, Heiny: »Emma Kunz: neun Kompositionen«. *Du. Die Zeitschrift der Kultur* 34, (1974), S. 54-74, hier: S. 54, Anm. 1. Zitiert nach: Szeemann, Harald: »Mehr als Kunst – eingebunden in Urschlamm und Lichtmystik«, in: Meier, Anton C. *Emma Kunz. Leben und Werk*. Würenlos: Emma-Kunz-Zentrum, 1998. S. 81-84.

Zum Politischen der Innerlichkeit

Die Literaturwissenschaftlerin Elizabeth Anderson untersucht in ihrer Studie das spirituelle Leben der Dinge in der modernistischen Literatur der Schriftstellerinnen H.D., Gwendolyn Brooks, Mary Butts und Virginia Woolf zwischen den Jahren 1910-1940. Dabei setzt sie dazu an die modernistische Spiritualität ausgehend von der Materialität her zu befragen und damit Themen der Transzendenz und der „otherworldliness“ aus der unerreichbaren Sphäre des Geistigen wieder zu einem weltlichen Thema zu machen.⁹⁵ Anderson umreißt das wachsende Forschungsfeld, dass die Fragen von Religion und Spiritualität in der Moderne für die Literaturwissenschaft neu bearbeitet. Mit Studien von Leon Surette, der in *The Birth of Modernism* (1993) okkulte Figuren und Tropen in der Poesie von Pound bis Yeats bearbeitet, über die Studien von Alex Owen die Spiritismus und Okkultismus nicht als Gegenbewegung, sondern integralen Bestandteil der Moderne beschreibt.⁹⁶ Mit der Fokussierung auf das Okkulte und Spirituelle geraten Frauen in den Blick, die in ihrer Rolle als Schriftstellerinnen in der Forschung gering repräsentiert waren, so Anderson: "The work on the occult and spiritualism tends to have better representation, likely because women were so strongly present in these movements."⁹⁷ Jedoch gerade zu Beginn der Auseinandersetzung mit der Rolle von Frauen in den spirituellen Bewegungen in den 1990er Jahren, konstatiert Alex Owen für die Geschichtswissenschaften folgendes:

„More particularly though, these women have been inadvertently marginalised and the activities obscured by exclusionary historical assumptions and concerns. The women were there but, as on so many other occasions, they have been allowed to slip between the lines of historical inquiry. It is particularly ironic that women have been virtually written out of a movement in which they originally held a revered and privileged place.“⁹⁸

Owen beschreibt die „traurige Ironie“, dass gerade Frauen in einer gesellschaftlichen Bewegung aus dem historischen Blick bzw. dem Blick der HistorikerInnen geraten seien, in der sie selbst eine privilegierte Position innehatten. An anderer Stelle nennt sie als Grund die Tatsache, dass die Frauen bzw. Frauen in ihrer Rolle als Medien dazu tendierten ihre Erinnerungen und Erklärungen

⁹⁵ Vgl. Anderson, Elizabeth. *Material Spirituality in Modernist Women's Writing*. London, England: Bloomsbury Academic, 2020. S. 1-6.

⁹⁶ Siehe: Surette, Leon. *The Birth of Modernism: Ezra Pound, T. S. Eliot, W. B. Yeats and the Occult*. Montreal: McGill-Queen's Univ. Press, 1994. Owen, Alex. *The Darkened Room: women, power, and spiritualism in late Victorian England*. Chicago: University of Chicago Press, 2004. Owen, Alex. *The Place of Enchantment: British Occultism and The Culture of the Modern*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 2004.

⁹⁷ Anderson, Elizabeth. *Material Spirituality in Modernist Women's Writing*. London, England: Bloomsbury Academic, 2020. S. 4.

⁹⁸ Owen, Alex. *The Darkened Room. Women, Power, and Spiritualism in Late Victorian England*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1989. S. xiii.

nicht aufzuschreiben.⁹⁹ So wurde das Spirituelle insgesamt in den Literaturwissenschaften in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit modernistischen Romanen vernachlässigt, obwohl eine Art der religiösen Erfahrung für viele SchriftstellerInnen trotz der wachsenden Säkularisierung in der Moderne eine Rolle spielte. Der produktive Ansatz von Anderson liegt in ihrer Perspektive Spiritualität, Dinge und Raum zusammen zu denken. Davon erhofft sie sich, erstens, Frauen in der aufgeladenen Assoziation der Häuslichkeit mit der Betrachtung des Alltäglichen innerhalb und außerhalb des Hauses nochmals anders zu fassen. Zweitens, die marginalisierte Position von Frauen in traditionellen religiösen und akademischen Institutionen mit ihrer Führungsrolle in progressiveren, avantgardistischen, religiösen Erkundungen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert zu konterkarieren und den Blick für ihre Erfahrung einer weniger formalen, heterodox gelebten Religion zu schärfen und drittens, das Schreiben als Möglichkeitsraum zu verstehen, spirituelle Ideen und Erfahrungen zu entwickeln.¹⁰⁰ Mit ihrem Vorhaben ist immanent die Kritik der Säkularisierungsthese verbunden, in der im Kern Religiosität, Spiritualität und Religion in den Bereich des Privaten gedrängt wurde. Die spirituellen Impulse ausschließlich in den Bereich der Innerlichkeit und einer Privatisierung zu verlagern, wie es im Anschluss an die Theorien von Sigmund Freud, William James und Max Weber häufig vorkomme, vernachlässige die öffentlichen Implikationen, so Anderson.¹⁰¹

Um die Verbindung zwischen dem Spirituellen und Materiellen herzustellen, greift Anderson auf Theorien des Neuen Materialismus zurück, die die Lebhaftigkeit der Dinge beschreiben. Der Fokus von Certeau auf den Raum als „Produkt von Relationalitäten“¹⁰² und die Hinwendung zu den alltäglichen Praktiken mit ihrem subversiven Potential, sind für Elizabeth Anderson ein Mittel um das Politische im Häuslichen hervorzukehren: "In turning to domestic spaces and everyday practices, the political does not disappear but is reconfigured."¹⁰³ Sie bezieht sich auf das Raumverständnis des französischen Philosophen Michel de Certeau. In dessen Hauptwerk *Kunst*

⁹⁹ Vgl. Ebd. S. xiii.

¹⁰⁰ Vgl. Anderson, Elizabeth. *Material Spirituality in Modernist Women's Writing*. London, England: Bloomsbury Academic, 2020. S. 5.

¹⁰¹ Vgl. Ebd. S. 3.

¹⁰² Ebd. S. 2.

¹⁰³ Ebd. S. 1-6.

*des Handelns*¹⁰⁴ (frz. „Arts de faire“) von 1980 formuliert er eine Theorie der Alltagspraktiken, in der Praktiken und Raum aufeinander bezogen sind und nach der Möglichkeit des Subversiven gefragt wird. Beispielsweise räumt de Certeau entgegen der Vorstellung eines passiven Konsumenten einem emanzipierten Konsumenten ein, sich seine räumliche Umgebung performativ anzueignen und die Grenze zwischen Ort und Raum neu zu ziehen und sich damit als Konsument oder Konsumentin in ökonomischen, sprachlichen und geographischen Disziplinarstrukturen anders zu verhalten. Ein konkretes Beispiel ist das Gehen als taktische Praxis des Widerstands mit dem Ziel sich den Stadtraum anzueignen. Certeaus Raumverständnis mit dem Selbstverständnis eines Handelnden und Suchenden in der Welt, geht auf seine intensive Beschäftigung mit der Geschichte der Mystik zurück.¹⁰⁵ Nach einer intensiven Auseinandersetzung mit Pierre Bourdieu und Michel Foucault konzeptualisiert de Certeau das Alltägliche als Möglichkeit der Intervention. Dabei sind die Begriffspaare Raum und Ort, sowie Taktik und Strategie zentral. Die zentrale Unterscheidung zwischen Strategie und Taktik liegt in der Möglichkeit des eigenen Ortes begründet. Während der Ort eine eigene Struktur hat, die sich aus einer Konstellation von festen Punkten zusammensetzt, besteht der Raum aus einem Geflecht von beweglichen Elementen und wird durch bestimmte Handlungen erst hergestellt.¹⁰⁶ Mit Blick auf die Taktiken schreibt de Certeau:

„[...] bezeichne ich als Taktik ein Handeln aus Berechnung, das durch das Fehlen von etwas Eigenem bestimmt ist. Keine Abgrenzung einer Exteriorität liefert ihr also die Bedingung einer Autonomie. Die Taktik hat nur den Ort des Anderen. [...] Sie hat also nicht die Möglichkeit, sich einen Gesamtüberblick zu verschaffen und den Gegner in einem abgetrennten, überschaubaren und objektivierbaren Raum zu erfassen. Sie macht einen Schritt nach dem anderen. Sie profitiert von ‚Gelegenheiten‘ und ist von ihnen abhängig; sie hat keine Basis, wo sie ihre Gewinne lagern, etwas Eigenes vermehren und Ergebnisse vorhersehen könnte. [...] Dieser Nicht-Ort ermöglicht ihr zweifellos Mobilität [...], um im Fluge die Möglichkeiten zu ergreifen, die der Augenblick bietet. Sie muß wachsam die Lücken nutzen, die sich in besonderen Situationen der Überwachung durch die Macht der Eigentümer auftun. Sie wildert darin und sorgt für Überraschungen. Sie kann dort auftreten, wo man sie nicht erwartet. Sie ist List selber.“¹⁰⁷

¹⁰⁴ Ruth Sonderegger betont, dass der deutsche Titelbegriff des Handelns die Intentionalität betont. Der französische Titel *arts de faire* mit seinem Ursprung im griechischen *techné* bezieht sich stärker auf Fertigkeiten und Techniken. Das ist hier anzumerken, weil unterschiedliche Gewichtungen deutlich werden. Vgl. Sonderegger, Ruth. *Vom Leben der Kritik. Kritische Praktiken – und die Notwendigkeit ihrer geopolitischen Situierung*. Wien: Zaglossus, 2019. S. 326, FN 240.

¹⁰⁵ Vgl. Bernardy, Jörg/ Hanna Kimpe: »Michel de Certeau: Kunst des Handelns«, in: (Hg.) F. Eckardt. *Schlüsselwerke der Stadtforschung*. Wiesbaden: Springer 2017. S. 173- 186. Hier: S. 177 ff.

¹⁰⁶ Vgl. de Certeau, Michel. *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve Verlag, 1988. S. 217 f.

¹⁰⁷ de Certeau, Michel. *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve Verlag, 1988. S 89.

Während Strategien einen eigenen Ort besitzen, kennt die Taktik nur den Ort des Anderen und operiert in seinen Strukturen. Die Philosophin Ruth Sonderegger bezieht sich auf de Certeaus' Theorie alltäglicher Praktiken in ihrem eigenen Projekt einer Neufassung der Kritikalität von Praktiken, welches auf ein „Zusammendenken von reflexiven mit körperlichen Praktiken der Kritik“ abzielt.¹⁰⁸ Dabei greift sie die starre Gegenüberstellung von kritischem Denken und praktischem Tun auf, die bis heute in der Praxistheorie weite Verbreitung findet und Sonderegger als blinden Fleck innerhalb der Kritiktradition des Westens identifiziert.¹⁰⁹ Es handelt sich um die dualistische Unterscheidung zwischen explizitem und implizitem Wissen, zwischen *knowing how* und *knowing that*. Hintergrund ist die Annahme, dass Praktiken eine fundamentale Bedeutung für das Wissen haben, aber diese zugleich als minderwertig ihnen gegenüber angesehen werden. Als Beispiel nennt sie die „Komplizenschaft“ der Praktiken bei Machtfragen: „In den Augen Foucaults und Bourdieus normalisieren Praktiken hinter dem Rücken der Akteurinnen Herrschaft und müssen deshalb überwunden werden. Das heißt aber auch, dass das diskursive Wissen eigentlich immer zu spät kommt: nämlich dann, wenn das praktische Wissen, das kein Wissen im strengen Sinn ist, sich normalisiert hat und sich nicht mehr vom Weg abbringen lässt.“¹¹⁰ Im Anschluss an de Certeau, nennt Sonderegger die disziplinierenden Übungen von Körperhaltungen oder geregelten Tagesabläufen in Schulen und Gefängnissen, die Foucault in *Überwachen und Strafen* analysiert. Hierbei handelt es sich um „dominante Operationen“, also Strategien nicht Taktiken, weil sie sichtbar sind und in Protokollen dokumentiert. Die Strategien, auch dominante Praktiken, fügen sich in Foucaults Theorie der Sichtbarkeit ein. Er beschreibt über die sichtbaren, dominanten Praktiken das Gefängnis als panoptische Architektur der Sichtbarkeit, die mit einer spezifischen Form der Disziplinierung eine spezifische Form der Subjektivierung produziert.¹¹¹ Dieser einseitige Blick auf die dominanten Strategien und Praktiken kritisiert de Certeau an den Theoriegebäuden von Foucault und Bourdieu. Sein Vorwurf lautet, dass beide die „Logik der Praktiken“ verraten würden, da sie sich für die Praktiken nur interessieren, um sie zu überwinden und in ihre „eleganten und totalisierenden eigenen Theorien zu formulieren“.¹¹² Auf dieser Grundlage spitzt Sonderegger zu, welcher Ort den schwachen Praktiken in der Wissensproduktion zugewiesen wird:

¹⁰⁸ Vgl. Sonderegger, Ruth. *Vom Leben der Kritik. Kritische Praktiken – und die Notwendigkeit ihrer geopolitischen Situierung*. Wien: Zaglossus, 2019. S. 356.

¹⁰⁹ Vgl. Ebd. S. 356.

¹¹⁰ Ebd. S. 327.

¹¹¹ Vgl. Ebd. S. 329 sowie de Certeau, Michel. *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve Verlag, 1988. S. 133 f.

¹¹² Sonderegger, Ruth. *Vom Leben der Kritik. Kritische Praktiken – und die Notwendigkeit ihrer geopolitischen Situierung*. Wien: Zaglossus, 2019. S. 325 ff.

„Während machtvolle Praktiken über einen offiziellen Platz samt einer gewissermaßen akkreditierten Wissensproduktion verfügen und in eins damit aber auch definiert, identifiziert und zertifiziert worden sind, haben die mehr oder weniger Ausgeschlossenen keine andere Wahl, als sich parasitenhaft zu verhalten. [...] Sie müssen sich auf dem Terrain der mächtigen Praktiken des Denkens und Handelns bewegen und deren Instrumente enteignend umwenden.“¹¹³

Auf diesen graduellen Unterschied zwischen „machtvollen“ und „schwachen“ Praktiken und den Implikationen für die Theoriebildung zielt de Certeaus' und Sondereggers' Kritik ab und bildet die Grundlage dafür, auf die Reflexivität und Kritikalität von (Alltags-)Praktiken hinzuweisen, die es zu beschreiben gilt.¹¹⁴

Welchen Einfluss haben die Erläuterungen von Anderson, de Certeau und Sonderegger für den Umgang mit den Praktiken des Pendelns und Heilens in der vorliegenden Arbeit? Um die Reflexivität und Kritikalität von alltäglichen Praktiken, insbesondere der schwachen Praktiken ernst zu nehmen, verschiebt sich die Auseinandersetzung mit dem Material weg von den „sichtbaren“ Protokollen hin zu anderen Formen der Überlieferung.¹¹⁵ So werden Anekdoten, Geschichten und Körpererfahrungen als historisches Material gleichwertig konsultiert. Im Falle von Emma Kunz nehmen sie die Form von Zeugenberichten über ihre Heilerfolge an, die sich in den Körpern der ehemaligen Patienten fortschreiben. Zudem befinden sich Praktiken in Wechselwirkung zu einem Raum. Die Vorstellung von der Herstellung und Veränderbarkeit von Raum durch Praktiken und Handlungen sind als produktive Ansätze in die Kulturwissenschaften eingegangen, wie Doris Bachmann-Medick schreibt: „Raum meint soziale Produktion von Raum als einem vielschichtigen und oft widersprüchlichen gesellschaftlichen Prozess, eine spezifische Verortung kultureller Praktiken, eine Dynamik sozialer Beziehungen, die auf Veränderbarkeit von Raum hindeuten.“¹¹⁶ Zuletzt handelt es sich um eine machtpolitische Frage. Wenn die „Taktiken der Schwachen“ keinen stabilen Ort haben und diesen Praktiken tendenziell ihre Reflexivität und Kritikalität und damit der Status des Methodischen und Theoretischen abgesprochen wird, zeigen sich Asymmetrien in der Theorie- und Wissensproduktion. Um die Reflexivität und Kritikalität der Praktiken von Emma

¹¹³ Ebd. S. 326.

¹¹⁴ Vgl. Ebd. S. 345. Es sei angemerkt, dass die Frage, wie eine derartige Beschreibung von schwachen Praktiken mit ihrem reflexiven und kritischen Potential keineswegs durch de Certeau vollzogen wurde, sondern er vielmehr auf das Problem hinweist. Sonderegger nennt für die Diskussion sehr gewinnbringend die Schreibpraxis von Anzaldúa der *autohistoria-teoría*, die mit historischen Analysen, biografischen Reflexionen, Geschichten und Gedichten einen anderen Weg der Wissensproduktion einschlägt.

¹¹⁵ Vgl. Ebd. S. 329 f.

¹¹⁶ Bachmann-Medick, Doris. *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Hamburg: Rowohlt Verlag, 2014. S. 290.

Kunz mit ihren instabilen Orten zu untersuchen, setzt diese Arbeit dazu an, dezidiert aus dem historischen Material heraus die Frage nach dem Verhältnis der Zeichnungen zu ihren Praktiken, zwischen Spiritualität und Materialität zu bearbeiten. Der Weg kann möglicherweise von großen „Theoriegerüsten“ der Abstraktion mit ihren Dichotomien von Okkultismus versus Wissenschaft sowie Rationalität und Irrationalität wegführen und durch eine nuancierte Betrachtungen des Wechselverhältnisses von Zeichnungen und Praktiken einen anderen, schwierigeren Weg einer künstlerischen Praxis und ihren Möglichkeitsbedingungen aufzeigen. Gegen die starken Narrative der Reinheit und des Immateriellen in der Geschichte der Abstraktion¹¹⁷, stellt sich die Frage, inwiefern der Blick auf die „schwachen“ Praktiken eine Möglichkeit ist, die Schwierigkeit „nicht-kanonisierter“ Praktiken zu überwinden, innerhalb einer sich selbst kanonisierenden Diskursstruktur, die gegebenen Strukturen zu kritisieren und zu verändern.¹¹⁸ Gegen eine Überschreibung des künstlerischen Projektes unter kuratorische Visionen, gegen einen starken Gegenwartsbezug und gegen die Tendenz der Vereinzelnung von Künstlerinnen als singuläre Phänomene in der Geschichte der Abstraktion, ermöglicht der Fokus auf die Praktiken punktuell historische Bezüge zu anderen Künstlerinnen zu machen.¹¹⁹ Die Rekonstruktion vergangener Praktiken wird im ersten Teil der Arbeit über das historische Material von Fotografien der Räumlichkeiten, Anekdoten und Zeugenberichten von Bekannten und Freunden erschlossen und dezidiert in dessen Medialität aufgegriffen. Im zweiten Teil der Arbeit steht Emma Kunz' eigene Schrift *Zeichnungsmethode* (1953) im Vordergrund. Die Praktiken in den Blick zu nehmen bedeutet auch, einen Beitrag zur Historisierung zu leisten. Historisierung bedeutet dabei nicht von theoretischen Vorannahmen über einen Gegenstand auszugehen und den Vollzug von Praktiken nicht als Ausdruck vorgängiger sozialer Strukturen herzuleiten, sondern als neue Herstellung von sozialer Ordnung zu rekonstruieren.¹²⁰ Mit der Historisierung der Praktiken ist die Möglichkeit

¹¹⁷ Vgl. Sigrid Schade: »Zu den ‚unreinen‘ Quellen der Moderne. Materialität und Medialität bei Kandinsky und Malewitsch«, in: dies. *Grenzgänge zwischen den Künsten. Interventionen in Gattungshierarchien und Geschlechterkonstruktionen*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2015. S. 35-62, insbesondere S. 37 ff.

¹¹⁸ Pollock, Griselda: »Inscriptions in the Feminine«, in: Zegher, M. Catherine. *Inside the Visible: an elliptical traverse of twentieth century art in, of, and from the feminine*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996. S. 67-89. hier S. 71. „Practices and identities other than these [canonized, AK] cannot be placed in this model that presents itself merely as the mirror of a spontaneously produced, self-canonizing culture. Oppositional criticism leaves this structure in place while inadvertently confirming that what is outside [as for example would the case for Emma Kunz, AK] its remit is outsider art, even when the published aim is assimilation.“ S. 71.

¹¹⁹ Vgl. Frederickson, Kristen, und Sarah E. Webb, Hrsg. *Singular Women. Writing the Artist*. Berkeley: University of California Press, 2003. S. 8 ff. Die Autorinnen kritisieren die Kategorie der „exceptional woman“, da der Fokus auf die Singularität Frauen in der Kunstproduktion immer nur als Anomalien denn als weiter gefasstes Phänomen begreifen lässt.

¹²⁰ Füssel, Marian: »Praktiken historisieren. Geschichtswissenschaft und Praxistheorie im Dialog«, in: Schäfer, Franka, Anna Daniel, und Frank Hillebrandt, Hrsg. *Methoden einer Soziologie der Praxis*. Bielefeld: transcript, 2015. S. 267-288. Hier. S. 279.

verbunden, die Mechanismen ihrer Herstellung sichtbar zu machen und „näher an das behandelte Phänomen zu kommen“.¹²¹ Sodann bedeutet Historisierung immer Distanzierung und Vergegenwärtigung zugleich: Distanzierung, weil der historisierte Gegenstand aus seinem Gegenwartskontext herausgelöst und in seinen historischen Entstehungskontext hinein gesetzt wird und Vergegenwärtigung eben dieses historischen Kontexts. Die grundlegende Funktion der Historisierung besteht darin, Wissen über den historisierten Gegenstand zu generieren.¹²² Hinsichtlich des Bezugs zur Geschichte selbst, lässt sich mit Pierre Bourdieu sagen: „Wenn man die Geschichte kennen muss, dann weniger um sich daran zu nähren, sondern um sich von ihr zu befreien, um zu vermeiden, ihr zu gehorchen, ohne es zu wissen, oder sie zu wiederholen, ohne es zu wollen.“¹²³

2. Pendeln: Von der Transformation einer magischen Praktik in der Moderne

„Emma Kunz’s drawings are charged with a will to usefulness.“¹²⁴
Birgit Pelzer (2005)

In welchem Verhältnis steht die magische Praktik des Pendelns und ihre Entwicklung in der Moderne zu den Zeichnungen von Emma Kunz? Zunächst wird die Rolle und Funktion des Pendelns bei Emma Kunz beschrieben, um dann anhand der Geschichte der Radiästhesie, der Lehre des Pendelns und Wünschelrutengehens, die Transformation des Pendelns auf Kunz’ künstlerische Praxis zu beziehen. These ist, dass sich im Übergang der Moderne die magische Praktik des Pendelns nicht verlorengibt, sondern sich die Referenzen ihrer Legitimationen verändern.¹²⁵ Die Transformation und Anpassung der Praktik schreibt sich in der künstlerischen Praxis fort.

¹²¹ Ebd. S. 282.

¹²² Vgl. Baumstark, Moritz/Robert Forkel: »Was ist Historisierung? Einführende Überlegungen zum Begriff«, in: dies. *Historisierung. Begriff – Geschichte – Praxisfelder*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2016. S. 1-17. Hier: S. 3 ff.

¹²³ Bourdieu, Pierre im Gespräch mit Lutz Raphael, in: (Hg.) Elke Ohnacker, Franz Schultheis. *Schwierige Interdisziplinarität. Zum Verhältnis von Soziologie und Geschichtswissenschaft*. Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot: 2004. S. 115.

¹²⁴ Pelzer, Birgit: »Idealities«, in: Zegher, M. Catherine de, und Hendel Teicher. *3 x Abstraction. New Methods of Drawing: Hilma af Klint, Emma Kunz, Agnes Martin*. New Haven, Conn.: Yale Univ. Press, 2005. S. 64.

¹²⁵ Vgl. Knoblauch, Hubert: »’Das Ding dreht sich.’ Die Wünschelrute, die Entzauberung und das Populäre.«, in: Kreissl, Eva. *Kulturtechnik Aberglaube: Zwischen Aufklärung und Spiritualität. Strategien zur Rationalisierung des Zufalls*. Bielefeld: Transcript, 2013. S. 253-271, Hier: S. 266.

Das Pendel bei Emma Kunz

Ein Kontrapunkt zu der Beschreibung des Arbeitszimmers ist die Museumsvitrine im Emma-Kunz-Zentrum. Während in der Fotografie des Arbeitszimmers (Abb. 7, 8) Lineal, Stift und Papier zu sehen sind, fehlen die Gegenstände, die mit den Praktiken des Pendelns und Heilens in Verbindung stehen. In der Vitrine (Abb. 12) sind Hefte, Tinkturen, Gegenstände und Utensilien ausgestellt, die Emma Kunz verwendet hat und die seit der Gründung im Jahr 1986 im Emma-Kunz-Zentrum in Würenlos aufbewahrt werden.¹²⁶ Zu sehen sind ihre verfassten Schriften *Leben* (1930) und *Neuartige Zeichnungsmethode. Gestaltung und Form als Mass, Rhythmus, Symbol und Wandlung von Zahl und Prinzip* (1953). Das Bild der Garderobe mit Mantel, Hut und Stock liegt vor und ein Bild ihrer Grabstätte in Brittnau. An Gegenständen findet sich ein Kreuz mit durchsichtigem Querbalken, ein Lineal und Platten aus der Heilerde Aion A und Blei. Auf einem links angeschnittenen lila farbigen Kissen liegt das Pendel und die Orientierungstafel. Im Zeitraum zwischen 1930 und 1936, der genaue Zeitpunkt ist unklar,¹²⁷ macht Emma Kunz Bekanntschaft mit ihrer späteren Freundin Charlotte Gugelmann in Brittnau, die sie in das Wünschelrutengehen und Pendeln einführt. In dieser Zeit beginnt sie nach unterirdischen Wasseradern und Erdstrahlen zu suchen, deren vermeintlicher Einfluss auf den Heilerfolg für sie von großer Bedeutung ist. Auf dieser Suche nach den „inhärenten, vor allem für die Heilung massgebenden Kräfte, Strahlen“ beginnt sie die Materie systematisch zu befragen.¹²⁸ Das Wünschelrutengehen mit einer Spiralspendelrute unternimmt sie auch in ihrem Garten. In Waldstatt, wo sie ab 1951 wohnt, legt Kunz einen großen Heilpflanzengarten an, in dem sie Kräuter für ihre Salben und Tinkturen anbaut. So dient ihr beispielsweise die Ringelblume (lat. *Calendula*) zur Herstellung von Wundsalben. Mit einer Spiralspendelrute, die sie an einem Ende festhielt und frei schwingen liess, schritt sie durch den Garten: „Links beginnend, gab sie jeder Pflanze laut und deutlich einen Auftrag, nämlich der ersten fünf, der zweiten sieben, der dritten neun, der vierten elf und der fünften dreizehn Tochterblüten

¹²⁶ Für die Bereitstellung der Fotografie im Zuge ihrer eigenen Recherchen für die Ausstellung *Kosmos Emma Kunz* im Aargauer Kunsthaus, danke ich der Kuratorin Yasmin Afschar sehr.

