Hilma af Klint
Emma Kunz

Between the Worlds

Jan Albers
Angelika Bartholl
Hansjoerg Dobliar
Bernd Ribbeck
Claudia Wieser

KUNSTRAUMBOGENHAUSEN

Inhalt

7 **Vorwort**

8 **Einführung**
Walter Kugler

58 **5 Dinge, die man über Hilma af Klint wissen sollte**
Julia Voss

68 **Das Sehen vor und nach dem Kunstwerk**
Johannes Nilo

78 **Die Malerin, das Mysterium, die Materie - ein Versuch**
Florian Hildebrand

88 **Emma Kunz - Komplementärmedizin aus der Sicht eines Mediziners**
Bernhard Leimbeck

98 **Hilma af Klints Notizbuch**
Blumen, Moose, Flechten

124 **Dank**

127 **Anhang**

128 **Impressum**

Vorwort

Mit unserer Ausstellungsreihe »Between the Worlds« und »Into the Sun« erfüllen wir uns den langgehegten Wunsch, zwei großartigen Künstlerinnen des 20ten Jahrhunderts eine Hommage mit zeitgenössischen Künstlern zu erweisen.

Hilma af Klint und Emma Kunz haben ein bahnbrechendes Werk für das 21te Jahrhundert geschaffen. Beide Frauen haben sich kompromißlos ihrer Kunst und universellen Ideenwelt hingegeben, sind von ihrer forschenden Haltung und den Fragestellungen zum Verhältnis von Geist und Materie zu keiner Zeit abgewichen.

Die zeitgenössischen Künstler Jan Albers, Angelika Bartholl, Hansjoerg Dobliar, Bernd Ribbeck und Claudia Wieser haben sich in ihrem Werk ebenfalls mit den Fragen von Geist und Materie und mit den Künstlerinnen Hilma af Klint und Emma Kunz auseinandergesetzt. So unterschiedlich der Ansatz der gezeigten Werke im einzelnen ist, so wohnt ihnen doch allen eine spezielle Stimmung inne, die sie in einen verbindenden Dialog treten läßt. Diese Verbindung zieht sich durch die gesamte Ausstellung, sowie durch den Katalog und wird durch die Gespräche während der Veranstaltungen und wertvollen Textbeiträge der Autoren und Wissenschaftler Florian Hildebrand, Walter Kugler, Bernhard Leimbeck, Johannes Nilo und Julia Voss dokumentiert.

Unser Anliegen war es ein Bild von Kunst, Geistes- und Naturwissenschaften zu schaffen. Während der Vorbereitungszeit für das Begleitprogramm unserer Ausstellungen und des Kataloges wurde deutlich, wie spannend es ist Menschen aus unterschiedlichen Fachrichtungen für ein Thema zusammen zu führen. Die Themen erscheinen auf einmal nicht mehr disparat, sie beziehen sich aufeinander, ergänzen sich. Darüber wird der Katalog über die Dauer der Ausstellung hinaus zu einem Beitrag der gegenseitigen Annäherung mit der Möglichkeit Impuls und Inspiration zu sein.

Unser Dank gehört allen mitwirkenden Künstlern, Autoren, Ratgebern, Förderern und denen, die am Zustandekommen der Ausstellung und des Kataloges beteiligt waren.

Angelika Bartholl & Brigitte Martin

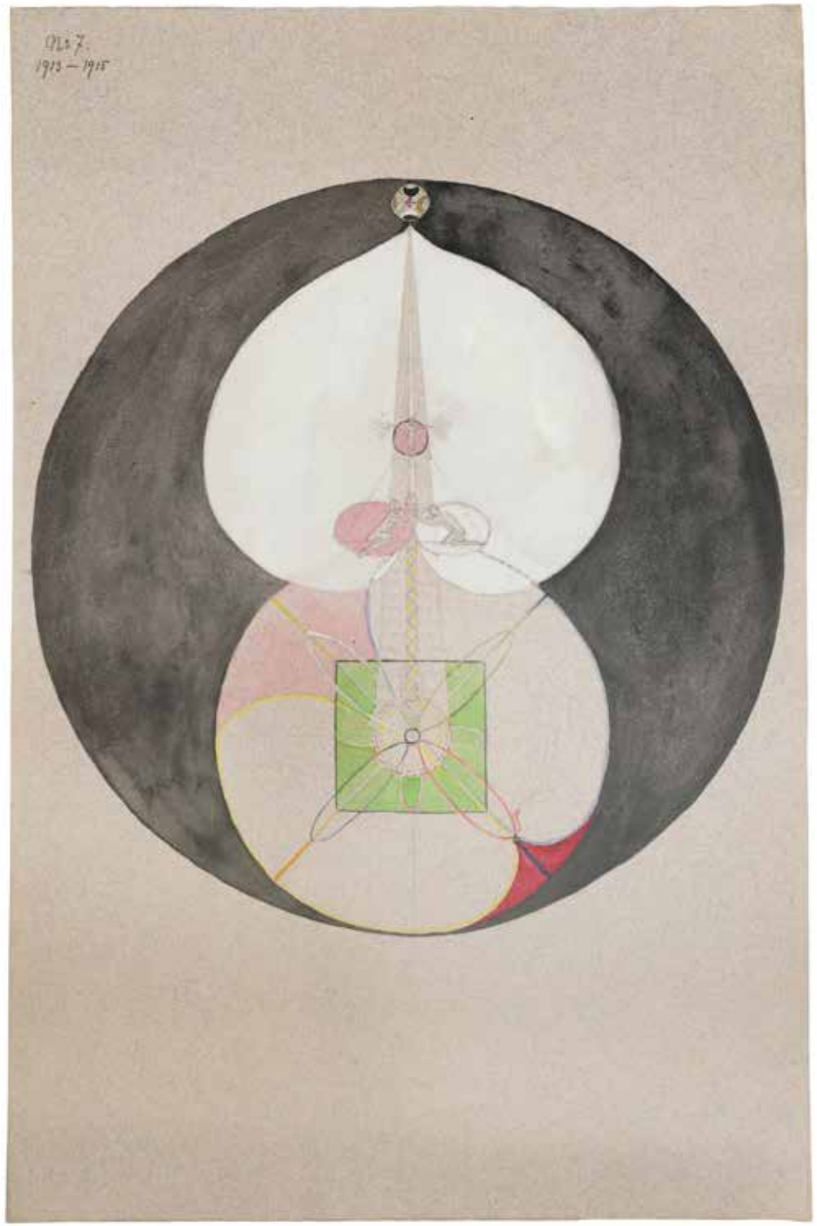
KUNSTRAUMBOGENHAUSEN

18621892196319701971197319 74

Zwischen Welten – BETWEEN THE WORLDS – liegen manchmal viele Welten. Ihr Markenzeichen ist das Andere, das Oben, das Unten, das Schöne, das Hässliche, das Reale, das Mystische oder das, was einmal war und das, was gerade ist. Dazwischen bauen sich Spannungsfelder auf und ab, was uns mal verstört, mal besänftigt. Jede Zeit erschafft sich ihre eigenen Welten, ihre eigenen Gegensätze, wehe aber, wenn einer der Eckdaten einen Alleinvertretungsanspruch für sich behauptet! Vielleicht war es diese Einsicht oder einfach nur Goethes Feststellung, dass »Materie nie ohne Geist und Geist nie ohne Materie« ist, oder Spinozas Weltsicht, dass Geist kein Epiphänomen der Materie und die Materie kein Epiphänomen des Geistes ist, die Robert Musil im Jahr 1920 in sein Tagebuch und in das Gedächtnis seiner Zeit und kommender Generationen diktieren liess: »Rationalität und Mystik, das sind die Pole der Zeit.«[1]

Musil, der Mann mit den vielen Eigenschaften, der Schriftsteller und Maschinenbauingenieur, setzte sein UND ganz bewusst. Er verstand es als Konjunktion, als das Verbindende im Jetzt und nicht als Zeichen der Absonderung, der Trennung, der Spezialisierung zugunsten einer höheren Effizienz, bei der die Vereinsamung nur eines von vielen Übeln ist. Dass er mit seinen Überlegungen nicht alleine da stand, wird sich sieben Jahre später bestätigen, als es das UND sogar in die Überschrift eines Essays schaffte. Es stammt aus der Feder von Kandinsky, in dem er der Spezialisierung und dem Entweder-Oder, weil letztlich zerstörerisch, die Denkfigur des UND gegenüber stellt. Seine Vision, »dass das 20. Jahrhundert unter dem Zeichen UND steht«[2], hat sich jedoch nicht

[1] Robert Musil, »Tagebücher« (Heft 8, 1920),hrsg. von Adolf Frisé, Reinbek, 2. Aufl. 1983, S. 389.
[2] Kandinsky, *und* in *Essays über Kunst und* Künstler, 3. Aufl. Bern-Bümpliz, S. 99.



Nr. 7, Der Baum der Erkenntnis, 1913 - 1915, Aquarell, Gouache, Bleistift und Tinte auf Papier, 45,7 x 29,5 cm

bewahrheitet. Die Abgrenzungs- und Ausgrenzungsrituale haben schon bald mit einer nie zuvor so stark verfügbaren Gewalt, das Sosein mit all seinen Facetten unter Trümmern begraben. Die Diktatoren des 20. Jahrhunderts hatten fatalerweise etwas anderes im Sinn gehabt.

Um das UND ging es auch Veit Loers, als er das Risiko suchte, Okkultismus und Avantgarde miteinander zu verbinden. Seine Ausstellung »Okkultismus und Avantgarde - Von Munch bis Mondrian« in der Frankfurter Schirn Kunsthalle 1995 glich einer Spurenlegung der Annäherung scheinbar völlig unvereinbarer Gegensätze. Ausgangspunkt und Ziel war nicht die Provokation, denn dafür ist die Thematik zu kostbar. Das Unbehagen, das so manchem Experten bei diesem Ausstellungsprogramm schlaflose Nächte bereitete, war auch an dem damaligen Direktor der Schirn, Hellmut Seemann, nicht spurlos vorübergegangen, weshalb er gleich zu Beginn seines Vorwortes zum Ausstellungskatalog für Klarheit zu sorgen versuchte: »Wenn wir unterstellen, dass der interessierte Zeitgenosse sowohl einen Begriff von dem besitzt, was die Kunstgeschichte sich gewöhnt hat, unter dem Wort Avantgarde zusammenzufassen, als auch eine vage Vorstellung davon, was Okkultismus meint, dann läge diese Provokation in dem kleinen Wort »und«. Denn die Gewissheit und Kraft seines Vorverständnisses werden fast intuitiv dagegen aufbegehren, beides – Okkultismus und Avantgarde – in einen anderen als einen kontradiktorischen Zusammenhang zu bringen. Genau dies ist aber die erklärte Absicht der Ausstellung.«[3]

Die Ausstellung in der Schirn konzentrierte sich auf die Zeitspanne zwischen 1900 und 1915. Inzwischen ist viel geschehen und das Okkulte, das Geistige, ist längst in der Kunst angekommen. So hat Barnett Newman seine Aufgabe in dem ewigen Kräftespiel zwischen Geist und Materie, Heiligem und Profanem, Wesentlichem und Unwesentlichem auf seine Weise erkannt und sie in seinem Essay aus dem Jahre 1947 »The sublime is now« mit der Forderung nach neuen Bildern jenseits von allem bisher Vertrauten benannt. Sein erklärtes Ziel war die Transformation der Unmittelbarkeit, war die Darstellung von eigenen Grenzerfahrungen, die zugleich eine Aufarbeitung der Bruchstellen in der eigenen (Lebens-) Geschichte bedeuten. Newman verschwor sich einer Art Ideen-Komplex, der »die Verbindung mit dem Mysterium herstellt, dem Mysterium des Lebens, der Menschheit, der Natur, mit dem harten schwarzen Chaos des Todes oder dem sanfteren Grauen der Tragödie. Denn es ist nur die reine Idee, die Bedeutung hat. Alles andere ist alles andere.«[4] In eine ähnliche Richtung weisen auch die Gedanken von Yves Klein und zweifellos auch die von Joseph Beuys, der mit seinem Ausspruch: »Die Mysterien finden am Hauptbahnhof statt«[5], den Nerv der Zeit getroffen hat, was heisst, dass er damit begeisterte Zustimmung wie auch schroffste Ablehnung erfuhr.

[3] Hellmut Seemann, in *Okkultismus und Avantgarde – Von Munch bis Mondrian. 1900–1915*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Schirn-Kunsthalle Frankfurt 1995, hg. von Veit Loers, edition tertium Ostfildern 1995, S. 9.
[4] Barnett Newman, *Selected Writings*, ed. by John P.O'Neill, Los Angeles 1990, S.108.
[5] Joseph Beuys im Interview mit Peter Brügge, in: *Der Spiegel* Nr. 23/1984.

Die Ausstellung BETWEEN THE WORLDS umfasst eine Zeitspanne von gut 100 Jahren. Die Serie »Der Baum der Erkenntnis« von Hilma af Klint, geboren 1862 in Schweden, entstand in den Jahren 1913-1915, das Bildwerk von Emma Kunz, geboren 1892 in der Schweiz, ist aus den 30iger – 50iger Jahren des vergangenen Jahrhunderts und die Arbeiten von Jan Albers, Angelika Bartholl, Hansjörg Dobliar, Bernd Ribbeck und Claudia Wieser stammen allesamt aus dem 21. Jahrhundert. Beide, Hilma af Klint und Emma Kunz, lebten intensiv in ihrer Zeit. Doch damit nicht genug. Die Schwedin setzte sich eine Frist des Ausatmens. Zwanzig Jahre lang nach ihrem Tod, so notiert sie in einem ihrer unzähligen Notizbücher, sollen ihre Bilder nicht gezeigt werden.[6] Und Emma Kunz, weil sie ein »Brennpunkt eines energetischen Feldes«(Harald Szeemann) ist, weiss: »Mein Bildwerk ist für das 21. Jahrhundert bestimmt.«[7] Auf diese Weise scheinen sich die zeitlichen Abstände zwischen den Künstlern zu verkürzen und das Vergangene tritt mühelos in unsere Gegenwart ein und das Gegenwärtige erinnert sich an das, was einmal war. Ihre Bildmotive erkennen sich gegenseitig in ihrem Ursprung und raunen sich die letzten Wahrheiten zu. Wie bei den Bildern von Hilma af Klint, die durch ihre Komposition, Technik und Bildgestalt etwas im Betrachter zu bewegen vermögen, so zeigen auch die Arbeiten von Bernd Ribbeck, in dessen Leben Hilma af Klint eine grosse Rolle spielt, ein Wechselspiel von streng geometrischen Figürlichkeiten und markant gesetzter Farbigkeit. Dabei lassen sie unmittelbar spürbar werden, dass es um die Begegnung des Heiligen mit dem Profanen, der Realität mit einer transzendenten Ebene geht - die beide ganz existentiell für ihn sind. Ab 2011 verändert sich die Bildsprache von Bernd Ribbeck. Eine Bildserie aus streng aufgefassten Kreismotiven löst die eher achsensymetrisch angelegten früheren Arbeiten ab. Sie sind Auftakt einer neuen Phase.

Jan Albers, der auch raumgreifende, dreidimensionale Werke geschaffen hat, arbeitet von der Peripherie her, sozusagen von aussen nach innen. Er bewegt sich gerne an den Rändern von Malerei und Plastik und ist unermüdlich dabei, die Gegenwart mit der Vergangenheit zu vernetzen, indem er Labyrinthe schafft, die ein Erlebnis von Nähe und Ferne, Chaos und Ordnung vermitteln. Über Emma Kunz sagte er einmal, dass ihre Zeichnungen ein »Portal zu fremden Sphären«[8] sind – das gilt auch für seine Bilder. Emma Kunz aus dem schweizerischen Brittnau im Kanton Aargau, war eine Heilerin, Forscherin. Charakteristisch ist, wie sie über einem transparent anmutendem Gitterwerk von Bleistiftstrichen ein farbiges, äusserst reich strukturiertes Geschehen aufbaut. Darauf beginnen sich verschiedene Figuren zu versammeln; jede ein kleiner Kosmos, alle zusammengefasst durch einen Farbengrund, der Strich für Strich mit dünnem Stift hingesetzt oft riesige Flächen bedeckt. Wie die Alchemisten und Rosenkreuzer sah Emma Kunz den Menschen im Wirkfeld zwischen Ewigem und Irdischem,

[6] Siehe den Beitrag von Julia Voss.
[7] Harald Szeemann in *Emma Kunz – Künstlerin, Forscherin, Heilpraktikerin,* Emma Kunz Zentrum, Würenlos (CH) 1998, S. 84.
[8] Jan Albers im Gespräch mit Markus Mascher, in *Rudolf Steiner und die Kunst der Gegenwart*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Wolfsburg, DuMont Verlag, Köln 2010, S. 147.

zwischen Gut und Böse und zwischen den vier Elementen als »naturwissenschaftliche« Kategorien. Kein Wunder, dass Harald Szeemann ihre Zeichnungen so erlebte, als läge ihnen allen »ein Erlösungsraster«[9] zugrunde, denn sie sind Modelle ihres Bewusstseins, »weil sie sich im Spannungsfeld von progressivem Denken und staunender Dankbarkeit bewegen.«[10] Waren es für Hilma af Klint geistige Wesen bzw. Führer, die sie zu ihrer künstlerischen Arbeit inspirierten und ihren Verlauf bestimmten, so war es für Emma Kunz das Pendel. Auf der Grundlage, der dem Universum eingeschriebenen Mathematik, die sie pendelnd erfasste und im Laufe der Jahre immer komplexer befragte und zu visualisieren vermochte, entwickelte sie eine Zeichenmethode, deren abstrakte Bildsprache sie zu Erkenntnissen führte und Energieströme freisetzte, die sie in ihrer therapeutischen Praxis zur Anwendung brachte. All ihrem Tun liegt eine Mathematik des Universums zugrunde, die ein Hinweis ist, dass all unser Denken, unsere Begriffe einem Übergeordneten folgen, eine Erfahrung, die auch in die Arbeiten von Angelika Bartholl einfliesst. Ihre medienübergreifenden Installationen aus Objekten, Malerei, Zeichnung und Fotografie sind ein Wechselspiel von Innen und Aussen, sind bedingt durch übergeordneten Ideen, die in der Fläche wie im Raum angesiedelt sind. Physik und Metaphysik fallen ineinander. Das mathematische oder gegenständliche Modell wird zum philosophischen Begriff. Was scheinbar so berechnend konstruiert wirkt, enthält das Innerste des Seins. Ihre Kunst geht immer über das mit unseren Sinnen Erfahrbare hinaus, um schliesslich als fertige Werke eine neue Geschichte zu erzählen als Einladung an den Betrachter als Zuhörer.

Hansjoerg Dobliar bewegt sich in einem Spannungsfeld der Gegensätzlichkeit. In seinen Ölbildern, Zeichnungen und Übermalungen greift Dobliar vielfach Bildmotive der klassischen Moderne und des Expressionismus auf und überführt diese in eine opulente Bildsprache zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit. Thematisch reichen seine Inhalte über die gesamte Bandbreite der Moderne: Landschaft, Portrait, Technik, Mystik. Formal steigern sie das Repertoire der frühen Abstraktion in einer farbintensiven, gestischen Malerei von Kreiseln, Spiralen, Kreuzen und Rauten.

Claudia Wieser spielt gerne mit offenen Karten, sagt sie und verrätselt ihre Schlüsselerlebnisse mal zwei, mal dreidimensional. Dabei entdeckt sie immer neue Verhältnismässigkeiten, spielt mit Proportionen und entwickelt daraus ihre eigene Formensprache. Bisweilen sind ihre Arbeiten raumfüllend wie ihre Installation »Poems of the Right Angle« 2010 im New Yorker Drawing Center, in dem 2005 in der Ausstellung »Abstraction – New methods of Drawing« Werke von Hilma af Klint, Emma Kunz und Agnes Martin gezeigt wurden. Ihre plastischen Figuren können als Gerätschaften für rituelle Handlungen oder auch als Spielzeuge gedeutet werden. Es ist der Akt der Erzeugung von Nähe, die jene, vom Menschen konstruierte Distanz zwischen Heiligem und Profanem überwindet. Ihre Objekte sind voller Anmut und zutiefst ernst zugleich,

[9] Harald Szeemann, siehe Anmerkung 7, a.a.O. S. 55.
[10] Ebenda.

verschlossen und partiell geöffnet, verletzlich und kommen dem, was Aussen ist, mit einer verrätselten Offenheit entgegen.

Die Gemeinsamkeit der in der Ausstellung vertretenen Künstler ist deutlich: Es ist eine cognito sensitiva (Alexander Baumgarten), eine sinnliche Erkenntnis, die lange Zeit als Paradox die Nervenbahnen grosser Denker programmierte, was die Künstler nicht davon abhielt, aus dem unendlichen Meer der Paradoxien zu schöpfen. Und gleichzeitig die Verschiedenheit, denn die grossen Themen unserer Zeit – wie schon die vergangener Zeiten – vertragen angesichts ihrer Komplexität keinen Gleichschritt.

BETWEEN THE WORLDS ist ein Ereignisfeld der »zarten Empirie.«[11]

Dr. Walter Kugler
1948 in Landshut, lebt in Dornach/Basel, Schweiz

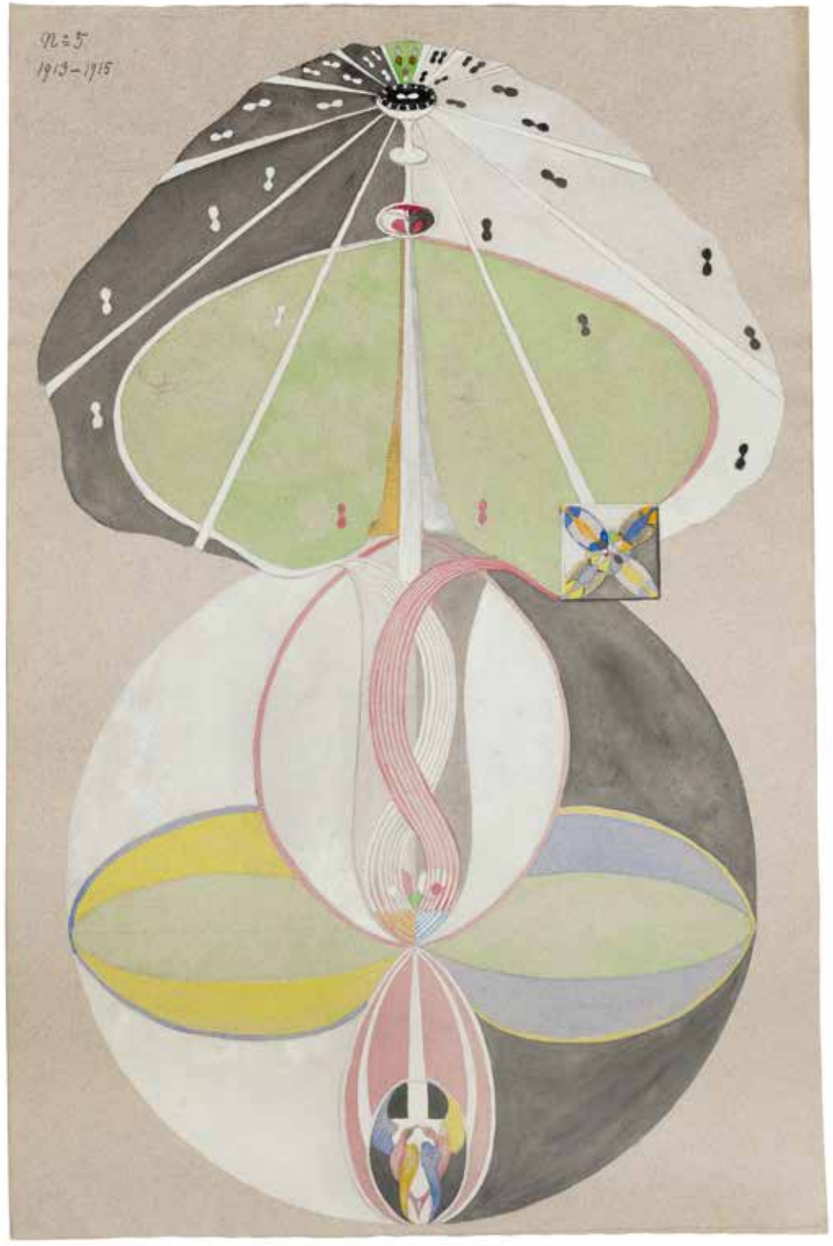
hat Musik, Deutsch, Geschichte, Erziehungswissenschaften und Politologie studiert, promovierte und lehrte an der Universität Köln und – nach seiner Berufung zum Professor of Fine Art – an der Brookes University Oxford. Zudem war er beteiligt an der Herausgabe der Rudolf Steiner Gesamtausgabe, leitete zehn Jahre lang das Rudolf Steiner Archiv und kuratierte Ausstellungen der Wandtafelzeichnungen von Rudolf Steiner in Museen weltweit.

[11] Goethe, *Wilhelm Meister – Wanderjahre, Kap. Betrachtungen im Sinne der Wanderer, Kunst, Ethisches, Natur,* Artemis-Ausgabe (TB dtv), Bd. 8, S. 325.

