

Zeitschrift: Archiv des Historischen Vereins des Kantons Bern
Herausgeber: Historischer Verein des Kantons Bern
Band: 76 (1993)

Artikel: Musik in Bern
Autor: De Capitani, François
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1070979>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 11.04.2026

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

FRANÇOIS DE CAPITANI



MUSIK IN BERN

HISTORISCHER VEREIN DES KANTONS BERN

FRANÇOIS DE CAPITANI

unter Mitarbeit
von Gerhard Aeschbacher

MUSIK IN BERN

Von der Orgelmusik im mittelalterlichen Münster bis zum heutigen Berner Rock, von der Strassenmusik des 17. Jahrhunderts bis zum patriotischen Festspiel des 19. Jahrhunderts spannt sich der grosse Bogen der musikalischen Geschichte Berns. Sie wird nicht nur von den mehr oder weniger bedeutenden und heute meist vergessenen Komponisten geprägt, sondern auch von der Vielfalt der Orte und Gelegenheiten, wo Musik in allen ihren Formen dargeboten wird. Zum vielseitigen musikalischen Alltag gehört die Tanzmusik ebenso wie der Kirchengesang, das Konzert ebenso wie die Hausmusik und das Theater.

Viele Einzelaspekte der lokalen Musikgeschichte sind bekannt; was dagegen fehlt, ist eine Gesamtschau im Rahmen der Kulturgeschichte, eine bernische Musikgeschichte, die versucht, einen Überblick über das wechselhafte Schicksal der verschiedenen musikalischen Sparten vom Mittelalter bis heute zu geben.

Der vorliegende Band füllt nun diese Lücke; er fasst die bisherigen Forschungen zusammen und vermittelt als Standortbestimmung auch Anregungen für die weitere Auseinandersetzung mit der reichen musikalischen Überlieferung Berns. Das Hauptgewicht liegt dabei auf der Frage nach den Trägern der bernischen Musikkultur, den Musikern, den Musikerinnen und dem Publikum: Wer macht Musik? Wer hört Musik? Wann und wo wird Musik aufgeführt?

Frontispiz

Der Bär und die Musik. Lithographie aus dem Künstleralbum
«Dur und Moll», Bern 1896. Für den Orchesterbazar 1896 schuf der Künstler,
wahrscheinlich Karl Georg Ferdinand Lips (1849-1919),
diese Allegorie auf die Musik und den seinen Geldsack hütenden Bären.
Als Vorlage diente ein Plakat der Folies-Bergères in Paris aus dem Jahr 1893
von Jules Chéret (1836-1932). Bazare waren oft die letzte Rettung
für den stets mit Geldsorgen kämpfenden Orchesterverein.



Orchesterbazar 1896

FRANÇOIS DE CAPITANI

unter Mitarbeit von Gerhard Aeschbacher

MUSIK IN BERN

MUSIK, MUSIKER, MUSIKERINNEN
UND PUBLIKUM IN DER STADT BERN
VOM MITTELALTER BIS HEUTE

HISTORISCHER VEREIN DES KANTONS BERN

1993

Staatsarchiv Bern	1994
110	

Publiziert
im Rahmen des Projekts «Musik in Bern»
des Gemeinderates der Stadt Bern

Redaktion: Emil Erne

©

Historischer Verein des Kantons Bern, Bern 1993

Archiv des Historischen Vereins
des Kantons Bern, 76. Band 1993

Gesamtherstellung:
ED Emmentaler Druck AG, 3550 Langnau

ISSN 0250-5673
ISBN 3-85731-0015-10

INHALT

GELEITWORT	7
VORWORT	13
DIE MUSIK IM VORREFORMATORISCHEN BERN	17
Die mittelalterliche Stadt	17
Die weltliche Musik	19
Die geistliche Musik	25
DAS KONFESSIONELLE ZEITALTER	35
Das Bern der Reformation	35
Die Musik in der reformierten Stadt	36
<i>Reformation und Kirchenmusik</i>	36
<i>Die obrigkeitlichen Spielleute</i>	43
<i>Ein Neubeginn: Johann Ulrich Sultzberger</i>	46
<i>Von der Hausmusik zu den Collegia musica</i>	49
Die Verbreitung der Kirchenmusik ausserhalb der Hauptstadt	56
Musik und öffentliche Ordnung	59
<i>Lied und öffentliche Meinung</i>	59
<i>Das gefährliche Lied</i>	63
<i>Tanz und Tanzverbot</i>	67
Instrumente und Instrumentenmacher	71
AUFKLÄRUNG UND REVOLUTION	75
Stadt und Gesellschaft im 18. Jahrhundert	75
Eine neue musikalische Landschaft	77
<i>Das Ende des Tanzverbotes</i>	77
<i>Bälle und Tanzmusik in der Stadt Bern</i>	82
<i>Lied und Volkslied</i>	87
<i>Die Rekonstruktion der Tradition: das Alphorn</i> <i>und die Volksmusik</i>	94
Obrigkeit und Musik	97
<i>Die Wiedereinführung der Orgel und die Erneuerung</i> <i>der Kirchenmusik</i>	97
<i>Militärmusik</i>	105
Hausmusik und Konzert	109

<i>Musikunterricht und Hausmusik</i>	109
<i>Der Beginn des bernischen Konzertlebens</i>	112
RESTAURATION BIS ERSTER WELTKRIEG	123
Grundfragen	123
<i>Die Stadt Bern im 19. Jahrhundert</i>	123
<i>Fragen an die Musikgeschichte</i>	124
<i>Die Verbreitung der Musik</i>	127
<i>Musikinstrumentenbau in Bern</i>	129
Stadt und Land	131
Die Kirchenmusik	139
Das Musikleben in der Stadt Bern	142
<i>Die Bernische Musikgesellschaft und die Konzertmusik</i>	142
<i>Der Chorgesang</i>	152
<i>Oper und Festspiel</i>	163
<i>Der Musikunterricht und die häusliche Musikpflege</i>	168
<i>Blasmusik – Militärmusik</i>	174
<i>Tanz und Unterhaltungsmusik</i>	179
MUSIK IM 20. JAHRHUNDERT	191
Grundfragen	191
<i>Die Stadt Bern auf dem Weg in die Gegenwart</i>	191
<i>Musik und Gesellschaft</i>	193
<i>Die allgegenwärtige Musik</i>	200
Das Erbe	206
<i>Konzert und Oper</i>	206
<i>Chöre und Blasmusik</i>	217
<i>Musikerberuf und Musikunterricht</i>	223
Neue Töne	228
<i>Die traditionelle Volksmusik und ihre Metamorphosen</i>	228
<i>Der Jazz</i>	236
<i>Vom Beat zum Rock</i>	245
ANHANG	255
Abkürzungen	255
Literatur	255
Anmerkungen	268
Photonachweis	282
Register	283

GELEITWORT

Musik, Kultur können nie losgelöst vom Alltag, von der Wirklichkeit, «vom Wesentlichen» – vielleicht sind sie das Wesentliche – verstanden werden. Zwei Zitate aus dem vorliegenden Werk – eines ganz aus dem Anfang, eines fast vom Schluss – mögen diese Behauptung etwas erhärten:

«Als am 26. Dezember 1349 das bernische Aufgebot gegen den Grafen von Greyerz im Tal vor Zweisimmen sein Lager aufschlug, war die Lage der Berner düster wie noch nie. Die Pest hatte in Bern – wie in ganz Europa – schreckliche Wunden hinterlassen, die Geisslerzüge kündigten vom nahen und fürchterlichen Ende der Welt, und die Berner Männer rüsteten sich zur blutigen Eroberung der beiden Burgen Laubegg und Mannenberg. In dieser Situation aufgetauter Emotionen erfassten Musik, Tanz und Lied die Männer wie ein Massentrausch, die Überlebenden des schwarzen Todes verspotteten die Geissler und ihre Mahnungen zur Busse, der Lebenswille triumphtierte über alle Ängste und Schrecken des Augenblicks.» «Mit dem Beat aber entstand eine Jugendbewegung, deren radikale Absage an die Erwachsenen sich mit dem Anspruch verband, eine eigenständige Gegenkultur schaffen zu wollen. So wurde der Beat zum Gegenstand eines Machtkampfes und einer emotionsgeladenen Auseinandersetzung, die Mitte der sechziger Jahre auch die Schweiz erreichte. [...] Die Rockmusik wurde für viele zur identitätsstiftenden Kultur in den letzten 25 Jahren, und was als Jugendkultur begann, hat heute längst auch andere Altersgruppen erfasst, schon allein deshalb, weil die Teenagers der sechziger Jahre heute etablierte Damen und Herren im «besten Alter» sind. Was heute die Rockmusik zum Zeitsymbol macht, lässt sich zu allen Zeiten und in allen Sparten der Musikgeschichte als Identitätsfindung einer Gruppe im Rausche der Musik feststellen.»

Über die Zeit zwischen dem 14. Jahrhundert und der Reformation schreibt François de Capitani:

«Die innere Zerrissenheit dieser Jahrhunderte spiegelt sich auch in der Musik. Für die Theatralisierung der Macht und des Widerstandes,

für die Repräsentation und die Kritik spielten Lied, Tanz und Musik eine zentrale Rolle. So gesehen, sind die massiven Eingriffe in das traditionelle Musikleben Berns im Zeitalter der Reformation auch der Ausdruck viel tieferliegender Konflikte.»

Könnte sich dieser Abschnitt nicht auch auf die heutige Zeit beziehen? Kultur ist die Quelle unserer Phantasie, die ihrerseits unsere Kreativität, unser Vermögen, Neues zu schöpfen, erschliesst; sie setzt das Wechselspiel zwischen Unbewusstem und Bewusstem, auch auf eine ganze Gemeinschaft bezogen, frei, als Kraft, die letztlich zu individuellen und gesellschaftlichen Leistungen führt. Wundert es, wenn die Machthabenden ein nicht ungebrochenes Verhältnis zu den jeweiligen Kulturschaffenden empfinden? Auch hierzu Kostproben aus dem Text:

«Die Pfeifer und Trommler, die im Dienste der Stadt standen und regelmässig besoldet wurden, sind an erster Stelle zu erwähnen. [...]

Das Ansehen der Musikanten war so gering, dass sie in einem Atemzug mit Gauklern und Bettlern genannt wurden. Schon lange vor der Reformation suchte die Obrigkeit die überschäumenden Feste und oft derben Bräuche, bei denen Musik, Tanz und Gesang die Gefahr in sich bargen, dass alle Teilnehmer von einem unkontrollierbaren Tummel erfasst wurden, zu unterbinden oder wenigstens zu zähmen. [...] Auf der einen Seite waren einzelne Sänger hoch geachtet und wurden reich belohnt, auf der anderen Seite war man nie sicher, ob nicht aufrührerische, ketzerische oder unsittliche Lieder die Ruhe – oder was man dafür hielt – gefährdeten.

Betrachtete man Lieder, in denen die Heldentaten der Vorväter gefeiert wurden, durchaus mit Wohlwollen, so suchte man jene, die sich gegen die bestehende Ordnung wendeten, möglichst zu unterdrücken. [...]

Auf diesem Hintergrund sind die während mehr als zwei Jahrhunderten wiederholten Tanz- und Liedverbote zu sehen, welche die Angst der Obrigkeit vor dem Funken, der das Pulverfass zum Explodieren bringt, widerspiegeln. [...]

Dass Lieder zu Staatsaffären werden konnten, davon zeugt eine langjährige Auseinandersetzung um ein Spottlied, das die Oberländer Unruhen von 1528 zum Inhalt hatte und sich höhnisch gegen die Unterwaldner richtete. Obwohl Bern sofort reagierte, den Verkäufer bestrafte und die restlichen Exemplare verbrennen liess, tobte an den

Tagsatzungen noch während Jahren der diplomatische Kampf zwischen Bern und der Innerschweiz, die unverhohlen mit militärischen Mitteln drohte. [...]

Durch das ganze Ancien Régime hindurch finden sich gegen Dichter und Sänger unbotmässiger Lieder solche Beispiele harter Repressionen und Bestrafungen, wie Gefängnis oder gar Landesverweisung.»

Aber nicht nur mit Verboten, mit Repression reagieren jeweils die Machthabenden, immer wieder wird auch der Versuch einer sanften Lenkung unternommen:

*«Nicht unberechtigt ist daher die Vermutung, dass das Lehrbuch der Musik *«Ein Tütsche Musica»* aus dem Jahre 1491 vom damaligen Kantor am Münster, Bartholomäus Frank, für die Stadtpfeiferei geschrieben worden war. Mit grosser Wahrscheinlichkeit handelt es sich um das älteste erhaltene Unterrichtswerk in deutscher Sprache, das als Lehrbuch den Stadtpfeifern auch eine gründliche Ausbildung im Notenlesen vermitteln sollte. [...]*

*Ein Volk ohne Lieder, ohne eigenständige ländliche Musiktradition war um die Mitte des 18. Jahrhunderts besonders für die gebildeten und städtischen Kreise unerträglich geworden und passte einfach nicht in das Bild der Schweiz, das die Aufklärer entworfen hatten und dem sich alle Gebildeten in Stadt und Land verpflichtet fühlten. Auch wenn eine solche Hinwendung zur Volkstradition, in der man die reinen Quellen der menschlichen Kultur vermutete, sich nicht allein auf die Schweiz beschränkte, so hatte doch die in ganz Europa verbreitete Beschwörung der Alpen als dem Hort der Freiheit ganz besonders hohe Erwartungen an die Volkskultur geweckt. In der ehrwürdigen Helvetischen Gesellschaft, einer Vereinigung von Magistraten, Pfarrherren und reichen Bürgern aus allen Teilen der Schweiz, wurde im Jahre 1765 die Anregung freudig begrüsst, mit neuen Liedern zur *«Veredelung»* des Volkes beizutragen. [...]*

Alle Parteien suchten mit Liedern in die Auseinandersetzung einzugreifen. Der letzte Entscheid der Berner Regierung, der in den Ratsmanualen vor dem Untergang verzeichnet ist, betraf bezeichnenderweise eine Belohnung für ein obrigkeitstreues Lied.»

Im Anschluss an die BE800-Feierlichkeiten wurden beispielsweise Higi Heilinger und Martin Diem, gestützt auf ihr eigenes Konzept, be-

auftrag, «Muesch nid pressiere, Noten und Notizen zum Berner Mundartrock» nicht zuletzt als ein unterrichtstaugliches Werk zu verfassen. Auch der vorliegende Text entstammt dem Ideentopf um das Jubiläum von 1991: ein Versuch, musikalische und gesellschaftliche Entwicklung zueinander sichtbar in Beziehung zu setzen.

Eine Musikgeschichte, eine Kulturgeschichte ist sicher eine Geschichte der Erneuerungen, aber auch der Traditionen, der geistigen Mobilität, aber auch des einengenden Konservatismus – Abbild unserer Gesellschaft:

«Die traditionelle Musikgeschichte, die im Wesentlichen die Geschichte der grossen Komponisten und Interpreten der Konzert- und Opernliteratur ist, erfasst vom gesamten Musikleben nur den verschwindend kleinen Teil der reichen und gebildeten Kreise der grossen Städte. Dass man glaubt, die musikalischen Ausdrucksformen aller anderen Gesellschaftsschichten nicht wahrnehmen zu müssen, dahinter steht eine Kulturtheorie, die bis heute unser Denken prägt. [...] Im Jahr 1934 gastierte erstmals Louis Armstrong im Casino Bern – ein Schock für den Kritiker des <Bund>: <Der grosse Kasinosaal platzvoll. Das junge Publikum begeistert, fasziniert. Man brüllt einem schwarzen Mann zu, der vorn auf dem Podium bald die Trompete bläst, bald mit dem Gang eines Halbwilden seinen Verehrern zugrunzt. Ohne alle Reserven. Wir kennen den Rhythmus aus den Afrikafilmen, wo die Tänzer ihre Kunst bis zum Umfallen bringen. Jetzt haben wir das alles auch gesehen: kombiniert. Elf Mann, davor der schwarze Dirigent. Zwölf einwandfreie Techniker, Virtuosen auf ihren Instrumenten. Und das Ganze: ein erschreckender Alptraum. Wenn man bedenkt: ein Saal voll gebildeter, zivilisierter Europäer, ein Saal voll Schweizer jubelt einem Neger zu, der nach unserem Empfinden – alle menschliche Würde bewusst lächerlich macht, der nicht Musik um der Musik willen, sondern musikalische Attribute um äusserlicher Effekte willen darbringt: dann kann man wahrlich um den Fortbestand unserer ererbten Kultur bange sein. Technik, Können, Rhythmus her oder hin: wichtiger als das Was war schon immer das Wie. Das Wie des Herrn Louis Armstrong hat uns offen missfallen. Die Kritiklosigkeit des Publikums aber hat uns geschmerzt.> [...] Bern blieb immer eine <Hochburg des Dixieland-Jazz und Swing>, und das seit 1976 regelmässig veranstaltete Jazzfestival im Kursaal wurde auch schon als das <Mekka des Mainstream Jazz> bezeichnet.

Dass auf diese traditionalistische Musik die Vertreter moderner Jazzrichtungen wie Free Jazz und Funk mit der gleichen Verachtung wie im Konzertsaal die Mitglieder der Neuen Horizonte auf das Publikum der Abonnementskonzerte blicken, zeugt auch hier innerhalb derselben Musiksparte von einer Differenzierung, die nicht selten sektenhafte Züge aufweist.»

Intoleranz hüben und drüben, gesicherte Werthierarchien der Machthabenden: Athen war die erste Demokratie – aber wohl kaum aus der Optik der Sklavinnen und Sklaven, die die Arbeit verrichteten. Ob Mitbestimmung durch die Frau, ob Einbezug neuer Musikrichtungen, ob die Strassenmusik als Störung oder als pittoreske Beimischung zum Stadtbild empfunden wird: die neueren Einsichten, das Erringen eines andern Bewusstseinsgrades gehen nie schmerzlos ab:

«Es sollte lange dauern, bis auch die Frauen in den Vereinen mitbestimmen konnten; selbst im 1862 neu gegründeten Cäcilienverein, in dem die Frauen in der Mehrheit waren, setzten diese erst zehn Jahre später und nur dank ihres Beharrungsvermögens durch, dass sie mitstimmen und in den Vorstand gewählt werden konnten. Eine Vorkämpferin für dieses Recht schildert die Szene, als sämtliche anwesenden Frauen ultimativ ihr Recht forderten, recht anschaulich: <Der Präsident war wütend, und als er sah, dass wir Ernst machten und bei unserer Forderung blieben, schmiss er die Eingabe hin und erklärte, wenn die Frauen das Stimm- und Wahlrecht bekämen, so gebe er seine Demission. Diese wurde gerne angenommen, und wir bekamen das Stimmrecht.> [...] Dieser Übergang brachte auch eine Distanz zur bisher fast obligatorischen englischen Sprache, was 1972/73 in Bern Polo Hofer und den Rumpelstilz, gefolgt von grösseren und kleineren, meist kurzlebigen Formationen, das Tor zum Mundartrock öffnete. Es fällt auf, dass in allen diesen Bands der 70er und 80er Jahre nur ganz selten Frauen mitmachen. Sollte die Rockmusik eine der letzten Männerbastionen der Musikgeschichte sein? Die 90er Jahre werden die Antwort bringen. [...]

