

Die Basler Stadtcasinobauten und ihre Projektierung im 19. Jahrhundert

Autor(en): **Gross, Franziska**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **40 (1983)**

Heft 4

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-168141>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke 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 Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

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 Basler Stadtcasinobauten und ihre Projektierung im 19. Jahrhundert

von FRANZISKA GROSS

I. DAS ALTE STADTCASINO

DIE CASINO-GESELLSCHAFT

Seit der Spätrenaissance werden im italienischen Sprachgebrauch ein zu Vergnügungszwecken erbautes herrschaftliches Landhaus oder ein Gartenpavillon als *Casino* bezeichnet. Vom 18. Jahrhundert an versteht man unter diesem Begriff ein Versammlungshaus mit Räumen für gesellige Zusammenkünfte, wie Tanz-, Konzert- und Speisesälen. In deutschen Texten taucht das Wort «Casino» erstmals bei der Beschreibung des 1775 in Florenz errichteten «Casino dei Nobili» auf. 1782 wird in München die Bezeichnung Kasino – wie später in Basel – im Zusammenhang mit einer Gesellschaft verwendet. Das Wort wird dann auch auf das öffentliche Spielhaus, ein oft repräsentatives Gebäude mit reicher Ausstattung, übertragen. Ausserdem verstand man darunter einen Speisesaal und Aufenthaltsraum für Offiziere, und bis heute hat sich der Ausdruck Kasino für Betriebs- oder Werkkantinen erhalten.

Im Jahre 1808 konstituierte sich in Basel als Teil der 1777 gegründeten Lesegesellschaft eine *Casino-Gesellschaft*¹. Deren Mitglieder erhielten im Reinacherhof, dem Haus der Lesegesellschaft auf dem Münsterplatz, einige Räume, in denen man sich mit Billard- und Kommerzspielen vergnügte. Diese sich ausschliesslich dem Spiel widmende Vereinigung wurde 1875 aufgehoben.

Die der Unterhaltung dienenden Lokalitäten in Basel waren äusserst bescheiden: das als «Komödienhaus» benützte, 1655 erbaute Ballenhaus auf dem Blömlin befand sich in denkbar schlechtem Zustand. Konzerte fanden in einem der Universität gehörenden Saal im Oberen Collegium, im ehemaligen Augustinerkloster, statt.

Die ehemaligen Gesellschaftshäuser «Zur Linde» und «Zum Seufzer» wurden zu anderen Zwecken verwendet; den Tanzsälen und Speisezimmern der Zunfthäuser mangelte es an Sauberkeit, Durchlüftung und Platz. Es war daher verständlich, dass der Wunsch nach einem eigens dem geselligen Vergnügen gewidmeten Gesellschaftshaus immer stärker wurde.

Unter dem Vorsitz von J. J. Vischer-Forcart bildete sich 1820 eine vom «Casino» der Lesegesellschaft unabhängige «provisorische Kommission zur Errichtung eines Gesellschaftshauses». Um die Notwendigkeit einer derartigen Institution zu unterstreichen, wurden gesundheitliche, moralisch-ethische und politische Gründe angeführt. Der gemeinnützige Zweck des Gebäudes bestehe darin, «den Sinn für das Schöne, für gesellige Freuden in unserer lieben Vaterstadt zu beleben, ...die Gefahren, welche der Gesundheit anderwärts drohen, zu vermeiden, die verschiedenen Alter und Stände zu nähern, hiedurch die Sitten zu veredeln, und jenen Theil

der Bildung zu vervollständigen, für welchen der Staat nicht sorgt²». Das gesellige Vergnügen sei «zur Würze und Veredlung des Lebens und zur Erholung von des Tages Arbeit ein ganz unumgängliches Bedürfnis, ... zugleich aber auch ein schönes Band zwischen allen Bürgern einer Stadt³».

Besonders interessant mutet der sozialpolitische Aspekt an, der – in Anlehnung an die Schlagworte der französischen Revolution – Freiheit, Gleichheit und Verbundenheit aller Bürger propagiert: «Auf die bürgerlichen Verhältnisse unserer Stadt würde ... das Unternehmen vorteilhaft einwirken; denn in einer Stadt, der das Glück einer Verfassung wie die unsre zu Theil geworden und nichts von oben herab dahin gearbeitet worden», ... sollen «Institute errichtet werden, die durch ihre Geräumigkeit im Stande sind, alle Glieder der Bürgerschaft, die sich da, wie vor dem Gesetze gleich sind, zu unterhalten⁴».

Zudem empfand man es als beschämend, wenn in Basel, der damals grössten und wohlhabendsten Stadt der Schweiz, die fortschrittliche Gesinnung nicht durch ein der Allgemeinheit dienendes Gebäude zum Ausdruck kommen sollte.

Als die Kommission mit der Bitte um «Handöffnung» an die Regierung trat, berief sie sich auf das vorbildliche Zürich, dessen «löbl. Stadtrath ... in einer finanziell minder vorteilhaften Lage und ohne Berücksichtigung, dass die Stadt ein zu diesem Behuf ganz besonders dienliches Gebäude – die Meise – noch aus früherer Zeit besass, ...keinen Anstand [nahm] bei Erbauung des sogenannten Casino seinen Bürgern mit Rath und That kraftvoll unter die Arme zu greifen⁵». Sogar kleinere Städte wie St. Gallen, Schaffhausen und Zofingen besaßen bereits ihre Gesellschaftshäuser.

Die Initianten priesen den Zeitpunkt für den Bau eines Gesellschaftshauses als geeignet, da friedliche Zeiten, Begeisterung für die Sache und Geld die idealen Voraussetzungen darstellten. Das Unternehmen sollte durch Aktien à Fr. 400.– und mit staatlicher Zuwendung finanziert werden.

Zwei verschiedene Projekte wurden vorgeschlagen: ein ausgedehntes Unternehmen, das ein Theater in Verbindung mit einem Casino vorsah, und als zweite, einfachere Variante lediglich ein Gesellschaftshaus für sich allein.

Die Regierung war geneigt, das Vorhaben mit einem Zuschuss aus der Staatskasse zu unterstützen, verzichtete aber später darauf und stellte statt dessen das von der Kommission beantragte Grundstück auf dem Barfüsserplatz unentgeltlich zur Verfügung⁶.

Da für den Kombinationsbau von Theater und Casino die finanziellen Mittel nicht ausreichten, wurde beschlossen, sich mit dem einfacheren Projekt zu begnügen und verschiedene Architek-

ten zu beauftragen, dafür Vorschläge zu unterbreiten⁷. Die eingereichten Projekte und die ihnen zugrunde liegenden Voraussetzungen werden im folgenden besprochen*.

Aus einem Schreiben der Regierung vom 7. April 1823 geht hervor, dass die Kommission das Gebäude nach den Plänen «von dem vaterländischen Architekt Herrn Bärny», die sich durch besondere Zweckmässigkeit und Geschmack auszeichneten, zu errichten gedachte. Da auch dieses Projekt auf finanzielle Schwierigkeiten stiess, man aber keinesfalls auf ein Gesellschaftshaus zu verzichten gewillt war, erhielt die Kommission den Auftrag, «einen einfacheren Riss entwerfen zu lassen, welcher mit den vorhandenen Mitteln ins Leben gerufen werden könnte⁸». Daraufhin trat die «provisorische Commission zur Errichtung eines Gesellschaftshauses» resigniert zurück.

Am 16. Februar 1824 wurde an der Aktionärsversammlung unter dem Präsidium von Lucas Preiswerk die *Stadtcasino-Gesellschaft* gegründet. Laut Statuten war das Gebäude Eigentum der Aktionäre, das heisst in privatem Besitz. Dieser Status hat sich bis heute erhalten.

* Einige der Konkurrenzprojekte veröffentlichte ARNOLD PFISTER in einer katalogartigen Zusammenstellung im *Basler Jahrbuch* 1931. Der diesbezügliche Text ist aber nie erschienen.

Im Januar 1820 beschloss der Stadtrat den Abbruch eines Teils der inneren Stadtbefestigung zwischen Rahmengraben (Steinenberg) und Barfüsserplatz. Die aus dem 12. Jahrhundert stammende Ringmauer mit Esel- und Wasserturm wurde im folgenden Herbst geschleift, wodurch der den Verkehr behindernde Engpass zwischen Barfüsserplatz und Steinvorstadt endlich beseitigt werden konnte (Abb. 1). Zudem wurden der breite, vor der Mauer verlaufende Rahmengraben sowie die Talsohle aufgeschüttet, um die Niveauunterschiede auszugleichen. Die dadurch entstandene neue Strasse, der Steinenberg, zog eine entscheidende Veränderung des Stadtbildes nach sich und leitete eine Periode intensiver Bautätigkeit ein, die eine Umstrukturierung eines ganzen Stadtteils zur Folge hatte.

Bereits am 23. April 1820 stellte die Kommission ein Gesuch an die Regierung, ihr ein Grundstück für den Bau des Gesellschaftshauses zu überlassen. In einem an Bürgermeister und Rat gerichteten Schreiben heisst es: «Durch die Wegschaffung alter nutzloser Gebäude ... wird zwischen dem Esel- und Wasserturm ein Raum ledig, der wegen seiner Ausdehnung und Lage ... zweckdienlich ist und den man, vorläufigen Ausmessungen zufolge, ein Gesellschaftshaus, das Theater-, Concert-, Ball- und Speisesäle in sich

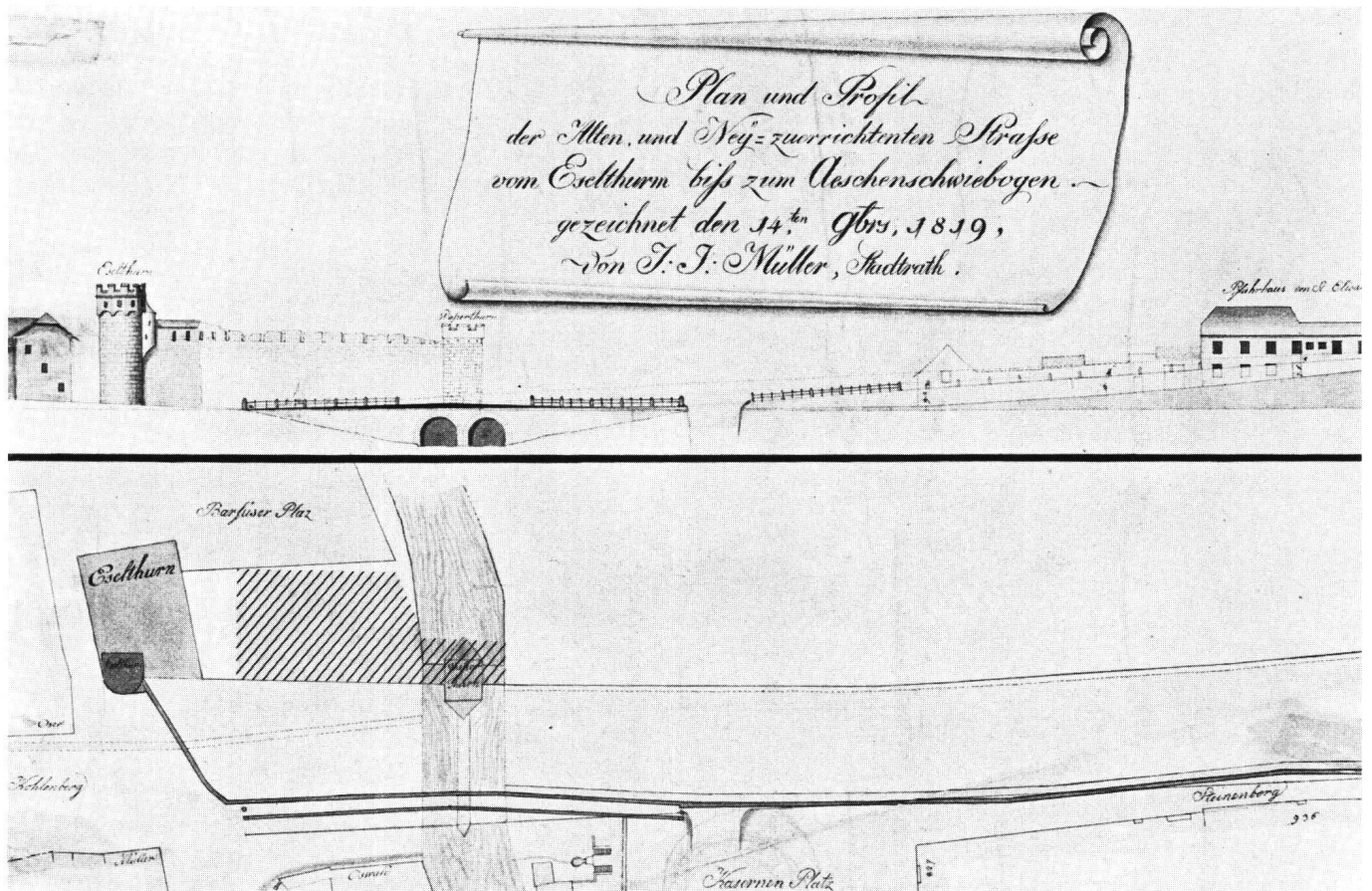


Abb. 1 Situationsplan des Steinenbergs mit alter Stadtmauer und geplanter neuer Strasse; aufgenommen von Stadtrat J. J. Müller am 14. Oktober 1819. Staatsarchiv Basel-Stadt. – Schraffiert: Grundstück des Stadtcasinos.

vereinigt, stellen könnte, insofern derselbe zu diesem Behufe abgetreten würde.» Das Gesellschaftshaus solle an dieser zentralen, unweit der Stadtmitte gelegenen Stelle «placiert» werden, damit dadurch «den Verschönerungen der Stadt die Krone aufgesetzt werde»⁹.

Im Januar 1821 stellte die Kommission an den Stadtrat den konkreten Antrag auf Abtretung eines Raumes von 100 Schuh Länge und 70 Schuh Breite und im März wurde der Kommission das ausgesteckte Grundstück kostenlos überlassen¹⁰. Die Abtretung des Raumes wurde allerdings mit der Bedingung verknüpft, dass die Kommission, da nun kein neues Theater gebaut würde, für die Verbesserung, besonders der Inneneinrichtung des alten Schauspielhauses, zu sorgen habe.

Erst nach der definitiven Zusicherung des Bauplatzes befasste sich die Kommission mit den Baubestimmungen für das zu errichtende Gesellschaftshaus. Für das zuerst geplante Projekt mit dem Theater waren weder ein genaueres Raumprogramm ausgearbeitet, noch Pläne in Auftrag gegeben worden¹¹.

RAUMPROGRAMM UND ENTWÜRFE

Die von der Bauherrschaft festgelegten Richtlinien umfassten die Gestaltung des Gebäudes, das «in edlem, einfachem Style» gehalten sein sollte, sowie genaue Bestimmungen für das Raumprogramm¹². Das Erdgeschoss sollte einen grossen Speisesaal von 60 bis 65 Schuh Länge und 38 bis 42 Schuh Breite, einen kleineren Speisesaal für 40 bis 60 Personen, die Küche mit dazugehörenden Nebenräumen und Vestibüle beim Eingang aufnehmen. Ferner verlangte man eine grosse und eine kleine Treppe sowie einen Haupt- und mindestens einen Nebeneingang. Erwünscht war auch ein «peristyle» vor dem Haus, womit ein Portikus gemeint war. Im ersten Stock sollte als Hauptraum, wenn möglich in der Mitte, ein grosser Konzert- und Tanzsaal liegen, der in Verbindung mit einem ziemlich grossen Konversations- oder Spielzimmer stehen sollte.

Noch im März 1821 wandte sich die Kommission an die «hiesigen Herren Architekten, und hielt es für angemessen, auch andern, ihrem Auftrag zuvorkommenden Anerbietungen, williges Gehör zu verleihen ...¹³». Die damals renommiertesten Basler Baumeister waren Abraham Stähelin (um 1800 Schüler von F. Weinbrenner, zwischen 1824 und 1826 gestorben), Remigius Merian (1797–1848), Johann Jakob Heimlicher (1799–1848) und Achilles Huber (1776–1860).

Den Notizen eines Kommissionsmitgliedes ist zu entnehmen, dass insgesamt dreizehn Vorschläge zur Diskussion standen. Am Wettbewerb beteiligten sich die Architekten François Roch Reiner (geb. 1762) aus Strassburg, Auguste-Jean-Marie Guénepin (1780–1842) aus Paris, der in Karlsruhe studierende Melchior Berri (1801–1854) sowie die Basler Baumeister Frey (?), Johann Jakob Stehlin (1803–1879) und der Mathematik- und Zeichnungslehrer Georg Michael Schmidt (1786–1867); ein Entwurf findet sich ohne Namensnennung als «Plan eines hiesigen Baumeisters» bezeichnet¹⁴.

Einige der Entwürfe sind signiert und zum Teil datiert. Mit Ausnahme von zwei Projekten lassen sich die Zeichner der unsignierten Pläne aber anhand der Archivalien identifizieren. J. J. Stehlin gab drei Entwürfe ein, und M. Berri, an den der Auftrag

dann vergeben wurde, unterbreitete sogar fünf verschiedene Projekte. Fast alle Originalpläne werden im Stehlin-Archiv aufbewahrt¹⁵.

Die Projekte lassen sich in bezug auf ihre Gliederung der Baukörper in drei Gruppen einteilen:

1. Die naheliegendste und unkomplizierteste Lösung der Aufgabe war die Aufteilung des Baukörpers in einen langgestreckten dominanten Hauptbau und einen daran angeschlossenen niedrigeren Nebenbau. Dabei kann der Hauptbau in vor- und zurückspringende Teile gegliedert sein.
2. Ein breit gelagerter Hauptbau unter *einem* Walmdach. Im Unterschied zur ersten Konzeption lässt sich der vorgegebene Grundriss bei dieser Gliederung nicht an der Steinenberg-Fassade ablesen.
3. Die vom Grundriss her komplizierteste und anspruchsvollste Gliederung besteht aus einem dreiteiligen Baukörper; ein sehr breiter, jedoch kaum vorspringender Mittelrisalit wird von zwei schmalen, niedrigen Flügeln flankiert. Im Klassizismus, dem die Mehrheit der Projekte stilistisch zuzuordnen sind, ist das Verhältnis zwischen Mitteltrakt und Flügeln – verglichen mit barocken Flügelbauten – oft verändert. Der meist lamellenartig dünn gebildete Risalit ist im allgemeinen wesentlich breiter gehalten als die Flügel. «Die Massenverteilung ... unterscheidet sich, ... im Klassizismus oft von der barocken Massenverteilung durch die Achsenverteilung¹⁶».

Bei den meisten Projekten ist die Hauptfassade gegen den Steinenberg gerichtet, was einerseits auf die topographischen Gegebenheiten zurückzuführen ist, andererseits aber auch auf die Anlage der neuen Strasse, die sich für die Repräsentation anbot. Die andere Seite, zum Barfüsserplatz hin, der damals ein Viehmarkt war, eignete sich für die Hauptfront nicht. Nur in zwei Entwürfen befindet sich die Hauptfassade an der westlichen Schmalseite.

Im Dezember 1821 beschäftigte sich die Kommission mit der Begutachtung der Eingaben. Kein einziges Projekt vermochte den gestellten Ansprüchen zu genügen: «... bei der Menge von Combinationen, welche ... in abweichenden Gestalten Platz greifen, und die Gedanken der Commission selbst erst läutern mussten» konnten «die Wünsche derselben nicht ... befriedigt oder nur getroffen werden¹⁷».

GLIEDERUNG IN HAUPT- UND NEBENBAU

Die Unterteilung des Baukörpers in einen Hauptbau mit einem niedrigeren Anbau über dem bis zum Barfüsserplatz offen fliessenden Birsig findet sich in vier Projekten.

Projekt von Frey

Auf dem ersten Plan eines drei Blätter umfassenden, ziemlich dilettantisch gezeichneten Entwurfs befindet sich ein Aufriss der Steinenbergfassade (Abb. 2). Es handelt sich um einen zweistöckigen Hauptbau mit Mittelrisalit, an den ein dreigeschossiger niedrigerer Trakt angegliedert ist. Unter der Fassadenzeichnung finden sich die Grundrisse der beiden Geschosse und des Entresols im Nebenbau¹⁸.

