

## Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig

Autor(en): Peter Blome  
Quelle: Basler Stadtbuch  
Jahr: 1988

<https://www.baslerstadtbuch.ch/.permalink/stadtbuch/98facc50-2864-4fde-b1c3-c915b0621ce2>

### Nutzungsbedingungen

Die Online-Plattform [www.baslerstadtbuch.ch](http://www.baslerstadtbuch.ch) ist ein Angebot der Christoph Merian Stiftung. Die auf dieser Plattform veröffentlichten Dokumente stehen für nichtkommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung gratis zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrücke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger schriftlicher Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des vorherigen schriftlichen Einverständnisses der Christoph Merian Stiftung.

### Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Online-Plattform [baslerstadtbuch.ch](http://www.baslerstadtbuch.ch) ist ein Service public der Christoph Merian Stiftung.

<http://www.cms-basel.ch>

<https://www.baslerstadtbuch.ch>

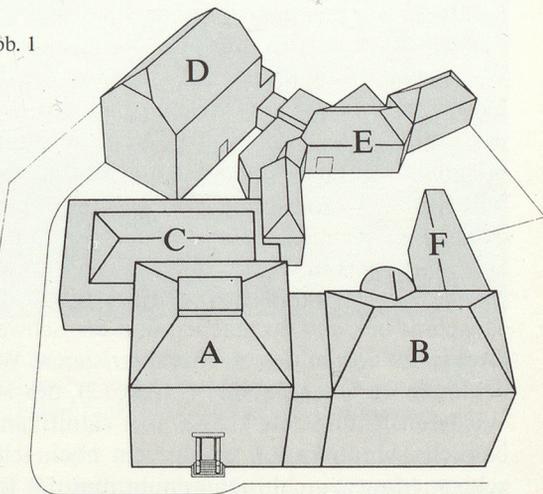
# Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig

## Zur Wiedereröffnung am 3. Mai 1988

Am 3. Mai 1988 wurde das 1961 gegründete und 1966 erstmals eröffnete Antikenmuseum als «Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig» wiedereröffnet. Anlass für die Erweiterung war die im Jahre 1978 vom Ehepaar Irene und Peter Ludwig-Mohnhaupt der Stadt Basel angebotene Sammlung von damals 200 Kunstwerken. Am 18. März 1981 konnte die Schenkungsurkunde unterzeichnet werden. Nach Prüfung verschiedener Varianten entschied sich der Grosse Rat für den Einbezug der Liegenschaft St. Albangraben 7, besser bekannt als «Dompropstei». Das alte Museum wurde 1984 geschlossen. In der Zeit bis zur Wiedereröffnung wurden die beiden von Melchior Berri entworfenen Häuser St. Albangraben 5 und 7 unter- und oberirdisch miteinander verbunden, nach Plänen der Architekten Max Alioth und Urs Remund. Für das federführende Hochbauamt zeichnete Hans-Rudolf Holliger verantwortlich. Nach Beendigung der Bauarbeiten wurde das erweiterte Sammlungsgut nach einem neuen Konzept aufgestellt. Die Ausstellungsfläche vergrösserte sich von 1200 m<sup>2</sup> im Jahre 1966 auf 3000 m<sup>2</sup>, die Anzahl der ausgestellten Objekte erhöhte sich von 650 auf rund 2000.\*

\* Vgl. den Bericht von Ernst Berger zur Eröffnung des erweiterten Antikenmuseums in der Zeitschrift «Antike Kunst», 31. Jahrgang 1988, Heft 1, S. 29–44.

Abb. 1



- A/B Häuser St. Albangraben 5 und 7: Griechische und italische Vasen, Kleinkunst und Münzen
- C Oberlichtsaal und Kunstlichtsaal: Griechische und römische Skulpturen
- D Didaktische Abteilung und Werkstudio, Vortragssaal im Dachstock
- E Verwaltung und Werkstätten
- F Café

Der abgebildete Übersichtsplan (Abb. 1) zeigt den Baubestand des erweiterten Antikenmuseums und Sammlung Ludwig. Von den Häusern A und B wird ausführlich die Rede sein; dazu kommt der 1966 nach Plänen von Hans Luder erstellte Anbau C mit Oberlicht- und Kunstlichtsaal. Im Annex F befinden sich das Museumscafé und die Wohnung des Haus-

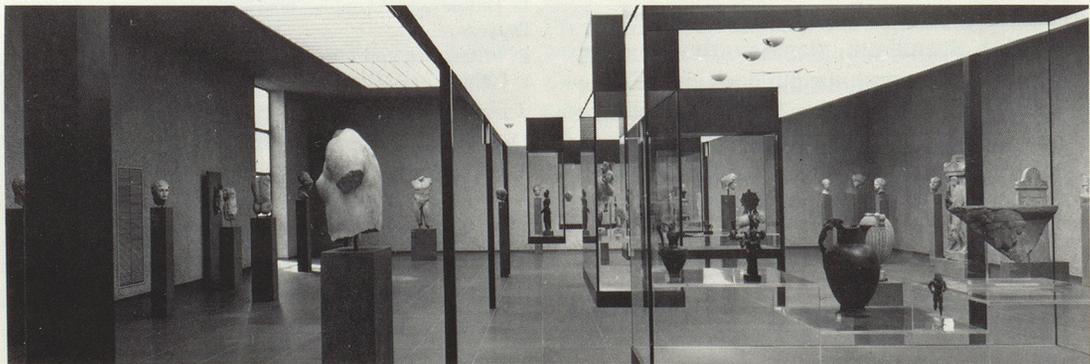
warts, in E die Verwaltung und das im Zuge der Neustrukturierung ebenfalls stark erweiterte Restaurierungsatelier. Ein besonderes Wort zu Bau D: auch diese am Luftgässlein 5 gelegene Liegenschaft, bis 1970 als Pfandleihanstalt benutzt, wurde saniert und steht jetzt als didaktisches Zentrum für Schulen, Freizeitaktionen und Vorträge zur Verfügung. Im grossen Werkraum des Erdgeschosses kann mit Ton, Metall, Farbe und beliebigen anderen Materialien handwerklich gearbeitet werden. Im ersten und zweiten Stock wird in drei Ausstellungsräumen Wissenswertes zur Herstellung griechischer Keramik, griechischer Bronzegegenstände und über antike Baukunst vermittelt. Im Dachstock schliesslich können Vorträge unter Einsatz verschiedener audiovisueller Mittel gehalten werden.

