

kunstmuseum basel

Making the World

Spirituelle Welten

27.11.2021
— 24.4.2022

Die Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung

«Making the World – Spirituelle Welten»

Kunstmuseum Basel 27.11.2021–24.04.2022

© 2021 Kunstmuseum Basel

© Abbildungen: siehe Abbildungsnachweis

Projektteam: Richard Kunz, Florence Roth (Museum der Kulturen Basel)

Bodo Brinkmann, Gabriel Dette (Kunstmuseum Basel)

Assistenz: Silvia Greber

Texte: Bodo Brinkmann, Alexander Brust, Tabea Buri, Silvia Greber, Franziska Jenni,

Richard Kunz, Stephanie Lovász, Ursula Regehr, Florence Roth,

Anna Schmid, Beatrice Voirol

Lektorat, Korrektorat: Gabriel Dette

In den Katalogköpfen ist

Museum der Kulturen Basel «MKB»,

Kunstmuseum Basel «KMB» abgekürzt.

Alle Massangaben H × B (× T).

Making the World

Spirituelle Welten

Inhalt

4	Zur Einführung
8	Höhere Wesen
28	Eintritt ins Leben...
32	...und andere Übergänge
46	Der abwesende Gott
54	Zurück zu den Ursprüngen
68	Abbildungsnachweis

Zur Einführung

Eine Kooperation zwischen Kunstmuseum Basel und Museum der Kulturen Basel

Als das Kunstmuseum Basel während des Bauprojektes geschlossen werden musste, war ein umfangreicher Bestand der alten Meister 2015/2016 zu Gast im Museum der Kulturen Basel. Die Ausstellung «Holbein. Cranach. Grünewald – Meisterwerke aus dem Kunstmuseum Basel» wurde im doppelgeschossigen so genannten Anchor-Raum präsentiert; der Raum und besonders seine Höhe brachte eine eher ungewöhnliche Hängung mit sich, die eine neue Perspektive sowohl auf einzelne Werke wie auch auf das Ensemble zeitigte. Eine Erweiterung der Perspektive war den Werken aber auch durch ihre Umgebung, durch das andere Haus und die angrenzenden Ausstellungen garantiert. Diese Veränderung des Kontextes war Thema in gemeinsamen Führungen, die von Mitarbeitenden der beiden Häuser im Tandem abgehalten wurden. Sowohl die Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker wie auch die Ethnologinnen und Ethnologen empfanden diese fächerübergreifende Arbeit als bereichernd und inspirierend. Daraus entstand schliesslich die Idee, die Zusammenarbeit von der Veranstaltungsebene auf die Ausstellungsebene auszubauen.

Die Kooperation des vorliegenden Projektes hatte zum Ziel, ein Ausstellungsthema von Grund auf gemeinsam zu erarbeiten. Damit begaben sich die Projektmitarbeitenden beider Häuser auf eine spannende Reise, sowohl in das jeweils andere Fachgebiet, aber auch in die jeweiligen Depots des anderen Hauses. Dabei entstanden viele Ideen, die aus den unterschiedlichsten Gründen wieder verworfen wurden. Allerdings gab es eine Konstante bei allen Projektskizzen: die inhaltliche und visuelle Annäherung der beiden Sparten. Wir stellen uns mit der Kooperation also der Herausforderung, der langen Reihe an Bemühungen, heute als unterschiedlich aufgefasste Sammlungs- und Museumssparten miteinander in Beziehung zu setzen, einen neuen Impuls zu geben.

Mit der Ausdifferenzierung der wissenschaftlichen Disziplinen im 19. Jahrhundert gingen auch Trennungen der musealen Sammlungen einher: aus Universalmuseen als Heimstatt für alles Sammelwürdige wurden Spezialmuseen – etwa Museen der Geschichte, Kunst, Antike, Ethnologie, Naturgeschichte etc. Diese Differenzierungen erforderten Kriterien, um Objekte und

Sammlungen zu einer Museumssparte zuordnen zu können. Dabei wurden Artefakte von nicht-westlichen Kulturen grösstenteils in ethnologischen Museen untergebracht, und damit institutionell getrennt zum Beispiel von Kunstwerken des Abendlandes. Über Jahrzehnte wurden unter dem Label «Kunst oder Kontext» Debatten darüber geführt, ob Werke von aussereuropäischen Kulturen eindeutig ethnologischen Museen zuzuschlagen seien oder nicht doch eher als Kunstwerke zu kategorisieren seien und damit in Kunstmuseen gehörten. Wurden sie dennoch, etwa in Sonderausstellungen, zusammengeführt, folgten – mitunter heftige – Diskussionen über die Art der Präsentation und über dahinter vermeintlich oder tatsächlich versteckte Ansprüche wie Erhöhung oder Überhöhung der eigenen Kultur gegenüber allen anderen, ganz im Geiste einer kolonialzeitlichen Haltung «the West and the rest».

Das berühmteste Beispiel dafür ist wohl bis heute die von William Rubin 1984 im Museum of Modern Art kuratierte Ausstellung «Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern». Die Ausstellung und dazugehörige Publikation löste in ethnologischen Kreisen einen Sturm der Entrüstung aus. Argumente drehten sich etwa um die erneute Aneignung, wenn nicht gar Einverleibung der Ethnografika in das Projekt «westliche Moderne», um diese einmal mehr zu zelebrieren; Vorwürfe bezogen sich auch auf die Reduktion der Ethnografika auf ihre Formsprachen, die lediglich als Inspiration für westliche Kunstschaffende «vorgeführt» wurden. Dazu gehören auch implizite Versprechen des Titels: Kritiker führten ins Feld, dass «affinities» oder «Verwandtschaften» nicht als blosser Allegorie hätte verstanden werden sollen. Ein Verständnis, das Verwandtschaften ernsthaft in Betracht gezogen hätte, hätte auch auf historische, wirtschaftliche und politische Aspekte rekurriert und wäre damit einer «wahrhaften» Gleichbehandlung der gezeigten Werke nähergekommen. Keines der zahlreichen nachfolgenden Projekte zu der Thematik formulierte nochmals einen so weitreichenden Anspruch und keines erzielte auch nur annähernd ähnlich grosse Aufmerksamkeit.

Die Probleme des kritisierten Verfahrens mit seinen impliziten westlichen Haltungen sind keineswegs gelöst, aber sie halten uns auch nicht davon ab, weitere Experimente in die – hoffentlich zielführende – Richtung zu unternehmen. Die Früchte unserer Zusammenarbeit, die beiden Ausstellungen «Making the World» – die eine im Museum der Kulturen Basel, die andere im Kunstmuseum Basel – können als Teil dieser Auseinandersetzungen verstanden werden. Dabei war es uns von Anfang an wichtig, ein konfrontatives Vorgehen zu vermeiden und nicht unter dem Vorzeichen der Gegenüberstellung vorzugehen. Auch der Vergleich steht nicht im Vordergrund, denn das Vergleichen würde eindeutige und nachvollziehbare Kriterien voraussetzen, um nicht ungleiche Dinge gleichzusetzen. Stattdessen sollen Möglichkeiten eröffnet werden, die sich aus Beziehungen ergeben, wenn Objekte physisch in einem

Raum zusammenkommen und so zwangsläufig miteinander kommunizieren. Waren Kunstgeschichte und Ethnologie lange Zeit durch unterschiedliche wissenschaftliche Ansätze und Vorgehensweisen geprägt, so fragen seit geraumer Zeit beide Fächer nach Verflechtungen des Individuums mit seiner Umgebung: Welche Welt imaginieren die Kreativen oder von welchem Weltbild gehen sie aus? Welche Intention verfolgen sie und was lehrt uns das jeweilige Artefakt über das ihm zugrundeliegende Weltbild? Welche Welt entsteht durch die Hervorbringung eines Werkes, wenn jeder Schöpfungsakt, auch der geringste, die Welt als Summe aller Tatsachen und subjektiven Einstellungen zwangsläufig verändert?

Mit diesen Fragestellungen im Kopf unternahmen die beteiligten Kuratorinnen und Kuratoren beider Häuser zahlreiche gemeinsame Gänge in die Depots, wählten Werke aus, hinterfragten und prüften diese fortlaufend. In langen und intensiven Diskussionen näherten sie sich der Thematik vorsichtig, schrittweise und in ständigem Austausch an. Dabei mussten grundlegende Unterschiede in den Arbeitsweisen überbrückt, Annäherungen an das Fachdenken der anderen Disziplin versucht und Prämissen, die sich daraus ergaben, bei der Umsetzung bedacht werden. Im Zentrum standen dabei immer die Bezüge und der Dialog der ausgewählten Werke zueinander, aber auch deren Gruppierungen zu thematischen Stationen sowie die Bezüge und der Dialog zwischen den Stationen.

