

Zeitschrift: NIKE-Bulletin
Herausgeber: Nationale Informationsstelle zum Kulturerbe
Band: 27 (2012)
Heft: 6

Artikel: Architektur für die Musik : die Basler Konzertsäle und ihre Zukunft
Autor: Schneller, Daniel
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-727129>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Architektur für die Musik:

Die Basler Konzertsäle
und ihre Zukunft

Von Daniel Schneller

Der Basler Konzertsaal, erbaut 1874 bis 1876, zählt zu den ältesten noch erhaltenen Konzerthäusern Europas. Damit gehört er der gleichen «Generation» an wie der Wiener Musikvereinssaal von 1870, mit dem er auch die Ausgestaltung nach dem «Schuhschachtel-Prinzip» teilt. Für die Konzertsäle des 19. Jahrhunderts war dies ein akustisch bewährtes System, doch seine hervorragende Akustik steht einem spartanischen Angebot an Foyers und Garderoben gegenüber. Architekt Johann Jakob Stehlin d.J. (1826–1894) musste beim Bau mit knappen finanziellen Mitteln auskommen und legte den Schwerpunkt beim eigentlichen Musiksaal. Dies allerdings mit Erfolg.

Die 1870er-Jahre waren für Basels Kulturleben äusserst fruchtbar: Die Stadt hatte sich allmählich vom Schock der Kantonstrennung 1833 erholt. Sie erlebte in dieser Zeit einen wirtschaftlichen Aufschwung, der Zunftzwang wurde aufgehoben, die chemische Industrie war im Entstehen und 1872 wurde der Bankverein gegründet. Man baute die Infrastruktur aus und begann 1877 mit dem Bau der Wettsteinbrücke. Der Stadtkanton gab sich 1875 eine neue liberale Verfassung und führte die demokratischen Instrumente der Gesetzesinitiative und des Referendums ein. Damit holte er endlich nach, was er lange verschlafen hatte und in anderen Kantonen bereits Realität war. In diesem Klima des politischen und wirtschaftlichen Aufbruchs begann sich auch das kulturelle Leben neu zu organisieren: Innerhalb weniger Jahre entstanden am Steinenberg eine Kunsthalle (1870–1872), ein neues Stadttheater (1873–1875) und der Musiksaal (1874–1876). Alle drei wur-

Der Saal ist die «Heimat» des Sinfonieorchesters Basel, wird aber auch von vielen internationalen Orchestern gastiert. Hier dirigierte Hans Huber, Hermann Suter, Felix Weingartner, Hans Münch, Paul Sacher, Antal Doráti, Armin Jordan und viele andere bedeutende Musiker.

den vom gleichen Architekten, Johann Jakob Stehlin d.J., entworfen, der mit diesen drei Bauten ein Kulturforum im Herzen der Stadt Basel schuf.