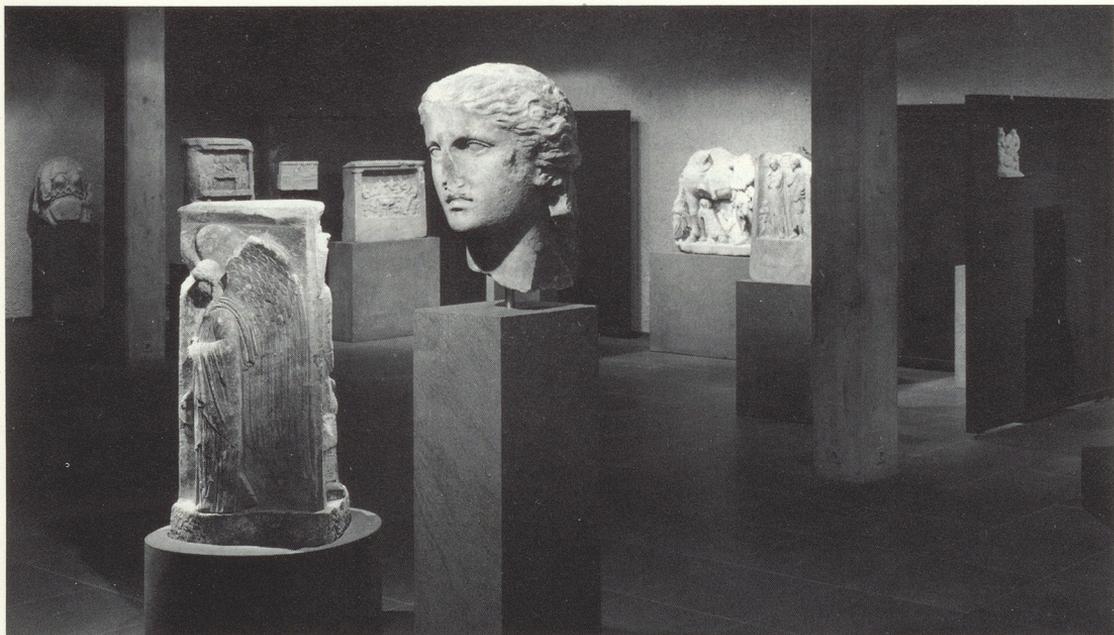
In Form eines Rundganges versuche ich im folgenden, den Leser mit dem neuen Konzept des Museums bekannt zu machen und die Schwerpunkte der Sammlung zu charakterisieren. Wir beginnen im Oberlichtsaal C (Abb. 2), der zur Wiedereröffnung eine kleine, aber signifikante bauliche Modifikation erfuhr: ein hochrechteckiger Mauerdurchbruch erlaubt nun das Betreten des Hofes; vom Hof her ergeben sich umgekehrt reizvolle Einblicke in die Ausstellung.

Neu sind im Oberlichtsaal – wie auch im ganzen übrigen Museum – die an den Wänden angebrachten grossen Schrifttafeln, auf denen die Werke des jeweiligen Raumes erläutert werden. Gerade am Beispiel dieser Tafeln manifestiert sich ein tiefgreifender Wandel in der Präsentation des Ausstellungsgutes, hat man sich doch im alten Museum mit einer äusserst sparsamen Beschriftung begnügt und das Herstellen von thematischen Zusammenhängen dem gebildeten Besucher überlassen. Eine solch vornehme didaktische Zurückhaltung wäre heute nicht mehr möglich. Um aber dem einzelnen Kunstwerk seine Aura zu belassen, ist alle zusätzliche Information getrennt von den Objekten an den Wänden angebracht. Die Aura des originalen Kunstwerkes – man kann sie nach wie vor nirgends besser empfinden als im Oberlichtsaal mit seinen idealen Lichtverhältnissen.

Namhaften Zuwachs erfuhr die Plastik archaischer Zeit: drei Köpfe belegen nun auch in Basel die beiden Haupttypen der archaischen Skulptur, nämlich die Jünglings- und die Mädchenstatue. Wer sich indessen schon im Oberlichtsaal eine breitere Vorstellung von archaischer griechischer Kunst verschaffen möchte, wendet sich zu den ausgewählten Werken in den beiden ersten Hängevitruinen. Dort steht auch eines un-

Abb. 2. Blick in den Oberlichtsaal. ▽





△ Abb. 3. Blick in den Kunstlichtsaal. Nische mit den hellenistischen Grabstelen; im Vordergrund hellenistische Plastik (ein Frauenkopf), links dahinter eine Dreifussbasis.

serer kostbarsten Objekte, ein tönernes Gefäss in Gestalt einer hockenden Gorgo aus dem 7. Jahrhundert v. Chr. Wenn der Begriff «dämonisch» irgendwo mit Recht verwendet werden darf, dann angesichts dieses Ungeheuers, das in der Verbindung menschlicher und tierischer Züge bedrängende und gegensätzliche Spannungen drastisch vor Augen führt.

