

kunstmuseum basel

Paar lauf

13. März 2025

Die Sammlung Im Obersteg

Die Sammlung Im Obersteg ist eine seit 1916 in Basel und Genf gewachsene Privatsammlung, die sich seit 2004 im Kunstmuseum Basel befindet.

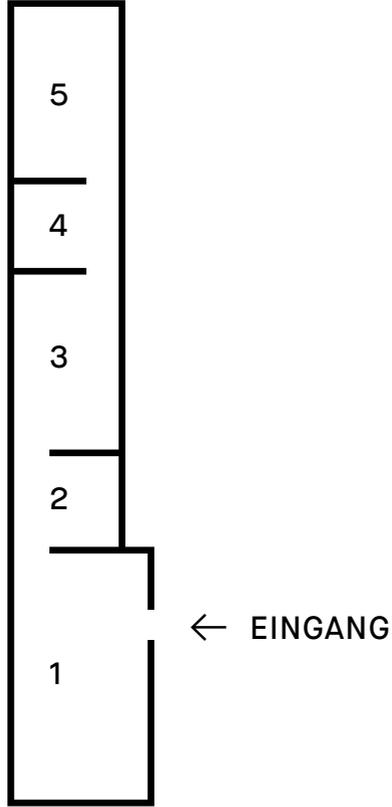
Der Basler Spediteur Karl Im Obersteg (1883–1969) und sein Sohn Jürg Im Obersteg (1914–1983), Professor für Gerichtsmedizin, sammelten rund siebenzig Jahre lang internationale Kunst des 20. Jahrhunderts. Der Hauptbestand der bedeutenden, heute rund 220 Werke umfassenden Sammlung geht auf Karls Interesse zurück. 1916 erwarb er sein erstes Gemälde von Cuno Amiet und später wichtige Werke von Marc Chagall, Alexej von Jawlensky, Pablo Picasso, Chaïm Soutine und anderen.

Nach einer anhaltenden Vorliebe für die gegenständliche Moderne aus dem französischen und russischen Kulturraum öffneten sich Karl und Jürg Im Obersteg nach dem Zweiten Weltkrieg neuen künstlerischen Tendenzen. Farbbestimmte Abstraktionen, etwa von Jean-Paul Riopelle, und Werke von Jean Dubuffet, Louis Soutter und Antoni Tàpies fanden Eingang in die Sammlung.

Nach Karl Im Oberstegs Tod führte Jürg die Firma seines Vaters weiter und kümmerte sich um die Kunstsammlung. Gemeinsam mit seiner Ehefrau Doris Im Obersteg-Lerch (1931–2015) war er – wie bereits sein Vater – umgeben von Kunst und stand in einem intensiven Austausch mit den Werken. Ergänzend zum Bestand erwarb er unter anderem Arbeiten von Lyonel Feininger, Emil Nolde und Marianne von Werefkin.

Nach Jürgs Tod gründete Doris Im Obersteg-Lerch die Stiftung Im Obersteg. Diese präsentierte den Kunstbestand in den Sommermonaten von 1995 bis 2002 in einer Villa in Oberhofen am Thunersee, bevor sie ihn als Dauerleihgabe dem Kunstmuseum Basel anvertraute. So kehrte die Sammlung in die Stadt ihrer Entstehung zurück, bleibt hier einem breiten Publikum zugänglich und tritt in Dialog mit einer öffentlichen Sammlung ersten Rangs.

KUNSTMUSEUM BASEL | HAUPTBAU EG



Paar lauf

Paarlauf zeigt Kunstwerke aus der privaten Sammlung Im Obersteg und den Beständen des Kunstmuseums Basel und stiftet Wahlverwandtschaften über Generationen und Stilgrenzen hinweg. Was verbindet die benachbarten Bilder und Plastiken? Worin unterscheiden sie sich? Bereichern sich die Paare im Dialog?

Die Begleitbroschüre versammelt Kurztexte von Autor:innen, die sich aus unterschiedlichen Perspektiven auf die Werke eingelassen haben. Über Kopfhörer sind Kompositionen hörbar, eingespielt von jungen lokalen Musiker:innen. Regelmässige Neuhängungen lösen bestehende Werkpaare auf und binden Exponate in andere Zwiegespräche ein. Aus dem Rendez-vous der beiden Sammlungen entwickelt sich eine langsam fortlaufende Choreografie.

JEAN-PAUL RIOPELLE (1923–2002)

Composition, 1951

Stiftung Im Obersteg, Inv. Im 1451

Depositum im Kunstmuseum Basel 2004

WALTER BODMER (1903–1973)

Draht- und Metallplastik, 1955

Kunstmuseum Basel, Inv. G 1978.53

Schenkung Frau Margy Bodmer, Basel 1978

Metallplastik, 1965–1966

Kunstmuseum Basel, Inv. G 1978.54

Schenkung Frau Margy Bodmer, Basel 1978

Stillstand gibt es nicht

Bewegung als Urimpuls. Stillstand gibt es nicht. Alles wirbelt in Jean-Paul Riopelles *Composition* aus Farbspritzern und -tupfen, Farbflüssen und -linien, ein Magma, das Rhythmen und Strukturen bildet. Zufällig oder von Hand gesteuert? Die explosive Intensität des festgehaltenen Vorgangs gleicht eher einem Naturereignis. Etwas birst in tausend Stücke, hinterlässt Splitter und Fetzen, die sich zu einer scheinbaren Ordnung fügen, die – genau betrachtet – ihrerseits aus Teilchen und Partikeln besteht. Und diese Teilchen bewegen sich. Bloss sind sie hier festgezurr in einer Momentaufnahme. Eigentlich möchte das Bild kein Bild sein. Die Intention des Künstlers ist der Malakt, der einem intentionlosen Ereignis gleichkommt. *Es* geschieht. Stehen genügend Farben zur Verfügung, entfaltet das Action-Painting eine Eigendynamik. Mit oder ohne Pinsel und Spachtel. Auf welchem Malgrund auch immer. Und zieht uns in seinen Strudel. Wir sehen Oberflächen und Tiefenstrukturen, Liniengeflechte und Farbkleckse, wir suchen nach Wegen fürs Auge, heraus aus dem Labyrinth vielfältiger Reize, die uns erregen. Unser Puls beschleunigt sich, und plötzlich sind wir uns nicht mehr sicher, ob das Gesehene Chaos oder Ordnung ist, ob hinter der *Composition* nicht ein künstlerischer Urknall steckt.

Walter Bodmers Figuren schaffen eine andere Art von Spannung. Tänzerisch in ihrem Gestus, ganz Bewegung auch sie, messen sie den Raum aus, indem sie Raum fordern. Die weit ausgebreiteten Arme der Frauengestalt wirken nicht nur selbstbewusst, sondern imperativisch. Hier dreht *Ich* seine Runde: Macht Platz, kommt mir bloss nicht zu nahe!

