

GESTALTUNG UND FORM ALS WANDLUNG VON ZAHL UND PRINZIP

EMMA KUNZ IM UMFELD DER ZEITGENÖSSISCHEN KUNST

ANNELISE ZWEIZ

Emma Kunz wird gängig als eine Outsiderin verstanden, die ihr magisches Weltbild durch Pendeln in geometrische Zeichnungen umsetzte. Zwar schuf der Kunsttheoretiker Max Wechsler schon in den 70er Jahren Querverbindungen zur «modernen Feldtheorie der Physik». Und Harald Szeemann¹ präsentierte sie in seiner Sichtung der Schweizer Kunst² aus Anlaß der 700-Jahr-Feier der Schweiz als «Visionärin». Doch Emma Kunz war und blieb «ein Fall». Sie selbst nannte sich konsequent «Forscherin», präziser noch «Naturforscherin». Als solche nahm sie indes bisher niemand ernst. Ihr oft wiederholtes Statement «es gibt keine Wunder, es gibt nur Gesetzmäßigkeiten» blieb ohne Echo. Man schob sie ins Feld der Esoterik und der Mystik, wo alles und nichts möglich ist.

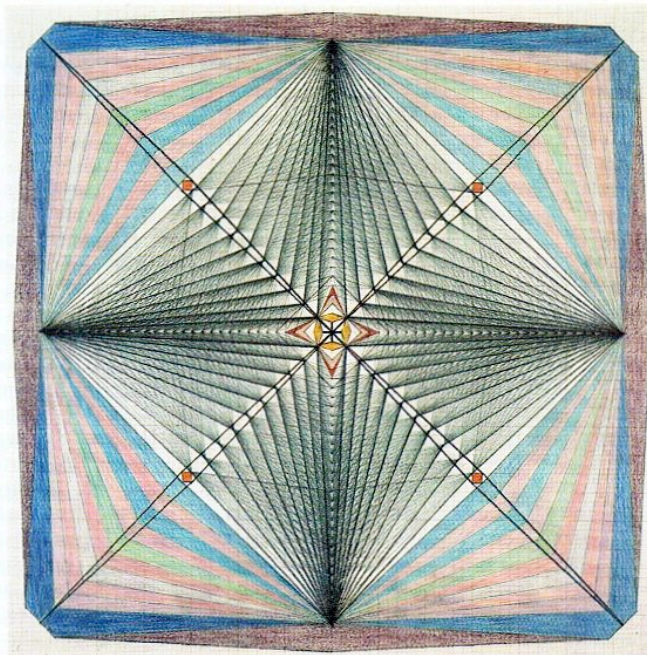
Heute, da in den Naturwissenschaften und parallel dazu in der Philosophie — eine ungewohnte, aber vor Jahrhunderten geläufige Verwandtschaft — eine fundamentale Neuorientierung stattfindet, muß das Werk von Emma Kunz und mit ihr das Schaffen zahlreicher zeitgenössischer Künstler und Künstlerinnen neu gesichtet werden. Der Physiker und Philosoph Bernd-Olaf Küppers hat in bezug auf dieses neue, wieder verstärkt ganzheitliche Naturwissenschaftsdenken den Begriff der Strukturwissenschaften geprägt, die in der zugleich abstrakten wie komplexen Sprache der Mathematik alle Natur- und Geisteswissenschaften durchdringen und sie zur Einheit führen³.

In dieser interdisziplinären Annäherung von Physik, Chemie und Biologie einerseits und geistigen Formationen andererseits kommt der künstlerischen Äußerung eine bedeutsame Rolle zu. Denn schon immer war die Verbindung von Materiellem und Geistigem, die Durchdringung der äußeren Wahrnehmung, ein wichtiger Aspekt der Kunst. Wenn im Zusammenhang mit der Chaostheorie der Begriff der «Kreativität der Natur» aufgetaucht ist, so ergeben sich daraus für jene Kunstschaffenden, die ihre künstlerische Kreativität immer schon als Naturforschung betrieben haben, faszinierende neue Rezeptionsfelder. Im Gegensatz zu zahlreichen neueren Texten, die von diesem Ansatz aus direkt in die Computerforschung im Bereich der künstlichen Intelligenzen (KI) und der Selbstorganismen einsteigen, sollen hier im bisher definierten und von Joseph Beuys «erwei-

terten» Kunstbereich Gedankenformen neu belichtet werden. Dies nicht zuletzt darum, weil unsicher ist, ob die geistig-philosophische Verarbeitung bei den KI-Forschern auf derselben Höhe ist wie ihre experimentelle Dynamik.