Als Quintessenz dieser Arbeit präsentieren beide Museen je eine Ausstellung zu «Making the World». Das MKB zeigt ab März 2021 «Gelebte Welten», unterteilt in die Stationen «Beziehungen», «Orientierung», «Spuren» und «Imaginationen», das Kunstmuseum Basel ab November 2021 «Spirituelle Welten», unterteilt in «Höhere Wesen», «Übergänge», «Abwesendes» und «Ursprünge». Die Werkauswahl erfolgte nach inhaltlichen Gesichtspunkten, die dem einzelnen Objekt so – neben einem ästhetischen, künstlerischen oder anderen – auch einen konkreten Sinn verleihen. Darüber hinaus wirken die Arbeiten durch ihre Ausstrahlung, durch ihre ästhetische Kraft und ihre Aussagekraft. Sie wirken auch auf besondere Weise durch die Umgebung, in die sie gestellt werden und die ihnen erlaubt, die genannten Kräfte zu entfalten.

Was das bedeutet, lässt sich letztlich nur in der Ausstellung selbst erfahren: Eindrücke entstehen beim Gang durch die Räume, Beziehungen werden durch die Betrachtung der Werke im Raum gestiftet, Dialoge eröffnen sich durch die individuelle Auswahl von Aspekten bei den gruppierten Werken – also von jeder Besucherin und jedem Besucher. Obwohl Objektplatzierung, Ausstellungsarchitektur, Beleuchtung und andere Hilfsmittel immer schon eine Deutung beinhalten, sollen diese die Ensembles keinesfalls dominieren.

Dank

Die Ausstellung hatte eine lange Vorlaufzeit. Kooperationsprojekte sind zwar äusserst wertvoll und ganz sicher bereichernd – gerade auch, weil sie die jeweils fachfremden Perspektiven mitunter in Frage stellen. Sie erfordern aber auch eine völlig andere Koordination der Arbeiten in zwei Häusern mit ihrer jeweils eigenen Logik, die oftmals von den Objektgattungen vorgegeben wird. Vor diesem Hintergrund ist es umso bemerkenswerter, dass die Ausstellungen schliesslich realisiert werden konnten – zumal ein Grossteil der Arbeiten wegen der Pandemie auch noch unter erschwerten Bedingungen geleistet werden musste.

Daher ist es uns ein besonderes Anliegen, allen an dem Projekt Beteiligten ganz herzlich zu danken. Da sind zunächst die Projektleitungen beider Häuser sowie die beteiligten Kuratorinnen und Kuratoren und Assistierenden. Sobald die Werkauswahl abgeschlossen war, konnten Leihanträge gestellt, in den Häusern verhandelt und schliesslich genehmigt werden. Danach konnten die Mitarbeitenden in den Abteilungen Restaurierung und Gestaltung die Arbeit aufnehmen. Dazwischen galt es, die Texte zu verfassen, zu lekturieren, zu korrigieren, das Marketingkonzept zu erstellen und die Massnahmen daraus umzusetzen. Beim Aufbau standen tatkräftig die Art Handling Teams zur Seite.

Wir danken der Emanuel Hoffmann-Stiftung, ihrer Präsidentin sowie allen beteiligten Mitarbeitenden des Schaulagers für die Möglichkeit, zwei Werke in der Ausstellung zeigen zu können. Auf die sehr kurzfristige Anfrage des MKB erfolgte eine ausserordentlich unkomplizierte und «gut nachbarschaftliche» Vorzugsbehandlung. Dank gilt auch all jenen, die das Gesamtprojekt mitgetragen und massgeblich unterstützt haben.

«Last but not least» hoffen wir, dass die positive kreative Unruhe, die wir bei der Realisierung der Ausstellung erleben durften, sich auf jede einzelne Besucherin und jeden einzelnen Besucher überträgt und der Dialog der Werke die gleiche inspirierende Kraft entfaltet, die wir beim Aufbau der Ausstellung erfahren haben.

Josef Helfenstein, Anna Schmid

Höhere Wesen





Die Kunst der Barockmalerei ist gekennzeichnet durch die Verwendung von starken Kontrasten und dramatischen Lichteffekten. Diese Werke zielen darauf ab, den Betrachter in eine emotionale Welt zu versetzen.



Die Kunst der Barockmalerei ist gekennzeichnet durch die Verwendung von starken Kontrasten und dramatischen Lichteffekten. Diese Werke zielen darauf ab, den Betrachter in eine emotionale Welt zu versetzen.

Die Kunst der Barockmalerei ist gekennzeichnet durch die Verwendung von starken Kontrasten und dramatischen Lichteffekten. Diese Werke zielen darauf ab, den Betrachter in eine emotionale Welt zu versetzen.

Figur eines hochrangigen Ahnen *pantak* | Borneo,
Indonesien | Anfang 20. Jh. | Holz | 101.7 × 95 × 17 cm |
MKB, Slg. Peter Horner, Kauf 2008, Ilc 22345(01-03)

Theodoor van Loon (1581/82–1649) | Das Mysterium der
Auferstehung | Brüssel | um 1620/25 | Öl auf Leinwand |
187.5 × 126 cm | KMB, Depositum der Katholischen
Universitätsgemeinde Basel

Wirkung aus dem Jenseits

Pantak wurden für verstorbene, hochrangige Mitglieder der Gesellschaft geschnitzt und dienen als Aufenthaltsorte für deren Seelen. Die Gesichtszüge weisen Ähnlichkeiten mit jenen der Toten auf und ihre spirituelle Anwesenheit garantiert Schutz und Wohlergehen für die Hinterbliebenen.

Der auferstandene Erlöser wird auf der komplexen christlichen Allegorie von zahlreichen Assistenzfiguren begleitet: der Muttergottes und dem Evangelisten und Lieblingsjünger Johannes, weiteren Heiligen, Engeln und Engelsputten. Seine Inszenierung in einem triumphalen Auftritt bestärkte zeitgenössische Gäubige in ihrer Aussicht auf ein ewiges Leben, das ihnen dereinst gewährt werden würde. Im Diesseits ist indes eine siegreiche, den Rechtgläubigen Schutz und Beistand in jeder Lebenslage bietende Kirche immer mit gemeint.



Shiva Natarāja | Indien | 20. Jh. | Kupferlegierung gegossen und patiniert | 50.5 × 30 × 24 cm | MKB, Slg. Wilhelm Meyer, Geschenk aus dem Nachlass 1992, Ila 10687

Jan Steen (1626–1679) | Der zwölfjährige Jesus im Tempel | Warmond | um 1659/60 | Öl auf Leinwand | 84.5 × 101 cm | KMB, Legat Hans Vonder Mühl 1914, Inv. 906

Der höchst talentierte Gott

Hier führt der Gott *Shiva* einen kosmischen Tanz auf: *Natarāja* heisst auf Sanskrit «König des Tanzes». Denn einer Version des zugrundeliegenden Mythos zufolge geht *Shiva* aus einem Tanzwettstreit mit der Göttin *Kālī* als Sieger hervor. Als *Natarāja* ist *Shiva* Schöpfer und zugleich Zerstörer der Welt. Er stampft die Welt aus dem Urmeer hervor und vernichtet dabei die Unwissenheit in Form eines Zwerges unter seinen Füßen. Dazu schlägt er mit einer Sanduhrtrommel in der rechten oberen Hand den Takt. In der linken oberen Hand hält er das Feuer als Symbol der Zerstörung.

Auch der christliche Erlöser verfügt schon im Kindesalter über ungewöhnliche Fähigkeiten. Mit zwölf Jahren absentiert er sich bei einer Pilgerfahrt nach Jerusalem von seinen Eltern, die ihn drei Tage lang verzweifelt suchen. Sie entdecken ihn schliesslich im Tempel, wo er mit den Schriftgelehrten auf höchstem Niveau theologische Fragen erörtert. Jan Steen deutet sein übermenschliches Wissen durch eine Himmels- und Lichterscheinung an, die in diesem Moment unerklärlicherweise in den Innenraum einbricht.