Wer Kontraste liebt, wendet sich von den dämonischen Mischwesen archaischer Zeit zu den benachbarten Grablekythen der klassischen Epoche, auf denen beidseits der gemalten Grabstelen Verstorbene und Hinterbliebene zu stiller Zwiesprache zusammenkommen. So kann sich der Besucher der einzigartigen Gruppe originaler klassischer Grabmonumente nähern, unter denen die attischen Stelen und Marmorlekythen des späten 5. und des 4. Jahrhunderts v. Chr. dominieren. Aber auch die ionische Kunst ist hervorragend vertreten, vor allem durch die grosse Stele eines sitzenden Arztes.

Die Aufstellung vermag ein Stück weit eine antike Gräberstrasse erfahrbar machen; jedes einzelne Werk aber erschliesst den Zugang zu einer Vorstellungswelt, in der Tod und Abschied in still gelösten Bildern fortwährender Begegnung bewältigt werden. Wie sich dieses die ganze griechische Klassik bestimmende Prinzip der wechselseitigen Verbundenheit aller Einzelteile in der Grossplastik zeigt, kann der Besucher an Heroen- und Götterstatuen des Oberlichtsaales ablesen, vor allem natürlich an den Werken Polyklets, dessen Diadumenos in einer römischen Kopie gegenwärtig ist.

Bekanntlich verdanken wir unsere Kenntnis der klassischen und hellenistischen Plastik weitgehend den römischen Kopisten. Bei der Neukonzeption der Abteilung Skulptur hat nun die Ent-

flechtung von Originalen und Kopien eine wesentliche Rolle gespielt. Von einigen Ausnahmen wie dem Diadumenos des Polyklet abgesehen, werden die römischen Kopien heute im Kunstlichtsaal des Museums ausgestellt, zusammen mit Bildwerken hellenistischer Zeit (Abb. 3). Zur Gliederung des Kunstlichtsaales werden Elemente aus Lochblech verwendet, die den Raum unterteilen, ohne ihn aber über Gebühr zu verstellen, ja die gerasterte Transparenz der Lochblechwände erzeugt eine optisch reizvolle räumliche Durchlässigkeit. In den einzelnen Kompartimenten wird das Ausstellungsgut nach Themen geordnet. So kann man sich zum Beispiel in eine Gruppe hellenistischer Grabsteine aus Kleinasien vertiefen, das Problem der

Darstellung greiser Priesterinnen studieren, die Göttin Artemis, ihren Bruder Apoll oder Athena kennenlernen, antike Vatergottheiten würdigen und sich in die Welt der Aphrodite, der Musen und des Dionysos versetzen lassen. Zur Grossplastik treten jeweils kleinformatige Statuetten und Reliefs aus Stein, Ton oder Bronze. Und hier erweisen sich die Lochblechwände abermals als glückliche Lösung, können doch diese Werke der Kleinkunst mühelos an ihnen befestigt werden. Die ganze Ambiance des Kunstlichtsaales steht so in einem durchaus ge-

Abb. 4. Kunstlichtsaal. Blick vom Eingang auf die Bestandteile und die Rekonstruktion der hellenistischen Achill-Penthesilea-Gruppe. ▽



wollten Kontrast zum Oberlichtsaal; geht es dort um das möglichst ungestörte Erfassen und – warum auch nicht – Geniessen des originalen Kunstwerkes, so soll dem Besucher des Kunstlichtsaales umgekehrt die Vielfalt der Vergleichsbeispiele und der kulturhistorischen Bezüge vor Augen geführt werden.

Das trifft auch ganz besonders für den Blickfang des Kunstlichtsaales zu, nämlich für die monumentale Gruppe von Achill und Penthesilea (Abb. 4). Um ca. 170 v. Chr. geschaffen, wurde die Gruppe in römischer Zeit häufig kopiert – bisher sind acht sehr fragmentarisch erhaltene Kopien bekannt geworden. In jahrelangen Rekonstruktionsversuchen mit Gipsabgüssen dieser Kopienfragmente ist es Ernst Berger gelungen, das ursprüngliche Aussehen der Gruppe weitgehend zurückzugewinnen. Und damit auch der Museumsbesucher vom Einzelnen zum Ganzen findet, haben wir uns nicht gescheut, die über zwei Meter hohe Gipsrekonstruktion neben bzw. hinter den antiken Köpfen und Torsen aufzustellen. Eine solche Kombination von antikem Original aus Marmor und moderner Rekonstruktion aus Gips (oder anderen Materialien, wie Polyester) wäre bei der Museumsgründung vor dreissig Jahren kaum denkbar gewesen. Zum einen manifestiert sich in diesem Wandel eine allgemeine Neubewertung des Abgusses – exemplarisch hiefür ist die allenthalben zu beobachtende Renaissance der Abguss-Sammlungen –, zum andern aber erklärt sich der Mut, die rekonstruierte Achill-Penthesilea-Gruppe aufzustellen, aus dem wachsenden Anspruch des Publikums auf didaktisch möglichst umfassende Dokumentation. Diesem Bedürfnis werden im Kunstlichtsaal ausserdem auch die an den Stützpfeilern angebrachten Schrifttafeln gerecht.