Dafür mögen gute Gründe vorliegen. Etwa der, jemanden abzuwehren. Was ist denn mit dieser seltsamen Figur, die einen speerartigen Stachel in den Schoß der Schönen zu bohren droht? Diese weicht ein wenig zurück, erschrocken vor so viel Zudringlichkeit. Was weiter geschieht – wir wissen es nicht. Die angehaltene Bewegung lässt es nur erahnen.

Bodmer arbeitet mit Draht, der statt Volumen Bewegtheit suggeriert: durch gestaffelte Umrisslinien und «Gliedmasse». Der kunstvoll gebogene Draht erzeugt Schwung und Rhythmus. Kein Zufall – der Künstler war auch Jazzmusiker. Seine Plastiken sind filigrane Versuche, Draht, Eisen und Blech in Schwingung zu versetzen. Und schon schwingen wir mit, zaghaft oder nicht.

ANTONI TÀPIES (1923–2012)

Pintura, No. XLVII (Gemälde, Nr. XLVII), 1957

Stiftung Im Obersteg, Inv. Im 1551

Depositum im Kunstmuseum Basel 2004

EDUARDO CHILLIDA (1924–2002)

Música callada (Schweigende Musik) I, 1955

Kunstmuseum Basel, Inv. G 1975.11

Ankauf 1975

Schweigende Musik

Eine Skulptur des baskischen Künstlers Eduardo Chillida trifft auf ein abstraktes Werk des Katalanen Antoni Tàpies. Beide Arbeiten entstanden in den 1950er Jahren, im Schatten des Zweiten Weltkriegs und der Franco-Diktatur in Spanien.

Die Oberfläche des grauen Gemäldes trägt Spuren eines mutwilligen Angriffs. Einkerbungen, Ergebnis gewaltsamer Kratzer und Stösse, scheinen den metallischen Grund aufgeschürft zu haben; der Gestus der Malerei kommt physischer Gewalt gleich. Tàpies hat sich in Paris von Vertreter:innen des so genannten Informel inspirieren lassen. Das von allen Gegenständen befreite Bild bringt er jedoch mit der erdrückenden Realität seiner katalanischen Heimat in Verbindung.

Música callada (Musique tacite) kann mit «schweigender» oder «lautloser» Musik übersetzt werden. Chillida bezieht sich mit dem Titel auf eines der bekanntesten spanischen Gedichte, den *Cántico Espiritual* des Mystikers San Juan de la Cruz (1542–1591), der den «spirituellen Gesang» in einer düsteren Gefängniszelle geschaffen hatte. Chillida übersetzt die stille Poesie in eine abstrakte Eisenskulptur. Für die Herstellung der Plastik verwendete er Teile eines mehrzinkigen Eisenwerkzeugs, wie es in der Landwirtschaft in seinem baskischen Wohnort Hernani benutzt wurde. Die Form der Skulptur oszilliert zwischen einer raumgreifenden, filigranen Struktur und einem Instrument mit gefährlich scharfen Spitzen und Kanten. Neben dem Werk von Tàpies entsteht der Eindruck, dass dieses Eisen die Verletzungen in Tàpies' Malerei herbeigeführt hat.

Beide Werke sind lyrische Schöpfungen, die sich einer eindeutigen politischen Stellungnahme verweigern. Beiden scheint die Erfahrung von Gewalt eingeschrieben, beide zeugen von Melancholie und Verletzlichkeit. Soziale und politische Verwerfungen fordern ihren Preis. Im Gedenken an die Kriegsoffer auch auf spanischem Boden kommt alle Musik zum Schweigen.

RAOUL DUFY (1877–1953)

La sirène (Die Sirene), um 1925–27

Stiftung Im Obersteg, Inv. Im 1181

Depositum im Kunstmuseum Basel 2004

RAOUL DUFY (1877–1953)

Trouville-Deauville, les jetées

(Trouville-Deauville, die Piers), 1929

Kunstmuseum Basel, Inv. G 1960.17

Vermächtnis Dr. h.c. Richard Doetsch-Benziger, Basel 1960

Traum und Erwachen

Der Hafen von Trouville-Deauville weckt in mir die Sehnsucht nach Natur, frischer Luft, Meer, Wärme und unbeschwerten Zeiten. Wie durch ein Fenster blicke ich in die Weite der gemalten Meereslandschaft. Die ungenaue Darstellung der Szene ermutigt mich, meiner eigenen Fantasie freien Lauf zu lassen und allen Alltag hinter mir zu lassen. Als Mitarbeiter des Besucherdienstes im Kunstmuseum Basel bin ich mit vielen Meisterwerken vertraut. Ich betrachte sie regelmässig, oft stundenlang und kenne jedes Detail. Die beiden Gemälde von Raoul Dufy sind hingegen selten zu sehen. Für mich sind sie Entdeckungen, die zum Träumen einladen.

Das gegenüberliegende Bild *La sirène* wirft Fragen auf: Der Titel verrät, dass es sich vielleicht um eine Meerjungfrau (Sirene) handeln könnte, die jedoch wie ein Mensch aussieht. Der Künstler hat scheinbar eine Szene aus der griechischen Mythologie in die Gegenwart übertragen. Ich habe einmal gelesen, dass Sirenen dafür bekannt sind, mit ihrem betörenden Gesang vorbeifahrende Schiffer anzulocken, um sie anschliessend zu töten. Im Hintergrund des Bildes sehe ich zwei Schiffe, die sich der schönen Frau nähern. Ein ungutes Gefühl überkommt mich, und plötzlich fällt mir auf, dass ich als Betrachter der gefährlichen Sirene am nächsten stehe.

Die normannische Hafensicht verführte mich zum Träumen. Die Sirene im zweiten Werk weckt mich wieder auf und ermahnt mich zur Vorsicht, um drohende Gefahren nicht zu übersehen. Der Alltag geht weiter.

ROBERT GENIN (1884–1943)

Balinesin (II), um 1926

Stiftung Im Obersteg, Inv. Im 1208

Depositum im Kunstmuseum Basel 2004

THEO MEIER, genannt Meier aus Bali (1908–1982)

Kopf einer Balinesin, 1938

Kunstmuseum Basel, Inv. G 1978.116

Legat Dr. August Meyer, Basel 1977

Ich sehe sie wie aus Glas

Sie sagen, es sei die höchste Ehre, so der Jugend entrissen zu werden – auszuscheiden, sich formen zu lassen zu etwas Besonderem; ja, der Zeit sein eigenes Bild einzuprägen. Ich war gerade mal fünf, doch hatten sie – mein Vater, der *Raja*, der *Pedanda* ¹ – alles gesehen, was sie sehen mussten: wie beweglich ich war und wie selbstvergessen im Zauber, der allein meinen kleinen, gespreizten Händen entwich. Als Männer hatten sie, ausser ihrem eigenen, keine Verwendung für dieses Ding, das man Ego nennt; ich selbst hatte keins anzubieten.