Zwischen Mensch und Natur besteht kein Unterschied

Das vom Rand herkommende Werk von Emma Kunz eignet sich in hohem Maße dazu, aufzuzeigen, daß es im Feld der Kunst bis zurück zu Leonardo da Vinci (1452–1519) immer wieder «individuelle Naturwissenschaftler»⁴ gab und gibt, die auf ihre empirische, intuitive, im Fall von Emma Kunz und Joseph Beuys auch mediale Art und Weise versuchten, geistige und naturgesetzliche Eigenarten in einen bildnerischen Zusammenklang zu bringen. Als Emma Kunz 1933 (im Alter von 41 Jahren) zu pendeln begann, war ihr primäres Forschungsgebiet die Natur. Im Sinne von Paracelsus, dessen ganzheitliches Denken heute, da das cartesianische Weltbild⁵ ausgedient hat, wie ein rückwärtiger Ansatz für Gegenwärtiges wirkt⁶, gab es für Emma Kunz zwischen Mensch und Natur keinen strukturellen Unterschied. Man weiß, daß sich Emma Kunz aus den Schriften von Paracelsus vorlesen ließ (sie selbst las kaum, es sei denn durch mediale Konzentration auf Gedachtes). In den wenigen überlieferten Kernsätzen von Emma Kunz ist faßbar, daß ihr Weltbild stark von paracelsischen Grundgedanken bestimmt war. Insbesondere Paracelsus' Überzeugung, daß in aller Materie dasselbe «Licht»⁷ im Sinne einer sich unablässig wandelnden «Bildekraft» manifestiere, kann in den Pendelzeichnungen von Emma Kunz nachvollzogen werden. Ersetzt man «Licht» durch Schwingung oder Vibration, «Bildekraft» durch Rhythmus, Maß und Zahl und betrachtet den Wandel als die Dynamik der Form, ausgehend von «selbstähnlichen»⁸ Melodien, so zeigen sich die Zeichnungen von Emma Kunz als paracelsische Bildvisionen des 20. Jahrhunderts. Das Œuvre von Emma Kunz umfaßt mehr als 400 Zeichnungen; alle sind Pendelnotationen, die sich auf eine von der Forscherin zuvor bestimmte Frage beziehen. Die Antwort gibt die Natur. Natur ist für Emma Kunz aber nicht nur das Materielle im Mine-



Emma Kunz, Pendelzeichnung Nr. 014, Farbstift, vermutlich 50er Jahre

ralischen, Pflanzlichen, Tierischen und Menschlichen, sondern auch das gleichzeitig und gleichenorts wirkende Immaterielle. So ist für Emma Kunz eine Frage nach der Struktur des «Lichtes» in einer Pflanze nicht anders als die Frage nach der Struktur des «Lichtes» in einem Gedankengebäude. Zwischen Materie und Geist wird kein essentieller Unterschied gemacht. Die «Sprache», in welcher sich diese für uns visuell nicht wahrnehmbaren energetischen Strukturen äußern, ist die Mathematik. Alle Zeichnungen von Emma Kunz können durch Auszählen und Vermessen als komplexe rhythmische Systeme analysiert werden, in denen Frequenzen ebenso eine Rolle spielen wie Proportionen und sich daraus — in niederer Frequenz⁹ — ergebende Symbole, zum Beispiel Figuren. Diese Geisteshaltung in Verbindung mit konsequent angewandter mathematischer Methode (gegeben durch die dem Pendel immanente Arbeitsweise) ergibt unabhängig vom Komplexitätsgrad der Bilderscheinungen eine faszinierende Vergleichsmöglichkeit mit der «Strukturwissenschaft» von Bernd-Olaf Küppers, aber auch mit der fraktalen Geometrie von Heinz-Otto Peitgen, der sagt: «Es könnte sein, daß die Komplexität dessen, was ich beobachte, nicht das Resultat eines sehr komplexen Netzwerkes von Agenten ist, sondern das der Wechselwirkung von sehr wenigen.»¹⁰

Wenn zuvor eine gedankliche Verbindung zu Joseph Beuys aufflammte, der in seinem Werk Gedanken und Skulptur gleichsetzt und somit ebenfalls Geistiges und Materielles auf dieselbe Ebene stellt, so ist diese Assoziation zweifellos richtig, und sie findet mit den Erkenntnissen von Rudolf Steiner, die sowohl im Schaffen von Emma Kunz wie jenem von Joseph Beuys wiederhallen, zum Dreieck. Diesem Aspekt sei hier aber nicht weiter nachgegangen, da Beuys seine Erkenntnisse gesellschaftsbezogen einsetzte, hier aber die Blickrichtung einer weitgefaßten «individuellen Naturwissenschaft» im Vordergrund steht.