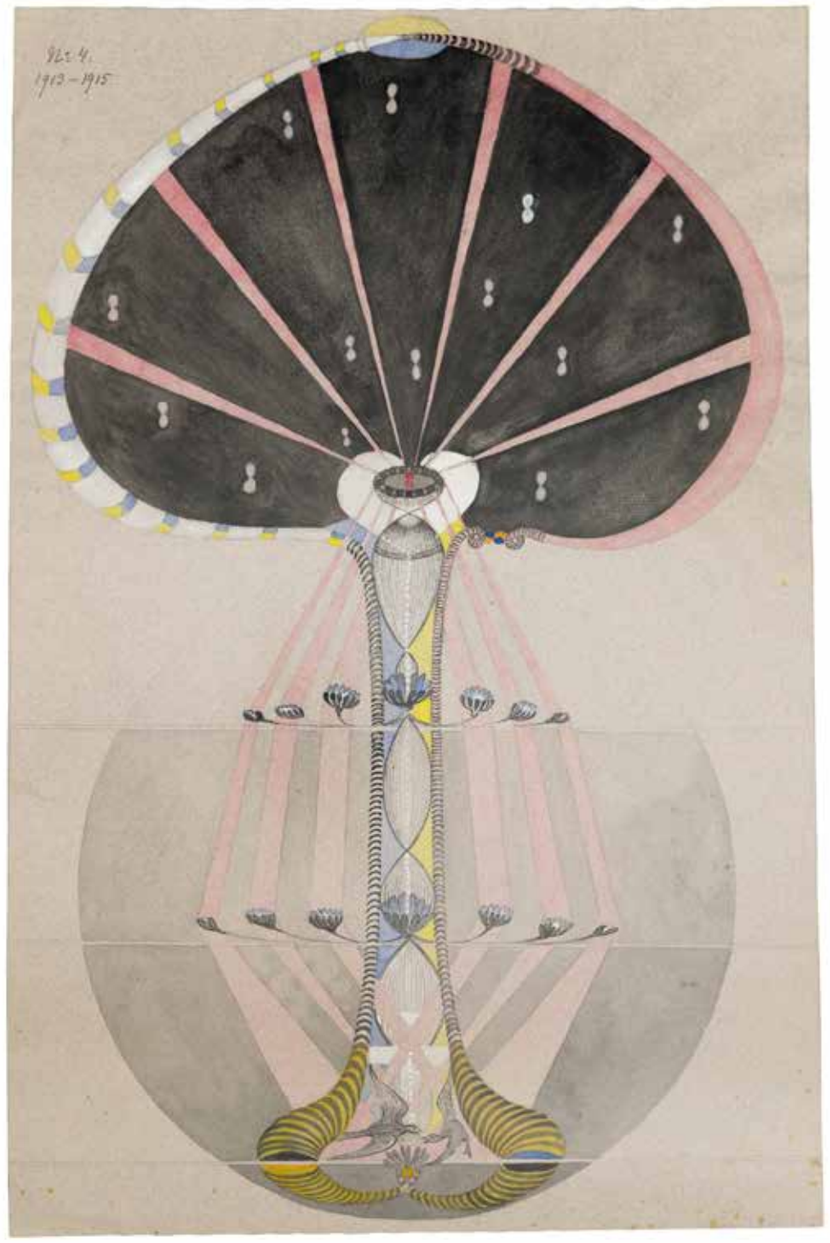
Hilma af Klint

1862–1944 Schweden

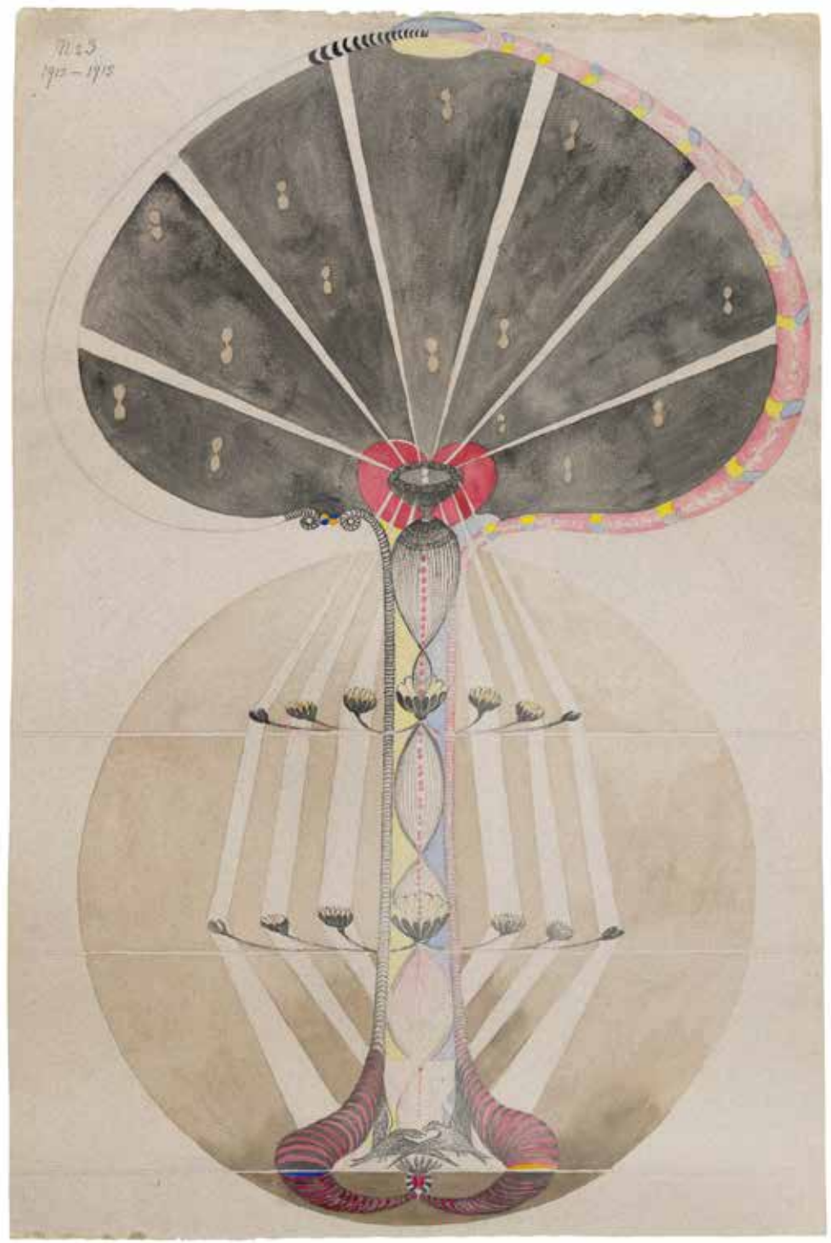
Als eine der ersten Frauen Schwedens studierte sie 1882 - 1887 mit Auszeichnung an der Stockholmer Kunstakademie. Posthum gilt sie als eine Wegbereiterin der abstrakten Malerei. Hilma af Klints Werk ist durchzogen von der Suche und dem Wissen von der Einheit allen Seins. Ihre Bilder durchdringen neue Dimensionen, sind zugleich Innen wie Aussen, wechseln zwischen Abstraktion und Figuration. Hilma af Klint ist immer wieder das Wagnis eingegangen neue Fragen zu stellen, ihren Standpunkt zu verlassen und ihren Malstil zu wechseln. »Die Dualität, der Hilma af Klint ihr Leben weihte, beschreibt die Zweiteiligkeit der Seele. Lediglich mit einer Hälfte ist der Mensch in die Materie eingebunden.« *Gustaf af Klint*



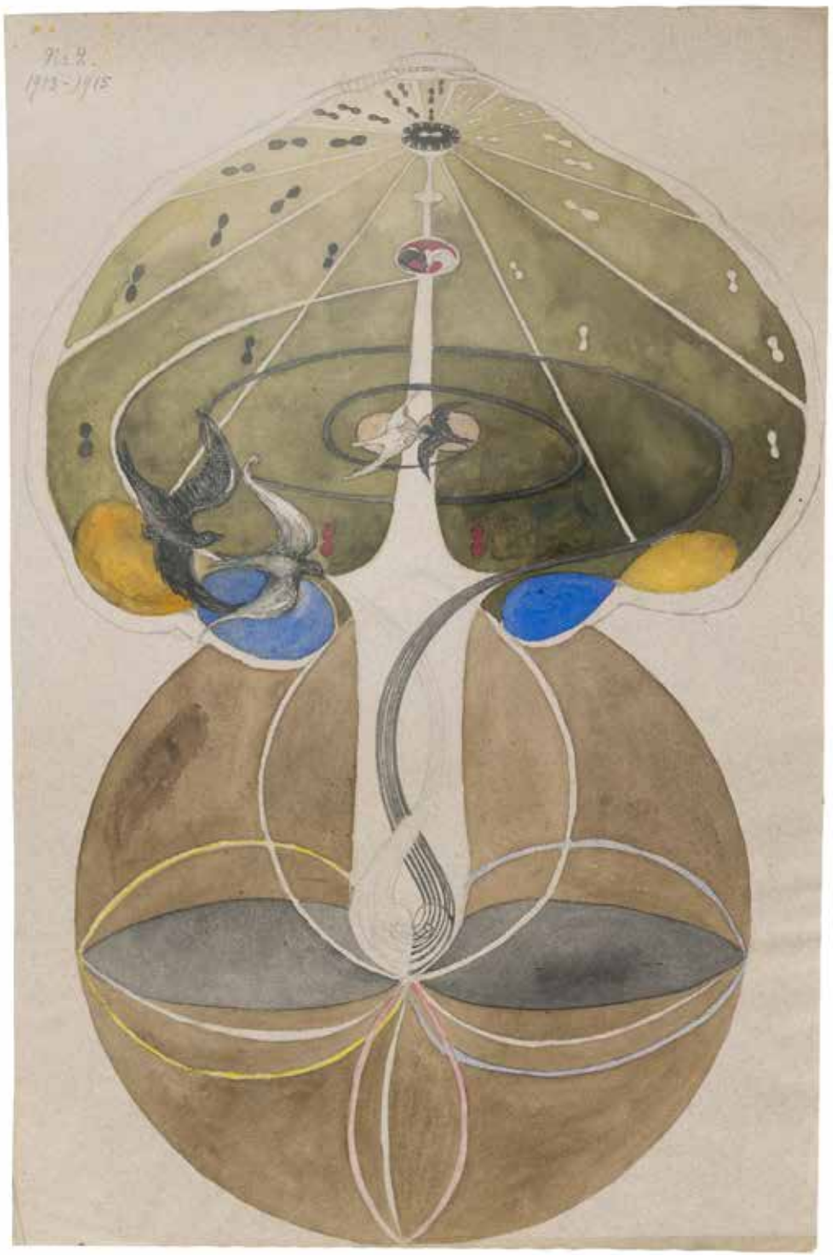
Nr. 5, Der Baum der Erkenntnis, 1913 - 1915, Aquarell, Gouache, Bleistift und Tinte auf Papier, 45,7 x 29,5 cm



Nr. 4, Der Baum der Erkenntnis, 1913 - 1915, Aquarell, Gouache, Bleistift und Tinte auf Papier, 45,7 x 29,5 cm



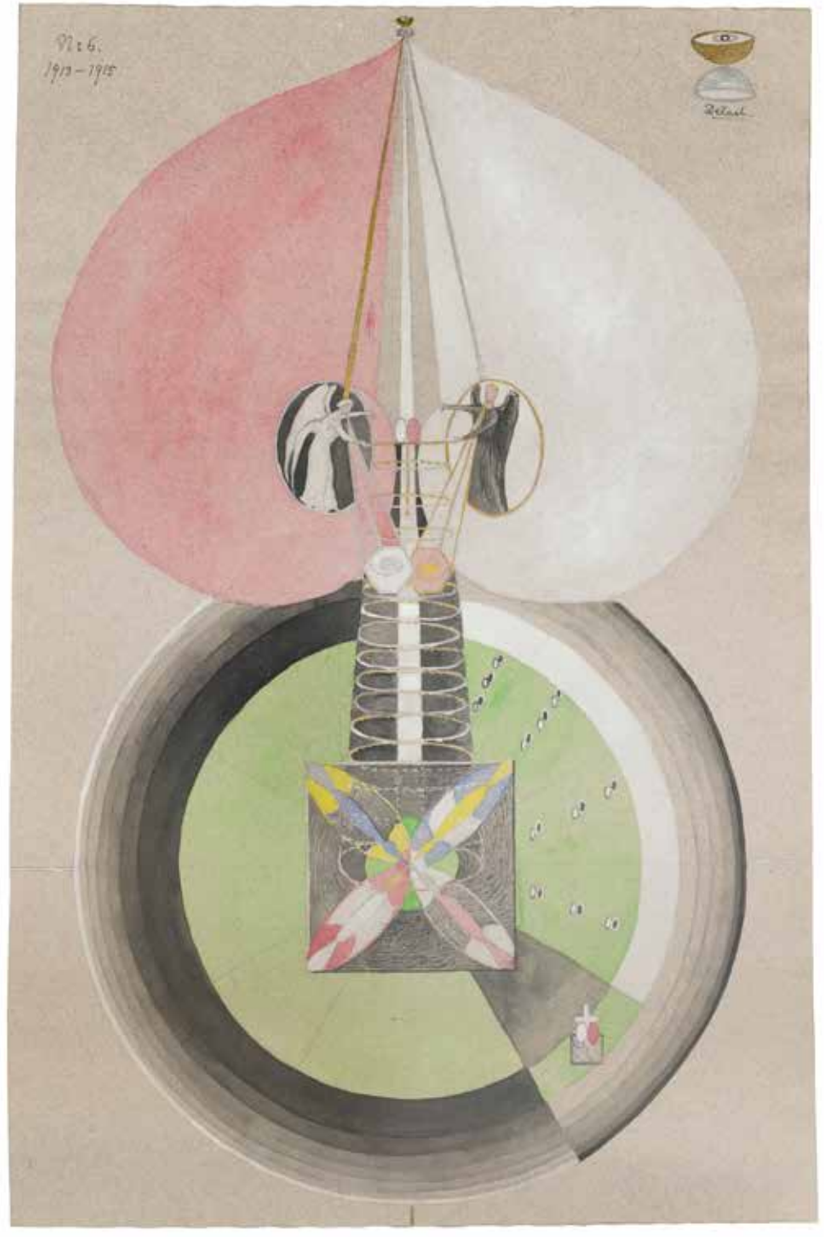
Nr. 4, Der Baum der Erkenntnis, 1913 - 1915, Aquarell, Gouache, Bleistift und Tinte auf Papier, 45,7 x 29,5 cm



Nr. 7, Der Baum der Erkenntnis, 1913 - 1915, Aquarell, Gouache, Bleistift und Tinte auf Papier, 45,7 x 29,5 cm



Nr. 7, Der Baum der Erkenntnis, 1913 - 1915, Aquarell, Gouache, Bleistift und Tinte auf Papier, 45,7 x 29,5 cm



Nr. 6, Der Baum der Erkenntnis, 1913 - 1915, Aquarell, Gouache, Bleistift und Tinte auf Papier, 45,7 x 29,5 cm

Bernd Ribbeck

1974 in Köln, lebt und arbeitet in Berlin

Bernd Ribbecks Malerei reflektiert das Spannungsfeld zwischen Materialität und Spiritualität. Die geometrisch aufgebauten Formgerüste seiner Kompositionen sind von leuchtender Farbigkeit und Intensität. Die Strahlkraft seiner Werke entsteht durch das wiederholte Bearbeiten, dem Hinzufügen, dem Abreiben, und Abkratzen von Farbschichten. In seiner Formensprache orientiert er sich an historischen Vorbildern.
»Malerei empfinde ich als eine Praxis, die sehr mit der eigenen Existenz verbunden ist. Man äußert sich sehr unmittelbar, wenn man mit der Hand Dinge in das Material, in das Objekt einschreibt. Wenn man das eine gewisse Zeit betreibt, baut man sein eigenes Haus, sein eigenes Formgebäude. Man ist dann sozusagen Herr im eigenen Haus und entscheidet ständig, was hineingenommen oder rausgeworfen wird.«
Bernd Ribbeck



ohne Titel, 2012, Acrylfarbe, Pigmentmarker auf MDF, 37,5 x 30 cm



ohne Titel, 2012, Acrylfarbe, Pigmentmarker auf MDF,
37,5 x 30 cm



ohne Titel, 2012, Acrylfarbe, Pigmentmarker auf MDF,
37,5 x 30 cm

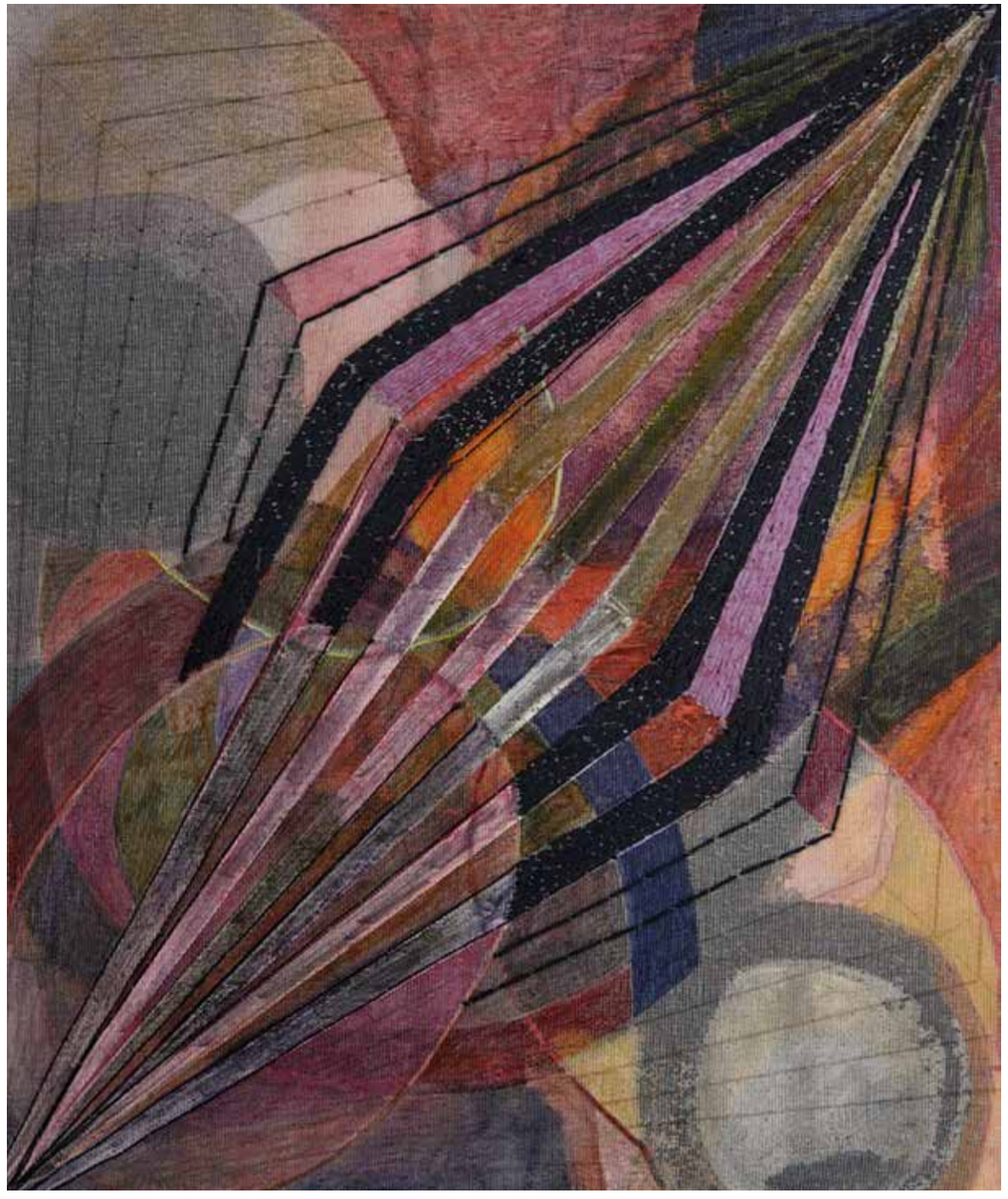


ohne Titel, 2012, Acrylfarbe, Pigmentmarker auf MDF,
37,5 x 30 cm

Angelika Bartholl

1963 in Hamburg, lebt und arbeitet in München

Angelika Bartholl hat eine Position, die stark vom Kontext, in dem ihre Arbeit entsteht, bestimmt wird. Das bedeutet ihr Konzept ist beeinflußt von der Idee, die hinter der sinnlichen Erscheinung steht. Im Arbeitsprozess wird das Konzept geöffnet - Unvorhersehbares, Chaos und Verwerfung führen zu etwas, was im Voraus nicht planbar ist. Angelika Bartholl geht davon aus, dass allen Erscheinungsformen und Begriffen eine übergeordnete Gesetzmäßigkeit zugrunde liegt. Um dies in den dinglichen Raum zu transportieren, arbeitet sie medienübergreifend mit Installationen, Objekten, Malerei, Zeichnung und Fotografie. »Die Freiheit, andere Fragen zu stellen, nie anzukommen, sich in jede nur mögliche Richtung zu entwickeln, diese Freiheit muss erst einmal ausgehalten werden. Die Frage der Freiheit ist hier nicht die Freiheit von etwas, es ist die Frage der Freiheit zu etwas.« *Angelika Bartholl*



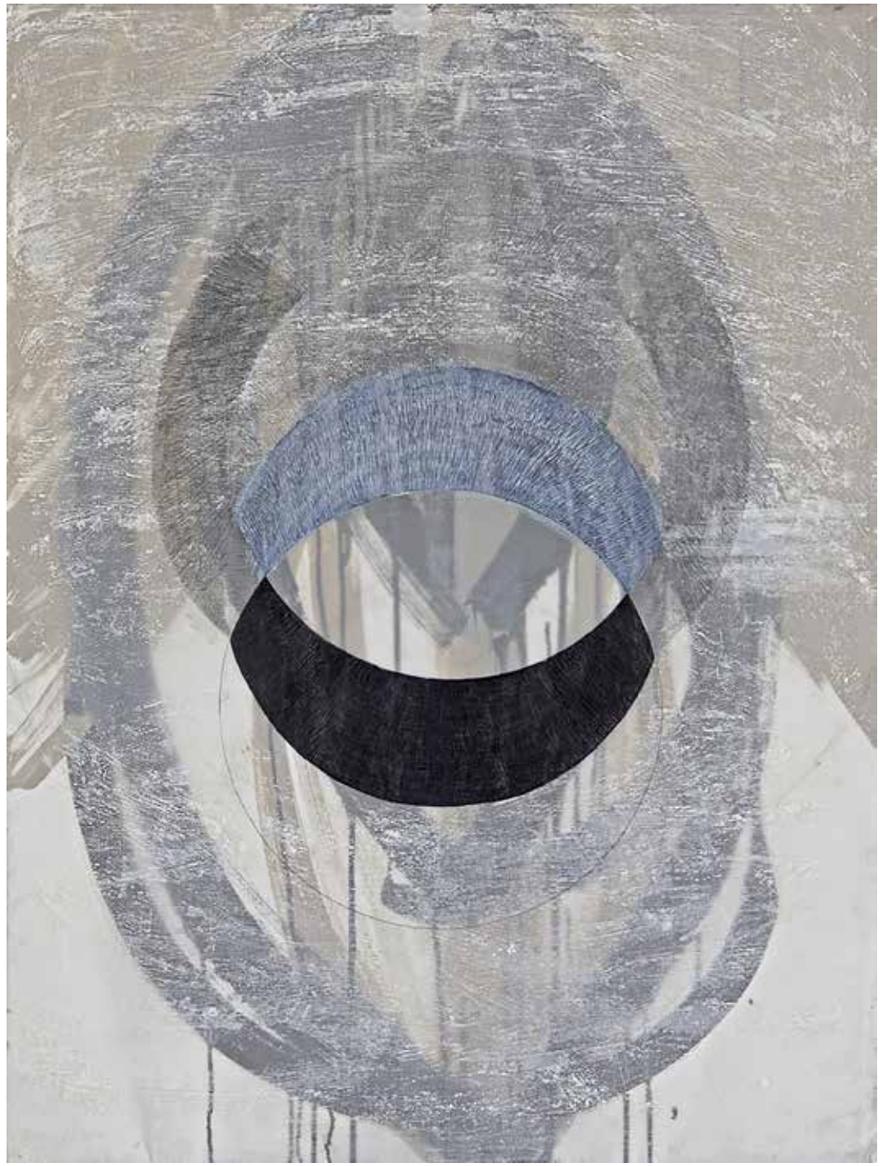
Tetraeder, 2012, Öl, Bleistift, Fäden, Papier auf Gaze und Leinwand, 60 x 80 cm



Mons II, 2012, Öl, Bleistift, Fäden auf Gaze und Leinwand, 100 x 100 cm



Mons I, 2012, Öl, Bleistift, Fäden auf Gaze und Leinwand, 100 x 100 cm



Umstülpung, 2017, Öl , Bleistift auf Transparentpapier und Pappe, 80 x 60 cm

Hansjoerg Dobliar

1970 in Ulm, lebt und arbeitet in München

Hansjoerg Dobliar beschäftigt sich in seinen Ölbildern, Zeichnungen und Übermalungen mit den Bildmotiven der klassischen Moderne. Sein Werk ist durchzogen von der Auseinandersetzung mit dem Ephemeren, sowohl in der Bedeutung desselben wie auch in der des Tagebuchartigen, des Prozesshaften. Die expressiv geometrischen Formen sind Übermalungen, formgewordene Fortschreibungen von Naturprozessen. Dobliars Konzentration auf die reine Empfindung findet sich in seinen Werken als moderne Entsprechung wieder. »Dobliars Malerei erweist sich als eine präzise Gratwanderung, die zwischen Realität und Fiktion, Erkennbarem und nicht Erkennbarem nicht mehr unterscheidet, sondern beide Bereiche gleichberechtigt behandelt«. *Bernhard Schwenk*