Johann Jakob Stehlin d.J. baut für den Kulturbetrieb der Stadt

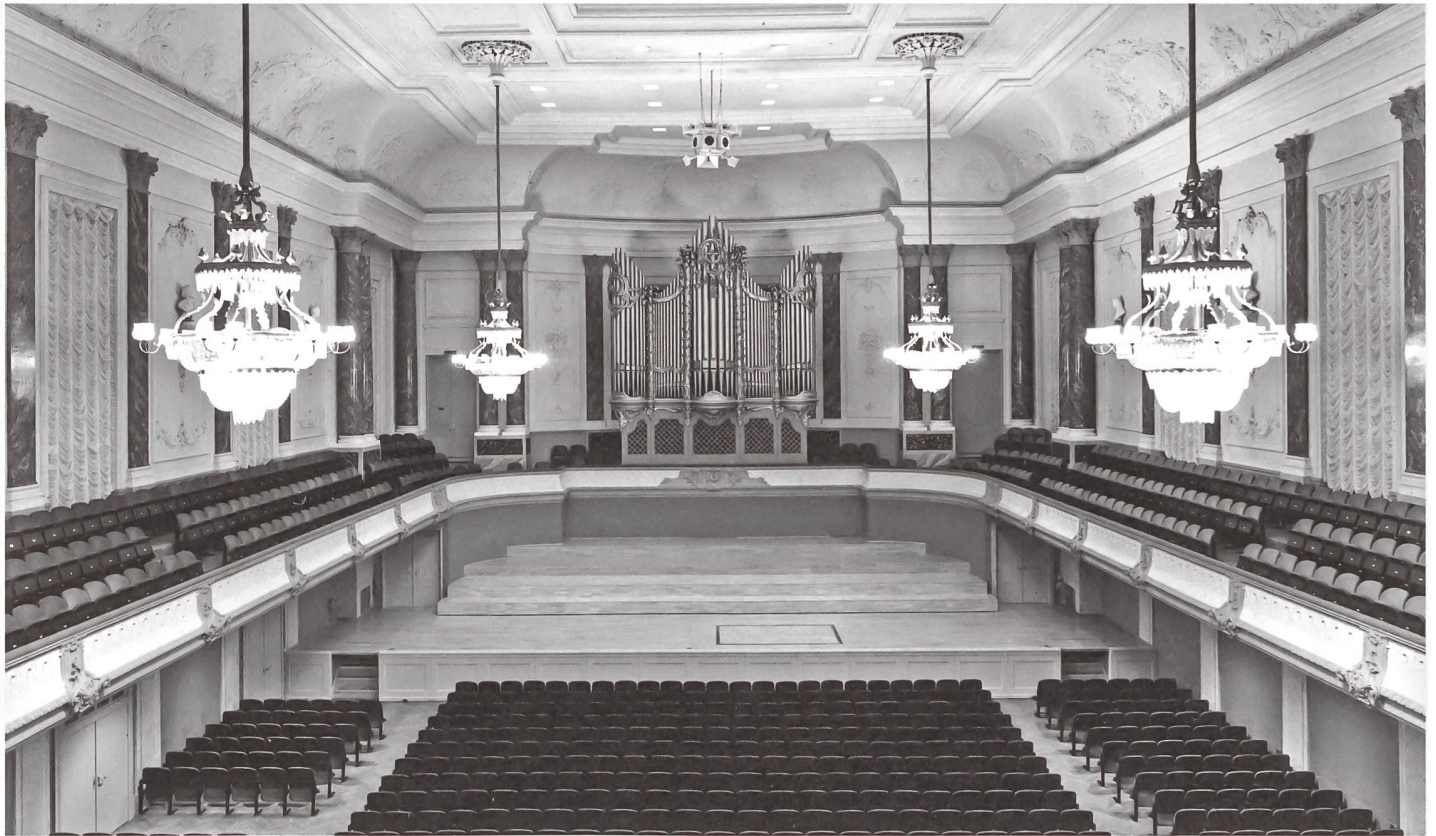
Stehlin stand damals zwischen seinem 47. und 50. Lebensjahr und auf dem Zenith seines Schaffens. Erstaunlich ist, dass er sich in kurzer Zeit gleichzeitig in die drei so unterschiedlichen Bauaufgaben wie die eines Konzertsaaes, eines Opernhauses und eines Ausstellungshauses für bildende Kunst hineindenken konnte und für jede eine optimale Lösung fand. Stehlins Vater, Johann Jakob Stehlin d.Ä. (1803–1879), war Baumeister und Architekt gewesen und hatte eine erstaunliche politische Karriere gemacht: Erst National-, dann Ständerat wurde er schliesslich Bürgermeister der Stadt Basel und legte damit die Grundlagen für die liberalen Reformen der 1870er-Jahre. Natürlich begünstigte er seinen Sohn, der zum bevorzugten Architekten der Basler Patrizier und begüterten Bürger wurde. Stehlin d.J. hatte in Paris an der Ecole des Beaux Arts studiert, war in England und Berlin gewesen und bereiste Italien. Seine ersten Bauten wie die Hauptpost (1851–1853), das Missionshaus