**Buddha *yakushi nyorai* | Japan | um 1900 | Holz, vergoldet,
Metall, Glas | 248 × 182 × 115 cm | MKB, Geschenk Freiwilliger
Museumsverein 1920, Ild 1212**

**Niklaus Manuel gen. Deutsch (um 1484–1530) | Hl. Anna
selbdritt und die hll. Jakobus d. Ä. und Rochus als Fürbitter
für die von der Pest geplagte Menschheit | Bern |
um 1514/15 | Ungefirnisste Tüchleinmalerei | 139 × 112 cm |
KMB, Amerbach-Kabinett 1662, Inv. 423**

Im Vertrauen auf Heilung

Die Statue repräsentiert den Medizinbuddha *yakushi nyorai*, der gemäss Vorstellungen des *Mahāyāna*-Buddhismus alle Krankheiten heilt. Die rechte Hand ist in der Geste der Schutzverheissung und Ermutigung (*abhayamudra*) erhoben. In der linken Hand hält er die Myrobalane-Frucht, eines der wichtigsten Heilmittel der traditionellen tibetischen Medizin. Generell befreit jeder Buddha von den Geistesgiften, die die Menschen im Kreislauf der Wiedergeburten (*samsara*) festhalten.

Bern im frühen 16. Jh.: Seuchen wie die Blattern und die durch heimkehrende Reisläufer verbreitete Syphilis grassieren. Rochus als der Pestheilige schlechthin zeigt den Grund an für die Stiftung dieses monumentalen Motivbildes wahrscheinlich in die Berner Dominikanerkirche; aber auch vom Apostel Jakobus und der damals besonders populären hl. Anna versprach man sich Erlösung von Leiden. Unter den darum bittenden realen Personen in der unteren Bildzone, die sicher zumindest teilweise als Porträts der Stifter zu lesen sind, sind jene zur Linken bereits von Krankheiten gezeichnet.



Relief *Kalyānasundara-mūrti* | Südindien | 20. Jh. | Holz |
34.5 × 111 × 9 cm | MKB, Slg. Jean Eggmann, Geschenk 2003,
Ila 11355

Figurenpaar *Shiva* und *Parvatī* | Indien | 20. Jh. |
Kupferlegierung gegossen | 38 × 30 × 13 cm |
MKB, Slg. Wilhelm Meyer, Geschenk aus dem Nachlass 1992,
Ila 10688

Nicolò Bambini (1651–1736) | Mars und Venus von den
Göttern überrascht | Venedig | um 1700/10 | Öl auf Leinwand |
100 × 81.8 cm | KMB, Birmann-Sammlung 1859, Inv. 734

Szenen göttlicher Ehen

Die Schnitzerei ist ein «Bild der schönen Hochzeit», so der aus dem Sanskrit übersetzte Titel. Gemeint ist die Vermählung von *Shiva* und *Parvatī*, der zweiten Frau des Gottes, die eine Reinkarnation seiner ersten Gattin *Satī* ist. Die Bronze stellt das Paar einander zärtlich berührend auf einem gemeinsamen Sockel dar.

Bei den sinnenfrohen olympischen Göttern führen die verführerische Schönheits- und Liebesgöttin Venus und der durch einen Klumpfuß gezeichnete Gott des Schmiedehandwerks Vulkan eine Art offene Ehe. Beiden schreibt der Mythos diverse Seitensprünge zu. Am berühmtesten ist die Affäre zwischen Venus und dem Kriegsgott Mars, die der gehörnte Ehemann in flagranti ertappt und mithilfe eines von ihm versteckten Netzes fängt. Als er die gesamte Götterversammlung herbeiruft, bricht diese in nicht enden wollendes Lachen aus: das berühmte «homerische Gelächter», so genannt, weil der Dichter Homer die Szene sogar zwei Mal, in seiner *Ilias* und in seiner *Odyssee*, schildert.



Ganesha | Guledgudda, Karnataka, Indien | vor 1856 |
Holz, Pigmente, Spiegel, Metall | 53.5 × 36.5 × 25 cm |
MKB, Einlieferung von Missionar Johann Gottlieb Kies 1856,
Slg. der Basler Mission, Depositum 1981, Geschenk 2015,
Ila 8886

Charles André (Carle) van Loo (1705–1765) | Venus und
Amoretten mit den Waffen des Mars | Paris | um 1743 |
Öl auf Leinwand | 126 × 103 cm | KMB, Birmann-Sammlung
1859, Inv. 619

Gutes Geschick dank göttlichem Beistand

Die Hindu-Gottheit *Ganesha* wird als sehr zugänglicher, humorvoller, verspielter und schelmischer Charakter vorgestellt, der Glück verheisst und daher für fast alle grösseren Unternehmungen von den Gläubigen angerufen wird. Er ist nicht nur der Gott der Geschäftsleute; seine Aufgabe ist es vor allem, Hindernisse auf dem Weg zur Erlösung (*moksha*) aus dem Weg zu räumen.

Die Dreiecksbeziehung zwischen Vulkan, Venus und Mars hat dem Mythos zufolge praktische Auswirkungen auf die Menschheit: Die Göttin der Liebe und der Schönheit bittet ihren Ehemann, in seiner Schmiede Waffen und Rüstung für ihren Geliebten, den Kriegsgott, anzufertigen. Während hinten Vulkan an der funkensprühenden Esse arbeitet, mustert Venus aufmerksam seine dem Mars zugedachten Produkte. Die Amoretten, mythologische Multiplikationen des Amor-knaben, welche diese überbringen, schauen skeptisch, ja, fast flehend drein; sie erinnern die Göttin an das von jedem Waffengang gestiftete Unheil. Venus wird deswegen mässigend auf Mars einwirken und die Macht der Liebe damit einen Kriegsgott in einen Friedensbringer verwandeln. Das zeigt das schnäbelnde Taubenpaar an, welches einerseits auf die Affäre zwischen Mars und Venus anspielt, andererseits den Frieden symbolisiert.



***Dewi Sri* | Bali, Indonesien | vor 1974 | Holz |
45.5 × 10 × 8.5 cm | MKB, Slg. Urs Ramseyer, Kauf im
Rahmen eines Forschungsaufenthaltes 1974, Ilc 17069**

**Früher Gérard de Lairese (1640–1711) zugeschrieben |
Bacchus und Pomona | Niederlande | um 1700 |
Öl auf Eichenholz | 25.5 × 21 cm | KMB, Birmann-Sammlung
1859, Inv. 403**

Im Einklang mit der Natur?

Dewi Sri ist nicht nur die Göttin des Reises, sie ist zugleich die vergöttlichte Reispflanze selbst. Werden ihr regelmässig Opfer dargebracht und wird die Reispflanze gleich einem heranwachsenden Menschen umsorgt und gepflegt, garantiert *Dewi Sri* Fruchtbarkeit und Wohlergehen der Menschen auf Bali.

Hingegen treten die griechisch-römischen Gottheiten in der Vorstellung der Maler eher als Vertreter der Konsumenten in Erscheinung. Pomona, der römischen Göttin der Baumfrüchte (von lat. *pomum* = Obst), und Bacchus, dem Gott des Weines, werden hier üppig mit Reben und vielerlei Früchten gefüllte Körbe und Schalen von Putten serviert. Die entblössten Oberkörper der den efeubekränzten Gott umgebenden Mänaden deuten die Bacchanalien an, die zu seinen Ehren gefeierten orgiastischen Feste.



Der transzendente Buddha *Vajradhara* mit seiner Gefährtin *Vajrayogini* | Tibet | um 1500/50 | Kupfer, Messing, Hohlguß | 38.5 × 27 × 18 cm | MKB, Slg. Gerd-Wolfgang Essen, Kauf 1998, Ild 13875

Hans Bock d. Ä. (um 1550/52–1624) nach Hans Holbein d. J. | Das Christuskind über der Schlange | Basel | vor 1587 | Öl auf Lindenholz | 35 × 27.5 cm | KMB, Amerbach-Kabinett 1662, Inv. 91

Gegensatzpaare mit Körperkontakt

Gezeigt ist hier der transzendente Buddha *Vajradhara*, in *Yab-Yum*, d.h. in Vater-Mutter-Stellung, also in tantrischer Vereinigung mit seiner Partnerin *Vajrayogini*. Ihre Symbolik nimmt die Idee der Dualitätsvereinigung auf. Der Erleuchtungsmoment zeichnet sich dadurch aus, dass die Dualitäten, symbolisch durch Mann und Frau dargestellt, transzendiert sind. Es handelt sich um eine tantrische Darstellung des *Sambhogakaya*, also um Erscheinungen, die nur in der Meditation erschaffen werden.