¹²⁷ Bei Harald Szeemann finden sich hierzu zwei Angaben: Im Jahr 1930 laut Harald Szeemann, Harald: »Mehr als Kunst – eingebunden in Urschlamm und Lichtmystik«, in: Meier, Anton C. *Emma Kunz. Leben und Werk*. Würenlos: Emma-Kunz-Zentrum, 1998. S. 55-90. hier S. 70 und im Jahr 1936 laut Szeemann in: Plüß, Rudolf, Heiny Widmer, und Harald Szeemann. *Emma Kunz*. Ausst.-Kat., Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; Städtische Kunsthalle Düsseldorf. Triesenberg: Art Selections International, 1976. o.S.

¹²⁸ Szeemann, Harald: »Mehr als Kunst – eingebunden in Urschlamm und Lichtmystik«, in: Meier, Anton C. *Emma Kunz. Leben und Werk*. Würenlos: Emma-Kunz-Zentrum, 1998. S. 55-90. hier S. 70.

hervorzubringen. Stumm fuhr sie fort, Blumenreihe um Blumenreihe zu ‚pendeln‘.¹²⁹ Im Jahr 1938 beginnt Emma Kunz ihre Tätigkeiten des Pendelns und Heilens stärker miteinander zu verbinden und beginnt, geometrische Zeichnungen zu erstellen. Wichtige Gegenstände in diesem Prozess sind das Pendel aus Silber mit einem Jadestein (Abb. 13) und eine Orientierungstafel aus Holz (Abb. 14). Pendel und Orientierungstafel sind die Instrumente und „Forschungsgegenstände“, um ihre geistigen Erkenntnisse zu kontrollieren.¹³⁰ So verwendete Kunz bei geistigen Fragen, den Jadestein und bei materiellen Fragen, das Ende des Pendels aus Silber.¹³¹ Die Orientierungstafel wurde als „Erlösungsraster“¹³², „Kompass“¹³³ und „Ordnungsschema“¹³⁴ bezeichnet. Zentral ist, dass die Orientierungstafel im übertragenen Sinne allen Zeichnungen zugrunde liegt, denn sie pendelte über dieser Tafel. Aus den Abweichungen und Betonungen der jeweiligen Richtungen interpretierte sie die Erkenntnisse, die die Zeichnungen ihr vermittelten. Die Tafel folgt einem spezifischen Schema und Aufteilung, die Rückschlüsse auf die religiöse, wie spirituelle Einflüsse zu lassen. Das Holzplättchen mit abgerundeten Ecken hat eine Größe von 8,7 Zentimeter im Quadrat und zeigt eine Kreuzform deren Vertikale oben in einer V-förmigen Öffnung mündet. In der Senkrechten spannen sich die Pole von Oben und Unten, von Licht und Finsternis, von Himmlischem und Irdischem auf. In der Horizontalen sind die moralischen Kategorien des Guten und Bösen angezeigt. In der Diagonale sind die Elemente von Erde und Feuer, Wasser und Luft/Licht verortet, welche sich der Vier-Elementen-Lehre zuordnen lassen. Die vier Elemente waren in der Medizin seit der Antike von großer Bedeutung und finden sich in der Alchemie mit ihrem Höhepunkt zwischen dem 15.- und 17. Jahrhundert.¹³⁵ In der Orientierungstafel verschränken sich

¹²⁹ Meier, Anton C.: »Emma Kunz. Leben und Werk«, in: *Emma Kunz. Leben und Werk*. Würenlos: Emma-Kunz-Zentrum, 1998. S. 19-55. hier: S. 26.

¹³⁰ Szeemann, Harald: »Schweizer Urschlamm und Lichtmystik«, in: Plüß, Rudolf, Heiny Widmer, und Harald Szeemann. *Emma Kunz. Ausst.-Kat., Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; Städtische Kunsthalle Düsseldorf*. Triesenberg: Art Selections International, 1976. o.S.

¹³¹ Vgl. Karin Kägi, Fernsehbericht. »Uf Bsuech« im Zentrum Würenlos. Erstaussstrahlung, Mittwoch, den 18. November 2020, 18:30. Nachweis ab Minute 10:25. https://www.telem1.ch/uf-bsuech/uf-bsuech-im-zentrum-wuerenlos-139701600?utm_source=shared-facebook&utm_medium=shared&utm_campaign=Social%20Media&fbclid=IwAR0c3ld9Nb16OZ3Zuj2SyYplkGj28TKbU31Eq_tl-e0Sq5Dw4x1nsMkl6JM

¹³² Vgl. Szeemann, Harald: »Mehr als Kunst – eingebunden in Urschlamm und Lichtmystik«, in: Meier, Anton C. *Emma Kunz. Leben und Werk*. Würenlos: Emma-Kunz-Zentrum, 1998. S. 55-90. hier S. 55.

¹³³ Althaus, Karin: »Zur Einführung«, in: Althaus, Karin. *Weltempfänger: Georgiana Houghton, Hilma af Klint, Emma Kunz*. Ausst.-Kat. Lenbachhaus München. München: Hirmer, 2018. S. 21.

¹³⁴ Szeemann, Harald: »Mehr als Kunst – eingebunden in Urschlamm und Lichtmystik«, in: Meier, Anton C. *Emma Kunz. Leben und Werk*. Würenlos: Emma-Kunz-Zentrum, 1998. S. 55-90. hier S. 60.

¹³⁵ Vgl. Böhme, Gernot, und Hartmut Böhme. *Feuer, Wasser, Erde, Luft: eine Kulturgeschichte der Elemente*. München: Beck, 2010. S. 10. Hartmut Böhme und Gernot Böhme zeigen in ihrer Kulturgeschichte der Elemente, wie die naturphilosophischen Vorstellungen mit der Konstituierung der modernen Naturwissenschaften an ihr Ende gelangten.

die christlich-religiöse Ordnung des Irdischen und Himmlischen und die moralische Ordnung von Gut und Böse mit der animistisch-magischen Vorstellungen der Elementen-Lehre. Nicht nur das Pendel und die Orientierungstafel waren Teil ihres „Forschungslabors“¹³⁶. Kunz besitzt außerdem einen Geigerzähler und ein altes Mikroskop, das ihr ein Chemiker überlässt, dem sie Mut für seine Prüfung zusprach und der ihr später Medikamente zum Auspendeln gibt.¹³⁷ Den Aussagen von Harald Szeemann nach zu urteilen, ermittelt sie in den ersten Jahren des Pendelns bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs die Masszahlen von Strahlungen und Schwingungen. Sie hat dabei besonderes Interesse an Gammastrahlen, welche besonderen Strahlenschutz durch Bleiplatten erfordern.¹³⁸ Mit dem Geigerzähler als Messgerät für radioaktive Strahlung lässt sich das Eintreffen von radioaktiver Strahlung nachweisen. Die Strahlung verursacht ein Ungleichgewicht von Elektronen und Positronen bei Gleichspannung, die Spannung erhöht sich und erzeugt, verkürzt dargestellt, Stromimpulse, die direkt als Knackgeräusche über einen Lautsprecher hörbar gemacht werden. Doch nicht nur das Messen von schädlicher Strahlung interessiert Kunz. Sie wusste auch, sich von der schädlichen Strahlung abzuschirmen. Bei zunehmendem Mond gießt sie kleinere Bleiplatten, die unter das Bett oder die Arbeitsstelle gelegt werden können.¹³⁹ Mit seinen Eigenschaften als leicht verformbares Metall mit niedrigem Schmelzpunkt, schützt Blei wegen seiner hohen Dichte vor schädigenden Strahlen wie Gamma- und Röntgenstrahlen und findet seinen Einsatz in der Nuklearmedizin, Radiologie und Strahlentherapie. Blei ist aufgrund seiner ähnlichen Eigenschaften ein wichtiger Stoff in der Goldsynthese der Alchemie gewesen. Was verbindet all diese „optischen und sensorischen“ Geräte? Der Geigerzähler ist ein Messgerät von Strahlung. Das Mikroskop visualisiert kleinste Strukturen, die für das menschliche Auge sichtbar gemacht werden. Während der Geigerzähler und das Mikroskop als optisch-sensorische Geräte die Wahrnehmung des Menschen erweitern, knüpft auch das Pendeln mit der Suche nach Energien und Strahlungen an einen omnipräsenten Topos in der Kunst um 1900 an diese Tradition an.¹⁴⁰

¹³⁶ Meier, Anton C.: »Emma Kunz. Leben und Werk«, in: *Emma Kunz. Leben und Werk*. Würenlos: Emma-Kunz-Zentrum, 1998. S. 19-55. hier: S. 27.

¹³⁷ Szeemann, Harald: »Mehr als Kunst – eingebunden in Urschlamm und Lichtmystik«, in: Meier, Anton C. *Emma Kunz. Leben und Werk*. Würenlos: Emma-Kunz-Zentrum, 1998. S. 55-90. hier S. 70.

¹³⁸ Ebd. S. 72.

¹³⁹ Vgl. Szeemann, Harald: »Schweizer Urschlamm und Lichtmystik«, in: Plüß, Rudolf, Heiny Widmer, und Harald Szeemann. *Emma Kunz*. Ausst.-Kat., Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; Städtische Kunsthalle Düsseldorf. Triesenberg: Art Selections International, 1976. o.S.

¹⁴⁰ Siehe: (Hg.) Clarke, Bruce, und Linda Dalrymple Henderson. *From Energy to Information . Representation in Science and Technology, Art, and Literature*. Stanford, Calif.: Stanford Univ. Press, 2002. hier vor allem: Linda Dalrymple Henderson: »Vibratory Modernism«, S. 126-151.

Eine kurze Geschichte der Radiästhesie

Der Sozialwissenschaftler Hubert Knoblauch untersucht in seinen Studien die Radiästhesie als sozial konstruierte Praxis des Handelns und Wissens. Dabei steht nicht die Frage im Vordergrund, ob Geister, Energien und kosmisches Wissen real sind, sondern welche Funktionen und welchen sozialen Ort sie aufzeigen.¹⁴¹ Auch die Historikerin Alex Owen weist in ihren Studien zur Bedeutung der Frauen im Englischen Spiritismus darauf hin, dass die Frage zweitrangig ist, ob die Geister real sind. Entscheidend sei, Spiritismus als Diskurs zu bearbeiten und die Bedeutung dieses Phänomens als soziale Bewegung mit einer bestimmten Weltsicht zu untersuchen.¹⁴² Das Interesse von Knoblauch rührt daher, dass die Rute nicht ein separates Objekt ist, welches mit der Annahme einer „magischen Eigentätigkeit“ verbunden ist, sondern sich die Deutung des Sinns der Handlung historisch verändert.¹⁴³

Die Radiästhesie (lat. *radius*, Strahl, griech. *aisthesis*, Sinneswahrnehmung) ist die „Lehre der Strahleneinwirkung“ und bezeichnet die modernisierte Form des Rutengehens und Pendelns. Beide Formen existieren seit der Antike und unterscheiden sich hinsichtlich der Geräte (Wünschelrute, Pendel, Anzeiger) und dem Ziel in der Suche nach dem Verborgenen wie Wasser, Öl, Erz oder Strahlen. Beide teilen die Vorstellung von existierenden Energien, Schwingungen und Strahlungen, die Linien und Linienmuster ausbilden und mit radiästhetischen Instrumenten (Pendel, Rute) nachgewiesen werden können. Das erklärte Ziel ist es, das Unsichtbare entweder durch einen „Rutenausschlag“ oder durch Pendelzeichen sichtbar zu machen. Das Wünschelrutengehen unterscheidet sich hierbei vom Pendeln. Bei dem Ersteren ist die Form der Rute auf den menschlichen Träger zugeschnitten, da sie in der Form eines astähnlichen Stabes mit zwei Enden auf einen Punkt zu laufen. Das Verhältnis von Spannung und Entspannung ist hierbei zentral: Durch eine Überdehnung der Rute entsteht eine „Spannung“, die im Moment des „Ausschlags“ und vermeintlichem Hinweis auf das Unsichtbare in den Zustand der „Entspannung“ umschlägt und das „Ziel“ anzeigt. „Diese Bewegung [der Entspannung, AK] der Rute wird als Ausschlag gewertet und

¹⁴¹ Vgl. Knoblauch, Hubert. *Die Welt der Wünschelrutengänger und Pendler: Erkundungen einer verborgenen Wirklichkeit*. Frankfurt/Main: Campus-Verl., 1991. S. 15, S. 21.

¹⁴² Vgl. Owen, Alex. *The Darkened Room: Women, Power, and Spiritualism in Late Victorian England*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 2004. S. xviii.

¹⁴³ Vgl. Knoblauch, Hubert: »Das Ding dreht sich. Die Wünschelrute, die Entzauberung und das Populäre«, in: (Hg.). Eva Kreissl. *Kulturtechnik Aberglaube. Zwischen Aufklärung und Spiritualität. Strategie zur Rationalisierung des Zufalls*. Bielefeld: Transcript Verlag 2013. S. 253-271. Hier: S. 259.

bildet den Kern des Rutengehens.“¹⁴⁴ Das Pendeln wird auch als die „zartere Schwester der Wünschelrute“ bezeichnet.¹⁴⁵ Beim Pendeln befindet sich ein Ring, Stein oder ein anderer Gegenstand an einem Faden. Während das Rutengehen im Gehen stattfindet, ist das Pendeln eine Tätigkeit des Sitzens oder Stehens. Anstatt eines „Ausschlags“ der Rute, werden die Bewegungen, Schwingungen und Schwingungsänderungen des Pendels beobachtet, deren Abweichungen viel schwieriger zu identifizieren sind. Meist findet eine Spezialisierung in einer der beiden Tätigkeiten statt. Das feingliederige System der Konventionen von Pendelzeichen, ebenso wie die feingliedrigen Bewegungen der Finger erfordern eine ruhige Haltung von Hand und Arm. Zugleich eröffnet sich ein großer Anwendungsbereich: so sind vielfältige Bewegungen (Stillstand, Pendeln, Kreisen) von weniger sichtbaren Veränderungen der Bewegung zu unterscheiden und wegen der geringen Kontrollmöglichkeit unter Umwelteinflüssen, wird das Pendel häufiger für „Fernmutungen“ bzw. Teleradiästhesie verwendet.¹⁴⁶ Die Anforderungen, die das Pendel mit sich bringt, erfordern wiederholtes Einüben. Dazu gehört, dass Fragen formuliert werden, um die Bedeutungen der unterschiedlichen Bewegungen abzufragen und über die Antworten die Bewegungen und Bewegungsänderungen einordnen zu können. Es handelt sich um gezieltes fragen und antworten. Zum Beispiel kann abgefragt werden, dass eine rechtsdrehende Pendelbewegung ein Ja und eine linksdrehende Pendelbewegung ein Nein anzeigt. Der größte Unterschied zwischen Wünschelrutengehen und Pendeln ist der Grad der Abstraktion. Beim Rutengehen ist die Indexikalität und die Ortsgebundenheit des Zeichens mit dem Ziel deckungsgleich. Dagegen besteht beim Pendeln der Zusammenhang zwischen der Pendlerin und dem Ziel nur noch über ihre Frage. Das Zeichen der Pendelbewegung ist nur für die Person verständlich, die das Zeichen gesetzt und die oft unausgesprochenen Fragen gestellt hat.¹⁴⁷

Während sich eine erste Erwähnung des Begriffs der Wünschelrute als „wunsciligerta“ im Grimmschen Wörterbuch im 11. Jahrhundert findet, ist die genaue etymologische Quellenlage unklar. Gesicherte Hinweise über den Begriff der Wünschelrute gibt es erst seit der Renaissance. Die älteste bildliche Darstellung ist aus dem Jahr 1420 und stammt aus dem Kontext des Bergbaus. Im Jahr 1430 wird die Bezeichnung der Wünschelrute durch einen Bergbautechniker erwähnt. In

¹⁴⁴ Vgl. Ebd. S. 258.

¹⁴⁵ Vgl. Knoblauch, Hubert. *Die Welt der Wünschelrutengänger und Pendler: Erkundungen einer verborgenen Wirklichkeit*. Frankfurt/Main: Campus-Verl., 1991. S. 62.

¹⁴⁶ Vgl. Ebd. S. 63 ff.

¹⁴⁷ Vgl. Ebd. S. 64 f.

seinem Buch „Ein Gespräch über Bergbau“ (1530) beschreibt der Italiener Agricola die Tätigkeit des Rutengehens ausführlicher, wie die Abbildung (Abb. 15) zeigt. Es bildet den Höhepunkt der mittelalterlichen Bergbauliteratur. Die Gründe für das Aufgreifen des Rutengehens im Kontext des Bergbaus sind vielfältig und an die politisch-ökonomischen Bedingungen geknüpft. Zum einen ist der Bergbau seit dem Spätmittelalter als stärkster Wirtschaftszweig in Europa aufgrund mangelnder technischer Innovation in eine Krise geraten. Zum anderen haben sich die Besitzrechte geändert. Im 14. und 15. Jahrhundert wurden die Besitzrechte vom Kaiser an den Adel und ab 1500 an die Bergleute übertragen. In diesem Moment konnten die Bergleute als Entdecker der Rohstoffe ihre Besitzrechte anmelden. Da es kein methodisch-empirisches Wissen über die Fundstätten der Rohstoffe gab, griff man auf magische Praktiken zurück.¹⁴⁸ Beginnend mit dem 15. Jahrhundert verbreitet sich das Rutengehen mit der Wanderung der deutschen Bergleute nach England, Spanien und Belgien und endet im 17. Jahrhundert.¹⁴⁹ Mit der Säkularisierung und der wachsenden Bedeutung der Wissenschaft, beginnt die Suche nach der Erklärung des Phänomens durch experimentelle Methoden und die Orientierung an der Wissenschaft. Die Experimente machten deutlich, dass die Rute sich nicht von alleine bewegte, sondern nur in den Händen der Person. Um 1900 werden nicht mehr die äußeren Kräfte, sondern die Ursachen im Menschen gesucht: es kommt zu einer „Subjektivierung des Rutenausschlags“.¹⁵⁰ So findet das Pendel bei Goethe seinen literarischen Ausdruck in „Wahlverwandtschaften“, in der Ottilie über einer Kohleader eine körperliche Empfindung verspürt. In der Romantik verschiebt sich die magisch-äußerliche Dinglichkeit zu einer Kraft im Inneren des Menschen und wird als „Sensibilität“ oder „Fühligkeit“ charakterisiert.¹⁵¹ Im Verlauf des 19. Jahrhunderts verlagert sich der Einsatz des Wünschelrutengehens und Pendelns von den Erzadern zu den Wasseradern in der Landwirtschaft. Mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts und der Urbanisierung folgt die Gründung von Vereinen, Institutionen und die Organisation in Berufsverbänden. Einen Fluchtpunkt radiästhetischer Legitimation bildete die Rede von der Ganzheitlichkeit, die den Brückenschlag zum Okkultismus und den Reformbewegungen am Ende des 19. Jahrhunderts markiert.¹⁵² Zudem rückt die

¹⁴⁸ Vgl. Ebd. S. 76.

¹⁴⁹ Vgl. Ebd. S. 83.

¹⁵⁰ Knoblauch, Hubert: »Das Ding dreht sich. Die Wünschelrute, die Entzauberung und das Populäre«, in: (Hg.) Eva Kreissl. *Kulturtechnik Aberglaube. Zwischen Aufklärung und Spiritualität. Strategie zur Rationalisierung des Zufalls*. Bielefeld: Transcript Verlag 2013. S. 253-271. Hier: S. 262.

¹⁵¹ Vgl. Ebd. S. 262 f. .

¹⁵² Vgl. Knoblauch, Hubert. *Die Welt der Wünschelrutengänger und Pendler: Erkundungen einer verborgenen Wirklichkeit*. Frankfurt/Main: Campus-Verl., 1991. S. 152 f.

zunehmende Urbanisierung in den 1920er Jahren die Gesundheit als Anwendungsfeld des Pendelns stärker in den Blick. Bei dem medizinischen Einsatz des Rutengehens werden „schädliche“ Orte ausfindig gemacht, um diese zu vermeiden. So sollten „Entstörer“ vor „gesundheitsschädigenden Kräften, Linien und Strahlen“ schützen, was in den 1920 und 1930er Jahren zu einer „Entstrahlungsindustrie“, also der industriellen Herstellung und Kommerzialisierung von Produkten führte.¹⁵³ Auf die Medikalisierung folgte die Kommerzialisierung. Im Zuge dessen kommt es zu einer Ausdifferenzierung zwischen Mentalisten und Physikalisten, die für das Beispiel von Emma Kunz erhellend ist. Auf der einen Seite stehen die Physikalisten mit der Annahme, dass das „Ausgeschlagen“ der Rute durch Naturkräfte verursacht wird, die auf den Körper wirken. Beeinflusst durch Theorien wie die Elektronen- und Wellentheorie ebenso wie kosmische Strahlentheorien begreifen die Physikalisten die Ursache im Äußeren. Der Radiästhet übernimmt die Rolle des Wandlers, der die feinstoffliche Welt der Schwingungen wahrnimmt. Auf der anderen Seite stehen die Mentalisten, die die Ursache des Pendelausschlags in der Psyche oder dem Unbewussten des Empfängers der Strahlung verorten. Die Strahlung ist nicht im Außen zu finden, sondern der Geist des Menschen bestimmt die Art der einwirkenden Strahlen und die Art der Pendelbewegungen. Die Strahlen und Schwingungen sind Resultate innerer Prozesse. Diese Vorstellung ist mit animistischen und spiritistischen Theorien verbunden, in denen Strahlungen personifiziert werden.¹⁵⁴ Der Radiästhet „fühlt“ die Kluft zwischen Mikro- und Makrokosmos. Es wird deutlich, dass sich die Physikalisten an wissenschaftlichen Traditionen orientieren und die Mentalisten an weltanschauliche und religiöse Traditionen anknüpfen. Knoblauch betont, dass Differenzierungen wie diese immer zu kurz greifen und die Übergänge fließend sind. An dieser Ausdifferenzierung ist auch die Theoretisierung als Folge der Orientierung und ihrer Legitimation an den Objektivierungsweisen der Wissenschaft deutlich. In der Radiästhesie werden eigene Theorien ausgebildet, Wissen systematisiert und Untersuchungen durchgeführt und eigene Publikationsorgane zur Veröffentlichung der Ergebnisse gegründet. Die Erfahrungen des Unsichtbaren werden sprachlich durch die Ausbildung einer eigener Fachsprache objektiviert, einer radiästhetischen Fachsprache. Zudem setzt sich die latinisierte Bezeichnung der „Radiästhesie“ durch. Im 20. Jahrhundert weicht die Suche nach den schädlichen Strahlen und Schwingungen der Suche nach Gestalten, Mustern und Schemata, die mithilfe von Zeichensystemen in Form von Gittersystemen systematisiert und objektiviert werden. In den 1930er Jahren wird u.a. das Hartmann-Gitter entwickelt, welches die größte Verbreitung findet. Es liegt der Vorstellung

¹⁵³ Vgl. Ebd. S. 263.

¹⁵⁴ Vgl. Ebd. S. 138 f.

zugrunde, das Liniensysteme (u.a. Hartmann-Gitter, Curry-Gitter) die Erdoberfläche überziehen und ein unsichtbares Netz bilden, welches die Radiästhetin wahrnehmen kann.¹⁵⁵

Es lässt sich festhalten, dass das Wünschelrutengehen und das Pendeln ein Beispiel für die Transformation und Modernisierung der Magie ist. Die Magie geht im Übergang der Moderne nicht verloren, sondern wechselt die Referenzen ihrer Legitimation. In diesem Fall orientiert sich die Magie an den Naturwissenschaften und der Medizin.¹⁵⁶ Erstens, verlagert sich das Ziel des Rutengehens von den konkreten Rohstoffen zu Strahlen und Schwingungen. Unter dem Rückgriff auf die Terminologie der Naturwissenschaften wird das Ziel abstrakter und unsichtbarer. Zudem zeigt die Differenzierung zwischen Physikalisten und Mentalisten, wie die unsichtbaren Kräfte entweder als „Naturkräfte“ als eine magisch-äußerliche Kraft der Dinge oder als Kraft im Inneren des Menschen verstanden werden. Zweitens, ist das Rutengehen nicht nur mit ländlichem Brauchtum einer spätmittelalterlichen Gesellschaft, sondern mit der neuzeitlichen Industrie in dem sich entwickelnden Kapitalismus im Bergbau verbunden.¹⁵⁷ Drittens, zeigen sich an der Urbanisierung, der Organisation in Berufsverbänden, der Medikalisierung, Kommerzialisierung und Theoretisierung, wie stark sich die Praktik des Pendelns an den Phänomenen der Moderne ausrichtet.

Das Raster

Die magische Praktik des Pendelns ist Teil der Praxis von Emma Kunz. Pendeln basiert auf spirituellen und magischen Annahmen und auf Prozessen, die wesentlich körperlich und materiell sind. In Kunz' Schaffen kommen auf exemplarische Weise Abstraktion und Materialität zusammen. Auf ihr anfängliches Interesse am Rutengehen mit einer Spiralspendelrute folgt die Weiterentwicklung ihrer Tätigkeit und die Vertiefung ihrer Kenntnisse im Pendeln. Als Tätigkeit des Sitzens oder Stehens erfordern die Pendelsitzungen stundenlange mentale Konzentration und körperliche Ausdauer. Neben der hohen technischen Fertigkeit in der Verwendung des Pendels sind Wiederholung und Konzentration die entscheidenden Faktoren, um die filigranen Bewegungen des

¹⁵⁵ Vgl. Ebd. S. 120-125.