In bestehenden Texten¹¹ wird das Werk von Emma Kunz oft mit jenem Mondrians verglichen. Das ist sicher richtig, zumal beider Bestreben dahin geht, unsichtbare Kraftfelder visuell sichtbar zu machen. Was immer schon differenziert wurde, ist die Methode. Mondrian ist ein Konstruktivist, das heißt, sein Gestalten ist eine bewußte Suche nach unbewußten Gesetzmäßigkeiten. Emma Kunz hingegen notiert die für unsere Sinne normalerweise unerreichbaren Energiestrukturen kraft ihrer medialen Begabung und mittels ihres Pendels in direkter Umsetzung. Während jedoch Mondrian im Bereich der künstlerischen Bildgestaltung bleibt, ist für Emma Kunz die visuelle Erscheinungsform ein Nebenprodukt ihrer Naturforschung, ein Ansatz, der erst mit dem «erweiterten Kunstbegriff» zur Kunst wird.

«oh ! cet écho !»

Die Ausstellungen des Werkes von Emma Kunz in den 70er Jahren hatten bei vielen jungen Kunstschaaffenden großen Nachhall, wobei sich die Faszination sehr stark auf den «anderen Weg» und die so erreichte visuelle Erscheinungsform richtete und kaum auf die sich in den Zeichnungen manifestierenden naturbestimmten Gesetzmäßigkeiten. Für das eine war die Zeit reif, für das andere noch nicht. Der damalige Nachhall war 1992 Ausgangspunkt für eine Ausstellung im Centre Culturel Suisse. Bice Curiger, Bernard Marcadé und Hans-Ulrich Obrist konzipierten unter dem «pendelnden» Titel «oh ! cet écho !» eine Hommage an Emma Kunz. Sie versammelten einerseits Werke von Künstlern, die seinerzeit entscheidende Impulse durch Emma Kunz erfuhren, aber auch Kunstschaaffende, die in einem freien, assoziativen Zusammenhang mit ihr stehen. Dies, so sagt Bice Curiger rückblickend, mit der Hoffnung, daß sich aus den gezielten Konfrontationen neue Impulse entwickeln würden. Das Spektrum reichte von Giovanni Anselmo,

Alighiero Boetti und Silvia Bächli bis André Thomkins, Rosmarie Trockel und Heimo Zobernig. Etwas zynisch formuliert: Klingende Namen hatten sich Pendelschlägen gleich im Werk von Emma Kunz zu kreuzen. Wenn auch ein solcher erklärtermaßen spielerischer Ansatz reizvoll sein kann, so war er doch wohl zu oberflächlich, um der weiteren Erhellung des Werkes von Emma Kunz zu dienen. Denn die Künstler und Künstlerinnen, die hierfür relevant sind, arbeiten wohl eher an den Rändern.

Allerdings war in Paris auch der Aargauer Max Matter dabei, der von der 73er Ausstellung in Aarau nicht nur richtungsweisende Impulse erhielt, sondern in der Folge ein Werk entwickelte, das aller formalen Verschiedenheit zum Trotz bedeutsame Vergleichselemente enthält. Zunächst war da unmittelbare Nähe: Der 1941 geborene Künstler machte, indem er sich an den Füßen aufhängte, den eigenen Körper zum Pendel, um die sich ergebenden Strukturen zu erforschen. Später stellte er sich immer neue und immer komplexere Aufgaben, von denen er intuitiv ahnte, daß sie durch Langzeitbearbeitung überraschende Gesetzmäßigkeiten und Wandlungsaspekte aufzeigen würden (Gedankenformen, Körperschnittmuster, Pentagramme usw.). Zurzeit setzt Max Matter dieselbe Methodik mit der durch den Computer möglich gewordenen Akzeleration ein. Als Basis dient ihm eine in den Computer eingelebte Landschaftsfotografie, die sich dabei mehr und mehr in Aspekte ihrer eigenen Struktur auflöst. Durch diese Arbeitsweise ergeben sich auf einer vibrierenden Ebene einerseits abstrakte Wechselwirkungen zur modernen Naturwissenschaft, andererseits zu «Gestaltung und Form als Maß, Rhythmus, Symbol und Wandlung von Zahl und Prinzip», wie Emma Kunz ihr Zeichnungsbüchlein von 1953 betitelte. Abstrakter, letztlich aber doch in gewissem Sinn analog, arbeitet der St. Galler Bernhard Tagwerker (* 1942), der den «Zufall als Arbeitsprinzip»¹² einsetzt, um in letzter Konsequenz aufzuzeigen, daß es den Zufall nicht gibt, da aus jeder zufälligen Anweisung an den zeichnenden Plotter eine komplexe Ordnungsstruktur wächst. Der scheinbar große Unterschied zum Schaffen von Emma Kunz liegt darin, daß sie von konkreten Pro-