Das Christkind (kopiert aus der Solothurner Madonna Hans Holbeins d. J.) wird hier durch die Hinzufügung einer Schlange, auf der es sitzt, in typisch nachreformatorischer Ikonografie als Überwinder der Erbsünde apostrophiert. Luther und Zwingli übersetzten nämlich das Subjekt in der Verfluchung der Schlange aus Genesis 3,15 im Gegensatz zur Vulgata mit dem Maskulinum: «Derselbe soll dir den Kopf zertreten», ein Hinweis, der auf Christus bezogen wurde.

Heraufbeschworen wird hier also eine durchaus handfeste Auseinandersetzung zwischen Erlösung und Sündhaftigkeit, d.h. letztlich zwischen den widerstreitenden Prinzipien des Guten und des Bösen – mit dem Sieg des ersteren.



**Altar der Göttin *Kālī* | Indien | Ende 20. Jh. | Holz, Gips,
Pigmente, Karton, Papier, Plastikperlen, Metallblech,
synthetisches Haar | 220 × 127 × 65 cm | MKB, Museum
Kunstpalast Düsseldorf, Geschenk 2012, Ila 11493**

**Adriaen van Stalbeem (1580–1662) | Merkur entführt
die Gottheit Contento | Antwerpen | um 1607/09 |
Öl auf Eichenholz | 38.1 × 59.9 cm | KMB, Dienast-Sammlung,
Schenkung Emilie Linder 1850, Inv. 207**

Wandel, Wechsel, Veränderung

Ein hinduistischer Mythos: Die Göttin *Kālī* tanzte einst, trunken vom Blut ihrer Feinde auf dem Schlachtfeld, und um ihr Toben zu stoppen, habe *Shiva* sich hingelegt wie eine Leiche. Erst als *Kālī* auf ihm tanzte, habe sie ihren Gemahl erkannt und innegehalten. Vor Schreck und Scham über ihr eigenes Verhalten habe sie die Zunge herausgestreckt.

Die zwei Gottheiten verkörpern ambivalente Prinzipien und bilden als Liebes- oder Ehepaar eine untrennbare Einheit. Altäre dieser Art werden anlässlich des Opferfestes *Kālī-Puja* hergestellt und nach dem Fest im Fluss, z.B. im Brahmaputra, versenkt. Da sie aus ungebranntem Ton bestehen, lösen sie sich im Wasser auf.

Das Gemälde thematisiert einen literarischen Kunstmythos aus dem Schelmenroman «Guzman de Alfarache» des Mateo Alemán von 1599: Die Menschen der Antike verehren Contento, die Gottheit des Glücks, mehr als andere Götter, was Jupiter so eifersüchtig werden lässt, dass er Merkur beauftragt, Contento durch den Zwilling Bruder Discontento auszutauschen: Unzufriedenheit ersetzt die Glückseligkeit! Erstaunlicherweise wird Contento im Roman als Gott oder als Göttin beschrieben – Alemán erwähnt ausdrücklich beide Alternativen – und ist hier vom Maler als Göttin dargestellt. Grammatisches und natürliches Geschlecht sind also keineswegs deckungsgleich.



Made Budi (*1932) | *Hanuman versucht, die Sonne zu verschlingen* | Batuan, Bali, Indonesien | um 1970 | Acryl auf Leinwand | 85 × 37 cm | MKB, Slg. Urs Ramseier, Kauf im Rahmen eines Forschungsaufenthaltes 1975, Ilc 17861

Urs Graf (um 1485–1527/28) | *Das Wilde Heer* | Basel | um 1513/15 | Gefirnisste Tempera auf Papier, auf Lindenholz aufgezogen und alt gerahmt | 27.3 x 17.2 cm | KMB, Amerbach-Kabinett 1662, Inv. 258

Metaphysische Luftschlachten

Im *Batuan*-Stil Balis gibt Made Budi den hinduistischen Mythos wieder, wie das Affenkind *Hanuman* zu seinem Namen kam: Als *Hanumans* Mutter eines Tages wegging, riet sie ihm, bei Hunger rote Früchte zu essen, und als *Hanuman* am nächsten Morgen vor seine Hütte trat, sah er die aufgehende Sonne. Da er grossen Hunger hatte, dachte er, von der grossen, roten Sonne schneller satt zu werden als von vielen kleinen Früchten. Und so flog er der Sonne entgegen, in der Absicht, diese zu fressen. Als der Sonnengott *Surya Hanuman* zielstrebig auf sich zu fliegen sah, rief er Gott *Indra* zu Hilfe. Doch auch *Indra* vermochte *Hanuman* nicht aufzuhalten, und so schoss er einen Donnerkeil auf ihn. Am Kinn getroffen stürzte *Hanuman* auf die Erde. Sein Name bedeutet «der mit dem deformierten Kiefer». Später wurde er General des Affenheers und besiegte die Dämonenarmee *Ravanas* im indischen *Ramayana*-Epos.

Das kleine Bildchen beschrieb Basilius Amerbach 1587 im Inventar seiner Sammlungen so: «Ein nackender man vnd fraw in wolcken, sampt Wütisheer». Das Wütende oder Wilde Heer ist ein Geisterheer der während eines Krieges Hingerichteten oder Getöteten. In dieser Vorstellung mischen sich Motive aus Volkssagen mit Elementen der christlichen Höllenvorstellung und hier vielleicht auch mit antikem Gedankengut, wenn man in den Hauptfiguren die Kriegsgottheiten Mars (mit Feuerbecken) und Bellona (mit Handgranate) sieht. Das Ganze soll wohl eine Allegorie auf den Krieg mit all seinen Schrecken darstellen, wie ihn Urs Graf als Soldat selbst erlebt hatte, so etwa in der Schlacht von Marignano 1515, bei der die Eidgenossen im Kampf um das Herzogtum Mailand von den Franzosen vernichtend geschlagen wurden.

Eintritt ins Leben...



Das Bild zeigt eine Szene aus dem Leben eines Bauern. Im Vordergrund steht ein Mann in einem roten Hemd und einer braunen Hose, der einen Korb mit Obst oder Gemüse hält. Hinter ihm steht ein Haus mit einem roten Dach und einem kleinen Turm. Im Hintergrund sind weitere Gebäude und eine Landschaft zu sehen. Die Farben sind warm und erdig, typisch für die Kunst der Renaissance.

Kopf der Frau
Das Bild zeigt den Kopf einer Frau, die nach rechts blickt. Sie hat dunkle, lockige Haare und trägt ein rotes Kleid. Der Hintergrund ist ein warmes, gelbliches Licht, das die Szene beleuchtet. Die Malweise ist sehr fein und detailreich, mit sichtbaren Pinselstrichen.



Ndolo (Schnitzer) | Maske *mbaala* | Kabangu, Demokratische Republik Kongo | vor 1938 | Holz, Pflanzenfaser, Pigmente | 54 × 54 × 45 cm | MKB, Slg. Hans Himmelheber, Kauf 1938, III 1336

Süddeutscher Meister | Geburt Christi | um 1420 | Mischtechnik auf Tannenholz | 26.5 × 20 cm | KMB, Schenkung der Prof. J.J. Bachofen-Burckhardt-Stiftung 2015, Inv. 1333

Eingericht mit Wachskind | Zug | 18./19. Jh. | Wachs, Glas, Kunstblumen, Papier, Textil, Metalledraht | 24 × 20 × 11 cm | MKB, Jakob Lörch, Kauf 1914, VI 6255

Auf die Welt kommen

Zentrum dieser Maske ist eine geschnitzte Geburtsszene: Zwischen den Beinen der Frau kommt zuunterst der Kopf des Kindes hervor. Solche Masken traten zum Schluss der Initiationslager junger Männer der *Yaka* auf. Sie zeigten häufig Szenen, in denen es um Sexualität und Reproduktion geht. Die Initiation sollte die Voraussetzungen schaffen, dass die Novizen gute Väter mit gesunden Nachfahren würden.

Die christliche Kunst bot den Männern dafür seit dem Spätmittelalter ein konkretes Vorbild, ein *role model*, an: Joseph, den Nährvater Jesu. Auf diesem Bild trocknet er die Windel des Neugeborenen am Feuer; auf anderen opfert er sogar seine Hose dafür, diese zu schneiden. Auch ein vom Feuer warm gehaltener Brei wartet im Tonkrug. Die Notwendigkeit von Säuglingsnahrung und Windeln veranschaulicht schlagend die hundertprozentige Menschlichkeit des neugeborenen Jesus im Sinne der Zwei-Naturen-Lehre, ein ebenso zentrales wie populäres Theologumenon.