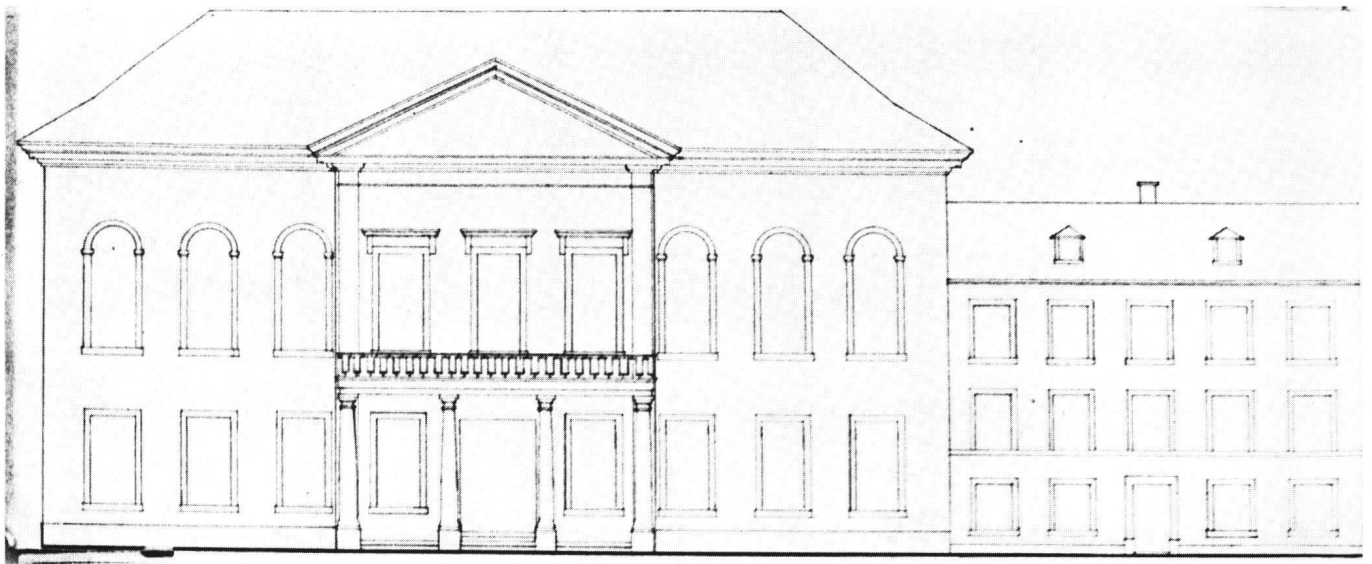


Abb. 2 J. J. oder H. U. Frey, Aufriss der Südfassade, 1821. Stehlin-Archiv.

Die Mitte des Hauptbaus ist durch einen seichten Risalit mit Dreieckgiebel und einen Portikus betont. Auf dem Plan wird der Portikus als «Perystile unter dem Balcon» bezeichnet. Die vier toskanischen Säulen des Portikus tragen – wie häufig bei Profanbauten in der Zeit zwischen 1800 und 1830 – einen Balkon; eine kleine Freitreppe führt zum schlichten Mittelportal. Der Hauptbau ist durch grössere und im Obergeschoss reicher gestaltete Fenster vom rechten Trakt abgesetzt. Die beiden Nebenfassaden, über deren Gestaltung keine Aufrisse vorliegen, weisen analog zur Südfassade Mittelrisalite auf.

An der Disposition der Räume im Erdgeschoss wurde der in die Ecke des Vestibüls gedrängte Haupteingang kritisiert, wogegen die Lage der beiden Speisesäle grossen Anklang fand. Der als Quersaal angelegte grosse Konzert- und Tanzsaal nimmt beinahe die Hälfte der Grundfläche des Obergeschosses ein. Vor dem grossen Saal befindet sich bei der Treppenmündung das Sommerhaus, d.h. ein hallenartiger Raum, der im Sommer als Aufenthaltsraum benützt werden konnte.

In den bereits erwähnten Notizen eines Kommissionsmitgliedes, die auch eine Liste der eingegangenen Entwürfe enthalten, ist unter Punkt 4 ein Plan von einem hiesigen Baumeister und unter Punkt 7 ein Plan von Herrn Frey aufgeführt. Der Kommentar zu Punkt 4 lautet: «Gebäude über Birsig abgesondert ist gut ...Façaden schlecht», derjenige zu Punkt 7: «Speise Sääle gefallen mir, aber Eingang ist schlecht und unsymetrisch¹⁹». Aufgrund dieser Angaben kann man mit grosser Wahrscheinlichkeit Frey als den Urheber des vorliegenden Planes bezeichnen.

Ein Baumeister namens Frey ist zwar nicht bekannt, doch kennen wir den Schreinermeister Johann Jakob Frey²⁰, der die Schreinereiarbeiten für das Gesellschaftshaus übernommen hat. Dessen Sohn, Hans Ulrich Frey²¹, fertigte 1823 ein Holzmodell für das Sommercasino an. Bei den Plänen befinden sich zudem zwei Skizzen von Schnitten durch Speisesäle und Dachung, aus denen die statisch notwendige Holzkonstruktion ersichtlich ist. Aufgrund der die beiden Basler Casinobauten betreffenden Aufträge, sowie der

Skizzen von Holzstützen und Dachstuhlkonstruktion könnten sowohl Johann Jakob als auch Hans Ulrich Frey als Planentwerfer in Frage kommen. Die Pläne könnten aber auch vom Geometer Johann Jakob Frey²² angefertigt worden sein. Der bekannte Ingenieur Johann Jakob Frey²³, von dem sich einige datierte Pläne auf dem Staatsarchiv Basel befinden, ist als Autor dieses Casinoprojektes praktisch auszuschliessen, da er sich erst 1825 nach Basel begab.

Anhand der zur Verfügung stehenden Unterlagen ist es leider nicht möglich, den Urheber des hier zuerst besprochenen Entwurfs mit Sicherheit zu bestimmen.

Projekt I von J. J. Stehlin d. Ä.

Der damals erst 18jährige Johann Jakob Stehlin (1803–1879) beteiligte sich mit drei Projekten an der Konkurrenz und entwarf insgesamt fünf Fassadenvarianten, bei denen alle drei Typen (Haupt-/Nebengebäude, langgestreckter Bau, Flügelbau) vertreten sind.

In den Jahren 1819/20 war Stehlin auf der Wanderschaft, während der er sich in Zürich, München, Wien, Hamburg, Prag, Dresden, Leipzig und Bremen aufhielt. 1821 unternahm er eine ausgedehnte Reise in die Niederlande, von der er über Paris Anfang Juli wieder nach Basel zurückkehrte. In Basel führte er – zusammen mit seiner verwitweten Mutter – als Zimmermeister das väterliche Geschäft an der Malzgasse weiter.

Ein aus zwei Blättern bestehender Entwurf Stehlins ist signiert und mit der Jahrzahl 1822 datiert (Abb. 3)²⁴. Die Aufteilung in Hauptbau und niedrigeren Nebengebäude sowie auch die Geschosseinteilung decken sich mit dem Entwurf von Frey, doch weist das Seitengebäude nur drei statt fünf Achsen auf und ist in der Horizontalen durch Stockgurte und durchlaufendes Sohlbankgesims über dem ersten Geschoss stärker gegliedert. Ferner tragen – im Unterschied zum ganz schlichten Vorschlag Freys – die Fenster des mittleren Geschosses ein profiliertes Gesims. Dem Nebeneingang

mit gerader Verdachung auf Konsolen ist eine kleine Treppe vorgelagert. Die Betonung der Mitte des Hauptgebäudes ist beiden Entwürfen gemeinsam. Stehlin verzichtet auf den Risalit und schlägt eine dreibogige Loggia mit dorischer Pilasterverblendung vor. Die Mitte des Obergeschosses wird durch zwei Fenster mit Dreieckgiebeln akzentuiert. Die übrigen Fenster der ersten Etage sind gleich gestaltet wie diejenigen über dem Balkon in der Freyschen Zeichnung.

Während im Plan von Frey zwei ganz verschiedene Baukörper aneinandergeschoben sind – das Nebengebäude hat blossen «Anbaucharakter» –, vereinheitlicht Stehlin die Horizontalgliederung mit durchgezogener Fenstersohlbank und der das Kranzgesims fortsetzenden Firstlinie des Seitenbaus.

Projekt «von hiesigem Baumeister»

Obwohl sich Stehlin und wahrscheinlich auch Frey damals in Basel aufhielten, ist nur ein Plan mit dem Vermerk «hiesiger Baumeister» versehen (Abb. 4). Die Zeichnung des Entwurfs lässt einen weit bedeutenderen Baumeister als Frey oder den jungen Stehlin vermuten. Die als Seitenfassade konzipierte Steinbergfront basiert ebenfalls auf dem Konzept von Haupt- und Nebenbau, ist jedoch wesentlich differenzierter gestaltet. Der Baukörper besteht aus einer Reihe von in der Höhe gestaffelten, wie ineinandergeschachtelt wirkenden Kuben verschiedener Dimensionen. Der Hauptbau ist nicht axialsymmetrisch angelegt, da der rechte Flügel doppelt so breit ist wie der linke. Wie beim Freyschen und Stehlinischen Aufriss liegt der Schwerpunkt auf dem Risalit, der kaum vorspringt und eigentlich die Schmalseite eines den Hauptbau durchdringenden Querbaus darstellt. Das andere Ende dieses eingeschobenen Baukörpers bildet der entsprechende Risalit an der Seitenfassade gegen den Barfüsserplatz²⁵.

Starke Überhöhung, eigene Verdachung und das höher als der First des übrigen Gebäudes gelegene Gebälk isolieren die beiden Risalite, die ausserdem durch die reicher gestalteten Fenster im Erdgeschoss und vor allem durch die riesigen Rundbogenfenster hervorgehoben werden. Die überdimensionierten Rundbogenfenster sind beim Bogenansatz mit auf zwei Säulen ruhenden Querbal-

ken unterteilt, die ihrerseits zwei Stützen tragen. Das Motiv der eingestellten dorischen Säulen findet sich auch in der Mitte der schmalen Hauptfassade. Sie dienen als Stützen eines Altans, der von der ersten Etage aus betreten werden kann. Der Mittelteil der Hauptfront mit Altan und zweigeschossiger Loggia wird von zwei einachsigen, schmalen Baukörpern mit Giebelverdachung flankiert²⁶.

Rechts vom offenen dreibogigen Eingang befindet sich das Haupttreppenhaus, über das man durch ein Vestibül in den grossen Tanz- und Konzertsaal gelangt. Der Querbau beherbergt im Erdgeschoss den grossen Speisesaal, darüber den fast doppelt so hohen Festsaal mit den sehr grossen Fenstern. Als einziges Gliederungselement der Fassadenwandflächen – abgesehen von den einfachen Fenstern – dient die durchlaufende Stockgurte.

Die wesentlichen Merkmale des Entwurfs sind neben der Wahl der Schmalfront als Hauptfassade die Aufgliederung in einzelne, in der Höhe gestaffelte Baukuben und die nüchterne Gestaltung der Fassaden.

Die Art der Ausführung (aquarellierte Federzeichnung, Einzelmotive, Schatten) und die Gesamtkonzeption lassen den Entwurf stilistisch der Weinbrenner-Schule zuweisen. Ausser Melchior Berri studierten Abraham Stähelin und Achilles Huber bei Friedrich Weinbrenner in Karlsruhe, der Basel am nächsten liegenden bedeutenden Bauschule²⁷. Von Stähelin sind weder Bauten noch Entwürfe bekannt. Von Huber dagegen existiert ein 1813 datierter Entwurf für ein dem Gesellschaftshaus gattungsmässig verwandtes Gebäude: ein auf der Westseite des Petersplatzes (am Ort des Stachelschützenhauses) projektiertes Theater in Verbindung mit Unterhaltungs- und Verpflegungsräumen²⁸. Ein Hinweis auf Huber findet sich ferner in der Korrespondenz zwischen Vischer-Forcart und Berri, in der der Kommissionspräsident dem Architekten empfahl, seine Pläne für das Gesellschaftshaus nicht zu signieren, damit weder Herr Huber noch Herr Stehlin über diese Konkurrenz etwas erführen²⁹.

Das Theaterprojekt Hubers verrät – vor allem in bezug auf die Einzelformen – gewisse Ähnlichkeiten mit dem bisher nicht identifizierten Casinoentwurf: Aufteilung in kleine Kuben, schlicht gerahmte, mit Sohlbank und teils Konsolstürzen versehene Fenster. Säulen und Zahnschnitt sind gemeinsame Charakteristika der

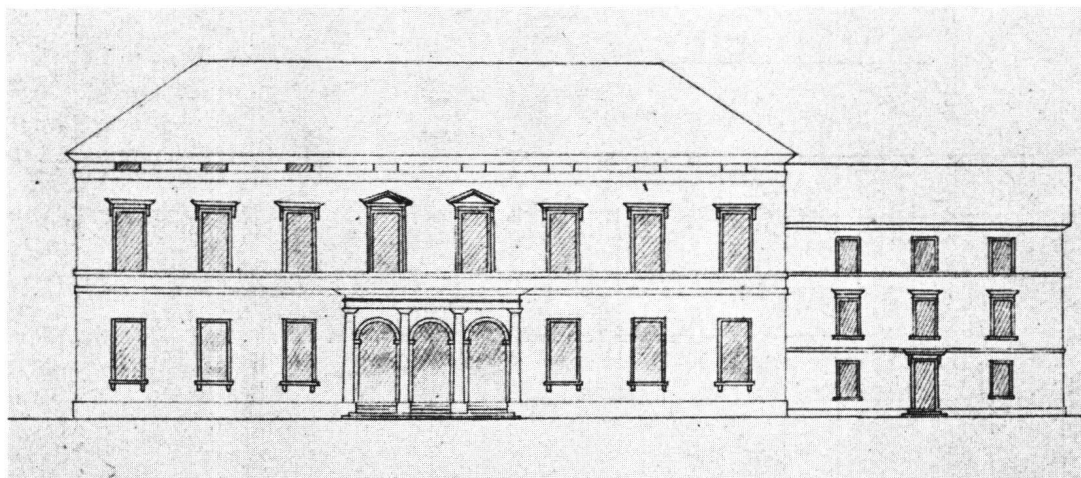


Abb. 3 J. J. Stehlin d. Ä.,
1. Entwurf, Aufriss der Süd-
fassade, 1822. Stehlin-Archiv.

beiden Entwürfe. Nicht zu vergleichen ist die Gesamtwirkung der beiden entworfenen Gebäude; das wuchtige, breite Theater trägt an Revolutionsarchitektur gemahnende Züge, wogegen das Casinoprojekt kleinteiliger und zierlicher erscheint.

Die frühere Beschäftigung mit einer ähnlichen Bauaufgabe, die Namensnennung in der Korrespondenz und die Übereinstimmung einzelner Motive bei dem signierten Theaterentwurf legen es nahe, in dem «hiesigen Baumeister» Achilles Huber zu erkennen.

Projekt von A. J. M. Guénepin

Der Pariser Architekt Auguste-Jean-Marie Guénepin (1780–1842) wurde 1805 mit dem Grand Prix de Rome ausgezeichnet³⁰. In Rom befasste er sich vor allem mit der Architektur des 16. Jahrhunderts, insbesondere mit den Werken Vignolas. Unter Guénepins Leitung wurden die Tür der Kirche Santa Sabina und 1810 der Titusbogen restauriert. In Paris übernahm er 1817 vorübergehend die Führung des Ateliers von Jean Nicolas Huyot (1780–1840), dem späteren Lehrer Melchior Berris.

Aus welchem Grund und auf welchem Wege Guénepin zu den Unterlagen für das zu errichtende Gesellschaftshaus in Basel gelangte, ist nicht mehr zu eruieren. Dem vier Pläne umfassenden Entwurf Guénepins liegt eine ausführliche schriftliche Erläuterung bei, die uns über die Ansichten des Architekten Aufschluss gibt³¹.

Um die Symmetrie der Südfassade nicht zu beeinträchtigen, ist der Nebenbau auf der rechten Seite weit zurückversetzt. Der Haupteingang liegt – wie in dem möglicherweise von Huber stammenden Entwurf – auf der Schmalseite des Gebäudes, was für Guénepin vom städtebaulichen Aspekt her die naheliegendste Lösung war: «La facilité des débouchés et la forme du terrain indiquaient naturellement l'entrée principale sur le petit côté à peu près à égale distance de la chaussée neuve, de la montée et de la place des cordeliers³²».

Hauptmotiv der Fassade gegen die neue Strasse ist die sich über fünf Achsen hinziehende, offene, zweigeschossige Loggia, die von schmaleren durchfensterten Mauerteilen gerahmt wird (Abb. 5). Ein kräftiges Gurtgesims, durchgezogene Sohlbänke und das gerade Kranzgesims akzentuieren die beiden horizontalen Zonen. In der unteren befindet sich links und rechts je ein Nebeneingang mit

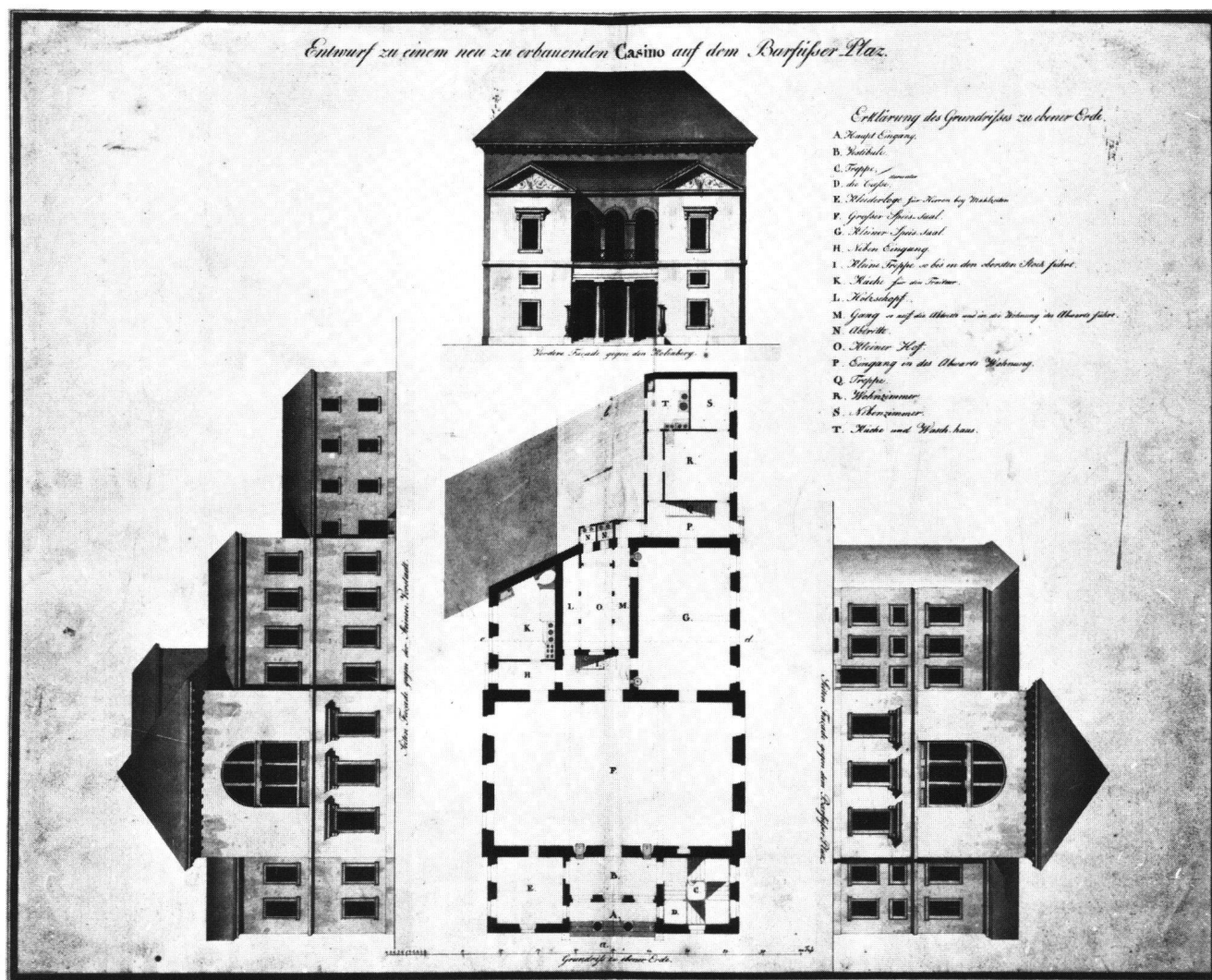


Abb. 4 A. Huber (?), 3 Fassadenaufrisse, Grundrisse des Entresol und des Obergeschosses mit Legenden. 1821, Stehlin-Archiv.