EMMA KUNZ (1892–1963)

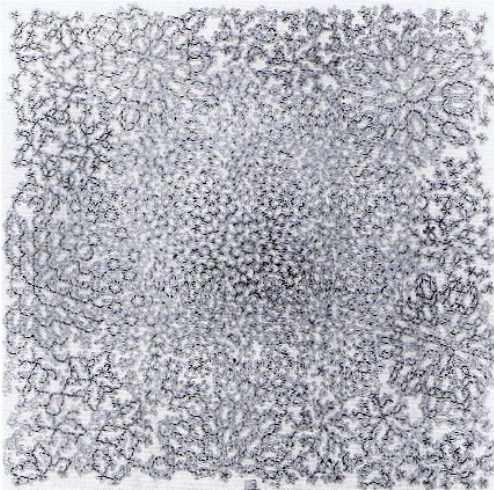
Emma Kunz wird 1892 als Kind einer Arbeiterfamilie in Brittnau (Kanton Aargau, Schweiz) geboren. Die soziale Struktur ist ärmlich. Emma Kunz sucht bereits als Kind Einsamkeit. 1923 wird sie Haushälterin des Malers Jakob Welti in Engelberg. 1930 erscheint ein Gedichtbändchen. 1933 beginnt sie als Pendlerin die Natur zu erforschen und die erkannten Wirkkräfte als Heilmittel einzusetzen. 1938 entstehen die ersten Pendel-Zeichnungen, in denen sie ihre Forschungen zu Papier bringt. Ihre Erfolge als Heilerin bringen ihr eine Vielzahl von Rat- und Hilfesuchenden. Gleichzeitig mehren sich aber auch Mißtrauen und Skepsis. 1952 – bereits 60jährig – zieht sie nach Waldstatt im Kanton Appenzell. Hier entsteht der Großteil ihres mehr als 400 Zeichnungen umfassenden Werkes. Sie versteht dieses nicht als Kunst, sondern als Bildausdruck ihrer Forschungen. Sie selbst vermag die Zeichnungen zu «lesen» wie Bücher, kann stundenlang darüber referieren, verbietet jedoch mit Nachdruck, daß ihre Deutungen aufgeschrieben werden. 1963 stirbt Emma Kunz; die Zeichnungen verschwinden im Estrich von Nachkommen. 1972 erwirbt Anton C. Meier, den Emma Kunz 1942 mit dem von ihr entdeckten Heilmittel «Aion-A» von Kinderlähmung heilte, den Nachlaß. 1973/74 werden die Zeichnungen im Aargauer Kunsthause in Aarau erstmals in einem Kunstinstitut gezeigt.

Das Schlüsselwerk des Œuvres ist heute in einem Emma Kunz gewidmeten Museum im Römersteinbruch von Würenlos (Kanton Aargau, Schweiz) öffentlich zugänglich. 1993 erschien im AT Verlag Aarau/Stuttgart eine Monographie.

blemstellungen ausging, zum Beispiel der Entwicklung des Fötus von der Zeugung bis zur Geburt oder der «Signatur»¹³ eines Gesteins oder einer Pflanze, und daraufhin eine für sie selbst intuitiv lesbare, uns jedoch abstrakt scheinende und bis heute nur vereinzelt nachdeutbare Rhythmensprache als Antwort erhielt. Ihre absolut radikale Weigerung, das durch die Zeichnung Erfahrene aufzuschreiben (oder aufschreiben zu lassen), läßt indes die Verdichtung auf Wortinhalte wieder ins Abstrakte kippen und damit in Kontakt zu vergleichbaren Ansätzen treten.