Die Stadt war voll von Strassenmusikanten, Bänkelsängern und Schaustellern, doch was heute pittoresk erscheint und nostalgische Gefühle weckt, war in Wahrheit der verzweifelte Versuch der vielen, in die Stadt verschlagenen Armen, überhaupt zu überleben und sich mit allen Mitteln über Wasser zu halten, auch mit Musik und Bettel.»

Vielleicht ist die Entwicklung der Musik, ihre Geschichte also, – auch – eine Frage der Ästhetik: ganz sicher jedoch spiegelt sie die Entwicklung der Gesellschaft, der Gemeinschaft, in der sie entstanden ist und entsteht. Ist sich beispielsweise die letzte Männerbastion der Kulturgeschichte, sind sich die Rockmusiker bewusst, wie ausgerechnet sie sich im Geist der Männerchöre und Schützenvereine weiterbewegen? Kulturgeschichte kann also immer nur – auch – Sozialgeschichte sein. Das vorliegende Werk wurde – wie angetönt – als Teilkonzept im Rahmen der 800-Jahr-Feierlichkeiten der Stadt Bern unterbreitet, mit der Absicht, dass die Bemühungen um das Jubeljahr über dieses hinaus Wirkungen zeitigen sollten. Ich glaube, es tut dies. Es zeigt unter anderem, dass unsere Nöte und Ängste, unsere Weise, darauf zu reagieren, vielleicht im Laufe der Jahrhunderte andere Erscheinungsbilder hervorrufen, sich im Wesentlichen aber kaum verändern – ein Beitrag zu Bescheidenheit einerseits, zu Hoffnung auf eine weitere Entwicklung andererseits. Es zeigt, dass Bern sicher nicht der Nabel der Welt ist, aber immer Welt. Es ist lesbar für alle, die die Bereitschaft zu echter Auseinandersetzung mitbringen, für alle also, die zur Weiterentwicklung unserer Gesellschaft beitragen möchten. Von der Kultur unserer Stadt werden Antworten erwartet – einer aktiven Kulturpolitik kommt deshalb kein geringer Stellenwert zu:

«So hängt es heute am Ende des 20. Jahrhunderts vor allem von wirtschaftlichen und regionalpolitischen Bedingungen ab, ob traditionelle urbane Qualitäten noch eine Zukunft haben, aber auch, ob neue Formen des Zusammenlebens und der kulturellen Kreativität entstehen können.»

Ich wünsche dem Buch, dass, was seine Lektüre bewirkt, auf fruchtbaren Boden fällt.

Bern, im Frühsommer 1993

Dr. Klaus Baumgartner,
Stadtpräsident von Bern

VORWORT

In den letzten hundert Jahren wurde viel über die Musikgeschichte der Stadt Bern geforscht und veröffentlicht. Zu fast allen Epochen und zu vielen Spezialfragen der bernischen Musik stehen uns mehr oder weniger tiefeschürfende Untersuchungen zur Verfügung. Historiker, Musikwissenschaftler und Volkskundler haben mit ihren Methoden und Fragestellungen Teilaspekte herausgearbeitet. Doch nur sehr selten wurde versucht, die Fragestellungen der verschiedenen Wissenschaftsgebiete zu kombinieren und eine Zusammenfassung zu wagen. Angesichts dieses reichen und vielfältigen Materials entstand die Idee, eine Synthese anzustreben, eine Darstellung der bernischen Musikgeschichte in ihrer ganzen thematischen und chronologischen Breite. Natürlich kann es sich hier nicht um eine abschliessende Enzyklopädie der bernischen Musikgeschichte handeln, sondern um ein Arbeitsbuch.

Interessant an der Musikgeschichte einer mittelgrossen Stadt wie Bern sind nicht die seltenen Höhepunkte, sondern das durchschnittliche, alltägliche Musikleben: Wer macht Musik? Wer hört Musik? Wann und wo wird Musik aufgeführt? Auf solche Fragen kann nur die lokale Musikgeschichte Antworten geben; sie fügt der kompositionsgeschichtlichen und ideengeschichtlichen Auseinandersetzung mit der europäischen Musik eine neue, sozialgeschichtliche Dimension hinzu. Dieser fazettenreiche musikalische Alltag wird nicht nur von den mehr oder weniger bedeutenden und heute meist vergessenen Komponisten geprägt, sondern von der Vielfalt der Orte und Gelegenheiten, wo Musik in allen ihren Formen dargeboten wird. Dazu gehört die Tanzmusik ebenso wie der Kirchengesang, das Konzert, die Hausmusik und das Theater. Kaum ein Bereich des menschlichen Lebens ist ohne Musik denkbar.

Die vorliegende Darstellung ist eine kulturgeschichtliche Arbeit und keine primär musikwissenschaftliche. Sie will die bernische Musik und ihre Trägerschaft – Musiker, Musikerinnen und Publikum – in den grösseren Zusammenhang der Stadtgesellschaft und ihrer Geschichte stellen. Die musikalische Wertung soll hinter die Schilderung des umfassenden Musiklebens zurücktreten. Allerdings lässt es sich nicht vermeiden, dass die Vorlieben und Abneigungen der Autoren immer wieder

offen zu Tage treten. Wir haben versucht, auch jenen Sparten gerecht zu werden, die uns weniger vertraut sind; das Eingestehen der eigenen Wertung erschien uns ehrlicher als die krampfhaft Suchen nach einer letztlich falschen Objektivität.

Die Überlieferung zur Geschichte der Musik ist auch in Bern sehr uneinheitlich. Auf der einen Seite hüllen sich die Quellen über vieles, das uns brennend interessieren würde, in Schweigen, auf der anderen Seite treffen wir für andere Fragen auf unübersehbare Berge von Quellen. Nur ein kleiner Teil der Musik wurde überhaupt aufgeschrieben, denn nur ein sehr kleiner Teil der Bevölkerung beherrschte Notenschreiben und Notenlesen. Auch ist vieles, von dem wir wissen, dass es aufgeschrieben wurde, aus Unkenntnis, Unachtsamkeit oder Desinteresse verloren gegangen. Vielleicht kann die vorliegende Arbeit mithelfen, die Aufmerksamkeit auf vernachlässigte und unbekanntere Quellen zu lenken. So liegt in den Vereinsarchiven der unzähligen Chöre und Musikgesellschaften ein unschätzbare Material, das kaum aufgearbeitet und auch heute noch von unüberlegter Zerstörung bedroht ist.

Neben die schriftlichen Quellen treten die Bildquellen. Vielem, was in Worten nur schwer zu fassen ist oder eben «nicht der Rede wert» war, begegnen wir auf bildlichen Darstellungen. Wir haben versucht, besonders für die ältere Zeit, ein breitgefächertes Spektrum von Bildern zusammenzustellen, den einzelnen Sparten der Musik in bedeutenden und unscheinbaren Werken der Kunst nachzuspüren. Von einer systematischen Erfassung der Bildquellen sind wir heute noch weit entfernt; hier liegt auch für die Musikgeschichte ein weites, noch weitgehend unbeackertes Feld.

Im Zentrum des Themas steht die Stadt Bern. Allerdings war es immer wieder notwendig, auch die umliegende Landschaft und die benachbarten Städte einzubeziehen. In keiner Zeit war die Stadt eine Insel, doch ihr Verhältnis zur Umwelt änderte sich immer von neuem und damit die musikalischen Einflüsse, die von ihr ausgingen und die sie empfing. Manchmal können uns Quellen aus Thun oder Burgdorf, aus dem Oberland oder dem Emmental wichtige Einblicke in das Musikleben geben, die auch für die Stadt Bern Gültigkeit haben.

Der Anspruch der vorliegenden Arbeit ist vermessen und bescheiden zugleich: vermessen, weil eine umfassende Darstellung aller Sparten im Sinne einer «histoire musicale totale» über 500 Jahre hinweg versucht wird, bescheiden, weil sich die vorliegende Arbeit als Etappe für die künftige Auseinandersetzung mit der bernischen Musikge-

schichte versteht und nicht als abschliessende Würdigung. Unsere Bibliotheken, Museen und Archive bergen ein unglaublich reiches, aber oft nur schwer greifbares Material zu unseren Fragestellungen. Dass es für die historische Forschung zur Verfügung steht, ist vor allem das Verdienst der vielen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter, die uns stets geduldig und fachkundig begleitet und geleitet haben. Ohne ihre Mithilfe und ihr Mitdenken hätte die vorliegende Arbeit nicht geschrieben werden können. Ihnen gilt unser besonderer Dank.

Prof. Dr. Victor Ravizza und Hanspeter Renggli haben das Manuskript kritisch unter die Lupe genommen; ihre Sachkenntnis, ihre Kritiken und Anregungen haben viel zur Klärung beigetragen.

Viele begeisterte Musik- und Geschichtsfreunde haben uns uneigennützig ihr Wissen zur Verfügung gestellt und mit wertvollen Hinweisen zum Gelingen beigetragen. Wir danken dafür Anne Berlincourt, Max U. Balsiger, Roland Berger, Peter J. Betts, Hans Gugger, Hans Rudolf Hösli, Hans Sarbach, Hans Schmocker, Peter Schranz, Ulrich Wehrli, Samuel Zingg und vielen anderen.

Julia Wirz hat mit grossem Einfühlungsvermögen den Text sprachlich und stilistisch überarbeitet. Nicht nur die Autoren sind ihr dankbar, auch die Leserinnen und Leser werden es zu schätzen wissen.

Die Publikation ist eine Auftragsarbeit der Stadt Bern, ausgelöst durch die Aktivitäten zur 800-Jahr-Feier 1991. Wir danken der Stadt Bern für den Auftrag, unser Konzept realisieren zu können, sowie die finanziellen Mittel und der Abteilung Kulturelles für die Projektbegleitung. Besonders gefreut hat uns die Bereitschaft des Stadtpräsidenten, unserem Buch ein Geleitwort voranzuschicken.

Schliesslich geht der Dank an die Initianten und Betreuer des Projektes. Adolf Burkhardt und Christoph Marti, Musiklehrer am Gymnasium Neufeld, haben das ganze Projekt geplant, den organisatorischen und finanziellen Rahmen geschaffen, die Autoren betreut, ermuntert und auch angetrieben.

Der Historische Verein des Kantons Bern hat das Buch in seine Publikationsreihe übernommen; ein grosser Dank geht an den Redaktor des «Archivs des Historischen Vereins», Dr. Emil Erne, der wesentlich daran beteiligt war, dass aus einem Manuskript ein gedrucktes Buch werden konnte.

Bern, im Sommer 1993

Die Autoren François de Capitani
und Gerhard Aeschbacher



Wappenscheibe des Sebastian vom Stein 1504 (Ausschnitt), SLM. Das Zwickelbild zeigt einen Laute schlagenden Junker neben einer Dame mit Falken.

DIE MUSIK IM VORREFORMATORISCHEN BERN

DIE MITTELALTERLICHE STADT

*Daz vor loubegge thusent man an einem tantze tantzoten
Darnach uf sant steffans tag zugent die von bern us, und slugent sich
für loubegg und für mannenberg, und warent bi inen die von frutingen
und von thuno. Und won es zestund nach dem grossen tode waz,
wele do genesen warent die warent frölich; und alz si in dem here lagent,
do hatten si pfiffer und böggenslacher und sungen und tantzoten.
Also warent me denne thusend gewapoter mannen an einem tantze,
die sungen und spottetent der geisler also: Der unser busse wel
enpflegen, der sol ross und rinder nemen, gense und veisse swin,
damit so gelten wir den win. Nach dem tantze hub sich ein gross stürmen
an die two vestinen.¹*

Als am 26. Dezember 1349 das bernische Aufgebot gegen den Grafen von Greyerz im Tal vor Zweisimmen sein Lager aufschlug, war die Lage der Berner düster wie noch nie.² Die Pest hatte in Bern – wie in ganz Europa – schreckliche Wunden hinterlassen, die Geisslerzüge kündigten vom nahen und fürchterlichen Ende der Welt, und die Berner Männer rüsteten sich zur blutigen Eroberung der beiden Burgen Laubegg und Mannenberg. In dieser Situation aufgetauter Emotionen erfassten Musik, Tanz und Lied die Männer wie ein Massenrausch, die Überlebenden des schwarzen Todes verspotteten die Geissler und ihre Mahnungen zur Busse, der Lebenswille triumphierte über alle Ängste und Schrecken des Augenblicks.

Dass Musik und Tanz in einer Quelle eine solch zentrale Rolle spielen, ist selten, doch ihre häufigen beiläufigen Erwähnungen im Zusammenhang verschiedenster Ereignisse lassen ihre wichtige Bedeutung in der spätmittelalterlichen Stadt ahnen.

Die Stadt Bern unterschied sich im Mittelalter kaum von ähnlichen mittelgrossen Reichsstädten. Dank ihrer günstigen Lage als Durchgangsort zwischen den mittelländischen und alpinen Wirtschaftsregionen sowie dem süddeutschen und burgundischen Raum konnten im 14. und 15. Jahrhundert Handwerk und Handel den Grundstock zu ihrem



Bendicht Tschachtlan, Bilderchronik 1469/70, Zentralbibliothek Zürich. Tausend Mann nehmen an der Belagerung von Laubegg und Mannenberg 1349 teil. Pfeifer und Trommler spielen zum Tanz auf. In voller Rüstung tanzen die Krieger vor den belagerten Burgen.

Reichtum legen. Doch auch wenn es der Stadt gelungen war, weite Teile des Unterlandes in ihre Gewalt zu bringen und so zum Herrschaftszentrum eines ansehnlichen Territoriums zu werden, zählte sie mit ihren etwa 5000 Einwohnern am Ende des Mittelalters nicht zu den grossen städtischen Zentren des Reiches mit weitgefächertem Kunst- und Musikleben. Die bedeutenden Fürstenhöfe lagen weit weg und hatten kaum Einfluss auf das Berner Kulturgesehen. Zwar sind aus dem frühen 14. Jahrhundert die Namen einiger Minnesänger bekannt, die aus der Umgebung Berns stammten, doch führen keine direkten Spuren nach der damals noch recht kleinen Stadt Bern.³

Aus vielen Mosaiksteinen verschiedenster Quellen – Chroniken, Gesetze, Rechnungen – ergibt sich immerhin ein ungefähres Bild des kulturellen Geschehens der Stadt und mit ihm ihres Musiklebens, vor allem im Zusammenhang mit Musikern, die ein obrigkeitliches Amt im Dienste der Stadt oder der Kirche innehatten. Welche Rolle die Musik im Alltag spielte, lässt sich aus der reichen Bilderwelt des ausgehenden Mittelalters erschliessen. Im Münster sind verschiedene Musikanten auf Glasgemälden, Steinskulpturen und als geschnitzte Figuren am Chorgestühl dargestellt; als wichtige Quelle erweist sich zudem der Totentanz von Niklaus Manuel mit seinen Abbildungen der Instrumente, mit denen der Tod zum Tanz aufspielt.⁴ Einen weiteren Einblick in die Musikwelt des ausgehenden 15. Jahrhunderts geben die Bilderchroniken⁵, und dass in einer der wenigen erhaltenen liturgischen Handschriften des Berner Münsters sogar die Miniatur eines Dudelsack spielenden Bären zu finden ist, spricht für die Verbundenheit der Stadt mit der Musik.⁶

DIE WELTLICHE MUSIK

Die Pfeifer und Trommler, die im Dienste der Stadt standen und regelmässig besoldet wurden, sind an erster Stelle zu erwähnen.⁷ Neben ihren Aufgaben im militärischen Auszug spielten sie auch zum Tanz auf, nicht nur – wie 1349 – im Feldlager, sondern auch bei städtischen Festen und bei Empfängen durchreisender Gesandter oder Fürsten. Die vier Stadtpfeifer, die die Schalmel und die Querpfeife, Schwegel genannt, bliesen, bildeten zusammen mit den Spielleuten eine eigene Bruderschaft, besaßen in der Spitalkirche einen Altar und erkoren einen «Pfeiferkönig».⁸ Im 15. Jahrhundert bürgerte es sich ein, dass auf

drei Pfeifer ein Trompeter kam, und neben weiteren Feldpfeifern, die im militärischen Auszug dienten, zählten auch Trommler zu den eigentlichen Stadtpfeifern.⁹ Auch die Turmbläser auf dem Zeitglockenturm und anderen Türmen gehörten im weitesten Sinn zu den besoldeten städtischen Musikern.

Die Stadtpfeiferei sollte die Reformation unbeschadet überstehen und in Bern im 16. Jahrhundert dank ihres recht hohen musikalischen Niveaus eine eigentliche Blüte erleben. Nicht unberechtigt ist daher die Vermutung, dass das Lehrbuch der Musik «Ein Tütsche Musica» aus dem Jahre 1491 vom damaligen Kantor am Münster, Bartholomäus Frank, für die Stadtpfeiferei geschrieben worden war. Mit grosser Wahrscheinlichkeit handelt es sich um das älteste erhaltene Unterrichtswerk in deutscher Sprache, das als Lehrbuch den Stadtpfeifern auch eine gründliche Ausbildung im Notenlesen vermitteln sollte.¹⁰

Neben Pfeifern und Trommlern musizierten in den Häusern und den Gassen der Stadt fahrende Musikanten, Geiger, Lautenspieler (manchmal auch «Lautenkratzer» genannt¹¹), Maultrommler, Schalmeyen- und Dudelsackspieler. So werden in Stadtrechnungen und Ratsmanualen einzelne Sänger und Musikanten oder ganze Gruppen von Musikern erwähnt, denen man zuweilen ihr Spiel verbot, aber auch Geschenke, wie z.B. Tuch zu einem Kleid, eine Wegzehrung oder manchmal auch Geld, gewährte. In der Stadtrechnung des Jahres 1500 sind neben Pfeifern und Trompetern im Dienst der Stadt und dem Organisten ein buntes Volk von fahrenden Musikerinnen und Musikern angeführt:¹²

<i>Einer Sängerin von Unterwalden an einen Rock ze Stür</i>	4 Pfd.
<i>Jakob, dem Pfiffer und sinem Sun</i>	2 Pfd.
<i>Zweien Spillüten mit der Lutten und Gygen</i>	1 Pfd.
<i>Der blinden Sängerin von Solothurn</i>	1 Pfd.
<i>Den Pfiffern von Biel zum guten Jahr</i>	2 Pfd.
<i>Dem Organisten uff das Werk der nüwen Orgel</i>	80 Pfd.
<i>Nüssin, dem Lüttenschlaher</i>	2 Pfd.
<i>Einem blinden Sänger um Gotzwillen</i>	1 Pfd.
<i>Hansen Schwitzer für das Malen der Orgellen</i>	41 Pfd.
<i>Den Trummetern auf dem Kirchthurm, beiden</i>	34 Pfd.