Sanft schickten sie mich los, mein Schicksal zu erfüllen. Durch die Winkel und Schatten des Tempels liess ich in meinen Augen, Füssen und Fingern heranwachsen, was ich an meinem Kindsein vermisste – meine Mutter, meine Geschwister, mein Zuhause –, und während ich sie zu mir nahm, lernte ich eine neue Sprache: Mit der leisen Bewegung meines Handgelenks kann ich jetzt heimtückischste Dämonen herbeirufen und sie auf ihre Sitze bannen. Einem *Gamelan* ² befehle ich, im Rhythmus meiner Füsse aufzuspielen. Gelegentlich ruft einer im Publikum aus, wie hübsch ich sei, selbst mit schiefem Kopfschmuck – dann brenne ich ihn nieder mit einem Blick.

In letzter Zeit aber sehne ich mich nach dem Anblick eines Mädchens, das in den Tempel kommt, um uns beim Empfang von Gästen zu helfen. Sie ist nicht Tänzerin, doch berührt mich ihre stolze, ungehinderte Weiblichkeit. Ich sehe sie wie aus Glas. Ihre Haltung des Kopfs – so anders als meine. Ihr korallenrotes Haar würde ein besessener Maler in Flammen aufgehen lassen; ihr gesenkter Blick entschuldigt sich für nichts, nicht einmal für die abscheulichen Ohrstecker, die ihre Ohren aussehen lassen wie Mangos.

Ich beneide sie um ihre stillen Bewegungen, um ihr Wesen – wie ein Geschenk der Götter, das nur den Unausgewählten zukommt. Falls in ihren Augen ein Anflug von Kummer aufscheint – hat sie vielleicht Liebe zu geben, aber nirgendwo hinzugehen? –, habe ich es wohl nur geträumt. Was ist schon Grösse, wenn dir der Zugang zu deiner naturgegebenen Schönheit versperrt bleibt?

Es gibt viele Arten des Wünschens. Und ich frage mich, ob es zwischen meiner fortwährenden Bewegung und ihrer himmlischen Weltlichkeit einen Ort gibt, wo wir uns ganz begegnen könnten und wo die Männer nicht sind.

¹ Ein *Raja* ist in Indonesien ein Herrscher, Fürst oder König. *Pedanda* ist die Bezeichnung für einen balinesischen Hindu-Priester.

² *Gamelan* bezeichnet in Indonesien ein Musikensemble, meist mit traditionellen Musikinstrumenten.

ANTONI CLAVÉ (1913–2005)

Cristo de Alba de Tormes, 1954

Stiftung Im Obersteg, Inv. Im 1101

Depositum im Kunstmuseum Basel 2004

RÉMY ZAUGG (1943–2005)

VOIR MORT, 1989

Kunstmuseum Basel, Inv. G 1993.5

Geschenk «Schule und Elternhaus Schweiz» 1993

Totes sehen – eine Basler Bildgeschichte

Der Schweizer Konzeptkünstler Rémy Zaugg realisierte 1989 bei der Galerie Mai 36 in Luzern eine Ausstellung mit dem Titel *VOIR MORT*. Dort wurden 28 genau gleiche Bilder nebeneinander gezeigt. Jedes Bild war von Hand gemalt. Neben der Faszination mischte sich für meine Frau und mich auch Enttäuschung in jenen Galeriebesuch. Warum 28 gleiche Bilder in einer Ausstellung? Ist das nicht langweilig? Hatten wir es mit 28 Toten (*MORT*) oder mit 28 Sehenden (*VOIR*) zu tun?

Der Spanier Antoni Clavé war 30 Jahre jünger als der Sammler Karl Im Obersteg und ein Jahr älter als dessen Sohn Jürg. Die insgesamt 15 Werke Clavés in der Sammlung Im Obersteg sind Erwerbungen des Vaters Karl, mit einer Ausnahme: *Cristo de Alba de Tormes* – ausgerechnet dieses Bild hat sein Sohn Jürg 1955 in Barcelona erworben. Warum gerade dieses Bild?

Jürg Im Obersteg war Leiter des Instituts für Rechtsmedizin der Universität Basel und hatte die Aufgabe, tote Menschen zu untersuchen. Das Werk hat ihn vielleicht aus diesem Grund besonders angesprochen. Aber dies war wohl nicht der einzige Grund. Der Charakter der Sammlung Im Obersteg hatte schon damals etwas Ernsthaftes: Die Judenbildnisse von Marc Chagall, die Absinth-Trinkerin von Pablo Picasso, die Meditationen von Alexej von Jawlensky sind alle keine fröhlichen Bilder. Ich bin mir sicher, dass Jürgs Motivation, dieses Bild zu kaufen, einerseits damit und andererseits mit dem fürs Kunstmuseum Basel so bedeutsamen Werk des toten Christus von Hans Holbein d.J. zu tun hatte.

Zaugg kannte das Kunstmuseum wie seine eigene Hosentasche, und die Bilder von Holbein d.J. inspirierten ihn für sein eigenes Schaffen. Aber auch die Basler Kultur des Totentanzes, die Ernsthaftigkeit der Basler Fasnacht, die pharmazeutische Forschung gehörten gewissermassen zur DNA des Künstlers. Während Jürg und Karl Im Obersteg den Tod mit ihren düsteren Werken «sammelten», setzte sich Zaugg malerisch mit ihm auseinander.

Während ich dies schreibe, wird mir bewusst, wie oft Todesdarstellungen in der Basler Kunst und Kultur anzutreffen sind. Wenn man, wie ich selbst, sein Leben lang in Basel gelebt und die Kultur dieser Stadt verinnerlicht hat, lernt man, dass der Tod zum Leben dazugehört.

GUSTAVE SINGIER (1909–1984)

Ohne Titel, 1956

Stiftung Im Obersteg, Inv. Im 1512

Depositum im Kunstmuseum Basel 2004

JOAN MIRÓ (1893–1983)

Le gentleman (Der Gentleman), 1924

Kunstmuseum Basel, Inv. G 1968.84

Schenkung Marguerite Arp-Hagenbach 1968

Musikstück

ERIK SATIE (1866–1925)

La Diva de l'Empire, 1904

Musiker:innen

Laurie **Hamiche Smirnov** ist eine französische Musikerin, die zunächst Violine studierte und heute an der Musik-Akademie Basel Gesang lernt. Sie tritt regelmässig als Solistin auf und arbeitet als PR-Managerin bei MusikSpitex.

Der Pianist **Alik Balagozyan** stammt aus Belarus. Er studierte Klavier in Minsk, dann an der Musik-Akademie Basel, wo er sein Studium mit einem Master in Performance abschloss. Er tritt sowohl als Solist als auch als Kammermusikpartner auf. Im Jahr 2023 wurde er mit dem Kiefer Hablitzel Preis ausgezeichnet.