¹⁵⁶ Vgl. Knoblauch, Hubert: »Das Ding dreht sich. Die Wünschelrute, die Entzauberung und das Populäre«, in: (Hg.). Eva Kreissl. *Kulturtechnik Aberglaube. Zwischen Aufklärung und Spiritualität. Strategie zur Rationalisierung des Zufalls*. Bielefeld: Transcript Verlag 2013. S. 253-271. Hier: S. 266.

¹⁵⁷ Vgl. Knoblauch, Hubert. *Die Welt der Wünschelrutengänger und Pendler: Erkundungen einer verborgenen Wirklichkeit*. Frankfurt/Main: Campus-Verl., 1991. S. 76, S. 82.

Pendels und dessen Abweichungen deuten und identifizieren zu können. Insbesondere der medizinische Einsatz des Pendels in der Radiästhesie mit der Suche nach und dem Schutz vor schädigenden Strahlen werden bei Emma Kunz mit weiteren Gegenständen wie dem Geigerzähler oder den Bleiplatten flankiert. Im Gespräch mit ihren Patienten versucht sie Klarheit über die individuellen körperlichen oder seelischen Beschwerden zu erhalten. Ausgehend von einer konkreten Frage oder Problemstellung lotet sie auf einem horizontal liegenden Millimeterpapier mit einem Pendel einzelne Punkte aus, von denen sie mit Bleistift und Lineal sogenannte „Schwerpunkte“ und „Schwerlinien“ zeichnet.¹⁵⁸ Dabei reichen ihre Fragen von Politik über Philosophie bis hin zu Persönlichem. Auf die einzelnen Schwerlinien folgt die Ausarbeitung und die Schichtung geometrischer Formen wie Kreuzen, Kreisen, Sternen und Parallelogrammen. Mit dem Einsatz eines breiten Farbspektrums werden einzelne Formen wie auch flächige Linienbündel hervorgehoben, ebenso wie Bildflächen mit Buntstiften koloriert. Die körperlich fordernden Sitzungen dauern bis zu 24 Stunden lang bis diese, ihrem Empfinden nach, abgeschlossen sind. Am Ende des Prozesses stehen filigrane Linienkonstruktionen, die Darstellungen von tier- und menschgestaltigen Figuren, pflanzliche sowie geometrische Formen von Polygonen, Kreisen und Kristallen umfassen.¹⁵⁹ Im Laufe der jahrelangen Wiederholung und Übung wird sie zum Ende ihres Lebens das Pendel nicht mehr benötigen.¹⁶⁰ Die Transformation der magischen Praktik des Pendelns orientiert sich an der Moderne und verschafft sich im Narrativ derselbigen ihre Legitimation. Indem Emma Kunz die Praktik des Pendelns aufgreift, schreibt sich die Transformation der Magie in der Moderne in ihrer künstlerischen Praxis fort: mit einer zunehmenden Abstrahierung der Suche nach dem Unsichtbaren, hin zu einer Verinnerlichung der Prozesse zu einer Theoretisierung und wissenschaftlichen Diskursivierung des Pendelns im 20. Jahrhundert. Als Tätigkeit erfordert das Pendeln Übung durch Wiederholung, Konzentration und ein hohes Abstraktionsvermögen, was sich in ihrem Arbeitsprozess zeigt. Das Pendel wird so zu einem Instrument der Verlängerung des Körpers, sowie zu einem Verfahren der Entpersonalisierung und Automatisierung im künstlerischen Prozess von Emma Kunz.¹⁶¹ Es weist damit Ähnlichkeiten zum

¹⁵⁸ Vgl. Bonnefoit, Régine, und Sarah Petrucci: »Einführung«, in: Bonnefoit, Régine, und Sarah Petrucci. *Zahl, Rhythmus, Wandlung: Emma Kunz und Gegenwartskunst*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Ziegelhütte Appenzell, 26. April-25. Oktober 2020. Göttingen: Steidl, 2020. S. 13-25. Hier: S. 14.

¹⁵⁹ Vgl. Ebd. S. 14.

¹⁶⁰ Vgl. Burri, Peter: »Emma Kunz hat mir das Leben gerettet.«, in: Althaus, Karin. *Weltempfänger: Georgiana Houghton, Hilma af Klint, Emma Kunz*. Ausst.-Kat. Lenbachhaus München. München: Hirmer, 2018. S. 174-175. hier, 175.

¹⁶¹ Vgl. Petrucci, Sara: »Körper und Geometrie. Sichtbarmachung und Wandlung«, in: (Hg.) Bonnefoit, Régine, und Sarah Petrucci. *Zahl, Rhythmus, Wandlung: Emma Kunz und Gegenwartskunst*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Ziegelhütte Appenzell, 26. April- 25. Oktober 2020. Göttingen: Steidl, 2020. S. 52-85. Hier: S. 57.

automatischen Schreiben und Zeichnen auf. Als Instrument der Materialisierung war dieses Verfahren Teil von spiritistischen Séancen und seit den 1860er Jahren in viktorianischen Salons weit verbreitet. Es diente dazu den Kontakt mit den Geistern aus dem Jenseits im Diesseits herzustellen und zu materialisieren.¹⁶² In der Entwicklung von abstrakten Bildern war dieses Verfahren ein wichtiges Mittel für Hilma af Klint. Mit ihrem Selbstverständnis als Medium, arbeitete sie regelmäßig zusammen mit ihrer Künstlerinnengruppe *The Five* (schwedisch, *De Fem*).¹⁶³ Mit hoher Konzentration und Schnelligkeit entstanden zahlreiche Bleistiftzeichnungen mit geschwungenen Linien, Spiralen und organischen Formen, deren Gegenständlichkeit sich mit zunehmender Materialisierung auf dem Papier in die Abstraktion auflöste. Fragen der Autorschaft waren nicht entscheidend.

Wenn das Pendeln eine Tätigkeit des Einfangens und Umwandeln von schädigenden in heilende Energien ist, bringt das Raster des Millimeterpapiers als bildnerisches Mittel die Verbindung des Spirituellen mit dem Materiellen zur Anschauung.¹⁶⁴ Die Zeichnung *Werk Nr. 20* (Abb. 1), die zu Beginn der Arbeit ausführlich beschrieben wurde, zeigt eine filigrane, gleichmäßige Auffächerung von Linien in Form eines roten Kreises mit einem hellen Kreis in der Bildmitte. Der helle Kreis ist durch zwei sich rechtwinklig schneidende Geraden flankiert. Aus ihm heraus öffnet sich diagonal ein heller Linienstrahl zur Senkrechten. Die Konzentration auf die Bildmitte, die Symmetrie der Komposition, die nur durch wenige Bildelemente leichte Verschiebungen aufweist und das Streben zur Senkrechten sind als drei formale Charakteristika der Zeichnungen beschrieben worden. Unter der Berücksichtigung von Kunz' Orientierungstafel (13,14) ist mit dem Streben zur Senkrechten eine Überwindung des Guten wie Bösen verbunden und markiert den Übergang vom Irdischen zum Göttlichen und dem Licht. Der Kreis in der Bildmitte der *Zeichnung Nr. 20* verweist nicht nur auf eine Leere, einer geistigen, spirituellen Innerlichkeit, sondern ist über die Struktur des Rasters konstitutiv mit der Materialität des Millimeterpapiers verbunden. Die Kunsthistorikerin Rosalind Krauss beschreibt das Raster in der Moderne als ein Zeichen der Autonomie der Kunst, weil es sich auf die Flächigkeit und Materialität des Bildes bezieht und zugleich einen Verbindungspunkt zum

¹⁶² Vgl. Gomel, Elana. »'Spirits in the Material World': Spiritualism and Identity in the 'Fin De Siècle'«. *Victorian Literature and Culture*, 2007, Vol. 35, No. 1 (2007), S. 189-213, hier S. 203. Im Gegensatz zum „Schweben über den Tischen“ und Klopfgeräuschen, war das automatische Schreiben als eine seriösere Form der Materialisierung angesehen.

¹⁶³ Vgl. Martin, Hedvig: »Hilma af Klint and The Five: The Time of Preparation«, in: (Hg.) Iris Müller-Westermann / Milena Høgsberg. *Hilma af Klint. Artist, Researcher, Medium*. Ausst.-Kat. Moderna Museet, Malmö. Berlin: Hatje Cantz 2020. S. 61-81. Hier: S. 61.

¹⁶⁴ Formal-ästhetisch wäre es mit Sicherheit ausführlicher zu diskutieren, in welcher Art und Weise die radiästhetische Vorstellung eines weltumspannenden Liniennetzes im mikrologischen Maßstab in Kunz' Zeichnungen aufgegriffen wird.

Geistigen aufweist.¹⁶⁵ Sie bezieht sich auf Künstler wie Kasimir Malevich oder Piet Mondrian, die sich nicht für die Materie von Leinwand, Pigment oder jede andere Form von Materie interessierten, sondern vornehmlich für Geist, Sein und Bewusstsein.¹⁶⁶ Mit dem Raster in der Moderne ist die Ambivalenz und Unklarheit der Verbindung von Materie und Geist, dem Materiellen und Spirituellen verbunden.¹⁶⁷ Das Raster als Formprinzip hält diese beiden konträren Sichtweisen in der Moderne in einer „Art para-logische[m] Schwebezustand“ aufrecht. Den Erfolg des modernistischen Formprinzips erklärt sich Krauss aus seiner Struktur als Mythos, welchen sie zu entschleiern versucht: „Diese mythische Macht des Rasters erlaubt uns zu denken, wir hätten es mit Materialismus (Wissenschaft oder Logik) zu tun, während es uns gleichzeitig eine Hintertür zum Glauben (zur Illusion oder Fiktion) öffnet.“¹⁶⁸ Mit der modernistischen Feindlichkeit gegenüber der Literatur, des Narrativen und des Diskurses, verstärkte sich die Kluft zwischen der Exklusivität der Visualität gegenüber Eingriffen aus der Sprache. So war mit dem Erfolg des Rasters zugleich die Grundlage für eine „Autonomisierung“ der Kunst geschaffen, die zu ihrem „Ghetto“ wurde.¹⁶⁹ Das Raster in seiner Vermittlungsfunktion zwischen dem Geistigen und Materiellen¹⁷⁰, aber auch als Transformator, als eine Struktur, die Bestehendes in eine andere Form übersetzt, ist zentral für das Bildverständnis von Emma Kunz.¹⁷¹ Das Millimeterpapier als Ordnungsmuster und Koordinatensystem bildet die Grundlage dafür, Energien sichtbar zu machen. Zugleich konstituiert die Struktur des Rasters als System, die Möglichkeiten der Mannigfaltigkeit und Wandlungen der Formen: „Their drawings observe the qualities of the grid in a way that uses this specific structure of relationships based on constant lines to generate a multitude of completely diverse and distinct abstract forms. It is astonishing to recognize the endless possibilities in a defined pattern.“¹⁷² Die Rasterstruktur definiert die Formwerdung, wie auch die Formwerdung nur durch die Rasterstruktur

¹⁶⁵ Vgl. Krauss, Rosalind. »Grids«. *October* 9 (1979). S. 51–64, hier 51 f. „[...] the grid is a staircase to the Universal“.

¹⁶⁶ Krauss, Rosalind. »Grids«. *October* 9 (1979). S. 52. „There is no painter in the West who can be unaware of the symbolic power of the cruciform shape and the Pandora’s box of the spiritual reference that is opened once one uses it.“

¹⁶⁷ Vgl. Ebd. S. 54.

¹⁶⁸ Krauss, Rosalind: »Raster«, in: (Hg.) Herta Wolf. *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*. Verlag der Kunst: Dresden, 2000. S. 55.

¹⁶⁹ Vgl. Krauss, Rosalind. »Grids«. *October* 9 (1979). S. 51. „The arts, of course have paid dearly for this success, because the fortress they constructed on the foundation of the grid has increasingly become a ghetto.“

¹⁷⁰ Vgl. Flüe, Barbara/ Annamira Jochim: »’Un regard ouvert sur l’invisible...’ Alternative Wissenssysteme bei Emma Kunz, Joseph Beuys und Mario Merz.«, in: dies. *Science & Fiction. Künstlerische Praxis im Dialog mit den Wissenschaften*. Ausst.-Kat., Kunstmuseum Solothurn. Zürich: edition fink, 2011. S. 20.

¹⁷¹ Vgl. Ebd. S. 23.

¹⁷² Ebd. S. 36.

ermöglicht wird. Die Formen sind gezwungen sich in das System des Rasters zu integrieren und widersetzen sich diesem zugleich. Die Formen sind „wandelbare Resultate eines gleich bleibenden Gerüstes“:

Es gehe nicht um die Analyse des einzelnen Bildes, „sondern die beispielhafte Darlegung, dass bestimmte, sich gesetzmäßig ergebende Punkte (...) ganz verschiedene Formgestalten ergeben, die immer im Ganzen des Beziehungsgeflechtes gründen. Man kann also sagen: Formen sind wandelbare Resultate eines gleichbleibenden Gerüstes, oder: Das Gerüst ist gesetzmässig gebaut, die innere Konstruktion ist logisch, doch die Resultate davon verändern sich oder sind veränderbar.“¹⁷³

So geraten die Zeichnungen selbst in Bewegung und in Schwingung, wenn sie einerseits das System und die Verschiebung des Systems, die Wahrnehmung und die Veränderung von Wahrnehmung sowie die Klarheit wie auch die Verunsicherung von Klarheit darstellen, wie de Zegher feststellt.¹⁷⁴ Kunz' spirituelle Bilder, sind Ergebnisse von materiellen Prozessen der körperlichen Verausgabung. „[...] es sind zwar abstrakte Bilder, aber gerade keine, die sich als rein spirituelle über materielle Prozesse erheben würden, sondern genau deren Ergebnisse sind und dorthin auch wieder gelenkt werden, denn sie setzte ihre Energiediagramme zum Heilen ein.“¹⁷⁵ In diesem Moment des „Willen zur Nützlichkeit der Zeichnungen“¹⁷⁶ liegt vielleicht auch der Kern dessen, was die Psychoanalytikerin und Künstlerin Bracha L. Ettinger beschreibt. Ettinger weist in ihrem bemerkenswert komplexen Text auf die Parallelität und Gegenläufigkeit von Paul Klee und Emma Kunz in ihrer unterschiedlichen Herangehensweise an die Arbeit mit dem Pendel hin. Während Klee die kosmischen Kräfte in der Zeichnung zähmt, nutzt Emma Kunz die Zeichnung als „Sprungbrett“, um diese kosmischen Kräfte in einen beständigen und kontinuierlichen Fluss zwischen ihr selbst, dem Kunstwerk und den Anderen „freizugeben“.¹⁷⁷ Dem Moment der Zählung bei Klee stellt Ettinger den Moment der Freigabe der Kräfte bei Kunz gegenüber und diese Freigabe

¹⁷³ Vgl. Kneubühler, Theo: »Die Kunst der Heilerin aus Brittnau«, in: *Basler Magazin*, 3, 20.01.1979, S. 2. Zitiert nach: von Flüe. S. 23.

¹⁷⁴ „Their drawings reflect both system and displacement of system, perception and transformation of perception, clarity and and its dislocation.“ de Zegher, Catherine: »Abstract«, in: Zegher, M. Catherine de, und Hendel Teicher. *3 x Abstraction. New Methods of Drawing: Hilma af Klint, Emma Kunz, Agnes Martin*. New Haven, Conn.: Yale Univ. Press, 2005. S. 36.

¹⁷⁵ Leeb, Susanne: »Materialität der Diagramme«, in: (Hg.) Gunter Reski. *The Happy Fainting of Painting*. Walther König: Köln 2014. S. 30-39, Hier: S. 39.

¹⁷⁶ Vgl. Pelzer, Birgit: »Idealities«, in: Zegher, M. Catherine de, und Hendel Teicher. *3 x Abstraction. New Methods of Drawing: Hilma af Klint, Emma Kunz, Agnes Martin*. New Haven, Conn.: Yale Univ. Press, 2005. S. 64. „Emma Kunz's drawings are charged with a will to usefulness.“

¹⁷⁷ Ettinger, Bracha L.: »The Art-and-Healing-Oeuvre: Metamorphic Relinquishment of the Soul-Spirit to the Spirit of the Cosmos.«, in: (Hg.) Catherine de Zegher und Hendel Teicher. *3 x Abstraction. New Methods of Drawing: Hilma af Klint, Emma Kunz, Agnes Martin*. New Haven, Conn.: Yale Univ. Press, 2005. S. 217.

vollzieht sich in einer temporären, offenen Relation zwischen Künstlerin-Heilerin und der Betrachterin. Es ist eine Relation, die durch Heilen hergestellt wird. „The artist-healer becomes a wit(h)nessing agency, and the healed viewer becomes the transient forces’ receptive pole.“¹⁷⁸ In welchem Spannungsmoment steht die Praktik des Heilens zur Moderne und welche konkrete Form nimmt das Heilen bei Emma Kunz an?

3. Von der Moderne heilen?

„Sagen Sie nichts! Ohne ein Wort zu verlieren, begann sie zu pendeln. Sie war hochkonzentriert, jedes Wort war eine Störung.“¹⁷⁹ So beschreibt Peter Burri in einem Zeitzeugenbericht den Moment in dem Emma Kunz mit ihrem Prozess des Heilens beginnt. Der Zeugenbericht von Peter Burri enthält aufschlussreiche Hinweise über die Behandlungsweise, die Anwendung von Heilmitteln und den Umgang mit ihren Patienten. Dieser Bericht dient als Grundlage um die Praktik des Heilens bei Emma Kunz zu beschreiben und das Verhältnis zu den Zeichnungen zu analysieren. In einem zweiten Schritt soll die spezifische Form des Zeitzeugenberichts Aufschluss über den Konflikt zwischen Schulmedizin und Naturheilkunde geben.

In den Sommerferien 1943 isst Burri als achtjähriger Junger Schokolade, die von Jodtabletten umhüllt war. Er wird zum Kinderarzt geschickt und erhält die Diagnose einer schweren Jodvergiftung. „Es gäbe kein Mittel zur Heilung.“¹⁸⁰, teilt der Arzt seiner Mutter mit. „Ich spürte instinktiv, dass ich vielleicht sterben würde.“¹⁸¹ Als der Pfarrer am nächsten Tag von dem Unglück erfährt, stellt er den Kontakt zu Emma Kunz her, die ihm mit einem Augenleiden half. „Emma Kunz wollte die ärztliche Diagnose nie wissen.“¹⁸² Sie wollte „schauen“ und dann zurückrufen. Am nächsten Tag empfängt sie Peter Burri in einem weißen Ärztemantel. Er solle nichts sagen. Hochkonzentriert pendelt sie eine halbe Stunde lang und sagt: „Peter hat eine schwere Medizinalvergiftung!“¹⁸³ Sein Vater bestätigt die Diagnose einer Jodvergiftung. Kunz „arbeitete“

¹⁷⁸ Ebd. S. 217.

¹⁷⁹ Vgl. Burri, Peter: »Emma Kunz hat mir das Leben gerettet.«, in: Althaus, Karin. *Weltempfänger: Georgiana Houghton, Hilma af Klint, Emma Kunz*. Ausst.-Kat. Lenbachhaus München. München: Hirmer, 2018. S. 174.

¹⁸⁰ Ebd. S. 174.

¹⁸¹ Ebd. S. 174.

¹⁸² Ebd. S. 174.

¹⁸³ Ebd. S. 174.

weiter. „Das Pendeln nannte sie immer »Arbeit«. Es war Schwerstarbeit.“¹⁸⁴ Zum Ende der Sitzung stellt Kunz fest, dass der Junge zu retten sei, wenn ihre Anordnungen genau befolgt würden.

„Am folgenden Tag kam Emma Kunz zu uns und blieb mehrere Tage. Sie bat mich, sie »Penta« zu nennen. Ich konnte mittlerweile kaum noch gehen, mein ganzer Organismus war in einem sehr kritischen Zustand. Penta arbeitete jeden Tag mehrere Stunden im Nebenzimmer. Von Stunde zu Stunde mussten andere Organe energetisiert und unterstützt werden. Wäre eines kollabiert, hätte das zu einem Dominoeffekt mit fatalen Folgen geführt. Unterstützend zu ihrer geistigen Arbeit wurde zum Beispiel mein Herz mit einem Eisbeutel gekühlt wofür mein Vater ein Spezialgestell konstruierte. Kurz danach gab es Milch mit ausgepresstem Knoblauch, leichtes Einreiben mit Öl im Bauchbereich, kalte Wickel an den Unterschenkeln, warme Wickel für die Leber. Leider wurden all diese Anwendungen nirgends dokumentiert.“¹⁸⁵

Nach drei, vier Tagen war die schlimmste Krise überwunden und Emma Kunz reiste wieder ab. Die anschließende Behandlung erforderte genaue Anweisungen, die Kunz zweimal täglich per Telefon übermittelte. So „verordnete“ sie Schlagrahm, Butter, Eier und Zitronen in großen Mengen, deren Beschaffung während des Krieges einen großen Aufwand erforderten. „Ich erinnere mich wie Penta meinen Vater einmal durchdringend ansah und sagte: Sie werden es beschaffen.“¹⁸⁶ Und so gelangt Burri's Vater, der im Militärdienst im Tessin war, über italienische Schmuggler an die dringend erforderlichen Zitronen. Die Beschaffung von Waren im Krieg war unter harte Strafe gestellt. Doch sein Vater ging das Risiko ein. „Mein Vater tat es im Auftrag von Penta für seinen Sohn. Auch die anderen, streng rationierten »Heilmittel« kamen bis Kriegsende auf vielerlei Wegen zu uns!“¹⁸⁷ Peter Burri war auf dem Weg der Besserung. Über die Dauer der intensiven Behandlung vor Ort hinaus, empfiehlt Emma Kunz seinen Eltern ihn auf eine Schule in den Bergen zu schicken. Ihre Worte an Peter Burri waren die folgenden: „»Wenn du dich genau an das hältst, was mir für dich gezeigt wird, wird in deinem zwanzigsten Jahr alles ausgewachsen sein!«“¹⁸⁸ Die Aussage von Emma Kunz habe sich bewahrheitet, so Burri. Er sei 83 Jahre alt und gesund.

Emma Kunz diagnostizierte Krankheiten durch das Pendel. Das Verständnis von „Pendeln als Arbeit“ geht mit der Voraussetzung einer hohen Konzentration einher, die ohne jede Störung oder Dialog mit dem Patienten vor sich gehen müsse. Mit klaren Anweisungen fordert sie Ruhe und

¹⁸⁴ Vgl. Ebd. S. 174.

¹⁸⁵ Ebd. S. 174.

¹⁸⁶ Ebd. S. 175.

¹⁸⁷ Ebd. S. 175.

¹⁸⁸ Ebd. S. 175.

Konzentration gegenüber ihren Patienten in den Sitzungen ein. Die „genaue“ Anwendung beziehungsweise die Zusammensetzung der Heilmittel ist nicht überliefert. Die verwendeten „Heilmittel“ reichen von Milch, Knoblauch, Öl, Schlagrahm, Butter und Eiern bis zu Zitronen. Die Organe behandelte sie mit kalten oder warmen Wickeln, mit dem Pendel, mit „Energetisierungen“ oder „Fernbehandlung“. Sie entwickelte eine phytotherapeutische Arznei, die aus drei Heilpflanzen besteht und den Namen „Hausgeist Rochus“ trägt. Unter dem Namen „Kräuteressenz nach Originalrezept von Emma Kunz“ ist das Mittel im Emma-Kunz-Zentrum erhältlich. Im Jahr 1942 entdeckte sie in den Römersteinbrüchen Würenlos in der Nähe von Zürich das Heilgestein Aion A, dem sie starke energetische Kräfte zuschrieb. Die Heilerde wird bis heute in Apotheken und Drogerien vertrieben. Emma Kunz nutzte Mittel aus der Natur (Heilerde- und kräuter) sowie Licht und Luft als Bestandteile ihrer Therapien und Behandlungen. Hierzu schreibt Anton C. Meier: „Heilkraft ist nach Emma Kunz Ausdruck einer allumfassenden Kraft im Universum. Jedes Wesen, das in vollkommener Harmonie mit den kosmischen Gesetzen lebt, bedient sich in ganz selbstverständlicher und ungezwungener Weise dieser Kräfte. Einer Krankheit liegt folglich als allgemeine Ursache immer ein unausgewogenes Verhältnis zur Natur zugrunde.“¹⁸⁹ Diese Vorgänge seien aber nicht als Wunder zu begreifen, sondern basieren auf Gesetzmäßigkeiten, so Meier: „Emma Kunz war überzeugt, dass diese Kräfte durch unsere Kopflastigkeit und unseren Materialismus verschüttet worden sind.“¹⁹⁰

Zeichnungen im therapeutischen Feld

In dem Zeugenbericht beschreibt Peter Burri auch den Vorgang des Zeichen- und Pendelprozesses ausführlicher. Emma Kunz pendelte stundenlang bei höchster Konzentration, während Burri zu ihren Füßen saß. Wenn er sich bewegte, wies sie ihn unwirsch zurecht.

„Bei meinen Besuchen sah ich Penta auch zeichnen. Es war unglaublich, mit welcher Geschwindigkeit sie Punkte auf Millimeterpapier setzte, Das ganze Blatt war mit Hunderten von Punkten übersät. Deren Lage bestimmte sie mit dem Pendeln. Es war rätselhaft für mich, wie sie wusste, welche Punkte anschließend zu verbinden waren. Jedes Bild entstand in einer »Sitzung«, auch wenn sie Tag und Nacht dauerte. Sie sagte mir auch, dass sie zu Beginn nie wisse, wie das fertige Bild aussehen würde, es sei aber die komplette Antwort auf ihre Fragen. Sie äußerte sich nie zu dessen Inhalt.“¹⁹¹

¹⁸⁹ Meier, Anton C. *Emma Kunz 1892-1963: Forscherin, Naturheilpraktikerin, Künstlerin*. Würenlos, 2003. S. 16.

¹⁹⁰ Ebd. S. 18.

¹⁹¹ Ebd. S. 175.