Im 18. oder 19. Jh. genügt deswegen auch ein babyhaftes Wachspüppchen, das jeglicher sakraler Attribute entbehrt, zur Erinnerung an die Geburt Christi. Freilich liegt es auf feine Spitze gebettet, und floraler Dekor deutet einen paradiesischen Garten an. Und um die Assoziation an den inkarnierten, also Mensch gewordenen Erlöser zu unterstützen, ist das Ganze kunstvoll eingebracht in einen Glasbehälter, der an ein Ostensorium für Reliquien oder eine Monstranz für die Eucharistie gemahnt.



...und andere Übergänge



Die Auferstehung Christi ist ein zentrales Ereignis im Christentum. In dieser Darstellung wird Christus als Sieger über den Tod dargestellt, der aus dem Grab aufersteht. Die Szene ist dramatisch und emotional, mit starken Kontrasten zwischen Licht und Schatten.



Die beiden kleinen Gemälde zeigen Figuren in dramatischen, möglicherweise allegorischen Settings. Die linke Figur trägt eine grüne Robe, die rechte eine rote. Die Szenen sind emotional und dramatisch, mit starken Kontrasten zwischen Licht und Schatten.



Die Kunst der Stilllebenmalerei ist eine der ältesten und wichtigsten Gattungen der Malerei. Sie hat sich im Laufe der Jahrhunderte entwickelt und ist heute eine der beliebtesten Kunstformen. In der Stilllebenmalerei werden verschiedene Gegenstände, wie zum Beispiel Teller, Gläser, Vasen und Früchte, in einer harmonischen Komposition dargestellt. Die Künstler verwenden dabei verschiedene Techniken, um die Textur und die Beleuchtung der Objekte zu verdeutlichen. Stilllebenmalerei ist nicht nur eine Kunstform, sondern auch eine Art der Dokumentation, die die Kultur und die Lebensweise einer bestimmten Zeit und eines bestimmten Ortes festhält.

Ritualgerät *angenan* | Bali, Indonesien | spätes 20. Jh. |
Garn, Eierschale, Holz | 47.5 × 9 × 12 cm | MKB, Slg. Werner
Gamper, Geschenk 2017, Ilc 22672

Hieronymus II. Francken (1578–1623) zugeschrieben |
Stillleben mit Reichtümern und dem Tod eines Geizigen |
Antwerpen | um 1600 | Öl auf Eichenholz | 51.5 × 61.5 cm |
KMB, Depositum der Stiftung zur Förderung
niederländischer Kunst in Basel 2006, Inv. G 2006.13

Seelenwanderung

Der balinesische Ausdruck *angenan* bedeutet «Geist/Gefühl/Seele». Das unscheinbare Ritualgerät zeigt den Hinterbliebenen die Präsenz der nächstens wandernden Seele des Verstorbenen an. Erlischt das aus einem ausgeblasenen Ei gefertigte Lämpchen, hat die Seele ihre Reise angetreten.

Überaus geschäftsmässig verfahren dagegen die Teufel am Sterbebett eines ausweislich des Vordergrunds offenbar sehr reichen Menschen auf der Tafel aus Antwerpen – damals die bedeutendste Metropole des Welthandels. Die von ihnen präsentierte gesiegelte Urkunde dürfte dokumentieren, dass der Sterbende ihnen im Austausch für irdischen Erfolg seine Seele verpfändet hat. Diese wird sich nun in Begleitung der dämonischen Wesen auf den Weg zur Hölle machen müssen.



Églomisé (Hinterglasradierung) *Memento Mori* |
Toggenburg, Schweiz | um 1820 | Glas, Blattmetall,
Pigment, Holz | 22 × 31 × 2.2 cm |
MKB, Albert Steiger, Kauf 1918, VI 8057

Hans Baldung gen. Grien (1484/85–1545) |
Der Tod und das Mädchen | Strassburg | 1517 |
Mischtechnik auf Lindenholz | 30.3 x 14.7 cm |
KMB, Museum Faesch 1823, Inv. 18

Der Tote als Mahner und der mahnende Tod

Das liegende Skelett hält eine ablaufende Sanduhr in der Hand und ist umgeben von weiteren Gegenständen, die den Tod symbolisieren: eine Sense, ein Köcher mit Pfeilen, eine erlöschende Kerze. Diese Zusammenstellung soll dem oder der Betrachtenden die eigene Vergänglichkeit (*vanitas*) drastisch vor Augen führen. Im darunter angebrachten Gedenkspruch gibt sich das dargestellte Skelett als das eines Verstorbenen zu erkennen, der sich direkt an uns wendet:

*«Hier lieg ich Freund und bin verwesen
was du bist, war ich auch gewesen
Betracht mich wohl auf dieser Erden
was ich bin must du auch noch werden.»*

Der bereits verwesende Leichnam kann aber auch den Tod selber verkörpern, der auf Baldungs Täfelchen eine junge Frau an den Haaren packt und ins ausgehobene Grab links befördern will. An sie, die in der Blüte ihres Lebens zu stehen scheint, aber damit zugleich auch an uns richtet sich sein Zeigegestus Richtung Grube, den er mit den Worten in der Inschrift zuoberst begleitet:

«HIE • MV°ST • DU • YN» (*Hier musst Du hinein*)

Schule Lucas Cranachs d. Ä. (1472–1553) | Die Auferstehung Christi und der Triumph des Auferstandenen über Tod und Teufel | Wittenberg | 1537 | Öl auf Holz | 64 × 57 cm | KMB, Ankauf 1907, Inv. 180

Chromolithographien *Von Gott und Zu Gott* | Verlag des Sonntagsgrusses «Himmelan», Konstanz, Deutschland, bzw. Evangelische Buchhandlung, Emmishofen, Schweiz | um 1910 | Öldruck auf Papier | je 60 × 44 cm | MKB, alter Bestand, VI 46602 – 46603

Ein Theologumenon wird Märchenstoff

Das Erlösungswerk des Herrn beschert nicht nur ihm selber die hier gezeigte Auferstehung: Sein Kreuzestod erlöst zugleich die Menschheit von der Erbsünde; infolgedessen werden wir alle einst auferstehen. Dies wird auf der Tafel aus der Cranach-Schule versinnbildlicht durch die Bildelemente zu Füßen Christi, die seinen Triumph über Tod (den Leichnam rechts) und Teufel (den Dämon links) auf der ganzen Erdkugel anzeigen.

Fortan versprach die christliche Jenseitserwartung: Von Gott kommen wir, zu ihm kehren wir wieder zurück – ein ihm gefälliges Leben vorausgesetzt. Bei früh verstorbenen Kindern, um die es hier geht, erübrigt sich die letztere Bedingung. Der in Massenauf-lagen hergestellte Druck *Zu Gott* reproduziert eine Invention Wilhelm von Kaulbachs (1805–1874), die dieser als Illustration zu Hans Christian Andersens Märchen «Der Engel» geschaffen hatte, wo es eingangs heisst: *«Jedesmal, wenn ein gutes Kind stirbt, kommt ein Engel Gottes zur Erde hernieder, nimmt das tote Kind auf seine Arme, breitet die grossen, weissen Flügel aus und pflückt eine ganze Handvoll Blumen, die er zu Gott hinaufbringt, damit sie dort noch schöner als auf der Erde blühen.»*

Kaulbachs Zeichnung wurde später, als «Ewige Heimat» bezeichnet, zusammen mit anderen Kartons des Künstlers für König Ludwig II. unter dem Titel «Kaulbach-Galerie» publiziert. Dem höchst populären Sujet wurde vom Verlag das Pendant *Von Gott* nach einer unbekannten Vorlage zur Seite gestellt. Befördert wurde die Ikonographie See-len transportierender Engel damals vor allem durch einen monumentalen Bild-Text-Zyklus in 18 Gemälden und 2'800 Versen, der auf der Weltausstellung 1855 Furore gemacht hatte: Louis Janmots «Poème de l'âme» (Lyon, Musée des Beaux-Arts).