RAUM 2

GUSTAVE SINGIER (1909–1984)

Ohne Titel, 1951

Stiftung Im Obersteg, Inv. Im 1511

Depositum im Kunstmuseum Basel 2004

CÉCILE HUMMEL (*1962)

Schlittschuhläuferin, 2009

Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 2014.51

Ankauf mit Mitteln der Stiftung für die Graphische Kunst in der Schweiz 2014

Musikstück

YANN TIERSEN (*1970)

Valse de la Noyée, 1997

Musiker

Philipp Yavorskyi ist ein ukrainischer Akkordeonist. Nach seinem Studium in der Ukraine und einem Erasmusjahr in den Niederlanden hat er kürzlich seinen Master in Bratislava, Slowakei erworben.

Wer ist ‹Grenouille›, Suzanne?

I

Sie steigt in die Wanne, mit einem grossen Schritt, als müsste sie eine Schwelle überwinden. Die Wanne ist gross genug, dass das Wasser ein schwappendes Geräusch von sich gibt, wenn sie ihren Körper darin versenkt. Gross genug, um kleine Wellen zu schlagen, wenn sie mit den Füßen paddelt oder mit der Hand aufs Wasser klatscht. Sogar gross genug, sie bald ganz zu umfassen; ihren Rumpf, ihre Beine, ihre Arme, ihren Kopf, so dass am Ende alle Gedanken in den Abfluss rollen.

(Die Waschfrauenhände danach, diese wässrigen, weisslichen Runzeln, erinnern sie dich, Suzanne, an deine Mutter, die Wäscherin war?)

II

Und aus welchem Gewässer steigt die Badende aus Stein? Aus dem Rhein oder der Wiese? Dem Lago Maggiore? Wohl eher aus dem Becken einer Badeanstalt, vielleicht dem Naturheilbad Margrethen, das 1903 in Basel eröffnet wurde?

Schützend hält sie ihre Arme um Brust und Bauch, um sich vor ungefragten Blicken, einer kühlen Brise abzuschirmen. Geht den Wechsel zurück an Land ohne Hektik an. Als wäre sie noch immer unter Wasser getaucht, hört sie wie von fern das Lachen der Kinder, das Plaudern der anderen Frauen, das Rufen der Schwalben, den eigenen Puls. Spürt zum ersten Mal seit Wochen ganz deutlich, dass auch sie am Leben ist, nicht nur die sportlichen Tänzer auf den Sprungtürmen, die sich pfeilschnell ins Becken stürzen.

Die Wassertropfen rinnen ihre Waden hinunter. Wie anders ihr Herz jetzt schlägt, wie angenehm kühl der Kreislauf seine Runden zieht. So still, dass ihr beinahe schwindlig wird.

III

*Aber der Frosch, Suzanne: Was hat es mit diesem Titel auf sich?
Ist «La Grenouille» der Spitzname der Badenden, das Kosewort der einen
für die andere? Frosch wegen den gespreizten Schenkeln, wegen der
Sprungkraft und dem Winterschlaf?*

*Du hättest mit so viel Trotz gemalt, wie es auch Trotz zum Leben
brauche, sagtest du einmal.*

*Und so viele Akte gemalt, wie du wolltest, von Frauen wie von Männern,
ohne dich um herrschende Tabus zu scheren.*

IV

Die eine Badende steckt entrückt unter einer Schwimmhaube.
Die andere trägt nichts als ihr verknotetes Haar.

SUZANNE VALADON (1865–1938)

La grenouille (Der Frosch), 1910
Stiftung Im Obersteg, Inv. Im 1591
Depositum im Kunstmuseum Basel 2004

CARL BURCKHARDT (1878–1923)

Badende, 1917
Kunstmuseum Basel, Inv. P 40
Ankauf mit Mitteln des Birmann-Fonds 1917

PABLO PICASSO (1881–1973)

Femme dans la loge [verso: *Buveuse d'absinthe*]
(Frau in der Loge [verso: Die Absinth-Trinkerin]), 1901
Stiftung Im Obersteg, Inv. Im 1411
Depositum im Kunstmuseum Basel 2004

PIERRE-AUGUSTE RENOIR (1841–1919)

Femme dans un jardin (*Femme à la mouette*)
(Frau in einem Garten [Dame mit dem Möwenhütchen]), 1868
Kunstmuseum Basel, Inv. G 1988.22
Erworben mit einem Sonderkredit der Basler Regierung
und zahlreichen privaten Beiträgen 1988

Streichelnde, peitschende, deckende Pinselspur

Im Jahr 1868 malte Auguste Renoir ein Bild seiner 20-jährigen Geliebten. Lise Tréhot sitzt elegant in einem Armlehnstuhl, trägt ein dunkles, blau-violettes Pariser Promenadenkleid und lässt ihre linke Hand auf einem kleinen Tisch ruhen. In ihrer Rechten hält sie einen hellen Handschuh. Auffällig sind der rote Korallen-Gold-Ohrschmuck und das blaugraue Mövenhütchen. Renoir hat diese modischen Details präzise dargestellt, vor dem malerisch-lebhaften, dunklen Blattwerk des Hintergrunds kommen sie besonders gut zur Geltung.

Im Gegensatz dazu wirkt Pablo Picassos *Femme dans la loge* wild und expressiv. Picasso war selbst 20 Jahre alt, als er das Porträt der sitzenden Dame mit grellrot geschminkten Lippen und üppigem Hut entwarf. Ihr hart gezeichnetes Gesicht wirkt maskenhaft und verschlossen. Die Umgebung hat Picasso mit energischen, ja heftigen Pinselstrichen in Blau, Gelb und wenigen roten Farben nur grob skizziert. Das Gesicht ist deutlich erkennbar, während das Werk an anderen Stellen wie ein malerisches Experiment fast abstrakt wirkt.

Die *Buveuse d'absinthe* auf der Rückseite von Picassos Bild bildet einen starken Gegensatz zum wilden Farbauftrag. Die Farben sind gedämpft und flächenhafter aufgetragen; die Komposition wirkt ruhiger. Der Blick der Frau scheint nach innen gerichtet, mit den verschränkten Armen signalisiert sie Distanz. Dieses melancholische Bild zeigt das Porträt einer Absinth-Trinkerin, eine unbekannte Randständige im Paris der Belle Epoque.

Die drei Damenbildnisse aus Paris vermitteln dank unterschiedlichem Farbklang und Pinselduktus auch verschiedene Inhalte im zeitlichen Kontext. Meines Erachtens macht die Gegenüberstellung deutlich, dass die Gestaltung und Malweise eines Kunstwerks genauso aussagekräftig sein kann wie sein Motiv.