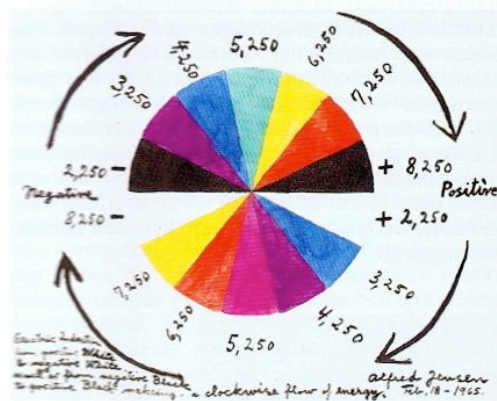
Bilder des Wandels

Ein Künstler, der hier zweifellos erwähnt werden muß, ist der Basler Karl Gerstner (* 1930). Nach Jahren der Auseinandersetzung mit Farbenrhythmen arbeitet er seit längerem an Bildumsetzungen fraktaler Geometrie in Kombination mit den vorangegangenen Farbstrukturen. Wichtige Referenzen sind für ihn dabei der Biochemiker Friedrich Cramer («Leben ist ein Netzwerksystem, bei dem jeder Teil auf das Ganze zurückwirkt») sowie der Mathematiker Heinz-Otto Peitgen und durch ihn Benoît Mandelbrot, nach dem die sogenannte «Mandelbrotmenge» ($Z^2 + C = Y$, $Y^2 + C = X$) benannt ist, welche Bilder von kontinuierlichem Wandel hervorbringt. Zwei Aspekte sind dabei interessant: Zum einen sind Gerstners Zeichnungen, die den Bildforschungsprozeß unmittelbar spiegeln, sehr viel vitaler als



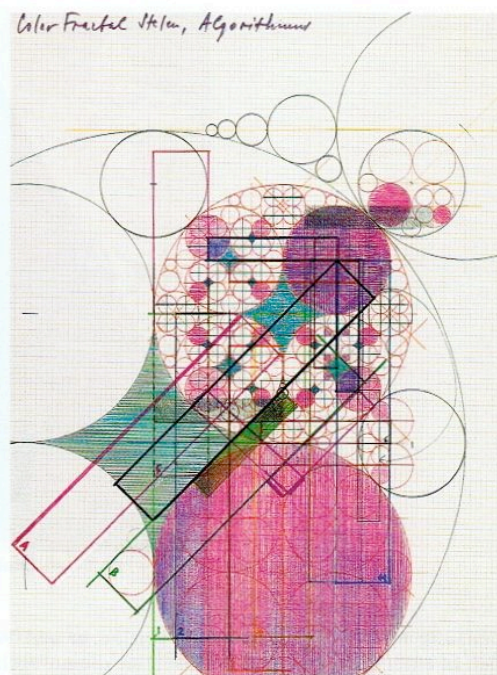
Max Matter, Sternenfeld,
Bleistift/Farbstift auf Baumwolle, 1988
(Foto: Brigitte Lattmann, Aarau)

die «Color Fractals» genannte Malerei. Zum anderen ergibt sich durch die konzeptuelle Haltung Gerstners, nicht den Computer zu benutzen, sondern «mit eigenen Mitteln in die Prinzipien dieser so neuen wie faszinierenden Materie einzudringen», ein bedeutsamer Pendelschlag hinüber zu Emma Kunz, auch wenn hier diese Haltung aus freier Entscheidung eingenommen wird, während es zu Zeiten von Emma Kunz noch gar keine Computer gab. Es wundert nicht, daß sich Karl Gerstner mehrfach für den Maler Jakob Weder (1906–1990) einsetzte, hat der Berner in seinen Bildern doch auf der Basis von Wilhelm Ostwalds Theorien eine synergetische Dichte von Farbe und immanenter mathematischer Struktur geschaffen wie vielleicht niemand zuvor. In jahrelanger Arbeit errechnete Weder einen nach Naturgesetzen geeichten, 133teiligen Farbkasten. Und wenn er malte — oft waren musikalische Intervalle Ausgangspunkte seiner «Farbsymphonien» —, setzte er dieselben Gesetzmäßigkeiten um in die Farbmischungen und Farbakkorde, was monatelange Arbeit an einem einzigen Bild bedeutete. Weders Werk ist ein gültiges Beispiel dafür, daß im Farbkosmos dieselben Netzwerk-Rhythmen wirken wie in linearen Bildstrukturen. Über die gängige Gleichsetzung von Farbe und Licht ist zudem eine zu bedenkende Spannung zu Paracelsus gesetzt. Emma Kunz setzte ihre Farben den verschiedenen Energiequalitäten entsprechend ein —



Alfred Jensen, Vorzeichnung zu «Pythagorean Notebook», 1965
(Foto: Courtesy Galerie Rigassi, Bern; Pace Gallery, New York)

bezogen auf die vier verschiedenen Verdichtungen des menschlichen Körpers wählte sie Grün für materiell, Blau für organisch, Gelb für auratisch und Rot für geistig. Ihre gewöhnliche Farbstiftschachtel setzte ihr hier jedoch — im Gegensatz zu den Möglichkeiten des Pendels — Grenzen. Die Farben des Regenbogens, Zahlenrhythmen und -proportionen verschiedener Kulturen waren in direkter Vernetzung Fundus der Malerei von Alfred Jensen (1903–1981). Ausgehend von einem Kindheitserlebnis (einem Regenbogen über dem offenen Grab der Mutter), Goethes Farbenlehre und mathematischen Regelsystemen der Maya-Kultur, der Pythagoräer, der Indianer und der Chinesen erarbeitete er sich ein komplexes Naturweltbild in Zahlen und Farben. Bedenkend, daß im Wissen alter Kulturen mehr