Thangka (Rollbild) *Abhirati, das östliche Paradies von Buddha Akshobhya* | Tibet | 19. Jh. | Leimtempera auf Leinwand | 118 × 77 × 4.2 cm | MKB, Slg. Gerd-Wolfgang Essen, Kauf 1998, Ild 13852

Franz Anton Maulbertsch (1724–1796) | Die Himmelfahrt Mariens. Modello für das Hochaltarbild der Zisterzienserinnen-Klosterkirche Altmünster in Mainz | Wien | um 1757/58 | Öl auf Leinwand | 64 × 37 cm | KMB, Geschenk von Gottlieb Lüthy 1936, Inv. 1663

Kein Ort. Irgendwo

Das «Reine Land», das Buddha-Paradies des transzendenten Buddha *Akshobhya*, liegt irgendwo im Osten des Universums, was darauf hindeutet, dass die «Reinen Länder» eher ortlose Daseinszustände meinen. Buddha-Paradiese sind spirituelle Orte, die in der Meditation erfahren werden können. Praktizierende dieser Religion hoffen, in einem der fünf Buddha-Paradiese wiedergeboren zu werden. Von dort ist der Ausstieg aus dem als leidvoll empfundenen Kreislauf der Wiedergeburten quasi garantiert.

Der christliche Himmel, in den Maria gemäss ausserbiblischer, aber allgemein akzeptierter Überlieferung auffährt, liegt zumindest in der Richtung des sichtbaren über unseren Köpfen. Deswegen ist das Sujet ein bevorzugtes Thema in der Sakralmalerei des Barock, ideal für die hoch aufragenden Altaraufbauten der Zeit. Das nach unserem *modello* ausgeführte Altarblatt (heute in St. Quintin in Mainz) ist über sieben Meter hoch.

Die damals waltende Vorstellung vom *empyreum* als Sitz der Muttergottes und aller Heiligen ist dabei äusserst komplex. Dieser unbestirnte und wolkenlose, auf ewig unveränderliche dritte Himmel, zu lokalisieren direkt unterhalb der Zone, in der die Heilige Dreifaltigkeit residiert, ist ein *coelum superintellektuale*, eine der menschlichen Erkenntnis nicht zugängliche Sphäre jenseits der anderen zwei Himmel, des natürlichen und des geistigen.



Thangka (Rollbild) *Sukhāvatī, das westliche Paradies von Buddha Amitābha* | Tibet | 17. Jh. | Leimtempera auf Leinwand, Brokat, Seide, Baumwolle, Holz, Metall u.a. | 114 × 81 × 3 cm | MKB, Slg. Gerd-Wolfgang Essen, Kauf 1998, Ild 13850

Cornelis van Poelenburgh (1594/95–1667) | *Psyche wird von Hermes in den Olymp getragen* | Rom oder Utrecht | um 1624 | Öl auf Eichenholz | 40 × 70.5 cm | KMB, Geschenk eines Kunstfreundes 1853, Inv. 489

Happy Endings

Das «Reine Land» *Sukhāvatī* ist das Paradies des Buddha *Amida* oder *Amitābha*, entstanden bei seiner Erleuchtung. Anhänger des *Amida*-Buddhismus hoffen, dort wiedergeboren zu werden. Die Wiedergeburt in einem der Buddha-Paradiese birgt das Versprechen, den als leidvoll empfundenen Wiedergeburtenskreislauf (*samsara*) endgültig verlassen zu können.

Die schöne Königstochter Psyche wird auf Wunsch ihres göttlichen Geliebten Amor vom Götterboten Hermes (identisch mit dem römischen Merkur) in den Olymp gebracht und unter die Unsterblichen aufgenommen. Der Hochzeit des Liebespaares steht damit nichts mehr im Wege.



Thangka (Rollbild) *Shambala, das nördliche Königreich* |
Tibet | Ende 18. Jh. | Leimtempera auf Leinwand, Brokat,
Seide, Holz, Metall, Leder | 133 × 90.5 × 3 cm |
MKB, Slg. Gerd-Wolfgang Essen, Kauf 1998, Ild 13853

Hans Rottenhammer d. Ä. (1564/65–1625) zugeschrieben |
Das Jüngste Gericht | Süddeutschland | um 1600 |
Öl auf Kupfer | 57 × 45.5 cm | KMB, Birmann-Sammlung 1859,
Inv. 459

Endzeit

Gemäss buddhistischer Überlieferung in Tibet existiert im Norden Asiens das mythische Königreich *Shambala*, dessen 25. König dereinst die Welt von der Herrschaft der dunklen Heere befreien und das neue Goldene Zeitalter des Friedens und Glücks einläuten wird. Im Westen wurde es vor allem durch die Adaptionen der Theosophie erstmals bekannt. Es ist ein mythisches Reich, wie die Buddha-Paradiese *Abhirati* und *Sukhavati* eher ein Bewusstseinszustand als ein realer Ort.

Im Mittelpunkt der christlichen Eschatologie, der Lehre von den letzten Dingen nach Leben und Tod, steht das Jüngste Gericht als Voraussetzung für die Errichtung des ewigen Reichs Gottes. Der wiedergekehrte Christus richtet über alle Lebenden und Toten der Menschheitsgeschichte, die er unwiderruflich entweder in den Himmel aufnimmt oder zur ewigen Höllenqual verdammt. Um der ungeheueren Tragweite dieses Urteils gerecht zu werden, imaginierte die christliche Kunst den Vorgang so wie hier in höchst dramatischen und äusserst figurenreichen Kompositionen.



Der abwesende Gott





Ferdinand Schlöth (1818–1891) | Psyche | Basel und
Lutzenberg AR | 1882 | Marmor | 149 × 75 × 60 cm |
Skulpturhalle Basel, Depositum des Basler Kunstvereins

Göttersitz *palinggihan* in Form eines Opferhäuschens
sanggah | Klungkung, Bali, Indonesien | vor 1974 | Holz |
25 × 7 × 7 cm | MKB, Slg. Urs Ramseier, Kauf im Rahmen
eines Forschungsaufenthaltes 1974, Ilc 17603

Wenn der Gott gegangen ist

Der Geliebte der Prinzessin Psyche besteht darauf, ihr nur im Dunkeln zu begegnen und unerkant zu bleiben. Von ihren neidischen Schwestern angestiftet, schaut die zweifelnde Königstochter aber eines Nachts doch mit einer Öllampe nach dem Bettgenossen, sieht den wunderschönen Amorknaben und weckt ihn versehentlich mit herabtropfendem heissen Öl. Entrüstet über den Verrat flieht der Liebesgott; und Psyche irrt einsam und verlassen umher, ihn «bei allen Völkern» zu suchen. Eine lange Odyssee beginnt – die freilich in ein *happy end* (s. Gruppierung im vorigen Raum) mündet.

Auf Bali kommen Gottheiten sowieso nur zu bestimmten Anlässen auf die Erde. Die Menschen stellen ihnen dann Behältnisse, üblicherweise in Form von kleinen Statuen, in ihre jeweiligen Schreine und die Gottheiten nehmen in ihnen Platz und wohnen den Feierlichkeiten bei. Einen grossen Teil der Zeit sind die Gefässe «leer» und die Gottheiten abwesend.



Modell eines Lotusthrones *padmasana* | Bali, Indonesien
vor 1974 | Holz | 35.5 × 8 × 11.5 cm | MKB, Slg. Urs Ramseyer,
Kauf im Rahmen eines Forschungsaufenthaltes 1974,
Ilc 17085

Ambrosius Skeit | Beschneidung Christi | Schwaben |
1503 | Mischtechnik auf Tannenholz | 52 × 31.5 cm |
KMB, Schenkung der Prof. J.J. Bachofen-Burckhardt-Stiftung
2015, Inv. 1237 b

Platzreservierung

Ein Lotusthron (*padmasana*) ist ein oft riesiges Heiligtum in Gestalt eines reich dekorierten, aber unbesetzten Throns in balinesischen Hindutempeln. Dieser ist *Acintya*, der obersten, allmächtigen und unvorstellbaren Gottheit als Sitz vorbehalten, wenn die Gottheiten anlässlich von Festen die Tempel besuchen.

Im jüdischen Ritus wird bei der *Brit Mila*, der Beschneidungszeremonie, ein leerer Thron oder dekorierte Stuhl bereitgestellt, auf dem der Neugeborene kurz platziert wird. Es ist der symbolische Sitz des Propheten Elija, dessen Zeugenschaft bei jeder Beschneidung evoziert wird.

Ganz selten wussten christliche Künstler, die natürlich regelmässig eine Beschneidung, nämlich die des Jesusknaben, darzustellen hatten, um diese kultische Eigenart: Die Tafel von Ambrosius Skeit ist eine dieser Ausnahmen. Dass der Maler dem Hohepriester auch korrekterweise die nötigen Assistenzfiguren beigibt, den *Mohe* (Beschneider) und den *Sandak* (eine Art Paten, der das Kind präsentiert), bestätigt eine gewisse Vertrautheit dieses Künstlers mit der Kultur des Judentums.