Das Ansehen der Musikanten war so gering, dass sie in einem Atemzug mit Gauklern und Bettlern genannt wurden. Schon lange vor der Reformation suchte die Obrigkeit die überschäumenden Feste und



Vier Szenen aus dem Totentanz von Niklaus Manuel, Kopie von Albert Kauw 1649, BHM. Das Totenkonzert: Im Gebeinhaus spielen die Toten zum Tanz auf. Als Instrumente sehen wir einen Dudelsack, zwei Bucinen und einen Zinken. Der Tod spielt dem Astrologen mit der Drehleier, der Königin mit der Fiedel und dem Bischof mit der Laute auf.

oft derben Bräuche, bei denen Musik, Tanz und Gesang die Gefahr in sich bargen, dass alle Teilnehmer von einem unkontrollierbaren Tummel erfasst wurden, zu unterbinden oder wenigstens zu zähmen. Das Bemühen der Obrigkeit, solche Festlichkeiten in geordnete Bahnen zu lenken, entsprang nicht zuletzt der steten Angst vor Unruhen, die oft in aufgeputschten Emotionen bei Kirchweihen oder Fastnachtstreiben ihren Ausgang nahmen.¹³ Was 1480 am Aschermittwoch hinter einem Tanzverbot für die Metzger wirklich stand, lässt sich mit etwas Phantasie denken:¹⁴

Haben Mh geraten, das man infürer die Eschigenmittwuch ungetantzet beliebe und deßglichen die gantze vasten, deßgliche die metzgerhändel und das werffen in die bäch der Junkfrowen.

Die Absichten der Obrigkeit zielten in zwei Richtungen: Auf der einen Seite wurde versucht, die Anlässe, die zu überborden drohten, zu reduzieren, auf der anderen Seite suchte man die Spielleute zu organisieren und zu kontrollieren. Schon 1425 bezweckte ein Erlass, die einheimischen Spielleute von den fremden zu trennen, indem die eigenen Leute nicht auswärts um Lohn nachsuchen und im Gegenzug fremde Spielleute nicht mehr belohnt werden sollten.¹⁵ Die Stadtrechnungen, die bis weit ins 16. Jahrhundert hinein immer wieder Gaben für fremde Musikanten aufführen, zeigen jedoch, dass dieses Gebot eine Absichtserklärung blieb. Auch den bernischen Spielleuten, die offizielle Besucher begleiteten oder auf eigene Faust Festorte aufsuchten, boten andere Städte des öftern Verdienstmöglichkeiten.¹⁶ Dass sie sich nicht immer vorbildlich aufführten, können wir einem Basler Urteil aus dem Jahr 1540 über zwei bernische Spielleute entnehmen:¹⁷

Hans Spenj von Utwil, ein pffifer, und Hans Ziegler von Bern [...] sind voll gsin und dem würt zum Engel ein spanbett zerbrochen, hand beid uff mentag ein urfecht geschworen, das sy mit dem wirt umb den schaden des betts wellen uberkommen und inn zefriden stellen.

Einen guten Einblick in die Absichten der Obrigkeit, Tanz und Musik in geordnete Bahnen zu lenken, gibt die Anerkennung der Bruderschaft der Spielleute im Jahre 1507.¹⁸ So verlangt die Bestätigung ausdrücklich, dass immer einer der Stadtpfeifer als «König» erkoren werde, und indem sie den Stadtpfeifern eine Art Gewerbeaufsicht über

das bunte Treiben der Spielleute überträgt, dass an Hochzeiten und anderen Festen nur im ausdrücklichen Auftrag der Festorganisatoren und einzig gegen die übliche Bezahlung gespielt werden dürfe.¹⁹

So denn wellen wir, das dhein heimbscher noch frömder spilman uff dhein hochzyt oder brutlouff sölle komen, oder im einiche belonung sölle beschechen, er werde dann von dem, des die hochzyt ist, berüft und erfordret und welicher ouch also berüft wirdt, der sol sich zimlicher belonung begnügen, wie das von alter harkomen und gebrucht ist.

Eine Ausnahme innerhalb der Musikanten bildeten die Sängerinnen und Sänger. Für eine Gesellschaft, in der die wenigsten lesen und schreiben konnten, war der Liedersänger wichtiger Überbringer von Nachrichten und neuen Ideen. Er berichtete von den grossen Schlachten, von merkwürdigen Naturerscheinungen und verbreitete Melodien und Gedichte, die gerade in Mode waren. Die Obrigkeit sah diesem Gewerbe mit gemischten Gefühlen zu. Auf der einen Seite waren einzelne Sänger hoch geachtet und wurden reich belohnt, auf der anderen Seite war man nie sicher, ob nicht aufrührerische, ketzerische oder unsittliche Lieder die Ruhe – oder was man dafür hielt – gefährdeten.

In hohem Ansehen stand im ausgehenden 15. Jahrhundert auch in Bern der berühmte fahrende Sänger Veit Weber aus Freiburg im Breisgau, der Schöpfer des Murtenliedes.²⁰ Verschiedene Städte hatten ihm als Auszeichnung ein «Schild» verliehen, eine Art Brosche mit dem Stadtwappen, die ihn aus der grossen Masse der Sänger heraushob und eine Anerkennung seines Handwerks bedeutete.²¹

Für die Obrigkeit war es äusserst schwierig, Lieder, die eine bestimmte Idee zu verbreiten suchten, zu kontrollieren. Betrachtete man Lieder, in denen die Heldentaten der Vorväter gefeiert wurden, durchaus mit Wohlwollen, so suchte man jene, die sich gegen die bestehende Ordnung wendeten, möglichst zu unterdrücken. So forderten die Berner nach dem alten Zürichkrieg nachdrücklich, dass nun die Spottlieder zu verstummen hätten.²² Zahlreiche Quellen, darunter auch Chroniken der Stadt Bern, lassen vermuten, dass viele Lieder über historische Begebenheiten im 15. Jahrhundert zum beliebten Volksgut gehörten.²³

Doch gerade in der stark aufgeheizten Stimmung im Vorfeld von Reformation und Bauernkrieg – in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts – erreichte das Misstrauen ihnen gegenüber einen ersten



Bär mit Trommel, Detail aus dem Chorgestühl im Berner Münster 1522/25, Inventarisierung der bernischen Kunstdenkmäler (Sammlung Hagenbach).

Höhepunkt. Ob nach der Schlacht bei Marignano 1515 in der ganzen Eidgenossenschaft allerdings wirklich sämtliche Lieder untersagt wurden, ist nicht mit Sicherheit zu beantworten.

Mit einem wortgewaltigen Lied nach einer damals bekannten Melodie gelingt Niklaus Manuel ein letzter Höhepunkt des spätmittelalterlichen Heldenliedes, mit dem er nach der Schlacht bei Bicocca 1522 seiner ganzen Wut über die deutschen Landsknechte Ausdruck verleiht.²⁴ Bei der Melodie handelt es sich mit grösster Wahrscheinlichkeit um den «Bruder Veitston», mit dem sich Landsknechte und Eidgenossen, «Bruder Veit und Heine», nach Marignano und Bicocca in Lied und Gegenlied befehdeten.

Populär wurden solche Lieder vor allem durch fahrende Sängern und Sänger, die auch Flugblätter mit den Liedertexten verkauften und dafür sorgten, dass sie bis in den letzten Winkel des Landes bekannt wurden. In den Auseinandersetzungen um die Reformation sollte sich die Situation nochmals drastisch verschärfen; das harte Ein-



Putto mit Gambe, Detail aus dem Chorgestühl im Berner Münster 1522/25, Inventarisierung der bernischen Kunstdenkmäler (Sammlung Hagenbach).

greifen der reformierten Obrigkeiten gegen das Liedersingen bahnte sich aber bereits in den vorangehenden Jahrzehnten an.

DIE GEISTLICHE MUSIK

Mehr als über die weltliche Musik lässt sich über die Kirchenmusik im mittelalterlichen Bern in Erfahrung bringen. Der christliche Gottesdienst war seit jeher aufs engste mit Musik verbunden: Die Messe wurde gesungen, ebenso die vielen Stundengebete und Lobpreisungen, die zum täglichen Gottesdienst gehörten. Weltliches und religiöses Leben durchdrangen sich im Mittelalter und in der frühen Neuzeit in einem Ausmasse, das heute nur noch schwer nachvollziehbar ist. Wie die Kirche selbst wirkte denn auch die kirchliche Musik in alle Bereiche des Lebens hinein. Unüberhörbar musikalische Züge trug bereits das Spiel der Glocken, die den Tagesablauf aller Bewohner der Stadt regel-



Engel mit Fiedel, Glasgemälde um 1450 aus dem Hostienmühlenfenster im Berner Münster, Inventarisierung der bernischen Kunstdenkmäler.

ten. Sie riefen zum Gottesdienst und zum Gebet, bestimmten Beginn und Ende des Tages, schlugen regelmässig die Stunden und alarmierten die Bevölkerung im Falle eines Krieges, eines Gewitters oder eines Brandes. Auf dem Kirchturm lösten sich Tag und Nacht die Turmwächter ab und wachten über die Sicherheit der Stadt.²⁵

Der Chronist Conrad Justinger erwähnt zum ersten Mal 1356 die Kirchenglocken am Münster, als das grosse Erdbeben, das die Stadt Basel fast vollständig zerstörte, auch in Bern beträchtliche Schäden anrichtete und der Kirchturm so schwer beschädigt wurde, dass die Glocken behelfsmässig vor der Kirche an einem Holzgerüst aufgehängt werden mussten. Weil das provisorische Glockengestell verhinderte, dass ein Feuerläuten in der ganzen Stadt hörbar wurde, konnte nicht zuletzt deshalb einige Jahre später sich eine Feuersbrunst verheerend ausbreiten.²⁶ Beim Neubau des Münsters nach 1421 wurde auf das Geläute ganz besondere Sorgfalt verwendet. Über die Glocken der anderen Kirchen Berns ist nur wenig bekannt: Die Nydeggkirche erhielt 1418 eine Glocke²⁷, und die Dominikanerkirche besass wahrscheinlich schon im 14. Jahrhundert ein Geläut.



Engel mit Laute, Glasgemälde um 1450 aus dem Hostienmühlenfenster im Berner Münster, Inventarisierung der bernischen Kunstdenkmäler.

Im mittelalterlichen Bern stand die Leutkirche – das spätere Münster – im Zentrum des kirchlichen Lebens. Bevor Bern 1276 eine eigene Kirchgemeinde wurde, gehörte es zur Gemeinde Köniz, und bis zur Gründung eines eigenen Chorherrenstifts im Jahre 1485 stellte der Deutsche Orden, der in Köniz ein Ordenshaus besass, die Priester der Berner Hauptkirche. Neben der Nydeggkirche, die wohl aus der alten Burgkapelle hervorgegangen war, nahmen besonders die Kirchen der verschiedenen Orden, die sich in Bern niedergelassen hatten, eine bedeutende Stellung ein: die Heiliggeistkirche, die Prediger- und die Barfüsserkerche. Das Bild eines regen und vielfältigen religiösen Lebens rundeten einige kleinere Kapellen ab, in denen wie in allen Kirchen die Geistlichen regelmässig die Messe und die Gebete sangen.

Aus den ausgiebigen Quellen über die Musik an der Leutkirche, dem späteren Münster, ist aus dem Jahre 1379 ein Verzeichnis der liturgischen Texte mit den dazu notwendigen Musikhandschriften erhalten.²⁸

Nicht nur in der Architektur, sondern gerade auch in der Musik setzte der 1421 beschlossene Neubau Massstäbe, deren steigenden Anforderungen an die Liturgie die Priester des Deutschen Ordens allerdings nicht ganz gewachsen schienen. Der Chronist Valerius Anshelm berichtet, nicht ohne Nebenabsichten, dass die Priester²⁹

den kor so Tütsch regierten, daß schon keiner so vil Latin kond, daß die sibem zit- und selget, gsang und ampt, item zû not der sacramenten handlungen on ürgernuß und on spot vollbracht wurdid.

Die aufstrebende Stadt wollte nicht nur ihr eigenes Kirchenregiment führen, sondern auch den Gottesdiensten eine grössere Ausstrahlung und ein würdigeres Gepränge geben. 1450 erhielt die neue Kirche eine erste Orgel, was nicht wenig zur Pracht der Gottesdienste und zur Aufwertung der Musik beitragen sollte.

Die Trennung von der alten Bindung an den Deutschen Orden im Jahre 1485 und die Gründung eines eigenen Chorherrenstifts³⁰ am Münster bewirkte eine kurze, über die Stadt hinaus bedeutende Blüte der Kirchenmusik im Vorfeld der Reformation.³¹

Doch die Organisten und die Orgel, die im Jahre 1500 ersetzt werden musste, wurden zum steten Sorgenkind.³² Der damalige Organist und Orgelbauer Lienhard Louberer errichtete zwar ein Werk, das zur vollen Zufriedenheit der Obrigkeit ausfiel und in einem Empfehlungs-



Wappenscheibe des Sebastian vom Stein 1504 (Ausschnitt), SLM. Das Zwickelbild zeigt eine Hackbrett spielende Dame neben einem Junker mit Eule.

schreiben an die Neuenburger Chorherren als «in wunderbarer, kunstreicher und unerhörter Weise gebaut» bezeichnet wurde, aber schon 1517 wurde die Orgel, um auch den neuesten Entwicklungen der Orgelbaukunst zu genügen, vollständig überholt. Ihr Unterhalt und ihre Erneuerung gehörten zu den immer wiederkehrenden Posten der jährlichen Stadtrechnungen. Der Auftrag an den Basler Orgelbauer Hans Tugin erlaubt eine etwas konkretere Vorstellung der Münsterorgel mit ihren beliebten Registern: den Heertrommeln und Posaunen sowie der Strohfiedel, «hölzernes Gelächter» genannt:³³

Und namlichen so sol er die register alle, so jezt in der orgel sind, in dem manual und pedal, besseren und die mixtur scherpfen, desglichen die clavier ganz nüw machen, ouch die laden sübren. Darzu die höltzinen belg all von nüwen dingen machen und die andern besseren. Desglichen in das werck von nüwem setzen: pusunen in den pass, ouch das höltzin gelächter durch hinuss und die her trumen. Und, wo es ouch müglich sin wil, die verteckten flöuten in das werk, oder positiv setzen.

In seiner Blütezeit besass das Münster drei Orgeln, deren Spiel jedoch durch die Schwierigkeit, geeignete Organisten zu finden, immer wieder gefährdet wurde.³⁴ Die Stadt musste diese zum Teil von weit her verpflichten, da keine einheimischen vorhanden waren. Immer wieder wurden die Erwartungen enttäuscht, sei es, dass die Organisten schon bald ihre Stelle aufgaben, sei es, dass die Stadt mit deren Leistungen oder deren Lebenswandel unzufrieden war.

Auch in anderen Kirchen der Stadt setzte sich die Orgel durch; die Predigerkirche besass mindestens eine Orgel, ebenso mit grosser Wahrscheinlichkeit die Barfüsserkirche.

Ausführlicher als über die Orgelmusik berichten die Quellen über den Kirchengesang im Münster. Aus der Zeit vor der Gründung des Chorherrenstifts hören wir gerade einmal von einem musikalischen Höhepunkt. Am 2. Mai 1438 weilte der in savoyischen Diensten stehende Guillaume Dufay (um 1400-1474) in Bern und leitete die Aufführung seiner Motette «Magnanimae gentis». Die bis zum äussersten gespannte Lage zwischen Zürich und Habsburg bildete den Hintergrund für eine rege Vermittlungstätigkeit der eidgenössischen Stände und Savoyens. In diesem Zusammenhang muss wohl auch die Anwesenheit Dufays in Freiburg und Bern gesehen werden.³⁵

Die Gründung des Chorherrenstifts regelte den Kirchengesang neu. Er unterstand nun einem Chorherrn, dem Stiftskantor, der sich vor allem um die organisatorische Seite der Kirchenmusik kümmerte; ihm zur Seite stand sein Stellvertreter, der Succentor, zu dessen Aufgaben es gehörte, den Gesang zu intonieren und den Chor zur Ruhe zu mahnen. Die eigentliche musikalische Leitung der Sängerschule aber hatte der Kantor inne, der wahre «Musikdirektor».

Nach dem Anstellungsvertrag des Kantors Johannes Wannemacher aus dem Jahre 1510 standen diesem neben den Chorherren und Kaplänen sechs Chorknaben zur Seite, die unter seiner Leitung in der «Kantorei» lebten und Kost und Logis erhielten:³⁶

deßglichen sechs knabn allwäg für sin comensales unnd an gmein tisch zuo halten unnd soverr jm mer zugebn wurden, dar umb sol im in sunderheyt belonung verlangen. Er sol och die bemeltden chorales unnd knabn underwysn in Cantu, alijs scientijs, guten syden unnd darzu jn zucht unnd guter meisterschafft halten.

Der Kantor unterrichtete die Knaben, die bis zum Stimmbruch in der Kantorei bleiben konnten, nicht nur in der Musik, sondern auch im Lesen und Schreiben, und zudem hatte er für ihre Erziehung zu sorgen. Für die begehrten Stellen meldeten sich meist Knaben aus der Stadt, doch die Singschule stand immer auch für begabte Auswärtige offen, wie die Namen von Chorknaben aus der ganzen Eidgenossenschaft, dem Elsass und dem süddeutschen Raum nachweisen. Vielleicht hat auch der später berühmte Musiker und Humanist Glarean die Berner Kantorei besucht.

Mit diesen Voraussetzungen konnten im Münster sowohl der einstimmige gregorianische Choralgesang wie auch der feierliche, mehrstimmige Figuralgesang gepflegt werden, zumal bei besonders feierlichen Zeremonien ein Chor von zwölf Sängern zur Verfügung stand.

Unter den Kantoren ragen drei Persönlichkeiten heraus, die enge Beziehungen zu den humanistischen Kreisen in Bern und den benachbarten Orten pflegten: Bartholomäus Frank, Johannes Wannemacher und Cosmas Alder. Alle drei waren mit eigenen Werken, von denen einige erhalten geblieben sind, an die Öffentlichkeit getreten. Zum ersten Mal wird hier eine direkte musikalische Überlieferung fassbar, denn einzig aus der Kirchenmusik sind in dieser Zeit in Bern Notenschriften erhalten geblieben.

Der erste Musiker, der zum Aufblühen der Kirchenmusik am Vinzenzenstift entscheidend beitrug, war Bartholomäus Frank.³⁷ Er stammte aus dem fränkischen Raum – dem Bistum Würzburg – und war schon im Umfeld der Stiftsgründung nach Bern gekommen. Als Geistlicher erreichte er über die untergeordneten Dienste in der Sängerschule 1485 das Amt des Kantors und gelangte schliesslich 1494 zur Würde eines Chorherrn. Frank starb wahrscheinlich 1522. Neben der bereits erwähnten Lehrschrift «Ein Tütsche Musica» aus dem Jahre 1491, können ihm drei Motetten zugeschrieben werden, in denen er einer traditionellen Kompositionsweise mit niederländischen Einflüssen verbunden blieb.