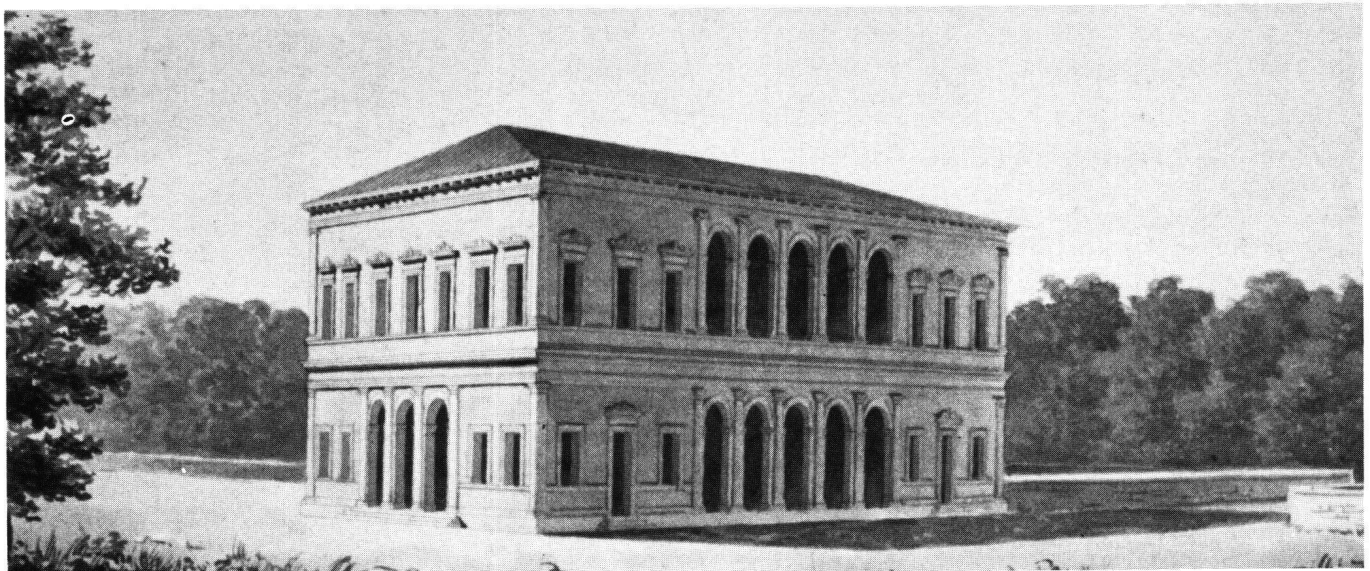


Abb. 5 A.J.M. Guénepin, perspektivische Ansicht von Südwesten, 1821. Stehlin-Archiv.

Treppe. Die Fassadenecken sind in der unteren Partie durch dorische, in der oberen durch ionische Pilaster – der Rahmung der Rundbogenfenster entsprechende – ausgezeichnet.

In der Fassadengestaltung manifestiert sich die enge Anlehnung des Architekten an die italienische Architektur des 16. Jahrhunderts. Guénepins hohe Einschätzung der italienischen Renaissance und seine vehemente Ablehnung der Gotik demonstrieren eine von vielen zeitgenössischen französischen Architekten vertretene Meinung. «Enfin on s'est appliqué à fuir le mauvais goût Gothique ou Allemand à se rapprocher autant que possible du style employé dans la disposition et dans le caractère de décoration, par les habiles Architectes du quinième siècle qui nous ont laissé dans ce genre et dans toute l'Italie des monuments remarquables³³». Guénepins Casinoprojekt ist ein relativ frühes Beispiel für die Neurenaissance in der französischen Architektur.

Die Gliederung der Hauptfassade mit dem zentralen Motiv der doppelten Bogenreihe und den ihr vorgelegten Pilastern zeigt eine enge Verwandtschaft mit der Villa Garzone in Pontecasale von Jacopo Sansovino³⁴. Die um 1540 erbaute Villa weist sogar die gleiche Achsenverteilung 3 – 5 – 3 auf. Nur in bezug auf die Eingänge und die Fensterformen in den Seitenpartien wählte Guénepin eine vom «Vorbild» abweichende Anordnung.

Den drei Arkaden des Haupteinganges sollte, wenn möglich, eine eingeschossige Bogenhalle vorgelagert werden, die zugleich die Funktion eines Vordaches und einer Terrasse zu erfüllen hatte. Durch den Haupteingang gelangt man in ein repräsentatives Vestibül, von dem aus zu beiden Seiten je eine breite Treppe in das obere Geschoss führt. Die Mitte des Vestibüls ist durch vier im Quadrat angeordnete Säulen gegliedert. Auch mit dem dreibogigen Eingang und in der Gestaltung des Vestibüls orientiert sich Guénepin an der italienischen Architektur; man vergleiche etwa die dreibogigen, den Eingang bildenden Loggien des venezianischen Palazzo Corner von Sansovino, Sanmichelis Palazzo Canossa in Verona oder den Eingang und das Vestibül mit den vier eingestellten Stützen des Palazzo del Tè in Mantua.

Der Entwurf Guénepins stützt sich zwar auf die topographische Situation, mutet jedoch hinsichtlich der Gestaltung der Umgebung geradezu phantastisch an. Die perspektivische Ansicht zeigt – bei Unterschlagung des seitlichen Anbaus – einen freistehenden, italianisierenden Palazzo inmitten eines bewaldeten grünen Parkes (Abb. 5). Um Bedeutung, Grösse und Repräsentation des neuen Gesellschaftshauses zu steigern, beabsichtigte Guénepin, die umliegenden Gebäude, inklusive der Barfüsserkirche, niederzureissen, um so das noch spärliche städtische Grün erweitern zu können.

INTEGRATION DES RECHTEN TRAKTS IN DEN HAUPTBAU

Je ein Entwurf von Berri und von Stehlin sieht eine langgestreckte Hauptfassade gegen den Steinenberg vor. Dabei wird der Seiten trakt über dem Birsig nicht abgesondert wie in den bisher besprochenen Projekten, sondern in die Fassade integriert.

Projekt II von Melchior Berri

Der zweite, im Januar 1822 eingereichte Vorschlag Berris enthält drei Varianten, von denen zwei den rechten Trakt in den Hauptbau integrieren³⁵.

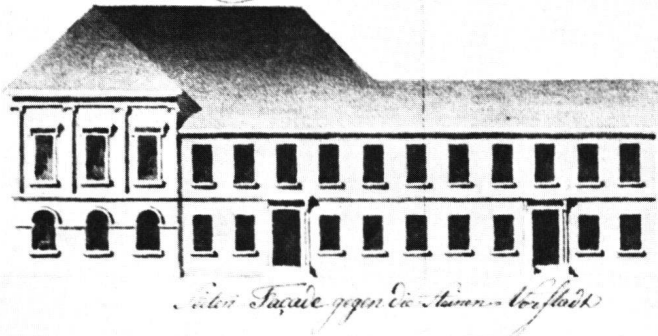
Bei der ersten dieser zwei Skizzen ist die Hauptfassade mit Rundbogenfenstern im Sockelgeschoss, rechteckigen, mit Konsolgesims verdachten Fenstern und zwei auf den Balkon führenden Türen gegen den Kohlenberg gerichtet (Abb. 6). Zwischen den Fenstern und an den Ecken werden der Mauer ionische Pilaster vorgeblendet. Eine analoge Gliederung zeigen die dreiachsigen Eckrisalite am Steinenberg und am Barfüsserplatz.

Die erhöhten Risalite am Westteil dominieren die sonst mit ihren rahmenlosen Fenstern karg wirkende Seitenfassade. Bei der Südfassade wird der langgestreckte rechte Trakt nicht durch Zurückversetzen oder wesentlich einfachere Gliederung, sondern durch

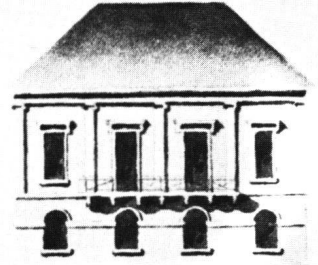
Skizze zu einem in Basel zu erbauenden Cassino-Gebäude.

Lib. C.

*Die Ansicht gegen den höchsten Platz muss in der Höhe →
mit Form entsprechen*



Süden-Fassade gegen die Säulen-Vorhalle



*Westen-Fassade
gegen den Hochberg*

Abb. 6 M. Berri, Variante des 2. Entwurfs, Süd- und Westfassade, 1822. Stehlin-Archiv.

Zwei verschiedene Fassaden zur nehmlichen Plan-Enttheilung.

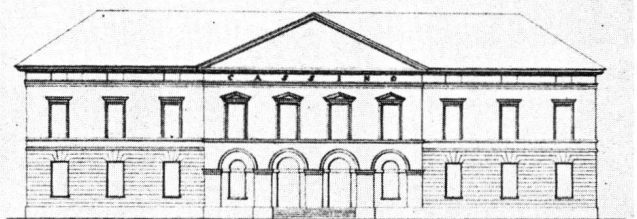
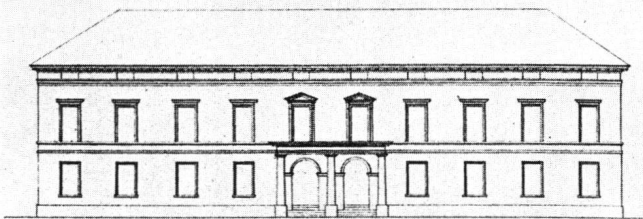


Abb. 7 J. J. Stehlin d. Ä., 2. Entwurf, 2 Varianten der Hauptfassade, 1822. Stehlin-Archiv.

die Gestalt des Daches abgedeutet. Der durch Piano Nobile und eigene Dachung ausgezeichnete westliche Gebäudetrakt – von Hauptfassade und Eckrisaliten der Seitenfassaden umschlossen – beherbergt die beiden grossen vorgeschriebenen Säle. Das Gebäude ist lediglich durch bescheidene, mit einem Durchgang verbundene Eingänge an den Seitenfassaden erschlossen.

Bei der zweiten Skizze ist der über dem Birsig liegende Teil vollständig in den Baukubus integriert^{35a}. Die Mitte des langgestreckten, mit einem Walmdach gedeckten Gebäudes ist durch eine dreibogige Arkadenstellung, die den Haupteingang bildet, und die darüberliegende Galerie hervorgehoben. Die Fenster sind ebenso schlicht wie im ersten Entwurf gehalten; als möglicher Wand schmuck in der oberen Etage – auch an der Schmalseite – sind dorische Pilaster und ein Fries eingezeichnet. Die Nordfassade

erhält einen dominanten Risalit, dessen Dreieckgiebel bis an den First des Walmdaches reicht. Rundbogenfenster und Beletage entsprechen der Hauptfassade der ersten Variante.

Projekt II von J. J. Stehlin d. Ä.

Ein Entwurf mit zwei Aufrissvorschlägen zum selben Grundriss von Stehlin steht der zuletzt erwähnten Variante der Berrischen Skizzen sehr nah (Abb. 7, links)³⁶. Die die Mitte akzentuierenden Doppelbogen des Haupteingangs sind zusätzlich mit drei toskanischen Säulen gerahmt, die eine Plattform tragen. Die auch in Berris Entwurf angegebene Stockgurte als Horizontalgliederung ist mittels der durchlaufenden Sohlbanklinie verdoppelt. Statt durch Pilaster

ist das Obergeschoss durch die profilierten Gesimse der Fenster, deren zwei mittlere von einem Giebel bekrönt sind, ausgezeichnet. Der wesentliche Unterschied zwischen der Berrischen und der Stehlinschen Fassade liegt in der Bedachung; der Entwurf Stehlins zeigt ein niedrigeres Walmdach und damit ein ausgewogeneres Verhältnis zwischen Höhe und Breite des Baukörpers.

Auch Stehlin legte die Hauptsäule als Quersäule an. Statt mit sechs Säulen im grossen Speisesaal, wie bei der Skizze Berris, ist der Saal durch zwei Säulen unterteilt. Auffallend ist, dass mehrere Entwürfe und auch das ausgeführte Gesellschaftshaus den grossen Speisesaal mit Säulen ausstatten, was einerseits auf den ausdrücklichen Wunsch eines Kommissionsmitgliedes zurückzuführen ist, andererseits ein verbreitetes zeittypisches Motiv darstellt. Die Säulen werden dabei selten bloss ihrer statischen Funktion wegen eingestellt, sondern auch, um den festlichen Raum würdevoll auszuzeichnen. Stehlin stattete auch die Vestibüle mit Säulenreihen aus, was bezeichnenderweise als «unschicklich» angesehen wurde.

In der zweiten Fassadenvariante ist die Mittelpartie durch einen Risalit mit Giebelverdachung stärker hervorgehoben (Abb. 7, rechts). Das Arkadenmotiv des Einganges wird, ebenso wie die darüberliegenden Fenster, verdoppelt. Das mit Lagerfugen strukturierte Erdgeschoss ist vom Obergeschoss abgesetzt, woraus sich eine stärkere Betonung der horizontalen Zonen ergibt. Der Risalit fügt sich in diese Horizontalgliederung ein, indem er das Kranzgesims der Flügel nicht unterbricht, sondern fortsetzt, und zudem mit diesen durch das durchlaufende Sohlbankgesims verbunden ist.

Die Verbindung der Fenster des Obergeschosses mit einem durchlaufenden Gesims ist ein zeittypisches Gliederungselement

der Fassade, das Stehlin in allen Entwürfen verwendet und das sich auch in den Eingaben von Frey, Guénepin und zum Teil auch bei Berri findet. Auch auf die zur Unterteilung der Geschosse übliche Stockgurte trifft man in fast allen Entwürfen. Die vor allem nach 1830 verbreitete Reduktion der horizontalen Gliederung auf das durchlaufende Sohlbankgesims liegt bei den Casinoentwürfen schon in Ansätzen vor³⁷.

DREITEILIGER BAUKÖRPER MIT MITTELRSALIT

Die Konzeption, den östlichen Trakt als Flügel eines dreiteiligen Baukörpers auszubilden, dessen Hauptfassade einen Mittelrisalit aufweist und symmetrisch aufgebaut ist, kann als die geschickteste Lösung betrachtet werden. Diese Aufteilung der Südfassade überspielt die gegebene Unregelmässigkeit des Baugeländes und lockert den Baukubus auf.

Projekt von G. M. Schmidt

Georg Michael Schmidt, von 1816 bis 1837 Lehrer an der alten Basler Zeichnungsschule, gab ein Heft mit fünf Plänen ein³⁸. Der Grundriss des Erdgeschosses ist signiert.

Im Unterschied zur eben besprochenen Stehlinschen Fassadenvariante ist der Mittelrisalit bei dem Schmidtschen Entwurf nicht in den Baukörper integriert, sondern durch starke Erhöhung und eigene Bedachung von diesem abgesondert (Abb. 8). Das Dach des

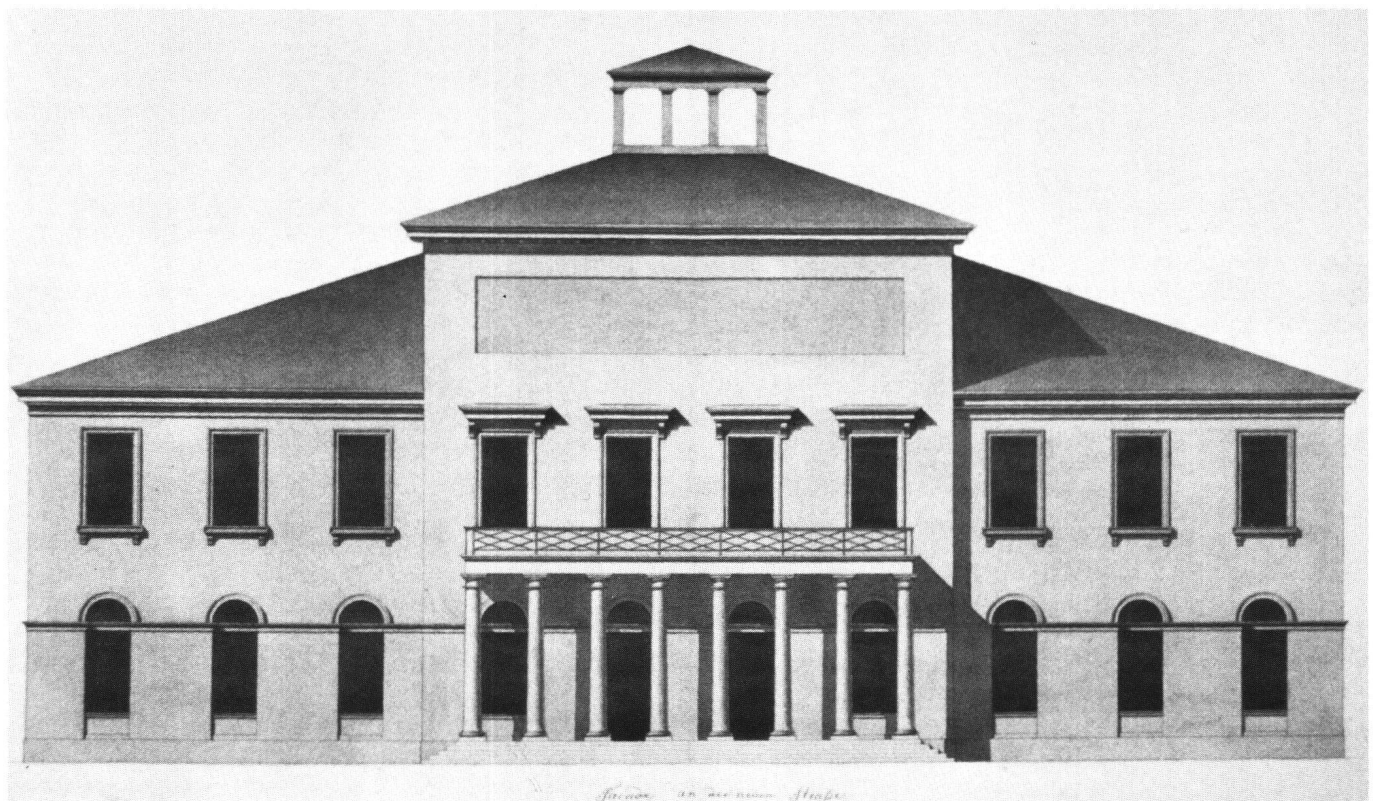


Abb. 8 G. M. Schmidt, Aufriss der Hauptfassade, 1821. Stehlin-Archiv.

Risalits ist von einer rechteckigen, tempelähnlich aufgebauten Laterne bekrönt. Die Dächer der Flügel prallen hart auf den turmartig wirkenden Mittelblock. Dieser sprengt das sich optisch zu einem Ganzen ergänzende Gebäude mit Zeltdach gleichsam entzwei. Dem Risalit sind auf einer (der klassischen Krepis nachgeahmten) Stufenreihe acht Säulen vorgestellt, auf denen ein Balkon ruht.

Im Untergeschoss sitzen Rechteckfenster mit Lünetten, die in der Horizontalen mit einem Bogenfussgesims untereinander verbunden sind. Die Fenster des Piano Nobile sind durch ihre waagrechte Verdachung von den übrigen Rechtecköffnungen des Obergeschosses ausgezeichnet. Die Kolonnade, die Fensterstürze und vor allem der hohe, kahle Wandabschluss mit der wohl für eine Inschrift vorgesehenen, eingetieften Fläche tragen mit zur Isolierung der Mittelpartie bei.

Projekt von F. R. Reiner

François Roch Reiner (1762-?) war «architecte du Département» und wurde 1837, anlässlich einer Sitzung des «Conseil Général du Bas-Rhin», seines hohen Alters wegen aus dem Dienst entlassen. Ausserdem war er Zeichnungslehrer an der École d'artillerie in Strassburg: Es sind keine ausgeführten Bauten von ihm bekannt.