Schattenspielfigur *Acintya* (der Unvorstellbare), *Sang Hyang Widhi Wasa* (der Allmächtige) oder *Sang Hyang Tunggal* (der Einzige) | Bali, Indonesien | vor 1974 | Tierhaut, Farbe, Holz | 57.5 × 23 × 1.5 cm | MKB, Slg. Werner Gamper, Geschenk 2017, Ilc 23353

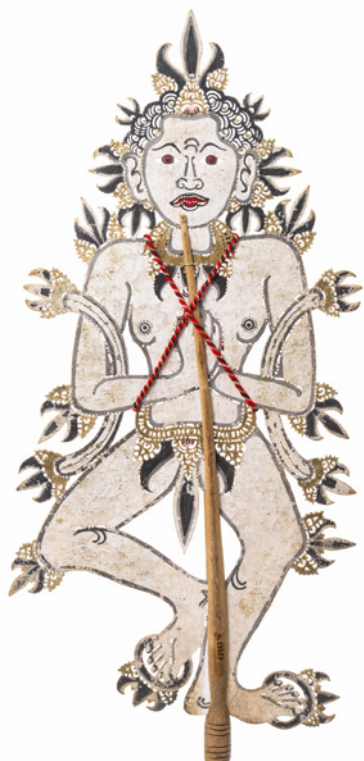
Werkstatt Leonardo da Vincis, vielleicht Marco d'Oggiono (1475–um 1530) | Der hl. Johannes der Täufer | Mailand | um 1505/07 | Öl auf Pappelholz | 71 × 52 cm | KMB, Vermächtnis Dr. Fritz Sarasin 1942, Inv. 1879

Stellvertreter

Acintya ist das monistische Prinzip der hindu-balinesischen Religion. *Acintya* ist unfassbar und unvorstellbar, die Leere und zugleich der Ursprung des Universums. Alle anderen Gottheiten gehen aus *Acintya* hervor. Oftmals wird *Acintya* gar nicht dargestellt, einzig ein leerer Lotusthron verweist auf seine Existenz (s. die vorige Paarung).

Johannes der Täufer kämpft gegen Missverständnisse: «Als aber das Volk im Wahn war und dachten in ihren Herzen von Johannes, ob er vielleicht Christus wäre» (Luk 3,15), stellt er klar: «Ich bin nicht Christus» (Joh 1,20), «Der ist's, der nach mir kommen wird, welcher vor mir gewesen ist» (Joh 1,27) und «Er muss wachsen, ich aber muss abnehmen» (Joh 3,30). Jesus revanchiert sich, indem er Johannes als Grössten unter den Weibgeborenen, aber den Kleinsten im Himmelreich apostrophiert (Mt 11,11). Mithilfe solch metaphorischer Oxymora umschreibt die Bibel die komplexe Beziehung; dies zu visualisieren, ist nicht einfach.

Eine zurecht vielfach kopierte Lösung von genialer Schlichtheit ersann Leonardo da Vinci: die aus dem Dunkel auftauchende Figur des jugendlichen Täufers, der ganz buchstäblich über sich hinaus weist, und zwar auf etwas – wiederum im Wortsinn – Höheres, nämlich oberhalb des Bildes und damit jenseits der Darstellbarkeit zu Suchendes.





THE CREATION OF ADAM
MICHELANGELO
1511
FLORENCE, ITALY
The Creation of Adam is a fresco by Michelangelo, depicting the reclining Adam and the standing, reaching God. The painting is a masterpiece of Renaissance art, showing the tension between the two figures and the divine spark of life being passed from God to Adam.

Zurück zu den Ursprüngen



Hans Bock d. Ä. (um 1550/52–1624) | Allegorie des Tages |
Basel | 1586 | Öl auf Lindenholz | 80.6 × 82 cm |
KMB, Amerbach-Kabinett 1662, Inv. 85

Relief *Die Quirlung des Milchozeans* | Indien | vor 1990 |
Holz, Pigmente | 15.5 × 128 × 11.5 cm | MKB, Slg. Friedrich
Seltmann, Geschenk 2006, Ila 11433

Überirdische Konflikte

Im Relief dargestellt ist ein hinduistischer Mythos, überliefert in den *Puranas* (heilige Schriften, entstanden um 400–1000). *Vishnu* in seiner Inkarnation als Schildkröte hebt den Berg *Mandara* aus dem Milchmeer und rettet so die Welt. Die sterblichen Götter und Dämonen tun sich auf Anraten *Vishnus* zusammen, um den Unsterblichkeitstrank *Amrita* aus dem Milchozean zu gewinnen. Um den Berg *Mandara* wird die Schlange *Vasuki* gewunden, an deren Schwanz die Götter und an deren Kopf die Dämonen abwechselnd ziehen und so den Ozean quirlen. Durch eine List *Vishnus*, der als hübsche junge Frau den Unsterblichkeitstrank an alle, Götter wie Dämonen, verteilen soll, gehen die Dämonen leer aus und nur die Götter sind von diesem Moment an unsterblich.

Hans Bock setzt die Allegorie des anbrechenden Tages im Vordergrund, d.h. den Beginn der Zeit als solcher, mit der Titanomachie im Hintergrund gleich. Bei dieser handelt es sich um einen elf Jahre währenden Kampf zwischen zwei Generationen von Göttern (Titanen unter Kronos gegen Olympier unter Zeus). All das spielt sich noch vor der Entstehung der Menschheit ab und wird von Hesiod (7. Jh. v. Chr.) in seiner Theogonie beschrieben.





Ahnenfigur | Asmat, Lorentz Fluss, Papua, Indonesien |
vor 1923 | Holz | 85.5 × 9 × 15 cm | MKB, Slg. Paul Wirz,
Geschenk 1923, Vb 6107

Hendrick Goltzius (1558–1617) | Hermes präsentiert Pandora
dem König Epimetheus | Haarlem | 1611 | Öl auf Leinwand |
181 × 256.8 cm | KMB, Birmann-Sammlung 1859, Inv. 252

Der Menschen-schaffende Handwerker-Gott

In der Vorstellung der *Asmat* erschuf *Fumeripitsj* die Menschen, indem er geschnitzte Holzfiguren belebte. *Fumeripitsj* schlug die Trommel, worauf sich die an Knien und Ellbogen verbundenen Figuren entfalteten und zu leben und zu tanzen begannen.

Die Rache der olympischen Götter für ihre Überlistung zum Wohle der Menschen durch Prometheus ist raffiniert. Hephaistos (oder Vulkan im römischen Götterhimmel), der Schmiedegott, erschafft aus Lehm ein weibliches Kunstwesen namens Pandora. Der Götterbote Hermes (römisch: Merkur) führt es Prometheus' Bruder zu, dem König Epimetheus, der die Wunderschöne ehelicht, obwohl er davor gewarnt wird. Diese öffnet am Ende ihre sprichwörtliche Büchse, aus der alle Übel der Welt entweichen. Am Boden der Büchse aber bleibt die Hoffnung zurück.

Auf Goltzius grosser Allegorie ruht Pandora in verführerischer Nacktheit rechts vom Thron des Königs, der soeben Hermes empfängt. Dieser verbirgt sein Attribut, den *caduceus* (Hermesstab), hinter seinem Rücken, um nicht als Gott erkannt zu werden – dadurch könnte die Kabale auffliegen.



Figur einer mythischen Schöpferfrau | Inyai-Ewa, Korewori
Fluss, Mittelsepik, Papua-Neuguinea | vor 1968 | Holz,
Pigmente | 148 × 46 × 9 cm | MKB, Slg. Maurice Bonnefoy,
Kauf 1971, Vb 25453

Hans Arp (1886–1966) | Torse préadamite | Clamart | 1938 |
rosa Kalkstein | 48.5 × 36.5 × 29.5 cm | KMB, Schenkung
Marguerite Arp-Hagenbach zum Andenken an Hans Arp 1966,
Inv. G 1966.14

Erdverbundene Frauen

Zur Erinnerung an die Urbarmachung der Erde fertigten die *Inyai* geschnitzte Figuren an. Diese stellt möglicherweise einer der beiden mythischen Schwestern dar, welche die Erdoberfläche für die Menschen bewohnbar machten und die Sagopalme entdeckten.

Arps «präadamitischer Torso» orientiert sich an den schwellenden Formen von Frauenstatuetten des Neolithikums wie der zur Entstehungszeit der Skulptur frisch publizierten Venus von Malta (National Museum of Archaeology of Malta, La Valetta).