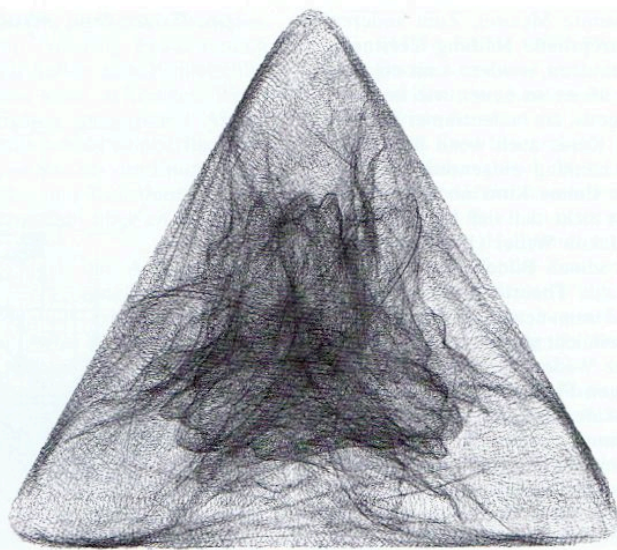


Karl Gerstner, Algorithmus zu den Color Fractal Stelen, 1980 (Foto aus Katalog K.G., Museum für Gegenwartskunst und Galerie Littmann, 1992)

Ganzheitliches enthalten ist als in unserem bisherigen in Einzelsparten zerlegten Weltbild, ist Jensens Werk hier Brückenschlag.

Mathematik als Sprache der Natur

Zahlenproportionen als geistiges Fundament für künstlerische Äußerungen sind nicht neu; hier sind sie indes nur dort relevant, wo sie nicht in cartesianischem Sinn zweckorientiert erscheinen, sondern als Metaphern für das Suchen und Forschen nach der Natur immanenten Gesetzmäßigkeiten. Mario Merz ist hier zu nennen, der seit 20 Jahren in praktisch all seine Werke den spiralförmigen Zahlenrhythmus des italienischen Mathematikers Leonardo Fibonacci (ca. 1180 bis ca. 1250) integriert, und zwar nicht illustrativ, sondern zeichenhaft. Die oft verwendeten Neon-Licht-Zahlen stehen möglicherweise als Zeichen für Aspekte dessen, was Paracelsus mit «Bildkraft» meinte. Eine direkte Anwendung von mathematischen Zahlenmustern mit dem Ziel, geistige Zusammenhänge zu visualisieren, findet sich im Werk der Baslerin Suzanne Dätwyler, die seit Jahren magische Zahlenquadrate (Spalten, Zeilen und Diagonalen ergeben die jeweils gleiche Summe, wobei jede Zahl nur einmal vorkommt) bildnerisch übersetzt. Dies im Bewußtsein der umfassenden Bedeutung, die den quadratischen Zahlentabellen früher im Bereich der Astrologie, der Medizin, der Magie, der Alchemie und der Prophetie zukam. Gerade in diesem Referenzsystem kommt die Nähe zu Emma Kunz deutlich zum Tragen. Von Maß und Zahl geht auch die Baslerin Miriam Beerli (* 1957) aus. Sie beschränkt sich indes nicht auf Zahlen als Träger symbolischer Vernetzungen, sondern verwebt Maß und Zahl (z. B. in Form von 7er-Teilungen) scheinbar



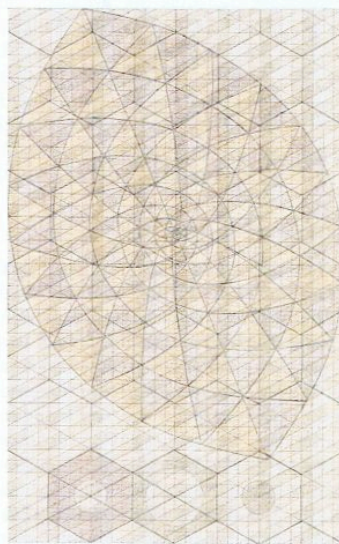
Miriam Beerli, Dreiklang, 1993, Bleistift-Zeichnung