Die vier Federzeichnungen des Reinerschen Casinoentwurfs halten zwei verschiedene Grundrisse des Erdgeschosses, einen Grundriss des ersten Stockes und einen Schnitt fest (Abb. 9)³⁹. Im Unterschied zu den anderen Projekten fehlt ein Aufriss der Hauptfassade. Der Entwurf zeigt einen kompliziert überkuppelten Haupttrakt, an den auf beiden Seiten breite, niedrige Flügel anschliessen. Um den Seitentrakten dieselbe Anzahl Achsen zu geben und sie somit symmetrisch anzuordnen, musste der Architekt die vorgegebene Geländelänge überschreiten, was seinen Entwurf zum vornherein eliminierte.

Projekt III von J. J. Stehlin d. Ä.

Ein dritter Entwurf Stehlins zeigt, ebenso wie die Fassadenvariante des schon besprochenen Vorschlags, eine dreiteilige Hauptfassade (Abb. 10)⁴⁰.

Wie beim Schmidtschen Plan (Abb. 8) ragt der Mittelrisalit in der Höhe über die Flügel hinaus; im Gegensatz zur Variante des zweiten Entwurfs (Abb. 7, rechts), bei dem nur der Giebel des Risalits das durchlaufende Kranzgesims überragt und in die Dachfläche stösst, sind hier verschieden hohe Baukuben aneinander gereiht. Die Disposition des dominanten breiten, mit Walmdach bedeckten Mittelblocks, an den zwei leicht zurückversetzte, niedri-

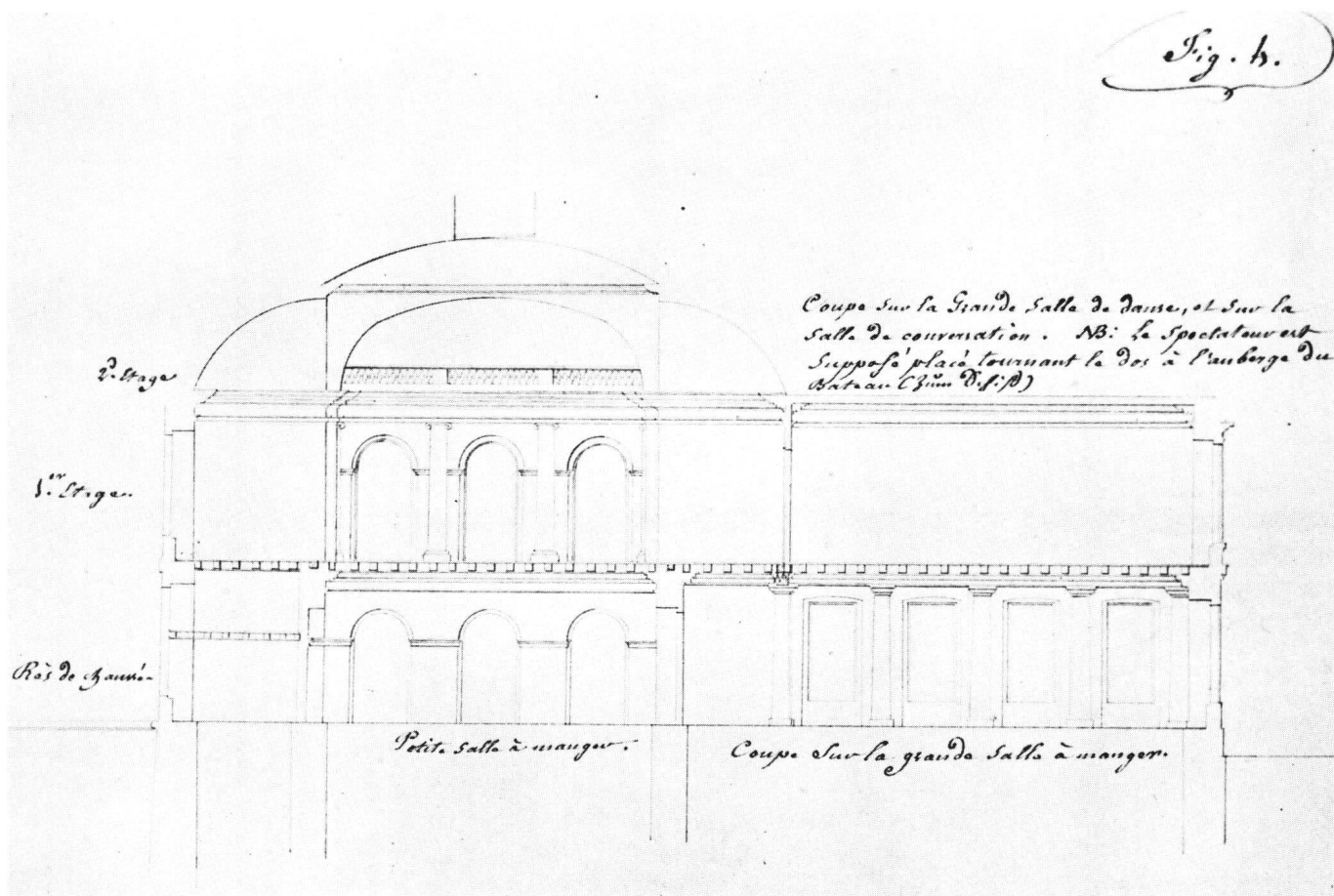


Abb. 9 F. R. Reiner, Längsschnitt durch Mittel- und Westteil, 1821. Stehlin-Archiv.

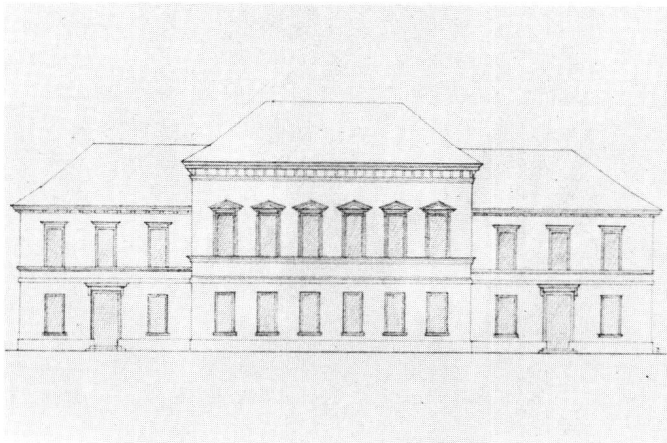


Abb. 10 J. J. Stehlin d. Ä., 3. Entwurf, Aufriss der Hauptfassade, 1822. Stehlin-Archiv.

gere Flügel mit abgewalmten Dächern anschliessen, deckt sich mit jener des ausgeführten Berrischen Baus. Die Vermutung, dass Stehlin einen Entwurf Berris kopierte, scheint hier nicht abwegig zu sein, obwohl der Stehlinische Aufriss durch den breiten Risalit und die geringere Höhe optisch breiter wirkt und sich bei ihm die Eingänge in den Flügeln befinden.

Im Unterschied zu den anderen Entwürfen Stehllins fehlt das Rundbogenmotiv im Erdgeschoss. Giebelverdachung der Fenster im Mittelteil und profilierte Stürze in den seitlichen Partien zeichnen in allen Projekten Stehllins das Obergeschoss aus.

Die Projekte M. Berris

Ausser den beiden bereits erwähnten Entwürfen zeigen alle Projekte Berris einen dreiteiligen, gegen den Steinberg orientierten Baukörper. Berris Korrespondenz ist zu entnehmen, dass der erste Entwurf zum Basler Gesellschaftshaus, der in einem Heft mit fünf Plänen dokumentiert ist, am 20. Mai 1821 bereits fertig gezeichnet war. Seit 1817 weilte Melchior Berri in Karlsruhe, wo er zunächst als Schüler von Johann Jakob Christoph Arnold (1779–1836) und von Wilhelm und Karl Ludwig Frommel die «Handwerkerakademie» besuchte. Im Herbst 1819 trat Berri in die berühmte, um 1800 gegründete Bauschule Friedrich Weinbrenners (1766–1826) ein. Im Unterschied zu anderen Akademien – insbesondere der Ecole des Beaux-Arts – war der Unterricht nicht in erster Linie theoretisch, sondern auf die Baupraxis ausgerichtet⁴¹. Durch Weinbrenner, der einen der Revolutionsarchitektur nahestehenden herben Klassizismus vertrat, war Karlsruhe neben Berlin und München zu einem gewichtigen Architekturzentrum Deutschlands geworden. Entgegen dem hervorragenden, jüngeren Karl Friedrich Schinkel, verwendete Weinbrenner vorwiegend die strenge dorische Ordnung. Die Münchner Schule mit Leo von Klenze und Friedrich von Gärtner vertrat einen romantisch geprägten Klassizismus, der die altertümlichen kristallinen Formen Weinbrenners ausklammerte. Unter den bedeutendsten Schülern Weinbrenners befanden sich Georg Moller (1784–1852), später Oberbaudirektor von Darmstadt, der in Hamburg tätige Alexis de Châteauneuf (1799–1853) sowie die im Grossherzogtum Baden dann selbständig schaffenden Architek-

ten Joseph Berckmüller (1800–1879) und Heinrich Hübsch (1795–1863). Diese alle lösten sich später weitgehend vom harten Weinbrennerschen Klassizismus; so wandte sich zum Beispiel Châteauneuf der Neugotik zu, während sich Hübschs Trinkhalle in Baden-Baden an der italienischen Renaissance orientierte.

Auch Melchior Berri, der sich zum bedeutendsten klassizistischen Architekten der Schweiz entwickeln sollte – Arnold Böcklin nannte ihn den «einzigsten Künstler unter den Schweizer Architekten seiner Zeit⁴²» –, entfernte sich allmählich von dem von Weinbrenner geprägten Stil. Die Entwurfsphasen und die Entstehung des Basler Stadtcasinos, seines ersten selbständigen Werkes, sollen im folgenden aufgezeigt werden.

1. Die Hauptfassade des ersten Projekts weist eine ähnlich dreiteilige Gliederung auf wie der Hauptbau Freys (Abb. 2) und der zuletzt besprochene Entwurf Stehllins (Abb. 10), verrät aber eine im Zeichnen viel geschultere Hand (Abb. 11)⁴³. In einen mit Walmdach bedeckten langgestreckten Baukörper ragt die Giebelbekrönung des Mittelrisalits bis zum First hinauf. Im Unterschied zu den anderen Entwürfen liegt die Giebelgrundlinie höher als das Kranzgesims des Hauptbaus, das durch die seitlichen Mauerkannten des Risalits jäh unterbrochen wird. Die selbständige Stellung des Risalits wird von einem Portikus mit vier einen Altan tragenden Säulen unterstrichen. Dadurch, dass die drei mittleren Achsen und der diesen vorgestellte Portikus zusammengedrängt sind, erhält die Mitte mit Haupteingang und Terrasse mehr Gewicht. Neben einer kleinen Freitreppe ist die Vorhalle über zwei seitliche Rampen zugänglich. In den Risalit sind Rundbogenfenster und in das mit Lagerfugenschnitt versehene Erdgeschoss Rechteckfenster mit Lünetten eingesetzt, während die übrigen nur schlicht gerahmten Fenster mit einer einfachen Sohlbank versehen sind. Bogenfussgesimse, Stockgurte und gestaffeltes Kranzgesims verbinden die Fassadenabschnitte in der Horizontalen.

Inscription, Fries und Giebel weisen auf die dem Gesellschaftshaus innewohnende Vorstellung eines Tempels der Freundschaft hin. Die Inschrift «Gesellschaftliche Freuden» zwischen zwei Reliefplatten mit den von antithetisch angeordneten Sphingen flankierten Dreifüssen sowie der Skulpturenschmuck des Giebels – wohl Apoll mit den Musen auf dem Parnass – lassen die musisch-kulturelle Bestimmung des Gebäudes erkennen.

Der Grundriss des Erdgeschosses zeigt eine der repräsentativen Front entsprechende Eingangshalle, die mit einer doppelt geführten

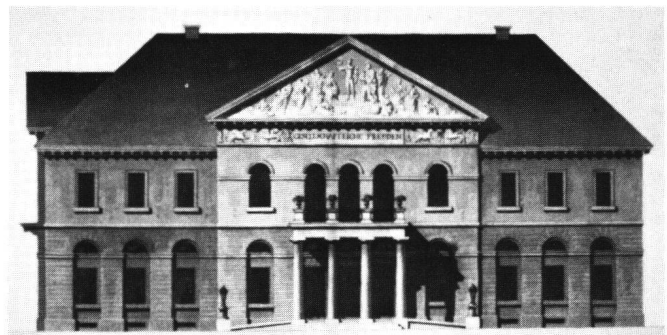


Abb. 11 M. Berri, 1. Entwurf, Aufriss der Hauptfassade, 1821. Stehlin-Archiv.

Säulenreihe ausgestattet ist. Der anschliessenden breiten Haupttreppe sind vier im Quadrat angeordnete Pfeiler vorgestellt.

Im Gegensatz zu der symmetrischen Konzeption der Fassade ist die Raumeinteilung wegen des unregelmässigen Grundrisses nicht symmetrisch zur Eingangsachse angeordnet. Der grosse Speisesaal nimmt, als Quersaal angelegt, den ganzen Westflügel in Anspruch, während sich im östlichen Flügel lediglich kleinere Nebenräume befinden.

Der grosse Festsaal im Obergeschoss erstreckt sich hinter dem Risalit der Fassade, wodurch von aussen her schon auf den wichtigsten Raum im Innern des Gebäudes hingewiesen wird.

Das Projekt fand bei der Kommission Gefallen, und Berri wurde – obwohl noch keine anderen Eingaben vorlagen – die Ausführung nach seinen Plänen in Aussicht gestellt. Finanziellen Überlegungen entsprang der Entschluss, vom Architekten eine einfachere Variante ausarbeiten zu lassen.

2. Von den drei im Januar 1822 eingegebenen, wesentlich einfacher gehaltenen Entwürfen, behielt einer die kubische Gliederung des ersten Projektes bei (Abb. 12)⁴⁴. Die Vereinfachung des reich geschmückten, würdevollen Musentempels ist durch den Verzicht auf jegliche Dekoration und die Reduktion der Gestaltungsmittel gekennzeichnet. Die für den ersten Entwurf charakteristischen Merkmale, welche zur Akzentuierung und Strukturierung der Hauptfassade dienten, sind weitgehend weggefallen. Die Achsen sind nicht mehr auf die Mitte hin konzentriert, sondern regelmässig angeordnet. Anstelle der Mezzaninlunetten ist eine Reihe quadratischer, von den Rechteckfenstern des unteren Geschosses abgesetzten Entresolfenster getreten. Auch im Piano Nobile ist das Rund-

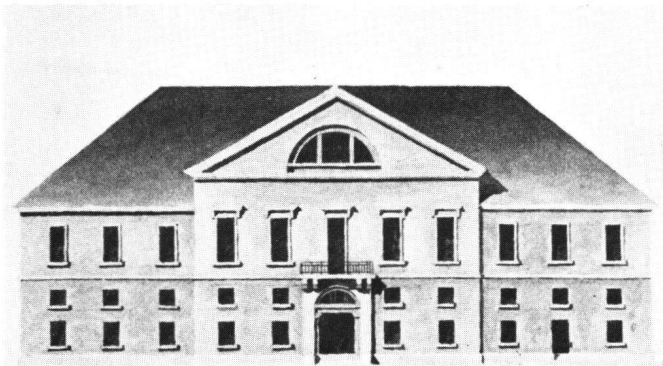


Abb. 12 M. Berri, Variante des 2. Entwurfs, Aufriss der Hauptfassade, 1822. Stehlin-Archiv.

bogenmotiv durch waagrechte Verdachung der Fenster ersetzt. Wegen den hart in die Mauer eingesetzten Öffnungen, die spärlich mit plastisch hervortretenden Teilen betont sind, wirkt die Fassade kleinteilig aufgesplittert.

Auf die im ersten Entwurf die glatte Mauerfläche strukturierenden Elemente wie Lagerfugenschnitt, Bogenfussgesimse, Zahnschnitt an den Kranzgesimsen und Reliefschmuck wird verzichtet. In die kahle Giebelfläche ist ein Thermenfenster eingelassen. Dem auf eine Achse reduzierten Hauptportal sind einfache Pfeiler vorgestellt, über denen ein schmaler Balkon auf Konsolen vorkragt.

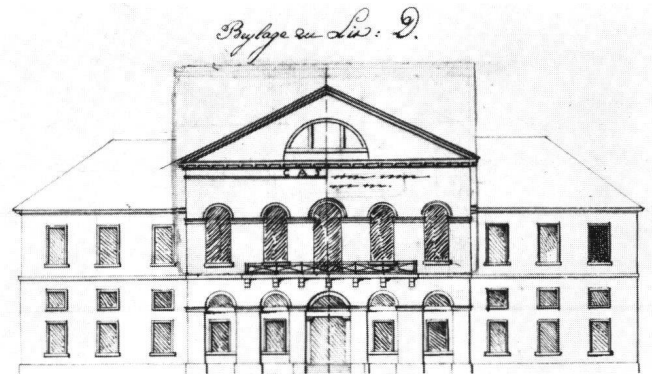


Abb. 13 M. Berri, 3. Entwurf, Aufrissvarianten der Hauptfassade, 1822. Kupferstichkabinett Basel.

Die Disposition der Eingangshalle und der beiden Hauptsäle, des Speisesaals im Westtrakt und des parallel zur Strasse angelegten Festsaals, wird in das ausgeführte Projekt übernommen. Auch die vier den grossen Speisesaal auszeichnenden Säulen und Pilaster finden sich im errichteten Gebäude. Im Gegensatz zur Fassadengestaltung, die sich im Laufe der Projektierung noch stark verändert, wird die Anlage des Grundrisses kaum mehr variiert.

3. Auf Wunsch der Kommission reichte Berri im Februar desselben Jahres weitere Vorschläge zur Gestaltung der Hauptfassade ein, deren Schlichtheit (Abb. 12) kritisiert worden war. Der dritte Entwurf, der zwei Aufrisse zeigt, stellt eine Kombination der beiden vorangegangenen Projekte dar (Abb. 13)⁴⁵. Im Unterschied zu diesen ragt der Risalitgiebel über den First des Walmdaches hinaus, wodurch sich der Mittelteil noch stärker vom übrigen Baukörper abhebt. In der ersten Skizze ist der Risalitgiebel aufklappbar, und die Fassadenhälften sind verschieden gegliedert; auf der zweiten Zeichnung sind über der Giebelverdachung ein Walmdach und auf der linken Seite Lager- und Keilsteinfugen im Erdgeschoss mit Bleistift skizziert. Diese Variante ist besonders hervorzuheben, weil sie den Schritt zum definitiven Projekt wiedergibt.

Das zum Teil in den früheren Entwürfen verwendete Formen-vokabular der Einzelmotive wird auf diesem Blatt achtfach variiert. Zwischen den Fenstern des Obergeschosses sind ionische Pilaster vorgeblendet, welche die Vertikalgliederung der vier der Erdgeschossmauer vorgelegten Säulen fortsetzen. Das Rundbogenmotiv für die Fenster wird aus dem ersten, dasjenige für den Haupteingang aus dem zweiten Entwurf übernommen. In der oberen Skizze dient die Arkadenverblendung zur Auszeichnung des Risalits, in der unteren Skizze zu derjenigen der Flügel im Erdgeschoss. Beide Varianten gehen auf den ersten Entwurf zurück. Die Entresolfenster sind teils als selbständige Rechteckfenster, teils als Lunetten gebildet, die mit den unteren Fenstern verbunden sind, was wiederum einer Kombination von erstem und zweitem Entwurf entspricht.

4. Das *ausgeführte Projekt* ist in zwei kaum voneinander abweichenden Varianten sowie in sechs Ausführungsplänen dokumentiert⁴⁶. Wie im dritten Entwurf mit Bleistift skizziert, ist der Risalit statt mit dem hart wirkenden Giebel mit einem Walmdach versehen, das sich der Bedachung der Flügel anpasst (Abb. 14). In den ersten Entwürfen basierten die Variationen der fünfsäuligen Mittelpartie

auf der von der Tempelfront abgeleiteten Form. In dem zur Ausführung gelangten Projekt erhält der Risalit den Charakter eines Mittelpavillons, der sich durch Erhöhung und vertikale Mauergliederung vom übrigen Gebäude abhebt.