Unter den Nachfolgern Franks machte sich vor allem Johannes Wannemacher aus Neuenburg a. Rhein einen Namen als Komponist. Von ihm sind 27 Kompositionen überliefert: Messesätze, Hymnen, Psalmen, weltliche und geistliche Lieder. Seine Musik drang weit über die Grenzen Berns. Das zeigt Glarean, der in sein «Dodekachordon» Musterbeispiele von Wannemacher aufnahm. Auch Schöffler, Ott und Apiarius veröffentlichten in ihren gedruckten Sammlungen Komposi-



Erste Seite der Handschrift «Ein Tütsche Musica» von Bartholomäus Frank 1491, BBB. Die Initiale zeigt einen Dudelsack blasenden Bären.

tionen Wannenmachers. Er war von 1510 bis 1513 Kantor in Bern, bevor er in gleicher Stellung nach Freiburg verpflichtet wurde. Hier erreichte sein kompositorisches Schaffen seinen Höhepunkt. Seine betont humanistisch-reformatorische Einstellung, wovon die Korrespondenz mit Amerbach und Zwingli Zeugnis gibt, brachte ihn aber in Schwierigkeiten. 1530 wurde den Exponenten der Reform der Prozess gemacht. Zusammen mit dem Dekan Johannes Hollard und dem Organisten Hans Kotter wurde Wannenmacher eingekerkert und gefoltert, jedoch auf Fürsprache Berns aus dem Gefängnis entlassen und für immer des Landes verwiesen. Die Berner Regierung kümmerte sich auch weiter um das Schicksal der drei. Wannenmacher verbrachte seinen Lebensabend als Landschreiber in Interlaken.³⁸

Der dritte Komponist im Umfeld der Berner Kantorei war Cosmas Alder. Nach dem Urteil seines Zeitgenossen Wolfgang Musculus wäre er befähigt gewesen, an Fürstenhöfen Auszeichnung und Reichtum zu erwerben.³⁹ Um 1497 in Baden geboren, kam er als Chorknabe an die Stiftsschule in Bern, so dass er also von jung an mit der bernischen Kirchenmusik vertraut war. In der kurzen Zeit um 1524, als er wahrscheinlich das Amt des Kantors versah, entstanden 57 Hymnen für den Stun-

dengottesdienst. Doch auch ihn zwang die Reformation, seiner Karriere eine ganz andere Richtung zu geben.

Das Münster und sein Chorherrenstift sollten zum Prestige der aufstrebenden Stadt beitragen und Orgel und Gesang die Bedeutung der bernischen Kirche unterstreichen. In den Jahrzehnten vor der Reformation finden wir erste Ansätze zu einer Kirchenmusiktradition, die trotz aller Rückschläge und Enttäuschungen eine reiche Entfaltung kannte und auch – wie das Beispiel eines Lehrbuches für die Stadtpfeiferei zeigt – ausserhalb der Kirche Früchte trug. Dass die Musik zum Aushängeschild der bernischen Kirche wurde, tönt im Fasnachtsspiel des Jahres 1523 «Vom Papst und seiner Priesterschaft» von Niklaus Manuel nach, wenn der biedere Bauer Nickli Zettmist seinen Eindruck vom Berner Münster schildert:⁴⁰

*Gen Bern ich in die kilchen vast trang;
Da hort ich orgelen und wol singen,
Und fing an, mit macht fürhin ze tringen
In unser frowen capelen dört vor,
Die stat uf der rechten siten am chor.
Ich fing glich an von andacht schwitzen.*

Gerade die kurze Blüte der Kirchenmusik im vorreformatorischen Bern trug dazu bei, sie zum Symbol des alten Glaubens zu machen und ihr im neuen Glauben lange Zeit einen Platz zu verwehren.



Titelblatt des handschriftlichen Psalmenbuches für das Berner Münster 1603, BBB. König David und Mirjam, die Schwester Moses, stehen für die biblische Tradition des Lob Gottes in der Musik. Auf einer Vielzahl von Instrumenten begleiten die Engel den Gesang.

DAS KONFESSIONELLE ZEITALTER

DAS BERN DER REFORMATION

Nach der Eroberung der Waadt 1536 herrschte Bern über ein Gebiet, das sich von den Toren Genfs bis fast an den Rhein ausdehnte und, eingeteilt in fünfzig Landvogteien, durch städtische Beamte verwaltet wurde. Mit der Einführung der Reformation in Bern im Jahre 1528 hatte die Obrigkeit auch die oberste Leitung der Glaubens- und Kirchensachen übernommen. In den folgenden 250 Jahren setzte die bernische Regierung alles daran, ihre Herrschaft, die aus einem bunten Konglomerat einzelner durch Kauf, Erbe oder Eroberung erworbener Rechte bestand, zu einer einheitlichen Landeshoheit auszubauen und traditionelle regionale und ständische Rechte und Freiheiten zurückzubinden.⁴¹ Allerdings klafften Anspruch und Durchsetzungsmöglichkeit noch lange auseinander, musste doch jede Neuerung in der Verwaltung oder im Militär mühsam erkämpft und durchgesetzt werden, so dass Spannungen zwischen Stadt und Land mehrmals zum offenen Bürgerkrieg eskalierten. Deutlich zeigten sich die Grenzen des Machtausbaus in den Bauernkriegen von 1525 und 1653: Es gelang der Regierung nicht, neue Steuern einzuführen, einen grösseren Beamtenapparat aufzubauen, die Armee von Grund auf neu zu organisieren oder gar ein stehendes Heer zu bilden. Auch in der Stadt selbst stiess der Magistratenstand, der sich aus der privilegierten Schicht regierender Familien zusammensetzte, immer wieder auf die Opposition benachteiligter Familien. Ähnliche Kämpfe um Macht und Ansehen lassen sich auch auf dem Land feststellen, wo der Selbstverwaltung einer ländlichen Führungsschicht grosses Gewicht zukam, da nur die obersten Beamten aus der Stadt Bern stammten.

Tiefe Widersprüchlichkeiten und vielfältige Spannungsfelder prägten so die Zeit des Ancien Régime, in dem Machtanspruch und reale Macht nicht zur Deckung gebracht werden konnten.

Die innere Zerrissenheit dieser Jahrhunderte spiegelt sich auch in der Musik. Für die Theatralisierung der Macht und des Widerstandes, für die Repräsentation und die Kritik spielten Lied, Tanz und Musik eine zentrale Rolle. So gesehen, sind die massiven Eingriffe in das tra-

ditionelle Musikleben Berns im Zeitalter der Reformation auch der Ausdruck viel tieferliegender Konflikte.

DIE MUSIK IN DER REFORMIERTEN STADT

Reformation und Kirchenmusik

Nirgends war der Anbruch einer neuen Zeit so sinnfällig wie im Gottesdienst. Die Heiligenbilder und Altäre wurden aus den Kirchen verbannt, die Messe abgeschafft. Von einem Tag auf den anderen wurde auch die Kirchenmusik abgeschafft. Alles, was vom Wort Gottes ablenken könnte, musste verschwinden.

Vom 6. bis zum 26. Januar 1528 waren 500 Theologen aus nah und fern in Bern zur entscheidenden Disputation über die Kirchenerneuerung versammelt. Alles, was Rang und Namen hatte, allen voran Huldrych Zwingli, war nach Bern gerufen worden, alle waren sich der historischen Bedeutung ihrer Entschlüsse bewusst; ein Sieg für die Reformation war abzusehen. Auf diesem Hintergrund erhielt am 22. Januar das Fest des Berner Stadtheiligen, des hl. Vinzenz, sowohl für die Anhänger wie für die Gegner des alten Gottesdienstes eine enorme symbolische Bedeutung. Am Vorabend wurde die Vesper zur letzten Machtdemonstration des alten Glaubens. Heinrich Bullinger, der Zwingli nach Bern begleitet hatte, schildert diesen dramatischen Moment:⁴²

Dorumm die Chor herren zu Bern, gar ein kostlich fest zu halten angesähen hattend. Und sungend gar solemnitetisch des abends die Vesper. Und alls der Organist uff das Magnificat schlachen sollt, macht er das lied, O du armer Judas, was hast du getan, daß du unseren Herren also verraten hast. Und was das das letste lied, das uff der orgelen geschlagen ward. Dann bald hernach ward die orgelen abgebrochen.

Am folgenden Tag, dem eigentlichen Festtag, spielte sich eine gespenstige Szene ab:⁴³

Und also uf disen tag, der von anfang har einer loblichen stat Bern als irer kilchen heiligen husherren hoch verêret gewesen, wiewol die sigristen zu allen ziten und messen hochzitlich zûnten und luten, so kam

doch nieman, der weder meti, prim, terz, sext, non, vesper noch complet singen, ouch weder früeg-, mittel- noch hochmes halten wölte, dan allein die mezger, als widerwärtige, hiessen ire zwen kaplane uf iren altaren das fest mit gesungner mes und verdingtem posityf – dan die chororgel beschlossen – und morndes jarzit mit selmessen began.

Niemand getraute sich, die Messe zu lesen. Nur die Metzgergesellschaft, deren besonderer Schutzheiliger der heilige Vinzenz war, erzwang gegen den Willen der Obrigkeit an ihrem Altar eine Messfeier. Allerdings musste sie mit einem gemieteten Orgelpositiv vorlieb nehmen, da die Münsterorgel abgeschlossen blieb.

Wenige Tage später wurden die Orgeln im Münster und in den anderen Kirchen abgebaut und verkauft.⁴⁴ Der letzte Organist, Moritz Kröul, amtete nun als Sigrüst und wurde bis zu seinem Tode 1567 von der Stadt unterstützt.⁴⁵

Einschneidende Auswirkungen hatte die Reformation auch auf das Glockengeläut. Nach und nach musste das Ave-Maria-Läuten am Morgen und am Abend eingestellt werden, ebenso das Glockenläuten bei Beerdigungen und zur Abwehr von Gewittern.⁴⁶ Hier musste die Obrigkeit mit äusserster Vorsicht vorgehen, wenn sie nicht auf offene Opposition stossen wollte, handelte es sich doch um Eingriffe in althergebrachte elementare Alltagsgewohnheiten.

Während 30 Jahren wirkte Zwinglis radikale Absage an die Kirchenmusik auch in Bern: Der Gottesdienst blieb ohne Gesang und ohne Musik. Als jedoch die protestantischen Gemeindelieder von Basel und St. Gallen ausgehend einen Ort nach dem anderen eroberten, begann man auch in Bern wieder mit dem Kirchengesang zu liebäugeln, ermutigt durch das benachbarte Biel, das ihm ebenfalls wieder einen Platz einräumte.⁴⁷

Da die Schulen zu einem wichtigen Instrument der staatlichen und kirchlichen Erneuerung in Bern wurden, ist es bezeichnend, dass der Weg der Psalmen über sie und nicht direkt in die Kirchen führte. Nur wer die Grundsätze des Glaubens kannte, konnte auf das ewige Heil hoffen, und so wurde der Unterricht zu einer Aufgabe der christlichen Obrigkeit, deren vornehmstes Ziel das Seelenheil der ihr anvertrauten Untertanen war.

Zehn Jahre nach der Reformation, 1538, erliess der Rat einen ersten Beschluss den Kirchengesang betreffend, «daß die Jugend läre psalmen singen», allerdings in dem bescheidenen Ausmass eines Liedes inner-



Titelseite des Berner Psalmenbuchs von Ambrosius Lobwasser 1678 (Fluri 1921, Nr. 12), Radierung von Conrad Meyer (1618-1689), StUB. Die Menschen aller Stände, die ganze Natur und die Engelchöre loben Gott. Auf der Titelseite das Bild König Davids mit der Harfe.

halb dreier Wochen.⁴⁸ Immerhin war das Eis gebrochen, doch sollte es noch zwanzig Jahre dauern, bis nicht nur in der Schule, sondern auch vor der Predigt jeden Sonntag ein Psalm gesungen wurde. Johannes Haller, der damals führende Geistliche der Stadt, berichtet über dieses Ereignis vom 24. April 1558:⁴⁹

Als man bishar allein zû dryen wuchen im kinder bericht einest psalmen gsungen, ward geordnet, das man fürthin all sontag vor der predig ein psalmen singen solt.

Noch keineswegs als Gemeindegesang, sondern einzig von den Schulkindern wurde der Psalm vor dem eigentlichen Gottesdienst gesungen. Dass das Singen von Psalmen immerhin nicht auf die Haupt-

stadt beschränkt gewesen sein dürfte, zeigt eine Klage aus dem Jahre 1566, in Thun werde der Kirchengesang allzu sehr vernachlässigt.⁵⁰

Die eigentliche Rehabilitierung der Kirchenmusik geschah im Jahre 1574. Nachdem eine <Vernehmlassung> der Pfarrerschaft ein reges Interesse an der Ausweitung des Psalmengesangs bekundet hatte, beschloss der Rat:⁵¹

des einem gefallen wölle, das man jedes suntags vor und nach der predig singen sölle, item das man den leermeystern inbinden wölle, ire leerkind, knaben und meytlin, zu dem täglichen gesang gewohnt, und underricht zu machen, damit es in ein bruch under übung kömme. item dieselben ire leerkind all sunday mit inen in die predigen zuglych wie die schüler zefüren und zu dem gesang halten.

Aus praktischen Gründen sollte dieser erweiterte Psalmengesang allerdings nur im Sommer stattfinden: «den winter sol mans umb der kelti willen underlassen.»⁵² Schliesslich waren die Kirchen bis weit ins 19. Jahrhundert hinein ungeheizt.

Zu Ostern 1574 trat diese Kirchenmusikordnung in Kraft, und gleichzeitig wurde der Schulmeister Hans Kiener als erster auch wieder für das Amt des Kantors bestimmt.⁵³

Fast fünfzig Jahre hatte es gedauert, bis an die Stelle der katholischen Kirchenmusiktradition ein neuer reformierter Psalmengesang sich als feste Übung vor und nach dem Gottesdienst hatte etablieren können. Noch sollte es aber über 150 Jahre gehen, bis aus dem Gesang der Schulkinder ein Gemeindegang mit Orgelbegleitung wurde.

Im gleichen Jahr 1574 wurde im Münster der hölzerne Lettner, der Kirchenschiff und Chor trennte, durch einen neuen, steinernen ersetzt, der als sogenannter «Studentenlettner» den Sängern und Musikern als Podium diente. Die Wiedereinführung der Kirchenmusik, von Anfang an auf Dauer angelegt, hatte also direkte Auswirkungen auf die Kirchenarchitektur.⁵⁴

Bereits zwei Jahre vorher, 1572, war festgelegt worden, dass die Stadtpfeifer mit «lebender stimm», also ohne Instrumente, den Schülerchor unterstützen sollten.⁵⁵ Zehn weitere Jahre mussten vergehen, bis Zinken und Posaunen die Schülerschar in ihrem Gesang begleiteten.⁵⁶

Da Bern im 16. Jahrhundert noch keine eigenen Psalmenbücher kannte, bildeten bis zu Beginn des 17. Jahrhunderts gedruckte Samm-

lungen aus Zürich und Strassburg die Grundlage des Kirchengesangs. Dank ihnen wurde die Kirchenliedtradition der deutschen Reformation auch in Bern bekannt. So wurde mit dem Luther-Choral «Es woll uns Gott gnädig sein» 1574 im Münster der Kirchengesang wieder eingeführt⁵⁷, doch schon bald sollte der Genfer Liedpsalter für Bern richtungweisend werden. Auf Betreiben Calvins war in Genf in knapp zwanzig Jahren ein einzigartiges Werk entstanden. Der ganze Psalter wurde von zwei Dichtern, Clément Marot (1497-1544) und Théodore de Bèze (1519-1595), nach einheitlichen Prinzipien versifiziert. Jeder Psalm erhielt seine unverwechselbare, spezifische sprachliche Gestalt. Dem Metrum der Verse aber folgte als dem eigentlich Prägenden die rhythmische Gestalt der Melodie. Jede Text-Melodie-Verbindung bildet so ein unteilbares Ganzes.

Drei Musiker, die Genfer Kantoren Guillaume Franc, Louis Bourgeois und Maître Pierre (Dagues?), schufen die Melodien, wobei in der Art des 16. Jahrhunderts es sich nur um Einrichtung, Um- oder Neugestaltung des musikalischen Materials handeln konnte.

Entscheidend blieb aber in jedem Fall der grundsätzliche Zusammenhang von Versstruktur und rhythmischer Gestalt. Louis Bourgeois ist zweifellos derjenige, der dem Hugenottenpsalter seine definitive, unverwechselbare Form gab. An die Melodiegestaltung des werdenden Psalters leistete er die Hauptarbeit.⁵⁸

1562 lag der vollständige Psalter in der Form vor, wie er musikalisch für mindestens zwei Jahrhunderte Gültigkeit behalten sollte.