beiläufig in ihre Untersuchungen von Form und Wandel. In einer Serie von 1993 projiziert sie die unregelmäßige Form eines Steins auf ein Blatt Papier, umfährt sie, wobei ein präzise auf das Papierformat ausgerichteter Drehprozeß die Linien zu einem dichten Netz verwebt. Das Blatt Papier seinerseits ist Teil einer mehrteiligen Naturform. Jedes Blatt hat somit seine eigenen Maße und Zahlen, was wiederum bestimmend ist für die Interaktion mit dem eingesetzten Stein. Das Resultat ist ein vielschichtiger Wandel, eingebettet in minim veränderte Grundbedingungen, somit eine Struktur, die von Prozeß und Resultat her der Chaostheorie zumindest verwandt ist.

Das eine im andern und das andere im einen

Ein Künstler, der in all seinen bildnerischen Schaffensbereichen in einem dynamischen Verhältnis zu Emma Kunz steht, ist der Berner George Steinmann (* 1950). Er ist einer der wenigen zeitgenössischen Künstler, der das Pendel aktiv einsetzt. In den späten 80er Jahren untersuchte er Räume und Naturbereiche mittels Pendel auf ihre energetischen Ausstrahlungen¹⁴. In der Kunsthalle Bern (1989) z. B. markierte er die strahlungsintensivsten Wände mit Zellulose (einem bewußt terrestrischen Recyclingmaterial). In neueren Arbeiten geht Steinmann stark von einem energetischen Alles-in-Allem aus, und zwar sowohl im Bereich der Materie wie des Feinstofflichen. In den Bündner Heilbädern z. B. extrahierte er die jeweilige Mineralsubstanz, zerstiess das sandähnliche Gestein in einem Mörsel, bis es, zusammen mit einem Binder, zur Malsubstanz wurde. Den farblich feinnuancierten Bildtafeln auf Recycling-Papier stellte er Fotografien der Wasserquellen entgegen, die er als «Selbstporträt» kennzeichnete, um die auch im Heilcharakter zum Ausdruck kommende gemeinsame Seinsstruktur zum Ausdruck zu bringen. Einen tiefgründig zu bedenkenden Schritt weiter geht Steinmann in seinen konstruktiven Energiefeldern, in denen er versucht, Intellekt und Intuition auf einer konzentrierten Ebene zusammenwirken zu lassen. Ausge-

hend von wenigen, bewußt gesetzten Rhythmen, sucht er die Schwingungen zu ergründen, die sich im subjektiven Raum-Zeit-Feld ergeben. Sein Malmaterial ist hier ausschließlich Pflanzensaft (z. B. Brombeere, Wilder Wermut, Farnkraut). In dieser Arbeitsmethode ergeben sich interessante Wechselwirkungen zu den Forschungsmethoden von Max Matter, Bernhard Tagwerker und Karl Gerstner, aber auch in hohem Maße zu den durch konzentriertes Geschehenlassen entstehenden Zeichnungen von Emma Kunz. Das Moment der Intuition, des Glaubens an unbenennbar aus der Fülle des Denkens wachsende Wissensstrukturen, ist hier ein sehr wichtiges, denn in ihm ist letztlich die menschliche Möglichkeit einer Verbindung von Materiellem und Immateriellem angelegt.



George Steinmann, Indikator, 1991
Bleistift, Farn-, Brombeer- und Wermutsaft auf Papier
(Foto: Roland Aellig, Bern)



Emma Kunz, Werk Nr. 552, Farbstift, vermutlich aus der Zeit des Zweiten Weltkrieges