Im Unterschied zu barocken Bauten, deren Risalite meist «aktive Ausweitungen ein und desselben Bauvolumens» sind, erhält der Risalit im 19. Jahrhundert aufgrund seiner kaum vorspringenden Gestalt eher passiven Charakter und setzt sich in seiner Gliederung vom Hauptbau ab⁴⁷. Während in den ersten beiden Entwürfen mit dreiteiliger Fassade, in denen dem Gesamtbau ein dominanter Mittelteil vorgestellt ist, zeigt das ausgeführte Projekt eine andere Konzeption des Baukörpers. Die Erhöhung des Mittelteils bewirkt, dass wir den Bau als Komposition aus drei Kuben verstehen. Dem nun als Hauptbau wirkenden Mittelrisalit sind die dreiachsigen, niedrigen Seitentrakte symmetrisch angeschoben. Von der Auftei-

lung der Hauptfront her liesse sich eine Durchdringung zweier Baukörper annehmen, das heisst von einem in den Längsbau hineingeschobenen erhöhten Querbau sprechen. Der Rückfassade fehlt jedoch die Akzentuierung durch einen Risalit; sie ist als blosse Nebenfassade behandelt. Aus der Dachzerfallung der Rückseite lässt sich die Verschachtelung der Baukörper ablesen und zugleich erkennen, wie wenig Gewicht der architektonischen Gestaltung dieser Partie im Vergleich zur repräsentativen Hauptfassade beigegeben wurde.

Für die Ausstattung der Räumlichkeiten sind verschiedene Skizzen Berris erhalten, die eine strenge Wandunterteilung zeigen, deren einzelne Felder, die in hellen Pastellönen gehalten sind, sich voneinander abheben⁴⁸. Eine Variante ist sogar dem Geschmack des Egyptian Revival verpflichtet, indem sie ägyptisierende Säulen mit Lotoskapitellen aufweist. Von Marquard Woher, bekannt durch

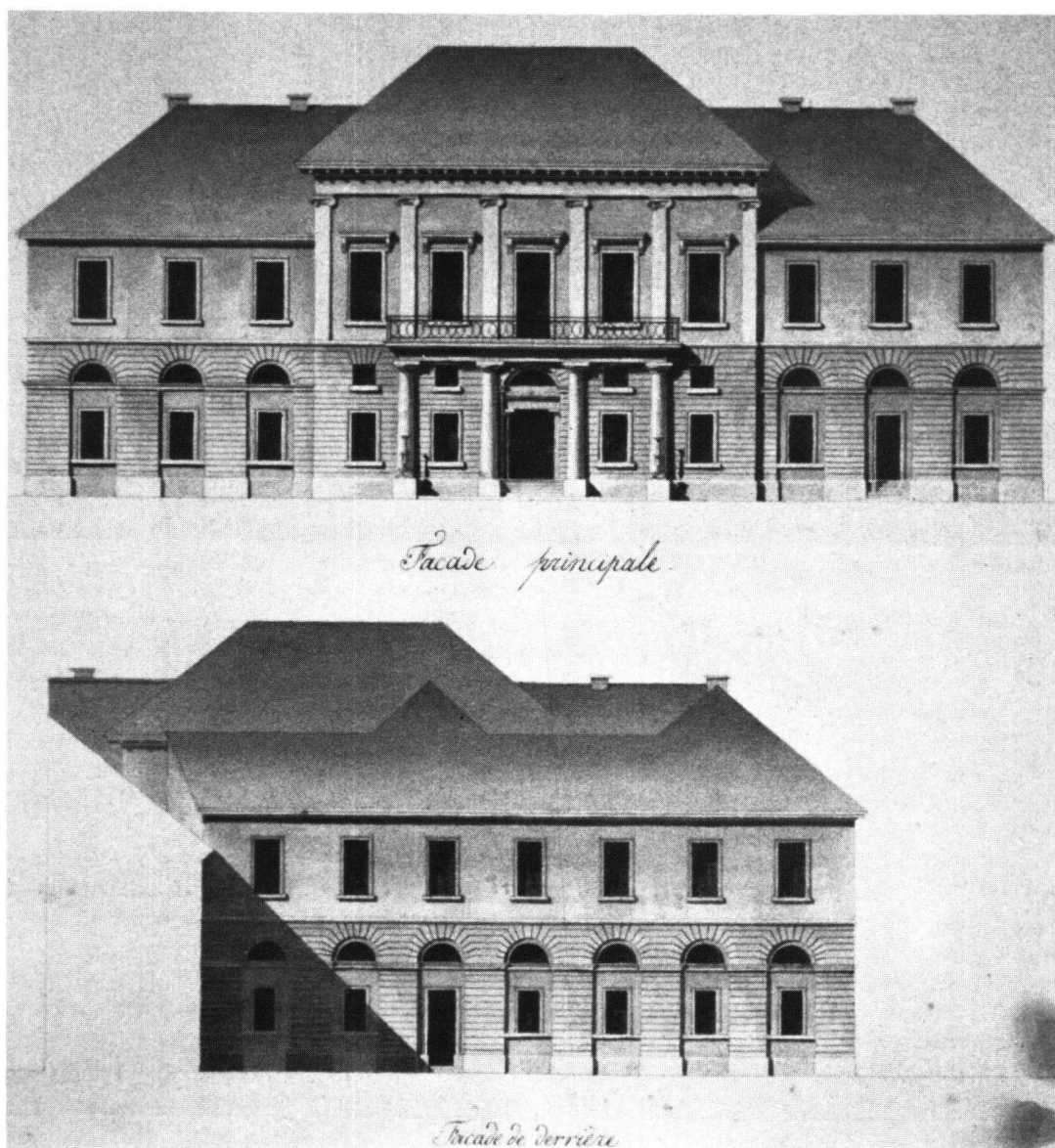


Abb. 14 M. Berri, zur Ausführung gelangter Entwurf, Aufrisse der Süd- und Nordfassade, 1822. Staatsarchiv Basel-Stadt.

sein Panorama von Thun, sind Entwürfe für Öfen erhalten, die mit Lyra und Apollonbüste geschmückt, auf den musischen Aspekt der Räume hinweisen⁴⁹.

Von besonderem Interesse ist der Längsschnitt der ersten Variante des definitiven Projekts, bei dem die Innenausstattung detailliert wiedergegeben ist (Abb. 15). Überraschend bei diesem Vorschlag ist die starke Farbigkeit der Ausschmückung. Der grosse Festsaal sollte mit feingliedrigen «pompejanischen» Wandmalereien ausgemalt werden. Im ausgeführten Gebäude wurde bezeichnenderweise die polychrome Dekoration – dem Ideal der farblosen Antike entsprechend – ersetzt durch weisse Stukkaturen, denen einzelne goldene Akzente aufgesetzt wurden. Auch die rot marmorierten ionischen Säulen des grossen und der antikisierende Figurenfries des gewölbten kleinen Speisesaales gelangten nicht zur Verwirklichung. Der grosse Festsaal erhielt nur einen spärlich mit Stukkaturen versehenen Dekor; Wände und Plafond wurden durch aufgelegte Streifen in strenge Felder unterteilt. Die Wandflächen und die Decke des grossen Speisesaals waren im Basler Gesellschaftshaus mit antikisierenden Motiven, wie Girlanden, Rosetten, Füllhörnern, Palmetten und Kandelabern, geschmückt. Die querechteckigen Wandfelder verzierte man mit Medaillons aus bändergeschmückten Kränzen, die den Baslerstab und das Casino-«C» umrahmten. Die pompejanischen Motive wurden in Form kleiner, in Stuck modellierter Reliefs auf die Wand appliziert.

Es erstaunt nicht, dass Berri schon vor seiner Italienreise (1826–1827), während der er auch pompejanische Malereien kopierte, diese Dekoration vorsah. Seit der Entdeckung Pompejis und Herculaneums in der Mitte des 18. Jahrhunderts war die Innendekoration nach antiken campanischen Mustern besonders in Frankreich und Deutschland beliebt. Anfang des 19. Jahrhunderts besaßen zahlreiche fürstliche Residenzen einen in «pompejanischem» Stil ausgeschmückten Raum. Als Vergleichsbeispiele seien das Musikzimmer der Prinzessin Pavlovna in Weimar, das sich in reichem «pompejanischem» Dekor präsentiert, sowie der in Anleh-

nung an die Malereien von Herculaneum ausgestattete Raum des Schlosses Friedensthal in Gotha erwähnt.

Auch in einem Entwurf zu einem Ballhaus von Weinbrenner (1796) finden sich Wandmalereien, die sich am pompejanischen Kandelaberstil inspirieren. In späteren Bauten Berris, in der Villa Ehinger in Münchenstein, im Formonterhof in der St.-Johannsvorstadt und im Museum an der Augustinergasse gelangten später seine pompejanischen Wandmalereien zur Ausführung.

Die Empiredekoration des Stadtcasinos hält sich vor allem an den von Percier und Fontaine entwickelten Stil. Die von diesen 1812 herausgegebene Publikation «Recueil de décorations intérieurs» lieferte zahlreiche Muster für Dekorationen nach pompejanischen Motiven⁵⁰.

BAUGESCHICHTE

Über den Bauvorgang bei der Errichtung des Basler Gesellschaftshauses sowie über die ausführenden Handwerker liegen einige Angaben vor, die im folgenden kurz zusammengefasst sind. Als Quelle hierfür stand hauptsächlich der umfassende, von Berri zusammengestellte Kostenvoranschlag zur Verfügung, dessen Punkte aber nicht im einzelnen angeführt werden. Ausser den Schulhausprojekten am Steinenberg waren in Basel die Bauarbeiten noch nie submissionsweise, sondern immer nach Taglohn berechnet worden. Berri stellte im Mai 1822 die erste Normalpreisliste für den Hochbau in Basel zusammen. Laut der Kostenberechnung wäre «das sämtliche Gesellschaftshause, den Schlüssel in die Hand hingestellt, jedoch ohne Decoration für die Summe von Fr. 99 378.– fix und fertig herzustellen im Falle alle ... eingegangenen Preistaxen ganz richtig und nicht übersetzt oder zu gering gegeben sind ...⁵¹».

Am 26. Juni 1824 erfolgte die Grundsteinlegung zum Gesellschaftshaus. Maurer- und Steinhauerarbeiten wurden Achilles Huber und Remigius Merian übertragen, Johann Jakob Frey d. Ä.

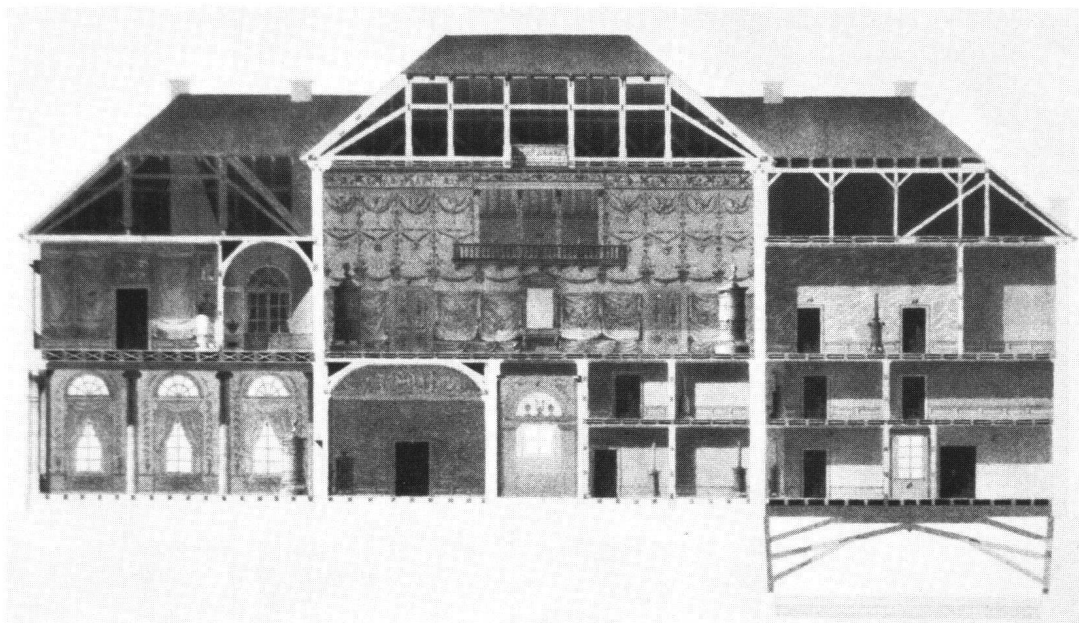


Abb. 15 M. Berri, Variante des definitiven Projekts, Längsschnitt mit nicht ausgeführter Innendekoration, 1822. Stehlin-Archiv.

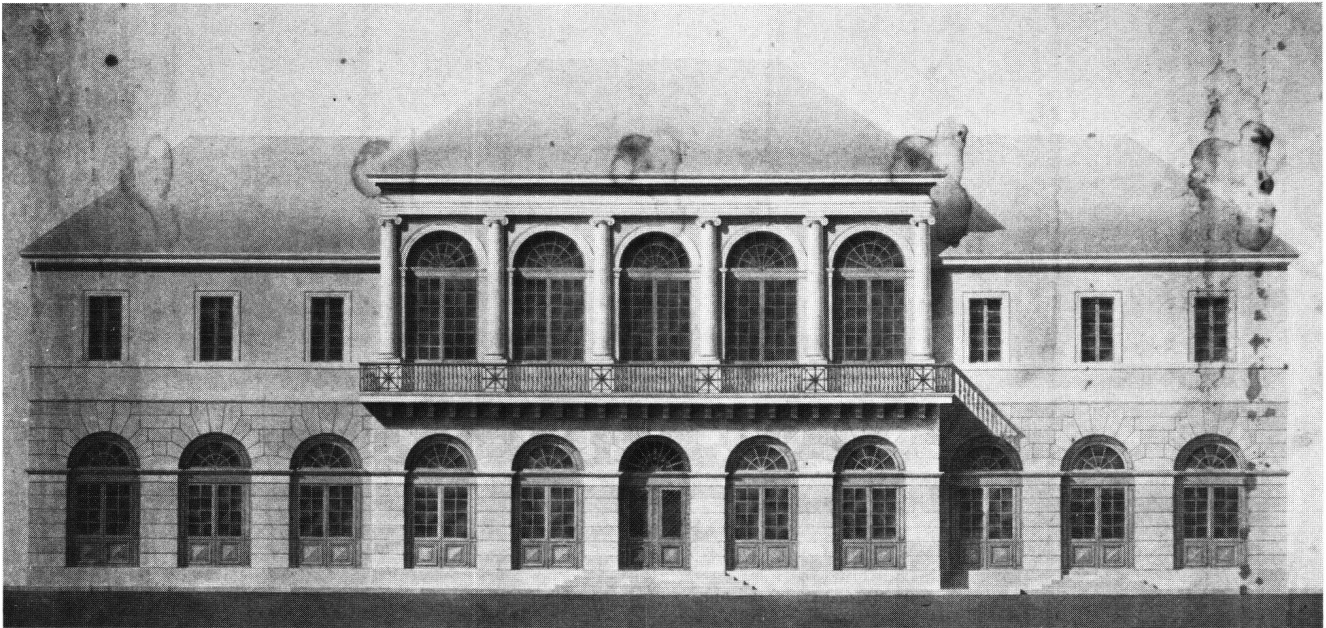


Abb. 16 M. Berri, Fassadenentwurf, 1824. Staatsarchiv Basel-Stadt.

übernahm die Schreinerarbeiten, Zimmermeister waren Christoph Eglin und Franz Gessler, Heinrich Koechlin zeichnete für die Gipserarbeit verantwortlich.

Schon am 10. November war der Rohbau soweit fortgeschritten, dass mit dem Dachdecken begonnen und tags darauf die Aufrichte mit dem üblichen Zimmerspruch feierlich begangen werden konnte. Anfang Januar 1826 war das Gebäude vollendet und das Innere beinahe fertig eingerichtet, so dass am 3. Februar das dem geselligen Vergnügen der Einwohner Basels gewidmete Haus festlich eingeweiht werden konnte.

Letzter Entwurf Berris (sogeannter Pariser Entwurf)

Die Abwendung Berris von den herben Formen der Weinbrenner-Schule manifestiert sich in einem letzten Entwurf zur Casinofassade, den der Architekt kurz vor Baubeginn aus Paris einsandte (Abb. 16)⁵². Seit 1823 studierte Berri bei Jean-Nicolas Huyot (1780–1840).

Der von der Kommission nicht mehr berücksichtigte Pariser Entwurf zeigt im Vergleich zum ausgeführten, vom kleinteiligen Aufbau bestimmten Projekt eine grosszügige und vereinheitlichte Gliederung der Fassade. Aufschlussreich ist im Zusammenhang mit den vorgeschlagenen Veränderungen des Planes von 1822 Berris Begründung dieser Umgestaltung: «... ein längeres Studium [hat] meinen Weinbrennerischen Geschmack geläutert und mich dahin gesetzt ..., mehr auf den Haupteffect einer Arbeit in der Ausführung zu schliessen ... und daher [habe ich] die einzelnen kleinen Abänderungen und Vereinfachungen an der Façade [entworfen]⁵³». Der Hauptakzent liegt, wie im ausgeführten Projekt, auf der mittleren Partie der Fassade, doch ist diese nicht mehr als vom übrigen Baukörper isolierter Kubus gestaltet, sondern mit dem dominanten Merkmal der hohen Rundbogenfenster mit diesem verbunden.

Die dadurch entstandene Vereinheitlichung der Fassade wird durch die rhythmische Arkadenabfolge unterstützt. Die Horizontale über dem Erdgeschoss der Flügel ist nun mit Stockgurte und durchlaufendem Sohlbankgesims doppelt geführt und findet im Risalit ihre Fortsetzung im Geländer des über fünf Achsen geführten, auf Konsolen ruhenden Balkons. An die Stelle von Pilastern treten als Rahmung der Fenster im Obergeschoss ionische Halbsäulen, die der «Arkadenstellung» plastische Akzente aufsetzen. In dem mit breitflächigerem Lagerfugenmauerwerk strukturierten Erdgeschoss zieht sich die Reihe von elf hohen Rundbogenfenstern hin, die wie durchlaufende Arkadenöffnungen wirken.

Als Vorläufer für das Motiv der verglasten Erdgeschosshalle nannte GERMANN Beispiele aus der französischen Architektur des 17. Jahrhunderts. «Das Motiv ... ist von Louis Le Vau um 1640 an der Gartenfront des Hôtel Lambert eingeführt und von Jules Hardouin Mansart 1687 durch das Grand Trianon für die Gattung der Lusthäuser propagiert worden. So erbt das bürgerliche Casino von der «maison de plaisance» nicht allein die Aufgabe, sondern auch Formelemente⁵⁴.»

Das auf römische Antike und Renaissance zurückgehende Motiv der beiden übereinander angeordneten grossen Rundbogenöffnungen ist in der zeitgenössischen französischen Architektur sehr beliebt. Das Arkadenmotiv kann – wie beim Casinoentwurf Guénépins – von durchfensterten Kuben flankiert sein oder aber sich über die ganze Länge der Fassade hinziehen. Die Arkaden sind offen oder verglast und mit Pilastern oder rundplastisch hervortretenden Säulen zusätzlich rhythmisiert. Als Beispiel für die in der Tradition von Palladios Basilika in Vicenza stehende durchgezogene Reihung diene das Pariser Théâtre Ventadour von Jean Jacques-Marie Huvé (1783–1852). Dem Entwurf von Guénépin verwandte Lösungen zeigen zum Beispiel das Théâtre du Gymnase von Louis Regnier (Marquis de Guerchy, um 1780–1832) in Paris und das 1828 erbaute Hôtel de Ville in Laon. Die französischen Bauten weisen entweder

Flachdächer oder niedrig gehaltene Dächer auf, die meist von der Attika verdeckt werden.

Der französische Einfluss in Berris Pariser Fassadenentwurf zeigt sich insbesondere an der übereinanderliegenden Rundbogenreihe am Risalit und an der dadurch entstandenen Vereinheitlichung der

Achsen sowie auch in der Tendenz zur flacheren Bedachung. Obwohl sich die vom zwei Jahre früher entstandenen Entwurf übernommene kubische Gliederung nicht verändert hat, lässt der Pariser Fassadenentwurf den Weinbrenner-Schüler kaum mehr erkennen.