Kerzenleuchter in Form eines Lebensbaums | Metepec,
Estado de México, Mexiko | 1962 | Ton, Anilinfarben |
78 × 65 × 22 cm | MKB, Slg. Heidi und Kay C. Hansen,
Kauf 1965, IVb 2883

Zeitgenössischer Nachahmer Jan Brueghels d. Ä.
(1568–1625) | Adam und Eva im Paradies | Antwerpen |
17. Jh. | Öl auf Leinwand | 64.5 × 93 cm |
KMB, Vermächtnis Noetzelin-Werthemann 1928, Inv. 1498

Das Paradies I: panoramatisch und idyllisch

Bei dem ungemein üppigen Gewächs mit dem Umriss einer Mandorla handelt es sich um den Lebensbaum (*arbol de la vida* auf Spanisch), welcher nach Genesis 2,9 zusammen mit dem Baum der Erkenntnis das Zentrum des Paradieses einnimmt. Nach dem Genuss einer Frucht vom Baum der Erkenntnis, der Adam und Eva zwischen Gut und Böse unterscheiden lässt, werden die ersten Menschen aus dem Garten Eden vertrieben, damit sie nicht auch noch nach der Frucht des Lebensbaums greifen, wodurch sie Unsterblichkeit erlangen würden.

Mexikanische Lebensbäume kommen häufig aus Metepec. Sie sind meist mit Blumen, Blättern und biblischen Figuren, vor allem mit Adam und Eva, Schlange und Apfel verziert, die in Rot hervorgehoben werden. Ihr Design verbindet vorspanische und christliche Elemente miteinander. In den vorspanischen Kulturen Mexikos spielten Bäume (z.B. *Ceiba*) eine wichtige Rolle als Lebensspender, als Symbol der Fruchtbarkeit oder als Weltachse *axis mundi*.

So reich, wie die Plastiker aus Metepec ihre Lebensbäume schmücken, statteten auch die barocken Maler den von ihnen imaginierten Garten Eden aus. Hier stehen die Bäume des Lebens und der Erkenntnis links, wo der Wald am dichtesten wächst. Rechts windet sich der Paradiesesstrom (Gen 2,10) durch eine sanfte Hügellandschaft mit freistehenden Bäumen, Wiesen und Buschwerk. Der amönen Flora entspricht eine äusserst artenreiche Fauna, wobei nahezu jede Gattung paarweise auftritt, so dass sie zur Fortpflanzung imstande ist. Auf der Lichtung im Mittelgrund tummeln sich Elefant, Dromedare, Giraffen und sogar zwei Einhörner.



Figurengruppe *Adam und Eva mit dem Baum der Erkenntnis* |
Metepec, Estado de México, Mexiko | vor 1961 | Ton, Anilin-
farben | 40 × 14 × 10 cm | 39 × 14 × 9.5 cm | 48 × 16 × 17 cm |
MKB, Domus, Kornfeld & Co., Kauf 1961, IVb 2596a-c

Hans Holbein d. J. (um 1497/98–1543) | Adam und Eva |
Basel | 1517 | Öl auf Papier, (wahrscheinlich nachträglich)
auf Fichtenholz aufgezogen | 30 × 35.5 cm |
KMB, Amerbach-Kabinett 1662, Inv. 313

Das Paradies II: zoom in auf die Protagonisten

Auch der eigentliche Sündenfall, herausgelöst aus dem vegetabilen Dekor des Lebensbaums, ist ein häufiges Motiv der Plastiker aus dem mexikanischen Metepec, die indigene mit europäischen Motiven verbinden. Metepec ist heute einer der bekanntesten Orte für die Produktion von Figurengruppen und Lebensbäumen aus Ton. Sie werden weitgehend in Familienateliers hergestellt. Künstlerinnen und Künstler formen den Ton sowohl mit Gips- und Keramik-Modellen als auch frei per Hand. Zum besseren Halt kann um einen Kern aus Draht modelliert werden. Sobald alle Applikationen angebracht sind, wird der Ton getrocknet und gebrannt. Zuletzt werden die Keramiken kalt bemalt.

Eine noch erstaunlichere Nahaufnahme des Geschehens liefert Hans Holbein in diesem immer noch rätselhaften Frühwerk. Adam und die von ihm innig umarmte Eva erscheinen als Büsten und äusserst nahsichtig. Das *corpus delicti* des Apfels, der verbotenen Frucht vom Baum der Erkenntnis, präsentiert die Urmutter in vorderster Bildebene, so nahsichtig, dass wir der Bissspuren gewahr werden, die ihre im geöffneten Mund sichtbaren Zähne hinterlassen haben.



**Johann Heinrich Füssli (1741–1825) | Die Vertreibung
aus dem Paradies | London | 1802 | Öl auf Leinwand |
92 × 71 cm | KMB, Depositum aus einer Schweizer
Privatsammlung**

**Payas (Pierre Sylvain Agustin) (*1941) | Adam und Evas
Sündenfall | Haiti | vor 2000 | Öl auf Leinwand |
76 × 101 cm | MKB, Slg. Marlyse und Heinrich Thommen-
Strasser, Geschenk 2019, IVc 26977**

Das Paradies III: ein böses Ende – ein neuer Anfang

Mit Körperschemata und Gestenapparat des Manierismus hantierend, dabei (eigentlich sinnwidrig, s. unten) am Figurenideal der antiken Nacktheit festhaltend, schildert Füssli einen Moment extremer Niedergeschlagenheit: Das gefallene Urelternpaar verlässt den Garten Eden; der Erzengel mit dem Flammenschwert kommandiert mit pathetischer Geste dessen Versiegelung auf Ewig. Adam stützt die dem Zusammenbruch nahe Eva; sein Trost scheint sie indes noch nicht zu erreichen.

Unter Verzicht auf räumliche Perspektive und in einem kühnen Zeitsprung zwischen Schöpfungsgeschichte und Neuem Testament inszeniert Payas sein Paradies nach dem Sündenfall. Im Vordergrund lässt er Adam und Eva erscheinen, die leuchtend grüne Röcke – wohl in Anlehnung an die Schürzen aus Feigenblättern (Genesis 3,7), die der Bibel zufolge hier freilich durch Gewänder von Fell (Genesis 3,21) ersetzt sein müssten – um die Hüften tragen. Hinter ihnen erhebt sich in strahlendem Weiss «Der Herr der Ordnung» mit den Wundmalen des auferstandenen Christus. Seine Geste wirkt bedrohend (Vertreibung aus dem Paradies), aber zugleich auch schützend (Erlösungswerk des Messias). Dass Adam und er bis ins Detail dieselbe Bewegung beider Arme vollführen, verleiht ihm etwas durchaus Menschliches. Die letztendliche Überwindung der Erbsünde wird auch durch die anscheinend auf dem Rücken zu Boden gesunkene Schlange betont.



Abbildungsnachweis

Kunstmuseum Basel, Foto: Jonas Haenggi

S. 9, 11, 25, 29, 33, 45, 47, 55

Kunstmuseum Basel, Foto: Martin P. Bühler

S. 13, 15, 17, 19, 21, 23, 27, 31, 35, 37, 39, 41, 43, 51, 53, 57, 59, 61, 63, 65, 67

Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, sowie Skulpturhalle Basel,

Foto: Andreas F. Vögelin

S. 49

Museum der Kulturen Basel, Foto: Omar Lemke

S. 11, 13, 17 oben und mittig, 21, 23, 27, 31 oben und unten,

35, 37, 39, 41, 45, 49, 51, 53, 56/57, 59, 61, 63, 65, 67

Museum der Kulturen Basel, Foto: Derek Li Wan Po

S. 15, 19, 25, 43

S. 27 links © Made Budi

S. 61 rechts © 2021, ProLitteris, Zurich

S. 67 unten © Pierre Sylvain Agustin

Wir haben uns bemüht, sämtliche Rechtsinhaber der in dieser Publikation verwendeten Bilder bis zum Redaktionsschluss zu eruieren. Im Falle eines Irrtums oder einer Auslassung bitten wir darum, mit uns Kontakt aufzunehmen.

Öffnungszeiten / Opening Hours / Heures d'ouverture

Di–So 10–18 Uhr / Tue–Sun 10 am–6 pm / Mar–Dim 10h–18h
Mi 10–20 Uhr / Wed 10 am–8 pm / Mer 10h–20h

Freier Eintritt / free entry / entrée libre

Kunstmuseum Basel

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



#kunstmuseumbasel