In einem kleinen, für die Wiedereröffnung speziell hergerichteten Nebenraum des Kunstlichtsaales finden kostbare Leihgaben von Werken

der byzantinischen Zeit Platz. Für die Datierung der byzantinischen Kunst besonders wichtig sind die ausgestellten Siegelabdrücke, aber der Besucher wird sich noch mehr an der bunten Keramik, dem tönernen Kirchenmodell oder an den Bronzegegenständen mit christlicher, aber auch paganer Ikonographie erfreuen. Innehalten wird man auch vor dem grossen Silberkreuz mit der eindrucklichen griechischen Inschrift.

Völliges räumliches Neuland betritt der Besucher, wenn er den Kunstlichtsaal verlässt und den unterirdischen Verbindungstrakt zwischen den Häusern A und B betritt (Abb. 5). Bei den Aushubarbeiten stiess man auf zwei römische Keller aus den beiden ersten Jahrhunderten n. Chr. Sie wurden konserviert und sind in den Rundgang einbezogen; grosse Übersichtstafeln geben weitere Auskunft über die römischen Siedlungsphasen unserer Stadt.

Den vom Kunstlichtsaal kommenden Besucher nehmen zuerst die in neun Wandvitrinen ausgestellten antiken Gläser gefangen, Leihgaben, die einen ausgezeichneten Überblick über das antike Glashandwerk gestatten. Die Zeitspanne der Exponate ist sehr gross: vom frühesten Glas ägyptischer und mykenischer Provenienz führt der Weg über phönizische, griechische und römische Gläser bis ins Mittelalter (vgl. den Beitrag von Hans Christoph Ackermann über Basel als [temporäre] Metropole des Glases in diesem Band des Stadtbuches). Betont sei, wie sehr die kostbaren Gläser unser Museum bereichern. Abgesehen vom hohen wissenschaftlichen Rang fasziniert vor allem die Farbigkeit der bald stark leuchtenden, bald durchsichtig schimmernden Gläser. Gerade in einem Antikemuseum sind farbige Objekte besonders willkommen, denn – vergessen wir es nicht – von der ursprünglichen Farbigkeit der Skulptur ist so gut wie nichts erhalten, und Fresken aus griechischer Zeit sind fast ganz verloren.



In die übrigen Vitrinen des Durchgangstraktes teilen sich Kleinbronzen und Terrakotten, wobei die Werke aus Ton zahlenmässig weit überwiegen. Einzigartig ist die Sammlung unteritalischer, zur Hauptsache tarentinischer Terrakotten des 6. bis 1. Jahrhunderts v. Chr. An den zwei dominierenden Darstellungstypen – der stehenden weiblichen und der gelagerten männlichen Figur – kann man die Geschichte der unteritalisch-griechischen Koroplastik lückenlos verfolgen. Besonders die entspannt auf ihren Klinen liegenden Männer mit ihrem reichen Kopfschmuck aus Blüten, Kränzen und Bändern, Spendeschalen und Trinkbecher in den Händen, vermitteln viel von der gelösten Stimmung, in der man sich in Tarent und anderswo

△ Abb. 5. Unterirdischer Durchgang zwischen den Häusern A und B. Blick auf die mittelalterliche Stadtmauer.

Lebende und Verstorbene im Bannkreis des Dionysos vorgestellt hat. Von wieder anderem Reiz sind die vielen Mädchenstatuetten vor allem hellenistischer Zeit aus Tanagra, die selbstvergessen in ihre Mäntel wie in Schutzhüllen gewickelt sind oder die ungemein anmutig zum Knöchelspiel niederknien. Dass das Leben aber nicht allein vom Schönen und Formvollendeten bestimmt ist, zeigen bronzene und tönernen Statuetten von Krüppeln, Zwergen und dicken Frauen vor allem alexandrinischer Herkunft. Hier wird mit oft schneidender Schärfe die Kehrseite des Normativen geschildert, die Häß-



lichkeit von Randfiguren einer grossstädtischen hellenistischen Metropole.

Am unteren Ende des Durchgangstraktes fällt der Blick auf eine unverputzte Mauer aus Bruchsteinen: es ist ein Teil der inneren Stadtmauer aus dem frühen 13. Jahrhundert (Abb. 5). Vor ihr steht der Giebel eines römischen Grabbaus aus dem 3. nachchristlichen Jahrhundert. Im Giebfeld tragen Eroten die Porträtbüste des jungverstorbenen Knaben in eine bessere Welt. Römische Porträts stehen auch vor der rechten unteren Längswand des Durchgangs; es sind Bildnisse von Angehörigen des iulisch-claudischen Kaiserhauses. Ihre geglätteten, jugendlichen Gesichter mit dem nach klassischem Vorbild kunstvoll gelockten Haar heben sich

△  
Abb. 6. Blick in den Gewölbekeller der Dompropstei mit den Monumenten der römischen Grabkunst.

markant ab vom gegenüber aufgestellten Bildnis eines Mannes, der geistig noch in der späten Republik wurzelt; davon zeugt die betont sorgenvolle Mimik des tiefgefurchten Altersgesichtes.