II. DER GROSSE MUSIKSAAL VON J. J. STEHLIN d. J.

Schon in den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts erwies sich der Konzertsaal des Stadtcasinos als zu klein, so dass es nötig wurde, ihn um die Fläche des Vorzimmers gegen Westen und durch eine Verbreiterung der Galerie zu erweitern. Gleichzeitig wurden die damals neue Gasbeleuchtung angebracht und Parkettböden eingelegt. Trotz dieser Massnahmen verstärkte sich der Wunsch nach einer «Tonhalle», die dem zunehmenden musikalischen Interesse der inzwischen beträchtlich angewachsenen Basler Bevölkerung entsprechen sollte.

Verschiedene Projekte, darunter der Vorschlag, diese Tonhalle anstelle des ehemaligen Stachelschützenhauses (heute Hygienisches Institut) auf dem Petersplatz zu errichten, wurden nach eingehender Diskussion verworfen. Wesentlich sinnvoller und erfolgreicher war die Idee, die geforderte Tonhalle als Erweiterungsbau des Stadtcasinos zu konzipieren. Diese Planung ermöglichte es, verschiedene kulturelle und gesellschaftliche Veranstaltungen in einem Zentrum zusammenzufassen.

1872 schlossen sich die musikalischen Vereinigungen Basels (Kapell-, Konzert- und Gesangsverein, Musikgesellschaft und Liedertafel) mit der Stadtcasinogesellschaft zusammen, um dieses Projekt gemeinsam realisieren zu können. Gesangsverein und Liedertafel hatten bis dahin ihre Konzerte in der Martinskirche abgehalten, während die Veranstaltungen des Kapell- und Konzertvereins, aus deren Zusammenschluss später die Allgemeine Musikgesellschaft hervorging, meist im grossen Festsaal des Casinos stattfanden.

Im Januar 1872 richteten die vereinigten Gesellschaften einen «Aufruf zur Erbauung eines grossen Musiksaals», der 1400 Konzertbesuchern Platz bieten sollte, an die Basler Bevölkerung. Das hierin

beschriebene Projekt hatte Architekt Johann Jakob Stehlin der Jüngere (1826–1894), der seit 1852 Mitglied der Stadtcasinocommission und in den entscheidenden Jahren deren Präsident war, im Auftrag der Casinocommission entworfen. Der vorgesehene Anschluss des Musiksaals an das Stadtcasino längs des Steinbergs erlaubte es, die in ihrer Funktion verwandten Gebäude miteinander zu verbinden. Daraus ergab sich, dass bei besonderen Anlässen die Casinoräume zusammen mit dem als Mehrzwecksaal konzipierten grossen Musik- und Festsaal benützt werden konnten. Entscheidend für die Wahl des Standortes des Konzertsaals war auch die unmittelbare Nähe des Theaters, das zugleich Opernhaus war.

Auf dem an das Casino anschliessenden Areal am Steinberg stand das 1844–1846 von Christoph Riggerbach erbaute Kaufhaus, das seit 1850 nur noch als «freiwillige Anstalt» benutzt wurde, da durch das neue eidgenössische Zollgesetz die Kaufhausgebühren aufgehoben worden waren.

Die Regierung stellte die Gemeinnützigkeit des geplanten Neubaus in Frage und bezweifelte, dass «das musikalische Leben in unserer Stadt so abhängig ... von der Erstellung des projektierten Gebäudes» sei, und dass es auch «wirklich der Gesamtheit zu gut» kommen werde. Auch weil es sich um ein Areal von hohem Wert handle, «welches für das städtische Aerar keineswegs brach» liege, sei es weder möglich, das Projekt zu unterstützen, noch das Grundstück unentgeltlich abzugeben⁵⁵.

Im Februar 1873 wurde die Abtretung eines Teiles des Kaufhausareals an die vereinigten Gesellschaften vom Grossen Rat genehmigt, und am 3. Dezember 1873 erwarben es die vereinigten Gesellschaften zu einem Preis von Fr. 60 000.–.

Am 18. November 1874 genehmigte der Kleine Rat Stehlin

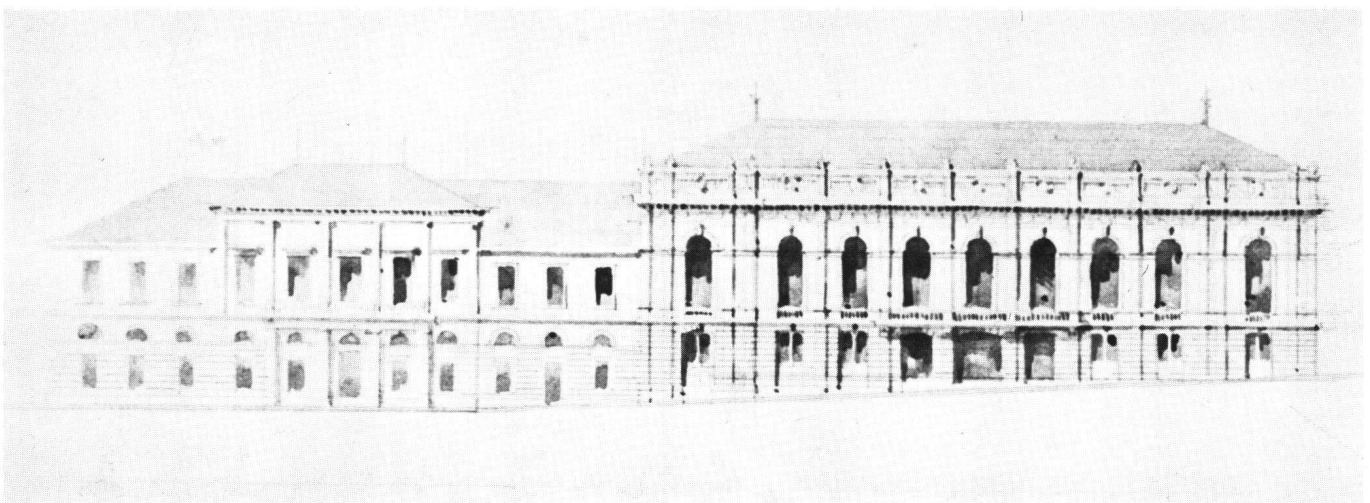


Abb. 17 J. J. Stehlin d. J., Aufrissentwurf des Musiksaals mit Stadtcasino, 1871/1872. Stehlin-Archiv.

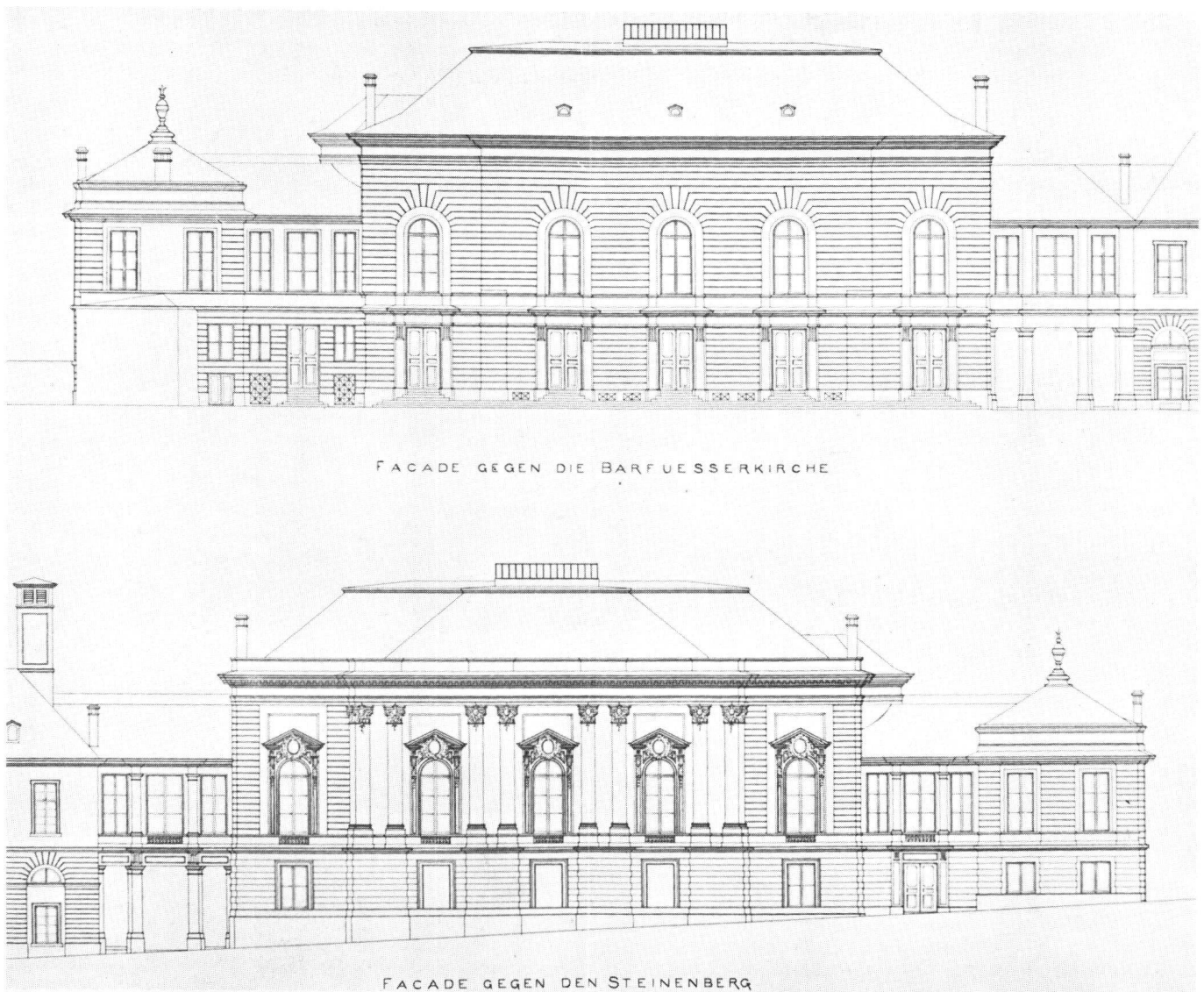


Abb. 18 J. J. Stehlin d. J., Aufriss der Nordfassade mit einstöckigem Garderobentrakt (ausgeführt 1894) und Anbau im Osten (ausgeführt 1904/1905). Aufriss der Hauptfassade mit Anbau im Osten, 1891. Stehlin-Archiv.

Fassadenplan, und die Casino-Gesellschaft erteilte dem Baugeschäft Stehlin den Auftrag zur Ausführung. Während die Planung des Musiksaals mit über fünfhundert Handskizzen, Entwürfen, Detail- und Ausführungsplänen umfassend dokumentiert ist, liegen weder über den Beginn der Bauarbeiten noch über den Bauvorgang selbst und die daran beteiligten Handwerker nähere Angaben vor. Bereits am 2. Dezember 1876 wurde der neue Musiksaal festlich eingeweiht. Die Innendekoration – Stukkaturen und Teile der farbigen Ausschmückung – erfolgte jedoch erst dreissig Jahre später, anlässlich der Fertigstellung des kleinen Konzertsaaes (Hans-Huber-Saal).

Anlage und Gestaltung

Die schwierig zu lösende Aufgabe, den Musiksaal an den Berribau anzuschliessen, beschrieb Stehlin folgendermassen: «Die leitende Idee, welche den Musik-Saal möglich machte, bestand

darin, den Saal selbst zu ebener Erde, die Galerien oder Balcons aber im Niveau des ersten Stockes des Casino's anzulegen, wodurch sich das Maximum des räumlichen Nutzeffects erreichen liess⁵⁶.» Dieser geschickten Disposition entsprechend ist die Höhe des Baukörpers mit jener des Saales kongruent, und durch die Niveauangleichung an den Altbau benötigte der Musiksaal keine raumbeanspruchenden Treppenanlagen.

Aus einer Vorstudie geht hervor, dass Stehlin zunächst plante, den Musiksaal unmittelbar an das Casino anzugliedern und den langgestreckten Bau durch drei Eingänge vom Steinberg her zu erschliessen (Abb. 17). Diese direkte Verbindung hätte eine Veränderung der Bedachung des rechten Flügels des Berrischen Gebäudes nach sich gezogen sowie dessen Symmetrie beeinträchtigt. In der ersten Fassung dominiert der Musiksaal als andersartiger, unvermittelt angeschobener Baukörper den Vorgängerbau, obwohl er dessen Horizontalgliederung teilweise weiterführt. Das Sockelgeschoss verjüngt sich, der kontinuierlichen Steigung der Strasse

folgend, und setzt das Lagerfugenmuster des Casinos fort. In der Beletage ist die Horizontale der Flügelkranzgesimse in der Bogenfusslinie der hohen Fenster aufgenommen; die obere Partie hingegen mit der gewichtigen Attika wirkt wie ein harter Schnitt durch die Bedachung des Casinos.

An verschiedene historische Stilrichtungen erinnert diese erste Version des Musiksaales. Eher auf quattrocenteske Lösungen bezieht sich das gequaderte Sockelgeschoss mit Zwillingsfenstern, während die plastisch hervorgehobene Vertikalgliederung und das Piano Nobile mit Balustrade und Attika auf italienische Palazzi des Cinquecento anspielen.

Mit der Anlage einer Durchfahrt und eines von Pfeilern gestützten Verbindungstraktes zwischen den beiden Gebäuden vermied Stehlin dann die Härten der ersten Konzeption (Abb. 18). Die Durchfahrt verband zudem Steinenberg mit Barfüsserplatz und erlaubte ferner den anfahrenden Herrschaften ein bequemes Aussteigen im Trockenem. Durch die Einfügung des Zwischentraktes wurden die beiden Gebäude voneinander abgesetzt und der Musiksaal als selbständiger Baukörper aufgefasst.

Die Anzahl der Achsen ist von neun auf fünf reduziert. Ähnlich wie in der Vorstudie sind die Eckpartien des Gebäudes mit der mehrfach geführten Vertikalgliederung risalitartig akzentuiert. In den mit Lagerfugen strukturierten Lisenen der äussersten Achsen wird bei der Steinenbergfassade das horizontale Schichtungsprinzip des Erdgeschosses bis zum Kranzgesims weitergeführt (Abb. 18, unten). Mit den gekuppelten korinthisierenden Pilastern, welche die drei mittleren Fenster rahmen, wird die Fassade zusätzlich rhythmisiert. Die Rundbogenfenster sind mit Ädikulen eingefasst und über dem Scheitel von Kartuschen bekrönt. Auf dem glatten Sockel des Erdgeschosses sitzen kleine Rechteckfelder, von denen nur die beiden äusseren als Fenster ausgebildet sind. Analog dem Rhythmus der Pilasterpaare springt die Wand zwischen den eingetieften Fensterabschnitten leicht vor. Das System der vor- und zurückspringenden Wandgliederung des Sockelgeschosses ist auf das Piano Nobile in den aufgelegten Pilastern und Lisenen und den vertieften Fensterfeldern sozusagen projiziert.

Die Rückfassade weist dagegen, mit den auf die Mitte hin konzentrierten einfachen Rundbogenfenstern, eine weit weniger dynamische Gliederung auf (Abb. 18, oben). Rechteck- und Bogenformen nahmen hier gleichsam auf reziproke Weise Bezug auf die Casinofassade.

In der Stuckdekoration der Hauptfassade wird schon auf die Aufgabe des Saales hingewiesen. Die Kartuschen, aus wuchernden pflanzlichen Formen und Rocaille gebildet, nehmen mit ihren Medaillons Bezug auf die Musik. In den beiden äusseren trifft man die Lyra, während sich in den übrigen die mit Lorbeerkränzen gerahmten Porträts von Beethoven, Mozart und Haydn befinden.

Das Verhältnis der Musiksaalfassade zu jener des Casinos charakterisierte Stehlin selbst folgendermassen: «... in der Disposition der Hauptlinien [liess sich] eine gewisse Zusammengehörigkeit mit dem Stammhaus andeuten, durch die Gliederung der Façade und ihre Behandlung in den spielenden Formen des Barockstils [liess sich] auch dafür sorgen, dass das Casino mit seinen schlichten Formen nicht herabgedrückt, sondern eher gehoben werde⁵⁷».

Wie die Aufrissgestaltung lag auch die Grundform des Saales nicht von vornherein fest; die zweistöckige Anlage entspricht zwar schon der ursprünglichen Idee, doch basierte der Grundriss anfäng-

lich auf der Kombination von einfachen Rechteckformen. Die definitive Konzeption zeigt eine längsrechteckige «salle à l'italienne», die im Osten mit einer eingezogenen Exedra halbkreisförmig abschliesst (Abb. 19). Etwa in Drittelshöhe ist ein vorkragender, mit schwungvollen Volutenkonsolen gestützter Balkon rings um den Saal geführt. Auf dieser Höhe steht die Orgel in der Konche, und davor erstreckt sich das Orchesterpodium, das über Treppen vom Saal her zu betreten ist: Um bei Festlichkeiten zirkulieren zu können, liessen sich bei Bedarf Podium und Balkon durch zwei hölzerne Treppen verbinden. Auf der westlichen Schmalseite ist der Balkon zu einer auf Stützen ruhenden Tribüne erweitert. Die Bestuhlung war von Anfang an sehr dicht angelegt. Das Erdgeschoss bot mit Sperrsitzen und Parkettplätzen mehr als 900 Personen Platz, die festinstallierten Balkonsessel konnten gegen 400 Zuhörer aufnehmen.

Die Eckpartien des Saales springen vor, wodurch die Raumschale eine aufgelockerte Struktur erhält und zudem, betont durch die Aufrissgliederung, bewegt und spannungsvoll wirkt (Abb. 20). Die fensterlose untere Wandzone der Längsseiten wird mit je sechs pilasterartigen Vorlagen und Rechteckfeldern unterteilt. Diejenige des Obergeschosses ist mit korinthischen Säulen und Pilastern rhythmisiert, die das mehrfach profilierte, vorkragende Kranzgesims tragen. Darüber spannt sich ein mit Kartuschen und Rocailen reich geschmücktes Gewölbe, in dessen Spiegel ursprünglich ein grosses Oblicht eingelassen war. Ausserdem erhielten die je fünf Fenster den Saal von der Seite her⁵⁸. Das durchlaufende Gebälk ruht in den vorspringenden Partien auf Säulenpaaren, während die vier Ecken des Saales mit eingebundenen Säulen akzentuiert sind.

Die dynamische Wandbehandlung und die Gesamtform des Raumes folgen barocken Gestaltungsprinzipien. Dabei bezog sich Stehlin wahrscheinlich kaum auf ein bestimmtes Vorbild, sondern liess sich von barocken Saalanlagen inspirieren.

Die Länge des Saales (36 m) ergibt sich aus der Addition von Breite (21 m) und Höhe (15 m). Die vorzügliche Akustik des Basler Musiksaals wurde einerseits auf diese Grössenverhältnisse zurückgeführt, andererseits auch mit der die Diffusität steigernden Ausschmückung begründet⁵⁹.

Die vor allem in der oberen Partie reich aufgetragene Stuckdekoration trägt wesentlich zur plastischen Gliederung und Belebung des Raumes bei. Die Ikonographie der Stukkaturen nimmt auf die Musik Bezug. An den Schmalseiten rahmen die Panneaus zierlich verschnörkelte Gehänge, die Musikinstrumente enthalten. An den Längsseiten sind die Wandfelder zwischen den Fenstern mit Konsolen geschmückt; sie tragen die Büsten von Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Liszt und Wagner⁶⁰.

Für die farbige Ausschmückung fertigte Stehlin zahlreiche Studien an, in denen er jeweils von einer leuchtenden Farbe für die Stützen ausging, der er die übrigen Farbtöne stufenweise anpasste⁶¹. Das strukturelle Gerüst wird durch die Farbgebung optisch noch stärker hervorgehoben. Die unteren Panneaus sind heute in sattem Dunkelrot gehalten; die in Scagliolatechnik verkleideten Säulen und Pilaster zeigen ein etwas helleres Rot. Einzelne goldene Teile setzen in dem sonst überwiegend weiss und grau bemalten Saal leuchtende Akzente. Das «berühmte» Casinograu und der Rot-Weiss-Kontrast wurden schon bei der Eröffnung kritisiert: «...die Halbsäulen, welche die Saaldecke tragen, [finden] mit ihrem ohnehin etwas grell marmorierten Roth im gegenwärtigen Weiss keinen befriedigenden



Abb. 20 J. J. Stehlin d. J., Innenansicht des Musiksaals mit Dekoration. Aus: «Architectonische Mittheilungen aus Basel», Stuttgart 1893, Abb. 25.