(1859) und die Kaserne (1860–1863) errichtete er mehrheitlich im neugotischen Stil. Doch kam er zur Überzeugung, dass sich die dynamische Gestaltungsweise des Barock für eine zeitgemässe Architektur viel besser eigne als die Gotik. Davon wollte er sogar Gottfried Semper überzeugen, den er 1873 (also kurz vor der Erbauung des Musiksaales) in Wien besuchte, allerdings ohne den erhofften Erfolg. Stehlin war nicht nur Architekt, er interessierte und engagierte sich für das kulturelle Leben in Basel und in der Schweiz: Er war Mitglied des Basler Kunstvereins und der allgemeinen Museumskommission, Präsident der Schweizerischen Kunstkommission und schliesslich Leiter der Basler Theaterkommission. Das Theater lag ihm ganz besonders am Herzen. Stehlin war eine energische und selbstbewusste Persönlichkeit, die allerdings auch sehr stur, eigenwillig und cholerisch sein konnte, womit er sich nicht nur Freunde schuf. Er liebte Gespräche über Kunst und Kultur.

Basels Musikleben verlangt nach einem Konzertsaal

Für die Konzerte stand in Basel vor dem Bau des Musiksaales die Martinskirche, die älteste Pfarrkirche der Stadt, und das klassizistische Casinogebäude (1824–1826, abgebrochen 1938) von Melchior Berri (1801–1854) zur Verfügung. Mit dem Einbau eines amphitheatralischen Konzertpodiums hatte man nach 1847 die Martinskirche zur Konzertkirche umgewandelt. In Basel hatte sich in den 1860er-Jahren ein reiches Konzertleben entfalten können: Musiker wie der Dirigent und Pianist Hans von Bülow, die Pianistin Clara Schumann, der Violinist Joseph Joachim und der Pianist Anton Rubinstein gastierten hier. In der Schweiz wurde Basel zum Zentrum der Bach-Pflege. 1865 wurde hier zum ersten Mal in einer Schweizer Stadt die

Matthäus-Passion aufgeführt; damals war Bach einem grossen Teil des Publikums noch unbekannt. Anfang der 70er-Jahre begannen die Musikvereine und die beiden Orchester (darunter der Kapellverein, die Konzertgesellschaft, der Gesangverein, die Liedertafel und die Gesellschaft des Stadtcasinos) mit der Sammlung von Geldern für einen neuen Musiksaal. Mit dessen Bau wurden die beiden bisherigen Orchester zur Allgemeinen Musikgesellschaft (AMG) fusioniert. Als Dirigent konnte Alfred Volkland (1841–1905) aus Braunschweig gewonnen werden. Volkland war ein grosser Bachverehrer und setzte im neuen Saal die Bachpflege fort. Die neudeutsche Schule wurde eher gemieden, man setzte stattdessen auf Mendelssohn, Schumann und Brahms. Das änderte sich um 1900, als Hans Huber (1852–1921) die Leitung der Liedertafel von Volkland übernahm und als 1903 Hermann Suter (1870–1926) als Dirigent das Basler Musikleben mit Werken von Richard Strauss, Anton Bruckner, Max Reger, Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Hans Pfitzner u.a. bereicherte. Damals wurde der Musiksaal mit den Aufführungen der Werke von Hans Huber auch zum Zentrum des Schweizer Musiklebens. Mit Paul Sacher (1906–1999) zog in den 1930er-Jahren eine neue Generation von Komponisten in den Musiksaal ein: Werke von Béla Bartók, Arthur Honegger und Bohuslav Martinů wurden hier uraufgeführt. Bis heute gastieren Orchester und Künstler von Weltrang im Musiksaal und profitieren von dessen einmaliger Akustik.