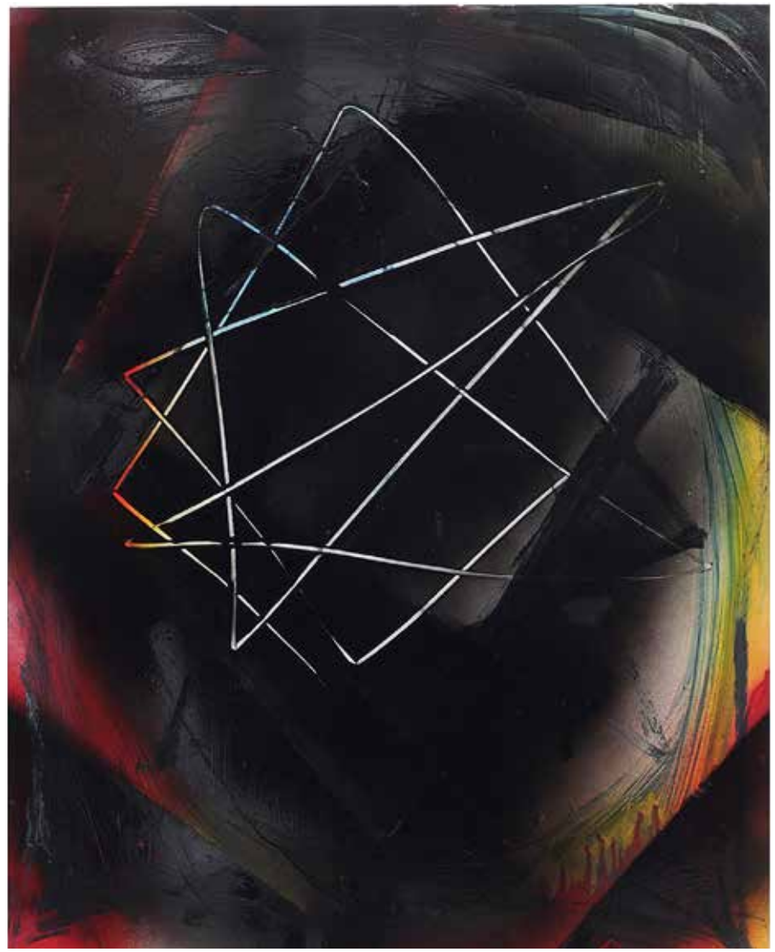
ohne Titel, 2011, Öl und Lack auf Aludibond, 30 x 20 cm



ohne Titel, 2011, Öl und Lack auf Aludibond,
80 x 60 cm



ohne Titel, 2011, Öl und Lack auf Aludibond,
50 x 40 cm

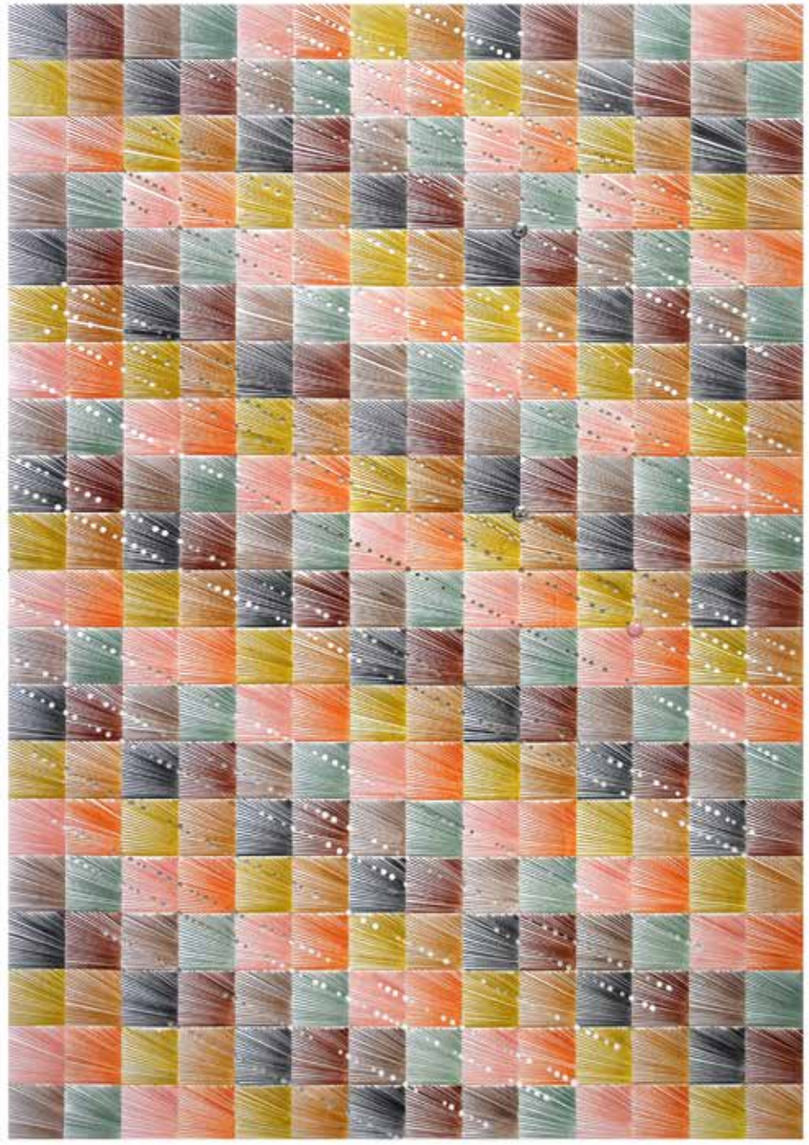


ohne Titel, 2011, Öl und Lack auf Aludibond,
50 x 40 cm

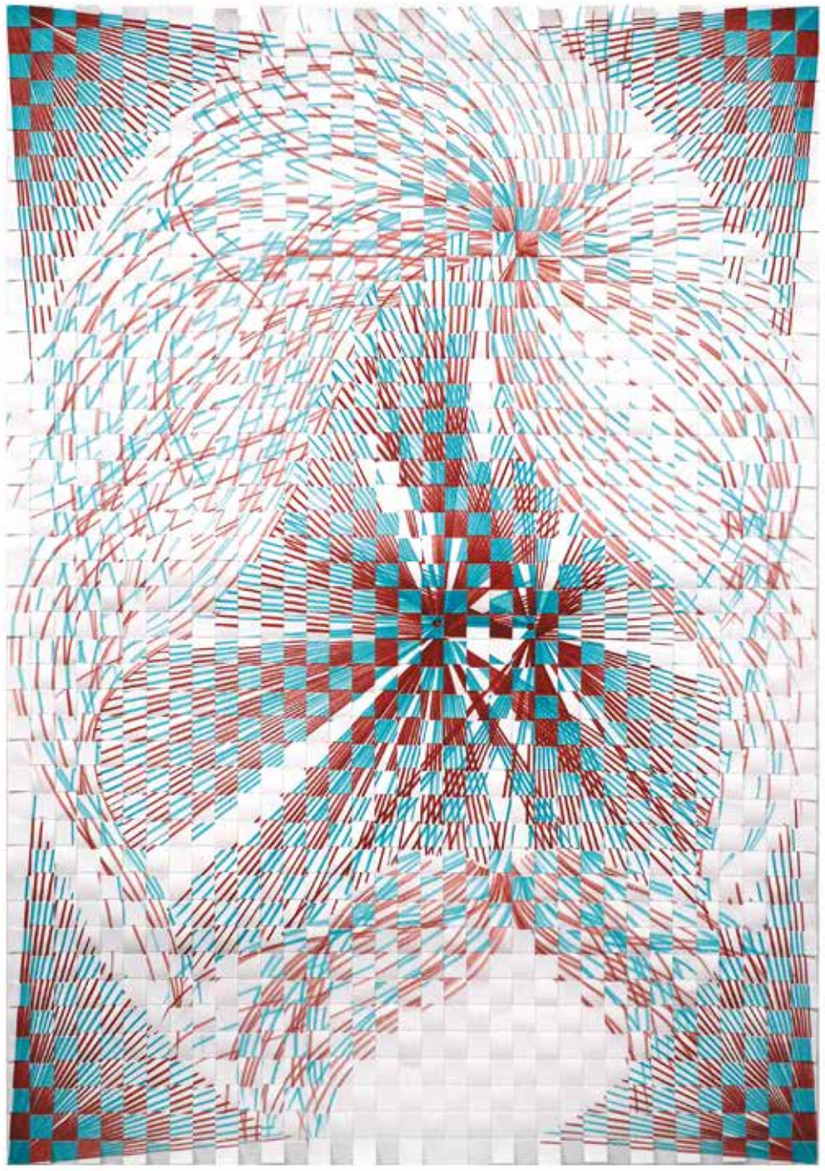
Jan Albers

1971 in Wuppertal, lebt und arbeitet in Düsseldorf

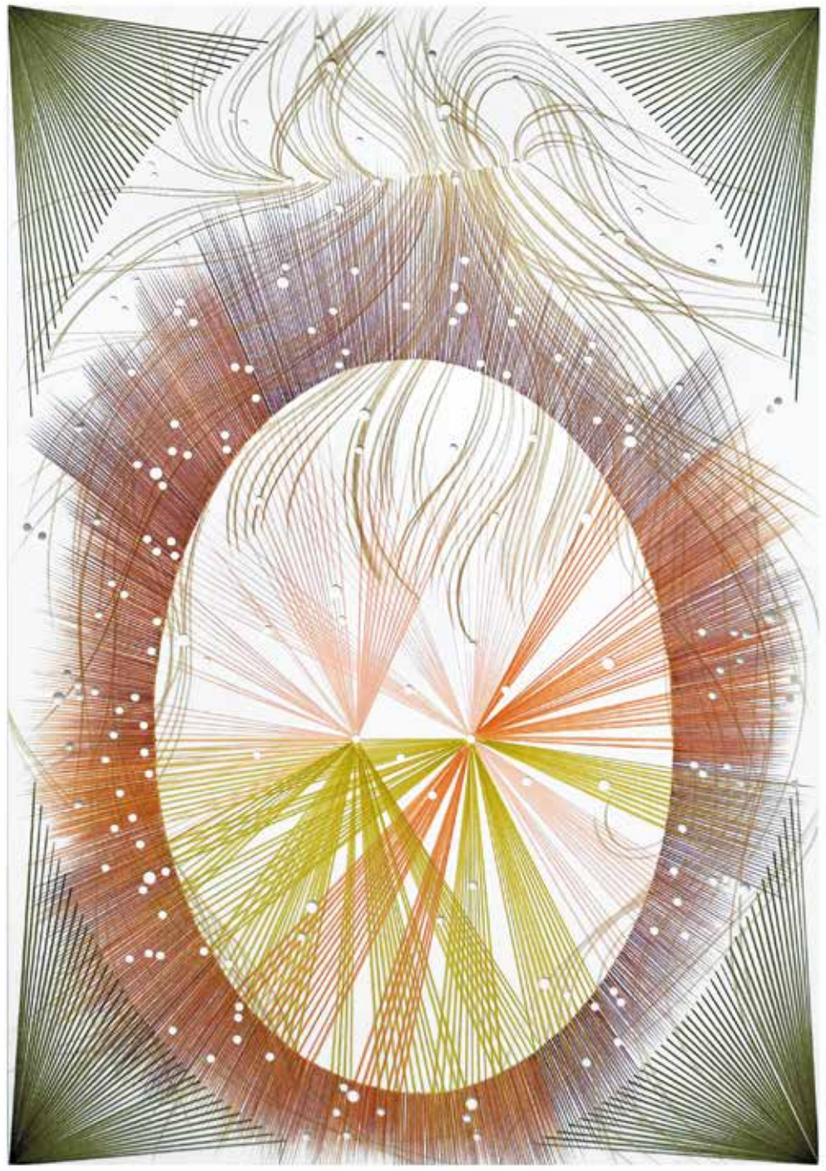
Jan Albers arbeitet mit den Prinzipien von Chaos und Ordnung. Dabei unterscheidet er nicht zwischen Bild, Objekt, Fläche und Raum. Seine Werke haben Präsenz - sind rau und sensibel - widersprechen sich nicht. Stets ist er auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten, künstlerische Strategien werden hinterfragt und persönliche Erlebnisse und historische Vorbilder werden zum Auslöser für sein Werk. Jan Albers wanderte als Kleinkind mit seinen Eltern nach Namibia aus. Die missionarische Arbeit seiner Eltern in dem noch von Apartheit geprägten Land hinterlässt Spuren, welche ihn noch heute beschäftigen und einen kritischen Standpunkt einnehmen lassen. »Seine Werke sind Hybride, in denen sich spirituelle Suche und politisches Engagement kreuzen, Aggression auf Poesie, Unordnung auf Ordnung, Abbild auf Erfindung trifft.« *Kay Heymer*



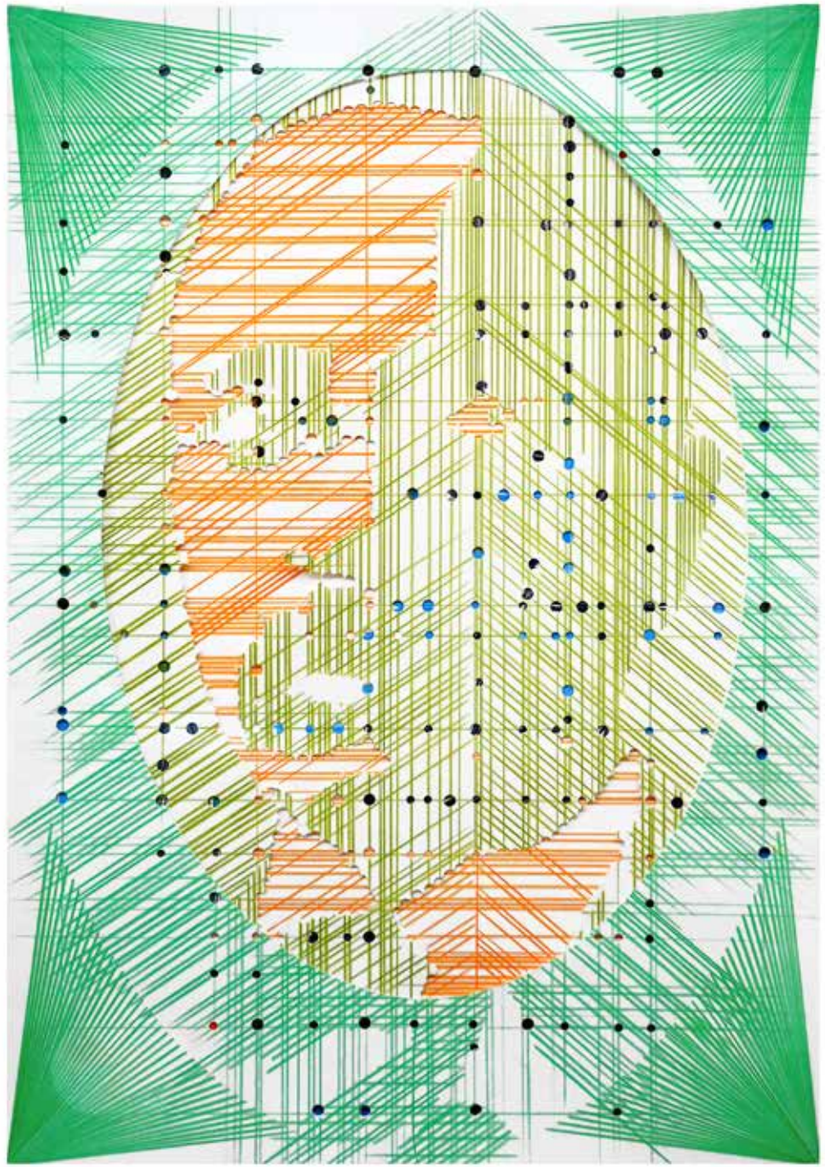
WeledaOWegeZEule, 2008, Buntstift & Badges auf Papier, 200 x 140 cm



Carpeddiver, 2007, Buntstiftcollage auf Papier,
100 x 70 cm



Dudbub, 2007, Buntstiftcollage auf Papier,
100 x 70 cm



A.Mice.A.Men, 2007, Buntstiftcollage auf Papier,
100 x 70 cm

Claudia Wieser

1973 in Freilassing, lebt und arbeitet in Berlin

Claudia Wiesers Arbeiten vermitteln eine Erhabenheit, in der die Zeit bedeutungslos erscheint. Ihre Zeichnungen und Skulpturen werden oft mit Blattgold versehen und zeigen eine konzentrierte, rituelle Qualität. In verschiedenen Referenzsystemen stellt sie den Zusammenhang von Bild, Skulptur und Architektur her. Über den Bezug auf vergangenes Formenvokabular und utopische Diskurse findet Wieser eine eigene, künstlerische Ausdrucksweise. »So ist es auch heute mit vielen Kunstwerken und Künstlern. Man kann weder sagen, dass sie direkt zitieren, noch dass sie in ungebrochener Begeisterung in den Themen aufgehen, mit denen sie sich beschäftigen. Es ist sicherlich auch nicht ironisch. Es ist mehr ein Herantasten, ein Aufgreifen, das Übertragen einer Schwingung, das poetische Moment finden und dann etwas Eigenes damit versuchen. Man darf aber auch erkennen, was der Auslöser war. Ich finde, es ist ein Spiel mit offenen Karten«. *Claudia Wieser*



ohne Titel, 2016, Blattgold, Buntstift auf Tonpapier, 46 x 33 cm



ohne Titel, 2016, Blattgold, Buntstift auf Tonpapier,
46 x 33 cm



ohne Titel, 2016, Blattgold, Buntstift auf Tonpapier,
33 x 33 cm

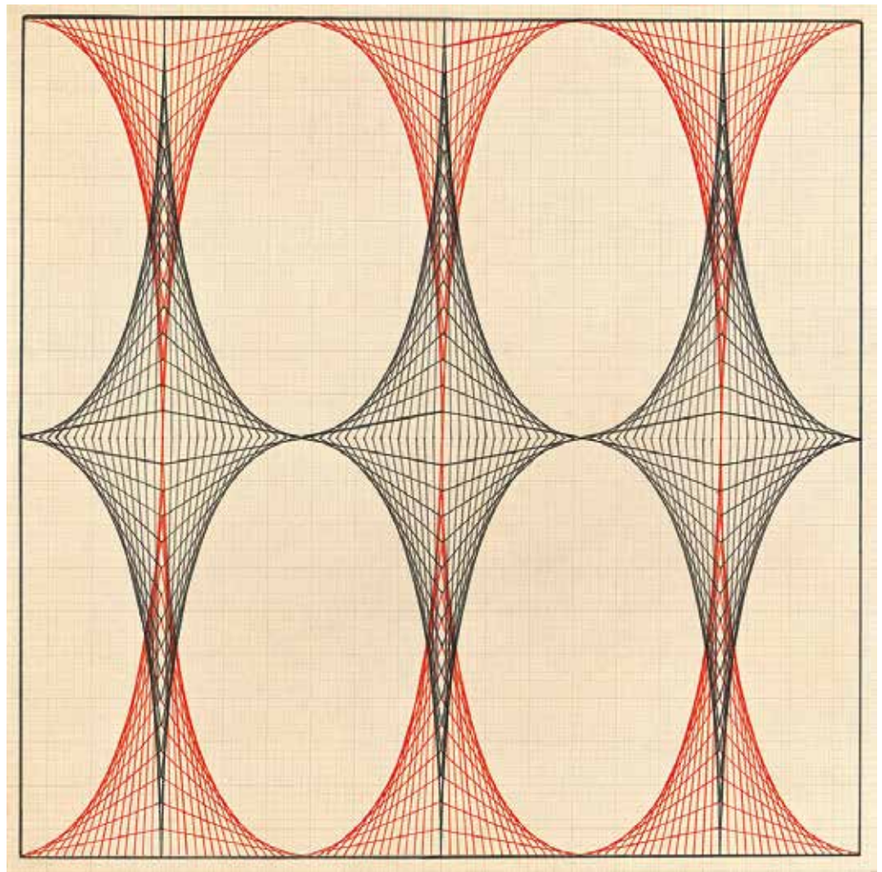


ohne Titel, 2016, Blattgold, Buntstift auf Tonpapier,
33 x 33 cm

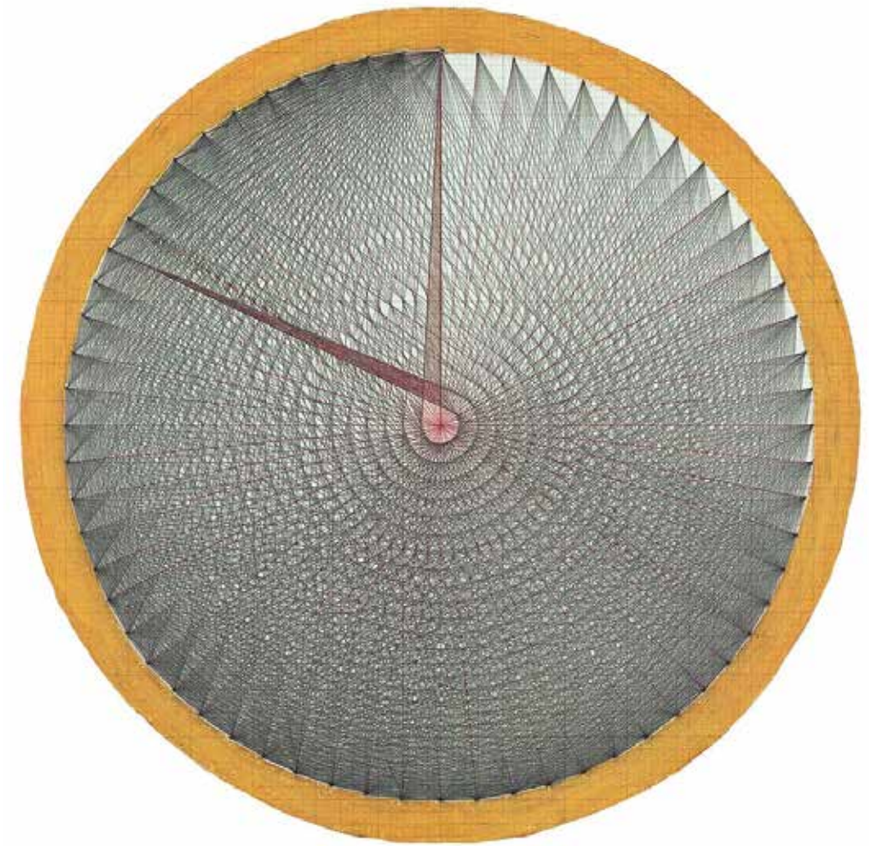
Emma Kunz

1892 – 1963 Schweiz

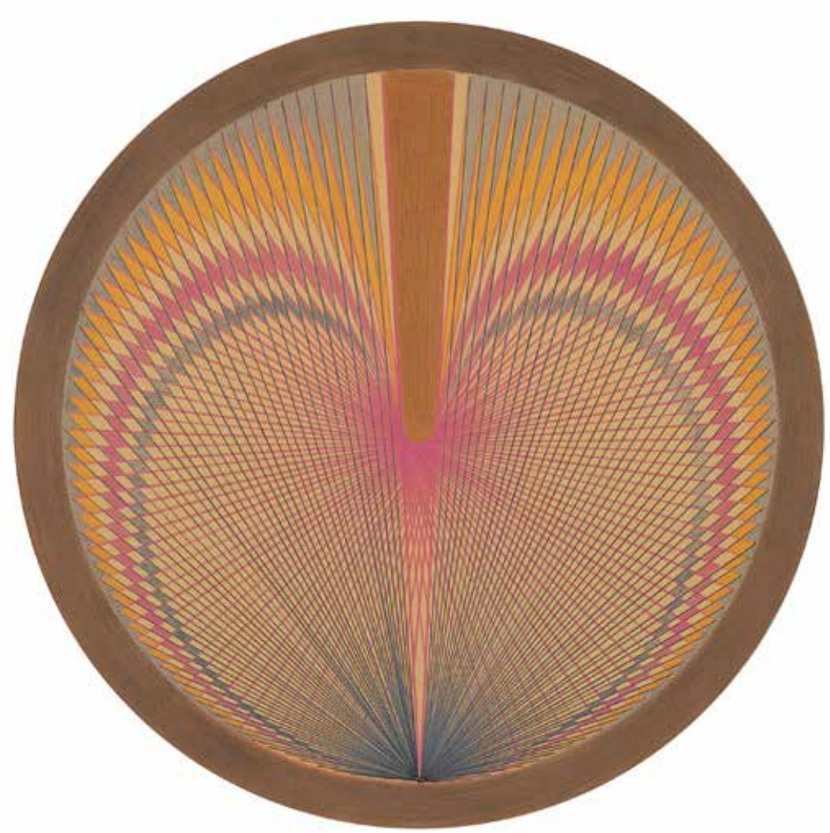
War eine Heilpraktikerin und Forscherin mit außergewöhnlichen telepathischen und therapeutischen Fähigkeiten. Sie begann im Alter von achtzehn Jahren mit dem Pendel zu arbeiten. Auf der Suche nach einer wirksamen Therapie für einen ihrer Patienten entdeckte sie in einer Grotte das Schweizer Heilgestein A IONA, welches bis heute hergestellt wird. In den 1930er Jahren begann Emma Kunz zu zeichnen. Sie schuf beeindruckend großformatige, geometrisch angelegte Arbeiten auf Millimeter Papier, welche in ihrer formalen Strenge eine ungeheure Energie zu bergen scheinen. Sie selbst sah ihre Zeichnungen nicht als Kunst, sondern als Ratgeber in Fragen nach Geist, Gesundheit und Heilung. »Die Zeichnungen wollen alles mit allem zusammen bringen, sie sind Protokolle der jeweiligen Konzentration auf die Frage nach dem Ganzen. Durch das gesamte Werk zieht sich eine intensive Symbolik , die oft von selbsterfundenen Zeichen, oft von bestehenden Formungen lebt. Immer aber bestimmt eine von den Alchemisten herstammende Vorstellung von der Position des Menschen innerhalb der Kräfte des Universums die Anlage der Bilder.« *Harald Szeemann*



Werk Nr. 009, Buntstift auf Millimeterpapier,
101 x 101 cm



Werk No. 023, Buntstift auf Millimeterpapier,
99 x 99 cm



Werk No.172, Buntstift auf Millimeterpapier,
94 x 94 cm

Julia Voss

Fünf Dinge, die man über Hilma af Klint wissen sollte

Eines der folgenreichsten Ereignisse im Leben der schwedischen Künstlerin Hilma af Klint fiel auf einen Tag, dessen genaues Datum wir nicht kennen. Wir wissen nur, dass es in den frühen dreißiger Jahren passierte. Die einfache Zusammenfassung des Geschehens lautet: Hilma af Klint vernichtet Notizbücher und andere Dokumente. Für die Frage des Ablaufs müssen wir uns an Wahrscheinlichkeiten halten. Hat sie die Notizbücher verbrannt? Zerrissen? Im Meer versenkt? War sie allein, hatte sie eine Komplizin oder gab es, im Gegenteil, eine Person, die versucht hat, sie abzuhalten? Der Zerstörungsprozess könnte auf verschiedene Weisen abgelaufen sein. Vielleicht folgte er auf eine plötzliche Entscheidung, eilig, impulsiv, inmitten eines Chaos von aufflatternden Papieren.

Der umgekehrte Fall ist jedoch ebenfalls denkbar: Hilma af Klint sitzt an einem Tisch, ruhig, konzentriert, vor ihr Stapel mit Notizbüchern und Papieren, die sie durchsehen will, um zu entscheiden, was mit ihnen passieren soll. Diejenigen, die sie der Zukunft vermachen will, legt sie auf die eine Seite. Auf die andere Seite solche, die für das Vergessen bestimmt sind. Außerdem gibt es eine dritte Kategorie: Notizbücher, die sie als unleserlich oder überarbeitungsbedürftig einstuft, sie sollen noch einmal ins Reine übertragen werden. Mit Tinte schreibt sie Seite für Seite ab, was sie mehr als zwanzig Jahre zuvor mit Bleistift notiert hatte. Für Schönschrift war damals keine Zeit geblieben, zu groß war die Sorge, etwas von dem zu verpassen, was ihr Stimmen, die von außen, von oben kamen, diktierten. Die Überarbeitung zieht sich über Wochen, Monate und Jahre. Am Ende schichtet sie die Aufzeichnungen, von denen ihr nicht einleuchtet, warum sie überdauern sollten, übereinander. Im Garten macht sie ein Feuer und wirft sie hinein. Die Asche trägt sie zum Wasser, den Mälarsee, der nur wenige Schritte von ihrem Atelier auf der Insel Munsö entfernt ist. Sie geht die Böschung hinunter, steigt über die Felsen, und lässt die grauen Flocken ins Weite hinausschwimmen.

Das letzte Szenario ist das wahrscheinlichste. Alle, die die Künstlerin kannten, beschreiben sie als eine nüchterne Person, zurückhaltend, ausgeglichen und freundlich. Zu Ausbrüchen scheint sie nicht geneigt zu haben. Da sie selbst über die Zerstörung Buch führte, wissen wir, dass sie sich über Jahre zog und regelmäßig stattfand. Der Anfang mag überraschend gekommen sein, irgendwann jedoch müssen die Dinge einen geordneten Gang genommen haben.[1]

Hilma af Klints Archiv durchlief also einen Editionsprozess. Sie war ihre eigene Lektorin und Herausgeberin. Die Leserschaft, für die sie arbeitete, war zum Teil noch nicht geboren. Sie schuf Werke für eine Zukunft, in der die eigene Gegenwart Vergangenheit sein würde.