Abschluss, zumal auch die gesamte Saaldecke in zu monotonem Hellgrau gehalten ist⁶²».

Bezeichnend ist, dass Stehlin sich mit der Polychromie des Innenraumes eingehend beschäftigte, für den Aussenbau aber nie eine farbige Dekoration vorgesehen hatte. Obwohl sich die Vorstellung von der Farbigkeit der antiken Bauten allgemein durchgesetzt hatte und in der Folge die Befürworter der Polychromie für eine farbige Gestaltung der zeitgenössischen Architektur plädierten, trat die Farbe nur selten am Aussenbau in Erscheinung. Für die Polychromie setzten sich unter anderen Gottfried Semper und der Kunsthistoriker Franz Kugler (1808–1858) ein, dessen Vorlesungen Stehlin besuchte. So schrieb Semper: «Der häufige Missbrauch der mit Malereien und Farben so leicht gemacht wird, darf uns kein Grund seyn, jede Farbe zu verbannen und alles, was nicht grau, weiss oder erdfahl ist, kurzweg für bunt zu erklären ... Was die Sonne nicht färbt, bedarf um so mehr des Colorits. Überdies sorgt die undurchsichtige Luft schon für die Harmonie⁶³.»

Der Musiksaal fügte sich ursprünglich in das mit dem Casinobau begonnene, 1887 mit der Skulpturhalle vollendete Kulturzentrum am Steinenberg ein. In den siebziger Jahren wurden nach Plänen

J. J. Stehlins die Kunsthalle (1872), das Stadttheater (1873–1875), der Musiksaal und das Steinenschulhaus (1877) errichtet, in das das alte Theater Melchior Berris als Flügel integriert wurde. Lucius Burckhardt würdigte 1963 vor allem den städtebaulichen Aspekt des damals noch bestehenden Stehlinischen Kulturzentrums: «Aus der Zeit, der man sonst den grössten Hang zum Monumentalismus und die schlimmsten restaurativen Tendenzen vorwirft, haben wir hier ein städtebauliches Ensemble, das durchaus anderen Gesetzen folgt: eingebettet in eine bestehende Innenstadt, wird das Motiv des neubarocken Kulturbaus auf vierfache Weise leicht variiert⁶⁴.» Nur Fragmente dieses bedeutenden Ensembles von Kulturbauten, die Kunsthalle mit dem Erweiterungsbau der Skulpturhalle und der Musiksaal, sind erhalten geblieben. 1979 wurde der Musiksaal einer umfassenden Renovation unterzogen, bei der die Strukturierung der Fassaden wieder sichtbar gemacht wurde, die Fenster aussen aufgemalt und die Stuckdekorationen sowie das Dach erneuert wurden (Abb. 21).

Die Gesamtkonzeption lässt sich unter anderem noch daran ablesen, dass sich in der Fassade des Musiksaales das Fassadenschema der Kunsthalle widerspiegelt, mit dem der Steigung der

Strasse folgenden, durchfensterten Sockelgeschoss und dem von hohen Fenstern bestimmten Piano Nobile. Gegenüber der mit den reich verzierten Fenstern und Pilastern aufgelockerten Fassadengliederung des Musiksaals wirkt diejenige der klassizistischer gehaltenen Kunsthalle durch die schmucklosen Mauerflächen strenger und monumentaler.

Stehlins Stellung zur zeitgenössischen Architektur

Stehlin beendete 1846 seine Ausbildung beim Weinbrenner-Schüler Franz Geier in Mainz, studierte anschliessend in Paris an der Ecole des Beaux-Arts im Atelier Henri Labrouste und später in Berlin bei Friedrich August Stüler, Carl Bötticher, Franz Kugler und Heinrich Strack. Zudem unternahm er in dieser Zeit Studienreisen nach England, Italien und Sizilien. 1850 kehrte er nach Basel zurück, wo er drei Jahre später das Zimmerei- und Baugeschäft an der Malzgasse übernahm, das sich zum führenden Architekturbüro der Stadt entwickelte.

Seine ersten Privathäuser sind vom Klassizismus des Vaters und Melchior Berris beeinflusst. In seinen Monumentalbauten bekannte sich der Architekt zum Historismus, indem er ihnen bald Züge der Gotik verlieh, wie bei der Hauptpost (1851–1853) und der Kaserne (1863), bald Renaissanceformen aufprägte, wie beim Gerichtsgebäude (1859–1860) und dem Bernoullianum (1872–1874). Die Vorliebe für den Neubarock zeigt sich vor allem in den nach 1870 errichteten Bauten. Stehlins Verhältnis zum Vorbild, der barocken Architektur, wird anhand seiner eigenen Aussagen klar.

In der Einleitung zu seinen «Architectonischen Mittheilungen aus Basel» charakterisiert Stehlin die verschiedenen Richtungen der zeitgenössischen französischen Architektur, wobei er dem Rationalismus der «romantischen Schule» jegliche künstlerische Qualität

abspricht. «In Paris hatte sich, neben der stets fortbestehenden Ecole Classique, unter Duban, Henri Labrouste und Andern die sogenannte Ecole Romantique aufgethan, welche alle Style verwarf und das Bauwerk aus dem räumlichen Bedürfnisse, die Formen lediglich aus der Construction hervorgehen liess, wodurch allerdings das logische Denken als Grundlage alles architectonischen Schaffens gefördert, jedoch die künstlerische Conception ... gänzlich verläugnet wurde⁶⁵.»

Nach der Auffassung der Vertreter der «Ecole romantique», für die später der Begriff «rationalisme classique» verbindlich wurde, sollte die äussere Form eines Baues seine innere Struktur widerspiegeln; funktions- und materialgerechtes Bauen sowie logische Konstruktion wurden zum leitenden Prinzip⁶⁶. Labrouste lehrte seine Schüler, «dass in der Architektur die Form stets der Funktion entsprechen» müsse, «für die sie bestimmt» sei, und dass die Konstruktion als solche schön sei⁶⁷.

Dieser hier vertretene Schönheitsbegriff, der sich auf die Konstruktion stützt und sie sichtbar macht, wurde von der jüngeren Architektengeneration kritisiert. Bezeichnend sind die divergierenden Ansichten in bezug auf die Eisenkonstruktionen in der Architektur. Während für die Begründer der «romantischen Schule» Eisenarchitektur den ästhetischen Ansprüchen genügte, trat schon um die Jahrhundertmitte in dieser Hinsicht eine Tendenzwende ein. Bei reinen Nutzbauten, wie Bahnhöfen, Markthallen und Ausstellungsgebäuden, wurde die sichtbare Eisenkonstruktion akzeptiert, jedoch nicht als schön oder gar als Kunst eingestuft. Charles Garnier (1825–1898), Zeitgenosse Stehlins, klammerte die sichtbare, optisch hervortretende Eisenkonstruktion aus der künstlerischen Architektur aus, wenn er sagte: «C'est l'impuissance du fer à donner des masses et des points d'appui suffisants pour les yeux qui force à le faire rejeter de toute construction artistique⁶⁸». Garnier, dessen Pariser Oper (1861–1874) eines der bedeutendsten



Abb. 21 Hauptfassade des Musiksaals in Basel nach der Renovation von 1979.

und charakteristischsten Bauwerke des zweiten Kaiserreiches darstellt, verkleidete bezeichnenderweise die gusseiserne Konstruktion des Gebäudes mit Mauerwerk. Stehlin, der als Hauptvertreter einer gemässigten neubarocken Richtung in der Schweiz gelten kann, lehnte die Sichtbarkeit der Konstruktion ebenso ab.

Das auch in der Theorie des Funktionalismus vorkommende Argument, wonach die Nachahmung der Gesetze der Natur für die Baukunst massgebend sei, führte Stehlin (wie schon Gottfried Semper) zu einem anderen Schluss. In der Natur dominiere «die plastische Schönheit alles andere, indem sich der innere Bau in der äusseren Form» verberge, «... das höhere Bauwerk [soll] den Zweck, dem es dient, und die Construction, von der es abhängt, keineswegs zur Schau tragen, wie von der Schulweisheit gelehrt wird; vielmehr sollen diese materiellen Bedingungen seines Daseins durch die Schönheit des künstlerischen Gedankens und durch die architektonisch-plastische Conception beherrscht sein⁶⁹». Das Ideal der architektonisch-plastischen Konzeption sah Stehlin in der barocken Architektur vollkommen verwirklicht. Durch den «Barockstyl wurde die Architectur wieder zu einer freien Tochter der Phantasie ..., durch ihn wieder zur Natur ... zurückgeführt⁷⁰». Mit der Architektur des Barocks setzte er sich intensiv auseinander, verwarf jedoch deren rein äusserliche Nachahmung und versuchte, in seinen Bauten deren Strukturgesetze neu anzuwenden.

Die Anfänge des Neubarocks finden sich in Frankreich schon in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Ein wichtiger Impuls für

die Aufnahme barocker Stilelemente war die Umwandlung des Schlosses in Versailles in ein öffentlich zugängliches Museum, die 1837 auf Initiative des Bürgerkönigs Louis Philippe erfolgte. So nahm zum Beispiel die 1841–1847 von H.A. de Gisors (1796–1866) erbaute Ecole Normale Supérieure in Paris barocke Motive wieder auf.

Interessant ist das negative Urteil, das Melchior Berri 1840 über die Wiederaufnahme von barocken Elementen in der französischen Architektur fällt. «Manche französische Architekten [haben] seit den glorreichen Julitagen wieder angefangen ..., Rückschritte in das Barocke des vorigen Jahrhunderts zu tun ... der wollüstige Styl von Ludwig XIV und XV [findet] nun vielseitige Verehrer und Nachahmer⁷¹».

Eine grössere Verbreitung gewinnt der Neubarock jedoch erst in den repräsentativen Auftragsbauten des zweiten Kaiserreiches, die mit dem Rückgriff auf das «grand siècle» auch politische Vorstellungen zum Ausdruck brachten. Mit den bombastischen Repräsentationsbauten der europäischen Monarchien haben freilich Stehlin's neubarocke Werke in bezug auf ihre Grösse und hinsichtlich ihrer bescheidenen Dekoration kaum etwas gemein. Der Musiksaal mit seinem barockisierenden Raumschema sowie mit der rhythmisierten Fassadengliederung, kann stilistisch als verhaltener, dezenter Neubarock bezeichnet werden. Der Bau illustriert Stehlin's Überzeugung, nach der die Architektur nicht so sehr den Formenschatz des Barocks auszubeuten als vielmehr seinen Gestaltungsprinzipien zu folgen hat.

III. TYPOLOGISCHE ASPEKTE

Unter den zahlreichen neuen Bauaufgaben, die sich infolge der gesellschaftlichen Umstrukturierung und dem sprunghaften Anwachsen der Bevölkerung im 19. Jahrhundert stellten, befinden sich unter anderem auch das bürgerliche Gesellschaftshaus und der öffentliche Konzertsaal. Beide gehören einer Gruppe von Bauaufgaben an, die auf dem aufklärerischen Ideal der allgemeinen Bildung basierten – wie zum Beispiel Stadttheater, Opernhäuser, Museen und Bibliotheken. Ausschlaggebend für die Verbreitung dieser Bildungsbauten im 19. Jahrhundert war das sich in zunehmendem Masse emanzipierende Bürgertum, dank dessen Initiative diese der Allgemeinheit dienenden Einrichtungen verwirklicht wurden.

Das *bürgerliche Gesellschaftshaus* ist wie seine Vorläufer – das Schloss im höfischen und das Zunfthaus im bürgerlichen Bereich – ein Mehrzweckbau. Die Gattung des im Besitz einer Vereinigung stehenden Gesellschaftshauses ist eng verwandt mit dem Clubhaus von Adelsgesellschaften, dem Theater und dem Redoutenhaus, die ihrerseits nicht streng gegeneinander abgrenzbar sind. Die Grenzen der Gattung «Konzertsaal» sind noch weniger festlegbar, da diese sowohl «dem Zweck wie der Gestalt nach» in andere Gattungen übergeht⁷².

Oft ist das Gesellschaftshaus mit einem Theater verbunden, wie es ursprünglich auch in Basel geplant war. Als Beispiel eines Gesellschaftshauses in Verbindung mit einem Theater diene Weinbrenners Kurhaus in Baden-Baden (1811–1812). Auch die Basler Projekte von Achilles Huber und Melchior Berri sahen bekanntlich eine Verbindung von Theater und Gesellschaftshaus vor.

Ein frühes Beispiel eines Gesellschaftshauses in der Schweiz ist das 1767–1770 im Auftrag einer privaten Patriziergesellschaft erbaute Hôtel de Musique in Bern, ein spätbarocker Bau des Architekten Niklaus Sprüngli (1725–1802). Im Erdgeschoss befanden sich Rauch-, Billard-, Lese- und Speiseräume, die jedoch ausschliesslich den Mitgliedern der Gesellschaft zugänglich waren. Der wichtigste Raum war der grosse Theater-, Ball- und Konzertsaal mit Exedra und drei übereinander angeordneten Galerien, dessen Form und Grösse dem Münchner Cuvilliers-Theater entsprechen. Im Unterschied zum repräsentativen, vom Adel getragenen Hôtel war das 1807 nach Plänen von Hans Kaspar Escher (1775–1859) errichtete, klassizistische Zürcher Casino ein schlichter, bürgerlicher Initiative entsprungener Bau. Das einstöckig angelegte Gebäude enthielt einen einfachen rechteckigen Festsaal, einen kleinen Konversationsaal und drei Nebenräume. Das später aufgestockte Zürcher Casino kann als Vorläufer des 1824 entstandenen Basler Sommercasinos bezeichnet werden.

Das Stadtcasino in Basel folgte mit seinem Raumprogramm eher deutschen Beispielen, wie etwa Weinbrenners Museum von 1813 in Karlsruhe oder Mollers 1817 erbautem Haus der Vereinigten Gesellschaft in Darmstadt. Der hohe Festsaal mit Galerie kann als bescheidene Variante der zweistöckigen, auf komplizierterem Grundriss basierenden, grossen Festsäle der deutschen Gesellschaftshäuser angesehen werden.

Der eigenständige Konzertsaal des 19. Jahrhunderts hat seine Vorläufer im Theaterbau sowie in der höfischen Architektur, vor allem in den Festsälen barocker Schlossbauten. Manche Elemente wurden auch von der sakralen Architektur übernommen. Im Laufe

des 18. Jahrhunderts – in England schon früher – finden sich die ersten Beispiele aus dem höfischen Bereich herausgelöster selbständiger Konzertsäle.

In die meist als Längssäle angelegten Konzertsäle wurden traditionelle Bauteile wie Emporen, Tribünen und Galerien eingefügt. Diese erhöhten Raumelemente boten – je nachdem – einem Teil des Publikums Platz, konnten aber auch von einer Musikkapelle oder einem Chor benutzt werden. Die abgesonderten Plätze für die Musiker waren seit jeher erhöht; mittelalterliche Festsäle hatten ihre Trompeterlogen. Für die seit dem 18. Jahrhundert immer grösser werdenden Orchester wurde ein Podium üblich, während sich die Zuschauerplätze zu ebener Erde und auf den Tribünen oder Galerien befanden. Diese Aufteilung des Konzertsaals ermöglichte eine mehrfache Nutzung des Raumes, da die Mobilität der Bestuhlung im Erdgeschoss es gestattete, darin auch Bälle und andere festliche Veranstaltungen abzuhalten. Wohl auch deshalb wurde selten auf das antike Schema der halbkreisförmig ansteigenden, festinstallierten Sitzreihen zurückgegriffen. Einen muschelähnlichen Zuschauerraum wiesen in der Antike Theater, Buleuterion und das für musikalische Aufführungen verwendete Odeion auf, das oft rechteckig ummantelt war.

Verschiedene französische Konzertsaalprojekte, von denen jedoch keines zur Ausführung kam, weisen den «amphitheatralischen» Typus auf. Der Pariser Architekturprofessor Gabriel Pierre Martin Dumont publizierte 1766 eine Plansammlung italienischer und französischer Theaterbauten. Das Stichwerk enthält einen Entwurf Dumonts, der das früheste bekannte Projekt zu einem selbständigen Konzerthaus wiedergibt. Der zentral gelegene Konzertsaal hat die Form einer überkuppelten Rotunde mit konzentrisch angeordneten Sitzstufen, hinter denen eine von Säulen gestützte Galerie eingezogen ist. Das Orchesterpodium befindet sich aber nicht in der Saalmitte – wie es der vom Amphitheater abgeleiteten Raumform entspräche –, sondern im vorderen Kreissegment.

Der älteste noch erhaltene öffentliche Konzertsaal ist der 1742–1748 nach Plänen von Thomas Camplin erbaute Holywell Room in Oxford. Der einfache Längssaal weist auf einer Schmalseite eine Exedra auf, die zur Aufnahme der stufenweise ansteigenden Sitze der Musiker diente. Alle Publikumsplätze waren ebener-

dig angeordnet, die gerade Decke mit Stukkaturen verziert. Im Scheitel der Exedra befand sich – wie beim Basler Musiksaal – eine Orgel.

Der auf einer oder auch beiden Schmalseiten mit einer Exedra erweiterte Saal stellt eine übliche Form des Konzertsaals dar. Mit einer Exedra versehen war der Konzertsaal des Münchner Odeons, das Leo von Klenze 1826–1828 erbaut hatte. Von der nahezu identischen Ausdehnung, nicht aber von der Aufrissgestaltung her, ist der Münchner Saal gut mit dem Basler Musiksaal vergleichbar. Als Hinweis auf die Bestimmung des Saales waren im Odeonsaal in die Wand der Exedra Gipsbüsten berühmter Komponisten in Nischen eingestellt. Klenze konzipierte den Hauptraum des Odeons als zweigeschossigen Peristylsaal mit zwei übereinanderliegenden Kolonnaden. Auf der unteren Säulenreihe ruhte eine um den ganzen Saal geführte Galerie. Die von der griechischen Tempelcella und der römischen Basilika abgeleitete Raumform mit eingestellten Säulenreihen war in der klassizistischen Architektur besonders beliebt⁷³.

Das nach einem Entwurf der Berliner Architekten Martin Gropius (1824–1880) und Heinrich Schmieden (1835–1913) 1880–1884 ausgeführte neue Gewandhaus in Leipzig orientierte sich an der für viele Opernhäuser vorbildlichen Dresdener Oper von Gottfried Semper⁷⁴. Im Gegensatz aber zu dem für grosse Opernhäuser verbindlichen Schema der amphitheatralischen Saalanlagen, die sich auf die enge Verwandtschaft von Theater und Oper, das heisst Musiktheater zurückführen lassen, war das Leipziger Gewandhaus als reines Konzerthaus geplant. Als dem Basler Musiksaal am nächsten stehender Saaltypus kann der vier Jahre nach diesem erbaute Gewandhaussaal gelten⁷⁵. Der grosse Konzertsaal wies beinahe die gleiche Raumform und etwa gleiche Dimensionen wie der Stehlinische Musiksaal auf. Statt mit einer eingezogenen Apsis war der Leipziger Saal auf beiden Schmalseiten mit Exedren versehen.

Ähnlich wie im Basler Musiksaal war ein Balkon, der auf der einen Seite zu einer breiten Tribüne erweitert war, um den ganzen Saal herumgeführt. Auf der Höhe des Balkons befand sich in der Konche eine Orgel, die Wand war mit korinthischen Pilastern gegliedert und der Saal mit einem Spiegelgewölbe mit Oblicht abgeschlossen.

IV. VERÄNDERUNGEN DES BAUKOMPLEXES NACH 1876

Kurz nach der Fertigstellung des Musiksaals wurde im Erdgeschoss des Casinos ein Restaurant eingerichtet. Der Westflügel erhielt einen zusätzlichen Eingang und grössere Fenster im Erdgeschoss (durch die Entfernung der Querstreben an der Lünettenbasis). Die Rückfront wurde später durch einen Anbau an der Ostseite verlängert, der den ursprünglich nur schmalen Trakt über dem Birsig erweiterte⁷⁶.