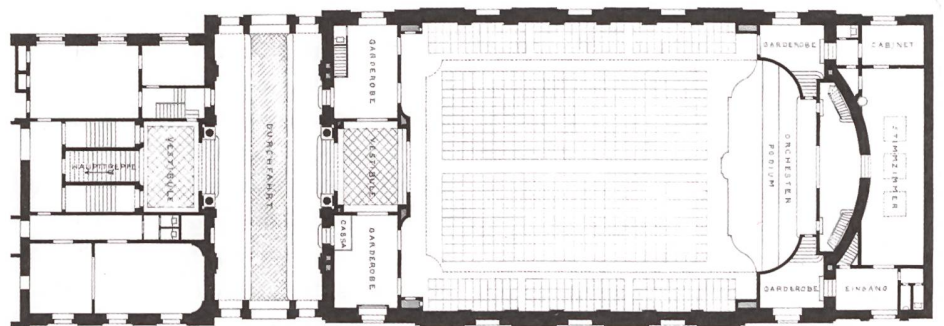
Die pragmatische Lösung: Ein Musiksaal – und sonst nichts

Dabei stand Stehlin zur Erbauung des Saales nur ein knappes Budget zur Verfügung. Deshalb verzichtete er auf Garderoben und grosszügige Foyers. Er stellte seinen Musiksaal ohne Sockelgeschoss direkt auf die Erde und verband ihn geschickt mit dem bestehenden Casino von Melchior Berri. Die Casinosäle sollten dem Publikum als Foyers dienen. Der neue Musiksaal war als einfacher, rechteckiger Raum ausgestaltet, nach dem Vorbild des Gewandhauses in Leipzig. Die Zuschauerplätze befanden sich im Parkett und auf seitlichen und rückwärtigen Balkonen – ganz analog zu barocken Ballsälen. Dem Orchester stand ein gestuftes Podium mit einer Apse zur Verfügung. Stehlin wusste nicht, dass genau diese Eigenschaften wesentliche Bestandteile für eine gute Akustik waren. Die Architekten mussten damals empirisch vorgehen, indem sie gute Vorbilder kopierten, die Gesetze der Akustik waren noch weitgehend unerforscht. In seinen «Architectonischen Mittheilungen» (1893) schreibt Stehlin rückblickend: «Bei der Ausarbeitung des Projectes erhielt der Saal ohne weitere Absicht 21 m Breite, 36 m Länge und 15 m Höhe. Erst später, als diese Dimensionen auch in anderen Con-

certsälen [sic] Anwendung fanden, wurde der Verfasser darauf aufmerksam gemacht, dass die Länge gleich der Breite und Höhe ist, und dieses arithmetische Verhältnis der drei Raumdimensionen vielleicht zu den hervorragenden akustischen Eigenschaften des Saales in Beziehung stehen dürfte. Auf eine Erörterung dieses Punktes soll jedoch hier nicht eingetreten werden, zumal die geheimnisvollen Gesetze der Akustik sich einstweilen nur vermuthen oder errathen lassen, was indessen nicht ausschliesst, dass gleichwohl hie und da das Richtige getroffen werden kann. In unserem Falle mögen die Grossräumigkeit, die Abwesenheit störender Stützpunkte, der abgerundete Anschluss der Wände an die Decke, vielleicht auch die in den Ecken placirten Säulen günstig wirken. Doch enthält der Saal auch andere, sonst als ungünstig an-

Der Saal folgt dem im 19. Jahrhundert gängigen «Schuhschachtel-Prinzip», das sich aus akustischer Sicht sehr bewährt hat. Typologisch geht die Grundform des Basler Konzertsalles mit den Balkonen auf den barocken Ballsaal zurück.

Der in Stehlins «Architectonischen Mittheilungen» publizierte Grundriss des Musiksaales zeigt die ursprüngliche Erschliessungssituation, die nach dem Abbruch von Melchior Berris Casinobau 1939 neu ausgestaltet wurde. Stehlin hatte den Musiksaal und das Casino mit einem Zwischenbau verbunden, der auch für Pferdekutschen passierbar war. So konnten reiche Basler von ihrer Villa im Gellert mit ihren Kutschen sozusagen direkt in den Musiksaal hineinfahren.