1565 erschien in Genf Claude Goudimels (1505-1572) vierstimmige Psalmenbearbeitung, Note gegen Note. Ursprünglich für den häuslichen Gesang bestimmt, fand diese Fassung rasch Eingang in die Kirchenmusik, umsomehr als 1573 der ganze Psalter in der deutschen Übersetzung des Ambrosius Lobwasser (1515-1585), eines Leipziger Juristen, und in der vierstimmigen Bearbeitung Goudimels erschien. Sie fiel zwar recht holprig aus, doch hatte sie den Vorteil, dass die Genfer Melodien von 1562 unverändert übernommen werden konnten. In dieser Verbindung trat der Psalter im deutschen Sprachraum einen wahren Siegeszug an. Seit ihrer Veröffentlichung erfreuten sich die Psalmen Lobwassers auch in Bern wachsender Beliebtheit. Sie kamen wie gerufen. In einer prächtigen Handschrift von 1603 liegen 24 von ihnen erstmals vor, die – in direkter Abhängigkeit von zürcherischen Gesangsbüchern – für den Kantor am Münster bestimmt waren.⁵⁹ Vorsorglich vermerkte der Schreiber, er habe im Manuskript noch einige Seiten



Titelkupferblatt des Berner Psalmenbuchs von Ambrosius Lobwasser 1680 (Fluri 1921, Nr. 13), Radierung von Conrad Meyer (1618-1689), StUB. Auf der Titelseite sitzt ein Musikkollegium singend und spielend an einem Tisch. Nach der Interpretation A. Fluris handelt es sich um Marot, Bèze, Goudimel, Sultzberger und Lobwasser. Der Musikdirektor schlägt den Takt mit einen langen Stock. Im Himmel lobpreisen David mit der Harfe und die Engelchöre Gott. Auf der Gegenseite ein grosser Kirchenraum mit Orgel. Vor dem Orgellettner steht der Chor unter der Leitung des Kantors. Die Gemeinde im Kirchenschiff liest andächtig im Psalmenbuch mit. Der Architrav trägt die Inschrift: Lobet ihn mit Seiten, mit Orgeln und Pfeiffen und mit Posaunen.

für Nachträge leer gelassen, da die Freude an diesen Psalmen im Wachsen begriffen sei. Endlich erschien 1606 in Bern ein gedrucktes Psalmenbuch, das erste einer langen Reihe von bernischen Kirchengesangsbüchern.⁶⁰

Die Ausgabe von 1620 erhöhte die Zahl der Lobwasserpsalmen auf 35, und der Neudruck von 1655 brachte bereits alle 150 Psalmen. Der Siegeszug der französischen Psalmen hatte natürlich einen Rückzug der deutschen Lieder zur Folge. Das kirchliche Liedgut zerfiel nun in drei Gruppen:

1. Die Psalmen
2. Die Festlieder
3. Lieder zum Katechismus.

Noch konnte von einem Gemeindegesang keine Rede sein. Doch da es in der Stadt immer noch nur die Schüler, Schülerinnen und Studenten waren, die unter der Leitung des Kantors und begleitet von den städtischen Spielleuten den Gesang vortrugen, wurden in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gelegentlich Befürchtungen wach, dass die Musik «gar abstahn möchte».⁶¹

Erst unter dem Kantor Niklaus Zeerleder (1628-1691), der 1652 in dieses Amt gewählt wurde, scheint sich die Lage etwas gebessert zu haben. Zeerleder gab 1658 ein Musiklehrbuch heraus, das erste überhaupt, das ausdrücklich für die bernische Schule verfasst wurde: «Musica figuralis, kurze, gründliche und verständliche Underweysung der Singkunst zu gutem der Jugend der Schulen zu Bärn».⁶² Obwohl das Werk sicher nicht auf dem neuesten Stand der damaligen Musiktheorie war, bedeutet es doch einen Markstein im bernischen Musikleben. Zeerleder war, wie alle Kantoren der damaligen Zeit, nicht ausgebildeter Berufsmusiker, sondern Lehrer und Geistlicher, setzte sich aber mit musikalischen Fragen vertieft auseinander. Das Lehrbuch zeigt sein ehrliches Bemühen, den Kirchengesang in Bern auf eine neue, solidere Grundlage zu stellen.

Dass die Blüte der Kirchenmusik im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts in Bern mit einem ganz neuen Berufsbild des Kirchenmusikers zusammenfällt, erstaunt auf diesem Hintergrund nicht. Zur treibenden Kraft der Erneuerung wurde nicht ein Kantor, sondern ein Zinkenist, also ein städtischer Spielmann, der die Musik in einer Berufslehre «von der Pike auf» gelernt hatte: Johann Ulrich Sultzberger.



Amtstracht eines städtischen Spielmanns im Ancien Régime, aus einem Vorlagenbuch der Schneidermeisterschaft in Bern, BHM. Die Spielleute trugen als obrigkeitliche Bedienstete eine Amtstracht. Das Spiel der Zinken und Posaunen begleitete nicht nur die weltlichen Zeremonien, sondern unterstützte bis zur Einführung der Orgel (und darüber hinaus) den Gesang in der Kirche.

Die obrigkeitlichen Spielleute

Dem rigorosen Musikverbot in der Kirche stand im weltlichen Bereich nichts Vergleichbares gegenüber. Ungebrochen konnte sich die Tradition der städtischen Spielleute fortsetzen, deren Pfeifer und Trommler wie bisher ihren Dienst bei militärischen und politischen Zeremonien versahen. Hier unterschied sich Bern in keiner Weise von anderen Städten in der Eidgenossenschaft und im Reich.

Ausführlich und in allen Details berichtet ein aus dem Jahre 1572 erhaltenes Reglement von den vielfältigen Aufgaben der städtischen Spielleute und von ihren Instrumenten, die sie beherrschen mussten:⁶³

flöuten, schwäglen [Querpfeifen], krumm horn, pousunen, veldtrumenten und zincken.

Die Aufgaben waren mannigfaltig; bei politischen Festakten, besonders bei den feierlichen Wahlen um Ostern, aber auch bei offiziellen Empfängen und grossen Zunftanlässen hatten sie aufzuspielen:

Iren gnaden zudienen, fröud und kurtzwil zemachen, es sye in gemeiner versamlung des Regiments uf besundre festtag, als ze Ostern und andern zyt, dessglichen wo und wenn sy wither berüft und gheissen wurden zewarten und zudienen vom Senat gemeinlich oder etlichen uss inen und burgerschaft besunder, es sye ankunft frömder Herren und botschaften uss der Eidtgnoschaft und anderstwohar in gemeinen Ladenschaften und malziten, ouch uf erlichen gsellschaftmalen und by andern, die ouch dessen gewalt und ansehen handt, sy zuberüffen, ir musicpiel zuhören, im selben sich jederzyt willig und gehorsam ane verdruss erzöigen.

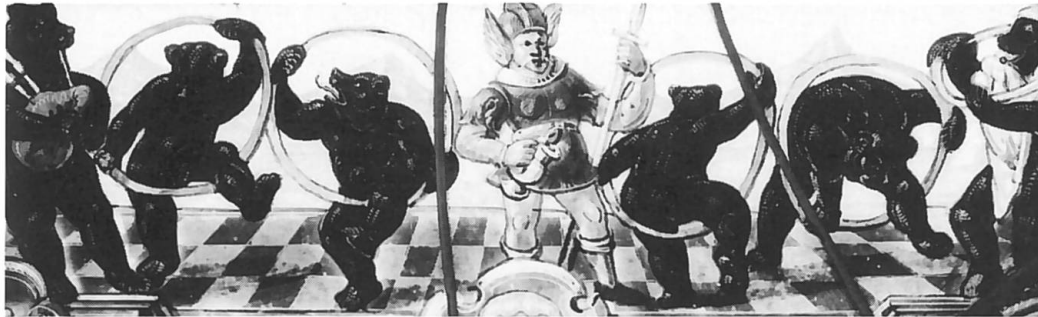
Noch sollten einige Jahre vergehen, bis die Spielleute auch in der Kirche den Gesang unterstützten. Vorerst schallten ihre Instrumente vom Münsterturm herab, zur feierlichen Besinnung nach der Predigt aufrufend, aber auch, um die Spaziergänger auf der Plattform zu unterhalten:

Und ouch in Summers zyt nach dem nachtmal aber uf dem kilchturm mit iren instrumenten gegenwürtig sin, die music celebrieren. m. g. h. [Meinen Gnädigen Herren] und andern, so vilmalen da spacieren, zu recreacion und lust, soverr es ouch vor ungewitter sin mag.

Selbstverständlich standen die Spielleute weiterhin mit ihrer Musik an der Spitze bei militärischen Auszügen:

in gemeinen kriegs geschäften der Stat vor Pannern und veldzeichen zegan, mit der schwäglen zu der trummen und sunst mit veldgschrey, posunen und veldtrummeten iren dienst zuerzöigen und usszerichten.

Erlaubt war ihnen auch, all jenen, die es wünschten, Musikunterricht zu erteilen, und zur Unterhaltung an privaten gesellschaftlichen Anlässen zu musizieren, selbstverständlich immer nur im Rahmen der strengen Sittengesetze. Dem Verbot, zum Tanz aufzuspielen, schloss sich die nicht unbegründete Mahnung an, sich im Weingenuss zu mässigen:



Wappenscheibe von Iseltwald 1663 (Ausschnitt), BHM. Dudelsackblasender Bär und mit Reifen tanzende Bären.

Item den win nit lassen ze lieb sin noch überwinden, nit truncken noch voll werden, sich vor aller unmas vor unbescheidnem bringen und zutrinken hüten, dann us sölichem vil übels entstat, verderben an lib, leben, seel, er und gute; und sich dergestalt mit leben, thun und lassen jederzyt nüchter und geschickt bewysen, das man einen also gehaben und, warzü man in bruchen, finden moge, wie aber dargegen ein voller man zu keinen erlichen geschäften mag angestellt und brucht werden.

Wir wissen aus vielen Beispielen, dass die Sorge der Obrigkeit um die Nüchternheit ihrer Musiker nicht unbegründet war.

Vier Spielleute, drei Posaunisten und einen Zinkisten, der auf seiner Zinke, einem hölzernen Blasinstrument mit Trompetenmundstück, die Melodie der Spielgruppe blies, beschäftigte die Stadt regelmässig.⁶⁴

Zu den hauptamtlichen Spielleuten kamen noch 14 nebenamtliche Feldpfeifer und ebensoviele Feldtrommler, die ihren Unterricht von den Stadtspielleuten erhielten und neben ihren Aufgaben im militärischen Aufgebot die vier Stadtpfeifer bei grossen Festen unterstützten.⁶⁵

Und auch die beiden Feldtrompeter, die im Jahre 1676 den Kreis der obrigkeitlichen Musiker erweiterten, traten zur Hauptsache bei grossen Repräsentationsakten, bei Empfängen und Gesandtschaften in Funktion.⁶⁶

Offenbar war die Stadt Bern zu klein, um regelmässig einen talentierten Nachwuchs an städtischen Spielleuten aus den eigenen Reihen rekrutieren zu können. So wurden 1585 gleich vier Musiker aus Memmingen angestellt⁶⁷, und auch in späteren Jahren verpflichtete man die Spielleute z.T. von weither. Die städtischen Spielleute waren somit in

Bern die einzigen anerkannten Berufsmusiker, die ihr Gewerbe in einer regulären Lehre erlernt hatten, mehrere Instrumente spielten und solide Kenntnisse der Musiklehre besaßen. Auf diesem Hintergrund erstaunt es nicht, dass die kurze Blüte im 17. Jahrhundert ihre Impulse nicht von den Kantoren, welche sich nur nebenamtlich der Musik widmeten, sondern von den städtischen Spielleuten erhielt.

Ein Neubeginn: Johann Ulrich Sultzberger

Im Jahre 1661 suchte die Stadt Bern einen neuen Zinkenisten und Anführer der obrigkeitlichen Stadtpfeifer, nachdem der bisherige Amtsinhaber, Abel Gränicher, nach über dreissigjähriger Tätigkeit zurückgetreten war. Die Wahl fiel auf einen jungen Winterthurer, der im Dienste der Stadt St. Gallen stand und aus einer weitverzweigten Musikerfamilie aus Schaffhausen, Winterthur und St. Gallen stammte: Johann Ulrich Sultzberger, geboren 1638. Dieser hatte seinen Beruf bei seinem Vater erlernt und galt schon in jungen Jahren als grosses Talent.⁶⁸ Offenbar wurde Sultzberger in aller Heimlichkeit nach Bern berufen, denn sein Vertrag mit der Stadt St. Gallen, die den vielversprechenden Musiker nicht freigeben wollte, konnte nicht ohne weiteres gelöst werden. Doch kurzentschlossen reiste er nach Bern und stellte St. Gallen vor ein *fait accompli*. Bis zu seinem Tode im Jahre 1701 bemühte sich Sultzberger, das Niveau der hiesigen Musik zu heben. Bezeichnend für die fehlende kontinuierliche Pflege in einer kleinen Stadt wie Bern war, dass das Musikleben, von einer zu kleinen Gruppe getragen, sich ohne Impulse von aussen nicht hätte am Leben halten können und dass es mit der Tätigkeit einer einzigen Person stand und fiel.

Johann Ulrich Sultzberger kümmerte sich um alles: um die Kirchenmusik, um den Unterricht und um die Pflege der Instrumentalmusik, wobei er auf die Unterstützung der Obrigkeit zählen durfte. Ihr Ziel war es, dem Kirchengesang, der nach vielversprechenden Anfängen kaum Fortschritte gemacht hatte, zum Durchbruch zu verhelfen. Grundlage für dessen Ausbau auf dem Lande bildete die Förderung der Musik an der Hohen Schule, der Ausbildungsstätte der künftigen Pfarrer, die in ihren Gemeinden den Kirchengesang einführen und dafür sorgen sollten, dass in den Landschulen die Psalmen unterrichtet würden.

Die musikalischen Fähigkeiten des damaligen Kantors Hans Rudolf Bitzios (1631-1680), der Geistlicher und Lehrer an der Lateinschule



Titelkupferblatt des Berner Psalmenbuchs von Ambrosius Lobwasser 1676 (Fluri 1921, Nr. 9), Radierung von Conrad Meyer (1618-1689), Privatbesitz Ittigen. Der Komponist mit einer Zinke (Sultzberger) und der Dichter mit einer Feder (Lobwasser) zeigen auf ihre Manuskripte. Im Hintergrund eine Orgel und weitere Instrumente der Kirchenmusik: Zinken, Posaunen und Kontrabass.

war, genügte für das grosse Unternehmen, den Kirchengesang auszubauen, nicht, so dass Sultzberger beauftragt wurde, ihm im Musikunterricht behilflich zu sein. Zum ersten Mal wurde hier also die Pflege der Kirchenmusik einem Berufsmusiker übertragen, und der Beschluss der Regierung im Jahre 1675, eigens für ihn das Amt eines Musikdirektors, das ihn über den Kantor stellte, zu schaffen, bildete die Krönung seiner Laufbahn und den Höhepunkt einer musikalischen Entwicklung.

Doch die führende Position Sultzbergers blieb nicht lange unangefochten. Schon drei Jahre später vernarrten sich die Berner in einen jungen Musiker, Thomas Pfleger, dessen musikalische Fähigkeiten zwar unbestritten waren, dem aber ein zwielichtiger Lebenswandel seine Stellen in Neuenburg und Basel gekostet hatte.⁶⁹ Auch wenn schon

zwei Jahre später, nachdem er einen Teil der Pensen Sultzbergers erhalten hatte, Pfleger die Stadt Bern überstürzt verlassen musste, da ihm ein Sittlichkeitsdelikt angelastet wurde, blieb die einst glänzende Karriere Sultzbergers überschattet: Der 1680 neu gewählte Kantor, Jonas Steiner, zeigte sich nicht bereit, als Geistlicher einem einfachen Zinkenisten untergeben zu sein.

Als Sultzberger den Musikunterricht an der Lateinschule und an der Hohen Schule ausbaute, konnte er an die Bemühungen Niklaus Zeerleders anknüpfen. 1663 und 1672 schufen umfassende Verordnungen unter dem Titel «Fortpflanzung halb der Musik» jene Grundlage, die eine landesweite Verbreitung des Kirchengesanges vorbereiten und die Hebung des Unterrichtes garantieren sollten:⁷⁰

Die Studenten sollend ins gemein zum fleiss ermahnt werden und sonderlich dass Sie nicht so schreyen, sondern lieblich die stim zu führen erlehrnind und sich befleissigen.

Darauf aufbauend konnte die Landschulordnung von 1675 den Psalmenunterricht in allen bernischen Schulen in Stadt und Land fordern, doch sollte es, wie schon gesagt, noch Generationen dauern, bis sich in allen bernischen Kirchen der Gemeindegesang durchsetzen konnte.⁷¹

Von grösster Bedeutung für die bernische Kirchenmusik war Sultzbergers Überarbeitung des Psalmenbuches, die mit ihren «transponierten Psalmen» bis 1853 in musikalischer Hinsicht die gültige Fassung des Kirchengesangs bildete und vor allem nun den vierstimmigen Psalmen gesang einführte.⁷² Dies unterstrich einerseits die hohe Bedeutung, die man dem Kirchengesang wieder zugestand, stellte aber andererseits höhere Anforderungen an die musikalische Ausbildung der Sänger.

Das eindeutige Ziel dieser Bearbeitung war die Vereinfachung der Notation, die Verminderung der Schlüsselzahl und damit die Erleichterung des Notenlesens und Notensingens. Auch das Volk sollte musikalisch gebildet werden. Deshalb brachten die bernischen Gesangbücher bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts im Anhang üblicherweise eine Anleitung zum Notenlesen und Solmisieren. Diese pädagogische Tendenz in kirchlichen Gesangbüchern dürfte in der Geschichte des Gemeinde gesangs eine einmalige Erscheinung sein und unterstreicht die hohe Bedeutung, die man dem Kirchengesang zugestand. Wie Sultzberger in der Vorrede zu seinem neuen Psalmenbuch schreibt, verlegte er die Melodie des vierstimmigen Gesangs in den Tenor,⁷³

weilen in einer gemeind das gesang von einem Mann geführt wird, und solches ist ein Tenor-Stimm, da hingegen der Discant die Stimmen eines Weibs oder jungen Knaben.

Damit steht auch hier das grosse Ziel vor Augen, den Kirchengesang endlich zum Gemeindegesang werden zu lassen, denn die Verlegung der Hauptmelodie in den Tenor kam den Möglichkeiten der Landgemeinden entgegen, wo – in Ermangelung einer Orgel oder anderer Kircheninstrumente – ein Vorsänger den Gesang anführen sollte.

Dass auch die private Musikpflege eine neue Blüte erfuhr, verdankte sie nicht zuletzt Sultzberger und seinen steten Bestrebungen, die Musik in Bern wieder heimisch werden zu lassen.

Von der Hausmusik zu den Collegia musica

Brachte die Reformation auf dem Gebiet der Kirchenmusik einen völligen Bruch mit der Vergangenheit, so blieb die private Musikpflege davon unbehelligt, solange sie nicht in Tanzmusik auszuarten drohte. Allerdings berichten die Quellen nur spärlich von Konzerten bei hohen Besuchen, oder sie erwähnen gelegentlich, dass der eine oder andere Berner ein Instrument spielte. Auch wenn die Anstellung eines Lautenlehrers im Jahre 1531 nur zwei Jahre währte, so bildete immerhin die Absicht der Obrigkeit, jungen Mitbürgern musikalischen Unterricht zu erleichtern, einen bemerkenswerten Kontrast zum absoluten Musikverbot in der Kirche.⁷⁴

Wir der schultheis und rat zû Bern thund kund und bekennen öffentlich hiemit, dass wir uff anrûfen ettlicher unsere jungen burgern, so luscht haben, seitten spil ze leeren, den ersamen meyster Cûnrad Schönberger von Strassburg, den lutinisten, angenommen und bestellt haben und ime, zû einem jährlichen lon ze geben, zûgesagt haben, namlichen ein behusung, vier fûder holtzes, jeder fronfasten zwen müdt dinckels und ouch jeder fronvasten dry lb pfennig, und das alls lang er sich woll haltet und uns gevellig sin wirt in krafft dies brieffs. Datum 3 octobris anno &c. xxxj

Einige ehemalige Kirchenmusiker lebten auch nach der Reformation, nachdem die Kirchenmusik radikal abgeschafft worden war, noch in Bern und fanden, da sie in ihrem angestammten Beruf nicht mehr ar-

beiten konnten, als gelehrte Leute in Schreiberstellen und im Schuldienst ein meist bescheidenes Auskommen. Dieser kleine, humanistisch gebildete Kreis von befreundeten Musikern und Musikliebhabern war in den ersten beiden Jahrzehnten nach der Reformation Träger einer vielerorts verbreiteten Musikpflege.