Da die Räumlichkeiten für die Musiker und die Garderoben den Bedürfnissen nicht genügten, war es notwendig, 1894, gleichzeitig mit der Einrichtung der elektrischen Beleuchtung, dem Musiksaal einen eingeschossigen Garderobentrakt auf der Nordseite anzufügen. Der noch von J. J. Stehlin-Burckhardt entworfene pavillonartige Anbau auf der Ostseite wurde 1904/1905 nach den Ausführungsplänen von Fritz Stehlin (1861–1923) errichtet (Abb. 18). Im

Erdgeschoss enthält dieser Teil die für den grossen Musiksaal erwünschten Nebenräume, wie zusätzliche Garderoben, Künstler- und Stimmzimmer, ferner eine Bibliothek und im Obergeschoss einen kleinen, nach dem Komponisten Hans Huber benannten Konzertsaal. Zwischen grossem Musiksaal und dem in der Fassadengestaltung bescheideneren Anbau liegt ein etwas zurückgesetzter niedrigerer Trakt, der analog der links vom grossen Musiksaal gelegenen Durchfahrt gestaltet ist, so dass sich eine symmetrische Anordnung der beiden Verbindungsteile ergibt.

Die Fassade des Anbaus ist im Erdgeschoss gleich gegliedert wie jene des Musiksaals: über einem Sockel sind zwei Rechteckfenster eingelassen, zwischen denen die Mauer durch vorkragende Quader stark strukturiert ist. Im Piano Nobile, das durch das hohe Horizontalgesims vom Sockelgeschoss abgesetzt ist, sind die Eckpartien

durch Ecklisenen mit Lagerfugen akzentuiert. Eine gleiche Strukturierung der Aussenwand war auch zwischen den direkt auf dem Gesims ruhenden Rechteckfenstern vorgesehen, ist aber bei der Ausführung durch eine glattverputzte Mauer ersetzt worden.

An der Rückseite wurde 1905 ein Teil der Fassade des Hauses «Zur Goldenen Müntz», das 1764 an der Sporengasse 1 erbaut worden war, angefügt.

Der Hans-Huber-Saal liegt auf dem gleichen Niveau wie die erste Etage des Casinos und die Galerie des Musiksaals. Diese Niveauangleichung erleichterte bei besonders grossen Veranstaltungen die gleichzeitige Benützung des Obergeschosses im gesamten Gebäude- trakt. Dabei boten die drei grossen Säle einem Publikum von ungefähr 2500 Personen Platz⁷⁷.

In den dreissiger Jahren des 20. Jahrhunderts wurde anlässlich einer neuen Verkehrsplanung eine Strassenkorrektur festgelegt, die einen breiten Durchgang zwischen Steinenberg, Vorstadt und Barfüsserplatz schaffen sollte. Da der Westtrakt des Casinos für die geplante Regelung ein Hindernis darstellte und sich das Gebäude in einem renovationsbedürftigen Zustand befand, beschloss die Casinogesellschaft, den gesamten Berri-Bau zu ersetzen.

In einem 1934 ausgeschriebenen Wettbewerb wurden die Neu-

bauprojekte der Architekten Brodtbeck und Kehlstadt sowie dasjenige der Architekten Bräuning, Leu und Dürig prämiert⁷⁸.

1937 lag das von den Preisträgern gemeinsam ausgearbeitete Ausführungsprojekt vor, und im Mai 1938 begannen die Abbrucharbeiten des alten Gesellschaftshauses. Im Dezember 1939 konnte das neue, dreigeschossige Casinogebäude mit Restaurant und grossem Festsaal eröffnet werden⁷⁹.

Die Aufhebung des öffentlichen Durchgangs zwischen Casino und Musiksaal ermöglichte es, auch die im Erdgeschoss gelegenen Räumlichkeiten direkt zu verbinden. Der Nordfassade des Musiksaals wurde ein grösserer Trakt vorgestellt, so dass deren ursprüngliche Konzeption nur mehr schwer erkennbar ist. Eine einschneidende städtebauliche Veränderung ergab sich aus der Zurückversetzung der Westfassade, wodurch eine breite Lücke zwischen Barfüsserplatz und Steinenberg entstand⁸⁰.

Ein Teil des heute als «Boulevardcafé» dienenden Trottoirs vor den Arkaden der Hauptfassade sollte durch eine Fahrbahnverbreiterung aufgehoben werden. Wie unbegründet das Argument der Verbreiterung der Strasse für den Abbruch des alten Gesellschaftshauses war, geht aus der bis heute verkehrsmässig unverändert gebliebenen Situation hervor.

ANMERKUNGEN

- 1 Vgl. PAUL ROTH, *Die Basler Casino-Gesellschaft. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, in: Basler Stadtbuch 1961, S. 139–166.
- 2 Staatsarchiv BS, Bauakten CC41 (26. Dezember 1823, Commission an Grossrat Bischof).
- 3 Ebenda.
- 4 Ebenda. Ab 1814 war eine neue Verfassung in Kraft getreten, die bis 1831 gültig war.
- 5 Vgl. Anm. 2. Gemeint ist das 1807 erbaute Casino am Hirschengraben, das 1874 zum Schwurgericht umgebaut wurde.
- 6 Vgl. Anm. 2 (7. April 1823, Bürgermeister und kleiner Rat an Commission).
- 7 Vgl. Anm. 2 (11. November 1823, Sitzung der Aktionäre).
- 8 Vgl. Anm. 2 (26. Dezember 1823).
- 9 Vgl. Anm. 2.
- 10 Ratschlag des kleinen Rates vom 3. März 1821. Basler Werkschuh = 30,45 cm.
- 11 Nicht besprochen wird ein nach brieflichen Quellen im August/September 1821 gezeichneter, nach dem ersten Entwurf für das Casino entstandener «Entwurf eines Theaters in Verbindung mit einem Casino-Gebäude» von M. Berri (Staatsarchiv BS, Planarchiv, Privatarchiv 201, D 15, Heft mit 8 Blättern). Das nicht für das Grundstück am Steinenberg konzipierte Projekt orientiert sich viel stärker als die Casinoentwürfe an Weinbrenners von der Revolutionsarchitektur geprägten monumentalen Richtung.
- 12 Staatsarchiv BS, Privatarchiv 593, A 4, Notizzettel (anhand derer sich diese Bestimmungen erschliessen lassen.)
- 13 Universitätsbibliothek Basel, Falk, 3166^a Nr. 22, gedrucktes Zirkular vom 15. März 1822.
- 14 Vgl. Anm. 12.
- 15 Dem Besitzer des Stehlin-Archivs, Herrn GEORGES WEBER, danke ich herzlich, dass er mir Einsicht in das gesamte Material gewährt hat.
- 16 GEORG GERMANN, *Melchior Berri Rathausentwurf für Bern (1833)*, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 69, 1969, S. 270.
- 17 Vgl. Anm. 13.
- 18 Stehlin-Archiv, 3 Blätter. Der Grundriss des Obergeschosses ist ausklappbar, so dass 2 Varianten vorliegen. Dem Blatt folgen 2 Hand- skizzen; die Schnitte und die Konstruktion des Dachstuhls zeigen.

- 19 Vgl. Anm. 12.
- 20 Stehlin-Archiv, Kostenvoranschlag, Mai 1822, S. 27.
- 21 PAUL-HENRY BOERLIN, *Das Basler Sommercasino*, in: Basler Jahrbuch 1956, S. 173.
- 22 Vom Geometer J. J. Frey ist ein Katasterplan von Allschwil bekannt. HANS-RUDOLF HEYER, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Landschaft I*, Basel 1969, S. 32.
- 23 J. J. Frey von Knonau (1783–1849). Vgl. *Schweizerisches Künstler-Lexikon* (hg. von CARL BRUN), Bd. 1, Frauenfeld 1905, S. 491.
- 24 Stehlin-Archiv, 2 Blätter, signiert und datiert 1822. Vgl. ARNOLD PFISTER, *Melchior Berri. Ein Beitrag zur Kultur des Spätklassizismus in Basel*, in: Basler Jahrbuch 1931, Abb. 14 und S. 147.
- 25 Beispiele solcher Durchdringungsrisalite bei BRUNO CARL, *Klassizismus. 1770–1880* (= Die Architektur der Schweiz, Bd. 1), Zürich 1963, S. 114.
- 26 Zu den Turmrisaliten, den «tower pavillions», vgl. EMIL KAUFMANN, *Architecture in the Age of Reason*, Cambridge (Mass.) 1955, Abb. 47 und GERMANN (wie Anm. 16), S. 270.
- 27 Vgl. ARTHUR VALDENNAIRE, *Friedrich Weinbrenner. Sein Leben und seine Bauten*, Karlsruhe 1919, S. 73 und S. 315, wo ein Stehlin aus Basel erwähnt wird. Huber war von 1798–1802 Schüler Weinbrenners.
- 28 *Basler Baurisse 1800–1860*. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel, Basel 21967, Nr. 3, 4.
- 29 Staatsarchiv BS, Privatarchiv 201, N2a, 20. Mai 1821.
- 30 Vgl. LOUIS HAUTECEUR, *Histoire de l'architecture classique en France*, Bd. 5, S. 277f. und Bd. 6, S. 239 und S. 390.
- 31 Stehlin-Archiv, Heft mit 11 Seiten, darunter 4 Zeichnungen. Aufriss der Südfassade vgl. PFISTER (wie Anm. 24), Abb. 18.
- 32 Ebenda.
- 33 Ebenda.
- 34 PETER MURRAY, *The Architecture of the Italian Renaissance*, London 1963, Abb. 65.
- 35 Stehlin-Archiv, 3 Skizzen, 11. Januar 1822. Fassaden vgl. PFISTER (wie Anm. 24), Abb. 8, 19, 30, 31.
- 35a PFISTER (wie Anm. 24), Abb. 19.
- 36 Stehlin-Archiv, 2 Blätter. Pfister (wie Anm. 24), Abb. 15 und S. 147.
- 37 CARL (wie Anm. 25), S. 120.
- 38 Stehlin-Archiv, Heft mit 5 Plänen, signiert «Schmidt fecit».

- 39 Stehlin-Archiv, Heft mit 4 Blättern, bezeichnet «Reiner aus Strasburg».
- 40 Stehlin-Archiv, 4 Blätter. PFISTER (wie Anm. 24), Abb. 17 und S. 147.
- 41 Vgl. Ausstellungskatalog der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe; *Friedrich Weinbrenner 1766–1826*, Karlsruhe 1977, S. 131–134.
- 42 GERMANN (wie Anm. 16), S. 239.
- 43 Stehlin-Archiv, 5 Blätter, 3 Grundrisse, Süd- und Westfassade, Querschnitt. PFISTER (wie Anm. 24), Abb. 6, 29 und S. 146, 149.
- 44 Vgl. Anm. 35. PFISTER (wie Anm. 24), Abb. 7 und S. 146.
- 45 Kupferstichkabinett Basel, Inv. Nr. 1927. 429.1. – PFISTER (wie Anm. 24), Abb. 10–12 und S. 147. – *Basler Baurisse* (wie Anm. 28), Nr. 16.
- 46 Stehlin-Archiv, erste Fassung, Buch mit 7 Blättern (Lit. A–G). PFISTER (wie Anm. 24), Abb. 9, 32 und S. 146. – Staatsarchiv BS, Planarchiv, Architectura Basiliensis, Nr. 507, 508. PFISTER, Abb. 20, 34 und S. 147, 149. – *Basler Baurisse* (wie Anm. 28), Nr. 19, 20. – Ausführungspläne im Stehlin-Archiv.
- 47 CARL (wie Anm. 25), S. 114.
- 48 Stehlin-Archiv, 3 Blätter. Kupferstichkabinett Basel, Inv.-Nr. 1927. 429.2.
- 49 Stehlin-Archiv, 3 Blätter. Ähnliche Entwürfe Wochers siehe FRANÇOIS MAURER, *Der Basler Grossratsaal des frühen 19. Jahrhunderts*, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* 73, 1973, S. 129–156, Tafel 8.
- 50 Weitere zeitgenössische Publikationen über Herculaneum und Pompeji bei HAUTECEUR (wie Anm. 30), Bd. 5, S. 267–271.
- 51 Stehlin-Archiv, Bemerkung Berris auf dem Kostenvoranschlag.
- 52 Staatsarchiv BS, Planarchiv, Privatarchiv 201, D 14. PFISTER (wie Anm. 24), Abb. 21 und S. 148. – *Basler Baurisse* (wie Anm. 28), Nr. 21. – GERMANN (wie Anm. 16), Abb. 4 und S. 249f. – ANDREAS HAUSER, *Ferdinand Stadler (1813–1870). Ein Beitrag zur Geschichte des Historismus in der Schweiz*, Diss. Zürich 1976, S. 46.
- 53 Staatsarchiv BS, Privatarchiv 593, A 4, 12. April 1824.
- 54 GERMANN (wie Anm. 16), S. 250.
- 55 Staatsarchiv BS, Privatarchiv 513, IB, «Ratschlag betreffend Musiksaal».
- 56 JOHANN JAKOB STEHLIN-BURCKHARDT, *Architectonische Mittheilungen aus Basel*, Stuttgart 1893, S. 38.
- 57 Ebenda, S. 40.
- 58 Die Fenster wurden 1954 zugemauert und bei der Renovation 1979 aussen aufgemalt, da eine neuerliche Verglasung nicht in Frage kam.
- 59 WILLI FURRER, *Raum- und Bauakustik. Lärmabwehr*, Stuttgart/Basel 21961, S. 141.
- 60 Der Bildhauer der Büsten konnte nicht ausfindig gemacht werden. Für die Identifizierung der Porträts möchte ich keine Garantie übernehmen.
- 61 Stehlin-Archiv, 8 Blätter, Farbstudien.
- 62 Artikel in der «*Grenzpost*», 5. Dezember 1876.
- 63 Zit. nach MONIKA STEINHAUSER, *Die Architektur der Pariser Oper*, Freiburg 1968, S. 166.
- 64 LUCIUS BURCKHARDT, *Johann Jakob Stehlin der Jüngere und sein Basler Kulturzentrum*, in: *Werk* 50, 1963, S. 465.
- 65 STEHLIN (wie Anm. 56), S. 4.
- 66 Über die «*école romantique*» vgl. ARTHUR DREXLER, *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*, London 1977, S. 329ff.
- 67 Zur Ausbildung in Labroustes Atelier vgl. SIGFRIED GIEDION, *Raum, Zeit, Architektur*, Ravensburg 1965, S. 160.
- 68 STEINHAUSER (wie Anm. 63), S. 164.
- 69 STEHLIN (wie Anm. 56), S. 6.
- 70 Ebenda, S. 5.
- 71 «Notizen auf einer Reise durch Frankreich und England» und Vortrag vor der Historischen Gesellschaft (1841), zit. bei ADOLF REINLE, *Die Kunst des 19. Jahrhunderts* (= JOSEPH GANTNER und ADOLF REINLE, *Kunstgeschichte der Schweiz*, Bd. 4), Frauenfeld 1962, S. 52.
- 72 Ausführlich dargestellt sind Entstehung und Formen des Konzertsaals bei HEINRICH HABEL, *Das Odeon in München und die Frühzeit des öffentlichen Konzertsaalbaus*, Berlin 1967. – Ders., *Die Konzertsäle*, in: *Die Welt der Symphonie*, hg. URSULA VON RAUCHHAUPT, Hamburg/Braunschweig 1972, S. 17–32.
- 73 Herleitung und Beispiele des Peristylsaals siehe HABEL (wie Anm. 72), S. 120–130.
- 74 Zum 1945 zerstörten Gewandhaus in Leipzig vgl. MANFRED KLINKOTT, *Martin Gropius und die Berliner Schule*, Berlin 1971, S. 77ff. Der Entwurf von Gropius und Schmieden ist abgebildet in: *Deutsche Bauzeitung* 1880, S. 361.
- 75 Nach der Publikation des Entwurfs für das Leipziger Gewandhaus veröffentlichte Stehlin einen Artikel über den Basler Musiksaal, in: *Deutsche Bauzeitung* 1881, S. 161–162.
- 76 PFISTER (wie Anm. 24), Abb. 27, 36.
- 77 Der ganze Trakt hatte eine Länge von 86 m. Der Casinosaal mit Galerie hatte 540 Sitzplätze (der heutige 650), der Musiksaal mit Foyer 1450 und der Hans-Huber-Saal mit Galerie 550.
- 78 Staatsarchiv BS, Privatarchiv 593, D: Wettbewerbsprojekte.
- 79 Detaillierte Angaben über das Casino bei ARTHUR DÜRIG, *Neubau Casino Basel*, in: *Werk* 29, 1942, Heft 11, S. 257–272.
- 80 Zur städtebaulichen Situation vgl. JÜRGE HERZOG und PIERRE DE MEURON, *Architektonische Elemente der Stadtentwicklung Basels*, in: *Basler Stadtbuch* 1974, S. 102–142. – Über das Aussehen des Neubaus von 1939 und das daran angebrachte Fresko von Alfred Heinrich Pellegrini siehe: WALTER UEBERWASSER, *A. H. Pellegrini*, Basel 1943, Tafel 67.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1–12, 14–20: Peter Birbaumer, Basel
 Abb. 13: Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel
 Abb. 21: Niggi Bräuning, Fotograf, Basel

ZUSAMMENFASSUNG

Der bürgerlichen Initiative entsprungene Entschluss zum Bau eines Gesellschaftshauses in Basel führte zu einem Projektwettbewerb unter sieben Teilnehmern, die 1821–1822 die besprochenen dreizehn Entwürfe eingaben, die sich aufgrund von Archivangaben und in stilistischer Hinsicht den einzelnen Autoren zuschreiben liessen. Errichtet wurde das Casino 1824–1826 nach Plänen des noch jungen klassizistischen Architekten Melchior Berri. 1876 fügte Johann Jakob Stehlin der Jüngere dem Gesellschaftshaus den neubarocken Musiksaal an, der 1904–1905 durch einen vom gleichen Architekten projektierten kleinen pavillonartigen Anbau (Hans-Huber-Saal) unter der Leitung seines Neffen Fritz Stehlin erweitert wurde. Eine Strassenkorrektur hatte 1938 den Abbruch des Berri-Baus zur Folge, den ein im folgenden Jahr fertiggestellter Neubau ersetzte.

RÉSUMÉ

La décision de la construction d'une maison de société à Bâle, prise sur une initiative bourgeoise, a donné lieu à un concours entre sept participants qui ont présenté treize projets entre 1821 et 1822. Grâce à la documentation trouvée dans les archives et aux caractéristiques stylistiques, tous ont pu être attribués à leurs auteurs respectifs. Le Casino fut érigé entre 1824 et 1826 d'après les plans du jeune Melchior Berri, architecte de l'époque du classicisme. En 1826, Johann Jakob Stehlin a ajouté une salle de musique construite dans le style du baroque nouveau; celle-ci fut élargie de 1904 à 1905 par une petite annexe en forme de pavillon projetée par le même architecte et exécutée sous la direction de son neveu Fritz Stehlin. En 1938, la correction d'une route a entraîné la démolition du bâtiment de l'architecte Berri qui fut remplacé l'année suivante par une nouvelle construction.

RIASSUNTO

Alcuni esponenti della borghesia decisero d'indire un concorso per la costruzione di un Casino a Basilea. Vi parteciparono sette architetti con 13 progetti fra il 1821 e il 1822. Grazie alla documentazione trovata negli archivi ed alle caratteristiche di stile, tutti hanno potuto essere attribuiti ai loro autori rispettivi. Il Casino è stato eretto tra il 1824 e il 1826 secondo i piani del giovane Melchior Berri, architetto dell'epoca classicistica. Nel 1876, Johann Jakob Stehlin il giovane ha aggiunto una sala di musica costruita nello stile del neobarocco; questa fu ingrandita tra il 1904 e il 1905 con una piccola ala a forma di un padiglione progettata dallo stesso architetto ed eseguita sotto la direzione del suo nipote Fritz Stehlin. La correzione di una strada ha causato la demolizione della costruzione dell'architetto Berri che fu sostituita l'anno seguente (nel 1939) da un nuovo edificio.

SUMMARY

A decision to build a casino in Basel led to an architectural competition with seven participants. They submitted between 1821 and 1822 thirteen designs, which can be attributed to the individual designers on the basis of archival evidence and stylistic grounds. The Casino was built between 1824 and 1826 after the design of the young classicist architect Melchior Berri. In 1876 Johann Jakob Stehlin the Younger added the Neo-Baroque concert-hall, which was in turn enlarged between 1904 and 1905 by the addition of a small pavillion-like extension (Hans Huber Hall) by the same architect. The building of the Hans Huber Hall was supervised by the architect's nephew, Fritz Stehlin. A road realignment in 1938 led to the demolition of the Berri building, which was replaced by a new one in the following year.