NIKLAUS STOECKLIN (1896–1982)

Sarg-Schreinerei, 1919

Stiftung Im Obersteg, Inv. Im 1631

Depositum im Kunstmuseum Basel 2004

HANS HOLBEIN D. J. (UM 1497/98–1543)

Zwei Schädel in einer Fensternische, um 1520

Kunstmuseum Basel, Inv. 299

Amerbach-Kabinett 1662

Musikstück

ROBERT SCHUMANN (1810–1856)

Dichterliebe Op. 48 auf Gedichte von Heinrich Heine

Nr. 16 *Die alten bösen Lieder*

Musiker

Duo Gygli-Domański: Die beiden Musiker treten seit 2019 als Duo auf. **Felix Gygli** (Bariton) ist Gewinner des Kathleen Ferrier Awards 2023 und Mitglied des Internationalen Opernstudios am Opernhaus Zürich. **Tomasz Domański** ist Pianist mit Fokus auf Liedbegleitung und Korrepetition.

Unter dem Fensterkreuz

Die Schädel: Wir liegen hier im Fenster. Wie ausgestellt. Die Leute erschrecken, wenn sie uns sehen. Ihre eigene Sterblichkeit gruselt sie. «Was ihr seid, das waren wir. Was wir sind, das werdet ihr!»

Der Sarg: Auch ich spüre den Schauer, wenn die Leute an mir vorübergehen. Je kleiner ich bin, desto mehr erschrecken sie. Nichts setzt ihnen so sehr zu wie ein Kindersarg. Dabei ist man doch in jedem Alter alt genug zum Sterben.

Die Schädel: Uns hat man im 16. Jahrhundert gemalt. Ein Jahrhundert der Umbrüche. Martin Luther spitzt die Feder und erschüttert mit dem Wort die Welt. Magellan umsegelt sie, die Welt. Das Osmanische Reich steigt zur Weltmacht auf. Alle greifen sie nach der Welt und müssen sie wieder loslassen.

Der Sarg: Mich malte man im Jahre 1919. Was war das für eine Zeit? Ein Weltkrieg mit modernen Mitteln forderte Millionen Tote. Nichts ist mehr so, wie es war. Machtzentren wechseln. Atemlos verändert sich die Welt. Technischer Fortschritt und Genozide offenbaren den Menschen in seinem Widerspruch.

Die Schädel: Je mehr sie ihn verdrängen, desto erbarmungsloser kehrt er zurück, der Tod. Schaut uns an, wer hat uns hierhin gelegt, in dieses Fenster, damit uns alle sehen können? Und sehen sie auch das Kreuz über uns? Was sehen sie, wenn sie das Kreuz sehen?

Der Sarg: Sie sehen das Symbol des «christlichen Abendlandes», heruntergewirtschaftet zu einem Fensterkreuz. Sie sehen das Kreuz in der Zeitung: Jemand ist gestorben. Auch blicken sie mit Schauern auf die lange Geschichte des Todes in Europa, auf den Missbrauch des Kreuzes als militärisches Siegesversprechen: «In diesem Zeichen wirst du siegen!»

Die Schädel: Und sie vergessen es wieder. Das Hirn, das wir beherbergen, ist zu schwach, um die Erinnerung zu bewahren. Darum sind wir hohl. Hohl sind ihre Beteuerungen. «Nie wieder!», sagen sie und meißeln es in Stein. Doch Stein ist geduldig und die Erinnerung hält höchstens drei Generationen. Dann fängt alles wieder von vorne an.

Sarg und Schädel: «Ich elender Mensch! Wer wird mich erlösen aus diesem toterfallenen Kreislauf?»

MAURICE DE VLAMINCK (1876–1958)

Côte de mer (Meeresküste), um 1932

Stiftung Im Obersteg, Inv. Im 1602

Depositum im Kunstmuseum Basel 2004

LEIKO IKEMURA (*1951)

Ur, 1992

Bronze

Kunstmuseum Basel, Inv. G 2019.7

Schenkung Catherine und Bernard Dreyfus Soguel 2019

Ur Meer Wesen Sehräuberei, vier Paarungen.

Wasser bewohnt zu zirka siebzig Prozent die Erdballhaut. Meere, Ozeane, bewegtes Blauweiss himmelwärts – wie auf Maurice de Vlamincks Meerbild. Viel der Erde erscheint uns so: als Fläche. Blau/Blaugrau, weisse Gischt, dynamische Wasser. Überall Übergänge. Und irgendwo zwischen Erde und Himmel im Meerischen die Urwesen von Leiko Ikemura. Von denen eines vor Ihnen steht bzw. als Papierflächheit ihr Auge bewohnt, zusammen mit dem Rand des Meeres von Vlaminck. Urwesen und Urmeer: erste Paarung.

Im wilden Meer besinnen Wesen oft tropfenförmig doch scharfkantig die Meere, die selbst Urwesen sind. Wie Steine am Meeresrand vom Wasser «gewaschen» mit Durchgängen, so auch das Urwesen. Dessen Öffnungen sind durch Wasser, die Bewegungen der Zeit/des Wetters von Vlamincks Meerheit durchwirkt. Seeraum und Sehraum: zweite Paarung.

Scharfkantige Körperformen wie Pflanzenblätter, wie Pfeilschwanzkrebse – so der Kopf von Ikemuras Urwesen; Wesen einer Zeit ganz ohne Kategorien wie Pflanzen und Tiere oder Meer und Zeit. Beide, Vlamincks Meer und Ikemuras Wesen, Seeraum und Sehraum, hier durchwirkt und einander Teil der Kunst sesshafter Welten: Das Meer an der Wand, die Zeitgestalt gesockelt. Sehräuberei und behaustes Sein – Kunstdenken und Drinnenraumwissen: dritte Paarung.

Aus Perspektive der Digitalisierung, der Stromdinge wie Video- oder Virtual-Reality-Kunst, wirken beide Werke archaisch. Kein Leuchten, keine elektromagnetische Bedingung: Im Blick digitaler Dingwelten sind die Raumzeitmaterialisierungen von 1932 (Vlamincks Himmelwasserübergänge) und 1992 (Ikemuras Zeittiefe) wie von einer anderen Welt – als Dinge/Kunst mehrheitlich von Menschenhand gemacht und begriffen wurde/n. Kunst/Historisierung – Zeitalter von Wissen und Schaffen: vierte Paarung.

PABLO PICASSO (1881–1973)

La guenon et son petit (Pavianweibchen mit Jungem), 1951

Stiftung Im Obersteg, Inv. Im 1414

Depositum im Kunstmuseum Basel 2004

ROSEMARIE TROCKEL (*1952)

Ohne Titel, 1984

Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1991.220

Geschenk Dr. Ernst Vischer, Basel 1991

ROSEMARIE TROCKEL (*1952)

Ohne Titel, 1984

Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1997.419

Erworben mit Mitteln der Max Geldner-Stiftung 1997

Menschliche Tiere

Menschen machen Bilder von fast allem: von sich selbst und anderen Wesen, von Natur oder Gebäuden. Sie nutzen Techniken, bestimmen die Perspektive. Sie haben gelernt, diese für ihre Interessen zu nutzen. In der fortlaufenden Arbeit mit diesem visuellen Erbe zeigen sich Lücken und Verluste, aber auch Kontinuitäten. Zur Tradition künstlerischer Bilder gehören Erfindungen und Formate, die sich unablässig Vereindeutigungen widersetzen oder totalisierende, vernichtende Blickregime unterlaufen. Tiere spielen dabei die von Menschen zugewiesenen Rollen.