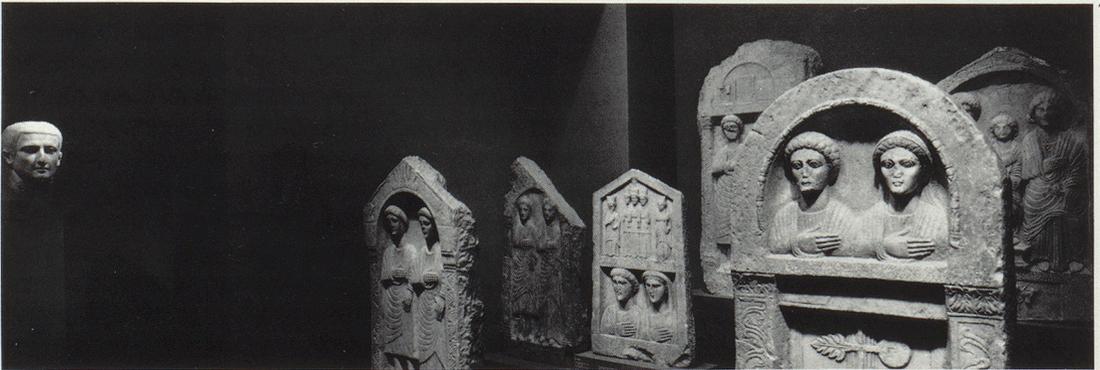
Über eine schmale Brücke, die einen der beiden römischen Keller überquert, gelangt man jetzt in den grossen Kellerraum des Hauses B, in dem den Wänden entlang die Monumente der römischen Grabkunst aufgestellt sind (Abb. 6). Auch hier ist gegenüber den Gründerjahren ein grosser Zuwachs zu verzeichnen. Standen im alten Museum nur zwei stadtrömische Sarkophage –

der Medea- und der Meleagersarkophag –, so kann man die Stufen der römischen Sarkophagplastik jetzt an fünf Beispielen studieren. Am Anfang steht ein Girlandensarkophag, der in den Girlandenbögen kleine mythologische Szenen aus der Troja-Sage aufweist. Zusammen mit dem erwähnten Kindersarkophag mit der Heimtragung des toten Meleager gehört er ins mittlere 2. Jahrhundert n. Chr. Eine gewaltige Steigerung an bildhauerischer Virtuosität, Dramatik des Erzählens und künstlerischer Ausdruckskraft zeigt dann der weitberühmte, um 200 n. Chr. entstandene Sarkophag mit den Morden der Zauberin Medea an ihrer Nebenbuhlerin und an den eigenen Kindern. In solchen Werken gewinnt die römische Kunst einen durchaus eigenständigen schöpferischen Rang. Stilistisch bescheidener, aber in der Verbindung von römischen Porträtköpfen und mythologischen Figuren ebenfalls durch und durch eigenständig römisch ist der um 270 n. Chr. zu datierende Kindersarkophag mit der Jagd Meleagers in Begleitung der Atalante: die als Kinder wiedergegebenen Heroen der griechischen Vorzeit tragen die Züge der Verstorbenen. Deutlicher kann man nicht zum Ausdruck bringen, dass die alten griechischen Mythen in Rom einem sepulkralen Umgestaltungsprozess unterworfen wurden mit dem Ziel, den durchaus bürgerlichen

Lebensweg verstorbener Zeitgenossen heroisch zu überhöhen. Abgeschlossen wird die Sarkophaggalerie mit einem monumentalen, leider teilweise zerstörten Kasten des späten 3. Jahrhunderts n. Chr., auf dem die Porträts der Verstorbenen von allegorischen und symbolischen Bildern umgeben sind. Zwischen die Sarkophage eingestreut sind zahlreiche Porträtköpfe auf schmalen Basaltkonsolen; sie stammen in der Regel ebenfalls aus Grabbauten und erlauben eine recht kontinuierliche Übersicht über die römischen Privatbildnisse der Kaiserzeit.

Immer noch im Bereich der römerzeitlichen Grabkunst sind wir im anschließenden kleinen Raum (Abb. 7). Eine Gruppe von neun Grabsteinen aus der kleinasiatischen Landschaft Phrygien ist hier vereint, Werke des 3. Jahrhunderts n. Chr., die auf den ersten Blick freilich vollkommen spätantik aussehen. Die Inschriften lassen aber an der eben genannten Datierung keinen Zweifel – der «byzantinische» Eindruck erklärt sich aus der provinziellen Herkunft. Die Stelen tragen schlichte Bilder der in strenger Vorderansicht dargestellten Verstorbenen, denen zeichenhaft die wichtigen Dinge ihres Le-

Abb. 7. Raum mit den spätrömischen Grabsteinen aus Phrygien und dem Porträtkopf eines Tetrarchen. ▽



bens beigegeben sind, den Männern etwa Schreibtafeln und Geldbeutel, den Frauen Spinnwerkzeuge, Wollkorb und Kamm.

Man sollte diesen Raum nicht verlassen ohne einen langen und intensiven Blick auf den in einer halbrunden Nische aufgestellten überlebensgrossen Porträtkopf eines Herrschers der Jahre um 300 n. Chr. Eine namentliche Verbindung mit einem der vier Tetrarchen ist schwierig; eindeutiger ist jedoch die Botschaft, die aus den kräftigen, bei aller Blockhaftigkeit des Hauptes aber dennoch zart modellierten Zügen abgeleitet werden will: dass da einer oberste herrscherliche Verantwortung übernommen hat, frei von den quälenden Sorgen um das im mittleren und späteren 3. Jahrhundert n. Chr. zeitweise stark gefährdete Römische Reich. Die souverän zur Schau getragene Sicherheit schafft Abstand zum Betrachter, vermittelt zugleich aber Vertrauen in die Kompetenz des Dargestellten.