Auch Cosmas Alder, der schon mehrfach erwähnte Kantor der Sängerschule, wandte sich notgedrungen der Schreiberlaufbahn zu, brachte es aber mit Glück und Geschick zu Ansehen und Vermögen, indem er bedeutende Schreiberstellen innehatte und 1538 sogar in den Grossen Rat gewählt wurde. Aus dieser Zeit sind von ihm eine ganze Reihe von Kompositionen überliefert, und auch für Schuldramen, die im 16. Jahrhundert eine bedeutende Tradition darstellten, komponierte er die Musik. Für das Stück «Noah» von Hans von Rütte schrieb Alder 1552 zwei Motetten, von denen allerdings nur der Text erhalten geblieben ist. Dass solche Theateraufführungen der bernischen Lateinschüler zu den Höhepunkten auch des musikalischen Lebens gehörten, dafür sprechen zahlreiche Hinweise.⁷⁵

Zwei weitere Musiker aus dem Kirchendienst, Johannes Wannemacher und Hans Kotter, fanden nach der Reformation in Bern Unterschlupf.

Johannes Wannemacher hatte vor der Reformation in Bern als Kantor gewirkt und war 1513 dem Ruf in die Nachbarstadt Freiburg gefolgt, bevor er diese als Anhänger des neuen Glaubens 1530 verlassen musste. Als Landschreiber fand er in Interlaken eine neue Heimat, wo er weiterhin die Musik pflegte und Werke komponierte, die allerdings kaum eine Möglichkeit zur Aufführung gehabt haben dürften. Mit einer kunstvollen fünfstimmigen Motette zum Lobe der Stadt Bern bedankte er sich für die Aufnahme nach seiner Vertreibung aus Freiburg.⁷⁶

Mit Wannemacher zusammen war auch Hans Kotter (1542 gestorben), ein aus Strassburg gebürtiger Organist, aus Freiburg ausgewiesen worden. Er fristete sein Leben in Bern als Schullehrer.⁷⁷ Sein Tabulaturbuch für den Basler Humanisten Bonifacius Amerbach (1495-1562) zählt zu den wichtigsten Zeugnissen oberrheinischer Musik der Reformationszeit. Das Tabulaturbuch enthält für ein Tasteninstrument eingetragene Vokalwerke berühmter Komponisten, Tänze und freie Instrumentalstücke.

Zum Freundeskreis um Cosmas Alder, Hans Kotter und Johannes Wannemacher gehörte der Buchdrucker Mathias Biener, Apiarius ge-



Handschrift Hans Kotters um 1513 im Tabulaturbuch für B. Amerbach, UB Basel.

nannt, der sich 1537 in Bern niederliess, nachdem er bereits in Basel und Strassburg gewirkt hatte. Als Liebhaber der Musik und vor allem des Liedes verlegte er viele Lieder – darunter das berühmte Interlakener Lied, und auch die «Bicinien» seines Freundes Wannemacher, zweistimmige Psalmen- und Liedervertonungen, liess er 1553 posthum im Druck erscheinen.

1553 erschienen bei Apiarius auch die Hymni sacri Alders. Um die Tonsätze Alders für Reformierte sangbar zu machen, unterzog Wolfgang Musculus die Texte einer Korrektur. In der Vorrede empfiehlt er die Pflege der geistlichen Musik aus pädagogischen Gründen aufs angelegentlichste.

Als letzte Vertreter einer durch die Reformation jäh unterbrochenen Tradition fühlten sich die vier befreundeten Gelehrten einer Musikkultur verpflichtet, die eng mit der alten Kirchenmusik verbunden war. Nach ihrem Tode brachen die Brücken zur gebildeten Musikpflege für ein Jahrhundert ab.

Öffentliche Konzerte beschränkten sich im 16. Jahrhundert auf feierliche Empfänge ausländischer Fürsten, und 1560, als der Fürst von

Longueville der Stadt einen offiziellen Besuch abstattete, mussten sogar Musiker – «Sytenspiel» und «vyolen» – aus Lausanne verpflichtet werden. Wie der Münsterpfarrer Wolfgang Müsli, der selbst Spinett und Orgel spielte,⁷⁸ freilich nur ausserhalb des Gottesdienstes, pflegten jedoch auch andere Berner die Hausmusik und vereinigten sich gelegentlich zu einem Konzert. So erinnert sich Wolfgang Müsli an den Besuch des Grafen von Valangin im Jahre 1561:⁷⁹

den 4ten may hielten wir eine musick auf der Stift, daß der Graf von Valangin dabey war und sang selbst persönlich gute Stück.

Solch spärliche Quellen weisen darauf hin, dass die private Musikpflege zwar nie ganz versiegte, aber doch nur ein bescheidenes Schattendasein führte.

Dies änderte sich erst, als der junge Johann Ulrich Sultzberger 1661 in Bern zu wirken begann und musikalische Vereinigungen, die Collegia musica, gründete und förderte.

Die Entstehung der ersten Collegia musica in der Ostschweiz zu Beginn des 17. Jahrhunderts war eng mit der Verbreitung des reformierten Psalmengesangs verbunden.⁸⁰ Die grosse Beliebtheit der Lobwasserischen Psalmen veranlasste einen auserlesenen Kreis von Musikliebhabern, diese einzuüben und sich regelmässig zum Singen und bald auch zur Instrumentalmusik zusammenzufinden, ohne dass dabei die Geselligkeit zu kurz kommen sollte.

Sultzberger war mit den Verhältnissen in Winterthur und St. Gallen vertraut, wo schon seit einer Generation solche Collegia bestanden.⁸¹ Da im 17. Jahrhundert ohne die ausdrückliche Bewilligung der Obrigkeit keine Vereinigung gegründet werden konnte, zog die «Ordnung Fortpflanzung halb der Musik» von 1663 vorerst vorsichtig die Möglichkeit in Betracht, dass Studenten und anderen Bürgern erlaubt werde, sich zum gemeinsamen Musizieren zu vereinigen. Ausdrücklich erwähnt die Ordnung von 1672 ein «collegium privatum musicum», so dass spätestens zu diesem Zeitpunkt in Bern eine solche Vereinigung entstanden sein muss. Ihre Mitglieder waren angesehene Bürger der Stadt, die sich wöchentlich am Freitag in der deutschen Schule versammelten. Die Erinnerungen des damaligen Schulmeisters der deutschen Schule, Wilhelm Lutz, zeichnen ein recht gutes Bild von diesem Collegium musicum, das er allerdings als unzumutbare Belastung empfand: Die Schulstube musste gewischt werden, die Herren beanspruchten ei-



Collegium musicum Thun, Gesellschaftsscheibe 1737, BHM. Unter dem Auge Gottes und dem Chor der Engel vereinigt sich das Thuner Musikkollegium. Sänger und Instrumentalisten sind um einen Tisch versammelt und musizieren zur Ehre Gottes.

nen Schrank für ihre Noten, und Flaschen, Gläser und Käse sollten verwahrt werden. Damit nicht genug, erlaubten sich die Musiker vieles, was sich in einer ordentlichen Schulstube nicht gehörte, warfen sogar einmal die Ruten und Stöcke des gestrengen Lehrers zum Fenster hinaus und veranstalteten Gastmähler und Empfänge für hochgestellte Persönlichkeiten.⁸² Acht ehrwürdige Herren versammelten sich regelmäßig um einen speziell angefertigten und von der Obrigkeit gespendeten achteckigen Pulttisch:⁸³

So hat auch das collegium ein hohen runden pultbrett tisch sambt 8 stühlen darumb zu irer kommllichkeit darauff zesingen, auch wein und brot darauff zestellen, uns lehrmeistern in den weg gestellt.

Das Collegium besass auch ein Positiv, «ein vierteil von einer orgelen», da das Orgelspiel trotz der Ablehnung der Obrigkeit, die Orgel in der Kirche wiedereinzuführen, nie ganz verschwunden war.

1680 verlegte das Collegium musicum, nun unter der Leitung von Thomas Pfleger, seinen Sitz in das Gasthaus zur Krone, was Wilhelm Lutz erleichtert begrüßte:⁸⁴

Als aber h Pfleger ins collegium kommen, hat er die herren entlich beredt, es sick sich in der lehrstuben nit recht zusingen; es thöne nit wohl, sind sie wider hinauß und mit ihrem schafft und positiv zur hinteren Cronen gezogen, d. 16. juni 1680 und hernach von dannen i. h. stiftt schaffner Abraham Jenners gartenhäußlein by den speicheren hinden.

War dieses Collegium musicum eine Vereinigung wohlsituerter Bürger, so bestand das zweite, das Sultzberger gründete, aus Studenten der Hohen Schule. Über die musikalische Tätigkeit dieses «minderen» Collegiums geben ausführliche Darlegungen Bescheid, da die Obrigkeit ihm finanziell für Instrumente und Noten, aber auch für Wein und Brot unter die Arme greifen musste und es eng mit der Schule verbunden blieb. Dass im Schosse dieser Vereinigung tüchtige Musiker herangezogen würden, die dereinst auch in die Fusstapfen Sultzbergers treten könnten, diese hochgesteckten Erwartungen der Obrigkeit erfüllten sich leider nicht.⁸⁵

Im Noteninventar des Collegiums finden sich die berühmtesten Namen der Motettenkunst des 16. Jahrhunderts, so Orlandus Lassus mit

seinen «electissimae cantiones» und Abraham Schadaeus mit seiner bedeutenden Motettensammlung «Promptuarium musicum». Neben geistlichen Motetten finden sich auch weltliche Madrigale, z.B. diejenigen Jacob Haslers. Sehr stark vertreten sind zeitgenössische Werke, die neben den Singstimmen auch Instrumente und Generalbass erfordern (Andreas Hammerschmidt, Johann Rudolf Ahle und andere). Einen breiten Raum nehmen reine Instrumentalwerke ein, so Kompositionen von Johann Rosenmüller und Johann Christoph Pezel.⁸⁶

Ein Verzeichnis führt schliesslich auch 12 Instrumente auf, die sich im Besitz des Kollegiums befanden:

1 gross aber vbel verderbte Violine à 5 cord.
1 anderes feins Bass Violon à 4 cord.
1 Viola da Gamba oder Tenor Geigen
2 Neuwe Discantgeigen von Waltshut
2 Viola di Braccio oder Alt Geigen
1 alte Discant Geigen
4 alte Krumm Hörner.

Im Todesjahr Sultzbergers erwähnt ein letzter, wenig rühmlicher Eintrag das «untere Collegium Musicum», als die «Geigenbande» über die Stränge schlug und vom Schulrat zitiert werden musste.⁸⁷

*Klag das sie verschieenenen Zinstag ihre Collegiums Stund in der un-
deren Lehr bis gegen 1/2 10 Uhr in die Nacht extendiert, welcher Ver-
sammlung weibsbilder beygewohnt, anbey täntz aufgespielet wor-
den.*

*Nachdem aber die verantwortung für sie glimpflicher usgefallen, ward
dennoch erklärt, daß ihnen remonstriert werde, das weil die Lehr nit
seye ein Comedien haus, so wolle die gebühr das füröhin die Collegi-
ums stunde absonderlich winterszeit bey schwerer Verantwortung nit
über 6 Uhr extendiert, und dazu keine weibspersohnen mehr gezogen
werden sollint, es sye durch veranlaßung, einladung oder derley
Führung, welches ihnen dan bey diser gelegenheit eröffnet worden.*

Auch im Falle des Studentenkollegiums verlieren sich die Spuren in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts, und die Frage nach der Kontinuität zwischen den Musikkollegien Sultzbergers und jenen des 18. Jahrhunderts hat noch offen zu bleiben.⁸⁸

Neben diesen beiden Collegia musica, die allein den Männern und Knaben offenstanden, muss auch eine «Sing-Capelle» von sangesfreudigen Frauen bestanden haben.⁸⁹ Ihr widmete nämlich Sultzberger eine Ausgabe seiner Bearbeitung des «Hohen Liedes», das vom deutschen Dichter Philipp von Zesen (1619–1689) in Versform umgesetzt und von Johann Schop für Singstimme und Generalbass vertont worden war. Sultzberger schuf für seine Ausgabe, die 1674 in Bern erschien, eine dritte Stimme und komponierte 18 Lieder neu.

Als nach 1678 die Stellung Sultzbergers immer mehr ins Wanken geriet und neue Musiker nach Bern berufen wurden, gründeten auch sie mehrere Collegia musica, allerdings ohne grossen Erfolg. Thomas Pfleger musste ja die Stadt schon nach zwei Jahren überstürzt verlassen, und Jonas Steiner, der neue Kantor, erwies sich als unfähig. So versank die Musikpflege in der Stadt Bern nach Sultzbergers Kaltstellung wieder in die vorherige Mediokrität zurück. Nur noch sporadisch wird von den musikalischen Tätigkeiten der Musikkollegien berichtet, wie z. B. 1694, als das obere Kollegium aufgefordert wurde, an der Promotionsfeier der Hohen Schule, der Solennität, mitzuwirken⁹⁰, oder 1703, als im Chor der Französischen Kirche für das Collegium ein Musiksaal (mit Orgel!) eingerichtet wurde.⁹¹ Weit mehr häuften sich die Klagen über den mangelhaften Kirchengesang, und über Jahrzehnte hinweg sollten sie wieder zur Gewohnheit werden.

DIE VERBREITUNG DER KIRCHENMUSIK AUSSERHALB DER HAUPTSTADT

Ausgehend vom städtischen Kirchenmusikleben, zielten die Bestrebungen Berns darauf, mit der Zeit in allen Kirchen des Staates das Psalmensingen zum festen Bestandteil des christlichen Lebens und des Gottesdienstes zu erklären. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch auf einzelne Gemeinden beschränkt, in denen während des Abendmahls Psalmen gesungen wurden, setzte eine systematische Pflege der Kirchenmusik im letzten Drittel des Jahrhunderts ein.⁹²

Nicht ohne weiteres konnte das städtische Modell auf die Landschaft übertragen werden, denn nur in der Stadt Bern bestand eine höhere Schule, deren Studenten regelmässig zum Singen angehalten wurden; auf dem Lande hing es von den jeweiligen Pfarrern und Lehrern ab, ob der Gesang eingeführt, gepflegt und verbreitet wurde.

Die Ordnung «Fortpflanzung halb der Musik» von 1672 setzte fest, dass die künftigen Geistlichen mit den Psalmen vertraut sein mussten:⁹³

damit auch das, bald aller orton introducierte kirchengesang erhalten würde, were auch die singkunst under die requisita eines predican-ten zu setzen und sollte solchem nach keiner in das closter [die Hohe Schule] gelangen, er verstehe dann auf das wenigste alle Psalmen zu singen, es were dann, dass ein natürlicher deffectus zu genugsamer entschuldigung dienen möchte.

Wie die Landschulordnung von 1675 bestimmte, gehörte in den Schulen, deren Besuch – wenigstens in der Theorie – für alle Kinder obligatorisch war, das Psalmensingen zu den zentralen Inhalten des Unterrichts:⁹⁴

Es sollen auch die lehrmeister sich beyzeiten in die schul begeben, da dann die stunden, wann sie anfangen und aufhören sollen, ein jeder vorsteher nach beschaffenheit des orts bestimmen soll; und mit gebätt und psalmen-singen anheben, und sonderlich zusehen, daß das gesang in den schulen und kirchen geüfnet werde.

Wie der Katechismus, so wurden auch die Psalmen auswendig gelernt. Bereits 1659 fanden sich sechs Mädchen, die alle 150 Psalmen



Psalmenfennig 2. Hälfte 17. Jahrhundert, SLM. Der kniende König David spielt die Harfe. Die Umschrift OMNIS HALITUS LAUDET I[ehov]AH (Alles, was Odem hat, lobe den Herrn) ist dem 150. Psalm entnommen.

auswendig aufsagen konnten. Die Obrigkeit belohnte sie mit einer Medaille, einem sogenannten «Psalmenpfennig». Bis 1670 konnten 205 Mädchen und ein Knabe diese Prämie in Empfang nehmen.⁹⁵

Auf diese Weise suchte man über den Gottesdienst und die Schulen der ganzen Bevölkerung die Psalmen als zentrales christliches Bildungsgut näherzubringen.

Wohl erst im 18. Jahrhundert hatte sich der Gemeindegesang überall durchgesetzt, angeführt vom Lehrer als Vorsänger und einer Gruppe von «Singern», die jeweils gemeinsam die Psalmen für den Gottesdienst einstudierten.⁹⁶ Die Posaunisten und Zinkenisten, die mit der Zeit zu den Sängern hinzukamen, konnten sich auf Kosten der Kirchgemeinden während einiger Wochen oder Monate ausbilden lassen, erhielten wie die Sänger eine Entschädigung und ein jährliches «Singermahl», das sich oft recht ausgelassen gestaltete.⁹⁷

In den Landstädten, wie in Thun und später auch in Burgdorf, konnten sich aus solchen Singgemeinschaften eigentliche Collegia musica entwickeln. Die ausführlichen Statuten des Thuner Collegiums, beinahe gleichzeitig mit den stadtbernischen Kollegien um 1668/1676 entstanden, sind erhalten geblieben und zeigen, wie eine solche Singgesellschaft funktionierte.⁹⁸ Für die 150 Lobwasserschen Psalmen, die Festlieder und die Lieder für die Kinderlehre, alle vierstimmig gesungen, wurde jeden letzten Sonntag im Monat geprobt

*zu gründlicher Erlehrung der Singkunst und ablähnung allerhand yn-
gerissenen Enormitäten.*

Dass zum Gesang sich recht bald die Instrumentalmusik gesellte, davon zeugt ein Schreiben aus dem Jahre 1692, in dem der Schultheiss von Thun zu einer Seefahrt «mit Singen und mit anderen Instrumenten» eingeladen wurde.⁹⁹ Neben dem ernsten Gesang kam auch die Geselligkeit nicht zu kurz: Geld- und Weingeschenke der Obrigkeit, aber auch Bussen für Mitglieder, die eine Probe verpasst hatten, füllten die Gesellschaftskasse, so dass sich schon bald ein ansehnliches kleines Vermögen für wohltätige und gesellige Zwecke ansammeln konnte.

Einen Meilenstein in der Entwicklung setzte das eine Generation später im Jahre 1701 gegründete Collegium in Burgdorf.¹⁰⁰ Die Instrumentalmusik trat neben den Gesang, die weltliche Musik hielt Einzug. Während an Feiertagen nur die geistliche Musik gepflegt wurde, so hiess es für die Zusammenkünfte am Mittwoch:¹⁰¹

Am Mitwochen aber mögen auch weltliche Jedoch Unärgerliche stuck musiciert werden. Fahls aber etwa dergleichen Scandalose Lieder gesungen wurden, Von jedem Bezogen werden solle straff 1 Batzen.