Was wäre anders, wenn jedes Tier, wie es Rosemarie Trockel mit einem ihrer Künstlerbücher 1993 in den Raum gestellt hat, eine Künstlerin «ist»? Es würde klarstellen, dass es ein bisher unberücksichtigtes (kulturelles) Erbe gibt. Sind Menschen geeignet, dieses Erbe zu erschliessen? Wegen ihrer Zivilisationsgeschichte mitsamt der Produktion von Tierbildern wären sie zunächst ausgeschlossen. Auch Kunstschaaffende hätten ihre Kompetenz neu nachzuweisen. Insbesondere diejenigen, die karikierend und selbsterhöhend den Topos vom «Affen als Maler» eingesetzt haben. In Pablo Picassos Fall wäre ein ganzes Dossier auszuwerten. Affen tauchen in seinen Werken ab 1905 auf; eine Meerkatze namens Monina gehörte zeitweilig zu seiner Ateliergemeinschaft. Picasso besass Werke von Congo (1954–1964) – einem Affen, den der Verhaltensforscher Desmond Morris im Londoner Zoo als Maler auftreten liess. Die Plastik *La guenon et son petit*, für die Picasso Spielzeugautos seines Sohns Claude, gebrannte Keramik, Autofedern, Holz, Metallteile und Gips zu einer Materialassemblage fügte, wäre zusätzlich und in einer Kleinauflage in Bronze zu listen.

Welche Kriterien hätten Menschen zu erfüllen, um Kunst von Tieren beurteilen zu können? Eines haben Trockel und Carsten Höller 1997 im Rahmen ihres Projekts *Ein Haus für Schweine und Menschen* für die documenta X in Kassel benannt: anzuerkennen, dass ihre Vormachtstellung gegenüber anderen Lebewesen auf einem Cluster von Vormundschaften beruht, von denen die wenigsten haltbar sind.

Mehr als zehn Jahre zuvor hatte sich Trockel in Serie selbst erprobt, Affen zu zeichnen. Als Untergrund dienten ihr Rückseiten von Plakaten und oft säurehaltige Schreibpapier, die sich verfärben, wenn sie Licht ausgesetzt sind. Partien bestehen aus hochglänzender Sprühfarbe, andere erscheinen matt, lassen Pinselauftrag und Trocknungsspuren erkennen. Die Grossformate, die wie Kopfstudien als Halb- und Dreiviertelporträts ausgeführt sind, koppeln seelische, mentale Zustände und Gesten an hybride Körper. Subtil und entschieden zugleich unterwandern diese Werke das Mantra evolutionären Fortschritts patriarchaler Ordnung.

JEAN DUBUFFET (1901–1985)

Effigie rocher fruiteux

(Bildnis eines fruchttragenden Felsens), 1958

Stiftung Im Obersteg, Inv. Im 1171

Depositum im Kunstmuseum Basel 2004

JEAN DUBUFFET (1901–1985)

Le crapaudeur (Der Kröterich), 1959

Kunstmuseum Basel, Inv. G 1964.11

Schenkung Werner Schenk 1964

Maira van Dam ist zwölf Jahre alt und besucht die erste Sekundarschule in Binningen.

Steinige Wesen

Wenn ich die Kunstwerke nebeneinander sehe, denke ich an Menschen. Menschen wie auch Kunstwerke sind verschieden, keiner gleicht dem anderen und doch haben alle ihre Gemeinsamkeiten. Zwei Kunstwerke, geschaffen vom gleichen Künstler, mit anderen Materialien – das eine wirkt fröhlicher, freundlicher als das andere, ist rundlicher und sieht gemütlicher aus, es lebt vielleicht in einer grossen Familie. Das andere Werk ist knochiger, trauriger oder sehnsüchtiger, älter und einsamer. Aber auch die Gemeinsamkeiten sind nicht zu übersehen. Beide haben etwas Steiniges, Felsiges, beiden fehlt etwas, wenn man ihrem Blick folgt; sie sind nicht eckig, und beide sind einzigartig.

Wenn ich ihnen begegnen wollte, würde ich sie in steinernen Tälern und in Höhlen suchen. Vielleicht fände man ja noch mehr von ihnen? Sie könnten aber auch an anderen Orten hausen, denn sie sind nicht wirklich aus Stein. Der eine besteht aus Farbe auf Leinwand, der andere aus Papier-mâché. Doch wer sagt uns überhaupt, dass diese Wesen männlich sind? Vielleicht kann man das gar nicht wissen, weil sie ausgestorben sind? Schauen sie deshalb so betrübt?

Ich würde sie gerne fragen, wie es ihnen geht und was ihnen fehlt. Natürlich wäre ich verunsichert, wenn ich sie wirklich treffen würde, doch ich denke eigentlich, dass sie niemandem etwas antun würden. Aber wirklich wissen, kann man es nicht. Der Mensch weiss von Vielem nichts. Man muss auch nicht alles wissen, um etwas Besonders zu machen. Die Kunst kennt keine Grenzen, alles ist möglich. Sie zeigt nicht nur, was man schon kennt. Künstler:innen können Neues, Geheimnisvolles und Unbekanntes erschaffen. Und genau das ist bei diesen zwei Werken der Fall.

RAUM 5

MARIANNE VON WEREFKIN (1860–1938)

Gens qui passent, (Menschen, die vorbeigehen), um 1910

Stiftung Im Obersteg, Inv. Im 1611

Depositum im Kunstmuseum Basel 2004

RAOUL DUFY (1877–1953)

Ackerlandschaft, Ohne Datum

Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1940.23

Ankauf 1940

Bilder als Quellen

In der Regel haben Historiker:innen ein eher ambivalentes Verhältnis zu den Werken von Maler:innen und Schriftsteller:innen. Denn Romane und Bilder sind für uns selten verlässliche Quellen zur Rekonstruktion und Deutung historischer Ereignisse und Prozesse. Allerdings regen sie uns zuweilen mehr zum Nachdenken über den Gegenstand ihrer Darstellung und die Zeit ihrer Entstehung an als Bilanzen, Protokolle und Berichte, auf die wir uns gerne stützen. Das gilt insbesondere auch für *Gens qui passent* von Marianne von Werefkin und *Ackerlandschaft* von Raoul Dufy.