Auf einer Ebene, in der sich naturwissenschaftliches Wissen und abstraktes, energetisches «Wissen» durchwirken, ist auch das Werk von Suzanne Baumann (* 1942) anzusiedeln. Ihre mehr als 150 Objekte und Zeichnungen umfassende «Weltskizze» von 1991/1993 geht von zwei Regelsystemen aus: Einerseits der bildhaften oder körperlichen Erscheinung des Kreises oder der Kugel (des Eis), andererseits der Bedingung, daß, gemäß der energetischen Vernetzung allen Seins, das eine mit dem anderen und das andere mit dem einen verbunden zu sein hat. In diese weltanschauliche Erkenntnisstruktur läßt sie sowohl ihre enzyklopädischen Naturforschungen einfließen wie auch ein konzentriertes Geschehenlassen auf der Basis intuitiver «Gespräche» mit den verwendeten Materialien. Es gelingt ihr damit, auf der Ebene der Materie den Gegenständen immanente mikrokosmische Strukturen einzuweben und gleichzeitig geschichtliche, geographische, zeitliche, soziale, industrielle Momente einzubeziehen. Ihre Arbeit ist hier wichtig, weil sie sich nicht einseitig aufs Abstrakte beschränkt, was eine Gefahr sein kann, sondern sich gleichzeitig der direkten Auseinandersetzung mit der Welt (und damit indirekt auch ihrer Ethik) stellt. Ein Moment, das sowohl auf Joseph Beuys und seine Theorie von Kälte und Wärme zurückweist wie auch auf Emma Kunz, die ihre Rhythmuszeichnungen nicht nur in die Ebene der Heilpraktikerin zurückzuübersetzen wußte, sondern sich bei ihren Fragestellungen auch nicht vor ethischen Fragen scheute. Im Werk Nr. 552 aus der Zeit des Zweiten Weltkrieges z. B. entstand aufgrund der Pendelausschläge eine niedrig schwingende figürliche Formation, welche als Ganzes aggressive Strukturen enthält und in welcher die Pole der waagrechteten Mensch-Achse nurmehr in Schwarz und Blau ohne jegliche «Licht»-Verbindung schwingen. Die geistige Verbindung (rote Linien) von Erde und Kosmos wird dadurch in der Zeichnung indes nicht gänzlich zerstört. Zu beachten ist in diesem Werk die niedrige Rhythmenfrequenz im Vergleich zu anderen Zeichnungen⁹.

Es ist nicht möglich, an dieser Stelle alles auszubreiten, was auf der eingekreisten thematischen Ebene künstlerischen Ausdrucks miteinander und ineinander

schwingt. Es wäre noch auf die Quasikristalle von Peter Hächler, die Vogelflugforschungen von Andrea Wolfensberger, auf die Farb- und Schichtenuntersuchungen von Hugo Suter, auf die «Kristallisationen» von Katharina Sieverding, die Gedankennetze von Anna Oppermann, die Insektenflugprotokolle von Milan Maur und Werke vieler anderer mehr einzugehen. Wichtig ist die Zelle, die Vielfalt aufzeigt, um sich in der Auseinandersetzung damit vielfach erweitern zu können. ◇

¹ Harald Szeemann gehört zusammen mit Max Wechsler und Heiny Widmer zu den ersten Interpreten des Werkes von Emma Kunz im Rahmen der europäischen Ausstellungen der 70er Jahre.

² «Visionäre Schweiz», Kunsthaus Zürich, 1991.

³ Vgl. «Kunstforum», Bd. 124, S. 96.

⁴ Die Parallele zur «Individuellen Mythologie» ist gewollt.

⁵ Zwischen Theophrastus von Hohenheim, genannt Paracelsus (1493–1541) und René Descartes (1596–1650) liegen rund 100 Jahre. Während Paracelsus das Denken des Mittelalters in sich trägt und durch weiterreichende Erkenntnisse revolutioniert, markiert Descartes den Anfang zu dem von Newton weiterformulierten mechanistischen Weltbild, das den Menschen (den Mann) als Beherrscher der Natur sieht.

⁶ Man vergleiche auch mit Fritjof Capra, «Wendezeit».

⁷ Das paracelsische «Licht» hat Entsprechungen im chinesischen «Tao».

⁸ «Bilder von chaotischen Systemen... sind zufällig im Sinne der zeitlichen Beobachtung, aber sie zeigen immer Ordnungsstrukturen, die man ganz oberflächlich so beschreiben kann, daß sich bestimmte geometrische Aspekte immer wieder im Großen, im Mittleren, im Kleinen und im ganz Kleinen wiederholen. Diese Aspekte von Wiederholung nennt man in der fraktalen Geometrie Selbstähnlichkeit.» Aus Text Heinz-Otto Peitgen, «Kunstforum», Bd. 124, S. 115.

⁹ Es fällt auf, daß die der Materie nahestehenderen figürlichen Arbeiten von Emma Kunz wesentlich trägere Pendelfrequenzen aufweisen als die Ungegenständlichen.

¹⁰ Vgl. «Kunstforum», Nr. 124, S. 111.

¹¹ In der 1993 im AT Verlag Aarau/Stuttgart erschienenen Monographie ist das im Zusammenhang mit Leben und Werk von Emma Kunz bisher Erkannte aufgearbeitet.

¹² Vgl. Text Dieter Schwarz in Katalog «Bernhard Tagwerker», Kunsthalle Winterthur, 1992.

¹³ Paracelsus sprach davon, daß alle Naturerscheinungsformen eine «Licht»-bestimmte «Signatur» haben.

¹⁴ Zum Teil in Zusammenarbeit mit Matthias Mettler von der ETH Zürich.