Zwei weitere Neuerungen weisen darauf hin, dass eine andere Zeit sich anbahnte: Das Collegium installierte in der Kirche eine Orgel, und unter den ordentlichen Mitgliedern fanden sich erstmals auch Frauen. Auch wenn die Orgel bald den Zorn des Pfarrers erweckte und er ihren Gebrauch im Gottesdienst untersagte, so dass sie nur noch nach der Predigt in den Proben des Collegiums gespielt werden durfte, das strikte Orgelverbot der Reformation war immerhin durchbrochen und wurde je länger desto weniger verstanden.¹⁰²

MUSIK UND ÖFFENTLICHE ORDNUNG

Lied und öffentliche Meinung

Die Reformation, wie kaum ein Ereignis davor in eine breite öffentliche Debatte eingebettet, fand auf dem Hintergrund einer tiefgreifenden Neugestaltung des öffentlichen Lebens statt, die alle Schichten der Bevölkerung erfasste. Unruhen in Stadt und Land, wirtschaftliche Unsicherheit und kirchliche Umwälzung peitschten die Stimmungen umso mehr auf, als dank des noch jungen Buchdrucks eine wahre Flut von Flugblättern und Traktaten sich über ganz Europa ergoss.

Schon im Vorfeld der Reformation wurden Lieder gezielt für die politische Meinungsbildung eingesetzt. Kampf- und Spottlieder hetzten die Kontrahenten gegeneinander auf, verbreiteten die Nachricht von den grossen Kriegen und Aufständen und bildeten in einer noch wenig alphabetisierten Gesellschaft ein wichtiges Medium der Ideenkämpfe. Die umfangreiche Zahl von im Druck erschienenen oder abgeschriebenen Liedern aus diesen Jahren spiegelt das breite Interesse der Zeitgenossen an den grossen Umwälzungen wider.

Hatte die Obrigkeit schon vor der Reformation versucht, den politischen Liedern zu wehren, die vorgelesen und vorgesungen die Meinungen eminent beeinflussten, so steigerte sich die Angst vor unkontrollierten Ausbrüchen noch während der Zeit der Bürgerkriege, die zwischen katholischen und reformierten Eidgenossen, aber immer wieder

auch zwischen der Stadt Bern und ihren Untertanen sich entfachten. Neben Musik und Lied spielte der Tanz eine zentrale und unentbehrliche Rolle bei Festen, denn Kirchweihe und Fasnacht als Höhepunkte im Jahresablauf boten einer Bevölkerung, die oft genug Hunger, Krieg und Krankheit kannte, die seltene Möglichkeit, aus der Bedrängnis auszubrechen und sich einige Stunden in Rausch und Überfluss zu vergessen.

Immer wieder schlugen solche Feste in politische Demonstrationen, in Aufstände oder gar Kriege um, rief doch die Befreiung im Festakt nach der Freiheit im Alltag – und aus der Theatralisierung wurde blutiger Ernst.¹⁰³ Auf diesem Hintergrund sind die während mehr als zwei Jahrhunderten wiederholten Tanz- und Liedverbote zu sehen, welche die Angst der Obrigkeit vor dem Funken, der das Pulverfass zum Explodieren bringt, widerspiegeln.

In der Stadt Bern ebneten die Fasnachtsspiele und -umzüge, welche die Kirche in den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts immer offener und aggressiver verspotteten, der Reformation das Feld, wobei das «Bohnenlied» von 1523, das den Ablass verhöhnte und dessen Refrain «nun gang mir aus den Bohnen!» sprichwörtlich wurde, den Höhepunkt bildete. Drei Jahre später sah sich die Obrigkeit veranlasst, alle Lieder, die direkt in die Reformationsfragen eingriffen, zu verbieten.¹⁰⁴

Haben M. H. geraten, dass Niemand's dhein Lied singe, das die Disputatz, Zwingli, Luther old derglichen berürt, bi eins Manotz Leistung.

Dass Lieder zu Staatsaffären werden konnten, davon zeugt eine langjährige Auseinandersetzung um ein Spottlied, das die Oberländer Unruhen von 1528 zum Inhalt hatte und sich höhnisch gegen die Unterwaldner richtete. Als das Lied zehn Jahre später auf den Jahrmärkten in Strassburg feilgeboten wurde, beklagten sich die fünf Orte bitter:¹⁰⁵

Uns begegnot durch dis ingeschlossen und von einem truck abgeschrieben lied (wöllichs dan an gemeinen Jarmerkte in iüwer Stadt offentlich veyl gehept und verkoufft worden ist) nit ein kleine, sondern hohe schmach und schand, die uns zum höchsten beschwärt, da wir darin vorab in unserem waren ungezwiffloten cristlichen glauben, dennach in unsern eren, gutten lümbden und namen wider den nüw uffgerichten Landtsfriden geschmächst und angerürt werden.



Pfeiferbrunnen, Skulptur von Hans Gieng um 1545, Inventarisierung der bernischen Kunstdenkmäler. Die Figur stellt einen Dudelsackbläser in zerlumptem Rock dar. Auf seinem Rücken sitzt ein Äffchen und bläst die Schalmei. Der Brunnen gibt uns das Bild eines fahrenden Musikanten der frühen Neuzeit.

Obwohl Bern sofort reagierte, den Verkäufer bestrafte und die restlichen Exemplare verbrennen liess, tobte an den Tagsatzungen noch während Jahren der diplomatische Kampf zwischen Bern und der Innerschweiz, die unverhohlen mit militärischen Mitteln drohte. Als Autor wurde – wohl zu Recht – der Berner Schreiber und ehemalige Musiker Cosmas Alder vermutet, dessen exemplarische Bestrafung die Innerschweizer forderten. Schliesslich wurde Cosmas Alder, dem die Verfasserschaft zwar nicht nachzuweisen war, der aber offensichtlich mit dem Strassburger Buchdrucker in Verbindung stand, zu einer Geld- und Haftstrafe verurteilt. Durch das ganze Ancien Régime hindurch finden sich gegen Dichter und Sänger unbotmässiger Lieder solche Beispiele harter Repressionen und Bestrafungen, wie Gefängnis oder gar Landesverweisung.¹⁰⁶

Dass weiterhin gefährliche und brisante Lieder auftauchten und mündlich oder im Druck weitergegeben wurden, dies konnte auch eine strenge Zensur nicht verhindern, und immer wieder entzogen sich Hausierer, die die Lieddrucke bis in die hintersten Täler der Landschaft brachten, dem Zugriff der Obrigkeit. Die regelmässigen Wiederholungen von Verboten weisen darauf hin, dass solche Übertretungen an der Tagesordnung waren.¹⁰⁷

Auch das Aufspielen zum Tanz wurde immer strenger reglementiert, bis die Kirchweihen in der Reformation sogar ganz abgeschafft wurden, ohne dass sich das Verbot allerdings in den ersten Jahren hätte durchsetzen können.¹⁰⁸ Überzeugt, dass solche Festlichkeiten für den Müssiggang der Bevölkerung verantwortlich seien und dass das Unwesen der Gaukler, Glücksspieler und Musikanten unweigerlich den Zorn Gottes über das Land rufen werde, entschied sich die Obrigkeit im Jahre 1593 für eine grundsätzliche Verurteilung:¹⁰⁹

nit allein bi uns, sondern ouch anderstwo, [zeigen sich] allerley gougglern spillüten, farsentryben, glückhäfen-uffrichter und andersolich volch, so den gemeinen man von güten wercken zů verschwendung des sinen, ja ouch mehrmalen von dem hören gottlichen worts abtrybt.

Die Sittengesetze wurden bis ins 17. Jahrhundert immer strenger und regelten unerbittlich den christlichen Alltag. Durchdringen sollte die Furcht vor dem nahen Ende der Welt alle Menschen, um sie von den sündigen Vergnügungen abzuhalten. Dass der Mensch von Natur



Hans Jakob I. Dünz (1575-1649), Drei fremde Geiger, Federzeichnung 1636 aus dem «Lochrodel» der Stadt Bern, STAB. Hans Jakob Dünz, Glasmaler und Zeichner, war seit 1617 auch Chorweibel. Zu seinen Aufgaben gehörte die Beaufsichtigung der vom Chorgericht Verurteilten, über die er Buch – den sogenannten Lochrodel – zu führen hatte. Seine karikaturenhaften Zeichnungen von Gefangenen erlauben uns einen Einblick in soziale Schichten, die sonst kaum im Bild überliefert sind.

aus abgrundtief schlecht sei, davon war man felsenfest überzeugt, und nur die strenge Zucht von weltlicher und kirchlicher Obrigkeit konnte ihn vor der sonst unausweichlichen ewigen Verdammnis retten.¹¹⁰

Nach der Reformation hatten in allen Kirchgemeinden Chorgegerichte, deren Mitglieder ältere, angesehene und vom Landvogt ernannte Männer waren, über die Einhaltung der öffentlichen Ordnung zu wachen und in aller Schärfe gegen die Spielleute vorzugehen.¹¹¹ Jeden zweiten Sonntag nach der Predigt behandelten sie zusammen mit dem Pfarrer die kleineren und grösseren Verstösse gegen die guten Sitten, erteilten Strafen oder gaben in schwereren Fällen die Sache nach Bern weiter. Die Protokolle dieser Chorgegerichte erlauben einen Einblick in das alltägliche Leben der Menschen des Ancien Régime und bilden gerade in bezug auf das Tanzen und Singen dank der zahlreich angeführten Verbote eine wichtige Quelle.

Das gefährliche Lied

Als im ausgehenden 18. Jahrhundert die Aufklärer den Begriff «Volkslied» prägten, schwebte ihnen ein Idealbild eines Volkes vor, das unverdorben durch die Einflüsse der städtischen Zivilisation seine alten Bräuche, Lieder und Sagen hochhält; in der Begeisterung für das Ur-



Hans Jakob I. Dünz (1575-1649), Eine Dirne wird mit Rutenschlägen aus der Stadt gewiesen. Der Stadttrompeter führt den Strafumzug an. Federzeichnung 1640 aus dem «Lochrodel» der Stadt Bern, STAB.

sprüngliche und Reine schwang die Ablehnung der städtischen und höfischen Lebensformen mit. Die emotionelle und oft von Illusionen und Projektionen begleitete Diskussion um das Volkslied sowie die unreflektierte Übertragung des Begriffes auf vorangehende Epochen erschweren heute das Verstehen der Liedkultur der frühen Neuzeit.

Vieles über die Liedkultur des Ancien Régime liegt noch im Dunkeln: Zu welchen Gelegenheiten wurde gesungen und von wem? Welche Lieder wurden vorgesungen und welche sang man gemeinsam? Wer verfügte über welches Repertoire? Wie verhielten sich mündliche Überlieferung und schriftliche Verbreitung zueinander? Ausser Zweifel steht, dass sich schriftliche und mündliche Tradition gegenseitig beeinflussten, doch wie sie sich im Verlauf der Jahrhunderte entwickelt und verändert haben, entzieht sich zu einem grossen Teil heutiger Kenntnis.¹¹² Die erhaltenen Quellen gewähren nur noch einen kleinen Einblick in ein einstmaliges Liedgut, wurden doch die meisten Lieder nur mündlich weitergegeben, und da kaum jemand Lieder sammelte, am wenigsten die populären, wurden viele gedruckte oder handschriftliche Texte nur durch Zufall überliefert.¹¹³

Fahrende Sängern und Sänger zogen auch nach der Reformation durch die bernischen Lande, aber ihr Ansehen sank beständig. Einer der letzten in der Tradition der gebildeten spätmittelalterlichen Sänger war der Toggenburger Benedikt Gletting, der nach 1515 im Oberland Wohnsitz nahm und als Schullehrer und fahrender Sänger bis um die Mitte des Jahrhunderts tätig war.¹¹⁴



Hans Jakob I. Dünz (1575-1649), Eine fahrende Drehleierspielerin «Lyren Meiteli». Federzeichnung 1634 aus dem «Lochrodel» der Stadt Bern, STAB.

Die massenhafte und billige Verbreitung der Lieder als Flugblatt-drucke ergänzte zwar die mündliche Tradition und bildete eine wichtige Einnahmequelle der fahrenden Sänger, verringerte aber auch ihre soziale Stellung. Gab es im 15. Jahrhundert noch Sänger wie Veit Weber, der mit seinen Liedern in einer Gesellschaft, in der nur wenige lesen konnten, ein grosses Prestige errang, so gehörten nun die Liedersänger zusammen mit den Gauklern und Bettlern zum Abschaum der Gesellschaft, in einem Atemzug mit Hausierern und Kalenderträgern erwähnt.¹¹⁵

Auch wenn die Liedtradition mit literarischen Ambitionen, die im 15. und frühen 16. Jahrhundert einen Höhepunkt erlebt hatte, von ein paar Liederdichtern im Oberland im alten Stil bis weit ins 17. Jahrhundert hinein fortgesetzt wurde, fristete sie ein Schattendasein; immerhin wurden weiterhin Lieder auf die grossen Ereignisse der Zeit – Schlachten, Unglücksfälle, Katastrophen – geschrieben.¹¹⁶

Ein markanter Vertreter unter den Gelegenheitsdichtern war der Buchbinder, Posaunist, Wirt, Maler und Dichter Hans Rudolf Grimm (1665-1749) aus Burgdorf, der neben einer erfolgreichen Schweizerchronik auch Lieder verfasste und sie unter seinem Namen im Druck vertreiben liess.¹¹⁷

Da solche Lieder dazu bestimmt waren, von einem einzelnen Sänger vorgetragen zu werden, stellt sich die Frage, was gemeinsam bei Gastmählern, bei Festen oder bei der Arbeit gesungen wurde. Vor allem anhand von indirekten Quellen, wie Verurteilungen und Verboten, aber

auch oft herablassenden Urteilen Gebildeter, lässt sich nachweisen, dass es ein solches Liedgut gegeben hat, weit umfangreicher als die zufällig erhaltenen Lieder. Nur durch Zufall haben sich aber solche Lieder erhalten. Um 1900 hat Adolf Fluri für die Berner Stadtbibliothek aus einem alten Haus im Saanenland ein «sehr defektes Bändchen» mit populären Lieddrucken des 17. Jahrhunderts gerettet, das wie viele populäre Drucke, die von Hausierern und fahrenden Sängern vertrieben wurden, nur den Vermerk «Gedruckt in diesem Jahr» trägt.¹¹⁸

Geistliche und weltliche Lieder, Erbauliches und Unterhaltendes wechseln sich ab, wobei die Melodien als bekannt vorausgesetzt wurden, da der Notendruck noch sehr lange ein teures Unterfangen blieb und kaum jemand das Notenlesen verstand. Der Hinweis «Zu singen nach der Melodie» sollte bis ins 20. Jahrhundert die gebräuchliche Formel bleiben, so dass sich nur in einzelnen Fällen die Melodie eruieren lässt. Solche Lieddrucke müssen massenhaft verbreitet worden sein, doch bis in die jüngste Zeit hinein der Erhaltung für wenig wert erachtet, entziehen sich gerade die populärsten weitgehend der heutigen Kenntnis.

Im Bauernkrieg von 1653 konnten die Aufständischen an das bekannte Tellen-Lied anknüpfen und die alten Melodien mit neuen Texten unterlegen.¹¹⁹ Dass solche Lieder selbst nach der Niederlage der Bauern streng verboten wurden, belegt, wie sehr man hier noch immer eine mögliche Gefahr für Ruhe und Ordnung witterte. Das Tellen-Lied muss noch bis weit ins 18. Jahrhundert hinein bekannt gewesen sein, denn immer neue Textvarianten tauchten auf und erregten den Zorn der Obrigkeit, die noch 1733 gegen eine neue Version dieses Freiheitsliedes einschritt:¹²⁰

Wir sind glaubwürdig benachrichtiget worden, ob solte von einichen boßhaft fridhässigen, übelgesinneten gemühteren ein schandtlich ruhwstörend und aufrührisch lied, so zum titul tragt «Willhelm wo ist der Telle» gemacht, ja gar einichen orthen lobl. Eydtnoßschaft ohngescheüwet öffentliche abgesungen werde.

Hoffnungslos war das Unterfangen der Obrigkeit, durch Verbote allein der missliebigen Liedkultur Herr zu werden, so dass ihr die Psalmen, die seit der Mitte des 17. Jahrhunderts in allen Kreisen der Bevölkerung eine stets wachsende Beliebtheit und Verbreitung gewannen, als unerwartete Konkurrenz der populären Lieder willkommen waren.

Das Psalmensingen war nicht verboten, die Obrigkeit förderte im Gegenteil diesen Gesang nach Kräften, der auch ausserhalb des Gotteshauses in der Familie und im Freundeskreis gepflegt werden sollte und der ja nach der grossen Schulordnung von 1675 zum wichtigen Unterrichtsstoff erklärt worden war. In ihrer Förderung ging die Obrigkeit sogar so weit, dass sie in ihren Verboten unzüchtiger oder aufrührerischer Lieder an deren Stelle das Psalmensingen vorsah, wie es in einer Satzung, die 1680 für die Schön- und Schwarzfärber erlassen wurde, heisst:¹²¹

desgleichen sollen weder von Meister noch Gesellen in freyen zechen und Mählern bey den Tischen einige üppige Lieder nicht, sondern nur christliche Lieder und Psalmen gesungen werden.

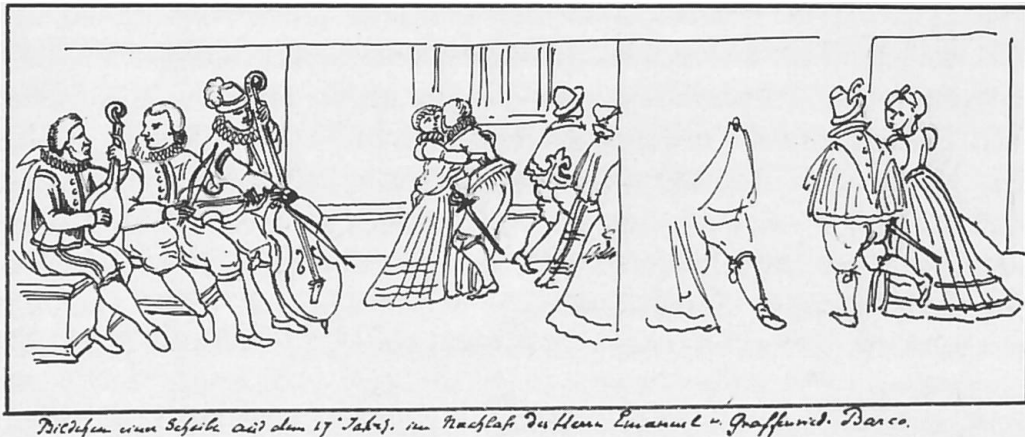
Die Vorstellung, dass an einem ausgelassenen Festessen eine Schar schwer angeheiterter Männer Psalmen sangen, grölten und lallten, erstaunt heute, doch lassen die Quellen keinen Zweifel daran, dass für viele die Psalmen zum wichtigsten, oft gar zum einzigen Liedgut wurden, ja noch mehr, zu ihrem Klang wurde, wenn andere Musik fehlte, sogar getanzt.¹²²

Von der «liedlosen Zeit» des 17. Jahrhunderts zu sprechen, ist nur die eine Seite des Phänomens,¹²³ denn wenn das Psalmensingen auch mit einer älteren Liedtradition gebrochen hat, so bereitete es doch die Grundlagen für das Entstehen einer neuen musikalischen Volkskultur vor. Mit dem Psalmengesang gewann auch eine ungebildete Bevölkerung ihre musikalische Sprachfähigkeit, so dass er zum Ausgangspunkt einer breiten weltlichen Musikpflege werden konnte.¹²⁴

Tanz und Tanzverbot

Mit aller Schärfe hatten die Reformatoren das Tanzen, Inbegriff der Zuchtlosigkeit und Zeichen der Abwendung von Gott, verurteilt und stimmten damit völlig mit den Intentionen der Obrigkeit überein, die im Tanz immer wieder den Keim der sozialen Unrast witterte. Das grosse Sittenmandat von 1661 fasst ausführlich die moralischen und politischen Argumente zusammen:¹²⁵

Zu hievor gedachtem Laster der Unkeuschheit ist auch ein nicht geringer Anlass das muthwillige leichtfertige Springen und Dantzen,



Tanzszene, Zeichnung von Eduard von Rodt (1849-1926) nach einem Glasgemälde des 17. Jahrhunderts, BHM. Fidel, Bass und Halszither bilden die Tanzmusik eines städtischen Balls. Trotz aller Verbote waren Tanz und Tanzmusik weit verbreitet.

welches ohne ergerliche Geberden und böse unzüchtige Gedanken nicht abgeht: Daraus auch andere ungute Frücht, under verehlichten und unverehlichten erwachsen: Als Argwohn, Neid, Hass, Todschlag und dergleichen: Welcher Sünden sich auch die Zuseher sich theilhaft machen.