Gens qui passent hiess auch die französische Version des 1942 gedrehten Films *Menschen, die vorüberziehen* von Max Haufler, der von der Kritik vor allem als Begegnung zwischen einem sesshaften Bauerntum und einem fahrenden Künstlervolk wahrgenommen wird. Ob diese Interpretation Hauflers Intentionen gerecht wird, sei dahingestellt. Relevanter ist, dass sich das gleichnamige Bild von Werefkin einer solch reduktionistischen Betrachtung radikal entzieht. Denn wir wissen nicht: Gehören die auf dem Bild dargestellten Menschen und Tiere zu einer Gruppe von Fahrenden? Oder sind sie Teil einer bäuerlichen Gesellschaft, die aufgrund der Saisonalität der agrarischen Produktion unterwegs ist? Das Bild ruft uns zudem in Erinnerung, dass Teile der bäuerlichen Bevölkerung auch wegen Umweltkatastrophen oder sozialen Konflikten immer wieder unterwegs sind, wie es beispielsweise Fotografien von Dorothea Lange und Arthur Rothstein aus den USA der 1930er und 1940er Jahren dokumentieren.

Ähnlich vieldeutig – und damit zum Nachdenken anregend – präsentiert sich die *Ackerlandschaft* von Dufy. Das Bild zeigt uns nicht nur arbeitende Menschen, sondern auch, dass sie dabei auf die Hilfe von Verbrennungsmotoren zurückgreifen. Deren Antrieb, die Kohle, stammt allerdings nicht mehr wie die Ernährung der Menschen und ihrer Nutztiere aus der Biosphäre. Sie kann deshalb nur noch verbraucht, nicht mehr reproduziert werden. Denn die energetische Grundlage des Verbrennungsmotors stammt aus dem Erdinnern, der Lithosphäre, von deren Vorräten die Industriegesellschaften seit dem 19. Jahrhundert leben.

KIKI DE MONTPARNASSE (ALICE ERNESTINE PRIN) (1901–1953)

Les lavandières (Die Wäscherinnen), 1927

Öl und Bleistift auf Leinwand

Stiftung Im Obersteg, Inv. Im 1291

Depositum im Kunstmuseum Basel 2004

BORIS MIKHAILOV (*1938)

Ohne Titel, aus der Serie: *Yesterday's Sandwich*,

1968-1975, Abzug 2002

Farbfotografie; Ed. 2/5

Kunstmuseum Basel, Inv. G 2012.7

Ankauf mit einem Beitrag des Vereins der Freunde des

Kunstmuseums Basel 2012

Ein alltägliches Leben

Warum werden bestimmte Szenen aus dem Alltag in Kunstwerken verewigt, während andere unbeachtet bleiben? Wie wählen Künstler:innen aus, welchen Momenten sie Aufmerksamkeit schenken? Zufall? Prägende Erlebnisse? Oder der Zeitgeist?

Kiki de Montparnasse und Boris Mikhailov richteten ihren Blick auf Szenen des alltäglichen Lebens und verliehen ihnen durch ihre Werke bleibende Bedeutung. Mikhailovs Werk versetzt mich augenblicklich zurück in meine Kindheit, als würde es Erinnerungsfetzen abspielen, übereinandergelegt wie transparente Folien. Ich finde mich in meiner gesichtslosen Heimatstadt im Osten der Ukraine wieder. Die Bewohner:innen hängten im Hof ihre Wäsche auf, sodass wir nicht nur Leintücher und Kleidung sahen, sondern auch die Unterwäsche der Nachbar:innen. Im Winter froren die Sachen ein, und wir holten sie mit kalten Händen ins Haus, begleitet vom frischen Duft des Winters.

Im Sommer schlichen wir heimlich aus dem Hof, während unsere Eltern arbeiteten. Wir liefen zur Eisenbahn und gingen entlang der Schienen zum Fluss. Wenn ein Zug kam, sprangen wir in die Dornenbüsche am Rand und naschten von den Schlehen.

Auf Mikhailovs Foto blockiert Wäsche die Schienen, als würde der Alltag den Weg nach vorn versperren. Denn die Gleise scheinen noch in Betrieb zu sein. Ich frage mich: Werden die Menschen ihre Wäsche rechtzeitig abhängen können, oder rast der Zug hindurch und zerreisst die Leine mitsamt jeder Alltagsroutine?

Wir umgehen die aufgehängte Wäsche und folgen den Schienen bis zum Fluss im Bild von Kiki de Montparnasse, tauchen ein in eine andere Zeit, spulen sie zurück wie den Faden auf einer Spule. Wir sehen die Frauen, die diese Kleidung waschen – Frauen, die ihrer vertrauten Arbeit nachgehen. Sie hängen die Wäsche an dieselbe Leine, den Faden der Zeit, der diese Szene bis in die Gegenwart trägt und sie uns hier und jetzt zugänglich macht, ihr dabei die ursprüngliche Banalität nimmt. Der Fluss fließt weiter und trägt die Flecken mit sich fort, die die Frauen so sorgfältig ausgewaschen haben.

Die Schienen auf Mikhailovs Foto gleichen einem Strom, der uns von einem Punkt zum anderen, von einer Zeit in eine andere versetzt. Wird das alltägliche Leben die Flucht nach vorn aufhalten oder triumphieren Geschwindigkeit und Fortschritt? Oder wird der Zug die Szene von *Les Lavandières* durchbrechen, die Leine und das frisch Gewaschene zerreißen? Mikhailov lässt die Antwort offen, ebenso wie er sein Foto unbetitelt lässt.

KURT SELIGMANN (1900–1962)

La ronde (Reigen), 1961

Stiftung Im Obersteg, Inv. Im 1492

Depositum im Kunstmuseum Basel 2004

HANS ARP (1886–1966)

Scène végétative (Ronde de danseuses) (Vegetative Szene (Reigen der Tänzerinnen)), 1950

Kunstmuseum Basel, Inv. G 1968.39

Schenkung Marguerite Arp-Hagenbach 1968

Tanzwut

Am Sonntag, 14. Juli des Jahres 1518, einem schwülheissen Sommertag, setzt bei Strassburg ohne äusseren Anlass auf offener Strasse ein grosser Tanz ein. «Dieses Tanzes Urheberin war ein Weib namens Troffea, eine halsstarrige, wetterwendische, tolle Kreatur, die alle Menschen, und ihren lieben Mann besonders, durch ihre Albernheiten recht zu ärgern gedachte.» Die Frau beginnt mit langsamen Bewegungen, dann dreht sie sich immer schneller und schneller. Der Tanz steckt weitere Frauen und Männer an, sie tanzen in Gruppen oder allein auf den Plätzen, durch Strassen und Gassen. Eine unbewusst ablaufende Tanzwut ergreift immer mehr Personen, und zur herbeigerufenen Musik kreist die Hundertschaft, manchmal bedächtig, dann wieder mit zunehmender Ausgelassenheit – ein stetes, rhythmisches Kreisen.