Burri war beeindruckt von der Geschwindigkeit mit der Kunz pendelte und die Punkte festlegte, um sie mit Linien zu verbinden und so die Linienkonstruktion aufzuspannen. Mit einem Pendel bestimmte sie die Lage vieler Punkte, von denen sie aber nur eine Auswahl durch gerade Linien verband. Ihre Wahl der Verbindungen aus Linien und Punkten war aus der Sicht von Burri nicht nachzuvollziehen. Er bezeichnet sie als „rätselhaft“. Seine Erinnerungen an die Sitzungen vermitteln einen Eindruck über die Strenge des Ablaufs. Jedes Bild entstand in einer Sitzung, unabhängig davon ob es den Tag oder die Nacht über dauern würde. Die Frage, welche Rolle die Bilder im Heilvorgang selbst spielen, ist nicht eindeutig zu beantworten. Susan Klein begreift Kunz' Zeichnungen als Ausdruck von unsichtbaren Energiefeldern, durch die Menschen geheilt werden könnten. Die Energiefelder zeigten entweder den Grund oder die Manifestation der Krankheit an. Um eine Person zu heilen, müssten die Ungleichgewichte innerhalb des Energiefeldes der Person betrachtet werden und nicht nur die Krankheit an sich. „Nicht die Krankheit müsse geheilt werden, sondern die Person als Ganzes, in seiner Gesamtheit.“¹⁹² Laut dem Zeugenbericht von Peter Burri hat Kunz in ihren späteren Jahren „viel mehr »gezeichnet« als »praktisch« geheilt“. Sie tat es aber, wenn sie darum gebeten wurde. Dazu verwendete sie eine der vielen Zeichnungen und suchte den entsprechenden »Fall« heraus. „Sie sagte einmal, in diesen Bildern sei die Antwort enthalten, auch wenn die Fragestellung bei der Entstehung eine andere gewesen sei.“¹⁹³ So sind die Bilder auf der einen Seite Instrumente im Heilprozess bei dem schädigende in heilende Energien eingefangen und umgewandelt würden. Auf der anderen Seite seien die Bilder Speicher und Diagramme, die jederzeit von Neuem abgerufen und in der Betrachtung aktiviert werden könnten.¹⁹⁴ Die Bilder werden zur Grundlage für Gespräche mit Ratsuchenden und zu Meditationsvorlagen. Abgeschlossene und ausgewertete Bilder hingen zehn bis zwanzig Stück übereinander geschichtet in Kunz' Arbeitszimmer.¹⁹⁵ Die „Arbeit“ mit den Zeichnungen wird auch an der Materialität der Zeichnungen selbst sichtbar. Die Zeichnungen, die Emma Kunz häufig verwendet hat, weisen kleinste Löcher auf, verursacht durch die Aufhängung an der Wand.

¹⁹² Klein, Susan T.: »Emma Kunz as Healer«, in: in: Zegher, M. Catherine de, und Hendel Teicher. *3 x Abstraction. New Methods of Drawing: Hilma af Klint, Emma Kunz, Agnes Martin*. New Haven, Conn.: Yale Univ. Press, 2005. S. 139-142, Hier: S. 142. „The disease is not what is to be cured, but rather the person, as a whole, in total.“

¹⁹³ Ebd. S. 175.

¹⁹⁴ Vgl. Flüe, Barbara/ Annamira Jochim: »'Un regard ouvert sur l'invisible...' Alternative Wissenssysteme bei Emma Kunz, Joseph Beuys und Mario Merz.«, in: dies. *Science & Fiction. Künstlerische Praxis im Dialog mit den Wissenschaften*. Ausst.-Kat., Kunstmuseum Solothurn. Zürich: edition fink, 2011. S. 19.

¹⁹⁵ Vgl. Althaus, Karin: »Emma Kunz. Biografie.«, in: dies. *Weltempfänger: Georgiana Houghton, Hilma af Klint, Emma Kunz*. Ausst.-Kat. Lenbachhaus München. München: Hirmer, 2018. S. 167.

Die medizinische Radiästhesie und ihre kommunikative Form der Heilung

In seiner Struktur und Dramaturgie folgt der Zeugenbericht der kommunikativen Form der Heilung, wie sie der Sozialwissenschaftler Hubert Knoblauch analysiert hat. In Anlehnung an Knoblauchs These, dass sich die Referenzen der Legitimationen der magischen Praktik des Rutengehens und Pendelns in der Moderne verändert haben und sich zunehmend an Prinzipien der Moderne orientieren, analysiert Knoblauch auch die medizinische Radiästhesie. Als eine der wichtigsten Neuentwicklungen seit 1900 hat die medizinische Radiästhesie eine spezifische kommunikative Form der Heilung herausgebildet. Im Zuge der Transformation bildete die Radiästhesie ihre eigenen „Methoden der Objektivierung“ aus. Die grundlegende Form ist der Pendel- oder Rutenausschlag. Weitere Methoden umfassen die Visualisierung, die Vertonung (durch einen Geigerzähler) und die Protokollierung der Pendelausschläge. In der kommunikativen Form der Heilung wird Evidenz durch eine spezifische Erzählweise der Krankheitsbeschreibungen hergestellt. Typischerweise gibt es das Motiv der erfolglosen Schulmedizin, die den Patienten dazu bringt sich alternativen Heilverfahren zuzuwenden, was im Stil mit einer gewissen Dramatisierung einhergeht. Daraufhin erfolgt die Kontaktaufnahme mit einer Radiästhetin. Erst in einem zeitlichen Abstand erfolgt die Heilung oder Besserung, die auch als Wendepunkt beschrieben wird.¹⁹⁶ Nicht nur bei der kommunikativen Form der radiästhetischen Heilung, wie Knoblauch sie analysiert, sondern auch bei dem tatsächlichen Aufeinandertreffen von Radiästhetin und Patient ist die Erfahrung der Heilung zeitlich nachgelagert. Im Gegensatz zum magnetischen Heilen¹⁹⁷ bei der die „Heilung“ unmittelbar am eigenen Leib erfahren wird, ist beim radiästhetischen Heilen die unmittelbare leibliche Erfahrung nicht gegeben. Dieses „Fehlen“ der unmittelbaren Heilung während der Sitzung und auch in der kommunikativen Form der Heilung ist ein besonderes Merkmal der radiästhetischen Behandlung. Im Mittelpunkt der radiästhetischen Heilung steht nicht die Heilung als leiblich erfahrener Heilvorgang, sondern die Beschreibung der radiästhetischen Behandlung. Die Gründe hierfür sind juristischer Art und finden sich im Kurpfuschergesetz, welches verbot Diagnosen zu stellen und Versprechen zu machen. Aus diesem Grund fasste man die Heilerfolge in Form von Geschichten zusammen. Das heißt, dass die Ausbildung der narrativen Form der Heilung eine

¹⁹⁶ Vgl. Knoblauch, Hubert. *Die Welt der Wünschelrutengänger und Pendler: Erkundungen einer verborgenen Wirklichkeit*. Frankfurt/Main: Campus-Verl., 1991. S. 247-253.

¹⁹⁷ Siehe Animalischer Magnetismus und Mesmerismus. Kirchberger, Nico. *Schau(spiel) des Okkulten: die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2016.

direkte Folge der rechtlich sanktionierbaren Strittigkeit magischer Praktiken ist.¹⁹⁸ Die Behandlungsmethode der radiästhetischen Medizin greift also nicht direkt in den Körper ein, sondern wird über das Anzeigen von schädlicher Strahlung und deren Deutung in Form von Geschichte rekonstruiert. Die Heilerfolge sind narrativer Art. „Erst in der Kommunikation erlangen [die] Methode und Mittel eine therapeutische Bedeutung.“¹⁹⁹

Die Form und Dramaturgie des Zeugenberichts von Peter Burri folgt einer spezifischen kommunikativen Form der Heilung, die durch juristische Rahmenbedingungen bedingt ist. Die gesetzliche Regulierung der anderer Heilmethoden manifestiert sich in dem Zeugenbericht. In ihrer Zeit in den Kantonen Aarau und Obwalden geriet Emma Kunz wiederholt mit Vertretern der Schulmedizin in Konflikt. Sie wurde von der Gesundheitsdirektion des Kantons Aargau aufgefordert, ihre Heiltätigkeiten einzustellen.²⁰⁰ Diese Konflikte bewogen sie im Jahr 1951 nach Waldstatt in das Kanton Appenzell-Ausserrhoden umzuziehen. Das Kanton Appenzell wird als Sonderfall im Gesundheitswesen der Schweiz angesehen, dank seinem sehr liberalen Medizinalgesetz. Bis heute herrscht dort weitgehende Freiheit in der Ausübung von heilerischen Praktiken, auch für Personen ohne Medizinstudium.²⁰¹ Ein anderer Grund war das Interesse des Kantonschemikers Dr. Franz Decurtins an Kunz' Tätigkeiten.²⁰² Die Heilmethoden- und mittel sowie ihr Verständnis von Gesundheit und Krankheit haben ihren Ursprung in dem Feld der Naturheilkunde bzw. der alternativen Heilmethoden. „Der Gang zum Homöopathen oder zu anderen Alternativmedizinern war und ist bis heute gleichsam aktive Modernekritik der Patienten an der Schulmedizin und eröffnet damit zugleich einen Blick auf das Janusgesicht von Moderne und Medizin.“²⁰³ so formuliert es Alfons Labisch in seinem Beitrag und beschreibt damit das konfliktäre Verhältnis der Naturheilkunde zur Medizin im 19. Jahrhundert. Eine umfassende kritische Einordnung des Verhältnisses von Naturheilkunde und Medizin würde an dieser Stelle den Rahmen

¹⁹⁸ Vgl. Knoblauch, Hubert. *Die Welt der Wünschelrutengänger und Pendler: Erkundungen einer verborgenen Wirklichkeit*. Frankfurt/Main: Campus-Verl., 1991. S. 254 ff.

¹⁹⁹ Ebd. S. 254.

²⁰⁰ Vgl. Kerckhoff, Annette: »Emma Kunz«, in: dies. *Wichtige Frauen in der Naturheilkunde. Ihr Leben – Ihr Werk – Ihre Schriften*. Berlin: Springer Verlag, 2020. S. 133-137, hier S. 135.

²⁰¹ Vgl. Wicki, Michael. *Komplementärmedizin im Rahmen des Rechts. Abhandlungen zum Schweizerischen Recht*. (Hg.) Dr. Heinz Hausheer. Stämpfli Verlag: Bern 1998. S. 96-99.

²⁰² Vgl. Kerckhoff, Annette: »Emma Kunz«, in: dies. *Wichtige Frauen in der Naturheilkunde. Ihr Leben – Ihr Werk – Ihre Schriften*. Berlin: Springer Verlag, 2020. S. 133-137, hier S. 135.

²⁰³ Labisch, Alfons: »Medizin und Medizingeschichte«, in: (Hg.) Friedrich Jaeger. *Handbuch Moderneforschung*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 2015. S. 163-179, hier S. 173.

sprengen. Ein Grund für das konfliktäre Verhältnis lässt sich jedoch über Foucaults These in *Die Geburt der Klinik* (1963) erschließen, die hier nur in aller Kürze angeführt sei. Über Foucaults Analyse der Strategien am Beispiel der Klinik um 1800 lässt sich nachvollziehen, inwieweit die Klinik zum einzig entscheidenden Ort des medizinischen Wissens und Handelns wurde. Im Anschluss daran wird deutlich, warum die Frage des Ortes die Entscheidende ist, wenn es darum geht bestimmte Praktiken im Sinne von Michel de Certeau als Strategien oder Taktiken zu begreifen.

Michel Foucault untersucht in seiner Studie *Die Geburt der Klinik* (1963) den Übergang des medizinischen Wissen von Krankheiten zwischen klassischem, vor-klinischem Wissen und der anatomisch-pathologischen Medizin von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts in Frankreich.²⁰⁴ In diesem Übergang wird die Klinik von einem Ort an dem sich ein „vielfältiges Wissen von der Natur und als Erkenntnis des Menschen“ der Klassik sammelt zu einem Ort des kontrollierten Wissens.²⁰⁵ An einer winzigen, aber entscheidenden Veränderung kündigt sich die neue Struktur an. Sie zeigt sich im Verhältnis zwischen Arzt und Patient, denn nicht länger fragt, der Arzt „Was haben Sie denn?“, sondern „Wo tut es Ihnen weh?“²⁰⁶ Wesentlich verbunden damit ist die theoretische Umstrukturierung des Wissens über die Körper. Dieses Wissen über den Körper rekonstruiert Foucault in seiner Archäologie des ärztlichen Blicks über die Anatomie von Xavier Bichat. Während die mittelalterliche Medizin in den Bibliotheken „praktizierte“, wurde im 19. Jahrhundert das Wissen um die Klinik als Institution herum organisiert. In der Klinik findet nicht nur eine grundlegende Reorganisation des medizinischen Wissens statt, sondern überhaupt der Möglichkeit eines Diskurses über Krankheit.²⁰⁷ Im 19. Jahrhundert richtet sich die Medizin dann nicht mehr an der Gesundheit, sondern an dem Verhältnis des Normalen und Pathologischen aus. Während sich bis in die Frühe Neuzeit Physiologie, Pathologie und Therapie in eine umfassende Weltsicht einordneten, beginnt sich mit der Aufklärung die Frage der Erkenntnis vom religiösen Denken zu lösen. Der nicht-metaphysisch, nicht-religiöse Blick auf die Krankheit stellt sich als die Frage nach dem Sinn von Krankheit. Dieser wurde systematisch aus der Medizin

²⁰⁴ Völker, Jan: »Die Geburt der Klinik«, in: (Hg.) Clemens Kammler. *Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2014. S. 32-38, hier S. 34.

²⁰⁵ Vgl. Ebd. S. 87.

²⁰⁶ Vgl. Foucault, Michel. *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*. München: Carl Hanser Verlag 1973. S. 16.

²⁰⁷ Vgl. Ebd. S. 17.

der Moderne ausgeschlossen.²⁰⁸ Mit dem Verschwinden der Sinnfrage verschwindet der Patient als Person aus der Medizin. „Der Patient wird zum Fall.“²⁰⁹ Zudem wird die Technisierung und Spezialisierung in der Medizin als Entfremdung des Patienten vom Arzt kritisiert, in der die Gesundheit zu einer Angelegenheit des Labors wird.²¹⁰ Die Naturheilkunde reagiert auf diese Entwicklungen der modernen Medizin. Die Naturheilkunde lässt sich als eine „zugrunde liegende Lehre oder Doktrin, mit einem eigenen Konzept für Gesundheit und Krankheit“²¹¹ verstehen, welche spezifische Naturheilverfahren zum Einsatz brachte. Als Bewegung, die ihre Höhepunkte im 18. und 19. Jahrhundert hatte, speiste sie sich aus den ideengeschichtlichen, philosophischen Strömungen des Naturismus und Vitalismus. Die Vertreter des Naturismus bezogen sich auf den Naturbegriff von Jean-Jacques Rousseau (1712-1878) und folgten der Annahme, dass der „Naturinstinkt“ dem Menschen ein gesundes Leben ermögliche. Damit ging die Ablehnung von Arzneimitteln und Verfahren der wissenschaftlichen Medizin einher, weil sie einen „naturfremden Lebensstil“ bedeuten würden. Der Vitalismus mit der zentralen Annahme einer Lebenskraft, die für die Erhaltung der Gesundheit eine zentrale Rolle spielte und Krankheit die Störung der Lebenskraft darstellte.²¹² Mit der wachsenden Beliebtheit der Naturheilkundigen in der Mitte des 19. Jahrhunderts beginnt sich die Medizin stärker zu professionalisieren. Im Jahr 1852 wird ein Gesetz verabschiedet, dass in Preußen eine einheitliche universitäre Ausbildung der Ärzte regelt. Zusätzlich organisieren sich Ärzte stärker in Berufsverbänden.²¹³ „Vom Staat privilegiert, befand sich der ärztliche Stand auf dem Weg zur Monopolstellung für die medizinische Versorgung der Bevölkerung, während die Laienheilkundigen durch „Kurpfuscherverbote“ immer stärker zurückgedrängt werden sollten.“²¹⁴

²⁰⁸ Vgl. Labisch, Alfons: »Medizin und Medizingeschichte«, in: (Hg.) Friedrich Jaeger. *Handbuch Modernforschung*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 2015. S. 163.

²⁰⁹ Vgl. Ebd. S. 168.

²¹⁰ Vgl. Ebd.

²¹¹ Rothsuh, S. 9.

²¹² Vgl. Kerckhoff, Annette: »Ärztenschaft versus Laienheilkunde – der juristische Kampf gegen die „Pfuscher“«, in: dies. *Wichtige Frauen in der Naturheilkunde. Ihr Leben – Ihr Werk – Ihre Schriften*. Berlin: Springer Verlag, 2020. S. 24.

²¹³ Vgl. Ebd. S. 40.

²¹⁴ Vgl. Ebd. S. 24.

Der Glaube an das transformative Potential der Zeichnung

„As if abstract drawings needed to be operational and functional, these applied graphisms are to be seen through the prism of usage and didacticism.“²¹⁵ Die Bilder sind nicht nur Vermittler und Umwandler von Kräften, die im Pendeln eingefangen und über das Raster des Millimeterpapiers sichtbar gemacht werden. Wie der Zeugenbericht von Peter Burri zeigt, sind die Zeichnungen von Emma Kunz als Speicher, Diagramme und Graphen in einen Gebrauchszusammenhang eingebettet. Ihrer Funktion nach mussten sie operational und funktional sein. Doch die Zeichnungen waren nicht nur Instrument und Resultat, Umwandler oder Speicher des Prozesses aus Pendeln, Heilen und Zeichnen. Emma Kunz entwickelte eine Methode, in der sie eine schriftliche Erklärung ihres Bildwerkes vorlegt. Sie versteht ihre *Zeichnungsmethode* nicht nur als Dokument und Einführung, sondern auch als Möglichkeit ihr „Geheimnis als Schlüssel zur Offenbarung“ mit „jedermann“ zu teilen. Wiederholt betont sie den Wunsch, dass durch die Veröffentlichung auch die Leser Schaffen und Freude daran finden werden, sofern eine gewisse Kenntnis von Zahlen vorherrsche. Zum Ende der Methode kündigt sie eine weitere „weitgehende, demonstrative Aufklärungsbroschüre“ an, deren Veröffentlichung ausbleibt.²¹⁶ Mit ihrem Wunsch nach Einführung in ihre Methode und der Verbreitung der Schrift für ein Publikum verfolgt, Emma Kunz also durchaus „didaktische Ziele“.²¹⁷ Dafür spricht auch die Form des Lehrbuches bzw. der Anleitung für eine universelle Bildsprache, wie sie in der Geschichte der Abstraktion durchaus typisch ist. Der Glaube an die Methode als Mittel um Veränderungen zu ermöglichen, findet sich auch bei anderen künstlerischen Positionen in der Genealogie spiritueller Einflüsse der modernen Kunst. Die mediumistische Künstlerin Georgiana Houghton (1814-1884) versah ihre spiritistischen Zeichnungen mit detaillierten Beschreibungen des Produktionsprozesses und versuchte die Bedeutung ihrer Kunst, und die komplexen Symbole durch biblische Texten zu erhellen. Eine derartige Kontextualisierung mit biblischen Texten um das Verständnis des spirituellen Inhalts zu stärken war eine gängige Praxis von KuratorInnen und KünstlerInnen des 19. Jahrhunderts.²¹⁸ Von der Kunstkritik ihrer Zeit

²¹⁵ Pelzer, Birgit: »Idealities«, in: Zegher, M. Catherine de, und Hendel Teicher. *3 x Abstraction. New Methods of Drawing: Hilma af Klint, Emma Kunz, Agnes Martin*. New Haven, Conn.: Yale Univ. Press, 2005. S. 64.

²¹⁶ Vgl. Kunz, Emma. *Neuartige Zeichnungsmethode: Gestaltung und Form als Mass, Rhythmus, Symbol und Wandlung von Zahl und Prinzip*. Waldstatt: Dr. Schläpfer, 1953. o.S.

²¹⁷ Vgl. Bonnefoit, Régine: »Emma Kunz' Neuartige Zeichnungsmethode zwischen Esoterik und Rationalität«, in: Bonnefoit, Régine, und Sarah Petrucci. *Zahl, Rhythmus, Wandlung: Emma Kunz und Gegenwartskunst*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Ziegelhütte Appenzell, 26. April-25. Oktober 2020. Göttingen: Steidl, 2020. S. 25-41. Hier: S. 32.

²¹⁸ Vgl. Atkinson, Maggie. »Healing Vibrations through Visionary Art«. *Religion and the arts : a journal from Boston College* 19, Nr. 4 (2015). S. 339-388, hier 376.

unverstanden, lag für Houghton darin die Möglichkeit, dass BetrachterInnen Bilder zur Kontemplation und spirituellen Erfahrungen nutzen konnten. Damit stieß sie auf der einen Seite die Spiritisten vor den Kopf, die sich ohnehin den dogmatischen Ausprägungen der Religion entziehen wollten und auf der anderen Seite wurden ihre Bilder als „Realismus der materiellen Welt“²¹⁹ abgetan. Was Houghton mit Kunz teilt, ist der Glaube an die aktiven, transformatorischen Kräfte von Bildern, die in der Tradition von Andachtsbildern auf eine lange Tradition zurückblicken und ihrer Möglichkeit heilende Kräfte freizusetzen.²²⁰ Trotz der schriftlichen Erklärungen war Houghton überzeugt, dass die BetrachterInnen ihre eigene Kontemplationserfahrung vor den Bildern machen müssten, um die „individuelle Bedeutung“ zu erschließen. Das bilde die Grundlage für die Aktivierung der Selbstheilungskräfte und einer transzendentalen Erfahrung.²²¹

4. ‚Abstraktion im Übergang‘ zwischen Kosmologie und Grammatologie

„Alles geschieht nach einer bestimmten Gesetzmäßigkeit,
die ich in mir fühle und die mich nie lässt zur Ruhe kommen.“²²²

Emma Kunz

Im Jahr 1953 hat Emma Kunz eine schriftliche Äußerung zur Erklärung ihres Bildwerkes vorgelegt, indem sie ihre Schaffensmethode beschreibt. Ohne nähere Erklärung sind zwei Fassungen mit zwei unterschiedlichen Titeln erschienen: „Das Wunder schöpfender Offenbarung“ und „Die Neuartige Zeichnungsmethode“ mit demselben Untertitel „Gestaltung und Form als Mass, Rhythmus, Symbol und Wandlung von Zahl und Prinzip“.²²³ Beide Hefte (Abb. 16) unterscheiden sich nur in der Typographie und einer leicht unterschiedlichen Bildauswahl; die Texte sind identisch.²²⁴ Die *Zeichnungsmethode* mit ihren zwei Titeln verweist auf zwei Dimensionen ihres Schaffens, die sich zwischen Okkultismus und Spiritualität sowie Rationalität und Wissenschaft aufspannen und das

²¹⁹ Vgl. Ebd. S: 379.

²²⁰ Vgl. Ebd. S. 347.

²²¹ Vgl. Ebd. S. 342.

²²² Widmer, Heiny. *Emma Kunz*. Ausst.-Kat., Aargauer Kunsthaus. Zürich: A.C. Meier, 1973. o.S.

²²³ Kunz, Emma. *Neuartige Zeichnungsmethode: Gestaltung und Form als Mass, Rhythmus, Symbol und Wandlung von Zahl und Prinzip*. Waldstatt: Dr. Schläpfer, 1953. Mir liegt diese Fassung vor. Eine Abbildung mit dem Titel „Das Wunder schöpfender Offenbarung“ findet sich in Meier, Anton C. *Emma Kunz. Leben und Werk*. Würenlos: Emma-Kunz-Zentrum, 1998. S. 11.

²²⁴ Vgl. Bonnefoit, Régine: »Emma Kunz' Neuartige Zeichnungsmethode zwischen Esoterik und Rationalität.«, in: Bonnefoit, Régine, und Sarah Petrucci. *Zahl, Rhythmus, Wandlung: Emma Kunz und Gegenwartskunst*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Ziegelhütte Appenzell, 26. April-25. Oktober 2020. Göttingen: Steidl, 2020. S. 25-41. Hier. S. 26.

Paradoxon der Moderne zwischen Irrationalität und Rationalität berühren. Die Schrift wurde im Eigenverlag bei der Buchdruckerei „Dr. Hermann Schläpfer“ in Waldstatt herausgegeben. Sie erscheint in einer Lebensphase in der sich Emma Kunz auf dem Höhepunkt ihrer bildnerischen Tätigkeit befindet.²²⁵ Nach den Auseinandersetzungen mit und Behinderungen durch Schulmediziner in den Kantonen Aarau und Obwalden, ermöglicht ihr der Umzug nach Waldstatt im Jahr 1951 erstmals eine freie Entfaltung ihrer Heiltätigkeit im Kanton Appenzell-Ausserrhoden. In welcher Art und Weise ist die *Zeichnungsmethode* in die Spannung zwischen Okkultismus und Wissenschaft, zwischen Rationalität und Irrationalität eingespannt und wie verändert der Blick auf die Praktiken des Pendelns und Heilens die in der Geschichte der Abstraktion tradierte Dichotomie zwischen Spiritualität und Materialität? THESE ist, dass der Blick auf die Praktiken eine Perspektivierung der abstrakten Zeichnungen als wesentlich in materiell-körperliche Prozesse eingebundene spirituellen Bilder ermöglicht. Die Praktiken des Pendelns und Heilens sind nicht nur Verfahren der Umwandlung und Transformation von spirituellen und materiellen Komponenten. Die Genealogie der Praktiken mit und gegen die Moderne eröffnet einen Blick auf die Reflexivität und Kritikalität, die in den schwachen Praktiken liegt.

Im Feld kunsthistorischer Zuschreibungen

Die Zeichnungen von Emma Kunz wurden in der bisherigen kunsthistorischen Auseinandersetzung über ein breites Spektrum von Konzepten und Begriffen beschrieben. Von spirituell-geistigen Darstellungen von Kräften und Energien über religiöse-mystische Interpretationen bis hin zur Mathematik und Geometrie als Bezugsfeld, ist die Bandbreite der Bezeichnungen vielfältig. Astrologie²²⁶ und Graphologie²²⁷ wurden konsultiert, um ihr Werk zu entschlüsseln; kunsttheoretische Konzepte des Ornaments, des Diagramms und des Rasters wurden aufgegriffen.²²⁸ Zunächst wird Emma Kunz im Sinne einer Künstlerin als Medium aufgefasst. Ihre

²²⁵ Vgl. Szeemann, Harald: »Mehr als Kunst – eingebunden in Urschlamm und Lichtmystik« (1975), in: Meier, Anton C. *Emma Kunz. Leben und Werk*. Würenlos: Emma-Kunz-Zentrum, 1998. S. 72.