Warum? Wie kam es dazu? Dieser Aufsatz ist der Versuch einer kurzen Antwort darauf und soll zugleich in einige Winkel der Geschichte Licht werfen, die bei Hilma af Klint im Dunkeln blieben. Was die Künstlerin der Nachwelt vermachte, gleicht einem großen Haus mit unzähligen Zimmern, Kammern und Gängen. Einige Räume hinterließ sie hell erleuchtet, bei anderen schaltete sie das Licht aus, manchmal verriegelte sie die Tür und warf den Schlüssel weg. Der größte und wichtigste Teil ist ihr Vorlass zu Lebzeiten: 1200 Werke und 26 000 Seiten Text. Hilma af Klint war fast siebzig Jahre alt, als sie entschied, ihre Gemälde, Zeichnungen und Notizbücher nachfolgenden Generationen zu übergeben. Den Entschluss fasste sie im Jahr 1932. Wie ein Notizbuch aus dem Jahr überliefert, verfügte sie, dass nach ihrem Tod das Werk zwanzig Jahre lang nicht gezeigt werden sollte. Anders als häufig geschrieben, steht davon nichts in ihrem Testament.[2] Das letzte Wort sollten, das war ihr klar geworden, nicht die Zeitgenossen haben.

Dass ihr malerisches Oeuvre von 1906 an vollständig erhalten ist, wirft die wichtigste Frage für diesen Aufsatz auf: Was nämlich braucht man mehr? Warum sollte man überhaupt in verschlossene Zimmer gehen, fremde Schubladen aufziehen oder in Keller und auf Dachböden steigen? Das Mantra der Kunstgeschichte lautet schließlich, dass es um die Kunst geht, nicht den Künstler. Die Werke, nicht die Biographie. Wozu also die Mühe? Meine Antwort lautet: Ich glaube nicht, dass wir Kunst unabhängig wahrnehmen. Leben und Werk sind in unserer Wahrnehmung miteinander verknüpft. Ich würde sogar wetten, dass es keinen einzigen Fall in der neuzeitlichen Kunstgeschichte gibt, in dem es ein Kunstwerk im Fach zu Ansehen gebracht hat, ohne dass dabei die Biographie der Künstlerin oder des Künstlers, die Frage, wo, wann und wer es gemacht hat, eine entscheidende Rolle spielt. Mit Blick auf Hilma af Klints Rezeption kommt ein besonders ärgerlicher Grund hinzu. Als vor einigen Jahren das Moderna Museet in Stockholm die herausragend kuratierte Retrospek-

[1] Im Jahr 1927 begann die Künstlerin die ursprünglichen Bücher 1-12 und 13-30 in die Notizbücher HaK 555 und Hak 556 zu übertragen. Ohne Datum wird die Zerstörung der Originalaufzeichnungen vermerkt, Hak 556, S. 112. Die Notiz »genomgangen«, zu deutsch »durchgegangen«, erfolgt regelmäßig in den dreißiger Jahren, vgl. 1047, Aufschlagseite.

[2] Vgl., Hak 1049, Aufschlagseite.

tive »Hilma af Klint. Pionierin der Abstraktion« zeigte, stellte sich heraus, dass auch die beste Präsentation des Werks nicht ausreichte.[3] Das Museum of Modern Art in New York weigerte sich weiterhin, die Schwedin in die Geschichte der Abstraktion aufzunehmen. Keine Fußnote gab man ihr in dem Katalog, der diesem Thema gewidmet war. Die Künstlerin, so hieß es aus New York zur Begründung, sei faszinierend, aber

» [Af Klint] painted in isolation and did not exhibit her works, nor did she participate in public discussions of that time.«[4]

Womöglich, so argumentierte man weiter, hätte sie ihre Werke selbst nicht als Kunst angesehen. Hilma af Klint, die Malerin, wurde also gegen Hilma af Klint, die Person, ausgespielt. Sie war die herausragende Künstlerin mit der falschen Biographie.

Als ich das erste Mal ins Archiv ging, nach Tumba, bei Stockholm, wartete dort auf mich eine Überraschung. Vieles von dem nämlich, was man über sie zu wissen glaubte, erwies sich als falsch. Je mehr ich recherchierte, desto klarer wurde mir, dass sich einige Annahmen verselbstständigt hatten und nie überprüft worden waren. Vieles war unvollständig. Anderes war vergessen worden. Manches erfunden. Von der Malerin geisterte ein Phantombild durch die Literatur, das ihr häufig wenig ähnlich sah. Die erschreckende Einsicht lautete: Hilma af Klint hatte in ihrem Nachleben den Teufelskreis nicht verlassen können, der vielen Künstlerinnen das Leben schwer macht. Die Biographie steckt bis heute den Radius dessen ab, wozu Kunsthistoriker Werke in Beziehung setzen. Je kleiner aber die Welt scheint, aus der die Kunst hervorgeht, desto schneller wird das Werk abgetan. Am Ende steht das übliche Ergebnis. Künstlerinnen werden als Beiboote betrachtet, die im Fahrwasser der großen Dampfer schaukeln. Die Richtung geben die Männer an, sie gelten als die Erfinder und Innovatoren der Kunstgeschichte, die Frauen bleiben Epigonen. Oder isolierte Außenseiter. In dieses Schema aber passt Hilma af Klint nicht.

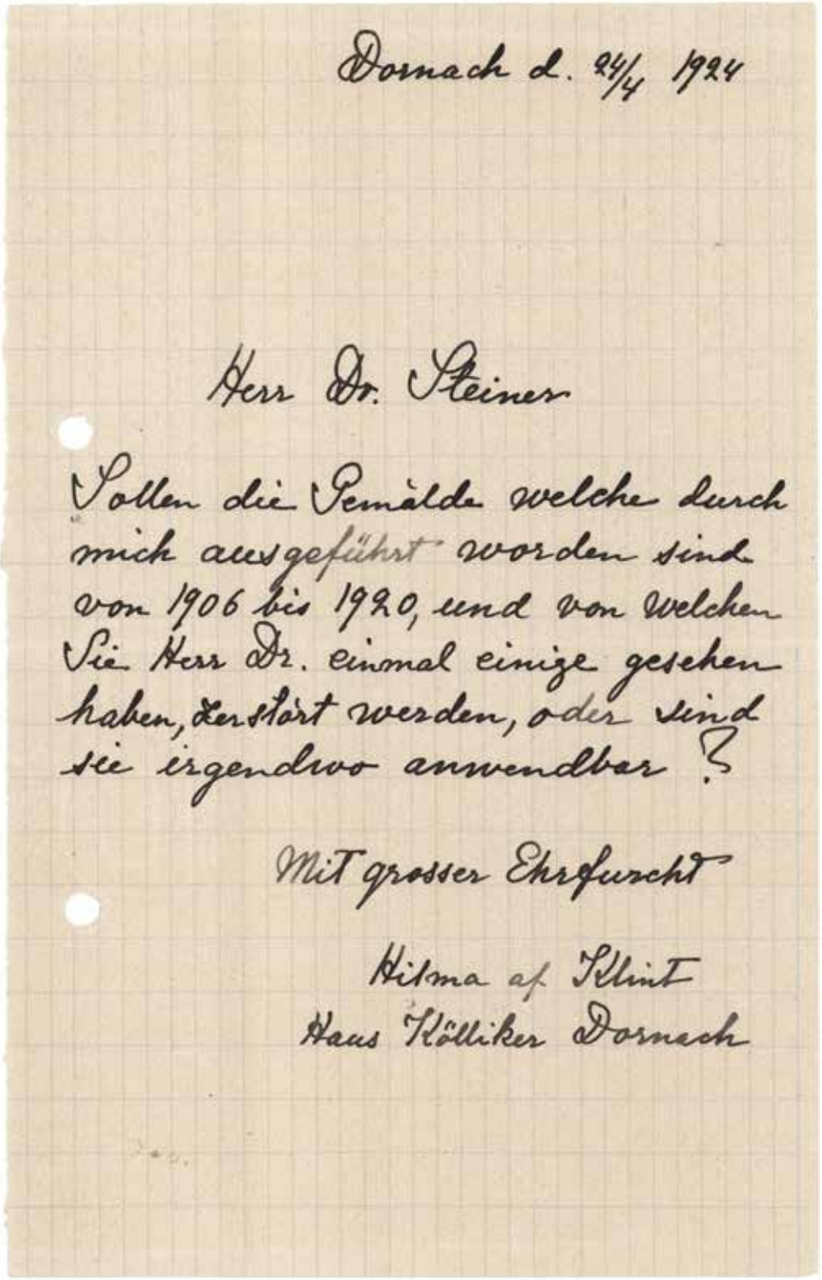
Um die größten Geröllbrocken, die sich in den vergangenen Jahrzehnten vor ihre Arbeit geschoben haben, aus dem Weg zu räumen, will ich auf den nächsten Seiten benennen, was mir neu und wichtig erscheint. Es soll ein Fünf-Punkte-Leitfaden sein und eine Art Handgepäck für alle diejenigen, die zur Reise in Hilma af Klints Kosmos aufbrechen.

1 Hilma af Klints abstrakte Bilder waren kein geheimes Werk.

Im Jahr 1906 fing die Künstlerin an, in ihrem Stockholmer Atelier abstrakte Bilder zu malen, zuerst im kleinen Format, dann in enormer

[3] Iris Müller-Westermann und Jo Widoff, Hilma af Klint. Eine Pionierin der Abstraktion. Ausstellungskatalog, Stockholm/Berlin, 2013.

[4] Vgl. http://www.nordstjernan.com/news/arts/5317/ (letzter Zugriff: 6. August 2018). Ausstellung und Katalog zur Geschichte der Abstraktion tragen den Titel »Inventing Abstraction, 1910-1925«.


Dornach d. 24/4 1924

Herr Dr. Steiner

Sollen die Gemälde welche durch mich ausgeführt worden sind von 1906 bis 1920, und von welchen Sie Herr Dr. einmal einige gesehen haben, zerstört werden, oder sind sie irgendwo anwendbar?

Mit grosser Ehrfurcht

Hilma af Klint
Haus Kölliker Dornach

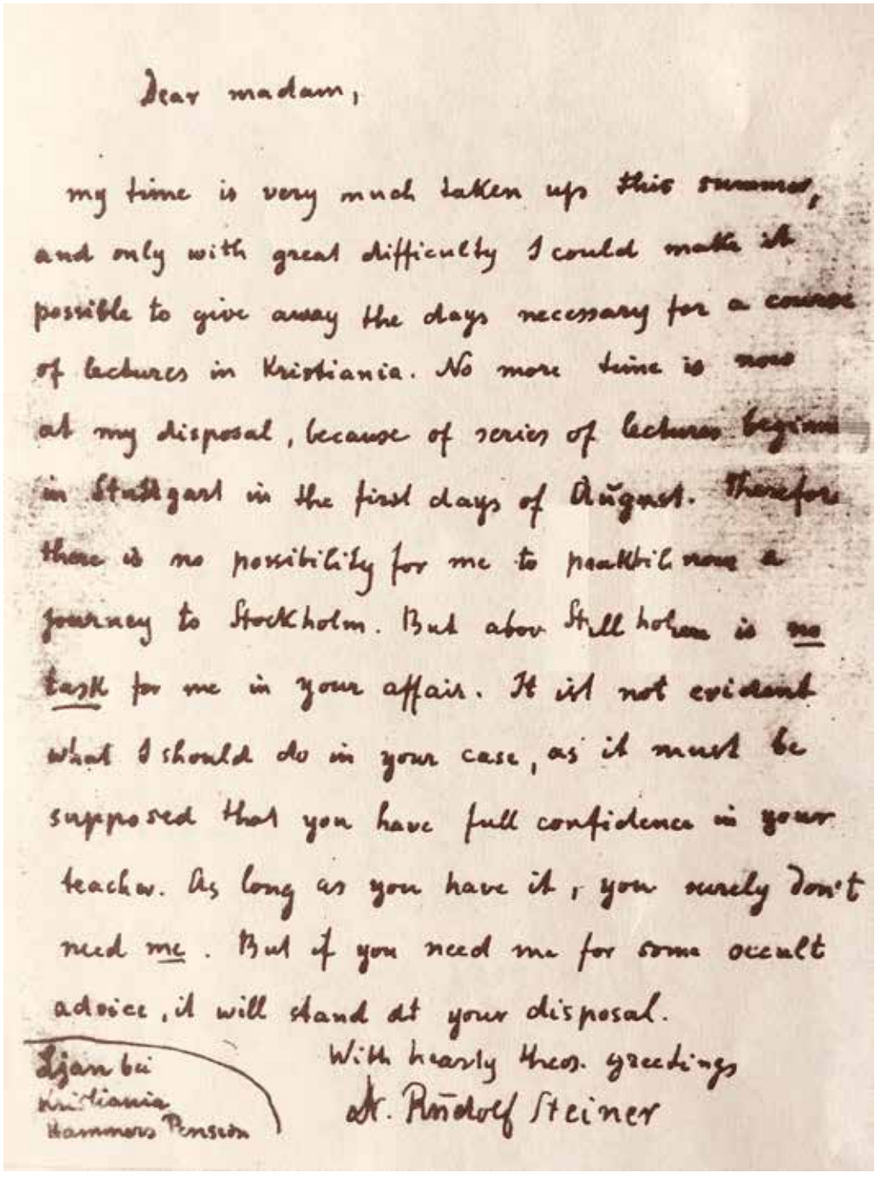
Größe, und sie hatte die längste Zeit ihres Lebens nicht vor, diese Gemälde geheim zu halten. Af Klint schuf einige der originellsten und beeindruckendsten ungegenständlichen Werke der modernen Kunstgeschichte, lange bevor Kandinsky, Kupka, Malevich oder Mondrian die Abstraktion zu ihrer Erfindung erklärten. Als diese Schaffensperiode einsetzte, war die Künstlerin vierundvierzig Jahre alt. Ihr Lebenswerk brach damit in zwei Teile auseinander: Die akademische Malerei, in der sie in den 1880er Jahren an der Königlichen Kunstakademie in Stockholm ausgebildet worden war, stellte sie fast ganz ein. Sie arbeitete stattdessen an neuen Formwelten und erfand, Zyklus für Zyklus, immer wieder neue Stile. Es gibt in diesen Arbeiten abstrakte und figurative Elemente, geometrische und malerische Buchstaben treffen auf Formen und Symbole, Zeichen aus den Naturwissenschaften auf die okkulter Geheimlehren. Die 193 Bilder, die sie von 1906 bis 1915 schuf, nannte sie »Gemälde für den Tempel«.

Obwohl die Malerin dafür kämpfte, diese Arbeiten auszustellen, hieß eine der frühesten Veröffentlichungen über sie »Hilma af Klints heimliche Bilder«.[5] Dem Autor, Åke Fant, einem schwedischen Anthroposophen und Kunsthistoriker, verdanken wir viel, was das Wissen über ihr Leben und Werk angeht. In diesem wesentlichen Punkt irrte er jedoch: Die Werke waren nicht geheim. Die Malerin wollte sie ausstellen und sie tat es auch. Von Beginn an war sie überzeugt, dass es sich um die besten Bilder handelte, die sie je gemalt hatte. Im Juli 1928 reiste sie schließlich zur ihrer eigenen Schau nach London. Der Ort war das Rudolf Steiner Haus, den Rahmen stellte die World Conference on Spiritual Science and Its Practical Applications. Das Programm vermerkt einen Vortrag zum Rosenkreuzertum, den Hilma af Klint inmitten ihrer Gemälde hielt. Da im Briefwechsel mit den Veranstaltern die »enorme Größe« der Bilder Erwähnung findet, Maße von »2-3 Metern«, wissen wir, dass die Werke zur Tempel-Serie gehörten. Wir feiern in diesem Jahr also das neunzigjährige Jubiläum der ersten Ausstellung mit Werken von Hilma af Klints Tempel-Bildern.[6]

Daraus folgt auch, dass das Treffen mit Rudolf Steiner 1908 anders ablief, als es die häufig kolportierte Anekdote will. Weder prophezeite er, die Bilder würden erst in fünfzig Jahren verstanden werden. Noch entschied sie daraufhin, sie nicht auszustellen. Hilma af Klints Notizbücher vermerken nur den Besuch von Steiner in ihrem Atelier in Stockholm.

[5] Vgl. Åke Fant, Hilma af Klints hemliga bilder, Nordiskt Konstcentrums utställningskatalog, nr 3, Helsinki 1988.

[6] Peggy Kloppers-Moltzer to Eleanor C. Merry, January 30, 1928, Archiv der Stiftelsen Hilma af Klints Verk. Kloppers-Moltzer, die Englisch sprach, übernahm für Hilma af Klint die Kommunikation mit den Veranstaltern.


Dear madam,

my time is very much taken ups this summer, and only with great difficulty I could make it possible to give away the days necessary for a course of lectures in Kristiania. No more time is now at my disposal, because of series of lectures begins in Stuttgart in the first days of August. therefore there is no possibility for me to realthis now a journey to Stockholm. But abov still holem is no task for me in your affair. It ist not evident what I should do in your case, as it must be supposed that you have full confidence in your teacher. As long as you have it, you surely don't need me. But if you need me for some occult advice, it will stand at your disposal.

With hearty theos. greetings

dr. Rudolf Steiner

Ljan bei
Kristiania
Hammers Pension

2 Hilma af Klint reiste.

Hilma af Klint stammte aus einer Familie, deren Beruf das Reisen war und sie reiste auch selbst, bis nach London oder Italien. Diese Reisen wurden bisher nicht zur Kenntnis genommen.[7] Wäre sie als Mann geboren worden, hätte sie die Laufbahn eines Marineoffiziers angetreten, wie ihr Bruder, Vater, Großvater und Urgroßvater. Aber auch für sie, die Künstlerin, blieb die Herkunft aus einer seefahrenden Familie entscheidend. Ein selbstverständlicher Teil davon war es, unterwegs zu sein.

In der kunsthistorischen Literatur kamen bisher nur die Reisen vor, die sie im Alter von fast sechzig Jahren nach Dornach führten, in die Schweiz. Wer aber ihr Werk verstehen will, muss ihr auch nach Deutschland, Holland oder Italien folgen, zu Sehenswürdigkeiten, in Kirchen und Museen. Um nur ein Beispiel zu nennen: Als sie, vermutlich 1903, über Deutschland nach Italien reiste, skizzierte sie in ihrem Notizbuch Ludovico Mazzolinos »Padre Eterno« von 1524. Das Werk befindet sich in der Pinacoteca Nazionale in Bologna. Mazzolini läßt Gott Vater darauf die Augen schließen. Mit der Hand berührt er die Weltkugel. Der Heilige Geist schwebt vor ihm. Das Bild des in sich versunkenen Schöpfers berührt Hilma af Klints Lebensthema: Die Konzentration auf das Innere, auf unsichtbare Kräfte, auf Stimmen und Bilder im Kopf.

3 Die Künstlerin hatte eine ungewöhnlich breite naturwissenschaftliche Bildung.

Hilma af Klints Familienhintergrund ist noch aus einem weiteren Grund wichtig: Die Künstlerin wuchs in einer Welt der Karten, Zahlen und Instrumente auf. Für die Mädchenausbildung war eine naturwissenschaftliche Ausbildung nicht vorgesehen, die af Klints scheint das nicht interessiert zu haben. Sie waren ein junges Adelsgeschlecht, das hohes Ansehen genoss. Hilma af Klints Großvater hatte Schwedens Küsten kartographiert und das berühmte Werk *Sveriges Sjöatlas* herausgegeben. Seekarten machen sichtbar, was den Augen der Schiffsbesatzung verborgen bleibt. Als Hilma af Klint das Unsichtbare sichtbar machte, griff sie häufig auf Kartensymbole zurück. Später im Leben, als sie ihre Entwürfe für ein Tempelgebäude ausarbeitet, plante sie in dessen Mitte einen Leuchtturm, mit einem Observatorium auf dessen Spitze.

Mit den Lebenswissenschaften setzte sie sich intensiv auseinander, während sie um die Jahrhundertwende als Zeichnerin am Veterinärmedizinischen Institut arbeitete. Sie illustrierte, zusammen mit ihrer Freundin Anna Cassel, ein Buch über Pferdechirurgie.[8]

[7] Vgl. Julia Voss, The Traveling Hilma af Klint, in: Tracey Bashkoff, ed., Hilma af Klint, Ausstellungskatalog, New York 2018, S. 49-63.
[8] Vgl. John Vennerholm, Grunddragen av hästens operativa speciella kirurgi, Stockholm 1901

Nicht vergessen werden sollte, dass Hilma af Klint in Stockholm lebte, das mit den Nobelpreisen jedes Jahr zur Welthauptstadt der Naturwissenschaften wurde. Marie Curie etwa reiste an, zwei Mal erhielt sie den Nobelpreis. Zusammen mit ihrem Mann war es ihr gelungen, radioaktive Elemente zu isolieren. »Atom« nannte Hilma af Klint eine Serie aus dem Jahr 1917, eine andere von 1908 hieß »Evolutionen«.

4 Hilma af Klint entwickelte eine eigenständige spirituelle Haltung.

Hilma af Klint hatte fast ihr Leben lang Visionen und hörte Stimmen. Nach dem Tod ihrer jüngeren Schwester Hermine 1880, nahm sie an Séancen teil. Von da an interessierte sie sich weiter für Lehren, die im Protestantismus nicht vorgesehen waren, am wenigsten in Schweden, einem Land mit einer strengen evangelisch-lutherischen Staatskirche. In Hilma af Klints Kosmos gab es höhere Wesen, Vibrationen, Kräfte, Wellen, Auras, Chakras, Elementargeister, Naturgeister, Schutzgeister, Engel und Gnome.

Die Künstlerin war Mitglied bei den Theosophen, hielt Vorträge über das Rosenkreuzertum und trat der Anthroposophischen Gesellschaft bei. Von 1896 an, sie war 34 Jahre alt, traf sie sich regelmäßig mit Freundinnen in einem Kreis, der sich »Die Fünf« nannte. Mehr als zehn Jahre zeichnete dieser Kreis zusammen die Nachrichten auf, die sie aus den höheren Welten empfingen: Texte und Bilder. Im Jahr 1900 meldete sich zum ersten Mal eine Stimme mit einem indischen Namen: Ananda. Im Buddhismus ist Ananda der Lieblingsjünger Buddhas, im Hinduismus steht sein Name für den Blitz der Erkenntnis. In Hilma af Klints Kunst nahm er eine Schlüsselstellung ein, da er das Männliche und das Weibliche vereint. Die Überwindung von diesem Dualismus setzte die Künstlerin immer wieder ins Bild: Wenn Gelb auf Blau trifft. Die Vestalin auf den Asketen. Yoni auf Lingam, ebenfalls Symbole aus dem Hinduismus.

Aus heutiger Sicht scheinen Spiritualität und Naturwissenschaften in einem Gegensatz zu stehen. Hilma af Klint sah keinen Widerspruch darin, und das aus guten Gründen. Forscher wie Marie Curie oder auch Wilhelm Conrad Röntgen hatten unsichtbare Kräfte nachgewiesen, die lange Zeit unbemerkt geblieben waren. Wer wusste, in welche Regionen man demnächst vorstoßen würde?

Die Grenzen der Wissenschaft verschieben sich außerdem in der Geschichte und damit auch, was als rational oder objektiv gelten darf. Ein einfaches Beispiel aus der Medizin kann das veranschaulichen: Für naturwissenschaftlich abgesichert und rational hielten Hilma af Klints Zeitgenossen etwa die These, dass höhere Bildung Frauen krank mache. Sterilität. Hysterie. Organversagen. Nervenschäden. Das waren die Folgen, die ein Studium oder die Ausübung eines Berufs nach sich ziehen konnten. Man theorisierte über Eierstöcke oder die Gebärmutter, wog Gehirne, vermaß Schädel und riet zu Eisbädern. Ein österreichischer Forscher, Richard von Krafft-Ebing, der auch in Schweden berühmt war und dessen Bücher in die Landessprache übersetzt wurden, warnte

Frauen vor der »Erlernung einer Kunst oder Wissenschaft, überhaupt einer Berufsthätigkeit […], vermöge welcher sie mit dem Mann im öffentlichen Leben in Concurrenz treten.« Die Konsequenzen? Nervenschwäche und Nervenkrankheiten, so Krafft-Ebing, zum Teil mit tödlichem Ausgang. Im Kampf um die Arbeitsplätze mit dem männlichen Geschlecht sei »die Zahl der Besiegten und Todten […] ganz enorm.«[9]

Als kurz nach der Jahrhundertwende ein anderer Österreicher, Otto Weininger, darlegte, dass Frauen kein Genie haben könnten, klatschten große Teile der Geisteselite. Karl Kraus. Ernst Mach. Ludwig Wittgenstein. August Strindberg. Sie alle glaubten sich auf der sicheren Seite des gesunden Menschenverstands.

In den spirituellen Kreisen aber, in denen Hilma af Klint verkehrte, fanden diese Theorien kein Gehör. Die Welt stand Frauen offen. Die Kirche mochte Frauen das Pfarramt oder die Priesterweihe verweigern. Die Naturwissenschaften die Professuren, die Künste das Genie. Bei den Theosophen waren Frauen Religionsgründerinnen und Priesterinnen, bei den Anthroposophen konnten sie ebenfalls alle Ämter bekleiden. In Büchern, die viele Naturwissenschaftler als Hokuspokus abgetan hätten, konnte man Sätze wie diesen lesen:

»In the ages that are to come, Developed Woman will be the great artists.«[10]

In einem Katalog zu einer Hilma af Klint Ausstellung kann man diese Aussage nicht anders als vernünftig nennen.

5 Hilma af Klint suchte für die Kunst einen dritten Weg.

Die Malerin plante die Revolution der Gesellschaft durch die Kunst. Sie kannte die Akademie, sie kannte die Avantgarden, und keines der beiden Systeme überzeugte sie. Eine Karriere in der Salonmalerei reizte sie nicht, obwohl sie als junge Frau sogar in der Kategorie des Historienbildes ausgezeichnet worden war. Es lockte sie auch nicht, in Galerien auszustellen, Gruppenschauen zu organisieren, neue Sammler aufzutun, und damit das zu tun, wodurch sich die junge Generation moderner Künstler gerade ihren Platz erstritt. Von 1911 an hatte sie sogar in der Föreningen Svenska Konstnärinnor mitgearbeitet, einer Künstlerinnenvereinigung. Ihr Engagement stellte sie jedoch bald wieder ein.

Hilma af Klint suchte nach einem dritten Weg und ihre engste Verbündete war dabei die Künstlerin Anna Cassel, ihre Freundin aus Akademiezeiten, Gefährtin und Mäzenin, wie sie selbst unverheiratet. Es war Anna Cassel, die aus einer reichen Familie stammte und ein eigenes Wohn- und Atelierhaus auf der Insel Munsö finanzierte. Die geteilte Überzeugung an einem Projekt zu arbeiten, das in die Gesellschaft hineingetragen werden müsste, hatte zu wachsenden Spannungen mit den anderen drei Gründungsmitgliedern »Der Fünf« geführt. Von 1906 an arbeiteten Anna Cassel und Hilma af Klint meistens im Alleingang. Sie schrieben und malten, Seite an Seite, schufen jedoch getrennte Werke.