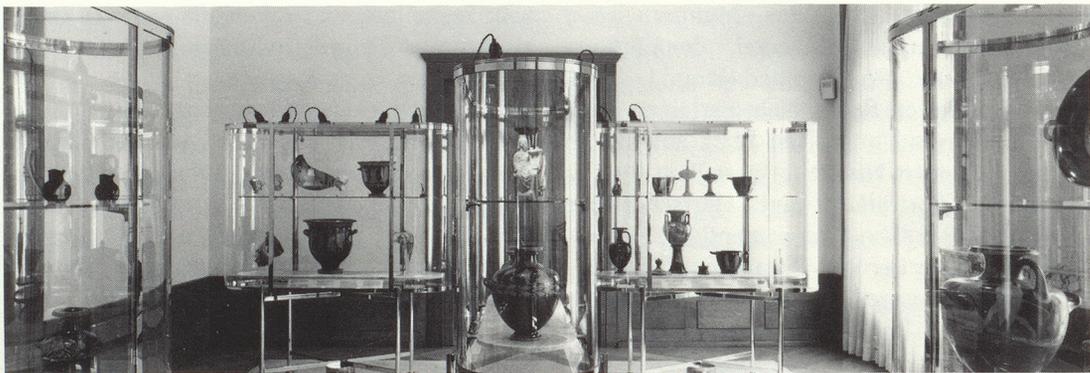
Vom Stelenraum führt eine steinerne Treppe hinauf ins Foyer der Dompropstei, wo der ermüdete Besucher linkerhand den Eingang zum schmalen, «pompejianisch» ausgemalten Museumscafé findet – auch dies gegenüber früher eine wichtige Neuerung. Ebenfalls ans Foyer grenzen die beiden Räume, die seit der Wiedereröffnung ausschliesslich für Wechsellausstellungen reserviert sind. Dafür war im alten Museum kein Platz – eine schmerzliche Lücke, die nun geschlossen werden konnte. Vom Foyer führt eine breite Treppe ins erste Obergeschoss; es ist jedoch ratsam, zunächst über die gläserne Verbindungsbrücke der Häuser A und B in die Eingangshalle des Museums zurückzukehren und von dort über das alte Treppenhaus in den zweiten Stock des Hauses A hochzusteigen. Man hat so die Möglichkeit, die Exponate der Häuser A und B in einer sinnvollen Abfolge zu besichtigen, nämlich die geometrische und archaische griechische Keramik sowie die etruski-

sche Sammlung im zweiten, die rotfigurigen attischen und die unteritalischen Vasen im ersten Stockwerk.

Im Foyer des zweiten Stockes des Hauses A, wo dieser Rundgang beginnen sollte, empfangen den Besucher die beiden früharchaischen Reliefamphoren, welche früher im Kunstlichtsaal standen. Wer streng chronologisch vorgehen möchte, muss zunächst das Zimmer linkerhand betreten; dort sind zur Hauptsache einige wenige bronzezeitliche Werke vereint, die kykladischen Idole des 3. und die minoisch-mykenischen Gefässe des 2. Jahrhunderts v. Chr., ferner altorientalische und zyprische Gegenstände. Die ägäische Bronzezeit – in der Gunst des Publikums wie der Forschung seit langem hoch eingestuft – ist auch im neuen Museum durchaus untervertreten. Man sollte sich noch stärker bewusst werden, dass die Einwohner von Mykene, Sparta, Pylos oder Theben griechisch sprachen und dass dort die Helden wohnten, die der späteren griechischen Literatur und Kunst über Jahrhunderte ihren Stoff lieferten.

Wieder durchs Foyer zurück und dann ins erste Zimmer rechts führt der Weg zu den Werken der geometrischen Epoche der griechischen Kunst. Man kann sich der Klarheit der ebenso exakt getöpferten wie bemalten Gefässe und dem Schwung der bronzenen Pferdestatuetten nicht entziehen; in den folgenden Sälen ist zu beobachten, wie die Handwerker der archaischen Zeit um ein immer differenzierteres Menschen- und Götterbild ringen und wie es dann im 6. Jahrhundert v. Chr. vor allem in Athen immer häufiger zur Wiedergabe vielfiguriger mythologischer Szenen kommt. Dies erlaubt, im grösseren letzten Zimmer des Hauses A die attisch schwarzfigurige Keramik hauptsächlich nach Themen zu gruppieren.

Über drei Stufen gelangt man in den Zwischentrakt, in dem besonders kostbare Werke in Einzelvitruinen präsentiert werden. Ein korinthis-



△  
Abb. 8. Die neuen Vitrinen im Haus B.

scher Krater und zwei attische Amphoren gehören in die Abfolge des angetretenen Rundganges, der sich nun ins Haus B fortsetzt. Ausgestellt sind zunächst auch hier schwarzfigurige Gefässe aus Athen, ziemlich anders ist hingegen ihre Präsentation in den für das Haus B eigens entworfenen Vitrinen (Abb. 8). Sie sind gegenüber den schlichten, aber zur Ausstellung antiker Exponate ausserordentlich geeigneten alten Vitrinen des Hauses A in ihrem Design sehr viel aufwendiger und besitzen ein ästhetisches Eigengewicht, das zu den ausgestellten Kunstwerken in einer gewissen Konkurrenz steht. Anders ist auch die Beleuchtung. Im Hause A ist die Lichtquelle in der Vitrinendecke eingebaut, im Hause B sorgt indirektes Deckenlicht für die Aufhellung der Räume, während sparsam eingesetzte Halogenspots auf dem Glasdach der Vitrinen einzelne besonders wichtige Werke anstrahlen. Zum Ausstattungsluxus gehören schliesslich auch die Teppiche, auf denen, von den Wänden weggerückt, die Vitrinen stehen. Mit alledem soll nicht nur die neue Etappe im Ausbau des Museums markiert werden – der gesteigerte Aufwand entspricht auch, besonders im ersten Stockwerk, den baulichen Verhältnissen der Dompropstei. Ihre Säle, Foyers und

Treppenhäuser sind nämlich gegenüber dem streng klassizistischen Haus A unverkennbar grosszügiger angelegt und, etwa durch Stuckdecken, kostbarer ausgestattet.