²²⁶ Vgl. Ring, Thomas: »Das Horoskop von Emma Kunz«, in: Meier, Anton C. *Emma Kunz. Leben und Werk*. Würenlos: Emma-Kunz-Zentrum, 1998. S. 149-169.

²²⁷ Harald Szeemann hat ein graphologisches Gutachten (1973) bei Katja Müri aus Zürich angefordert und einer Art psychisches Gutachten erstellen lassen. Vgl. Szeemann, Harald: »Mehr als Kunst – eingebunden in Urschlamm und Lichtmystik«, in: Meier, Anton C. *Emma Kunz. Leben und Werk*. Würenlos: Emma-Kunz-Zentrum, 1998. S. 55-90. hier S. 70.

²²⁸ Flüe, Barbara/ Annamira Jochim: »'Un regard ouvert sur l'invisible...' Alternative Wissenssysteme bei Emma Kunz, Joseph Beuys und Mario Merz.«, in: dies. *Science & Fiction. Künstlerische Praxis im Dialog mit den Wissenschaften*. Ausst.-Kat., Kunstmuseum Solothurn. Zürich: edition fink, 2011. S. 15-25.

Zeichnungen werden als Protokolle einer Auseinandersetzungen mit spirituellen Fragen verstanden. Harald Szeemann, der wie kein anderer Kurator mit der Sichtbarmachung ihres Oeuvres in den 1970er Jahren verbunden ist, macht Bezüge zur Theosophie und Ganzheitlichkeit. Er beschreibt ihre Blätter als „bildgewordene Theosophie“ und verortet Kunz' Praxis in der Sphäre des Bildlichen fernab von der Schriftlichkeit²²⁹: „Während indische und englische Theosophen, deutsche Anthroposophen sich mehrbändig äusserten, ergab sie sich der Strahlkraft der Berge und überwand bildnerisch den „Diskurs in der Enge“ (Paul Nizon), Materialismus, Moralvorstellungen, Sekten, Religionen, Vorurteile der Wissenschaft.“²³⁰ Entgegen der schriftlichen Ausarbeitung von theosophischen Theorien und Lehren, seien ihre Zeichnungen ein bildnerisches Beispiel für die Auseinandersetzung mit Theosophie. Er betont die Ganzheitlichkeit ihres Wirkens, welches sich auf die „Forschung, der Erforschung der Energieströmung zwischen den großen Polaritäten Makrokosmos und Mikrokosmos, Gott und Mensch, Gesundheit und Krankheit“²³¹ richtet, um zwischen den Polaritäten ein feinmaschiges Netz aus Wissen und Ahnung zu spinnen, dass ihr erlaubte selbst Medium der Übernahme und Übertragung von Kräften zu sein, schädigende in heilende Energien umzuwandeln.“²³² Kunz ist, zweitens, Kartografin unsichtbarer Kräfte und Energien und ihre Zeichnungen sind Instrumente der Diagnose und Heilung von Patienten. Das Medium der Zeichnung wird dabei zu einer Form der Kartografie zum Zwecke der Navigation. Visuell und funktional werden Kunz' Zeichnungen mit Stabkarten (Abb. 17) verglichen, weil sie in ihrer Tätigkeit als Heilerin „unsichtbare Energiefelder“ kartiere.²³³ Bei Stabkarten handelt es sich um Gedächtnisstützen und Orientierungshilfen, die lokal-spezifische Wellenformationen, Wind- und Wasserströmungen anzeigen und die nur individuell durch den jeweiligen Segler gelesen werden können. Sie kamen in der Gegend der Marshallinseln im Pazifik als Navigationsinstrument zum Einsatz. Ihre Existenz wurde erstmals im 19. Jahrhundert durch europäische Seefahrer

²²⁹ Hierzu vgl. Cixous, Hélène. »The Laugh of the Medusa.« *Signs*, Vol. 1, No. 4 (Summer 1976). S. 875-893. Cixous kritisiert den in diesem Argument von Szeemann anklingenden Phallogozentrismus, einer Fokussierung auf Schriftlichkeit. Dagegen setzt Cixous die *écriture féminine* (Form des weiblichen Schreibens). Ich danke Brigid Doherty für die Lektüre dieses wunderbaren Textes in ihrem Seminar, welches sie als Gastwissenschaftlerin im Wintersemester 2019/2020 an der Leuphana Universität Lüneburg gegeben hat.

²³⁰ Szeemann, Harald: »Mehr als Kunst – eingebunden in Urschlamm und Lichtmystik«, in: Meier, Anton C. *Emma Kunz. Leben und Werk*. Würenlos: Emma-Kunz-Zentrum, 1998. S. 55-90. hier S. 65.

²³¹ Vgl. Szeemann, Harald: »Mehr als Kunst – eingebunden in Urschlamm und Lichtmystik«, in: Meier, Anton C. *Emma Kunz. Leben und Werk*. Würenlos: Emma-Kunz-Zentrum, 1998. S. 55-90.

²³² Meier, Anton C. *Emma Kunz. Leben und Werk*. Würenlos: Emma-Kunz-Zentrum, 1998.

²³³ Vgl. Klein, Susan T.: »Emma Kunz as Healer«, in: in: Zegher, M. Catherine de, und Hendel Teicher. *3 x Abstraction. New Methods of Drawing: Hilma af Klint, Emma Kunz, Agnes Martin*. New Haven, Conn.: Yale Univ. Press, 2005. S. 138-141. Hier S. 139.

nachgewiesen.²³⁴ In dem Gebrauchszusammenhang der Heilung fungierten ihre Zeichnungen als „energetische Muster mit Mittlerfunktion“²³⁵ der Diagnose und Heilung von Patienten. In der Nähe zum Übersinnlichen und Geistigen weisen sie mit ihrer Symmetrie und Konzentration auf die Bildmitte Ähnlichkeiten zu „Meditations- und Wahrsagebilder“²³⁶ auf. In diesem Zusammenhang wird auf die Mandalas von C.G. Jung hingewiesen, die als transkulturelle Bildform eine heilende Wirkung haben sollen.²³⁷ Zuletzt, ist Kunz Forscherin und ihre Zeichnungen sind Hilfsmittel auf der Suche nach Erkenntnis über die Wege der Mathematik und Geometrie. So folgen ihre Zeichnungen einer „geometrischen Formensprache, die untrennbar mit der Suche nach Erkenntnissen über Menschen und die Natur“²³⁸ verbunden ist. Es handelt sich um „Bilder als magische Geometrie“²³⁹. Die Schweizer Kunstkritikerin Annelise Zwez deutet ihre Zeichnungen als Darstellungen einer dem „Universum eingeschriebenen Mathematik, die sie pendelnd erfasste“.²⁴⁰ Alle drei Beispiele verdeutlichen die Mathematik als spezifische Wahl von Emma Kunz dem Diktum der modernen Kunst zu folgen, das Unsichtbare sichtbar zu machen: „Für das Unsagbare hatte sie die Geometrie gewählt, wie ihre Zeitgenossen, die Quantenphysiker, die Mathematik. Sie arbeitete am selben Thema: Der Kommunikation und der gegenseitigen Beeinflussung von Geist und Materie.“²⁴¹

Dieser kursorische Überblick über die Einordnungen der Zeichnungen zeigt eine Spannung an: auf der einen Seite stehen die spirituellen Bezüge wie die der Theosophie und dem weltanschaulichen Konzept der Ganzheitlichkeit und auf der anderen Seite die Mathematik und Geometrie. Es liegt

²³⁴ Vgl. Teicher, Hendl: »Kaleidoscopic Visions«, in: Zegher, M. Catherine de, und Hendl Teicher. *3 x Abstraction. New Methods of Drawing: Hilma af Klint, Emma Kunz, Agnes Martin*. New Haven, Conn.: Yale Univ. Press, 2005. S. 134.

²³⁵ Bonnefoit, Régine, und Sarah Petrucci: »Einführung«, in: Bonnefoit, Régine, und Sarah Petrucci. *Zahl, Rhythmus, Wandlung: Emma Kunz und Gegenwartskunst*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Ziegelhütte Appenzell, 26. April-25. Oktober 2020. Göttingen: Steidl, 2020. S. 14.

²³⁶ Ebd. S. 14.

²³⁷ Vgl. Flüe, Barbara/ Annamira Jochim: »'Un regard ouvert sur l'invisible...' Alternative Wissenssysteme bei Emma Kunz, Joseph Beuys und Mario Merz.«, in: dies. *Science & Fiction. Künstlerische Praxis im Dialog mit den Wissenschaften*. Ausst.-Kat., Kunstmuseum Solothurn. Zürich: edition fink, 2011. S. 33.

²³⁸ Bonnefoit, Régine, und Sarah Petrucci: »Einführung«, in: Bonnefoit, Régine, und Sarah Petrucci. *Zahl, Rhythmus, Wandlung: Emma Kunz und Gegenwartskunst*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Ziegelhütte Appenzell, 26. April-25. Oktober 2020. Göttingen: Steidl, 2020. S. 14.

²³⁹ Fritz Billeter, »Die magische Geometrie der Pendlerin Emma Kunz«, in: *Tages-Anzeiger*, 20.12.1973.

²⁴⁰ Zwez, Annelise: »...vorausgesetzt, dass er mit der Zahl umzugehen weiss. Gedanken zum Werk von Emma Kunz«, in: Meier, Anton C. *Emma Kunz. Leben und Werk*. Würenlos: Emma-Kunz-Zentrum, 1998. S. 91-118. hier: S. 91. „Sie [die Bilder, AK] zeigen die dem Universum eingeschriebene Mathematik, die sie pendelnd erfasste.“

²⁴¹ Vgl. Burri, Peter: »Emma Kunz hat mir das Leben gerettet.«, in: Althaus, Karin. *Weltempfänger: Georgiana Houghton, Hilma af Klint, Emma Kunz*. Ausst.-Kat. Lenbachhaus München. München: Hirmer, 2018. S. 174-175. hier, 175.

nahe, das Werk zwischen Esoterik und Rationalität zu verorten. Weder dem einen Pol noch dem anderen Pol klar zuzuweisen, schlägt Catherine de Zegher vor, Emma Kunz als Phänomen des Übergangs zu beschreiben. Im Jahr 2005 im Drawing Center, New York wurden in der Ausstellung *3x Abstraction. New Methods of Drawing* künstlerische Arbeiten von Hilma af Klint, Emma Kunz und Agnes Martin gemeinsam präsentiert. Es war das erklärte Ziel der Kuratorinnen Catherine de Zegher und Hendel Teicher diese Oeuvres der ungegenständlichen und geometrischen Abstraktion nicht in der Tradition des Formalismus, sondern als Mittel und Instrument zu verstehen, um „philosophische, linguistische, wissenschaftliche und transzendente Ideen zu strukturieren“²⁴². Catherine de Zegher leitet den Begriff der Abstraktion aus dem Lateinischen *abstrahere* ab, der wegziehen, abziehen, teilen und entfernen bedeutet, was übertragen auf die Kunst von der Idee ausgeht, dass die künstlerische Form entweder von einem konkreten Objekt der realen Welt oder einer Idee und Vorstellung abgeleitet ist.²⁴³ Wenn die Abstraktion als Verfahren zwischen dem Realen und Imaginativen oszilliert weist sie Ähnlichkeiten mit der Sprache als System des Symbolischen auf, die in der Semiotik und Psychoanalyse in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zentral war und das Instrument war, Ordnung in die „chaotische, undenkbar Welt“ zu bringen. In diesem Streben nach einem „Erklärungsmodell“ der Welt sind die Parallelen von Linguistik und Grammatologie zu den Kosmologien des frühen 20. Jahrhunderts zu sehen, die zu einem bestimmten Zeitpunkt unzureichend wurden, so de Zegher.²⁴⁴ Die Gemeinsamkeit der drei Künstlerinnen liegt zum einen in der formalen Ähnlichkeit, wie der Verwendung von Linien und Rastern als Verbindung zum Immateriellen und Unsichtbaren und ihrem „Status als Einzelfiguren“. Zum anderen ist es das gemeinsame Verständnis von Abstraktion als Mittel um eine höhere kognitive Ebene zu erreichen, die mit Kräften und Prozessen des Lebens verbunden sind.²⁴⁵ So werden die Gemälde von Hilma af Klint als Darstellungen des „Unsagbaren und Übersinnlichen von metaphysischen Kosmologien“ verstanden. Diese Kosmologien beschäftigen sich mit der

²⁴² de Zegher, Catherine: »Abstract«, in: Zegher, M. Catherine de, und Hendel Teicher. *3 x Abstraction. New Methods of Drawing: Hilma af Klint, Emma Kunz, Agnes Martin*. New Haven, Conn.: Yale Univ. Press, 2005. S. 23.

²⁴³ Eine genauere Analyse des Abstraktionsbegriffs von de Zegher wird an dieser Stelle vernachlässigt, könnte aber gewinnbringend für die Frage sein, welche philosophischen Denktraditionen von Abstraktion sich in der Geschichte der abstrakten Kunst manifestiert haben und inwieweit eine Kritik der formalistischen Tradition nicht eine Kritik eines spezifischen Abstraktionsbegriffs bedeuten müsste. Vgl. Rajchman, John: »Abstraktion. Was ist abstrakt?«, in: (Hg.) Friedrich Meschede. *Etwas von etwas, abstrakte Kunst*. Jahresring 52. Köln: 2005. S. 91-107. Rajchman kritisiert die Abstraktion als ein Prozess, bei dem reine und wesentliche Formen extrahiert werden und plädiert für einen Abstraktionsbegriff als „unreine Mischung“ und Vermengungen im Sinne der „Re-assemblage“. Rajchman setzt mit dem Denken von Gilles Deleuze und Félix Guattari dazu an, das Bild dessen zu transformieren, was es heißt, abstrakt zu denken. Er bringt das abstrakte Denken mit den Künsten und der Abstraktion in den Künsten in einen Austausch.

²⁴⁴ Vgl. de Zegher, Catherine: »Abstract«, in: Zegher, M. Catherine de, und Hendel Teicher. *3 x Abstraction. New Methods of Drawing: Hilma af Klint, Emma Kunz, Agnes Martin*. New Haven, Conn.: Yale Univ. Press, 2005. S: 23.

²⁴⁵ Vgl. Ebd. S. 24.

Vorstellung des Universums als einem geordneten System und einem Raum-Zeit-Verständnis, welches auf theosophische und anthroposophische Konzepte zurückgreift. Emma Kunz wird als Übergangsphänomen beschrieben, da ihre Zeichnungen weiterhin eine Verbindung zu den „Kosmologien unsichtbarer Kräfte“ aufrechterhalten und gleichzeitig an die Mathematik und Linguistik als Erklärungsmodelle der Welt anknüpfen. Der Fokus der Arbeiten von Agnes Martin liegt auf im „Zwischenraum der reinen Wahrnehmung“ und verweist auf die Grenzen von Erkenntnis und Wahrnehmung.²⁴⁶ Af Klint, Kunz und Martin als drei Künstlerinnen unterschiedlicher Generationen über das Projekt der Abstraktion in Verbindung zu setzen, begreifen die Kuratorinnen als Möglichkeit eine kritische Lektüre der Kunstgeschichte im Allgemeinen und der individuellen Werke im Besonderen vorzunehmen. In Abgeschiedenheit²⁴⁷ mit einer protestantischen Arbeitsethik und Fleiß, teilen alle drei miteinander den Willen dazu Selbst-Wissen anzuhäufen, ebenso wie das Streben nach einer Erhebung des Geistes und kontemplativer Reflexion. Mit diesen Bestrebungen lassen sich die Arbeiten im Kontext von spirituellen und philosophischen Interessen verorten, die sich von vorherrschenden modernistischen und minimalistischen Ansichten unterscheiden. Die Gründe für ihre geringe Rezeption liegen für die Kuratorinnen im „Dogma des Modernismus“ begründet und seiner Fokussierung auf *Formen*, anstatt auf *Kräfte*. Sie argumentieren für ein Verständnis der Moderne, welches sich sowohl durch die vielen Experimente im „Zeitalter des Spiritismus“ ebenso wie durch die wissenschaftlichen Erkenntnisse der Zeit definiert.²⁴⁸

Erforschung des Unsichtbaren zwischen Okkultismus und Wissenschaft

Von den Kosmologien unsichtbarer Kräfte und einer Zeit bahnbrechender wissenschaftlicher Erkenntnisse sind Okkultismus, Spiritismus und Wissenschaft für die KünstlerInnen vor dem Ersten Weltkrieg gleichwertige Wege mit ihrer Beschäftigung mit den unsichtbaren Aspekten der Natur.²⁴⁹ Okkultismus (lat. *occultum*: das Geheimnisvolle, Verborgene) ist ein Sammelbegriff für Lehren und

²⁴⁶ Vgl. Ebd. S. 23 f.

²⁴⁷ Die Frage der Abgeschiedenheit von Hilma af Klint wurde weitestgehend widerlegt sowie umfangreiche Reisen durch Europa und ihr Wirken in und durch KünstlerInnennetzwerke dargelegt vgl. Voss, Julia. »Die Menschheit in Erstaunen versetzen«. *Hilma af Klint. Biographie*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2020 und Voss, Julia: »Five Things to Know About Hilma Af Klint«, in: in: (Hg.) Kurt Almqvist/ Louise Belfrage. *Hilma af Klint. Visionary*. Bokförlaget : Stolpe 2019. S. 21-41.

²⁴⁸ Vgl. Ebd. S. 33.

²⁴⁹ Vgl. Dalrymple Henderson, Linda: »Die moderne Kunst und das Unsichtbare. Verborgene Wellen und Dimensionen des Okkultismus und der Wissenschaften« in: Apke, Bernd, und Ingrid Ehrhardt. *Okkultismus und Avantgarde: von Munch bis Mondrian 1900 - 1915*. Schirn Kunsthalle Frankfurt. Ostfildern: Ed. Tertium, 1995. S. 15.

Praktiken zur Erklärung von übersinnlichen, übernatürlichen Phänomenen.²⁵⁰ Eine der breitesten Strömungen innerhalb des Okkultismus ist der Spiritismus. Spiritismus (im Englischen „Spiritualism“, im Französischen „Spiritisme“) ist eine „Bezeichnung des Glaubens an die Möglichkeit der Kontaktaufnahme mit Verstorbenen und deren Hineinwirken in das Diesseits.“²⁵¹ Die Verbindung zwischen Jenseits und Diesseits kann beispielsweise durch Hellsehen, Gedankenlesen und Geistheilung oder durch sogenannte Medien geschehen, also Personen, die mit ihren Fähigkeiten besonders empfänglich sind.²⁵² „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.“²⁵³ schreibt Paul Klee in seinen *Schöpferischen Konfessionen* (1920) als ersten Satz und beschreibt damit treffend das Anliegen vieler KünstlerInnen im frühen 20. Jahrhundert. Wissenschaftliche Entdeckungen wie die elektromagnetischen Wellen (1888), Röntgenstrahlen (1895) oder der Radioaktivität veränderten die allgemeine Auffassung von Raum und Materie. Wenn beispielsweise Materie Partikel emittiert und diese sich in dem umgebenden Raum entmaterialisieren wie im Falle der Radioaktivität, bestätigte dies die Annahme von Okkultisten, dass es Phänomene jenseits des Erkenntnisbereichs des Materialismus und den positivistischen Wissenschaften gibt. Es war die Vorstellung verbreitet, dass den unsichtbaren Phänomenen der Wellen, Strahlen und Schwingungen, die sich der Wahrnehmungsmöglichkeit des menschlichen Auges entziehen, nur durch empfindliche Aufzeichnungsgeräte oder durch den „Künstler als Seher“²⁵⁴ eine sichtbare Gestalt verliehen werden könnte. Dabei lässt sich gerade die Wechselwirkung zwischen den Entdeckungen in den Wissenschaften und dem Wiederaufgreifen in okkulten Schriften *vice versa* nicht klar trennen oder bestimmen. So wurden die neuesten wissenschaftlichen Erkenntnisse international über okkulte Schriften verbreitet, ebenso wie es vonseiten der Wissenschaft Interesse zum Beispiel am Spiritismus gab. Wissenschaftlich-exakte Phänomene wurden mit okkulten Phänomenen wie der „Röntgenstrahlen/Hellsichtigkeit, Telepathie/

²⁵⁰ Vgl. Münz-Koenen, Inge: »Okkultismus«, in: (Hg.) Hubertus van den Berg/ Walter Fähnders. *Metzler Lexikon Avantgarde*. Verlag J.B. Metzler: Stuttgart/Weimar, 2009. S. 240-241.

²⁵¹ Ochs, Eva: »Der „Animismus-Spiritismus-Streit“. Der deutsche Spiritismus in den 1880er Jahren«, in: Kruse, Wolfgang. *Andere Modernen: Beiträge zu einer Historisierung des Moderne-Begriffs*. Bielefeld: transcript Verlag, 2015. S. 153-178. Hier: S. 155.

²⁵² Ebd. S. 155.

²⁵³ Klee, Paul. *Schöpferische Konfession*. Berlin : Reiß, 1920.

²⁵⁴ Wie die Idee von KünstlerInnen als SeherIn und KünstlerInnen als Medium auch eine geschlechtsspezifische Unterscheidung mit sich trägt, ist an dieser Stelle für mich noch offen. Der Topos des Künstlers als Seher geht auf eine romantisch-symbolistische Idee zurück.

drahtlose Telegrafie, gelegentlich auch Radioaktivität/Alchemie“ verknüpft.²⁵⁵ Ein Beispiel, was häufig genannt wird und in der Verbindung von Okkultismus und Wissenschaft von Anfang an besteht, ist die Idee einer vierten Dimension. Die vierte Dimension ist eine Vorstellung des Raumes mit einer höheren nicht sichtbaren Dimension, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstand und in den 1870er Jahren einer breiten Öffentlichkeit bekannt wurde. Die vierte Dimension wurde mit Platos „Welt der Ideen“ und Kants „Ding an sich“ in Verbindung gebracht und über Begriffe der Geometrie bis hin zu Assoziationen mit der Unendlichkeit oder dem Erhabenen diskutiert.²⁵⁶ In der künstlerischen Produktion führte die Auseinandersetzung mit der vierten Dimension auf der einen Seite zu einer Zurückweisung des Visuellen und der Arbeit am Ungegenständlichen, wie es am eindrücklichsten bei Kasimir Malevich deutlich wird. Auf der anderen Seite wurden darüber theosophische Ideen wie die „Astralvision“ aufgegriffen und fanden visuellen Ausdruck in der Beschäftigung mit Schwerkraft bei Duchamp, Spiralen bei Kupka und Bewegungsstudien bei Boccioni.²⁵⁷ Charles Leadbeater, der zusammen mit Annie Besant ein Vertreter der zweiten Generation nach der Gründung der Theosophischen Gesellschaft 1875 durch Helena Blavatsky ist, schreibt in seinem Buch *Clairvoyance* (1899) über die Möglichkeit einer erweiterten Empfänglichkeit für Schwingungen, die u.a. die Phänomene der Hellsichtigkeit oder Gedankenübertragung erklären würde. Dabei greift Leadbeater auf die vierte Dimension und auf die Funktionsweise von Röntgenstrahlen zurück. „Die Fähigkeit eines Geschöpfes höherer Dimension, durch Objekte der nächst niederen Dimension hindurchzusehen, entspreche der Fähigkeit der Röntgenstrahlen, feste Körper zu durchdringen.“²⁵⁸ Zwei Faktoren führten in den 1930er Jahren zum jähen Ende des Konzepts der vierten Dimension: zum einen die Neufassung des Raums durch Einsteins Relativitätstheorie und zum anderen die formalistische Kunsttheorie, die gegen die Existenz eines Tiefenraums in der modernen Malerei ansetzte. Nur diejenigen KünstlerInnen bezogen sich in den 1930er und 1940er Jahren auf die vierte Dimension und diskutierten weiterhin

²⁵⁵ Dalrymple Henderson, Linda: »Die moderne Kunst und das Unsichtbare. Verborgene Wellen und Dimensionen des Okkultismus und der Wissenschaften« in: Apke, Bernd, und Ingrid Ehrhardt. *Okkultismus und Avantgarde: von Munch bis Mondrian 1900 - 1915*. Schirn Kunsthalle Frankfurt. Ostfildern: Ed. Tertium, 1995. S. 16.

²⁵⁶ Vgl. Galbreath, Robert: »Glossar spiritueller und verwandter Begriffe. Vierte Dimension«, in: Tuchman, Maurice, und Judi Freeman, Hrsg. *Das Geistige in der Kunst: abstrakte Malerei 1890 - 1985*. Stuttgart: Urachhaus, 1988. S.367-391. Hier. 372.

²⁵⁷ Vgl. Dalrymple Henderson, Linda: »The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art: Conclusion«. *Leonardo*, Geometry in Modern Art. Vol. 17, No. 3, 1984. S. 205-210. Hier: S. 205.