Was sollte dieser dritte Weg sein? Hilma af Klints Bedingungen waren klar. Sie verglich ihre Bilder mit Zellen oder Wellen, sie waren lebendige Formen, und nicht dafür gemacht, um einzeln auf dem Markt verkauft zu werden.

Insbesondere die Tempel-Serie sollte zusammenbleiben. Der natürliche Ort, um sie zu zeigen, schien ihr lange Zeit Dornach, das Goetheanum. Von Rudolf Steiner jedoch erhielt sie keine Antwort, ihr Brief von 1924 blieb unbeantwortet. Auch Albert Steffen antwortete nicht persönlich auf ihre Anfragen, ihre Bilder scheint er jedoch für das Goetheanum als »nicht geeignet« empfunden zu haben; Steffen leitete die Sektion für schöne Wissenschaften, nachdem Steiner gestorben war.[11] Die Notizbücher und Bilder, die ihm Hilma af Klint übergab, verschwanden im Archiv. Die von ihr selbst angefertigte Kopie des Notizbuches »Blumen, Moose und Flechten« und die ebenfalls von ihr angefertigte Kopie der Serie »Baum der Erkenntnis« wurden erst kürzlich in Dornach entdeckt.

Die Ablehnung enttäuschte sie. Hilma af Klints Antwort darauf war jedoch, Größeres zu planen. Sie entschied sich 1930, nicht mehr nach Dornach zu fahren. Im Jahr darauf entwarf sie einen spiralförmigen Tempel, der auf der Insel Ven im Öresund gebaut werden sollte. Das Gebäude würde ihre Tempel-Serie beherbergen, außerdem eine Bibliothek, ein Observatorium und Studienzimmer. Sie verstand ihren Tempel als einen Ort des Umdenkens, für Geist, Kunst und Wissenschaft. »Je lebhafter die Gedanken vibrieren,« hatte sie geschrieben, »um so beweglicher wird das Leben auf Erden, ein jeder wird die Materie mit seiner Phantasie bearbeiten können.«

Hon.-Prof. Dr. phil. Julia Voss
1974 in Frankfurt am Main, lebt in Berlin

Studium der Germanistik, Kunstgeschichte und Philosophie. Promotion in Kunstgeschichte unter dem Titel »Darwins Bilder« im Fischer Verlag. Ansichten der Evolutionstheorie 1837–1874. Sigmund-Freud-Preis für wissenschaftliche Prosa der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung. Im Merve Verlag erschien 2015 das Buch »Hinter weißen Wänden«. Bis 2017 leitete sie das Kunstressort der Frankfurter Allgemeinen Zeitung und war stellvertretende Leiterin des Feuilletons. 2016/17 Fellow am Wissenschaftskolleg zu Berlin. Aktuell hat sie eine Honorarprofessur an der Leuphana Universität in Lüneburg und schreibt die Biographie der Malerin Hilma af Klint, die im Frühjahr im S. Fischer Verlag erscheint.

[9] Freiherr R. v. Krafft-Ebing, Über gesunde und kranke Nerven, Tübingen 1885, S. 55.
[10] Mrs. Newton Crosland, Light in the Valley. My Experiences of Spiritualism, London, Routledge 1857, S. 148.
[11] Vgl. Groot? an Hilma af Klint, 15. Februar 1927. Albert Steffen Archiv, Dornach.

Johannes Nilo

Das Sehen vor und nach dem Kunstwerk

2013 widmete das Moderna Museet in Stockholm Hilma af Klint eine umfassende Retrospektive »Hilma af Klint - A Pioneer of Abstraction«. Die Ausstellung wurde zur bestbesuchten in der Geschichte des Museums und katapultierte die Künstlerin aus einer Außenseiterposition ins Zentrum des Interesses. Im Oktober 2018 wurde – weit weg von Schweden – im New Yorker Guggenheim Museum die Ausstellung »Hilma af Klint - Paintings for the Future« eröffnet, zweifellos ein Höhepunkt der bisherigen gut dreißigjährigen Ausstellungsgeschichte ihrer Werke. Der spiralförmige Rundbau von Frank Lloyd Wright bildet vielleicht die perfekte architektonische Hülle für af Klints Werk.[1] Wir wissen, dass sie von einem Tempel für die Präsentation ihres Werkes träumte, ein Wunsch, der mit den Ideen der Gründungsdirektorin der Solomon R. Guggenheim Foundation, Hilla von Rebay, korrespondiert, denn Hilla von Rebay, mit der Theosophie und mit dem Gedankengut Rudolf Steiners vertraut, stellte sich für das künftige Museum einen »Tempel für den Geist« vor, in dem gegenstandslose Kunst als »Religion der Zukunft« gezeigt werden sollte. Vielleicht, so wird vermutet, geht die berühmte Spiralform – übrigens ein immer wiederkehrendes Motiv in Hilma af Klints Werk – auf Rebay zurück.

Was sind die Gründe für diesen Erfolg? Sicher bietet ihre Geschichte Stoff für eine sensationelle Story, nämlich die der Entdeckung eines vor 70 Jahren entstandenen Werkes mit Arbeiten, welche die etablierte Kunstgeschichte herausfordert, ihre scheinbar stabile Erzählung neu zu

[1] Erik af Klint in: Åke Fant, *Hilma af Klint. Ockult målarinna och abstrakt pionjär*, Raster Förlag, Stockholm 1989, S. 9: »Hilma af Klint dachte sich das Gebäude aufgebaut aus Kreisen. Jede Serie sollte ihren eigenen Kreis bekommen und der Besucher würde von außen nach innen durch die verschiedenen Entwicklungsphasen geführt werden, um im Zentrum die Zukunft anzutreffen.« (ins Deutsche von JN)

bedenken. Letzteres griff das Moderna Museet auf, als es af Klint zur Wegbereiterin der abstrakten Kunst erkor. Und tatsächlich war es dies, was seither für Gesprächsstoff und Debatten unter Fachleuten sorgte, die bis heute andauern. Das war ein guter Aufhänger. Hilma af Klint wurde zur Marke. Perfektes Branding. Dass die international bekannte Modemarke Acne Studio im Sommer 2014 eine Hilma af Klint Kollektion auflegte, geschah ganz natürlich. Aber das hat vielleicht auch andere Gründe, die mehr mit der Annäherung von Mode und zeitgenössischer Kunst in den letzten Jahren zusammenhängen. Auf jeden Fall griff der Entwerfer der Acne-Kollektion, Jonny Johansson, gerade diese These auf. In der Presseerklärung auf der Webseite von Acne Studio erfahren wir, was ihn motiviert hat: »The colours and the depth and beauty of Hilma af Klint's universe will strike anyone who spends time with her art. Her story as a forgotten artist, who is suddenly being considered as one of the pioneers within abstract art, is dazzling.«

Es gibt allerdings weitere und weitreichendere Gründe, die für das anhaltende Interesse an dem Werk von Hilma af Klint sprechen. Ihr Werk erlaubt nämlich noch eine ganze Reihe von weiteren Einstiegen. Ob Botanik oder wissenschaftliche Illustration von Pflanzen, ob Verwendung von Diagrammen, ob Feminismus, ob Okkultismus mit seinen Verbindungen zur Theosophie und Anthroposophie, ob automatisches Schreiben 30 Jahre vor den Surrealisten, ob Ornamentik und der Einsatz von Schrift in der Malerei – der möglichen Zugänge sind viele.

Trotz des beherrschenden Fokus auf die Frage nach der Pioniertat als abstrakte Künstlerin, wurde der Blick auch auf den ästhetischen Wert ihres Werkes gelenkt. Es ist ein Glück – und es spricht für die Qualität ihrer Arbeit – , dass Hilma af Klint in der Erfolgsgeschichte der letzten Jahre nicht eingeengt wurde, sondern dass ihr Werk uns immer wieder ästhetisch überraschen konnte. Damit hat sich ihr Werk einer breiten Rezeption als ästhetisches Projekt geöffnet. Die Inhalte und ihre präzise Auslegung standen bisher nicht im Vordergrund. Vielmehr lösten und lösen die Bilder ein Staunen aus als ästhetische Objekte. Der ästhetische Eindruck wirkt offensichtlich noch stärker als das Bedürfnis genau zu verstehen, was es mit dem Buchstaben »W« auf sich hat oder was die Figur des Schwanes symbolisiert. Ihre Bilder überzeugen schlicht durch sich selbst, in Form und Farbe und durch die Art ihrer Ausführung.

Ihre Bilder sind mehrheitlich auffallend selbstsicher und locker gezeichnet. Die Art, wie sie den Stift oder den Pinsel führte, ist alles andere als pedantisch. Sie ist deswegen noch lange nicht naiv. Ihre akademische Bildung macht sich bemerkbar. Briony Fer hat in einem Text über die Parsifal Serie von 1916 treffend formuliert: »She was getting it down on the page, laying on the colour, not roughly but in an improvisational manner suited to her task. This, of course, is precisely what makes them interesting as paintings and not simply as evidence of the supernatural. It is that miniature »bleed« on the watercolour that seems to almost evacuate at the centre of the circle, the pencil notations, the dating, the schematic pencil scaffolding of incredible delicacy and lightness, the gradations of colour, the chromatic complexity, the

limpid veils of watercolour wash: all these are the features that draw us to Hilma af Klint's work as aesthetic objects.«[2] In Fers' überzeugender Analyse war es die Verbindung von Diagrammen eines visionären Prozesses mit der körpergebundenen Kontingenz, die letztendlich zu einem ästhetischen Werk führte, also der Kontakt zwischen dem schematischen Zeichen wie Kreis, Kubus, Spirale und den unbewussten Kräften des Körpers und dazu noch die zufälligen Effekte der jeweiligen und spezifischen Wirkungen der eingesetzten Materialien.

Ein bisher weniger behandelter Einstieg bzw. Zugang zu af Klints Œeuvre eröffnet sich mit der Frage: Was heißt es für Hilma af Klints Werk, dass sie sich Zeit ihres Lebens einer geregelten geistigen Schulung unterzog?[3] Im Unterschied zu Zeitgenossen wie Kandinsky und anderen Künstlern seiner Generation, die sich ebenso mit Spiritualität befassten, handelte es sich für sie nicht um eine Durchgangsstufe, sondern um eine lebenslange und systematische Auseinandersetzung [4]. Im Unterschied zum russischen Schriftsteller Andrej Belyj, der seine geistigen Übungen phasenweise visuell dokumentiert hat, stand die bildende Kunst seit ihren Studienzeit ab 1882 mit dem Eintritt in die Königliche Akademie in Stockholm bis zu ihrem Tod 1944 im Mittelpunkt ihrer beruflichen Ausübung. Für Hilma af Klint ging es aber in erster Linie um ihre geistige Praxis, und dann um die Kunst. Das ist nicht wertend gemeint, könnte aber helfen, die Differenz zur künstlerischen Avantgarde ihrer Zeit zu erklären.

Obwohl 1986 in der viel beachteten Ausstellung »The Spiritual in Art - Abstract Painting 1890–1985« im Los Angeles County Museum of Art zahlreiche Werke von Hilma af Klint erstmals einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden waren und eindeutig in die Tradition der Spiritualität und des Okkultismus eingereiht wurden, und wenn auch in der Literatur immer wieder Titel wie »The Art of Seeing the Invisibel, Seeing is believing«[5] oder »Painting the Unseen«[6] verwendet werden, so wird doch nur ganz selten expliziert, was es mit »Geist« und »Sehen« auf sich hat. Ich meine damit nicht die Inhalte und die Deutung ihrer Bilder, die sie verschiedentlich selber nicht verstand, wobei sich dies möglicherweise ausschliesslich auf die Bilder bezog, die sie unter dem »Diktat« ihrer geistigen Führer ausgeführt hat. Briony

[2] Briony Fer, *Hilma af Klint. The Outsider Inside Herself*, in: *Hilma af Klint. Seeing is Believing*, hrsg. von Kurt Almqvist et al., Koenig Books, London 2017, S. 103f.
[3] Siehe Åke Fant, Anm. 1 und seinen Katalogbeitrag: «Das Beispiel der Malerin Hilma af Klint», in: *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985*, hrsg. von Maurice Tuchman et al., Verlag Urachhaus, Stuttgart, 1988, S. 154–163. Siehe auch Wolfgang Zumdicks Tagungsbeitrag: «Finding the Inner Form. Pathways to Hilma af Klint's Change From Outer to Inner Experience», in: *Hilma af Klint. The Art of Seeing the Invisible*, ed. by Kurt Almqvist et al., Stockholm, Axel and Margaret Ax:son Johnson Foundation, 2015, S. 243–254.
[4] Sixten Ringbom hat Kandinskys explizite Beschäftigung mit dem Okkulten auf die Jahre 1908 bis 1912 eingegrenzt. Siehe seinen Katalogbeitrag *Überwindung des Sichtbaren. Die Generation der abstrakten Pioniere*, in: *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985*, a.a.O. S. 136.
[5] Beide Titel von Symposien und Buchprojekten der Axel and Margaret Ax:son Johnson Foundation.
[6] Katalogtitel der gleichnamigen Ausstellung in Serpentine Galleries, London, 3. März - 15. Mai 2016.

Installationsansicht, Claudia Wieser, Jan Albers, Kunstraum Bogenhausen (→)

Fer schlussfolgert im oben zitierten Artikel reduktionistisch: »Not the messages of »The Master«, not messages springing forth from a spirit world, not a supernatural imaginary; rather she absorbed an image world that was available to her, and from which she learnt new possibilities.«[7]

Möglich, ja. Aber vielleicht zu metaphysisch geurteilt. Natürlich finden sich visuelle Echos aus den Quellen, die auch Kandinsky, Kupka und Mondrian vorlagen, wie etwa Schriften von Annie Besant, Charles Leadbeater und Madame Blavatsky. Mich interessiert aber eine andere Perspektive. Ich interessiere mich primär für die Bewusstseinsform und erst sekundär für die Deutung und Auslegung der Bilder Hilma af Klints.

Schauen wir den Entstehungskontext ihres Werkes an. Es ist die Zeit der Entdeckung des Unterbewussten, der Radioaktivität, der Quantenphysik, aber auch die Zeit der Erforschung des Nicht-Sinnlichen, des Okkulten und schliesslich der Entstehung der abstrakten Kunst. In all diesen Gebieten der Kunst und Wissenschaft werden Grenzen verschoben und neu definiert. Die Dunkelheit und das Unerklärliche wurden Teil einer neuen geistigen Geographie. Hilma af Klint ist da keine Ausnahmeerscheinung. Sie steht neben Forschern wie Marie und Pierre Currie – die übrigens auch an Séancen teilnahmen[8] – und Sigmund Freud. Diese Wende bestätigt die Subjektivitätsphilosophie, die seit Kant in der Erkenntnistheorie und in der Ästhetik bestimmend wurde. Die Erscheinungen sind seitdem nicht mehr unabhängig vom Bewusstsein des Menschen zu denken. Jeder Bewusstseinsakt ist Teil der Wirklichkeit. Letztere wirkt auf uns ein und wir beteiligen uns an der Entstehung der »Außenwelt« indem wir wahrnehmen und denken.

Das Interesse an Spiritualität und am Okkulten ist als Symptom für die Veränderung des Bewusstseins zu betrachten. Und dadurch verändern sich nicht nur die Formen der Kunst, wie etwa die Befreiung der Farbe, der Form und die Entstehung von Nicht-Referentialität, sondern auch die Rezeption der Kunst selbst verändert sich. Die Veränderung geht also in zwei Richtungen und sie ist reziprok. Die neuen Bilder provozieren ein anderes Sehen und das sich verändernde Sehen sucht nach neuen Bildern. Die Rezeption der Kunst – und das ist geradezu eine Binsenweisheit – ist nicht zu trennen vom Kunstwerk, denn sie ist Teil seiner Erfüllung, allerdings unter jeweils neuen Prämissen. Das ist der größere, bewusstseinsgeschichtliche Kontext, den wir zu beachten haben, wenn wir Hilma af Klint verstehen wollen. Und das ist zugleich das Umfeld, in dem die gegenstandslose Kunst entwickelt wurde. Die Notwendigkeit gegenstandsloser Kunst könnte in der Formel zusammengefasst werden: Alles Mimetische ist eine Fälschung. Erst die Veränderung des Sehens als ein bildendes Sehen öffnet den Blick für die Wirklichkeit. Das abbildende Bewusstsein ist solange naiv wie es

[7] Ebenda, S. 104.
[8] Jason Ā. Josephson-Storm, *The Myth of Disenchantment. Magic, Modernity, and the Birth oft the Human Sciences*, The University of Chicago Press, Chicago 2017, S. 1.

denkt, dass es Wirklichkeit erfasst. Im Grunde müssten wir es als abstrakt bezeichnen. Und das bewusst aufgefasste bildende Sehen als konkret.

Hilma af Klint hat sich keiner Avantgarde-Gruppe angeschlossen und sie hat sich auch nicht an der Diskussion über das Geistige in der Kunst und die Abstraktion beteiligt. Sie vollzog jedoch die Wende zu einem »sehenden Sehen«, um einen passenden Ausdruck von Max Imdahl zu verwenden[9]. Solange das Sehen an den Gegenstand gebunden bleibt, kommt das Bewusstsein nicht zu einer freien Entfaltung. Die Suche nach der »Bildautonomie«, nach der Befreiung von Form und Farbe ist nichts anders als ein Ausdruck für die Befreiung des Sehens und ein zu sich kommendes Sehen. In diesem Sinn war af Klint mit ihrer Erforschung und Entwicklung des Bewusstseins auf der Höhe der Zeit, wenn nicht sogar ihrer Zeit einen Schritt voraus.

Im Jahr 1906 erschien eine der ersten theoretischen Begründungen einer geistigen Kunst: »Abstraktion und Einfühlung« von Wilhelm Worringer. Die Abhandlung wurde von vielen Zeitgenossen gelesen und diskutiert. Sie wurde von der künstlerischen Avantgarde aufgegriffen und wirkte massgeblich auf ihre Entwicklung ein. Franz Marc zum Beispiel stellte sie neben Kandinskys Programmschrift »Über das Geistige in der Kunst (1911)« als wegweisend heraus[10]. Es war eine Abrechnung mit der Kunstgeschichtsschreibung, die das Können (Gottfried Semper) und das Mimetische (für Worringer mit der aristotelischen Tradition verbunden) als Grundwerte betonten und zugleich ein Versuch, die schöpferische Ausdruckskraft an sich zu würdigen. War die Kunstgeschichte bis dahin eine Geschichte des Könnens gewesen, sollte die neue Entwicklung in der Kunst eine Entwicklungsgeschichte der Kunst als eine Geschichte des Wollens werden[11]. »Die moderne Ästhetik« im Sinne Worringers, »die den entscheidenden Schritt vom ästhetischen Objektivismus zum ästhetischen Subjektivismus gemacht hat, d.h. die bei ihren Untersuchungen nicht mehr von der Form des ästhetischen Objektes, sondern vom Verhalten des betrachtenden Subjektes ausgeht,« [12] weist in die entsprechende Richtung.

Marcel Duchamp, der Worringer vermutlich durch seine Kandinsky-Lektüre gekannt haben wird, hat die hier besprochene Wende als einer der ersten in seiner Radikalität begriffen und umgesetzt, so zum Beispiel in seinem Werk »Fresh Widow« von 1920. Duchamp ließ einen Schreiner eine Miniatur eines französischen Fensters herstellen und beklebte die Scheiben mit schwarzem Leder. Die Aussicht bzw. Durch-

[9] Max Imdahl, »Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen«, in: *Reflexion*, *Theorie*, *Methode*, Gesammelte Schriften, Bd. 3, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1996. S. 303ff.
[10] Zitiert aus der Einleitung von Claudia Öhlschläger, in: Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Wilhelm Fink Verlag, München 2007, S. 24.
[11] Ebenda, S. 77. Worringer bezieht sich auf Alois Riegl und seinen Begriff des »Kunstwollens«.
[12] Ebenda, S. 72.

sicht war dadurch versperrt. Das Leder, so Duchamp in einem Gespräch 1966, müsste »eigentlich jeden Morgen wie ein Paar Schuhe gewichst werden, damit sie blinken wie richtige Fensterscheiben«.[13] Das auf Hochglanz polierte Leder wird zur Reflexionsfläche. Duchamp macht ein Fenster und macht seine Hauptfunktion rückgängig, indem er die Scheiben mit Leder verkleidet. Das Fenster erfährt durch die polierte Oberfläche eine Umkehrung und öffnet sich einer geistigen Welt. Es ist eine Absage von dem Sichtbaren oder – mit Duchamp gesprochen – von dem bloß Retinalen, also von dem, was bloß für die Netzhaut sichtbar ist, was nur das Auge anspricht. Für Duchamp bedeutet diese Einschätzung und Kritik einer einseitigen Kunst des L'art pour l'art den Anfang einer völligen Neudefinition des Kunstwerkes. Er verschiebt das Gewicht von dem Werk auf den Akt der Rezeption als kreativen Akt an sich. Duchamp versteht es folgendermaßen: Das vom Künstler geschöpfte Kunstwerk ist in einem Rohzustand, »à l'état brut«, der vom Zuschauer »raffiniert« werden muss: »Der kreative Akt bekommt einen anderen Aspekt, wenn der Zuschauer das Phänomen der Transmutation erfährt; durch die Wandlung der leblosen Materie in ein Kunstwerk hat eine eigentliche Transsubstantiation stattgefunden, und die Rolle des Zuschauers ist es, das Gewicht des Werks auf der ästhetischen Waage zu bestimmen. Alles in allem wird der kreative Akt nicht vom Künstler allein vollzogen; der Zuschauer bringt das Werk in Kontakt mit der äußeren Welt, indem er dessen innere Qualifikationen entziffert und interpretiert und damit seinen Beitrag zum kreativen Akt hinzufügt. Dies wird noch deutlicher, wenn die Nachwelt ihr endgültiges Verdikt ausspricht und manchmal vergessene Künstler rehabilitiert.«[14] Der Betrachter der Kunst mit dem Prozessualen der Kunstrezeption wird hier betont. Dies ist neu.

Wir wissen, dass Rudolf Steiner eine entscheidende Rolle für Hilma af Klint spielte. Ich glaube, dass es fruchtbar wäre, einige Aspekte ihres Werkes im Zusammenhang mit Steiners Ästhetik zu vertiefen. Steiner hat nämlich, wie Duchamp, die Rezeption der Kunst als notwendiges Gegenstück zum Kunstwerk als Objekt gesehen. In seinem Vortrag »Goethe als Vater einer neuen Ästhetik«, gehalten im Wiener Goethe-Verein 1888 und als Autoreferat publiziert, entwickelte er eine Kritik an der idealistischen Kunstauffassung, wie sie beispielsweise in Schellings Philosophie zum Ausdruck kommt. Für Schelling sei das Kunstwerk nicht an sich durch das, was es ist, schön, sondern dadurch, dass es die Idee der Schönheit abbilde. Der Inhalt der Kunst sei derselbe wie jener der Wissenschaft. Die Kunst sei somit nicht mehr als die objektiv gewordene Wissenschaft . Dagegen formuliert Steiner:[15] »Nicht auf ein Verkörpern eines Übersinnlichen, sondern um ein Umgestalten des Sinnlich-Tatsächlichen« kommt es in der

[13] Isabelle Malz, »Die Fenster« von Marcel Duchamp. Zwischen »Präzisionsmalerei« und »Indifferenzschönheit«, in: *Fresh Widow. Fenster-Bilder seit Matisse und Duchamp*, hrsg. von der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Verlag Hatje Cantz, Stuttgart 2012, S. 88.
[14] Marcel Duchamp, »Der kreative Akt« in: *Der kreative Akt. Duchampagne brut*, Edition Nautilus Verlag Lutz Schulenburg, Hamburg 1992, S. 11f.
[15] Rudolf Steiner, *Kunst und Kunsterkenntnis*, Rudolf Steiner Verlag, Dornach 1985, S. 27.



Kunst an, denn »das Wirkliche soll nicht zum Ausdrucksmittel herabsinken: nein, es soll in seiner vollen Selbständigkeit bestehen bleiben; nur soll es eine neue Gestalt bekommen.«[16] Mit dem Umgestalten der Materie ist aber das Kunstwerk nicht fertig. Vielmehr ist damit erst die Vorlage für den zweiten Akt, für die kreative Rezeption gegeben. Steiner erläutert dies mit der etwas skurrilen Analogie eines Gugelhupftopfes. Genauso wie es uns um den Verzehr des Kuchens geht und nicht um die Kuchenform, den Gugelhupftopf, geht es in der neuen Kunst um die Erfahrung an der Kunst und nicht um das Kunstwerk als Objekt. Er fasst zusammen: »Bei den alten Künsten kam es immer darauf an, was draußen im Raume ist. Bei der neuen Kunst kommt es nicht darauf an, was im Raume draußen ist. Was draußen ist, das ist der Topf, und das, worauf es ankommt, das kann man eigentlich gar nicht machen, sondern das ist darinnen«.[17]

Hilma af Klint hat stets streng methodisch gearbeitet. Ihr Werk gliedert sich in thematische Gruppen und Serien. Beginn und Abschluss einer Serie sind eindeutig. Die Werkgruppen, Serien und ihre einzelnen Bilder tragen Titel. Man kann den Eindruck bekommen, dass sie eher wie eine Wissenschaftlerin als eine Künstlerin arbeitete. Auf der anderen Seite war sie im eigentlichen Sinne »inspiriert«. In dem »Auftrag« für den Tempel, an dem sie von 1907 bis 1915 arbeitete, war sie als Medium sowohl in der Ausführung wie auch inhaltlich fremden Kräften ausgeliefert. Ihr wurde gesagt, was sie zu tun hat. Diese Form der Inspiration ist für eine künstlerische Arbeit ungewöhnlich rational. 1916 begann eine neue Werkphase. Jetzt verstand sie sich nicht länger geführt von höheren Kräften. Die Arbeiten werden kalkulierter und erscheinen mitunter als Versuchsanordnungen für visuelle Experimente. Besonders eine Reihe einfarbiger Quadrate sticht heraus. Außer einem in Frakturschrift gemalten Raumadverbial, das eine der Raumesrichtungen angibt – spiegelbildlich wenn »rückwärts« und von oben nach unten, wenn »unten« geschrieben steht – ist nur ein schnell aquarelliertes einfarbiges Quadrat zu sehen. Auf einer der Arbeiten steht auf der linken Seite eines Quadrates in gesättigtem Gelb tåkaB für Bakåt, was rückwärts heißt. In dieser Arbeit untersucht und differenziert sie die physische Ebene und in drei weiteren Serien, die betitelt sind mit »Das Ätherkonvolut, Das Konvolut der astralen Kräfte« und »Das Konvolut der Denkebene« visualisiert sie Auffassungs- und Erlebnisformen des Bewusstseins, die in Steiners Anthroposophie, die sie studierte, bekannt sind.