Hier ist der Ort, kurz an den wohl berühmtesten Bewohner der Dompropstei zu erinnern, an Johann Jakob Bachofen, umso mehr als auf dem vorgeschlagenen Rundgang an der Nahtstelle zwischen der archaisch-griechischen und der etruskischen Kunst das Zimmer erreicht ist, in dem eine Schrifttafel auf Bachofen (und eine daneben auf Melchior Berri) aufmerksam macht. Und was mehr ist: in einer Vitrine werden ausschliesslich Objekte gezeigt, die Bachofen selbst gesammelt hat und die ihm für seine Forschungen zur Gräbersymbolik der Alten und zum Mutterrecht wichtig waren. Nicht nur Lokalhistoriker darf es freudig oder andächtig stimmen, dass Bachofens Sammlung ins Haus seines Wirkens zurückgekehrt ist, 100 Jahre nach dem Tod des Gelehrten.

In den ans Bachofenzimmer anschliessenden Räumen ist, wie angedeutet, die etruskische Kunst ausgestellt. Der Grundstock der Sammlung bestand schon in den Gründerjahren; durch einige wichtige Neuerwerbungen bereichert, darf auch die etruskische Abteilung europäischen Rang beanspruchen. Vor allem die frühen Epochen, die Villanovakultur des frühen

1. Jahrtausends und die etruskisch-archaische Periode des 7. und 6. Jahrhunderts v. Chr. sind durch vorzügliche Werke vertreten. Man kann deshalb auch die Entstehung der im engeren Sinn etruskischen Kultur im späten 8. und 7. Jahrhundert v. Chr. exemplarisch verfolgen. Die in Mittelitalien vollzogene Aneignung orientalischer und griechischer Vorbilder, durch importierte Kunstwerke oder wandernde Handwerker vermittelt, verändert sukzessive das Gesicht der lokalen Villanovakultur, ohne dass dabei eine früher so oft postulierte Einwanderung fremder Volksgruppen stattgefunden hätte. Die etruskische Kunst ist ein besonders typisches Beispiel für die verändernde Kraft, die von technologisch und künstlerisch höher stehenden Artefakten und Bildern fremder Kulturen ausgeht. Im Ergebnis freilich ist die etruskische Kunst genausowenig wie die römische eine banale Imitation der griechischen, vielmehr erwächst aus der Adaption des Fremden eine eigenständige und überaus ausdrucksstarke Formensprache. Man kann sie im Museum an Werken aller Epochen und Kunstgattungen wahrnehmen, etwa an den Kriegerstatuetten des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr., an den auch farbig noch gut erhaltenen Stirnziegeln, an den Tänzerinnen und Satyrn, aber auch auf Spiegeln, Vasenbildern und Urnen.

Einen letzten Höhepunkt der zweiten Etage bildet die im Foyer des Hauses B hinter einer Glaswand ausgestellte Waffensammlung. Sie ist bis auf wenige Ausnahmen dem Museum als Leihgabe anvertraut. Im mittleren Kompartiment wurde versucht, durch die Anordnung der Rüstungsteile das kriegerische Erscheinungsbild dreier apulischer Ritter des 4. Jahrhunderts v. Chr. zu evozieren. Zu den Beinschienen, Panzern und Helmen treten die Pferdestirnplatten und andere Elemente des Saumzeuges. In den beiden seitlichen Kompartimenten vervollständigen weitere Rüstungsteile, vor allem Helme,

aber auch Lanzen spitzen und ein grosser Rundschild samt Schildband, das Spektrum grossgriechischer, etruskischer und apulischer Waffen des 6. bis 4. Jahrhunderts v. Chr.

In den Gräbern, aus denen die meisten dieser Waffen stammen, wurden auch grosse Tongefässe aufgestellt. Wer den unmittelbaren Zusammenhang zwischen den apulischen Rüstungen und den Grabvasen herstellen möchte, geht auf direktem Weg ins Foyer des ersten Stockes der Dompropstei und erkennt schon im Hinabsteigen die prachtvolle Sammlung der auf einem niedrigen Podest stehenden apulischen Gefässe (Abb. 9). Wer indessen die rotfigurige Keramik griechischer und unteritalischer Provenienz in ihrer chronologischen Abfolge erfassen möchte, begibt sich zunächst vom Waffenfoyer auf der gleichen Etage ins Foyer des Hauses A und von dort einen Stock tiefer. Im Zimmer rechts beginnend, entfaltet sich nun die rotfigurige attische Vasenmalerei in all ihren subtilen Nuancen. Der hohe Standard des Töpferhandwerkes, die Präzision der Zeichnung und der Reichtum der Motive machen den Rundgang zum Erlebnis – die rotfigurige Vasenmalerei Athens als Herzstück des Museums, des alten wie des neuen.

In den Räumen des Hauses A ist die spätarchaische und frühklassische Phase zu sehen. Wie in der zweiten Etage bei den schwarzfigurigen attischen Gefässen richtet sich die Gruppierung der Exponate auch hier nicht nach einem einzigen Gesichtspunkt, sondern passt sich flexibel den Gegebenheiten an. So findet man Vitrinen, in denen Malerpersönlichkeiten wie der Berliner Maler oder der Kleophradesmaler vorgestellt werden, und andere mit hauptsächlich thematischen Schwerpunkten. In solchen Vitrinen lässt sich mit Gewinn verfolgen, wie verschiedene Maler denselben Vorwurf meistern, etwa den Löwenkampf des Herakles, die Weinkelter der Satyrn, auch immer wieder den ausgelassenen Tanz der Mänaden, oder Zecher, die sich zu Flö-

tenklängen auf Klinen versammeln. In dieser heiter gestimmten dionysischen Welt fehlen auch ernstere Töne nicht, etwa Sagenbilder mit dem Kampf zwischen Achill und Hektor über einem geschächteten Widder, den Kämpfen der Griechen gegen die Amazonen oder der Götter gegen die Giganten.