«Da erhob sich ein dantz von iungen und alten leutten, die tanzten tag und nacht, dass sie nider fielen, also dass über 100 zu Strassburg auff einmal tanzten. [...] Viel tanzten sich zu tode.» Die einzelnen Menschen fliessen ineinander und verschmelzen zunehmend zu einem einzigen Bewegungskörper, der sich in einem unaufhörlichen Zyklus dreht, sich windet und verformt, bis einzelne Tanzende tot aus dem Gefüge fallen. Aus Teilen wird ein Ganzes, so wie einzelne Zellen einen Körper bilden, der sich zyklisch erneuert bis zum Tod, mit dem er wieder auseinanderfällt. Dass der Tod nie wirklich endgültig ist, da die Zellen im Kleid der nächsten Generation weiterleben, ist ein kleiner Trost.

Der unendliche Tanz der Menschen in Strassburg wandelt sich in einen unbegreiflichen Kampf, die reine Lebensfreude in eine beängstigende Qual, bewusste Kognition kippt in ein unbewusstes Taumeln der Gefühle und in unkontrollierte Bewegung. Scheinbar fröhliches Feiern wird zu dämonischer Besessenheit und Irrsinn. Einzig rote Schuhe und die Anbetung des Heiligen Veit bringt die erhoffte Erlösung.

«Do schickte man sie hinder Zabern zu St. Veit, zom holen stein, auff waegen; da gab man ihnen creutzle und rothe schuh, und macht mess über sie. An den schuhen war unten und oben creutz mit dem chrisam gemacht und mit weyhwasser besprengt in St. Veits nahmen, dass halff ihn vast allen.» In Strassburg, erzählen die historischen Quellen, hat der Heilige Vitus wieder für Ruhe gesorgt. Doch in der Kunst überleben die Geister des Tanzes bis heute.

KURT SELIGMANN (1900–1962)

Menuett, 1961

Stiftung Im Obersteg, Inv. Im 1491

Depositum im Kunstmuseum Basel 2004

MAX ERNST (1891–1976)

La grande forêt (Der grosse Wald), 1927

Kunstmuseum Basel, Inv. 1580

Mit einem Beitrag von Dr. Emanuel Hoffmann-Stehlin erworben
1932

Musikstück

KURT SCHWITTERS (1887–1943)

Die Ursonate (Ein dadaistisches Lautgedicht in vier Sätzen), 1932

Musiker

Corentin Marillier ist Perkussionist, Performer und Komponist. Sein musikalisches Schaffen bewegt sich an der Schnittstelle zwischen zeitgenössischer klassischer und experimenteller Musik. Er ist künstlerischer Co-Leiter des Genfer Kollektivs Eklekto.

Shamsuddin Naseri ist 20 Jahre alt, kommt aus Kundus, Afghanistan und lebt seit zwei Jahren in Basel. Demnächst beginnt er eine Lehre im Bürgerspital Basel.

Ein Vogel in der Dunkelheit, Tanzende im Licht

Das Gemälde von Max Ernst wirkt dunkel und traurig: drei verbrannte Berge, verkohlte Bäume in einer stillen, kalten Nacht. Rechts im Bild sitzt einsam ein kleiner Vogel. Er schaut auf die zerstörte Landschaft. Ich stelle mir vor, dass der kleine Vogel nach Hause geflogen ist und dort nichts mehr vorfindet – kein Nest, keine Familie, kein Zuhause. Das Bild erinnert mich an die Menschen in Afghanistan, die aus dem Krieg zurückkehrten und ihre Häuser nur noch als Ruinen vorfanden, ihre Familien nicht mehr dort waren. Der Mond im Hintergrund ist gross und kalt. Sein Licht scheint auf den Tod, der die Nacht beherrscht. Die Farben im Bild sind dunkel. Vielleicht hat jemand die Bäume absichtlich verbrannt? Das Gemälde zeigt die traurige Realität für viele Menschen in Kriegsgebieten.

Die Zeichnung von Kurt Seligmann ist ganz anders. Sie zeigt Menschen, die tanzen. Ich glaube, es sind drei Frauen und ein Mann. Sie bewegen sich frei und leicht, leidenschaftlich und voller Freude. Der Tanz wirkt fast wie ein Traum, wie etwas Unwirkliches, das sich in einer Welt voll von Möglichkeiten abspielt. Die Tänzer:innen geniessen die Nacht und haben keine Angst. Sie erinnern mich an das Leben in der Schweiz. In Afghanistan wäre ein solcher Tanz undenkbar. Wegen der Religion und den gesellschaftlichen Regeln dürfen Frauen und Männer nicht zusammen tanzen. Musik und Tanz sind in meiner Heimat verboten. Nackte Beine, wie man sie im Bild sieht, sind auch nicht erlaubt. Aber hier zeigt der Tanz Freiheit. Freiheit sich zu bewegen, Emotionen zu zeigen und zu leben, ohne Scham und Angst vor Strafe.

Diese beiden Bilder zeigen, wie verschieden das Leben auf der Welt sein kann. An einem Ort bringt die Nacht Zerstörung und Trauer. An einem anderen Ort bringt sie Freude und Freiheit. Es ist dieselbe Nacht, aber sie zeigt zwei ganz andere Wirklichkeiten. Manchmal frage ich mich, zu welcher dieser Welten ich selbst gehöre. Zu der dunklen Welt des Vogels oder der freien Welt der Tanzenden? Und von welcher Welt träume ich?

Diese Broschüre erscheint anlässlich der Sammlungspräsentation *Paarlauf*
17.8.2024–27.7.2025
Kunstmuseum Basel | Hauptbau
Kuratorin: **Géraldine Meyer**
Lektorat: **Isabel Zürcher**
Gestaltung: **STUDIO NEO**, Basel
© 2025 Kunstmuseum Basel, Stiftung Im Obersteg und die Autor:innen

Die Ausstellung wird unterstützt durch:

Stiftung | **Im Obersteg** | im Kunstmuseum Basel

Die Swiss Foundation for Young Musicians (FYM) wurde 2012 in Basel gegründet. Die Stiftung fördert junge Musiker:innen auf ihrem Weg auf die Konzertbühne und ins Berufsleben, vor oder direkt nach ihrem Studienabschluss. Am Stiftungsdomizil, Spalenvorstadt 25, Basel finden regelmässig Konzerte mit jungen Musiker:innen statt. foryoungmusicians.ch

Wahl der musikalischen Beiträge und der Musiker:innen für die Ausstellung:
Isabel Heusser, künstlerische und administrative Leitung der FYM.

FOR
YOUNG
MUSICIANS

Kunstmuseum Basel

St. Alban-Graben 16 / Telefon +41 61 206 62 62
info@kunstmuseumbasel.ch / kunstmuseumbasel.ch

    #kunstmuseumbasel