Der nach dem Komponisten Hans Huber benannte Kammermusiksaal wurde erst 1911 von Fritz Stehlin an den Musiksaal angebaut. Er ist in schlichtem und elegantem Empire gehalten. In seiner stilisierenden Gestaltungsweise weist er bereits auf den jugendstilgeprägten Neorokoko voraus, der für Fritz Stehlin charakteristisch ist. Auch dieser Saal weist eine hervorragende Akustik auf.

gesehene Faktoren, wie den auf fester Erde liegenden Boden, die in der Mitte des Plafonds befindliche Glasdecke, die stark vortretenden Galerien etc.» In seinem Buch «Buildings for Music» bestätigt Michael Forsyth 1985 viele der von Stehlin angewandten Elemente als Grundlage für eine gute Akustik. Er nennt den Basler Musiksaal sogar als Beispiel für einen der letzten noch bestehenden Konzertsäle in Europa nach dem klassischen «Schuhschachtel-Prinzip». Die hochliegende Decke schafft ein grosses Raumvolumen im Verhältnis zur Grösse der Sitzflächen. Das ist besonders wichtig, da die menschlichen Körper viel Klang absorbieren. Die Balkone haben den Vorteil, dass der Klang zum Publikum zurückgeworfen wird. Wegen der relativ geringen Breite des Saales kommt die Klangreflexion der Seitenwände voll zum Tragen, so dass der Eindruck eines volltönenden Raumes entsteht. 2006 hat der Münchner Akustiker Karlheinz Müller den Basler Musiksaal vermessen und sei-

ne gute Akustik bestätigt: «Eine sehr gute Direktschallversorgung und kurze Schallwege vermitteln dem Zuhörer das Gefühl der Nähe zum Musikgeschehen. Der kräftige Nachhall und die ausgewogene Klangdurchmischung im Raum erzeugen zusätzlich ein vollständiges Umhülltsein des Hörers vom Klang des Orchesters und der Solisten.»

Spätes Erwachen: Auf der Suche nach den fehlenden Nebenräumen

Was bleibt da noch zu wünschen übrig? Weshalb wird in Basel trotzdem immer wieder einmal die Forderung nach einem neuen Musikzentrum laut? Sollte man nicht mehr als zufrieden sein mit einem der ältesten europäischen Konzertsäle, wo die Musik von Brahms, Bruckner und Strauss authentisch erklingen kann? Und hat sich dieser Saal nicht auch für die Werke der Moderne bewährt? Ein Mangel hat er tatsächlich: Stehlin verzichtete, wie bereits erwähnt, aus finanziellen Gründen

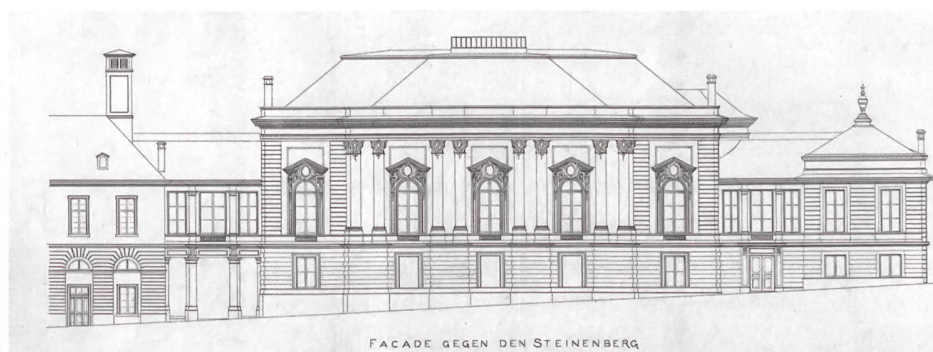
auf grosszügige Garderoben und Foyers, sowohl für die Künstler wie auch für das Publikum. Für dieses Problem suchte man bereits in den 1930er-Jahren eine Lösung, als das Casino von Berri durch den heutigen Bau (1938–1941 von W. Brodtbeck und W. Kehlstadt) ersetzt wurde und man dem Musiksaal im Norden Garderoben und Foyers vorsetzte. Doch diese sind für heutige Bedürfnisse bereits schon wieder zu knapp. Soll man nun aber eine so wertvolle Perle wie den Basler Musiksaal für die klassischen Konzerte aufgeben? Kaum, viel mehr sollte man prüfen, ob dem Mangel Abhilfe geschaffen werden kann, indem die Serviceräume der 1930er-Jahre durch zeitgemässere ersetzt werden und das Volumen erweitert wird.