Auch auf der ersten Etage ist der Durchgangstrakt zwischen den Häusern A und B mit Einzelvitruinen bestückt, in denen drei attische und zwei apulische Vasen ersten Ranges herausgehoben werden. In den Sälen des Hauses B wird die Reihe frühklassischer und dann vor allem hochklassischer Gefässe weitergeführt (Abb. 8). Wieder wird durch die Anordnung eindrücklich sichtbar, was die Athener in der Zeit nach 480 v. Chr. bewegt hat: die wie selten zuvor intensiv erlebte Zeitgeschichte mit der grossen, aber siegreich bestandenen Gefahr der Perserkriege. Diese Erfahrungen wurden auch immer wieder mythisch gespiegelt in Bildern, die Boreas – hilfreicher Nordwind und «Schwiegersohn» Athens zugleich – zeigen oder Theseus, der in der Schlacht von Marathon plötzlich unter den Vorkämpfern erschienen sein soll. Eine andere Vitrine ist mit «Die Zeit der klassischen Tragödie» überschrieben. Was gemeint ist, zeigen Bilder mit der schicksalsschwangeren Stimmung vor der Schlachtung des greisen Pelias oder, ergreifender noch, die Lekythos mit dem einsam knienden Aias, der vor dem Selbstmord mit erhobenen Armen ein letztes Mal die Götter anruft. Auch in der Zeit der hohen Klassik werden Frauen im dionysischen Rausch dargestellt; neben der ekstatischen Stimmung ist aber auch ihr zerstörerisches Wesen gezeigt, wie sie zum Beispiel den Sänger Orpheus zerreißen, dessen Haupt dann, immer noch singend, einem besseren Ufer der Ägäis zutreibt.

Kurz nach der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. wandern attische Vasenmaler nach Unteritalien aus und begründen dort eine eigenständige Tra-

dition, die sich durchs ganze 4. Jahrhundert fortsetzt. So ist es nur logisch, die frühesten in Apulien von eingewanderten Griechen getöpferen und bemalten Gefässe zusammen mit den in Athen selbst entstandenen auszustellen. Wie sich dann in den folgenden Malergenerationen Stil und Inhalt der apulischen Keramik verändern, das kann man nun eben an den schon kurz erwähnten Gefässen auf dem Podest im Foyer der Dompropstei nachvollziehen (Abb. 9). Entsprechend der Verwendung als Grabbeigaben rücken Bilder heroisierter Verstorbener oft in den Mittelpunkt. Doch bleiben auch mythologische Darstellungen beliebt, recht komplizierte dazu, die zeigen, auf welchem hohem Niveau man sich in Grossgriechenland auch mit der mutterländischen Literatur beschäftigt hat. Im kleinen Raum zwischen Foyer und Durchgangstrakt sind weitere apulische Gefässe zu sehen, zusammen mit einer bedeutenden Kollektion tarentinischer Stirnziegel spätarchaischer und klassischer Zeit.

Wer im Foyer vor dem Tisch der apulischen Grabvasen steht, wird bald einmal vom schimmernden Goldglanz in den Raum zur Linken gelockt. In einer grossen Wandvitrine prangen griechische, etruskische und römische Schmuckstücke aus Gold, meist kleinformatige, aber höchst raffinierte Preziosen, oft in Techniken ausgeführt, die wie die Granulation bis heute kaum wieder erreicht wurden. Eine Rarität besonderer Art stellen auch die Fragmente eines hellenistischen Bettes dar, von dem unter anderem ein keulenförmiges Bein aus Silber ausgestellt ist.

Mit dem Wort Silber ist bereits das Stichwort gegeben für die Mehrzahl der Kunstwerke im kleinen, getäferten Kabinett nebenan. Dort bergen zwei Pultvitruinen ungefähr 600 sizilische und unteritalische Münzen klassischer Zeit. Mit dieser Sammlung von einzigartigem Wert ist das neue Museum um eine weitere Attraktion rei-



△  
Abb. 9. Vorräum des ersten Obergeschosses des Hauses B. Blick vom hofseitigen Treppenhaus auf eine Gruppe apulischer Grabvasen aus dem 4. Jh. v. Chr.

cher, denn bisher war die Numismatik nicht vertreten. Man muss sich Zeit nehmen, um in die Welt der Stempelschneider griechischer Münzen einzudringen; man wird dann mit Staunen wahrnehmen, welch ungeheure Vielfalt an Motiven auf den kleinen Münzflächen Platz findet und mit welcher künstlerischen Kraft die Bilder wirken.

Wenn der Besucher, von Eindrücken gesättigt, dem Ausgang zugeht, wird er nochmals über die Glasbrücke schreiten und dort den Blickkontakt mit der Aussenwelt wieder finden, wie um-

gekehrt der Passant durch das bei Tage weit geöffnete Tor und durch ein Schaufenster aus Glas einen ersten Kontakt mit dem Museum aufnehmen kann (Abb. 10). Dieses optische Scharnier von Aussen- und Innenwelt, Stadt und Museum, mag ein Symbol sein für die festgegründete wechselseitige Verbundenheit, in der sich Öffentlichkeit und antike Kunst in Basel begegnen.



△  
Abb. 10. Blick in die ehemalige Durchfahrt zwischen den  
Häusern A und B. Im Hintergrund: die neue Verbindungs-

brücke zwischen den Häusern A und B; hinter der Brücke:  
das Eisentor zum Hof.