²⁵⁸ Dalrymple Henderson, Linda: »Die moderne Kunst und das Unsichtbare. Verborgene Wellen und Dimensionen des Okkultismus und der Wissenschaften« in: Apke, Bernd, und Ingrid Ehrhardt. *Okkultismus und Avantgarde: von Munch bis Mondrian 1900 - 1915*. Schirn Kunsthalle Frankfurt. Ostfildern: Ed. Tertium, 1995. S. 20.

die Gültigkeit des Konzepts, die an mystischen und spirituellen Aspekten interessiert waren oder antirationale Einstellungen hegten wie die Surrealisten.²⁵⁹

Das „Wunder schöpfender Offenbarung“ und die „Zeichnungsmethode“

In der *Zeichnungsmethode*²⁶⁰ ist eine „Einführung“ und eine „Erklärung“ enthalten, sowie eine Auswahl von Zeichnungen mit knappen Legenden. Auf die erste Abbildung der „Grundformen“ im Heft folgt eine Auswahl an Linienkonstruktionen aus unterschiedlichen geometrischen Formen wie Kreis, Dreieck und Kreuz sowie Kristall-, Prismen- Struktur- und Parabelfiguren. In ihrer Einführung verweist Emma Kunz auf den Artikel „Die Schönheit der mathematischen Formel“ und die dort abgebildete Illustration (Abb. 18). Der am 22. August 1953 in der katholisch-konservativen Luzerner Tageszeitung „Vaterland“ erschienene Artikel handelt von der Neuausrichtung des Mathematikunterrichts in den USA und den Forderungen eines wissenschaftlichen Forschungsrates des US-amerikanischen Präsidenten Harry S. Truman, den Anteil des Nachwuchses in den Naturwissenschaften zu erhöhen. Der wissenschaftliche Wettbewerb der Zukunft würde im Mathematikunterricht der Grundschule gewonnen und sei die Voraussetzung für den Fortschritt und die Sicherheit der freien Welt. Um das Interesse und die Begeisterung der Schüler zu fördern, müsse Mathematik sichtbar gemacht werden. So schlägt der Leiter des Mathematischen Instituts der Yeshiva-Universität in New York, Prof. Dr. Ginsburg Trickzeichnungen, künstlerische Bilder und phantastische Figuren als seine Methode vor, um ein „lebendiges Interesse“ an der Mathematik zu erzeugen.²⁶¹ Emma Kunz bezieht sich auf diesen Artikel und die dort abgebildete Illustration des „Diamantenmusters“ des Prof. Dr. Ginsburg. Sie hebt deutlich hervor, dass es sich bei ihrer um die gleiche Figur handelt, sie sich jedoch in der Methode unterscheidet. Kunz bezeichnet ihre Figur als „Der Kreis und seine Entstehung“: Sie erläutert:

„Ich befasse mich mit diesem Zeichnungsproblem seit 1938 und besitze hunderte von Figuren und Bildern. Dadurch ist es sehr schwer, einzelne auszuwählen, um von der Mannigfaltigkeit derselben in Form und Wesen einen Begriff zu geben. In Anbetracht dieser Schwierigkeit habe ich für dieses Bändchen nur den Kreis und die gerade Linie gewählt. Den Schlüssel zu dieser neuartigen Zeichnungsmethode einmal bekanntgegeben, ermöglicht jedermann, die Erstellung solcher Gebilde, vorausgesetzt, daß er mit der Zahl umzugehen weiß. Dieses Bändchen soll zugleich als Dokument und als Einführung

²⁵⁹ Vgl. Dalrymple Henderson, Linda: »The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art: Conclusion«. *Leonardo*, Geometry in Modern Art. Vol. 17, No. 3, 1984. S. 205-210. Hier: S. 206.

²⁶⁰ Im Folgenden werden beide Titel ihrer Schrift unter dem Titel der „Zeichnungsmethode“ adressiert.

²⁶¹ S. Hartmann. »Die Schönheit der mathematischen Formel«. *Vaterland*, Nr. 194, Samstag 22. August 1953.

gewertet werden, mit dem Wunsch, daß es vielen zu einem Begriff des freien Schaffens und der Freude werde.“²⁶²

Die Einführung ist mit *Emma Kunz* unterzeichnet. Entgegen der Annahme, dass Kunz nicht gelesen beziehungsweise sich nur hat vorlesen lassen und sich alle ihre „Kenntnisse auf dem Wege der Selbsterfahrung“²⁶³ angeeignet hat, zeigt dieser Zeitungsartikel etwas anderes. Vor dem Hintergrund gesellschaftspolitischer Entwicklungen in den Vereinigten Staaten von Amerika nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und der Truman Doktrin von 1947, die den Beginn des Kalten Krieges markiert, wird die Mathematik zu ihrem zentralen Bezugspunkt. Mit dem „Zeichnungsproblem“ beschäftigt sie sich seit 1938, dem Beginn ihrer Zeichenpraxis. In dem Bändchen geht sie von der Prämisse aus, dass jede Form, Kreis wie Parabel, aus geraden Linien besteht. Die vier zentralen Aspekte des Formwerdungsprozess führt Emma Kunz unter dem „Neuartigen“ ihrer Methode zusammen. „Neuartig ist die Methode, auch deshalb, weil sie nicht ein Objekt als Vorstellung wählt, sondern umgekehrt – die Wahl von zwei Zahlen miteinander verbunden und entfaltet, bestimmt die Art der Form und Gestalt.“²⁶⁴ In wenigen Zeichnungen finden sich Koordinatensysteme in drei Dimensionen mit Zahlen. „Wohl dem Eingeweihten, der den Zusammenhang zwischen den Zahlen und dem Werk [Nr. 113] herzustellen mag.“²⁶⁵ In ihrer anschließenden „Erklärung“ beschreibt sie vier Faktoren des Formwerdungsprozesses: erstens, die „Zahl der Dreifaltigkeit“, zweitens, das „lebendige Wort“, drittens, der „Zeichensprache“ und viertens, den „Bildekräften der Natur“. Ihre Erläuterungen bleiben hierzu stichwortartig:

„Die Zahl als Gesetz und Maß;
Das Wort als Wandlung (wenden), Entfaltung (entfalten);
Die Zeichensprache als Symbol in Gleich und Mal;
Die Bildekräfte in Wesensart und Form als Kristall, Pflanze,
Tier und Mensch.“²⁶⁶

Die ersten beiden Faktoren der *Zahl der Dreifaltigkeit* und das *lebendige Wort* als „Wandlung (wenden)“ und „Entfaltung (entfalten)“ zeigen den Einfluss der christlichen Religion auf ihre

²⁶² Kunz, Emma. *Neuartige Zeichnungsmethode: Gestaltung und Form als Mass, Rhythmus, Symbol und Wandlung von Zahl und Prinzip*. Waldstatt: Dr. Schläpfer, 1953. o.S.

²⁶³ Widmer, Heiny. *Der Fall Emma Kunz*. Ausst.-Kat., Aargauer Kunsthau. Zürich: A.C. Meier, 1973. S. 18.

²⁶⁴ Kunz, Emma. *Neuartige Zeichnungsmethode: Gestaltung und Form als Mass, Rhythmus, Symbol und Wandlung von Zahl und Prinzip*. Waldstatt: Dr. Schläpfer, 1953. o.S.

²⁶⁵ Bonnefoit, Régine: »Emma Kunz' Neuartige Zeichnungsmethode zwischen Esoterik und Rationalität.«, in: Bonnefoit, Régine, und Sarah Petrucci. *Zahl, Rhythmus, Wandlung: Emma Kunz und Gegenwartskunst*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Ziegelhütte Appenzell, 26. April-25. Oktober 2020. Göttingen: Steidl, 2020. S. 32.

²⁶⁶ Kunz, Emma. *Neuartige Zeichnungsmethode: Gestaltung und Form als Mass, Rhythmus, Symbol und Wandlung von Zahl und Prinzip*. Waldstatt: Dr. Schläpfer, 1953. o.S.

Methode. Die Zahl der Dreifaltigkeit symbolisiert „Gottes höchste Zahl“²⁶⁷. Die Kraft des Wortes zur Wandlung und Entfaltung erprobte Kunz in ihrem Gedichtband *Leben* selbst, den sie im Jahr 1930 veröffentlicht hat. In einem darin erschienenen Dreizeiler folgt sie in ähnlicher Weise dem Wortlaut des Evangeliums nach Johannes: „Im Anfang war das Wort/ das Wort ist Gottes Geist/ ist Leben, Kraft und Seele auch zugleich.“²⁶⁸ Kunz' Vorstellung von der „Zahl als Gesetz und Maß“ steht in enger Verbindung zu der Überzeugung des antiken Mathematikers Pythagoras, dass alle Dinge und das Universum auf Beziehungen zwischen Zahlen zurückzuführen sind. Die Lehren von Pythagoras sind u.a. durch Rudolf Steiner, den Begründer der Anthroposophie, zu Beginn des 20. Jahrhunderts populär geworden.²⁶⁹ Steiner gründete die Anthroposophische Gesellschaft nachdem er 1913 die Theosophische Gesellschaft verließ. Die Theosophische Gesellschaft war seit ihrer Gründung 1875 in New York durch ihre Gründerin und Führungsfigur Helena Blavatsky mit der Idee verbunden, ein neues Verhältnis zwischen Wissenschaft und Religion zu begründen. Sie reagierte damit auf die zunehmende Akzeptanz einer rationaler-säkularisierten Weltansicht und einer dogmatischen Starrheit des Christentums. Anstatt das wissenschaftliche und spirituelle Denken als inkompatible System anzusehen, schlug Blavatsky vor beide als „fragmentarisch, zerstörte Überbleibsel eines verlorenen Wissens“ zu begreifen. Ihr Versuch war der einer Rettung und Vereinigung der „vergessenen Elemente alter Weisheiten“ als Teil der modernen Erfahrung des Menschen in Religion und Wissenschaft wiederherzustellen. Hierzu wendete sie sich den Weltreligionen des Buddhismus und Hinduismus ebenso zu, wie Quellen aus dem Alten Ägypten. Für Blavatsky standen dabei nicht mystische oder religiöse Offenbarungen im Vordergrund, sondern methodisch die Ergebnisse durch empirische Beobachtungen zu erlangen.²⁷⁰ Sie betrachtete die Theosophie als eine den Naturwissenschaften überlegene okkulte Wissenschaft, weil sie nicht die physische Realität, sondern auch das Psychische und Geistige berücksichtigte, also Theosophie als

²⁶⁷ Heuser, Harro. *Die Magie der Zahlen. Von einer seltsamen Lust, die Welt zu ordnen*. Freiburg: Herder, 2003. S. 112. Zitiert nach: Bonnefoit, Régine: »Emma Kunz' Neuartige Zeichnungsmethode zwischen Esoterik und Rationalität«, in: Bonnefoit, Régine, und Sarah Petrucci. *Zahl, Rhythmus, Wandlung: Emma Kunz und Gegenwartskunst*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Ziegelhütte Appenzell, 26. April - 25. Oktober 2020. Göttingen: Steidl, 2020. S. 30.

²⁶⁸ Szeemann, Harald: »Schweizer Urschlamm und Lichtmystik«, in: Plüß, Rudolf, Heiny Widmer, und Harald Szeemann. *Emma Kunz*. Ausst.-Kat., Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; Städtische Kunsthalle Düsseldorf. Triesenberg: Art Selections International, 1976. o.S. Im Evangelium nach Johannes Joh 1,1–18 heißt es: „Im Anfang (ἀρχή) war das Wort (λόγος) und das Wort war bei Gott, und das Wort war Gott. Im Anfang war es bei Gott. Alles ist durch das Wort geworden und ohne das Wort wurde nichts, was geworden ist.“ Vgl. <https://www.bibleserver.com/EU/Johannes1%2C1-18> (Letzter Aufruf: 01.03.2021)

²⁶⁹ Bonnefoit, Régine: »Emma Kunz' Neuartige Zeichnungsmethode zwischen Esoterik und Rationalität«, in: Bonnefoit, Régine, und Sarah Petrucci. *Zahl, Rhythmus, Wandlung: Emma Kunz und Gegenwartskunst*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Ziegelhütte Appenzell, 26. April-25. Oktober 2020. Göttingen: Steidl, 2020. S. 35.

²⁷⁰ Vgl. Galbreath, Robert: »Glossar spiritueller und verwandter Begriffe. Anthroposophie«, in: Tuchman, Maurice, und Judi Freeman, Hrsg. *Das Geistige in der Kunst: abstrakte Malerei 1890 - 1985*. Stuttgart: Urachhaus, 1988. S.369.

eine empirische Wissenschaft der Erforschung des Übersinnlichen.²⁷¹ Obwohl sich Kunz bis 1951, vor ihrem Umzug nach Waldstatt, in unmittelbarer geographischer Nähe zu Dornach befand, war sie selbst nie dort. Jedoch schickte sie ihre Freundin dorthin um Informationen einzuholen. Kunz hielt Distanz zu organisierten Gruppen. Sie war kein Mitglied der Anthroposophischen Gesellschaft. Den Grund für ihre Distanz gegenüber der Anthroposophie, begründet Harald Szeemann in ihrer Skepsis gegenüber der Bildung von Gemeinschaften und deren moralischen Ausdeutungen.²⁷² Anton C. Meier, ein ehemaliger Patient und Gründer des Emma-Kunz-Zentrums beschreibt in seiner anekdotischen Erzählung von einem direkten Austausch mit einem Theosophen. Sri Aurobindo (1872-1950), der bedeutende indische Mystiker, Philosoph und Dichter habe dreimal eine Delegation indischer Gelehrter in die Schweiz entsandt, um Emma Kunz als Lehrende nach Indien einzuladen. Sri Aurobindo hatte das Anliegen, europäische und indische Ideen miteinander in Austausch zu bringen, welches ein zentrales Anliegen der Theosophie war. Emma Kunz habe die Angebote mit der Begründung abgelehnt, dass ihr Platz und ihre Bestimmung in der Schweiz sei.²⁷³ Sie sei der Überzeugung gewesen, dass sich die „Wirkungsfelder“ auf einen jeweiligen „Kulturkreis“ begrenzten und sie daher jedes missionarische Wirken ablehne. Diese Haltung kann in einen Zusammenhang mit ihrer Auffassung und ihrem Verhältnis zur Umwelt gebracht werden. Meier nennt das Beispiel, dass Emma Kunz Bauherren immer nur Baumaterialien des gleichen Lebensraums mit gleicher „Schwingung“ empfohlen habe. Gleiches galt auch in Bezug auf Lebensmittel. Meier schreibt: „Die Gesetzmäßigkeit der Schwingungen sei in allen Lebensbereichen und immer zu berücksichtigen“.²⁷⁴ An dieser Erzählung von Anton C. Meier wird die Herausforderung im Umgang mit Anekdoten als Material deutlich, deren Verlässlichkeit immer unklar ist. Meier war von Beginn an einer der wichtigsten Förderer und setzte sich sehr für Zugänglichkeit des Werkes ein. Er gründete 1986 das Emma-Kunz-Zentrum in Würenlos und publizierte das Buch *Emma Kunz. Leben und Werk* (1994, in 4. erweiterter Auflage erschienen) in

²⁷¹ Vgl. Rosenberg, Raphael: »Die Kartographie der Aura aus dem Geist der Wirkungsästhetik. Synästhesie und das Verhältnis von Kunst und Esoterik um 1900«, in: (Hg.) Monika Neugebauer-Wölk. *Aufklärung und Esoterik. Wege in die Moderne*. Berlin: de Gruyter, 2013. S. 583-604. Hier. S. 589. Im Anschluss an Sixtboms' These zum Einfluss der Theosophie für die „Erfindung“ der abstrakten Kunst betrachtet Rosenberg den Einfluss der Theosophie auf die Kunst um 1900 differenziert. Er verdeutlicht, dass auch die Theosophie wirkungsästhetische Konzepte wie am Beispiel der Aura in der Kunst und Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts rezipiert hat. Der Einfluss also keineswegs nur einseitig war, sondern wechselseitig stattfand. S. 600.

²⁷² Szeemann, Harald: »Schweizer Urschlamm und Lichtmystik«, in: Plüß, Rudolf, Heiny Widmer, und Harald Szeemann. *Emma Kunz*. Ausst.-Kat., Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; Städtische Kunsthalle Düsseldorf. Triesenberg: Art Selections International, 1976. o.S.

²⁷³ Vgl. Meier, Anton C. *Emma Kunz. Leben und Werk*. Würenlos: Emma-Kunz-Zentrum, 1998. S. 26.

²⁷⁴ Vgl. Ebd. S. 25.

dem biographische Informationen, Erinnerungen und Anekdoten und eine Auswahl an Zeichnungen zusammengeführt sind.

In der *Zeichnungsmethode* zeigt sich mit den Formen von Kreis, Dreieck und Kreuz eine Auswahl, die auch in Schriften der Theosophie aufgegriffen wurden. Kunz' Prämisse, dass die Formen aus geraden Linien bestehen, exemplifiziert sie an einer Strukturfigur „durch die Kreuzung der Geraden Linie“ oder einer Parabelfigur, die durch „Gerade Linien nach Mass und Zahl“ entsteht. Mehrere Abbildungen zeigen das Kreuz in seiner Vielfalt als „Fächerfigur“ und in „gebundener Form“. In der Schrift *Isis entschleiert* (1888) der Theosophin Helena Blavatsky wird auf 18 aufeinanderfolgenden Seiten die esoterische Bedeutung von Kreis, Kreuz, Quadrat und Dreieck behandelt. Grundlegende Prämisse ist, dass ungerade Zahlen männlich und gerade weiblich sind, welche auf geometrische Formen übertragen werden. Die Vertikale hat die Zahl Eins und die Bedeutung Phallus, Feuer und aufsteigende spirituelle Strahlen. Im Gegensatz dazu ist die Horizontale, die weibliche Linie und wird mit der Zahl Zwei assoziiert, die für Wasser, Materie und Erde steht. Die Zahlen Drei und Vier werden durch Dreieck und Quadrat symbolisiert. Das Quadrat steht für das irdische Leben und die Grundflächen einer Pyramide. Die Zahl Fünf steht in Form eines fünfzackigen Stern, einem Pentagramm als ein Emblem für den Mikrokosmos und den fünfgliedrigen, denkenden, bewussten Menschen. Die Zahl Sechs steht für den Makrokosmos, die physische Welt. In Bezug auf Pythagoras, ist die Sechs die heilige Zahl der Venus, die Fruchtbarkeit auf der sexuellen, wie der astralen (geistigen) Ebene repräsentiert.²⁷⁵ Auch der vierte Faktor des Formwerdungsprozesses referiert auf die gleichnamige anthroposophische Idee und Gedankenwelt von Paracelsus: die *Bildekräfte der Natur*. Steiner versteht darunter das „Leben bewirkende und seine Formen bildende Kräfte“. Paracelsus verband naturwissenschaftlich orientiertes Denken mit dem im Mittelalter vorherrschenden Selbstverständnis einer Einheit von Diesseits und Jenseits. Paracelsus' Überzeugung war, dass in aller Materie Licht sei, im Sinne einer sich wandelnden „Bildekraft“.²⁷⁶ Über den Bezug zu Paracelsus (1493-1541) ist bekannt, dass Kunz mit ihrer Freundin eine gemeinsame Lektüre der Schriften von Paracelsus durchgeführt habe. Nach Szeemann endet die „paracelsische Phase“ von Emma Kunz 1950 mit ihrem Umzug nach Waldstatt

²⁷⁵ Vgl. Welsh, Robert: »Heilige Geometrie: Französischer Symbolismus und Frühe Abstraktion«, in: Tuchman, Maurice, und Judi Freeman, Hrsg. *Das Geistige in der Kunst: abstrakte Malerei 1890 - 1985*. Stuttgart: Urachhaus, 1988. S. 63- 89. Hier: S. 65.

²⁷⁶ Vgl. Meier, Anton C. *Emma Kunz 1892-1963: Forscherin, Naturheilpraktikerin, Künstlerin*. Würenlos, 2003. S. 64.

ins Appenzell.²⁷⁷ Als Sohn eines Schweizer Landarztes studierte Paracelsus Medizin, Alchemie und Bergbau. Er war für medizinische Neuerungen wie die antiseptische Wundbehandlung oder die Harnuntersuchung bekannt. Nach seinem Tod wurden seine Heilerfolge in Geschichten gesammelt und seine Manuskripte oft mit Kommentaren veröffentlicht, was großen Einfluss auf die Chemie, Medizin und Pharmazie hatte. Für Paracelsus war die Alchemie eine Möglichkeit neue Heilmittel gegen bestimmte Krankheiten zu entwickeln. Er war weniger an traditionellen Stoffumwandlungen interessiert. Seine Weltanschauung schöpfte sich aus Neoplatonismus, Hermetik und Magie, ging von einem belebten Universum und der Vorstellung eines Mikrokosmos und Makrokosmos aus. Aus der Weltanschauung schöpft sich seine spezifische Auffassung von Gesundheit, Krankheit und Heilmittel. So suchte Paracelsus für die jeweilige Entsprechung, die zu einer Krankheit geführt hat. Ausgehend von seinem Verständnis der Schöpfung als einem chemischen Prozess, in dem der Urstoff in die vier Elemente Erde, Wasser, Luft und Feuer geteilt wurde, war die Ursache von Krankheit nicht in einem Ungleichgewicht der Körpersäfte zu suchen, sondern war eine chemische Reaktion des Körpers auf eine ungleiche Mischung der vier-Elemente und Geist-Seele-Körper-Prinzipien.²⁷⁸ Obwohl diese antiken und mittelalterlichen Gesundheitskonzepten der Elementen- und Säftelehre im 20. Jahrhundert wissenschaftlich längst bedeutungslos geworden sind, wurden sie in der Naturheilkunde aufgegriffen.²⁷⁹

Das Neuartige der Methode

Wie das Verhältnis zur Theosophie und Anthroposophie zeigt, war Emma Kunz nicht an der Ausarbeitung eines systematischen sozialen Programms interessiert. Ihr Zugriff war immer ein spezifischer und singulärer Zugriff: „Unlike the others, however, Kunz was never concerned with developing a systematic social program. Her solutions were always specific and singular.“²⁸⁰ Die Antwort auf die Frage nach der Suche einer Systematik lag für Emma Kunz in ihrem dritten Aspekt

²⁷⁷ Szeemann, Harald: »Schweizer Urschlamm und Lichtmystik«, in: Plüß, Rudolf, Heiny Widmer, und Harald Szeemann. *Emma Kunz*. Ausst.-Kat., Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; Städtische Kunsthalle Düsseldorf. Triesenberg: Art Selections International, 1976. o.S.

²⁷⁸ Vgl. Galbreath, Robert: »Glossar spiritueller und verwandter Begriffe. Paracelsus«, in: Tuchman, Maurice, und Judi Freeman, Hrsg. *Das Geistige in der Kunst: abstrakte Malerei 1890 - 1985*. Stuttgart: Urachhaus, 1988. S.367-391. Hier S. 383.

²⁷⁹ Vgl. Burchert, Linn. *Das Bild als Lebensraum: Ökologische Wirkungskonzepte in der abstrakten Kunst*. Bielefeld: transcript Verlag, 2019. S. 341.

²⁸⁰ Teicher, Hendel: »Kaleidoscopic Visions«, in: Zegher, M. Catherine de, und Hendel Teicher. *3 x Abstraction. New Methods of Drawing: Hilma af Klint, Emma Kunz, Agnes Martin*. New Haven, Conn.: Yale Univ. Press, 2005. S. 127137. Hier S. 136.

des Formwerdungsprozesses begründet. Sie nannte ihn „Zeichensprache“. Die „Grundformen“ (Abb. 19) und das „Werk Ohne Titel“ (Abb. 20) zeigen den Anspruch von Emma Kunz geometrische Grundformen als Konstruktionsbasis ihrer Zeichnungen auszuarbeiten und vorzulegen. Kunz reiht sich damit in eine lange Tradition des 19. und 20. Jahrhunderts ein.²⁸¹ Bekannte Beispiele sind Owen Jones *Grammar of Ornament* (1856), John Ruskins *The Element of Drawing* (1857) und Charles Blancs *Grammaire des Arts du Dessin* (1867). Auf der anderen Seite sind die kunsttheoretischen Bücher von Wassily Kandinsky und Paul Klee zu nennen, in denen es um die „wissenschaftliche Erforschung von Elementen und ihrer Syntax, die Rückführung der Künste auf objektive Grundlagen und die Bearbeitung des Problems der universalen Verständigung auf der Basis der Formelemente und der Farben“ geht.²⁸² Ebenso arbeitete und entwickelte Hilma af Klint ihr bildnerisches Vokabular in nicht weniger als 125 Notizbüchern mit über 26.000 Seiten.

Die erste Abbildung in der Zeichnungsmethode sind die „Grundformen“ (Abb. 19), die eine exponierte Stellung einnehmen. Auf einem Bogen Millimeterpapier ist mit Farbstift und Ölkreide eine Formentwicklung des Kreises in einer Serie dargestellt. In der ersten Reihe ist der Kreis als einzelne Form, sowie reduziert als offener Halbkreis und verdoppelt mit zwei einander schneidenden Kreisen abgebildet. Die zweite Reihe zeigt unterschiedliche Polygone, die aus den Zahlenreihen drei, fünf, sieben und neun, sowie sechs, zwölf, acht bestehen. In der letzten Reihe sind unterschiedliche Aufteilungen der Kreisflächen sowie Tangenten der Kreislinie zu sehen. Die „Grundformen“, die Emma Kunz in ihrer *Zeichnungsmethode* präsentiert, folgen einer Logik der Entwicklung von Formen. Im Gegensatz zu dieser klar strukturierten Ordnung, steht eine Zeichnung, die erstmals in der Ausstellung *Kosmos Emma Kunz* im Aargauer Kunsthaus im Jahr 2021 zu sehen war. Es handelt sich um die Zeichnung „Werk Ohne Titel“ (Abb. 20), die den Eindruck eines Übungsblattes erweckt. Auf einem Bogen Millimeterpapier reihen sich in engem Abstand unterschiedlichste Variationen von Formen und Figuren aneinander. Größere Figuren sind dabei von kleineren Kreis- und Kristallformen umgeben. Einige Figuren mit einer klaren Kontur umrissen und vom Grund des Millimeterpapiers abgegrenzt. Andere Figuren öffnen und erstrecken sich in ihre Umgebung. Obwohl einige Flächen und/oder Linien der Figuren mit je unterschiedlichen Farben koloriert sind, ist der hell-braune Grund des Millimeterpapiers auf dem

²⁸¹ Vgl. Bonnefoit, Régine: »Emma Kunz' Neuartige Zeichnungsmethode zwischen Esoterik und Rationalität«, in: Bonnefoit, Régine, und Sarah Petrucci. *Zahl, Rhythmus, Wandlung: Emma Kunz und Gegenwartskunst*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Ziegelhütte Appenzell, 26. April - 25. Oktober 2020. Göttingen: Steidl, 2020. S. 25-41. Hier: S. 32.

