

Die Geschichte beginnt mit dem monumentalen Leuchtkasten „Allegory of Folly“ des kanadischen Künstlers Rodney Graham. Auf einem mechanischen Pferd, das ehemals Jockeys zum Trainieren benutzt haben, sitzt ein Mann, der Künstler selber, altertümlich gekleidet in einen Mantel mit Pelzbesatz. Er ist vertieft in die Lektüre eines dicken Buches. Das Bild erinnert an ein Porträt von Hans Holbein d. J. in der Basler Sammlung, das den schreibenden Erasmus von Rotterdam als Halbfigur im Profil darstellt. Der Titel „Allegory of Folly“, spielt auf den Titel der Abhandlung „Das Lob der Torheit“ an, die Erasmus 1509 geschrieben hatte, und von der eine spätere Ausgabe auch in Basel gedruckt wurde. Das Buch wurde schnell berühmt und viel diskutiert, denn es lobte in satirischer Absicht die Torheit als grosse Tugend, eine Umkehrung der Werte, die zu dieser Zeit als unerhörte Provokation, wenn nicht als Skandal verstanden wurde. Diesen Gedanken nimmt Graham in seinem Werk auf. Er sitzt verkehrt herum auf dem Pferd und liest nicht etwa eine kluge Abhandlung, sondern das Telefonbuch von Vancouver, der Stadt, in der er lebt.

„Allegory of Folly“ ist ein wunderbarer Auftakt, für eine Geschichte ebenso wie für die Ausstellung. Die Gegenüberstellung eines Werkes aus dem 16. Jahrhundert und einer grossformatigen Schwarzweissfotografie von 2005 kann exemplarisch zeigen, dass alt nicht unbedingt vergangen bedeutet, sondern dass ein altes Bild mit heutigen Augen gesehen plötzlich seine ursprüngliche Aktualität wieder zeigen kann. Die Figur des verkehrt herum auf dem Pferd sitzenden Mannes erinnert aber auch daran, dass zum Blick nach vorne der Blick zurück gehört, dass das, was kommt, mit dem, was war, in Zusammenhang steht, dass Geschichte und Gedächtnis das Fundament dessen sind, was in der Zukunft geschieht. Und mittendrin stehen wir, in den Moment vertieft und von der Gegenwart absorbiert, so wie der Lesende das vorführt. Das Bild von Rodney Graham darf als Metapher verstanden werden für den Blick, mit dem die Bilder dieser Ausstellung angesehen werden möchten.

Die Ausgangslage für die diesjährige Ausstellung im Schaulager war eine ungewöhnliche. Gegen zweihundert Werke aus dem Kunstmuseum Basel, vorwiegend Gemälde und einige Skulpturen, zu denen sich etwa vierzig weitere Werke aus der dem Museum verbundenen Emanuel Hoffmann-Stiftung und aus Privatbesitz gesellen, sind im Schaulager eingetroffen. Sie haben auf Zeit ihre gewohnte Umgebung verlassen, sind für einige Monate der bewährten Ordnung des Museums enthoben und haben sich an einen ihnen unbekanntem Ort begeben. Im Schaulager haben sie eine Unterkunft ganz besonderer Art gefunden. Sie kommen zu unerwarteten Begegnungen und zeigen sich von anderen, ungeahnten Seiten. Welche Bilder aber haben sich eingefunden? Ihre Auswahl erfolgte nicht mit einem vorgefassten Konzept oder einer präzisen Idee im Kopf. Der Blick, der sich im umfangreichen Inventar auf die Suche machte, war frei. Er liess sich von Vorlieben leiten, hielt inne bei alten Bekannten oder bei bisher wenig Beachteten, die unerwartet auf sich aufmerksam machten, und folgte jenen Werken, die etwas Besonderes zu sagen versprachen. Einzige Einschränkung war, dass die Werke im Museum in der Zeit der Ausstellungsdauer nicht hängen würden, was wegen der dortigen Van Gogh-Ausstellung für eine Reihe von wichtigen Werken zutraf, und dass sie restauratorisch für eine Ausleihe freigegeben werden konnten.