1911 hatte Stehlins Neffe Fritz Stehlin (1861–1923) den Musiksaal im Osten mit einem Anbau ergänzt, der einen Kammermusiksaal enthält – auch er ein akustisches Meisterwerk. Johann Jakob Stehlin hatte ihn bereits in seinen ursprünglichen Projektplänen vorgesehen, musste ihn aber – wahrscheinlich aus finanziellen Gründen – zurückstellen. Fritz Stehlin stattete die Decke des grossen Saales mit Rokoko-Stuckaturen aus und baute in die Apsis des Orchesterpodiums eine Konzertorgel ein. Auch der nach Hans Huber benannte Kammermusiksaal, in schlichtem aber edlem Empire gehalten, wurde in Basel bereits

schon in Gedanken geopfert, doch setzten sich Kammermusikensembles aus der ganzen Welt mit einer Petition an den Regierungsrat für seinen Erhalt ein.

Bleibt zu hoffen, dass es gelingt, diesen Perlen des Basler Musiklebens eine Zukunft zu geben, damit noch viele Musiker- und Musikliebhabergenerationen die einmaligen akustischen Vorteile geniessen können. Aber auch die Gestaltung des Saales ist ein einmaliges Erlebnis: Im Konzert wird sie mit der Musik zur Einheit, sei es in der rhythmischen Setzung der Wandpilaster oder den bewegt dahinfließenden Stuckaturen.

Auf diesem Originalplan von Johann Jakob Stehlin zum Musiksaal ist bereits der zu Stehlins Zeit nicht realisierte Kammermusiksaal zu sehen (rechts). Er wurde erst 1911 von Fritz Stehlin realisiert. Auf der linken Seite angeschnitten dargestellt ist der 1939 abgebrochene Casinobau von Melchior Berri sowie der originale Zwischenbau mit der ursprünglichen Erschliessung von Stehlin.



Resumé

La Salle de musique de Bâle, construite de 1874 à 1876, est une des plus anciennes salles de concert conservées en Europe. Son architecte, Johann Jakob Stehlin le Jeune, ne disposait que d'un budget réduit pour l'édifier. Pour cette raison, il a construit la salle sans sous-sol et a renoncé à la doter de vestiaires et de foyers spacieux, la reliant habilement au Casino déjà construit par Melchior Berri, dont les salles pouvaient faire office de foyer. Le plan de la salle dessinait un simple parallélogramme rectangle, sur le modèle du Gewandhaus de Leipzig. Les sièges des spectateurs étaient placés au parterre et sur des balcons situés sur les côtés et à l'arrière de la salle, comme dans les salles de bal de l'époque baroque. Une estrade à plusieurs degrés terminée par une abside était réservée à l'orchestre.

Stehlin ne savait pas que ces caractéristiques constituaient précisément des éléments essentiels pour l'acoustique de la salle. À son époque, en effet, les architectes devaient procéder de manière empirique, en essayant de s'inspirer de bons modèles, car les lois de l'acoustique étaient encore pratiquement inexplorées. Or, dans son ouvrage de 1985, «Buildings for Music», Michael Forsyth a confirmé qu'un grand nombre des caractéristiques choisies par Stehlin correspondaient aux principes fondamentaux de l'acoustique. Forsyth mentionne même la Salle de musique de Bâle comme une des dernières salles de concert construites sur le modèle classique du «carton à chaussures» encore conservées en Europe.

Si la salle jouit d'une acoustique remarquable, elle souffre en revanche de l'exiguïté de ses vestiaires et de ses foyers. On avait déjà cherché à résoudre ce problème dans les années 1930, lorsque le Casino dessiné par Berri avait été remplacé par le bâtiment actuel: la façade nord de la salle avait alors été flanquée d'une annexe abritant vestiaires et foyers. Ces locaux sont aujourd'hui à nouveau trop exigus pour répondre aux besoins. Espérons cependant qu'on parviendra à assurer l'avenir de cette perle de la vie musicale bâloise.