Gibt es nicht eine Ähnlichkeit in ihrem Vorgehen mit den Verfahren des Minimalismus und der Konzeptkunst der 1960er-Jahre? Das war ziemlich genau die Zeit, als die Schutzfrist, die Hilma af Klint für ihr Werk selbst gesetzt hatte, abgelaufen war. Erst 20 Jahre nach ihrem Tod, also im Jahr 1964, sollte ihr Werk öffentlich in Museen gezeigt werden dürfen. Man stelle sich vor, ihre Quadrate in einer Ausstellung

[16] Ebenda, S. 29.
[17] Rudolf Steiner, Vortrag vom 21. November 1914, in: *Der Zusammenhang des Menschen mit der elementarischen Welt*, Rudolf Steiner Verlag, Dornach 1993, S. 127f.

mit Arbeiten wie die von Douglas Huebler »The line above is rotating on its axis at a speed of one revolution a day« (1970)! Die Entwertung des Kunstwerkes als Objekt zu Gunsten des Bewusstseinsakts selbst, wäre für Hilma af Klint kein ganz fremder Gedanke gewesen.

Johannes Nilo
1973 in Ytterjärna, Schweden, lebt und arbeitet in der Schweiz.

Studium der Bildenden Kunst, Slawistik, Religionsgeschichte und Germanistik in Stockholm und Moskau. 2002–2006 freier Mitarbeiter am »Friedrich von Hardenberg Institut für Kulturwissenschaften« in Heidelberg mit einem Forschungsprojekt zum Seelenbegriff im Frühwerk Rudolf Steiners. Danach tätig in der »Forschungsstelle Kulturimpuls« am Goetheanum in Dornach. Seit 2011 Leiter der Goetheanum Dokumentation: Archiv, Bibliothek und Kunstsammlung. Daneben Lehrtätigkeiten, Veröffentlichungen und Kurator von Ausstellungen am Goetheanum und im Projektraum »The Kitchen Aufderhoehe«.

Florian Hildebrand

Hilma af Klint
Die Malerin, das Mysterium, die Materie – ein Versuch

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts nehmen die Naturwissenschaften, wie sie heute verstanden werden, in ungeahntem Maß Fahrt auf. Bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs verändern sie den Blick auf die Welt von Grund auf. Mikro- und Makrokosmos sind jetzt ganz anders beschaffen als seit Jahrtausenden angeschaut. Die Medizin entdeckt die Erreger von Infektionskrankheiten, die Chemie die elementaren Bausteine der Materie. Auto, Flugzeug, Telefon und Elektrizität machen die Nacht zum Tag und beschleunigen Mobilität und Kommunikation enorm.

So sehr das alles die Menschen in Euphorie versetzt, so stark verunsichert der Umbruch ihre bisherige Welterfahrung. Teile des neuen Wissens sind hermetisch abstrakt und entziehen sich der Anschauung. Zur selben Zeit wird in den Salons der Okkultismus beliebt wie nie zuvor. Wie folgerichtig diese zunächst merkwürdig erscheinende Parallelität ist, entschlüsseln die Bilder von Hilma af Klint, entstanden zunächst in Seancen mit gleichgesinnten Frauen. In den Sitzungen sucht sie die geistige Konsistenz der sich rasch verändernden Dingwelt. Dort sieht sich Hilma af Klint, die von Haus aus ein wissenschaftliches Interesse mitbrachte, mit der Dynamik von widersprüchlichen Prinzipien wie Struktur und Bewegung konfrontiert. Dabei stößt sie mehr oder minder zwangsläufig auf den Kern der neuen wissenschaftlichen Weltsicht. Sie verlässt die konventionelle Malerei, die ihr für ihre Gedanken und abstrakten Experimente nicht mehr angemessen Gestalt und Farbe bieten und gelangt zu vorbildlosen neuen Darstellungsformen. Eine Pioniertat.

Die Quellenlage ist schmal.
Eine Annäherung.

Die neue Welterfahrung

Der westliche Mensch überzieht im 19. Jahrhundert die Welt mit seinem politischen, wirtschaftlichen und wissenschaftlich-technischen Imperialismus. Er erreicht Nordpol und Südpol, gelangt zu den letzten weißen Flecken des Planeten. Wo immer er auf einheimische Ethnien trifft, macht er sie sich untertan. Er lernt – ältester Traum der Menschheit - über Stadt und Land zu fliegen, steigt ins Auto, telefoniert, hört Musik aus dem Grammophon und lässt die Filmbilder laufen. Mit einer geheimnisvollen Energie verscheucht er die Nacht aus der Stadt, versetzt gewaltige Maschinen in Bewegung und verbindet mit Funk und Telegraphie die Menschen über Kontinente hinweg. Im Mikrokosmos des Körpers isoliert er lebendige Erreger, die viele Krankheiten auslösen, allen voran Cholera und Schwindsucht. Jetzt kann er Epidemien vermeiden, die früher ganze Völker dezimiert haben. Er entwickelt Impfstoffe, entdeckt das Gesetzbuch des Lebens, die Genetik und die Regeln einer gesunden Ernährung. Im Wettbewerb der Wissenschaften um die größten Erkenntnisgewinne steigt die Chemie aufs Siegertreppchen. Justus von Liebig rührt den ersten Kunstdünger an und revolutioniert damit die Landwirtschaft. Hungersnöte durch Missernten nehmen zumindest in Europa ein Ende. Farbstoffe werden künstlich und nicht mehr aus Pflanzen hergestellt, Arzneimittel durch industrielle Produktion zuverlässiger und billiger. Tief dringen die Forscher in das Wesen der Materie ein und finden heraus:

Alles besteht aus Atomen und Molekülen und hat sein atomares Gewicht. Nach und nach arrangieren sie die chemischen Elemente zu einem übersichtlichen Periodensystem. Die Welt der Stofflichkeit wird durchsichtig und damit der Bearbeitung immer zugänglicher. Solche Fähigkeiten und Erkenntnisse steigern das Selbstbewusstsein des Menschen beträchtlich. Was immer er anfasst, alles scheint machbar. Der Himmel indes sträubt sich gegen die schnelle Vereinnahmung. Jahrtausendelang als göttliches Uhrwerk ewigen Gleichmaßes bewundert, gerät die Sternenwelt jetzt in Bewegung. Darwin hatte Jahrzehnte zuvor das Buch des Lebens neu geschrieben: nichts bleibt gleich, alles entwickelt, verändert sich, passt sich an, geht unter, ist mit einem Wort Evolution. Nun auch der Kosmos: er ist mit Dynamik erfüllt, wohin man schaut, hat einen Anfang und ein Ende, wiewohl beide noch im Dunkeln liegen. In Schwung und gleichzeitig zusammengehalten wird er durch seine Materie und die Kraft, die von ihr ausgeht. Ein, wenn man so will, Perpetuum mobile.

Albert Einstein hat Unvorstellbares errechnet: Raum und Zeit sind miteinander verschmolzen; Raum ist Zeit und Zeit ist Raum. Der nackte Raum dehnt sich und schrumpft, er wirft Wellen und verbiegt sich und gleich mit ihm die Zeit. Das sind Dimensionen, in die der Mensch nicht mit Teleskopen und erst recht nicht mit Verständnis folgt. Naturwissenschaftliche Erkenntnis eilt weiter und stößt den Menschen mehr und mehr an die Grenze seiner Einsichtsfähigkeit. 1900 gerät Max Planck an eine Physik, die mit jener täglich erfahrbaren nichts mehr gemein hat. Er öffnet die Tür zur Welt der Quanten, jener winzigsten Energieportionen, ohne die Aufbau und Dynamik der Materie nicht zu verstehen ist und zum



Beispiel Jahrzehnte später die Digitalisierung des Globus nicht in Gang kommen kann. Quanten folgen Gesetzen, die sich der Welt der gewohnten Skalen widersetzen. Ursache und Wirkung, Zeitpfeil, Bestimmung von Ort und Zeit, die Eindeutigkeit dessen, was geschieht und messbar ist, nichts davon gilt. Dem Evolutionstier Mensch, dem nur einleuchtet, was es innerhalb seines Erfahrungshorizonts erkennt, geht das bis heute nicht in den Kopf, weit weniger noch im beginnenden 20. Jahrhundert, als ihm zu allem anderen die neue Geisterwelt von Radioaktivität und elektromagnetischer Strahlung begegnet und Einstein mit $E = mc^2$ erklärt, dass Materie und Energie nur zwei Seiten derselben Medaille sind.

Installationsansicht, Claudia Wieser,
Kunstraum Bogenhausen

In weniger als einem halben Jahrhundert verstrickmustert die Wissenschaft Außen und Innen, Sichtbares und Unsichtbares, Großes und Kleines, Greifbares und Ungreifbares, Grund und Grundloses, Ganzes und Einzelnes, Konkretes und Abstraktes untrennbar ineinander. Nichts scheint mehr, was so lange und so offensichtlich gewesen ist. Dass alles dies zu einer Begeisterung über den stupenden Fortschritt führt , die erst in den 1970er Jahren endet, ist ebenso einleuchtend wie die tiefe Verunsicherung, die damit einhergeht und die nicht allein von der wissenschaftlich-technischen Revolution ausgeht.

In der Zeit, als Hilma af Klint zu malen beginnt, an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, gehen also Aufbruch und Krise Hand in Hand. »Neue Erkenntnisse und Errungenschaften in Naturwissenschaften, Technologie. Psychologie und Philosophie«, schreibt Priska Pytlik, »trugen auch dazu bei, die als gültig erachteten Vorstellungen von der Welt wie vom Menschen in ihren Grundfesten zu erschüttern.« (Okkultismus und Moderne, Paderborn 2000, S.10) Zumal sich die Umbrüche nicht allein in den genannten Wissenschaften abspielen, sondern viel weiter reichen. Die Industrialisierung stellt in den Städten die bisherige soziale und wirtschaftliche Ordnung in Frage, und die Veränderungen reißen die Menschen mit sich, wenn auch in Schweden nicht mit derselben Intensität wie in anderen Staaten.

Faszination des Unverstandenen

Das wirft die Frage auf, was von alledem bei Hilma af Klint ankommt. Die technischen Neuerungen begegnen ihr in Stockholm auf Schritt und Tritt. 1895 stößt Conrad Wilhelm Röntgen zufällig auf die später nach ihm benannten Strahlen und nennt sie »X-Strahlen«. Sie durchdringen Materie und hinterlassen auf Fotoplatten Abbildungen von außen nicht zu sehendem Gewebe. Die X-Strahlen werden in rasender Geschwindigkeit weltbekannt, sie bedienen die unersättliche Neugier des Menschen, Verborgenes aufzudecken - in den Naturwissenschaften, in der Medizin und mit allen möglichen anderen, auch zweifelhaften Absichten.

Hilma af Klint gründet 1896, ein Jahr nach der Entdeckung der Strahlen mit vier anderen Frauen die Spiritualistengruppe De Fem (»Die Fünf«) und trifft sich wöchentlich zu Sitzungen, um mit der Welt jenseits des materiell Greifbaren Kontakt aufzunehmen. Es scheint kaum zufällig, dass die Röntgenstrahlen, kaum sind sie öffentlich bekannt, dem Okkultismus nicht hohnsprechen, sondern umgekehrt geradezu als Bestätigung für ihn herangezogen werden. Allein schon der äußeren Anmutung der Bilder wegen: die präzise Darstellung harten Materials samt seiner bisher unsichtbaren Fehlstellen, das ätherisch geisterhafte Ungefähre des weicheren Materials, die scheinbare Negativ-Positiv-Umkehrung, im Ganzen geradezu das Foto magischer Erscheinungen. Die Aufnahmen springen De Fem als bildgebendes Verfahren für das hintergründige Wesen der Dinge förmlich an. Ausgeschlossen, dass die Gruppe

ohne Kenntnis der Röntgenstrahlen ans spiritistische Werk geht. Ebenso belegt für De Fem auch die Entdeckung anderer elektromagnetischer Wellen und der elektrischen Funkübertragung die Gültigkeit des Okkultismus und seiner schemenhaften Phänomene und Fernwirkungen. Gleichzeitig nehmen sie ihm allerdings seinen »mystisch-unerklärlichen Charakter, weil verschiedene physikalische Entdeckungen der neuesten Zeit eine Wirkung von Naturvorgängen über weite Räume hinweg als möglich erkennen ließen.« So der Berliner Psychologe und Okkultismus-Forscher Richard Baerwald (in: Okkultismus, Spiritismus und unerklärliche Seelenzustände 1920).

In diesem Sinne könnte sich der Okkultismus selbst von den beiden physikalischen Theorien bestätigt fühlen, die das wissenschaftliche Weltbild im 20. Jahrhundert am meisten beeinflussen. Das gilt in erster Linie für die Quantentheorie, in der das Kausalitätsprinzip – wo eine Wirkung, da eine Ursache – und die gleichzeitige Bestimmbarkeit von Ort und Zeit aufgehoben ist. Doch sie wird noch Jahrzehnte in einem engen Kreis von Wissenschaftlern verharren und selbst Richard Feynman, einer ihrer bedeutendsten Vertreter, wird viel später sagen: »Wer behauptet die Quantenphysik verstanden zu haben, hat sie nicht verstanden.«

Ganz anders die zweite große Entdeckung. Als 1919 Sir Arthur Eddington die Allgemeine Relativitätstheorie mit Hilfe einer Sonnenfinsternis beweist, horcht die Welt elektrisiert auf.

The Times titelt: »Wissenschaftliche Revolution. Neue Theorie des Universums.« Gleichermaßen die Berliner Illustrierte: »Eine neue Größe der Weltgeschichte: Albert Einstein« (beide Zit. in Thomas Bührke Albert Einstein dtv Verlag München 2004 S. 119/120). Einstein selbst wird von den Wogen der Begeisterung schier überwältigt. Sein Name ist in aller Munde, kein anderer Wissenschaftler vor ihm hat je eine solche Popularität erfahren. Wo immer er Vorträge hält, stets spricht er vor übervollen Häusern. Er selbst erklärt: »Ich bin sicher, dass es das Mysterium des Nicht-Verstehens ist, was sie anzieht.« (Bührke a.a.O. S.121) Das könnte auch auf Hilma af Klint zutreffen. Von ihr sind bisher keine direkten Äußerungen zu diesen und vergleichbaren Ereignissen überliefert. Aufgeschlossenheit wird man ihr indes nicht absprechen. Ihr Großneffe Johan af Klint beschreibt sie als klein und resolut: »She had intensely blue eyes. His father judged her unsentimental, no fantasist – high-minded intellectual. Like Chekhov's Masha, she always wore black. 'Life,' she declared, 'is a farce if a person does not serve truth.' She sounds formidable – not cosy at all.« (Kate Kellaway The Guardian 21.2. 2016) Sie ist nüchtern und realistisch, trägt die Haare streng nach hinten gebunden. Hilma war «mathematical, scientific, musical – curious«, sagt Iris Müller-Westermann (s. Kellaway a.a.O.), »Spiritualism, she reminds us, was more intellectually respectable (at that times).« Sie kennt die Kunstszene von Stockholm, reist viel und beobachtet in Ausstellungen die aktuellen Strömungen der Kunstentwicklung. Jedenfalls deutet nichts auf eine vergeistigte, über den Wolken schwebende Schwarmnatur hin.



Installationsansicht, Claudia Wieser, Kunstraum Bogenhausen

Okkultismus und die neue Welt

Die Künstlerin verliert mit siebzehn Jahren ihre Schwester und besucht von nun an spiritistische Sitzungen zunächst, um Kontakt zu der früh Verstorbenen zu halten. Dabei bleibt es aber nicht. Da sie später Orientierung und geistig-seelische Beheimatung in der Theosophie und später in der Anthroposophie sucht, erwartet sie in den Séancen der De Fem Starthilfe für eine geistige Weltdurchdringung. Dabei bleibt es nicht aus, dass das umwälzend neue naturwissenschaftliche Weltbild mit einfließt. Zumal es dort mehr um Energie und Bewegung als um starre Materie geht. Die Situation ist verwirrend, aber möglicherweise nur aus heutiger Sicht. Einerseits sind es die Naturwissenschaften, die damals der Welt alle Transzendenz austreiben und ihr eine lediglich physikalische Existenz zubilligen. Auf der anderen Seite reißen sie die

Grenze der Materie ein und stellen ihr gleichwertig Energie und Bewegung an die Seite, physikalische Begriffe, die übertragen als existenzielle Prinzipien in die Naturphilosophie von Theosophie und Anthroposophie eingehen. In diesem Sinne schließen sich um die vorletzte Jahrhundertwende okkultistisches Erleben und neue Weltsicht nicht aus. So wandten sich Antoine Faivre zufolge (in Esoterik im Überblick; Freiburg 2001) »die Okkultisten des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts im Allgemeinen weder gegen den wissenschaftlichen Fortschritt noch gegen die Modernität«. Faivre will den Okkultismus jener Zeit als Äußerung der »mit sich selbst konfrontierten Moderne« betrachtet wissen. Das scheint schon deshalb nahe zu liegen, weil naturwissenschaftliches Denken, das wie heute üblich keine Erkenntnisweise als die materialistisch-experimentelle neben sich duldet, damals selbst noch nicht in der Wissenschaft angekommen ist und sich also noch etablieren muss um so mehr außerhalb. In manchen Fachbereichen wie Medizin und Anthropologie sind rassistische, geschlechtsspezifische und sozialdarwinistische Vorbehalte zum Teil noch so dominant, dass niemand sie als als solche wahrnimmt. In der Physik kommen religiöse Residuen hinzu. Vor diesem Hintergrund wird in der neueren Literatur der Okkultismus jener Zeit in erster Linie als Verfahren interpretiert, sich Wissenschaft mit Hilfe einer wenngleich schwer konkretisierbaren, interessenunabhängigen ‚höheren' Dimension anzuverwandeln, die befähigt, unter die Oberfläche der physischen Welt einzudringen. Als Methode des Erkenntnisgewinns, die der Religion nicht mehr eigen ist, nachdem ihr alles Mystische abhanden gekommen ist. In diesem Sinne verbreitet sich der Okkultismus in den Metropolen mit einer Vielzahl heterogener Ansätze. Er »bemüht sich gerade den Bereich rationaler empirischer Forschung auf bisher als übernatürlich geltende Erscheinungen auszudehnen«(James Webb, The Age of Irrational 1971, in: Prisma Pytlik a.a.O S.12). Der Okkultismus vermisst seine Methoden und Praktiken an wissenschaftlichen Vorbildern »in dem Sinne, dass es Dinge gibt, die noch unerklärbar sind, aber gerade deswegen erforscht werden müssen.« (Pytlik S.13). Wenn Interessierte sich schon damit abfinden müssen, wissenschaftliche Entdeckungen fachbezogen nicht nachvollziehen zu können – was in der alten Naturforschung etwa der Humboldtschen Prägung noch möglich war - , so nähern sie sich ihnen wenigstens mit den Methoden, die sie kennen, also mit den Praktiken der Seancen. So der Münchner Psychiater und Parapsychologe Albert von Schrenck-Notzing. Okkultismus in diesem Sinne gleicht einem Fernrohr, durch das das Unsichtbare herangezoomt wird – und sei es, dass dabei nur das eigene Unbewusste sichtbar wird.

Hilma af Klint sucht einen Weg zwischen Tradition und Avantgarde

Hilma af Klint erkennt, dass ihr, wenn sie sich die geheimnisvollen Phänomene der neuen Weltsicht anverwandeln will, die Maltraditionen nichts Angemessenes zu bieten haben. So sehr sich eine als fortschrittlich empfindende Malerei bereits von blank realistischer oder gar dekorativer Imagination abgewandt hat, so hilflos steht sie vor dem Dilemma,

Sublimation mit materialen Mittel auf festen Untergrund zu fixieren. Es genügt auch nicht, Farbspektren nach Lichtverhältnissen abzuwandeln und die Räume zwischen der eigenen Wahrnehmung und einem metaphysischen Äther möglichst präzise auf der Leinwand zu vermessen. Auf die subjektive Eindrucksfähigkeit des Künstlers, überhaupt auf den Künstler als subjektiven Bildgestalter kommt es nicht mehr an. Er ist nach Hilma af Klint Vermittler, Medium, ohne seine künstlerische Kompetenz zu verlieren Sie wendet sich als eine der ersten und lange vor anderen Künstlern von der Oberfläche der Gegenständlichkeit ab und arbeitet sich zunächst in Bereiche des Symbolischen und Zeichenhaften, zu abstrakten Formen vor. In De Fem experimentiert sie mit automatischem Schreiben und Zeichnen – lange vor den Surrealisten. Sie führt den Stift, wie »höhere Wesen befahlen«, wie zwei Generationen später Sigmar Polke ein Bild von sich ironisch titulieren wird (1969). Später überlässt sie einem Geistwesen namens Amaliel ihre Hand und nimmt schließlich davon Abstand, nachdem Rudolf Steiner ihr von der Inanspruchnahme solcher Instanzen abrät. Heute wird man diese Eingebungen kaum anders denn als autosuggestive Kreativität verstehen können, entstanden vermutlich auch aus der damaligen sozialen Situation von Malerfrauen, denen die Fähigkeit zur Innovation abgesprochen wird. So zeichnet und koloriert sie Spiralen, Muscheln, Buchstaben, vielerlei Gestalten, die an Blüten, Organe, Fabelwesen, Rädertierchen und andere Mikroorganismen erinnern. Formen und Farben nehmen Bezug auf Verschlüsselungstraditionen alchemistischer und hermetischer Traktate der beginnenden Neuzeit. Aus einem moderneren Zusammenhang gedeutet haben sie auch esoterisches Potenzial. Vieles, das nicht anthroposophischer Herkunft ist, lässt die Artifizierung von Natur im Jugendstil anklingen. Aber es wäre nicht richtig, in all dem malerischen Vokabular nicht auch den Versuch zu erkennen, dem Eindringen naturwissenschaftlichen Denkens in das Weltverständnis Ort und Gestalt zu geben. Anfangs lässt sie in den organismischen Darstellungen ihrer Phantasie freien und farbigen, wenn auch streng symmetrischen Lauf, gelegentlich sogar mit feinen erotischen Anspielungen. Sie arbeitet sich in immer neuen Variationen am evolutiven Geschehen des Lebens ab. Nach den Worten von Daniel Birnbaum, Direktor des Moderna Museet in Stockholm: »Dig down into nature and into cellular structures and you find abstraction there. She was into Geometricabstraction; her vision was to do with evolutionary theory, the biomorphic – she was very up-to-date« (in Kellaway a.a.O.).

Später wird die Linienführung strenger, graphischer, geometrischer, ungegenständlicher. So beginnt die Geschichte, ihre Geschichte der Abstraktion. Aus heutiger Sicht und unter der historischen Last der späteren analytischen Strategen Kandinsky, Malewitsch, Mondrian und van Doesburg mag das naive Züge haben, aber der geistigen Durchdringung gehen mit af Klint die ersten künstlerisch entschiedenen Schritte voraus. Dass die, wie sie ihre Arbeiten beschreibt, Niederschriften ihrer okkultistischen Sitzungen häufig mathematisch abgezirkelt geraten, ist nicht zwangsläufig, aber ex post nachvollziehbar.

Was die Welt damals bewegt, ist zuvörderst ein ungeheuer materieller Aufbruch. Mit bloßer Anschauung ist das Wesentliche dahinter nicht zu

fassen. Mit einfacher malerischer Narration ist dem Unbegreiflichen nicht nahe zu kommen. Sie konfrontiert sich mit einer Welt, die mit keiner gewöhnlichen Lebenserfahrung oder Imagination verbunden und zu verstehen ist. Hilma af Klint geht, im Zusammenhang gesehen, konsequent vor. Sie beginnt mit Kreisaggregationen, Kurvaturen, Spiralen und ähnlich abstrakten Rundungen.

Alles wird ausprobiert und vieles wieder verworfen. Man spürt, wie sie immer wieder vorausmalt, sich an die neue, aufregende Magie in der Welt der unsichtbaren Kräfte heranmalt, bis sie bei den späteren großen Arbeiten, Reihe Altarbild, Gruppe III, Das Atom, Gruppen IV bis VI etc. anlangt. Was aus der Ferne wie ein radikaler Bruch aussieht, entpuppt sich in der Nahsicht als jahrelanger Entwicklungsprozess, mit Vor-, Rück- und Seitensprüngen.

In den Zehner, Zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts gehen viele Künstler in diese Richtung. Sie stellen ebenfalls spiritistische Experimente an und extrahieren ihre Erlebnisse zunächst in Entwurfsskizzen, auf denen sie Strahlen, Linien und Farbflächen fixieren und Konstruktions-Zeichnungen anlegen. Manche entwickeln sogar eigene Techniken – Geister-, Fluidal- und Strahlenfotografie - , um sich das Ungreifbare zu vergegenwärtigen.

Vermessung einer unbekannten Welt

Selbst die Wissenschaftler der damaligen Zeit haben Mühe zu durchdringen, was ihre Erkenntnisse bedeuten. Conrad Wilhelm Röntgen wird am Ende seiner beispiellosen Karriere einem Assistenten vorklagen, die Natur der X-Strahlen sei ihm immer ein Rätsel geblieben. Max Planck lehnt das Quantenregime im Mikrokosmos ab, obgleich er es selbst aufgedeckt hat. Albert Einstein findet kein Bild zu dem seiner Gleichungen und gestattet Gott nicht zu würfeln.

Mit seiner abgründigen Dynamik rumort in Hilma af Klint der Kosmos, in den sie hineingeboren ist. Wie soll das zu verstehen sein, dass er auseinander stiebt und doch alles Seiende zusammenhält. Gleich wie af Klint erklärt, was da durch ihre Hand auf die Leinwand gerät, wichtig auf dem Bild ist ihr nicht mehr wie in ihren Anfangsjahren der Mensch in seiner Umwelt, der Alltag, das verborgene Drama. Sie versteht intuitiv, dass Geist und Zeit nicht nach anekdotischen Bildern verlangen, sondern nach Vergegenwärtigungen der allem zu Grunde liegenden Strukturen. Auch diese Strukturen sind, und das macht die Sache nicht einfacher, nur in Form gegossene, gewissermaßen erstarrte Repräsentation von Dynamik im Raum. Vorgedacht haben das Alexander von Humboldt und Johann Wolfgang Goethe während ihres fruchtbaren Austausches in Jena und Weimar. Af Klint mag davon erfahren haben. Goethe gehört der alten Welt an, Humboldt der neuen. Goethe hätte einen Darwin nie verstehen können, der in der Gestalt den ephemeren Schnappschuss einer Entwicklung sieht. Für den Dichter hingegen

trägt die Gestalt die Funktion und damit die Schönheit. Humboldt erkennt in der Gestalt, ähnlich Darwin, ein wechselvolles Durchgangsstadium von Materie. Schönheit ist dabei ein Zufalls-, allenfalls ein zweckgerichtetes Produkt am Rand des Weges.