Das Ergebnis war: eine grosse Ansammlung von Bildern, von denen jedes um seiner selbst willen ausgewählt worden ist – handverlesen, explizit erwünscht, für besonders schön oder besonders attraktiv oder besonders geheimnisvoll befunden. Eine aufregende Situation und Vorstellung: eine Art Bergwerk, Rohmaterial, noch ungeformt, einfach als Bildermenge und als verlockender Schatz in seiner ganzen Potentialität präsent.

Ein Teil davon ist im Zustand des noch ungeschliffenen Rohmaterials, lediglich grob sortiert, für die Ausstellung bewahrt worden. Ausgebreitet an einer langen Wand – der monumentalen Aussenwand im Untergeschoss des Schaulagers –, an welcher die Bilder neben-, unter- und übereinander hängen. Zum Beispiel der „Brückenbau“ (1932-35) von Rudolf Maeglin rechts vom „Walzwerk im Gebirge“ (1982) von Anselm Stalder und über den „Arbeitslosen“ (1935) von Paul Camenisch; oder die „Dorfschule von 1848“ (1895/96) von Albert Anker in der Nähe der „Ernte“ (1859) von Robert Zünd und des Baumgartens (1904) von Cuno Amiet; oder Landschaften von Caspar Wolf über Ferdinand Hodler bis Monika Studer/Christoph van den Berg, überragt von „Deep Orange and Black“ (1954-55) von Sam Francis. Jedes Bild steht für sich, birgt vielleicht Erinnerungen von früheren Begegnungen und könnte zum Ausgangspunkt für eine eigene Geschichte werden. Die lange Wand bildet als „Aussenwand“ sozusagen den Rahmen für die „Innenräume“ der Ausstellung.

In den Innenräumen der Ausstellung tritt der andere, grössere Teil der ausgelagerten und zugewanderten Werke als zusammenhängende Installation auf. Allerdings ist der Zusammenhang nicht nach dem Vorbild einer klassischen Museumshängung nach historischen Epochen oder nach Künstlern hergestellt. Stattdessen ist eine andere, neue Erzählung, oder besser: ein Essay aus Bildern entstanden. Entlassen und losgelöst aus dem Ordnungssystem der historischen Epochenfolge können die Bilder in anderem Licht gesehen werden. Es kann dabei zuweilen passieren, dass bei Werken aus ganz verschiedenen Epochen oder Zusammenhängen unvermutet eine unerklärliche Verwandtschaft, merkwürdige Berührungspunkte aufscheinen. Etwa so wie es in einer Gegenüberstellung des „Citizen“ von Jeff Wall mit dem „Jockey blessé“ von Edgar Degas den Anschein hat, oder im Nebeneinander eines Stilllebens aus dem 17. Jahrhundert von Sebastian Stoskopff und dem kubistischen Stillleben von 1908 von Picasso. Bei näherem und längerem Hinsehen zeigen sich dann gerade in den vermeintlichen Verwandtschaften und Berührungen, die bezaubert haben und einen innehalten liessen, auch Unterschiede, die den zuvor erfahrenen Eindrücken widersprechen. Das Aufscheinen solcher Verwandtschaften fasziniert, hat ein wenig etwas vom berühmten Proustschen Madeleine-Effekt. So ist der Wunsch und die Lust erwacht, dieses Moment zu untersuchen, ihm nachzuspüren und es in der Form eines Bilderessays in der Ausstellung auszubreiten.