²⁸² Bättschmann, Oskar: »Grammatik der Bewegung. Paul Klees Lehre am Bauhaus«, in: ders. *Paul Klee – Kunst und Karriere: Beiträge des internationalen Symposiums in Bern*. Bern: Stämpfli, 2000. S. 118.

die zeichnerische Figur entsteht, klar erkennbar und hebt sich damit von der nachträglichen braunen Kolorierung des gesamten Blattes ab. Das Spektrum umfasst einfache, reduzierte Kreis- und Quadratformen sowie deren komplexe Schichtung in einer Form. Diese beiden Zeichnungen von Emma Kunz bilden eine Gegenüberstellung. Die klare Formentwicklung auf weißem Millimeterpapier steht einem chaotisch anmutenden Übungsblatt gegenüber. In dieser Gegenüberstellung werden im übertragenen Sinne die Spuren der Praktiken im Formwerdungsprozess sichtbar. Denn in dem Tableau kristallisiert sich auf einem Bogen Millimeterpapier die Vielfalt der Figuren in Form und Größe, in Einfachheit und Komplexität als Resultat jahrelanger Wiederholung der Praktik des Pendelns und der Arbeit an großen Zeichnungen. Es ist Übung und Wiederholung bei stetiger Konzentration, die sich aus der Praktik des Pendelns schöpfen und als Prinzipien in der künstlerischen Praxis fortsetzen. Die Wiederholung und Konzentration der körperlich-materiellen Praktik des Pendelns wird so zu einem Instrument der Formkonstruktion und zum Verfahren der Automatisierung und Entpersonalisierung. Eine letzte Detailansicht (Abb. 21) aus dem Tableau zeigt, dass Emma Kunz einige Formen mit Datum und Zifferangaben versehen hat. Der Kubus ist mit der Jahreszahl „1939“ versehen. Die sternförmige Figur mit dem Datum „22.4.1962“. Und obwohl Emma Kunz nur wenige ihrer Zeichnungen mit einem Titel versehen hat, die auch nur teilweise ein Datum aufweisen, verführt das Tableau unweigerlich dazu, Stift und Lineal in die Hand zu nehmen und erste Verbindungen zu ziehen: Zwischen den Zeichnungen, ihren Praktiken und Orten.

5. Ausblick

„If we die of repetition we are also saved and healed by it.“²⁸³

Was bedeuten diese Bezüge zur Theosophie, Anthroposophie und der christlichen Religion für die Auseinandersetzung mit dem Werk von Emma Kunz? Zunächst sind es Referenzen, die auf einen historischen Kontext hinweisen, der Kunz beeinflusst hat. Die Bezüge zu den spirituellen Referenzen in der Geschichte der Abstraktion in dieser Art und Weise an der *Zeichnungsmethode* zu analysieren, verdeutlicht wie die künstlerische Praxis von Emma Kunz dogmatisch zu werden droht, wenn man sie in diese Genealogie der Kunstgeschichte lückenlos einreicht. Dabei geht der Blick für die Relationen verloren, in die die Zeichnungen eingebunden waren. Diese Relation zwischen dem Spirituellen und Materiellen zu fassen, wie es das Raster in der Moderne mit einer Art des „para-

²⁸³ Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press, 1994. S. 6.

logischen Schwebestands“ vor Augen geführt hat. Auf diese Relation hin richtete sich die vorliegende Arbeit.

Emma Kunz überlässt mit der *Zeichnungsmethode* ihren „Schlüssel zur Offenbarung“ der Nachwelt. Der andere Schlüssel, den Emma Kunz in ihrer *Zeichnungsmethode* nicht erwähnt, liegt in ihren Praktiken begründet. *Politiken der Innerlichkeit* ist der Versuch, über die künstlerische Praxis von Emma Kunz die Geschichte der Abstraktion mit ihren spirituellen Einflüssen radikal in ihren spezifischen Räumen und über ihre Praktiken im Materiellen, Körperlichen zu verorten. Die Beschreibung der Räume in denen sich die Praktiken konstituieren, ist die Grundlage dafür eine Genealogie der Praktiken an der Moderne entlang zu schreiben, um die Möglichkeitsbedingungen einer künstlerischen Praxis wie der von Emma Kunz darzulegen. Ob es sich um das Arbeitszimmer von Emma Kunz in einer ländlichen Region in der Schweiz handelt und die Praktiken des Pendelns und Heilens oder den bürgerlich spiritistischen Salon von Hilma af Klint mit ihren Praktiken des automatischen Zeichnens.

In der *Zeichnungsmethode* erläutert Emma Kunz die Prinzipien der Formwerdung ihrer Zeichnungen. Zwischen dem „Wunder schöpfender Offenbarung“ und der Suche nach einer Methode spannen sich in der *Zeichnungsmethode* zwei Begehren auf. Die Analyse und Einordnung in der Geschichte der Abstraktion verdeutlichen die Einflüsse der christlichen Religion, Theosophie und Anthroposophie und ihr Streben nach einer Formensprache. So lässt sich ihr Werk als *Abstraktion im Übergang* begreifen, das sich zwischen den „Kosmologien unsichtbarer Kräfte“ und der Suche nach Erklärungsmodellen in der Mathematik und Grammatologie bewegt. Diese Verortung im Spannungsfeld zwischen Irrationalität und Rationalität beziehungsweise zwischen spirituellen und wissenschaftlichen Bezügen kann durch den Blick auf die Praktiken erweitert und differenziert werden.

Der Blick auf die Praktiken ermöglicht eine Perspektivierung der abstrakten Zeichnungen als wesentlich in materiell-körperliche Prozesse eingebundene spirituelle Bilder. Die Praktiken des Pendelns und Heilens sind nicht nur Verfahren der Umwandlung und Transformation von spirituellen und materiellen Komponenten, sondern verweisen in ihrer Genealogie als schwache Praktiken auch auf eine Reflexivität und Kritikalität. Die Transformation der magischen Praktik des Pendelns ist ein Beispiel dafür, wie sich die Referenzen ihrer Legitimation an der Moderne ausrichten und verändern. Über das Raster wird die Verbindung zwischen Geistigem und

Materiellem als konträre Ansicht der Moderne in einer Art des „para-logischen Schwebestands“ gehalten. Mit der Praktik des Heilens entsteht eine temporäre, offene Relation zwischen Heilerin und Rezipientin, die erst durch und in der Tätigkeit (des Heilens, des Vorgangs) selbst hergestellt wird und tendenziell einer Öffnung und nicht einer Zählung gleichkommt. Anders als die Medizin hat das Heilen keinen eigenen Ort. Wenn die radikalen und erfinderischen Strategien der Moderne tendenziell auf Entfremdung, Trennung, Negativität, Gewalt und De(kon)struktion ausgerichtet waren, fragt Catherine de Zegher nach einer neuen Form der Kritikalität für das 21. Jahrhundert. Eine Kritikalität, die tendenziell den Fokus auf Einschluss, Verbindung, Konversation und Konstruktion mit ihren konstituierenden und heilenden Eigenschaften legt.²⁸⁴ Die Frage nach einer möglichen neuen Form der Kritikalität mit konstituierenden und heilenden Eigenschaften, lässt sich an der Gegenwart weiter schärfen.

In der generationsübergreifenden Gruppenausstellung *Sun Rise | Sun Set* ist eine Zeichnung von Emma Kunz zu sehen. Die zurzeit im Schinkel Pavillon in Berlin stattfindende Ausstellung versammelt künstlerische Positionen der Gegenwart und Moderne wie u.a. Pierre Huyghes, Karl Blossfeldt, Henri Rousseau, Pamela Rosenkranz, die ein „Weltverhältnis erlebbar machen, in dem Menschen, Tiere, Pflanzen, Technik, Ökonomie, unbelebte Dinge und Nicht-Wesen untrennbar miteinander verwoben sind“²⁸⁵. Ausgehend von der Annahme einer „unauflösbaren Durchdringung und Abhängigkeit der menschlichen und nicht-menschlichen Umwelt“, gehe es darum, die Rolle des Menschen als Teil eines Ganzen neu zu konfigurieren und in der Ausstellung als einem „multisensorischen Erfahrungsraum“, „alternative Haltungen und Lebensformen“ zu erproben. Die Zeichnung von Emma Kunz ist zusammen mit einem Werk des surrealistischen Malers Max Ernst und einer Installation des Gegenwartskünstlers Pierre Huyghes zu sehen. Die Konstellation der drei Positionen formiert sich zu einem „lebendigen Organismus“, in dem „Flora und Fauna, Mensch und Technologie ineinandergreifen“. Dabei steht Kunz’ Energiefeldzeichnung für ein ganzheitliches

²⁸⁴ Vgl. de Zegher, Catherine: »The Inside Is the Outsider: The Relational As The (Feminine) Space, in: (Hg.) Carol Armstrong / Catherine de Zegher. *Women Artists At The Millennium*. The MIT Press: Cambridge/London, 2006. S. 189-219. Hier: S. 216. „Whereas modernism’s radical and inventive strategies were to be more and more dependent on alienation, separation, negativity, violence, and de(con)struction, the twenty-first century may well be developing a changed criticality increasingly defined by inclusion, connectivity, conversation, construction, constituting, and even healing attitudes.“

²⁸⁵ Ausstellungstext. *Sun Rise | Sun Set*. Schinkel Pavillon, Berlin. 27. Februar 2021 – 25. Juli 2021. Kuratiert von Nina Pohl und Agnes Gryczkowska. <https://www.schinkelpavillon.de/de/exhibition/sun-rise-sun-set> (Letzter Abruf: 20.03.2021)

Weltverständnis, „das zwischen Phantastischem, Realem und Potentiellem schwingt“²⁸⁶. Die angerissenen Themen verweisen auf aktuelle Debatten in der Theorie- und Kunstproduktion. Von der Neufassung des Verhältnisses von Mensch, Natur und Technologie als relationales Beziehungsnetz über Fragen des Posthumanismus und Theorien des Neuen Materialismus mit der Dezentrierung des Subjekts in ein relationales-horizontaleres Gefüge von belebten und unbelebten, technischen und nicht-technischen Akteuren hin zu der Möglichkeit durch Heilung ein neues Weltverhältnis zu erproben und damit dem auf Ausbeutung und Zerstörung der Umwelt basierenden Kapitalismus und (Neo-)Kolonialismus zu entgehen: diese großen Fragen der Gegenwart scheinen sich problemlos in der Auseinandersetzung an Emma Kunz anzuschließen. Das kann zum einen auf das zeitdiagnostische Potential einer historischen Position wie *Emma Kunz* verweisen, aktuelle Debatten der Theoriebildung und Kunstproduktion der Gegenwart anzustoßen.²⁸⁷ Zum anderen stellt sich die Frage, warum insbesondere über Debatten rund um die Neuen Materialismen spirituelle Positionen wie Emma Kunz in den Fokus geraten. Welche Hoffnung – und vielleicht auch Rettung – damit verbunden ist, bleibt noch zu klären.

²⁸⁶ Ausstellungstext. *Sun Rise | Sun Set*. Schinkel Pavillon, Berlin. 27. Februar 2021 – 25. Juli 2021. Kuratiert von Nina Pohl und Agnes Gryczkowska. <https://www.schinkelpavillon.de/de/exhibition/sun-rise-sun-set> (Letzter Abruf: 20.03.2021)

²⁸⁷ u.a. auch Hilma af Klint: Susan Stanford Friedman (2020) Scaling planetarity: spacetime in the new modernist studies – Virginia Woolf, H.D., Hilma af Klint, Alicja Kwade, Kathy Jetñil-Kijiner, *Feminist Modernist Studies*, 3:2, 118-147, DOI: 10.1080/24692921.2020.1794470 oder Elizabeth Anderson (2020) Reading the world's liveliness: animist ecologies in Indigenous knowledges, new materialism and women's writing, *Feminist Modernist Studies*, 3:2, 205-216, DOI: 10.1080/24692921.2020.1794458.

6. Bibliographie

- Adorno, Theodor W.: »Thesen gegen den Okkultismus«, in: ders. *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main, 1951. S. 462-474.
- Afschar, Yasmin. *Kosmos Emma Kunz. Eine Visionärin im Dialog mit zeitgenössischer Kunst*. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2021. S. 36-59.
- Althaus, Karin. *Weltempfänger: Georgiana Houghton, Hilma af Klint, Emma Kunz*. Ausst.-Kat. Lenbachhaus München. München: Hirmer, 2018.
 - Burri, Peter: »Emma Kunz hat mir das Leben gerettet.«, in: Althaus, Karin. *Weltempfänger: Georgiana Houghton, Hilma af Klint, Emma Kunz*. Ausst.-Kat. Lenbachhaus München. München: Hirmer, 2018.
- Anderson, Elizabeth. *Material Spirituality in Modernist Women's Writing*. London, England: Bloomsbury Academic, 2020.
- Elizabeth Anderson (2020) Reading the world's liveliness: animist ecologies in Indigenous knowledges, new materialism and women's writing, *Feminist Modernist Studies*, 3:2, 205-216.
- Atkinson, Maggie. „Healing Vibrations through Visionary Art“. *Religion and the arts : a journal from Boston College* 19, Nr. 4 (2015). S. 339-388.
- Bächtli, Oskar: »Grammatik der Bewegung. Paul Klees Lehre am Bauhaus«, in: ders. *Paul Klee – Kunst und Karriere: Beiträge des internationalen Symposiums in Bern*. Bern: Stämpfli, 2000.
- Bachmann-Medick, Doris. *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Hamburg: Rowohlt Verlag, 2014.
- Baumstark, Moritz/Robert Forkel: »Was ist Historisierung? Einführende Überlegungen zum Begriff«, in: dies. *Historisierung. Begriff – Geschichte – Praxisfelder*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2016. S. 1-17.
- Bernardy, Jörg/ Hanna Kimpe: »Michel de Certeau: Kunst des Handelns«, in: (Hg.) F. Eckardt. *Schlüsselwerke der Stadtforschung*. Wiesbaden: Springer 2017. S. 173- 186.
- Billeter, Fritz. *Outside: Streiflichter aus d. moderne Schweizer Kunst*. Herausgegeben von Michel Thévoz und Heiny Widmer. Ausst.-Kat. Zürich: ABC-Verlag, 1980.
- Bonnefoit, Régine, und Sarah Petrucci. *Zahl, Rhythmus, Wandlung: Emma Kunz und Gegenwartskunst*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Ziegelhütte Appenzell, 26. April-25. Oktober 2020. Göttingen: Steidl, 2020.

- Petrucci, Sara: »Körper und Geometrie. Sichtbarmachung und Wandlung«, in: (Hg.) Bonnefoit, Régine, und Sarah Petrucci. *Zahl, Rhythmus, Wandlung: Emma Kunz und Gegenwartskunst*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Ziegelhütte Appenzell, 26. April- 25. Oktober 2020. Göttingen: Steidl, 2020. S. 52-85.
- Bonnefoit, Régine: »Emma Kunz' Neuartige Zeichnungsmethode zwischen Esoterik und Rationalität.«, in: Bonnefoit, Régine, und Sarah Petrucci. *Zahl, Rhythmus, Wandlung: Emma Kunz und Gegenwartskunst*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Ziegelhütte Appenzell, 26. April-25. Oktober 2020. Göttingen: Steidl, 2020. S. 25-41.
- Bourdieu, Pierre im Gespräch mit Lutz Raphael, in: (Hg.) Elke Ohnacker, Franz Schultheis. *Schwierige Interdisziplinarität. Zum Verhältnis von Soziologie und Geschichtswissenschaft*. Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot: 2004.
- Böhme, Gernot, und Hartmut Böhme. *Feuer, Wasser, Erde, Luft: eine Kulturgeschichte der Elemente*. München: Beck, 2010.
- Burchert, Linn. *Das Bild als Lebensraum: Ökologische Wirkungskonzepte in der abstrakten Kunst*. Bielefeld: transcript Verlag, 2019.
- Cixous, Hélène. »The Laugh of the Medusa.« *Signs*, Vol. 1, No. 4 (Summer 1976). S. 875-893.
- Clarke, Bruce, und Linda Dalrymple Henderson (Hg.). *From Energy to Information . Representation in Science and Technology, Art, and Literature*. Stanford, Calif.: Stanford Univ. Press, 2002.
- Curiger, Bice, Hans Ulrich Obrist, und Bernard Marcadé. *Oh! cet écho! Emma Kunz et Giovanni Anselmo, Alighiero e Boetti, Silvia Bächli et. al.* Ausst.-Kat., Centre culturel suisse Paris: 1992.
- Dalrymple-Henderson, Linda: »Dalrymple-Henderson, Linda. „Editor's Statement: Mysticism and Occultism in Modern Art“, *Art Journal* , Spring, 1987, Vol. 46, No. 1, *Mysticism and Occultism in Modern Art* (Spring, 1987).
- Dalrymple Henderson, Linda: »Hilma af Klint and the Invisible in Her Occult And Scientific Context«, in: (Hg.) Kurt Almqvist/ Louise Belfrage. *Hilma af Klint. Visionary*. Bokförlaget : Stolpe 2019. S. 71-93.
- Dalrymple Henderson, Linda: »Die moderne Kunst und das Unsichtbare. Verborgene Wellen und Dimensionen des Okkultismus und der Wissenschaften« in: Apke, Bernd, und Ingrid Ehrhardt. *Okkultismus und Avantgarde: von Munch bis Mondrian 1900 - 1915*. Schirn Kunsthalle Frankfurt. Ostfildern: Ed. Tertium, 1995.
- Dalrymple Henderson, Linda: »The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art: Conclusion«. *Leonardo*, Geometry in Modern Art. Vol. 17, No. 3, 1984. S. 205-210.
- de Certeau, Michel. *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve Verlag, 1988.

- De Kegel, Rolf; Hodel, Urban: "Engelberg (Gemeinde)", in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), Version vom 26.08.2010. Online: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/000741/2010-08-26/>, konsultiert am 07.03.2021.
- Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Flach, Sabine: »Abstraktion/Abstrakt«, in: (Hg.) Karlheinz Barck. *Ästhetische Grundbegriffe*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 2005. S. 1-39.
- Flüe, Barbara/ Annamira Jochim: »'Un regard ouvert sur l'invisible...' Alternative Wissenssysteme bei Emma Kunz, Joseph Beuys und Mario Merz.«, in: dies. *Science & Fiction. Künstlerische Praxis im Dialog mit den Wissenschaften*. Ausst.-Kat., Kunstmuseum Solothurn. Zürich: edition fink, 2011. S. 15-25.
- Foucault, Michel. *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*. München: Carl Hanser Verlag 1973.
- Frederickson, Kristen, und Sarah E. Webb, Hrsg. *Singular Women. Writing the Artist*. Berkeley: University of California Press, 2003.
- Füssel, Marian: »Praktiken historisieren. Geschichtswissenschaft und Praxistheorie im Dialog«, in: Schäfer, Franka, Anna Daniel, und Frank Hillebrandt, Hrsg. *Methoden einer Soziologie der Praxis*. Bielefeld: transcript, 2015. S. 267-288.
- Garovi, Angelo; von Flüe, Niklaus: "Obwalden", in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), Version vom 07.02.2018. Online: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/007410/2018-02-07/>, konsultiert am 07.03.2021.
- Galbreath, Robert: »Glossar spiritueller und verwandter Begriffe. Vierte Dimension«, in: Tuchman, Maurice, und Judi Freeman, Hrsg. *Das Geistige in der Kunst: abstrakte Malerei 1890 - 1985*. Stuttgart: Urachhaus, 1988. S.367-391. Hier. 372.
- Geppert, Alexander C.T./ Andrea B. Braidt: »Moderne Magie: Orte des Okkulten und die Epistemologie des Übersinnlichen, 1880-1930«, in: dies. *Orte des Okkulten*. 14. Jg. Heft 4, 2003. Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften. Turia + Kant: Kien 2003. S. 7-37.
- Gomel, Elana. »Spirits in the Material World': Spiritualism and Identity in the 'Fin De Siècle', *Victorian Literature and Culture*, 2007, Vol. 35, No.1. S. 189-213.
- Gugelmann & Cie. AG. Textilwerke, Langenthal. *Die Berner Woche*. 34 (1944). Heft 51. <http://doi.org/10.5169/seals-649659>
- S. Hartmann. »Die Schönheit der mathematischen Formel«. *Vaterland*, Nr. 194, Samstag 22. August 1953.
- Heuser, Harro. *Die Magie der Zahlen. Von einer seltsamen Lust, die Welt zu ordnen*. Freiburg: Herder, 2003.

- Hünenwadel, Jürg: »Industriestadt Langenthal. Vom lokalen Cluster zum Firmen-Konglomerat«. S. 15. https://www.bezg.ch/img/publikation/12_3/03_12_BEZG_hünenwadel.pdf
- Introvigne, Massimo. »The Sounding Cosmos Revisited«. *Nova Religio* 21, Nr. 3 (1. Februar 2018). S. 29–46.
- Kandinsky, Wassily. *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*. Benteli Verlag: Bern, 2009.
- Kirchberger, Nico. *Schau(spiel) des Okkulten: die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2016.
- Kerckhoff, Annette: »Emma Kunz«, in: dies. *Wichtige Frauen in der Naturheilkunde. Ihr Leben – Ihr Werk – Ihre Schriften*. Berlin: Springer Verlag, 2020. S. 133-137.
- Klee, Paul. *Schöpferische Konfession*. Berlin : Reiß, 1920.
- Kneubühler, Theo: »Die Kunst der Heilerin aus Brittnau«, in: *Basler Magazin*, 3, 20.01.1979.
- Knoblauch, Hubert: »'Das Ding dreht sich.' Die Wünschelrute, die Entzauberung und das Populäre.«, in: Kreissl, Eva. *Kulturtechnik Aberglaube: Zwischen Aufklärung und Spiritualität. Strategien zur Rationalisierung des Zufalls*. Bielefeld: Transcript, 2013. S. 253-271.
- Knoblauch, Hubert. *Die Welt der Wünschelrutengänger und Pendler: Erkundungen einer verborgenen Wirklichkeit*. Frankfurt/Main: Campus-Verl., 1991.
- Kunz, Emma. *Leben: Gedichte*. Zürich: Gutzwiller, 1930.
- Kunz, Emma. *Neuartige Zeichnungsmethode: Gestaltung und Form als Mass, Rhythmus, Symbol und Wandlung von Zahl und Prinzip*. Waldstatt: Dr. Schläpfer, 1953.
- Krauss, Rosalind. »Grids«. *October* 9 (1979). S. 51–64.
- Labisch, Alfons: »Medizin und Medizingeschichte«, in: (Hg.) Friedrich Jaeger. *Handbuch Moderneforschung*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 2015. S. 163-179.
- Leeb, Susanne: »Materialität der Diagramme«, in: (Hg.) Gunter Reski. *The Happy Fainting of Painting*. Walther König: Köln 2014. S. 30-39.
- Linse, Ulrich. *Geisterseher und Wunderheiler. Heilssuche im Industriezeitalter*. München: Fischer Verlag 1992.
- Long, Rose-Carol Washton. »Occultism, Anarchism, and Abstraction: Kandinsky's Art of the Future«, *Art Journal*. *Mysticism and Occultism in Modern Art*. Spring, 1987, Vol. 46, No. 1. S. 38-45.
- Lüthi, Christian: "Strengelbach", in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), Version vom 02.07.2012. Online: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/001824/2012-07-02>

- Martin, Hedvig: »Hilma af Klint and The Five: The Time of Preparation«, in: (Hg.) Iris Müller-Westermann / Milena Høgsberg. *Hilma af Klint. Artist, Researcher, Medium*. Ausst.-Kat. Moderna Museet, Malmö. Berlin: Hatje Cantz 2020. S. 61-81.
- Meier, Anton C. *Emma Kunz. Leben und Werk*. Würenlos: Emma-Kunz-Zentrum, 1998.
- Münz-Koenen, Inge: »Okkultismus«, in: (Hg.) Hubertus van den Berg/ Walter Fähnders. *Metzler Lexikon Avantgarde*. Verlag J.B. Metzler: Stuttgart/Weimar, 2009. S. 240-241.
- Obrist, Hans Ulrich, und Melissa Blanchflower. *Emma Kunz: Visionary Drawings*. Ausst.-Kat. Serpentine Galleries, London; Muzeum Susch, Susch. London: Koenig Books Ltd., 2019.
- Ochs, Eva: »Der „Animismus-Spiritismus-Streit“. Der deutsche Spiritismus in den 1880er Jahren«, in: Kruse, Wolfgang. *Andere Modernen: Beiträge zu einer Historisierung des Moderne-Begriffs*. Bielefeld: transcript Verlag, 2015. S. 153-178.
- Owen, Alex. *The Darkened Room. Women, Power, and Spiritualism in Late Victorian England*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1989.
- Owen, Alex. *The Place of Enchantment: British occultism and the culture of the modern*. Chicago, Ill.: Univ. of Chicago Press, 2004.
- Pollock, Griselda: »Inscriptions in the Feminine«, in: Zegher, M. Catherine. *Inside the Visible: an elliptical traverse of twentieth century art in, of, and from the feminine*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996. S. 67-89.
- Rachlin, Natalia: »Giving a Swedish Pioneer of Abstraction Her Due«. *New York Times*, April 29, 2013.
- Rajchman, John: »Abstraktion. Was ist abstrakt?«, in: (Hg.) Friedrich Meschede. *Etwas von etwas, abstrakte Kunst*. Jahresring 52. Köln: 2005. S. 91-107.
- Rigolo, Pietro: »Wiederhole das Einzigartige: die Liebe, das Kunstwerk, das Leben«, in: *Harald Szeemann - Museum der Obsessionen*. Deutsche Ausgabe. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2018. S. 129-147.
- Ringbom, Sixten. »Art in ‚The Epoch of the Great Spiritual‘: Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting«. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 29 (1966). S. 386–418.
- Rosenberg, Raphael: »Die Kartographie der Aura aus dem Geist der Wirkungsästhetik. Synästhesie und das Verhältnis von Kunst und Esoterik um 1900«, in: (Hg.) Monika Neugebauer-Wölk. *Aufklärung und Esoterik. Wege in die Moderne*. Berlin: de Gruyter, 2013. S. 583-604.
- Schade, Sigrid: »Zu den ‚unreinen‘ Quellen der Moderne. Materialität und Medialität bei Kandinsky und Malewitsch«, in: dies. *Grenzgänge zwischen den Künsten. Interventionen in Gattungshierarchien und Geschlechterkonstruktionen*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2015. S. 35-62.