Bei af Klint sind die mit Lineal und Zirkel ausgearbeiteten Formationen nicht für die Ewigkeit gegossen, sondern im Moment eingefrorene Aufnahmen von Ordnungsmustern, Chiffren, hinter denen sich – ungreifbar, platonisch – die Gleichungen des Weltverständnisses verbergen, genauer: unsichtbar leitende Kräfte in den Spannungsfeldern zwischen Polarität und Einheit, Abstoßung und Anziehung, Ausdehnung und Einwölbung. Die Spirale, die in der Doppelhelix, damals noch nicht bekannt, wiederkehrt, verkörpert die ideale Figur, die das einander Wider- und Auseinanderstrebende zusammenbindet und in seiner Vielheit zu einer höheren Einheit führt. Mit ihrer christlichen Hinterfütterung ist Hilma af Klints Welt aus der Einheit der Harmonie in die Dualität dauernden Widerstreits gefallen. Alles Leben verdankt sich dem Prinzip Polarität, dem die Sehnsucht nach Rückkehr in die Einheit eingeschrieben ist. Gespalten ist auch die menschliche Seele, sie sehnt sich zurück nach der Einheit im Ursprung und lebt de facto die Vielheit divergierender Erfahrungen. So legt af Klint die Verflochtenheit des Menschen mit seinem Kosmos – Zusammenhalt im Auseinanderstreben - offen, in all seinen Lebensprozessen, Entwicklungen und Widersprüchen. Für Leah Dickerman, Kuratorin am Museum of Modern Art in New York ist »Hilma like Leonardo – she wanted to understand who we are as human beings in the cosmos.« (Kellaway a.a.O.) František Kupka, tschechischer Maler und selbst damals als Medium tätig, hat hinterlassen: »Große Kunst macht aus dem Unsichtbaren und Nichtgreifbaren, rein und schlicht erfahren, eine sichtbare und greifbare Realität.« (nach Iris Müller-Westerhagen, Bilder für die Zukunft, in: Hilma af Klint – Eine Pionierin der Abstraktion, hrsg. I.Müller-Westerhagen, Hatje Cantz 2013).

Woher jedoch am Ende die skizzierten Kräfte stammen, die Mensch und Welt in adstringierende und auseinander driftende Bewegung halten, wer oder was den gemalten Herzschlag vorgibt und die im Bild zitierten Gesetze geschrieben hat, nach denen der Kosmos pulst, das bleibt auch bei Hilma af Klint offen.

Florian Hildebrand
1944 in Potsdam-Babelsberg, lebt und arbeitet in München

Schreibt Essays, Features und Dokumentationen für den Hörfunk der ARD / Interviews mit Wissenschaftlern für ARD-Alpha. Spezialgebiete: Astrophysik, Kosmologie und Evolution. Deutscher Journalistenpreis für Luft und Raumfahrt. Zahlreiche Hörbücher / RadioWissen (BR/Bayern 2).

Bernhard Leimbeck

Emma Kunz Künstlerin, Forscherin, Heilerin

Komplementärmedizin aus der Sicht eines Mediziners

Emma Kunz ist in dem von ihr gelebten Kontext der Ganzheitlichkeit zu verstehen. Ihre Bilder waren von ihr nicht als Kunst gedacht, sie sind kein Selbstzweck, sondern untrennbar mit ihren Fähigkeiten als Heilpraktikerin und Forscherin verbunden. Die Bildinhalte wurden mit Hilfe eines Pendels erstellt und sind Wegweiser auf der Suche nach Antworten auf die Frage, was einen Menschen in Gesundheit und in Krankheit ausmacht, welche Gesetzmäßigkeit hinter dem Aufscheinen von individuellen Krankheitssymptomen steckt. Sie waren Behandlungsgrundlage und gaben Aufschluss über Therapiemöglichkeiten der aufgetretenen Erkrankung, die das damalige Spektrum der europäischen Pflanzenheilkunde, der Vitalstoffmedizin und der Diätetik umfaßten.

Ins Auge fallend ist die verblüffende Präzision ihrer Bilder, das Nebeneinander von Ordnungsstrukturen und Dynamik und die Ausformung der mannigfachen Details an Aufhängungen oder Fixpunkten, die Emma Kunz mittels eines Pendels bestimmte. Das Einfühlen in die Bewegung von Lebensvorgängen, diese in einer Zeichnung quasi für einen Moment zum Stillstand gebrachte universale Gestaltungsdynamik, führen zur Erkenntnismöglichkeit unserer Existenz.

Die Komplementärmedizin steht für eine gewinnbringende Erweiterung des therapeutischen Blickfeldes im Verhältnis zur immer mehr ins Detail vordringenden und darin durchaus erfolgreichen Schulmedizin im Hinblick auf einen beziehungsreichen Gesamtorganismus. Die Domäne der Schulmedizin ist sicher der Strukturschaden. Nicht weniger häufig beherrscht den ärztlichen Alltag der sogenannte Funktionsschaden als eine Minderleistung von muskuloskettalen Strukturen und inneren Organen, die sich meist in Schmerzen, aber auch in einer Vielzahl von anderen Symptomen äußert. Das Komplementäre ist dabei mehr als eine beliebige Ergänzung, vielmehr ist es zu verstehen als die medizinische Nutzung einer Ganzheit, die mehr ist als die Summe der darin eingehenden Teile.

Alle Herangehensweisen der Komplementärmedizin beruhen auf Verbesserung oder der Wiederherstellung der Selbstheilungskräfte unseres Organismus, wobei man nicht vergessen sollte, dass auch die Schulmedizin beim Hinzufügen von chemischen Substanzen, Metalllegierungen etwa in der Prothetik oder Einfügen von Genmaterial auf die Aufnahme und Verarbeitung im Körper im Sinne eines Heilungsprozesses setzen muß. Die Besonderheit der Komplementärmedizin besteht darin, mit natürlichen Einflüssen auszukommen, etwa in der Osteopathie mit den Händen des Therapeuten, in der Traditionell Chinesischen Medizin mit temporären Nadelimpulsen und Kräutern oder in der Homöopathie mit Spuren von Substanzen pflanzlichen oder mineralischen Ursprungs.

Dabei muß sowohl in der Krankheitserfassung als auch in der Behandlung der Tatsache Rechnung getragen werden, dass der Organismus ein kompliziertes Zusammenwirken von Körper und Geist ist, so ist zum Beispiel ein entsprechender Gedanke ausreichend, um das vegetative Nervensystem und damit die Stoffwechselsituation eines jeden Gewebes zu beeinflussen. Insofern ist auch die Einbeziehung von Lebensumständen für einen komplementärmedizinisch arbeitenden Therapeuten von größerer Wichtigkeit als für einen Schulmediziner.Um die Erkrankung als einen Ausdruck der Überschreitung der Kompensationsfähigkeit eines lebenden Organismus begreifen und den bestimmenden Grund erkennen zu können, besteht für den Therapeuten die Notwendigkeit, sich durch intensive Zuwendung und Empathie dem Kranken zu nähern. A.T. Still, Begründer der Osteopathie drückt diese Aufgabe sinngemäß so aus: »Es ist einfach, Krankheiten zu diagnostizieren, die Kunst des Therapeuten aber besteht darin, Gesundheit zu finden«. In einem Gesundheitswesen wie dem unsrigen bedeutet Zeit Geld und ist deswegen ein knappes Gut. Bedauerlicherweise muß sich im schulmedizinischen Alltag deswegen der Umgang mit dem Erkrankten dieser Voraussetzung beugen und umgekehrt die Komplementärmedizin diesem notwendig hohen Zeitaufwand Rechnung tragen.

Fortschritt in der Naturwissenschaft

»Gestaltung und Form als Maß, Rhythmus, Symbol und Wandlung von Zahl und Prinzip,« so beschreibt Emma Kunz die Grundlage ihrer Tätigkeit und faßt in dieser abstrakten, zunächst kryptischen Form das Prinzip ihrer Umsetzung von intuitiven Impulsen zu konkreten Bildinhalten zusammen. Damit läßt sich ihre Auffassung der Grundlage unseres Seins durchaus als eine Vorwegnahme der heutigen Erklärungen des Neben-/Miteinanders von Energie und Materie auf der Basis kleinstmöglicher Wirkungsquanten, gestaltet durch kosmische Gesetzmäßigkeiten, betrachten.

Die aristotelische Philosophie war begleitet von dem Versuch, die Materie getrennt vom Geist auf letztendliche kleine Teile, die »Atome« zurückzuführen, auch wenn das damals nur gedanklich möglich war und dieser die Erscheinungsweise aller Dinge als in Form gegossene Materieansammlung verstand. Das stand schon damals in einem Gegensatz zur Auffassung der platonischen Ideenlehre, die hinter jeder Erscheinungsform ein geistiges Prinzip annahm. Auf die aristotelische Trennung von Geist und Materie aufbauend hat Descartes für lange Zeit das westliche Denken mit seinem deterministischen Weltbild und dem damit verbundenen Körper-Geist-Dualismus bestimmt. Durch die Quantenphysik und die Welt der Elementarteilchen ist diese Sichtweise relativiert und letzten Endes außer Kraft gesetzt worden. Dabei hat die Erforschung auf diesem Gebiet der Physik die Möglichkeit der unmittelbaren sinnlichen Erfahrung eines Menschen verlassen. Selbst das Auflösungsvermögen eines Elektronenmikroskops, mit dem man in der Lage ist, Atome bildlich darzustellen, reicht nicht aus, um Elementarteilchen zu erfassen. Im subatomaren Bereich braucht es »Zahl und Prinzip«, sprich angewandte Mathematik, will man die Existenz und Eigenart dieser kleinstmöglichen Bauelemente erfassen und die Bestätigung durch Experimente, die wiederum in einem riesigen Zahlenmaterial von gemessenen elektromagnetischen Schwingungen enden. Die etwa von Newton beschriebenen Naturgesetze gelten zwar auf unserem Planeten näherungsweise und damit im Umgang mit gegenständlicher Materie in der »Physik der Fakten«, aber erst die hohe Anzahl verbundener Moleküle ergibt in der gegenständlichen Betrachtungsebene das »Feste«. Die »Physik der Möglichkeiten und allseitigen Beziehungen« in der Betrachtungsebene von Quanten eröffnet hingegen einer ständigen Dynamik, auch dem Zufall und der Wahrscheinlichkeit gestaltende Möglichkeiten im Zusammenspiel von Energie und Materie. Hier gilt das komplementäre Prinzip von Welle und Teilchen gemäß der Heisenbergschen Unschärferelation nicht im Sinn der Ergänzung, sondern wie im Jin-Yang-Prinzip der chinesischen Medizin als ein »einander bedingender Gegensatz«. Das heißt, dass das eine, hier Welle, ohne das andere, hier Teilchen nicht sein kann, da ein Betrachter durch die Art der Versuchsanordnung entweder Ort oder Impuls eines Elementarteilchen messen und damit immer nur ein Charakteristikum dieser untrennbaren Doppelnatur erfassen kann.

In dem 2016 erschienenen Buch von T.Görnitz/B.Görnitz »Von der Quantenphysik zum Bewusstsein« wird das Konzept der »Protyposis« ausgearbeitet: Dabei wird die Anschauung beschrieben, wie sämtliche Materie aus kondensierter Energie entsteht und diese kleinsten Energiequanten unter dem Einfluß kosmischer Naturgesetze und zufälliger Beziehungsmöglichkeiten Gestalt gewinnen. Diese im Ursprung bedeutungsfreien, kleinsten Energiequanten, »Qbits«, gewinnen durch »Protyposis« , ein die Gestaltungsmöglichkeiten einengendes und strukturierendes Regelwerk mit kosmischer Ubiquität, zunehmend an Form und Inhalt. Die Wahrscheinlichkeit, auf eine bestehende Struktur Einfluß nehmen zu können, ist dabei umso größer, je eher die Größe der einwirkenden Energie-/Materienansammlung ausreicht, eine Veränderung in Richtung Reproduktion oder Vervollkommnung anzustoßen. Zudem erweitert die Ähnlichkeit des zu beeinflussenden Objekts im



Installationsansicht, Angelika Bartholl, Kunstraum Bogenhausen

Schwingungsverhalten im Sinn einer Resonanzmöglichkeit die Wahrscheinlichkeit der Veränderung und Weiterentwicklung. Dabei sind labile Fließgleichgewichte, wie in allem Lebendigen vorherrschendes Prinzip, diesen quantischen Einwirkungen vermehrt ausgesetzt, da sich in jeder einzelnen Zelle, von denen ein Mensch mehrere Milliarden hat, in der Re-/Produktion ständig millionenfache Stoffwechselprozesse abspielen, die wohl nur auf der Basis minimaler elektromagnetischer Wechselwirkungen quantisch zu verstehen sind. Photonen der Sonnenenergie über die Nahrungskette Pflanze/Tier/Mensch sind maßgeblich an der Herausbildung von Materie beteiligt und Photonen unsichtbarer Wellenlänge sind wahrscheinlich auch bei den minimalen elektromagnetischen Wechselwirkungen in den Endprozessen des Stoffwechsels anzunehmen. Gleichzeitig sind nach Auffassung von Görnitz/Görnitz »Qbits« auch das Ausgangsmaterial zur Formung von zunehmend komplexen Geistesformen/-inhalten. Vielleicht ein Hinweis auf den masselosen, elektromagnetischen Charakter dieser Geiststruktur sind die als Massenphänomen der Gehirnzellen erfassbaren Rhythmen, die ein Hirn verlassen, meßbar in den verschiedenen Wellen eines EEG. Umgekehrt kann ein Organismus dieser Vorstellung entsprechend auch über langwellige elektromagnetische Wellen Information empfangen, in umgekehrter Anordnung von Empfänger und Sender, wobei damit nichts über den Inhalt dieser Geistestätigkeit gesagt ist. In diesem Sinn stellt ein Lebewesen eine Summe von zu Bedeutung gereifter Information dar, die mehr ist als die Summe seiner Teile. Und die sicher mehr ist als die Summe seiner chemisch erfaßbaren Bestandteile. Damit besteht ein Lebewesen nicht mehr in einem Nebeneinander von Körper und Geist, sondern ist deren geformte Einheit, die nur durch Zerstörung in ihre Einzelteile zerlegbar ist, ähnlich wie bei der Atomspaltung ein Atomkern mit seinen Protonen aus Quarks und Gluonen energieabstrahlend unwiederbringlich zerstört wird.

R. Sheldrake argumentiert mit seinen »morphogenetischen Feldern« in eine ähnliche Richtung: Auch hier kommt es zur Ausformung von Energiefeldern, die form- und inhaltbestimmend auf die zunächst ungeordnet im Kosmos verteilten kleinsten Quantenbits sind. Unter vielem anderen entstehen so die für unsere Sinne erfaßbaren Erscheinungsformen von Materie und Geist. Dabei bilden sich um diese Felder Energieverdichtungen, sog. »Attraktoren«, heraus, die als Aufhängungs-/Stabilisierungspunkte Strukturbildung unterstützen, und mit der Wirkkraft von erfolgreichen Wiederholungen und von eingelösten Erwartungen gestaltbildende Kraft entfalten. Dabei ist die Einwirkmöglichkeit im Sinn einer »morphischen Resonanz« um so größer, je ähnlicher das morphogenetische Feld mit dem zu formenden Objekt ist. Als Beweis für die Berechtigtung der Annahme solcher »morphischen Felder« stehen Versuche, die insbesonders auf die geistige Entwicklung ausgerichtet sind. Dabei wird in einer Versuchsanordnung die wachsende Lernfähigkeit von in keiner Weise genetisch oder örtlich verbundenen Tieren derselben Art nachgewiesen, etwa bei Küken oder Ratten, wenn dieselbe Lernaufgabe wiederholt gestellt wird. Die gleichzeitige Hervorbringung von bahnbrechenden Erkenntnissen, z.B. in der Philosophie oder Astronomie, durch damals noch unverbundenen Personen in vergangenen Kulturperioden ergeben ebenfalls eine Deutungsmöglichkeit in beschriebener Richtung, als ob diese »Erleuchtung« in der Luft gelegen hätte.

Entwicklung in der medizinischen Wissenschaft

Die Infragestellung der Wirksamkeit der komplementärmedizinischen Methoden erscheint auf der Basis der europäischen Wissenschaftstradition zunächst durchaus nachvollziehbar, bestimmt doch seit Aristoteles eine deterministische Weltauffassung mit einer linearen Betrachtungsweise das wissenschaftliche Denken, praktisch gemacht in einer »evidence based medicine«. Diese Art der Plausibilitätsprüfung medizinischer Praktiken mittels »Doppelverblindung« von Therapeut und Patient, prospektiver Studienplanung und existierender Kontrollgruppe schließt die Verwertung empirischer klinischer Studien weitgehend aus. Die Form der Nachweisführung, wie sie in der »evidence based medicine« gefordert wird, ist jedoch in einem Behandlungsprotokoll auf individueller Patient-Therapeut-Grundlage unmöglich. Hier würde eine Verblindung schon eines Beteiligten in diesem Verhältnis die Grundlage sowohl für eine richtige Diagnosestellung und um so mehr für eine erfolgreiche Therapie zerstören, weil gerade die Erfassung der Individualität und oft die körperliche und geistige Verbindung zwischen Krankem und Therapeut Voraussetzung und Mittel der Behandlung ist. In diesem Rahmen hat auch der zunächst als nebensächlich erachtete Placeboeffekt und damit sowohl die heilende Therapeutenbedeutung als auch die Kraft der Autosuggestion in der Wissenschaft Anerkennung gefunden. Die erfolgreiche Vermittlung von Hoffnung und Glaube an Heilung hat nachweislich Neurotransmitterauschüttungen und eine vegetative Umstimmung zur Folge, welche sowohl den Schmerz lindern als auch die Bedingungen einer Regeneration verbessern können. Ähnliches gilt auch für die Wirkung von Akupunkturnadeln oder Kräutermedizin. Auch hier lassen sich Wirkungen wie veränderte Aktivitätsmuster im Gehirn, erfaßt mit einem Pet-CT, oder Substratveränderungen im Serum objektiv erfassen, sie stellen aber nur äußere Erscheinungsformen von Heilprozessen dar, die sich im Gesamtergebnis ausschließlich klinisch, d.h. in der Betrachtung von individuellen Symptomen und Befindlichkeiten festhalten lassen.

Traditionell Chinesische Medizin

Die Herangehensweise der komplementären Medizin im Bereich der Traditionell Chinesischen Medizin (TCM) weist in erstaunlich vielfältiger Weise auf die von Emma Kunz genannten Begriffe wie »Wandlung«, «Symbol«, »Zahl« oder »Prinzip« hin: Das Komplementärprinzip des Jin und Yang in der chinesischen Medizin, als zwei aus dem »allumfassenden Nichts« entstandenen Polen, steht symbolhaft einesteils für das Dunkle/ Ruhende/ Strukturtragende/Weibliche gegenüberstehend dem

Hellen/Aktivem/Gestaltkraft entwickelndem/Männlichen. Dieser Dialektik unterliegen alle Daseinsformen, und sie wurde wohl erstmals im »Buch der Wandlungen« (Yi Jing) etwa 700 v.Ch. schriftlich dargestellt. In den acht Trigrammen, aus drei Komponenten bestehenden Strichsymbolen, die das Jin/Yang-Verhältnis wiederspiegeln, ergibt sich eine Erweiterung der Ausgangszahl zwei, die bei Aufstockung der Ausgangsvariablen bis ins Unendliche vorstellbar ist. Bildlich dargestellt ist diese Dialektik im bekannten Jin/Yang-Zeichen in der Form verschlungener Fische, ergänzt durch den Übergang des Jin im Yang und Yang im Jin in den farblich entgegengesetzt gestalteten Augen. Ein weiteres Charakteristikum dieser Medizinanschauung ist das allseitige Aufeinanderbezogensein über fünf Wandlungsphasen, die den Jahreszeitenrhythmus zur Grundlage haben. Diesen Wandlungsphasen sind in vielfältiger Differenzierung sämtliche Erscheinungen materieller Art, etwa der Organe oder Naturelemente, und geistiger/seelischer Art wie Stimmungen oder Charaktereigenschaften zugeordnet. Dabei beeinflussen sich diese nach zugrundeliegenden Gesetzmäßigkeiten gegenseitig in Richtung Verstärkung oder Schwächung. Das Ideal und somit Gesundheit ist gegenseitige Ausgeglichenheit und Harmonie. An der Basis von Allem liegt »Qui«, das in sämtlichen Abstufungen vom feinsten Geistigen bis hinein ins Substanzhafte vorliegt. Dabei kennt dieses Medizinmodell keine grundsätzliche Trennung zwischen Materiellem und Geistig/Seelischem, sondern kümmert sich um die Übergänge von einer Form in die andere. Die fünf »Fest«- und die fünf »Hohlorgane«, wie etwa Leber und Gallenblase, die Jin/Yang-mäßig gekoppelt sind, sowie die »vitalen Substanzen« Qui, Essenz, Blut und Körperflüssigkeiten sind die zu behandelnden Existenzvoraussetzungen des Patienten. Diese werden durch innere oder äußere pathologische Faktoren wie Wind, Hitze, Kälte oder Trockenheit geschädigt und müssen entsprechend behandelt werden. Diese »Organe« stellen allerdings eine um vitale Funktionen erweiterte Begrifflichkeit dar, die z.B. auch mit emotionalen Eigenschaften verknüpft sind und so nur teilweise der westlichen Funktionsvorstellung entsprechen. Als Behandlung wird die in »Meridianen« fließende Energie durch das Stechen entsprechender Akupunkturpunkte in die notwendige Richtung gelenkt oder wieder in ausreichender Menge zum Fließen gebracht. Oder es wird den Substanzen der belebten und unbelebten Natur in Form von Tees oder Pillen vertraut, die ihre Wirkung auf entsprechende Pathologien der »vitalen Substanzen« oder der »Organe« entfalten sollen. «Körper und Seele werden nicht als ein Mechanismus gesehen, so kompliziert er auch sein mag, sondern als ein Wirbel von Energie und vitalen Substanzen, die interagieren, um einen Organismus zu formen«. (G.Macioca 1997)

Homöopathie

In ihrem Bild AION A zeichnete Emma Kunz nach dem Fund des Würeloser Heilgesteins die sieben Energiekörper, welche von fest-materiellen bis hin zu rein geistigen Komponenten in kosmischem Ausmaß zusammenwirken sollen. Diese sind gleichzeitig Ausdruck einer Evolution mit

der Vervollkommnung in Form des Menschen. Nach dieser Auffassung, die am Übergang des 19. zum 20. Jahrhundert entwickelt wurde, trägt jedes Individuum sämtliche Anteile dieses komplexen Körpers in und an sich. Ob in der klassischen Homöopathie von S.Hahnemann das »therapeutische Simile« oder in der Auffassung R. Steiners das »pathologische Simile« zur Anwendung kommt, gleich ist den beiden Verfahren, dass die energetische Struktur eines homöopathischen Heilmittels gleichsam als Signal auf den resonanzfähigen Patienten trifft und dem Organismus den Weg zur Gesundung weisen soll. Der Einwand, es wäre kein Molekül der gegebenen Substanz mehr zu finden, wie er herkömmlich der Homöopathie gemacht wird, ist in Anbetracht der Erkenntnis der Quantenmechanik und des Phänomens von Quantenverschränkung nicht mehr haltbar. Gerade das Vorgehen der Potenzierung ergibt den Signalcharakter des Heilmittels: Die Potenzierung besteht nicht in Verdünnung, sondern vor allem im Verquicken und Begegnen von Substanz und Trägersubstanz in einer schrittförmigen, einem Zahlensystem folgenden Herstellung, wobei mit zunehmendem Verlassen der Substanzhaftigkeit der energetische Anteil an Bedeutung gewinnt. Dabei wird die »symbolhaft zu nennende Struktur von Quanteninformation getragen von Clustern von Wasser-/Zuckermolekülen, geformt durch Protyposis« (T.Görnitz/B.Görnitz 2016). Die erfolgreiche Anwendung dieses Resonanzprinzips in der Homöopathie setzt die richtige Auswahl aus einem großen Spektrum von Substanzen, ein strukturelles Verständnis der jeweiligen Behandlungssubstanz und die individualisierte Zustandserfassung des Patienten durch den Behandler voraus. Zudem kann sich im Krankheitsverlauf die Notwendigkeit der Änderung von Potenz oder auch Mittel ergeben. All das macht eine derartige Behandlung keineswegs linear berechenbar, sondern kompliziert und nur in den Händen eines erfahrenen Therapeuten überzufällig wirksam.