Was passiert, wenn nicht nur zwei einzelne Bilder vorübergehend ein Paar werden, sondern wenn eine *Gruppe* von niederländischen Stillleben aus dem 17. Jahrhundert auf eine *Gruppe* kubistischer Stillleben trifft? Wie sieht es weiter aus, wenn frühe Stillleben mit einem „Warengestell“ von Katharina Fritsch oder mit Polyurethanobjekten von Fischli/Weiss

zusammen kommen, und diese wiederum mit der „Tokyo Stock Exchange“ von Andreas Gursky? Und was geschieht auf der anderen Seite, wenn das kubistische Stillleben auf die *specific objects* von Donald Judd stösst, und diese dann kindlich-philosophischen Befragungen in Filmen von Gary Hill und Anri Sala ausgesetzt werden. Oder: Wie reagieren Edgar Degas' „Jockey“ und Jeff Walls „Citizen“ auf „Altstadt Square“ von Carl Andre oder auf die Landschaft bei Haarlem von Jan van Kessel? Und führt wirklich ein Weg von Hodlers „Mutigem Weib“ über Giacomettis „Grande femme“ zu „Nini's Painting“ von Cy Twombly oder zu „Storage Capsule for the Righth Rear Quarter of My Body“ von Bruce Nauman? Auf diese Weise ist *ein* Bild zum anderen gekommen, haben sich vielfältige, unerwartete, zum Teil flüchtige Beziehungen aufgetan, zahlreiche Mikrodialoge sind in Gang gekommen, bis schliesslich der Essay „Holbein bis Tillmans“ fertig war.

Stellt sich das beschriebene Moment der unerwarteten Berührungen bei allen Typen von Bild Darstellungen, in allen Bildgattungen ein? Mag sein, in der einen oder anderen Weise. Faktum aber ist, dass hier nur zwei Bereiche von Darstellungen vorkommen. Die eine dreht sich um die Wahrnehmung der Aussenwelt in der Darstellung von Personen und Dingen, und zwar Dingen, die Menschen nutzen, sich angeeignet haben oder selber herstellen – ausgehend von Porträt und Stillleben. Die andere Gruppe beschäftigt sich mit der Orientierung in der Welt in der Darstellung von Orten, Räumen und Figuren.

Die Konzentration auf nur zwei und gerade auf diese zwei Gruppen von Darstellungen verdankt sich weder einem Zufall noch Willkür. Sie steht zum einen in Zusammenhang mit der spezifischen Struktur der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, die gewichtige Schwerpunkte in diesen Bereichen aufweist, während andere Bereiche wie zum Beispiel religiöse und profane Historienbilder wenig prominent vertreten sind. Entscheidender noch als die Struktur der Sammlung ist jedoch der zeitgenössische Blick, mit dem wir diese Bilder (an)sehen, und der geprägt ist von Anliegen und Fragen, die uns *heute* beschäftigen. Allen voran ist es der Wunsch und die Notwendigkeit, sich in einer immer komplexer und unfassbarer werdenden Realität zurechtzufinden. Dazu bieten sich mehr und mehr Möglichkeiten an, in Wissenschaft, Technik und Kommunikation. Die Orientierung über die Sprache und über Bilder bleibt dabei das elementarste und jedem zugängliche Vermögen. Die Orte und Räume, in denen wir leben, und die Personen und Dinge, die uns umgeben, bieten sich als elementare Schauplätze der Reflexion und Imagination an. Sie haben die Frage nach dem „Woher kommen wir?“ und „Wohin gehen wir?“ zwar keineswegs überflüssig gemacht, aber ihre Dringlichkeit verblassen lassen, und sind ihr zumindest ebenbürtig geworden. Dieser Prozess hat in der Neuzeit eingesetzt, vielleicht mit der Selbstvergewisserung im Porträt des 16. Jahrhunderts, und er ist bis heute noch immer und immer neu aktuell. Möglich, dass das Moment der unerwarteten Berührungen von Bildern aus verschiedenen Epochen und Zusammenhängen, das diesen Bilderessay und die Ausstellung geleitet hat, ein Ausdruck davon ist.