- Sonderegger, Ruth. *Vom Leben der Kritik. Kritische Praktiken – und die Notwendigkeit ihrer geopolitischen Situierung*. Wien: Zaglossus, 2019.
- Susan Stanford Friedman (2020) Scaling planetarity: spacetime in the new modernist studies – Virginia Woolf, H.D., Hilma af Klint, Alicja Kwade, Kathy Jetñil-Kijiner, *Feminist Modernist Studies*, 3:2, 118-147.
- Szeemann, Harald, Heiny Widmer. *Emma Kunz*. Ausst.-Kat., Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; Städtische Kunsthalle Düsseldorf. Triesenberg: Art Selections International, 1976. o.S.
- Szeemann, Harald. *Visionäre Schweiz*. Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich; Städtische Kunsthalle Düsseldorf; Museo Nacional Reina Sofia, Madrid; Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf. Aarau: Sauerländer, 1991.
- Völker, Jan: »Die Geburt der Klinik«, in: (Hg.) Clemens Kammler. *Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2014. S. 32-38.
- Voss, Julia. »Die Menschheit in Erstaunen versetzen«. *Hilma af Klint. Biographie*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2020.
- Voss, Julia: »Five Things to Know About Hilma Af Klint«, in: in: (Hg.) Kurt Almqvist/ Louise Belfrage. *Hilma af Klint. Visionary*. Bokförlaget : Stolpe 2019. S. 21-41.
- Welsh, Robert: »Heilige Geometrie: Französischer Symbolismus und Frühe Abstraktion«, in: Tuchman, Maurice, und Judi Freeman, Hrsg. *Das Geistige in der Kunst: abstrakte Malerei 1890 - 1985*. Stuttgart: Urachhaus, 1988. S. 63- 89.
- Welti, Jakob Friedrich. »Hodler als Rechenexempel des historischen Materialismus.« *Neue Zürcher Zeitung*, 20.12.1942, Nr. 2096, S. 67.
- Widmer, Heiny. *Der Fall Emma Kunz*. Ausst.-Kat., Aargauer Kunsthaus. Zürich: A.C. Meier, 1973. o.S.
- Widmer, Heiny: »Emma Kunz: neun Kompositionen«. *Du. Die Zeitschrift der Kultur* 34, (1974), S. 54-74.
- Zegher, M. Catherine de, und Hendel Teicher. *3 x Abstraction. New Methods of Drawing: Hilma af Klint, Emma Kunz, Agnes Martin*. New Haven, Conn.: Yale Univ. Press, 2005.
 - Pelzer, Birgit: »Idealities«, in: Zegher, M. Catherine de, und Hendel Teicher. *3 x Abstraction. New Methods of Drawing: Hilma af Klint, Emma Kunz, Agnes Martin*. New Haven, Conn.: Yale Univ. Press, 2005.
 - Klein, Susan T.: »Emma Kunz as Healer«, in: in: Zegher, M. Catherine de, und Hendel Teicher. *3 x Abstraction. New Methods of Drawing: Hilma af Klint, Emma Kunz, Agnes Martin*. New Haven, Conn.: Yale Univ. Press, 2005. S. 139-142.
 - Ettinger, Bracha L.: »The Art-and-Healing-Oeuvre: Metramorphic Relinquishment of the Soul-Spirit to the Spirit of the Cosmos.«, in: (Hg.) Catherine de Zegher und Hendel Teicher.

3 x Abstraction. *New Methods of Drawing*: Hilma af Klint, Emma Kunz, Agnes Martin. New Haven, Conn.: Yale Univ. Press, 2005. S. 199-231.

- Zegher de, Catherine: »The Inside Is the Outsider: The Relational As The (Feminine) Space, in: (Hg.) Carol Armstrong / Catherine de Zegher. *Women Artists At The Millennium*. The MIT Press: Cambridge/London, 2006. S. 189-219.

- Weitere Quellen:

Im Schweizerischen Lexikon ist die Selbstbezeichnung wie eine Art Künstlername aufgeführt. SIKART. Lexikon zur Kunst in der Schweiz: »Emma Kunz« <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4025693&lng=de> (Letzter Aufruf: 01.03.2021)

Die Fotografien von Werner Schoch befinden sich im Staatsarchiv Appenzell Ausserrhoden. <https://query-staatsarchiv.ar.ch/scopeQuery/detail.aspx?ID=233673> (10. März 2021)

Artikel 48, Absatz 6 »Gesundheitswesen«. Verfassung des Kantons Appenzell A.Rh. vom 30.04.1995 (Stand 01.06.2015) https://ar.clex.ch/app/de/texts_of_law/111.1/versions/907 (Letzter Zugriff: 01.03.21)

Karin Kägi, Fernsehbericht. »Uf Bsuech« im Zentrum Würenlos. Erstaussstrahlung, Mittwoch, den 18. November 2020, 18:30. Nachweis ab Minute 10:25. https://www.telem1.ch/uf-bsuech/uf-bsuech-im-zentrum-wuerenlos-139701600?utm_source=shared-facebook&utm_medium=shared&utm_campaign=Social%20Media&fbclid=IwAR0c3ld9Nb16OZ3Zuj2SyYplkGj28TKbU31Eq_tl-e0Sq5Dw4x1nsMkl6JM

Ausstellungstext. *Sun Rise | Sun Set*. Schinkel Pavillon, Berlin. 27. Februar 2021 – 25. Juli 2021. Kuratiert von Nina Pohl und Agnes Gryczkowska. <https://www.schinkelpavillon.de/de/exhibition/sun-rise-sun-set> (Letzter Abruf: 20.03.2021)

7. Abbildungsverzeichnis

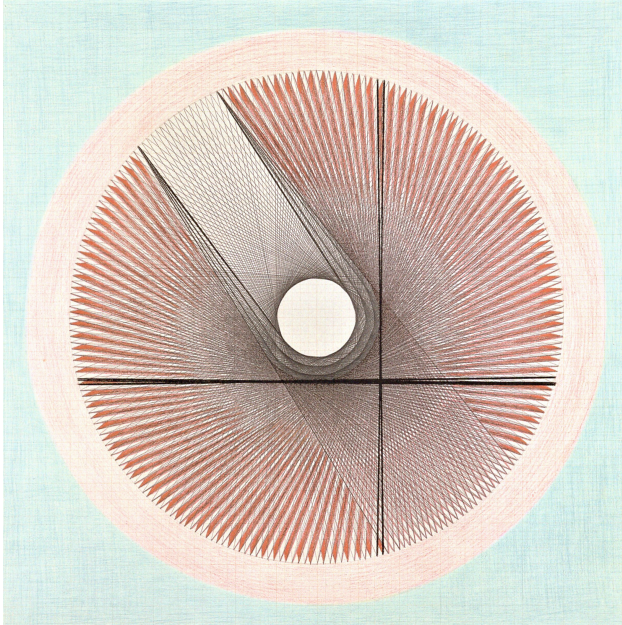


Abb. 1

Emma Kunz. *Werk Nr. 020*, o.J., Farbstift, Bleistift und Ölkreide auf Millimeterpapier, 79 x 79 cm. Emma Kunz Zentrum, Würenlos.

Bildnachweis: Obrist, Hans Ulrich, und Melissa Blanchflower. *Emma Kunz: Visionary Drawings*. Ausst.-Kat. Serpentine Galleries, London; Muzeum Susch, Susch. London: Koenig Books Ltd., 2019. S 91.

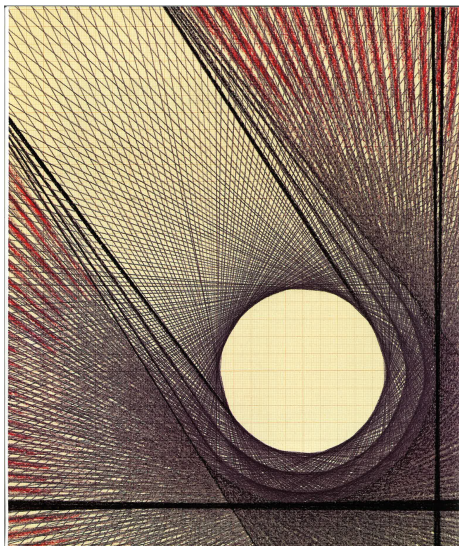


Abb. 2

Emma Kunz. *Werk Nr. 020*, Detailansicht. o.J., Farbstift, Bleistift und Ölkreide auf Millimeterpapier, 79 x 79 cm. Emma Kunz Zentrum, Würenlos.

Bildnachweis: Meier, Anton C. *Emma Kunz. Leben und Werk*. Würenlos: Emma-Kunz-Zentrum, 1998. S. 168.

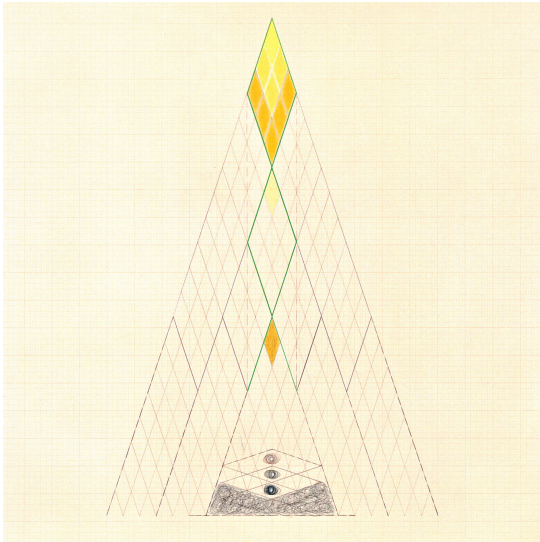


Abb. 3

Emma Kunz. *Werk Nr. 190*, o.J., Farbstift und Bleistift auf Millimeterpapier, 100 x 103 cm. Emma Kunz Zentrum, Würenlos.

Bildnachweis: Obrist, Hans Ulrich, und Melissa Blanchflower. *Emma Kunz: Visionary Drawings*. Ausst.-Kat. Serpentine Galleries, London; Muzeum Susch, Susch. London: Koenig Books Ltd., 2019. S 108.



Abb. 4

Ausstellungsansicht. *Ausstellung Emma Kunz*, Kunsthalle Düsseldorf 1976.

Bildnachweis: Meier, Anton C. *Emma Kunz. Leben und Werk*. Würenlos: Emma-Kunz-Zentrum, 1998. S. 64.



Abb. 5

Ausstellungsansicht. *Emma Kunz: Visionary Drawings*, Serpentine Gallery London 2019.

Bildnachweis: <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/emma-kunz-visionary-drawings-exhibition-conceived-christodoulos-panayiotou/>



Abb. 6
Emma Kunz. *Werk Nr. 107*, o.J., Farbstift und Bleistift auf Millimeterpapier, 100 x 105 cm. Emma Kunz Zentrum, Würenlos.
Bildnachweis: Meier, Anton C. *Emma Kunz. Leben und Werk*. Würenlos: Emma-Kunz-Zentrum, 1998. S. 117.



Abb. 7
Werner Schoch. *Emma Kunz vor ihrem Arbeitstisch*, Sommer 1953, Fotografie, 9 x 9 cm. Staatsarchiv Appenzell Ausserrhoden.
Bildnachweis: <https://query-staatsarchiv.ar.ch/detail.aspx?ID=358251>



Abb. 8

Werner Schoch. *Emma Kunz vor ihrem Arbeitstisch*, Sommer 1953, Fotografie. Staatsarchiv Appenzell Ausserrhoden.

Bildnachweis: Bonnefoit, Régine, und Sarah Petrucci. *Zahl, Rhythmus, Wandlung: Emma Kunz und Gegenwartskunst*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Ziegelhütte Appenzell, 26. April-25. Oktober 2020. Göttingen: Steidl, 2020. S. 37.



Abb. 9

Werner Schoch. *Emma Kunz in ihrem Garten in Waldstatt*, Sommer 1953, Fotografie. Staatsarchiv Appenzell-Ausserrhoden.

Bildnachweis: Bonnefoit, Régine, und Sarah Petrucci. *Zahl, Rhythmus, Wandlung: Emma Kunz und Gegenwartskunst*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Ziegelhütte Appenzell, 26. April-25. Oktober 2020. Göttingen: Steidl, 2020. S. 22.



Abb. 10
 Werner Schoch. *Polarisierte Ringelblumen, Garten Emma Kunz, Waldstatt, ca. 1953*, Fotografie, 10 x 15 cm. Staatsarchiv Appenzell-Ausserrhoden.
 Bildnachweis: <https://query-staatsarchiv.ar.ch/detail.aspx?ID=566875>



Abb.11
 »Männerhut, Herrenmantel und Stock im Eingang des Hauses in Waldstatt«, Fotografie.
 Bildnachweis: Althaus, Karin.
Weltempfänger: Georgiana Houghton, Hilma af Klint, Emma Kunz. Ausst.-Kat. Lenbachhaus München. München: Hirmer, 2018. S. 166.



Abb. 12
 Yasmin Afschar. *Museumsvitrine*, Fotografie. 2020.
 Bildnachweis: privat



Abb. 13
 »Pendel mit Jade- und Silberkugel und die als Ordnungsschema verwendete Holztafel«
 Bildnachweis: Althaus, Karin.
Weltempfänger: Georgiana Houghton, Hilma af Klint, Emma Kunz. Ausst.-Kat.
 Lenbachhaus München. München: Hirmer, 2018. S. 166.

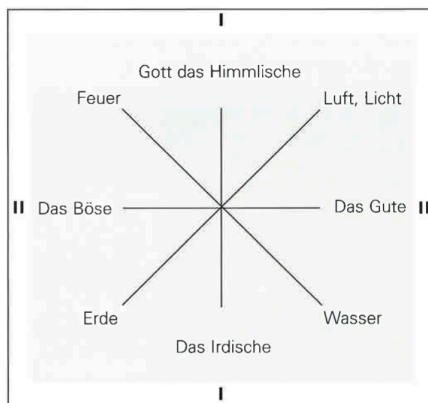


Abb. 14
 »Orientierungstafel«
 Bildnachweis: Plüß, Rudolf, Heiny Widmer, und Harald Szeemann. *Emma Kunz. Ausst.-Kat.*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; Städtische Kunsthalle Düsseldorf. Triesenberg: Art Selections International, 1976. o.S.

I Die zu erstrebende Senkrechte
 II Der zu überwindende Querbalken des Kreuzes



Abbildung 5
 Eine der frühesten Abbildungen von Rutengängern aus Agricolas 'De re metallica' (1974).

Abb.15
 »Eine der frühesten Abbildungen von Rutengängern aus Agricolas 'De re metallica' (1974)«
 Bildnachweis: Knoblauch, Hubert. Die Welt der Wünschelrutengänger und Pendler: Erkundungen einer verborgenen Wirklichkeit. Frankfurt/Main: Campus-Verl., 1991. S. 73.

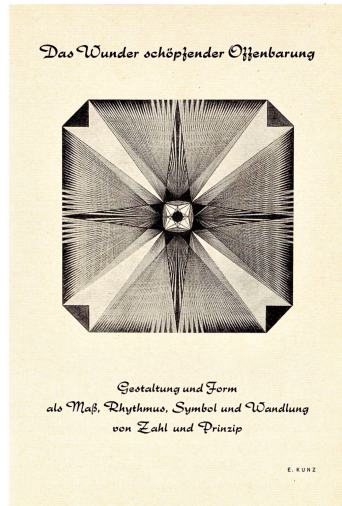
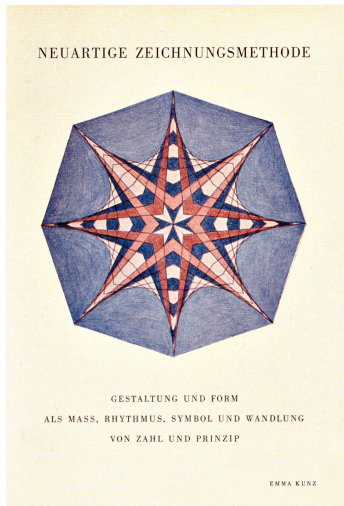


Abb. 16

»Kein Titel«

Bildnachweis: Althaus, Karin.

Weltempfänger: Georgiana Houghton, Hilma af Klint, Emma Kunz. Ausst.-Kat.

Lenbachhaus München. München: Hirmer, 2018. S. 168.

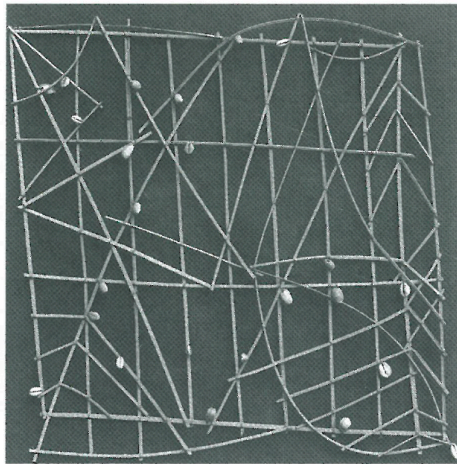


Abb. 17

»Marshallse Island Stickchart. Cane and Shells. The Science Museum/Science and Society Picture Library, London.«

Bildnachweis: Zegher, M. Catherine de, und Hendel Teicher. *3 x Abstraction. New Methods of Drawing: Hilma af Klint, Emma Kunz, Agnes Martin*. New Haven, Conn.: Yale Univ. Press, 2005. S. 134.

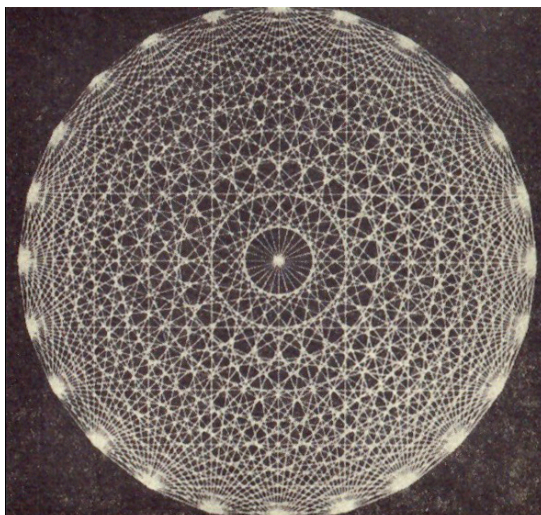


Abb. 18

»Diamantenmuster, das durch Ausziehen aller Diagonalen eines regelmäßigen Vierundzwanzigecks entstand«. in: S. Hartstein, »Die Schönheit der mathematischen Formel«, in: *Vaterland*, Nr. 194, Samstag, 22. August 1953.

Bildnachweis: Bonnefoit, Régine, und Sarah Petrucci. *Zahl, Rhythmus, Wandlung: Emma Kunz und Gegenwartskunst*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Ziegelhütte Appenzell, 26. April-25. Oktober 2020. Göttingen: Steidl, 2020. S. 28.

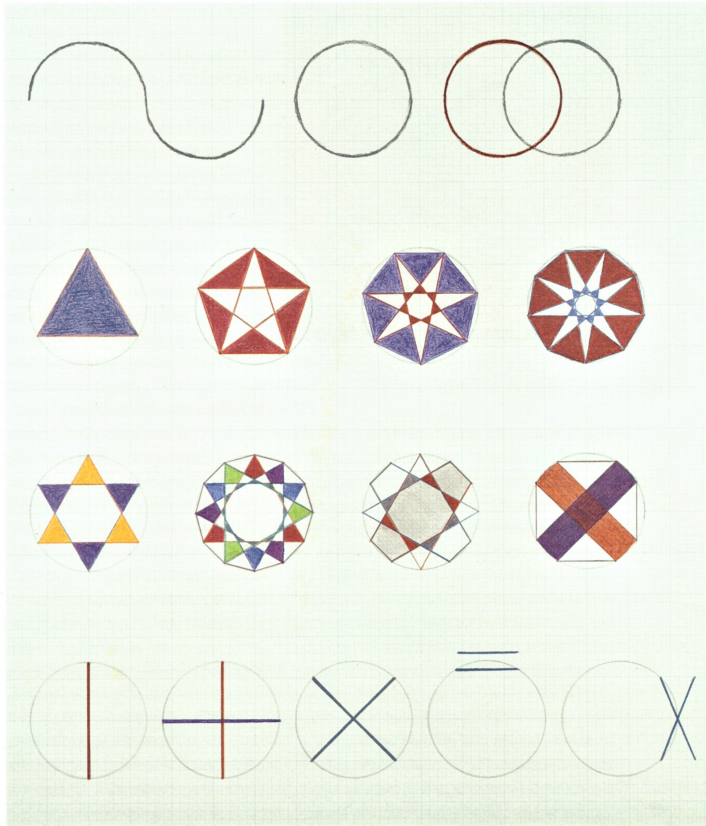


Abb. 19

Emma Kunz. *Werk Nr. 019*, o.J., Farbstift und Ölkreide auf Millimeterpapier, 103 x 94 cm. Emma Kunz Zentrum, Würenlos. Reproduziert in: *Neuartige Zeichnungsmethode*, mit der Legende: Grundformen.

Bildnachweis: Bonnefoit, Régine, und Sarah Petrucci. *Zahl, Rhythmus, Wandlung: Emma Kunz und Gegenwartskunst*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Ziegelhütte Appenzell, 26. April-25. Oktober 2020. Göttingen: Steidl, 2020. S. 31.

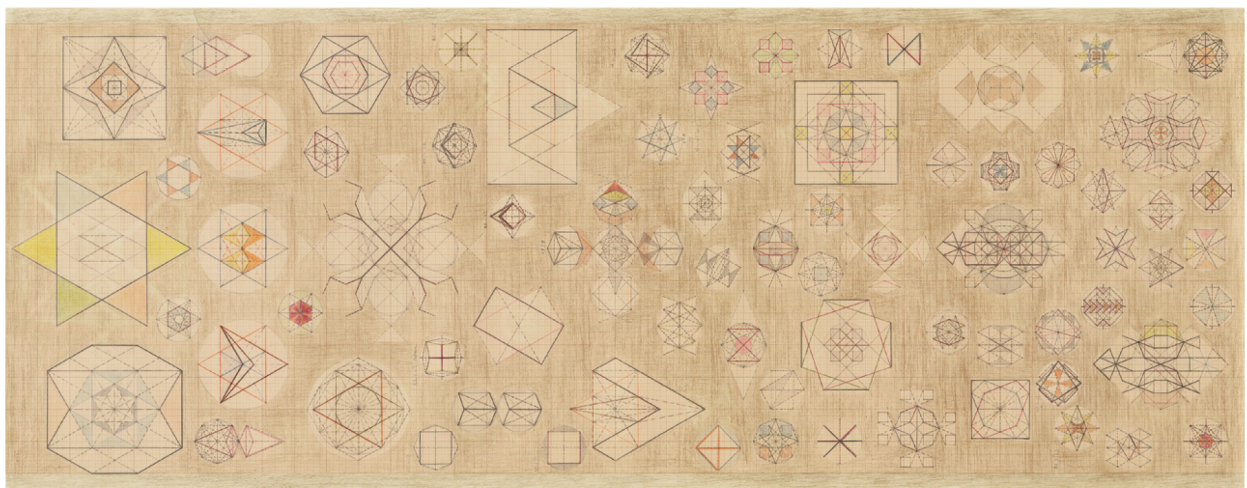


Abb. 20

Emma Kunz. *Ohne Titel* o.J., Farbstift, Bleistift und Ölkreide auf Millimeterpapier. Emma Kunz Zentrum, Würenlos.

Bildnachweis: Afschar, Yasmin. *Kosmos Emma Kunz. Eine Visionärin im Dialog mit zeitgenössischer Kunst*. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2021. S. 119.

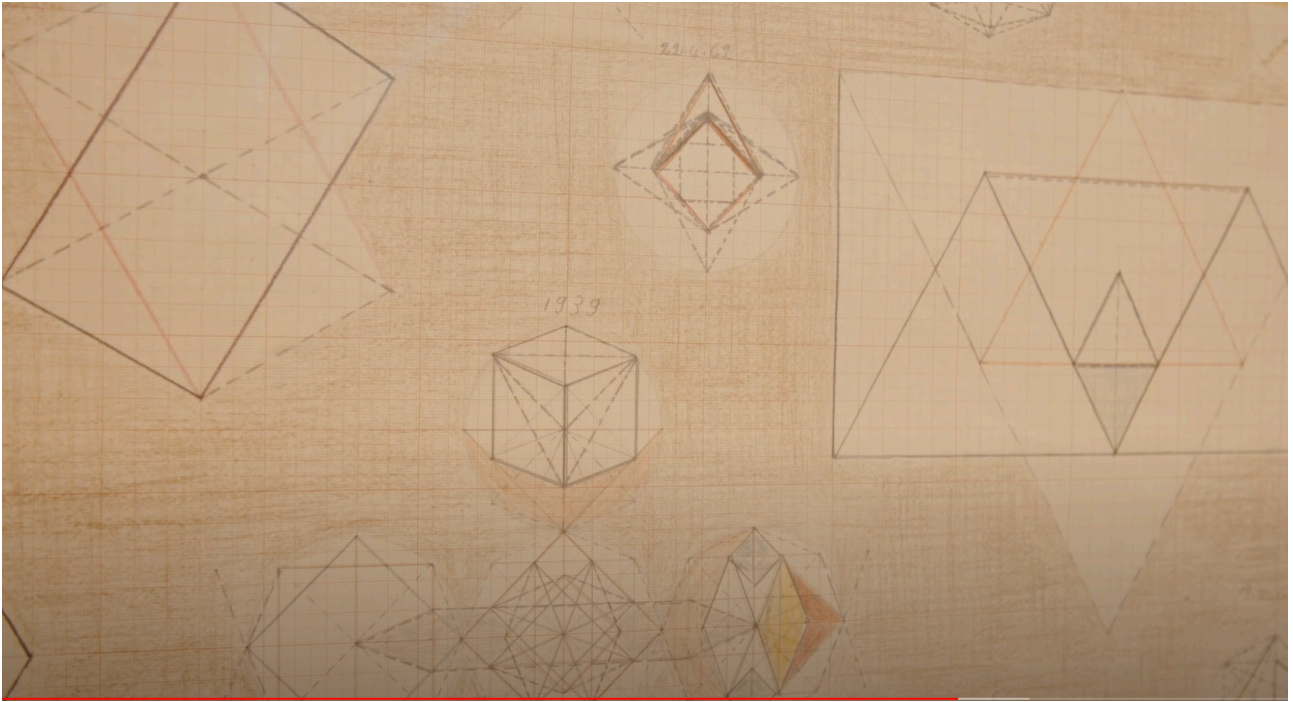


Abb. 21

Emma Kunz. *Ohne Titel*, Detailansicht, o.J., Farbstift, Bleistift und Ölkreide auf Millimeterpapier, Emma Kunz Zentrum, Würenlos.
Bildnachweis: Afschar, Yasmin. *Kosmos Emma Kunz. Eine Visionärin im Dialog mit zeitgenössischer Kunst*. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2021. S. 119.

8. Eidesstattliche Erklärung

„Hiermit versichere ich, dass ich die Arbeit – bei einer Gruppenarbeit den entsprechend gekennzeichneten Teil der Arbeit – selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Alle Stellen der Arbeit, die wortwörtlich oder sinngemäß aus anderen Quellen übernommen wurden, habe ich als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit habe ich in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner Prüfungsbehörde vorgelegt.“

Hamburg, 10. Mai 2021

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Anur Kipke". The signature is written in a cursive, flowing style with some loops and a long tail on the final letter.