Osteopathie

Das oberste von fünf Prinzipien von A.T.Still, des Begründers dieser komplementärmedizinischen Schule, dass ein Organismus sich selbst heilen kann, steht im Mittelpunkt jeder Behandlung. Zwei weitere davon heißen: »Leben drückt sich in Bewegung aus« und »zwischen Struktur und Funktion besteht eine Wechselwirkung«. Eine «Dysfunktion« drückt sich zuallererst in irgendwo im Körper auftretenden Schmerzen, einer Beweglichkeitsminderung der betroffenen Region und vermehrter lokaler Gewebespannung aus. Die Bezeichnung Osteopathie umfasst ein weites Spektrum an Techniken: Eher mechanische Herangehensweisen, indem beispielsweise durch manuelle Einwirkung, etwa durch das vorsichtige Ertasten und Heranführen des betroffenen Gewebes an eine Barriere oder umgekehrt durch das Aufsuchen eines »ease« weg von der Barriere das in Dysfunktion befindliche Gewebe, sei es Muskulatur, Bindegewebe oder Knochen zur Entspannung gebracht wird. Dabei weiß man, dass auf dieser mechanischen Ebene auch eine Wandlung der Kräfte stattfindet und über sog. Integrine, das sind feinste Bindegewebsfasern bis hinein in den Zellkern hineinreichend,

Veränderungen der Eiweißproduktion in der Zelle stattfinden. Oder man benützt das gezielte Anspannen von Muskulatur und begleitende Entspannungsfolgen zur Verbesserung der Beweglichkeit oder Repositionierung von Gelenken. Zusätzliche mechanische Behandlungsmöglichkeiten haben sich für die Organe des Bauchraums durch die Arbeiten von J.P. Barral ergeben, auch hier wird über Bindegewebstechniken die natürliche Bewegung der Organe zu ihrer Umgebung sowie deren Eigenbeweglichkeit wiederhergestellt, um die gestörte Funktion zu rehabilitieren. In einen besonderen Blickpunkt sind dabei die »Faszien« geraten, die sämtliche sonstigen Gewebe bindegewebig umhüllen und langstreckig miteinander in Verbindung stehen. Neben der mechanischen Stabilisierung sollen sie auch Signalübertragungseigenschaften haben. Dabei haben die Begriffe Wandlung und Rhythmus, wie von Emma Kunz benannt, auch in dieser Behandlungsform eine eminente Bedeutung. Viele dieser Vorgehensweisen basieren auf dem »Primären Respiratorischen Rhythmus«, eine der Natur eigene Expansions- und Kontraktionsbewegung, die sich mit einer Frequenz von 6-14/Minute im menschlichen Körper finden läßt. Schon während der embryonalen Entwicklung soll dieser Rhythmus eine form-und funktionbildende Kraft darstellen. Insbesondere die von Sutherland auf den Weg gebrachte Craniosacraltherapie arbeitet damit. Ist dieser Rhythmus einmal gestört , so läßt sich unter Einbeziehung des Therapeuten als »Fulcrum«, einer Art Aufhängung und Ruhepol im Zentrum einer umfassenden Bewegung, über die Wandlung der dysfunktionalen Bewegung in eine »Ruhe-/Stillephase« der ursprüngliche Rhythmus wiederherstellen. Es lassen sich aber viele andere Rhythmen, von sehr langsam bis hochfrequent, im Körper ertasten und für die Therapie nutzen. Therapieansätze eher energetischer Art sind zuletzt vermehrt in den Focus geraten, wie etwa die Beckertechniken, die durch die gerichtete Aufmerksamkeit des Behandlers auf die Vitalität der betroffenen Gewebestruktur und das allgemeine Energieverhalten des Patienten dessen Selbstheilungskräfte unterstützen. Ganz allgemein ist die Stellung des Therapeuten gegenüber dem Patient von Achtsamkeit und Empathie geprägt, denn erst auf der Basis von Vertrauen öffnet sich der Patient mit seinem Gewebe und seiner »Seele«. Auf dieser Basis kann der Behandler über Imagination, Inspiration und Intuition zu therapeutischer Kreativität gelangen. Nach Auffassung von F.Mann/C.Mann (»Es werde Licht« 2017) sind solche Geistesformen Ausdruck quantischen, unbestimmten, offenen Denkens. »Das Bewusstsein ist einzigartig, nichtlokal und kosmisch, hinter der lokalen der beiden Personen« (Amit Goswami). Gerade weil der fünfte Kernsatz A.T.Stills die Einheit des lebendigen Organismus betont, also gewebliche und geistige/seelische Eigenschaften untrennbar miteinander verwoben sind, stellen diese verschiedenen Methoden doch eine einheitliche Herangehensweise dar: Es sollen diese verschiedenen Anteile in Gestalt und Funktion eines Individuums durch die Wiederherstellung der freien Zirkulation der Lebenskräfte in ihr natürliches, rhythmisches Gleichgewicht, und damit zur Gesundheit, gebracht werden. Dazu sagt T. Liehm: «Die Hand des Osteopathen tritt durch die Anatomie in Kontakt mit dem Prozesshaften, dem Lebendigen, der Stille und der Ganzheit und kommt durch Palpation energetisch-materieller Muster in Kontakt mit der Potenzialität.«

Naturheilkunde von Emma Kunz aus heutiger Sicht

Der Bezug auf die ursprüngliche Gestaltungskraft alles Seienden in den Anwendungsmöglichkeiten der komplementären Medizin erscheint unter der Bedingung der Quantenphysik als mögliche, wenn auch nicht linear funktionierende Therapiemöglichkeit. Kleinste Welle-/Teilchen-Einheiten, die sich von ursprünglicher Undeterminiertheit, nur den kosmischen Naturgesetzen und dem Zufall unterworfen, durch immer weiter eingeengten Möglichkeiten strukturell entwickeln und letzten Endes die für uns erfaßbare Form oder den von uns denkbarem Inhalt gestalten, sind in dieser Betrachtungsebene Ausgangspunkt unserer Existenz. Dabei bleibt die Frage offen, ob hinter dem »Logos«, dem »Wort«, dem »Prinzip« oder dem »Gesetz« eine Teleologie steckt. Jedenfalls bietet die Quantenphysik den Anwendungen der Komplementärmedizin, indem diese die gesundheitsbildende Gestaltungsmöglichkeit des lebendigen Organismus bis hinein in seine energetische Grundlage nutzt, eine neue wissenschaftliche Basis.

Die Gesetzmäßigkeiten von menschlicher Existenz sowie speziell von Gesundheit und deren Relativierung durch Krankheit verstehen und sichtbar machen zu wollen, zeichnet das bildnerische Werk von Emma Kunz aus. Aus der Fragestellung heraus, wie ein Krankheitsfall beschaffen ist, tastete sie sich mit den Mitteln der Intuition und der unmittelbaren Empfindung von elektromagnetischen Kräften zu einer bildhaften Darstellung der zugrunde liegenden Strukturen vor. Schon damals oft als Einbildung diskreditiert, ist auch heute die Entschlüsselung ihres Bildwerkes schwierig und entsprechend dem Gegenstand vielschichtig. Man kommt nicht umhin, sich der Wirkkraft dieser Bilder mit Ruhe und Empathie zu nähern, vergleichbar mit der Zuwendung eines komplementär behandelnden Therapeuten zum Patienten, um die darin festgehaltenen Prinzipien der lebendigen Natur und deren Allgemeingültigkeit zu begreifen. So ist die Vorhersage von Emma Kunz, dass ihr Werk erst im 21. Jahrhundert zu Bedeutung gelangen wird, im Licht der Erkenntnisse der modernen Wissenschaft ein Stück weit wirklich geworden.

Dr. med. Bernhard Leimbeck
1954 in München, lebt und arbeitet in München

Facharzt für Orthopädie, eigene Praxis »OrthoPhys« – Praxis für Orthopädie und Physiotherapie, Diplom Chirotherapie, Diplom Akupunktur, Diplom Osteopathie, Mitautor des Standardwerks »Lehrbuch der Osteopathie«

Hilma af Klints Notizbuch
Blumen, Moose, Flechten

22.4.1919 Anemone Hepatica

Freude

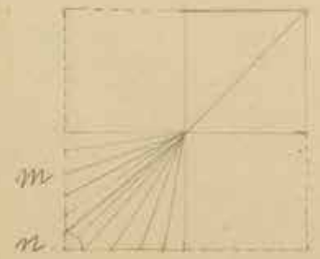
Richtungslinien:



23.4.1919 Corylus Avellana

eifrige Lebhaftigkeit m und untergedrückte Gefühlswärme

Richtungslinien:



18.

30.5.1919. Vaccinium Myrtillus

Richtlinien:



Mitgefühl für überanstrengte Darmkanäle.

Sehnsucht nach Mässigung der febrilen Wirksamkeit der Gedärme.

31.5.1919 Pyrus communis

Richtlinien:

Hilf mir die Niere bei der Menschheit zu verbessern



Gib mir Aufklärung über meine astralische Schwäche

19.

31.5.1919 Pyrus Malus

Richtlinien:



Gib mir Aufklärung über meinen Gedanken-Hochmut. Hilf mir, die Milz (und die Leber) bei der Menschheit zu verbessern.

2.6.19.19. Fragaria vesca

Befreier

Richtlinien:



Sehnsucht: Gleichgewicht innerhalb des Blutsystems herbeizuführen durch Austreiben entweder der weissen oder der roten Blutkörperchen.

3.6.1919. Oxalis Acetosella

Empfindlichkeit - Ergebenheit
Scheu - Demut
Bangigkeit - Ehrfurcht
Selbstverachtung - Gehorsam

Richtlinien:



3.6.1919 Prunus domestica

Richtlinien:





Bestrebung nach Veredlung des Blutes und nach Gleichgewicht zwischen den verschiedenen Blutkörperchen.

4.6.1919. Juniperus communis

Richtlinien:



Zähe Beharrlichkeit, Willensenergie, Ehrlichkeit, Prunklosigkeit, Komplettierungs-Bedürfniss.

5.6.1919.

Pinus silvestris

Richtlinien:

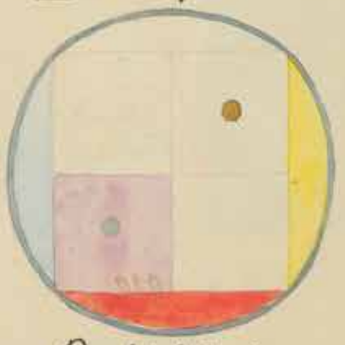


Sehnsucht nach Wahrheit
Gerechtigkeit

24.
10.6.1919.

Convallaria majalis
Schweigen

Unschuld
n.



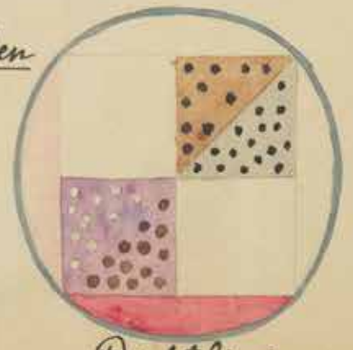
Stärke
m

Richtlinien:

11.6.1919.

Geum rivale
Ergebenheit

wird erworben



durch:
Takt
Treffsicherheit.

Demut
Treffsicherheit.

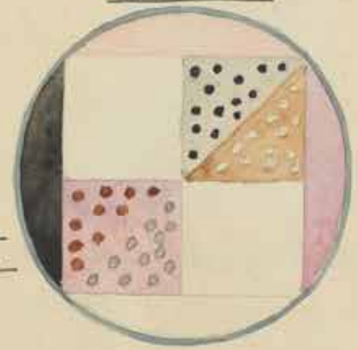
Richtlinien:

25.

11.6.1919 Polygala vulgaris

Richtlinien:
Demut

Takt
Treffsicherheit



Vorsicht
Treffsicherheit

12.6.1919. Aesculus hippocastanum
(stammt von Tibet)



Richtlinien:



Sehnsucht nach Licht.

28.

17.6.1919

Potentilla Tormentilla

Richtlinien:

Unschuld



18.6.1919

Viburnum Opulus

Richtlinien:

Ungehorsam



29.

19.6.1919

Melampyrum silvaticum

Richtlinien:

Bescheidenheit



(Überwinden des Körpers
(Entwickelung des Zartgefühls.
(Befreiung des Ätherleibes
(Entwicklung der Willensenergie.

30.
20.6.1919.

Myosotis palustris
Richtlinien:

Die Gattung
Sehnsucht nach

Zärtlichkeit



b grössere Sehnsucht
nach dem Ätherreich

Zärtlichkeit



a kräftigere Sehnsucht
nach der Erde.

20.6.1919.

Vaccinium Vitis idaea
Richtlinien:
Befreier



Hilf dir selber

Wähle angemessene
Nahrungsmittel.

31.

21.6.1919.

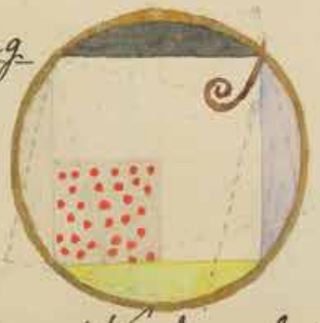
Aquilegia vulgaris
Richtlinien:
Wähle deine Nahrungsmittel mit Unterscheidung.



Hilf dir selber
durch Gebrauch überphysischer Hilfe.

Silene nutans
Richtlinien:

Zersplitterung



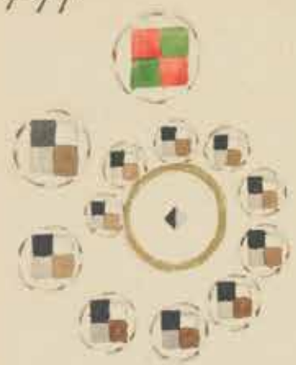
Unruhiger, eifriger Wirksamkeitstrieb.

34.

2.7.1919.

Iris Pseudacorus

Geistige Zurückhaltung



Richtlinien:

Glaube an den Schöpfungsakt
Ehrfurcht vor Gedankenkraft
Sehnsucht nach Heiligkeit
(ruhend auf Ehrfurcht vor die Gefühlskraft)

7.7.1919.

Rosa canina

Richtlinien:

Der Gemeinsinn der Menschheit.





35.

8.7.1919.

Vicia cracca

Richtlinien:



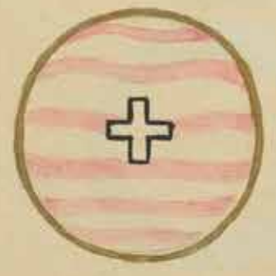
Unternehmungslust in geistigen Beziehung welche das Hinaufbringen unserer Seelen- und Körperorgane herbeigeführt.

11.7.1919.

Convolvulus arvensis

Richtlinien:

Entschlossenheit.



32.

25.6.1919. Berberis vulgaris

Richtlinien:



Feindseligkeit

Sehnsucht nach einer selbständigen Erkenntnis

2.7 S. 34

4.7.1919. Campanula persicifolia

Richtlinien:

Unfähigkeit des Bedienens von angeborenen Anlagen.



Das Gefühl von seelischen und körperlichen Armut.

33

5.7.1919 Platanthera bifolia

Richtlinien:



Sehnsucht nach irdischen Wonne

5.7.1919

Orchis maculata.

Richtlinien:



Eigenwille

38.

1.8.1919

Melampyrum nemorosum

Richtlinien:

Glaube an die Hilfe beim Bergbesteigen



Vergiss nicht paradiesischer Unschuld

39.

2.8.1919.

Campanula rotundifolia

Richtlinien:

Erkennen überphysischer Kraftüberführung



Mangelnde Fähigkeit

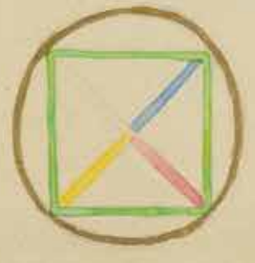
(Selbsterkenntnis)

3.8.1919.

Lotus corniculatus

Richtlinien:

Umwandlung durch Gesetzmässigkeit



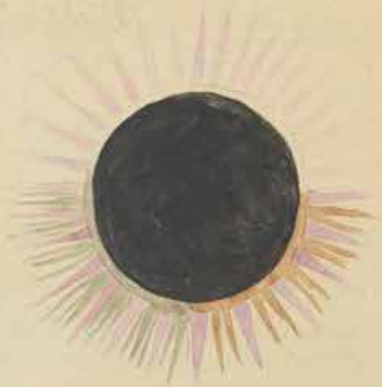
Umwandlung durch Ungehorsam

36.
24.7.1919

Monotropa Hypopitys

Richtlinien:

Einseitigkeit



25.7.1919

Papaver Rhaeas

Richtlinien:

Entsagung des eigenen Ichs für zukünftige Geschlechter durch



Gebets-Laut und Gebets-licht

37.
29.7.1919



Tilia vulgaris

Richtlinien:

Kraft – Verbreitung

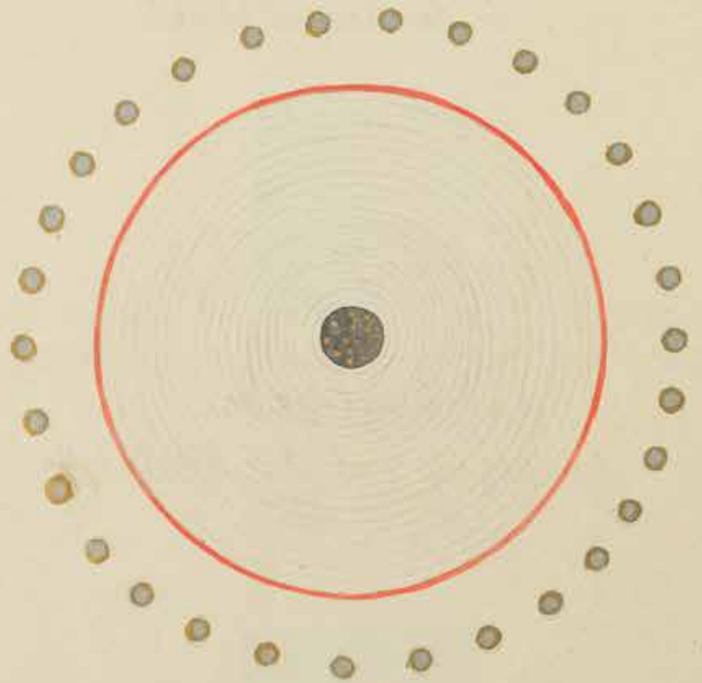
Kraft – Überführung

44.
3.9.1919

Helianthus

Richtlinien:

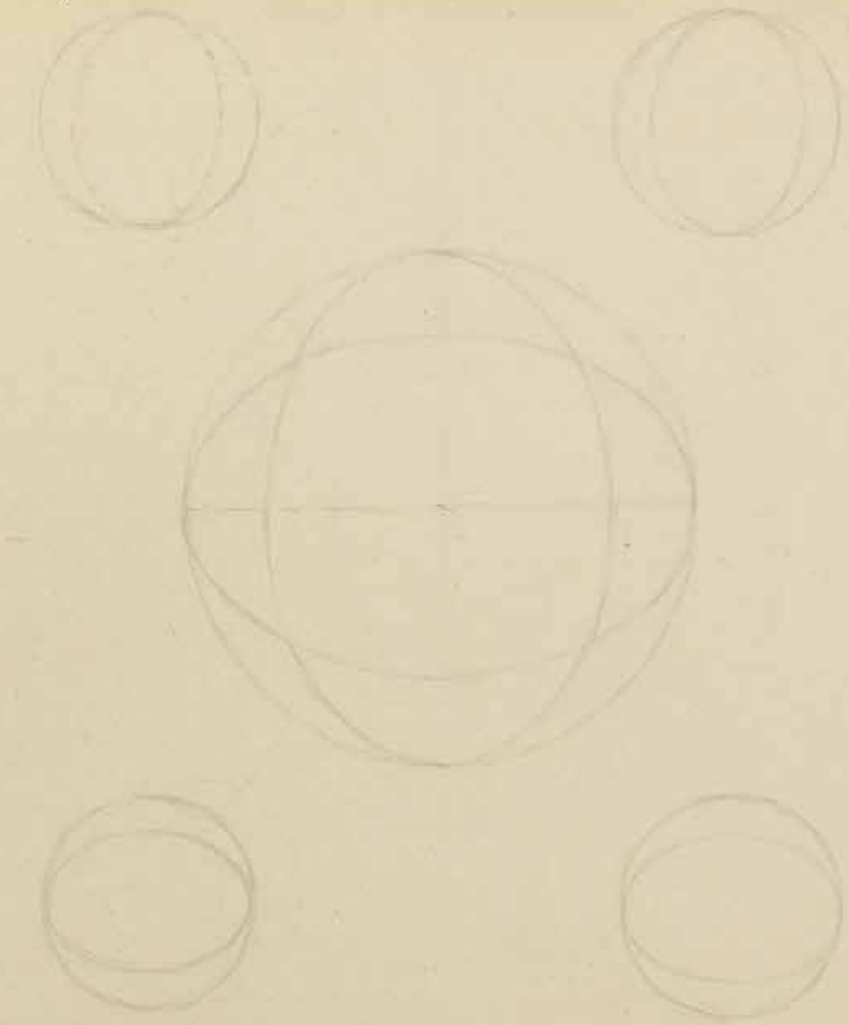
Die Liebe ist das Grösste von Allem.



Von der Liebe erscheint immer Kraft um
die Gottvergessenheit zu überwinden.

8.4.1920

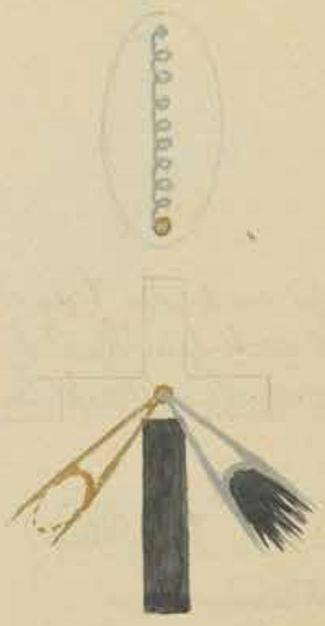
45.



Unvollendet

2.6.1920.

Sorbus aucuparia
(Hermaphrodit)
Richtlinien:



Sehnsucht nach Gleichgewicht zwischen Säure und Süsse
/3 rummige Widerstandskraft gegen mangelndes Gleichgewicht
Wohlwollen gegen das Vogelreich.

3.6.1920.

Ranunculus bulbosus
Richtlinien:
Emsig
Arbeits fähig
lebhaft aber
selbstsüchtig.

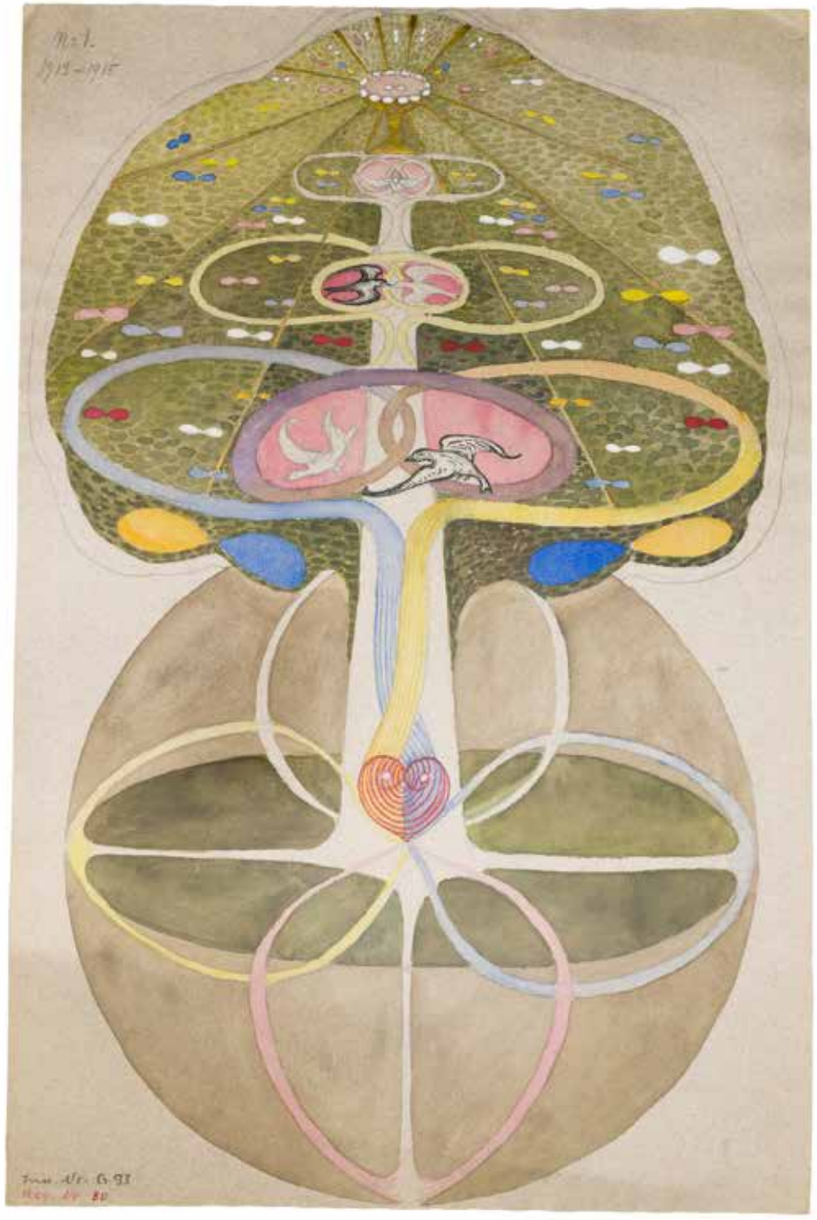


4.6.1920 Tegenaria domestica (Spinne)
(steht unter dem Schutz eines Schwarzmagers.



Richtlinien:

Lebhafte Gedankenfähigkeit
(Fleiss und Genie)
Gefrässigkeit
Eitelkeit
Raublust.



Nr. 1, Der Baum der Erkenntnis, 1913 - 1915, Aquarell, Gouache, Bleistift und Tinte auf Papier, 45,7 x 29,5 cm

Unser besonderer Dank geht an die Albert Steffen Stiftung, Dornach/ Schweiz und an Walter Kugler, ohne die unsere Ausstellung mit Hilma af Klint nicht möglich gewesen wäre. In einem Aufsatz über Kunst für die Baseler Kunsthalle schrieb Albert Steffen:

»Das Element, worin der Maler lebt, ist die Farbe. Rot, Gelb, Grün, Blau, Violett sind die Stofflichkeit, womit er gestaltet. Die Farben selber jedoch, sowohl die aktiven, von Rot über Gelb bis zum Grün, als auch die passiven, vom Grün über Blau bis zum Violett, sind das Werk des Lichtes. Das Licht ist die höchste denkbare unteilbare physische Energie; der Ausdruck derselben, das Ergon, sind die Farben.«

Anhang

Text
Vorwort und Künstlertexte
Angelika Bartholl & Brigitte Martin

Zitatnachweis
Hilma af Klint - Gustaf af Klint in Okkultismus und Avantgarde
edition tertium
Emma Kunz - Harald Szeemann I Emma Kunz I Forscherin, Heilerin, Künstlerin I Anton C. Meier
Jan Albers I Kay Heymer I haLLuzinogen
Kunsthalle Wilhelmshaven - Belinda Grace Gardner Rekonstruktion als konstruktives Prinzip
Hansjoerg Dobliar I The delicate deformation - Bernhart Schwenk - Natürlich, wahnsinnig abstrakt - Galerie Ben Kaufmann
Bernd Ribbeck I Distanzverlag
Claudia Wieser I Rudolf Steiner und die Kunst der Gegenwart I Kunstmuseum Stuttgart - Im Gespräch mit Ulrike Groos

Bildrechte
Emma Kunz I Anton C. Meier I Emma Kunz Zentrum Würenlos I Schweiz
Hilma af Klint I Anna Krygier I Schweiz
Jan Albers I Galerie VAN HORN Düsseldorf I Deutschland
Angelika Bartholl I Christoph Seeberger I München I Deutschland
Hansjoerg Dobliar I Galerie Tanja Pol München I Deutschland
Bernd Ribbeck I Jens Ziehe I Galerie Mehdi Chouakri Berlin I Deutschland
Claudia Wieser I Berlin I Deutschland

Impressum

KUNSTRAUMBOGENHAUSEN
Ismaningerstr. 106
81675 München
phone 0176 801 394 31
www.kunstraumbogenhausen.de

Dieser Katalog erscheint anläßlich der Ausstellungsreihe »Between the Worlds« und »Into the Sun«.

Unser Dank gehört allen mitwirkenden Künstlern, Autoren, Ratgebern, Förderern und denen die am Zustandekommen der Ausstellung und des Kataloges beteiligt waren.

Künstler
Jan Albers
Angelika Bartholl
Hansjoerg Dobliar
Bernd Ribbeck
Claudia Wieser

Autoren
Florian Hildebrand
Walter Kugler
Bernhard Leimbeck
Johannes Nilo
Julia Voss

Kooperationspartner
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Deutschland
The Hilma af Klint Foundation, Schweden
Emma Kunz Zentrum Würenlos, Schweiz
Albert Steffen Stiftung Dornach, Schweiz
Rudolf Steiner Nachlass Archiv Dornach, Schweiz
Bernd Ribbeck I Galerie Mehdi Chouakri Berlin, Deutschland
Galerie VAN HORN Düsseldorf, Deutschland
Galerie Tanja Pol München, Deutschland

Gestaltung
Finken & Bumiller

Druck & Medien
Offizin Scheufele

ISBN 978-3-00-060868-1

Gefördert durch
GLSTreuhand
OrthoPhys
Schweizer Generalkonsulat München
Schober-Müller-Stiftung
Stiftung Edith Maryon