Da das Tanzen nicht von einem Tag auf den anderen zum Verschwinden gebracht werden konnte – ein Fest ohne Tanz war und blieb undenkbar –, suchte die Obrigkeit vorerst, es immer mehr einzuschränken. Waren 1536 nur noch an Hochzeiten ganze drei Tänze erlaubt¹²⁶, so wurden auch diese sieben Jahre später rigoros verboten.¹²⁷

Über zweihundert Jahre kämpfte die Obrigkeit gegen das Tanzen und damit gegen einen zentralen Bestandteil des Musiklebens, und immer neue und härtere Strafen wurden gegen Tänzer und Spielleute erlassen, allein – alles nützte nichts. Gerade die regelmässige Wiederholung der Verbote zeigt, dass das Tanzen nicht ausgerottet werden konnte.¹²⁸

In den Chorgerichten gehörten die Verhandlungen wegen verbotenen Tanzes zu den immer wiederkehrenden Geschäften, wie einige Beispiele aus Saanen, dessen Chorgerichtsverhandlungen gut untersucht sind, belegen. Das Verbot der Obrigkeit wurde wohl in allen Bevölkerungsschichten regelmässig übertreten, doch endeten wahrscheinlich die wenigsten Übertretungen vor dem Chorgericht, da die meisten

Tanzanlässe sicher unentdeckt blieben. Dass viele Landleute mit dem Tanzverbot ganz und gar nicht einverstanden waren, zeigt folgendes Urteil aus dem Jahre 1627:¹²⁹

Glodi Jersing, daß er geret habe, er welli synen Kinden tantzen nit weren, dan er vermeine nit, daß es Sünd syge; 2 Tag Gfangenschaft.

Vielfach kamen Tanzanlässe nur vor Gericht, weil die Feste in Handgreiflichkeiten ausarteten, wie eine Hochzeitsfeier aus dem Jahre 1622 drastisch belegt:¹³⁰

Hans Würsten [...] habe an einem Hochzyt dem Abraham Schmid sys Gygen genommen und an die Wand geworffen, daß dieselbige zu Stücken brochen sygi, glychfals Michel Trog syn Pfyffen auch genommen und zerschlagen, von wegen, daß sy ihme nit uffmachen wellen.

Unter diesen Umständen fristete die Tanzmusik nur ein Schattendasein, die unbotsamen Spielleute gehörten zu den ärmsten Schichten der Bevölkerung und mussten immer mit den Tänzern auf der Hut vor strengen Strafen sein. Fremde Musikanten wurden unbarmherzig ausgewiesen, so dass die meisten Musikanten Einheimische waren, die nur nebenbei an Hochzeiten und Taufen sowie an Markttagen und Festen



Rundscheibchen Christen Betschen als Pfeifer und Barbara Meiden 1647, BHM.

des Jahresablaufs und oft an versteckten Orten – in Wäldern, auf Alpen oder in Scheunen – zum Tanz aufspielten.¹³¹

Eine grosse Versuchung für die tanzfreudigen Berner stellten die Kirchweihen in den angrenzenden katholischen Orten dar, wie die Chorgerichtsakten mit ihren häufigen Verhören über den Besuch eines Dorffestes im Wallis, in der Innerschweiz oder in Freiburg bezeugen. Wem ein solcher Kirchweihbesuch nachgewiesen werden konnte, drohten empfindliche Strafen, denn nicht nur hatte der Schuldige gegen die Sittengesetze verstossen, sondern sich auch dem gefährlichen Einfluss der feindlichen Religion ausgesetzt.¹³²

Nicht einfach war es für die Chorrichter, das Tanzen nachzuweisen, versuchten sich die Angeklagten doch immer wieder damit herauszureden, sie hätten nur Lieder und Psalmen gesungen und überhaupt nicht getanzt, wie ein Eintrag von 1673 in Saanen bezeugt:¹³³

Christian Schmultzi, als er im Saltzwasser Kindbeti gehalten, habe man da gyget und dantzet, er verspricht sich, man habe gygt, aber nur Lieder und Psalmen, dantzet habe niemand.

Ein anderer Fall aus dem Jahre 1646 befasst sich mit einem Handwerker, der seine selbstgebauten Geigen auf dem Markt von seinen Kindern verkaufen liess. Die Geige vorspielen oder zum Tanz aufspielen – um diesen kleinen, aber entscheidenden Unterschied dreht sich das Verhör:¹³⁴

Adam Russi erzieche syne Kinder zum Gygen und liederlichen Wäsen. Ist syn Bescheid, er bruche sy zuo arbeiten und zwar mache er viel Gygen, die schicke er ihnen, daß sy die verkouffen und er Gält gewine, zu Dantz zu gygen habe er ihnen gewerd, allein am Märith habe man sy mit Gewalt darzu triben, ander gygen aber auch, die ryche Lüt sigend und wan man die straffe, so straffe man die Synen auch bilig. Ist zur Warnung ein Tag in Gefangenschafft erkhendt.

Dass der Tanz trotz des strikten Verbotes während fast zweihundert Jahren seine Beliebtheit in Stadt und Land keineswegs verloren hatte, dieser unliebsamen Tatsache konnte sich auch die Obrigkeit am Ende nicht verschliessen, und 1728 wurden die Tänze bei Hochzeiten wieder zugelassen, eine Konzession, die die Rechtssetzung wieder näher an die Realitäten heranführen sollte. Alle anderen Tanzanlässe blieben noch

eine Generation lang verboten, allerdings mit immer geringerem Erfolg. Wie ein Rundschreiben an die Amtsleute aus dem Jahre 1735 bezeugt, drängten offenbar jetzt auch wieder vermehrt fremde Musikanten ins Land.¹³⁵

Fürs andere, und indemme auch allerhand frembde Gyger, Hackbrättschlager unter dem Schein Musicierens ebenfahls auch den Dörfferen nach, im Bättel herumbstreichen, und dem Land beschwärllich fallen, wirst du auch männiglich insinuieren lassen, dergleichen Dorff- und Bättlergygeren und Musicanten sich zu müssigen, ihnen keine Handreichung zethun und selbige auss dem Land zu weisen, mit Betrohung, wann von jetzt über ein Jahr sie sich ferners im Land blicken lassen wurden, sie neben Abnemmung der Gygen noch mit Straffen wurden belegt werden.

Wohl nur kurze Zeit wird auch dieses Verbot, dessen Auswirkungen Karl Viktor von Bonstetten schildert, befolgt worden sein:¹³⁶

Die fremden Geiger wurden vertrieben; die Nationalmusick ist, wie das Hirtenleben, sanft und eintönig.

Da ja die einheimische Unterhaltungsmusik in den Jahrhunderten des strengen Tanzverbotes kaum Möglichkeiten der Entfaltung gekannt hatte, erstaunt es nicht, dass fremde Musiker bei der geringsten Lockerung der Sittengesetze in Stadt und Land Anklang fanden.

INSTRUMENTE UND INSTRUMENTENMACHER

Eine ganze Reihe von Instrumenten wurde bereits im Zusammenhang mit den Stadtspielleuten erwähnt, die neben ihren «amtlichen» Instrumenten aber auch solche beherrschten, die für den städtischen Dienst nicht vorgeschrieben waren.

Aus einem Anstellungsschreiben der Stadt Freiburg für den Berner Stadttrompeter Hans Wannemacher aus dem Jahre 1588 ist ersichtlich, dass neben die schon bekannten Instrumente Geige und Dudelsack treten, die beide zur Unterhaltung und zum Tanz gespielt wurden.¹³⁷

Hans Wannemacher, ein Trümmeter, zinckenblaser, violinzücker und sackpfyffer von Bern ist in Trümmeter und pffyffendienst empfangen.

Den Psalmengesang in der Kirche führten im 17. Jahrhundert neben den Posaunen die Zinken an, Holzblasinstrumente mit Trompetenmundstück und ohne Zungen, die als durchdringende Melodieinstrumente dienten. Einer Schlange nachgebildet war der Basszinken, der aus diesem Grunde Serpent hiess.¹³⁸

Immer mehr an Ansehen verlor der meist als Sackpfeife bezeichnete Dudelsack, das Instrument der zum Tanz aufspielenden Bettelmusikanten, deren Verurteilungen die Chorgerichtsmanuale füllen.¹³⁹ Die Figur eines solch fahrenden Musikanten thront bis heute auf dem Dudelsackpfeiferbrunnen an der Spitalgasse.¹⁴⁰ Obgleich sich im 16. Jahrhundert der Dudelsack noch gelegentlich in der Militärmusik findet, musste dieses verfehlmte Instrument auch hier bald weichen, so dass Pfeifen und Trommeln zu den gewöhnlichen Instrumenten des militärischen Auszugs wurden und im Verlauf des 16. Jahrhunderts alle anderen Besetzungen ersetzen.

Für die traditionellen Instrumente der Alphirten und für ihre Musik interessierten sich zwar die Gelehrten schon im 16. Jahrhundert, allerdings nur im Rahmen humanistischer Abhandlungen über das Heimweh der Schweizer und über die Eigentümlichkeiten der Bergbewohner.¹⁴¹ In der Praxis scheint auch hier die protestantische Angst vor heidnischen oder gar katholischen Überlieferungen die althergebrachten Bräuche zurückgedrängt zu haben, und bis weit ins 18. Jahrhundert hinein blieb das Misstrauen gegenüber der Landbevölkerung und ganz besonders gegenüber den Bergbewohnern und ihren Traditionen bestehen. So wurde 1661 ein Hirte in Bolligen verurteilt, weil er zur Weihnachtszeit Alphorn gespielt habe:¹⁴²

Item ist klagt worden, dz vergangenen neüw jahr Zyt mitt einem alphorn Wienacht gsang verübt worden. Soll wyer nachgfragt werden, und derjünige darum bschickt werden.

Er habe nie ghört dz Hornen verboten, und wan er in synem Heimat darumb verklagt wurde, wurden die Corrichter sägen, der wäre fuler, der ihn verklagt, dan er.

Das Instrument, das im 17. Jahrhundert am häufigsten erwähnt wird, ist zweifellos die Geige, die in allen Sparten der Musik ihren Sie-

geszug antrat.¹⁴³ Dabei wird es sich in den seltensten Fällen um kunstgerecht gebaute Instrumente gehandelt haben, sondern eher um Geigen, die von Handwerkern auf dem Land hergestellt und durch Hausierer überall verkauft wurden und nicht erhalten geblieben sind.

Nur ein Geigenbauer, der das Handwerk sicher von Grund auf erlernt hatte, ist namentlich bekannt: Hans Krauchthaler aus Oberbalm, um 1652/55 geboren und nach 1699 gestorben.¹⁴⁴ Seine mit reichen Intarsien verzierten Instrumente in archaischer Bauart weisen auf Vorbilder im Schwarzwald hin und sind wohl ihres Schmuckes wegen bis heute bewahrt worden. Dass enge Beziehungen zu Geigenbauern im Schwarzwald bestanden, zeigt auch ein Hinweis im Inventar des Collegium musicum der Studenten, wo zwei Violinen aus Waldshut aufgeführt werden. Erwähnt werden gelegentlich, wie z.B. im Instrumentenverzeichnis des studentischen Musikkollegiums, auch Bratschen, Celli und Kontrabässe; auch als nötiges Fundament für die Kinderstimmen der Schüler in der Kirche findet sich manchmal der Bass.¹⁴⁵

Ein weiteres Streichinstrument, ebenso wie der Dudelsack als Bettlerinstrument bekannt, war die Drehleier¹⁴⁶, deren Spieler, fahrende Musikanten, in einer Verordnung aus dem Jahre 1637 ausdrücklich als das «lose und unverschampte gind» erwähnt werden:¹⁴⁷

Ist uns Oberkeitlichen Amtshalter zu notwendiger Abschaffung sölichen unnützen gsints und verhütung uß iren ergerlichen, anlässigen wandel besorgenden übels und schadens obgelegen. dir hiemit ernstlich zu bevelchen, alles derglychen, in dyner Amptsverwaltung sich befindenen lose, frömbde und ußländische Lyren und Lumpengsind ze ermanen, sich uß dem Land ze machen. Und so sy uff geschechne warnung nit fort züchen wurden, soltu sy 24 stund in gfangenschaft leggen, ire Lyren und Instrument zerbrächen und sy volgents mit dem Eydt von Statt und Land verwysen lassen.

Die spärlichen Quellenangaben erlauben es leider bei vielen Instrumenten nicht, etwas über ihre Bedeutung im musikalischen Leben auszusagen. Beiläufig wird 1699 von Flötenunterricht – von einem Stadtposaunisten erteilt – gesprochen, ein Hinweis dafür, dass auch dieses Instrument nicht unbekannt war und als Hausmusikinstrument gepflegt wurde.¹⁴⁸ Neben Hackbrett¹⁴⁹ und Clavichord¹⁵⁰, die sicher belegt sind, wurden, wie schon erwähnt, im privaten Bereich auch Orgelpositive verwendet.¹⁵¹



Balthasar Anton Dunker (1746-1807), Musizierendes Orchester am Flussufer, Aquarell, KMB.

AUFKLÄRUNG UND REVOLUTION

STADT UND GESELLSCHAFT IM 18. JAHRHUNDERT

Der machtvolle Ausbau des bernischen Staates in der Zeit nach der Reformation veränderte auch das Bild der Stadt Bern. Erstreckten sich die Aufgaben der Obrigkeit bis anhin vor allem auf die äussere Sicherheit und die Wahrung des rechten Glaubens, so bezog nun die Sorge für das Wohlergehen der Untertanen vermehrt auch das Armen- und Gesundheitswesen sowie Massnahmen zur wirtschaftlichen Vorsorge mit ein, wie die grossen Spitalbauten, die Waisenhäuser und das Kornhaus bezeugen. Die Hauptstadt veränderte ihr Gesicht: Aus der mittelalterlichen Handwerkerstadt wurde ein Regierungs- und Verwaltungszentrum, das im 18. Jahrhundert etwa 12000 Einwohner zählte.

Ein kleiner Kreis von städtischen Familien, der sich seit dem 17. Jahrhundert immer deutlicher gegen die anderen Einwohner in Stadt und Land abschloss und sich fast ausschliesslich der politischen und militärischen Karriere widmete, teilte sich in die ertragreichen Ämter. Etwa um die 1000 Personen durften sich zu diesem Patriziat zählen; ihnen deutlich tiefergestellt waren die vielen einfachen Bürger – Handwerker, kleine Beamte, Vertreter freier Berufe und Geistliche –, die keine Aussicht auf ein politisches Amt hatten, und nicht einmal ein gesichertes Niederlassungsrecht in der Stadt besaßen diejenigen, deren Arbeit unentbehrlich war: die grosse Zahl von Knechten, Mägden, Tagelöhnern und Arbeitern.

Ebenso gross waren die sozialen Unterschiede bei den ungefähr 400000 Einwohnern, über die die bernische Obrigkeit im ganzen gebot. In den Landstädten lebte eine reiche Führungsschicht dem herrschaftlichen Lebensstil des Patriziates nach, und besonders in den Städten des Waadtlandes und des Aargaus erlaubte es der Reichtum einer Oberschicht, das bernische Patriziat noch an Glanz zu übertreffen. Ein grosser Teil der Bevölkerung aber war und blieb arm und hatte Mühe, auch nur das Notwendigste zum Überleben zu erarbeiten, so dass in Krisenzeiten manchmal über die Hälfte der Bevölkerung eines Dorfes auf Armenunterstützung angewiesen sein konnte. Wie überall in Europa beschleunigte sich auch in Bern seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts das

Bevölkerungswachstum; doch auch wenn dank der Intensivierung der Landwirtschaft und dem Entstehen einer ersten frühen Industrie ein grosser Teil der Leute ernährt werden konnte, mussten viele Berner schon im 18. Jahrhundert ihr Heil in der Auswanderung in ferne Länder suchen. Auf dem Hintergrund einer wirtschaftlichen Umwälzung, die in der industriellen Revolution des 19. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreichen sollte, ist auch die langsame Veränderung der gesellschaftlichen und politischen Ideen zu sehen, die das Zeitalter der Aufklärung und der Revolution geprägt haben.

Langsam wich die allgegenwärtige Furcht vor dem Bösen und dem baldigen Untergang und machte wieder der Hoffnung auf bessere Zeiten Platz, und ein neues Menschenbild, das den Menschen und seine Werke nicht mehr als abgrundtief schlecht verurteilte, sondern den einzelnen als durchaus verbesserungsfähig ansah, intendierte auch eine bessere und gerechtere Gesellschaft.¹⁵²

Man hat das 18. Jahrhundert das «gesellige Jahrhundert» genannt; in den Salons, den Lesegesellschaften, den Logen und den vielen mehr oder weniger gelehrten oder patriotischen Gesellschaften in Stadt und Land wurde das Ideal der neuen Geselligkeit zelebriert.¹⁵³

Vereint im Genuss der neuen Drogen Kaffee, Tee und Schokolade, trafen sich Männer und Frauen in den Salons, die Alternative und Konkurrenz zu den alten Männergesellschaften und ihren alkoholischen Exzessen geworden waren.

Auf diesem Hintergrund gewann die Musik ein neues Forum und wurde von einem neuen Publikum und dessen Welt geprägt, in der das Konzert mit all seinen Ritualen, Traditionen und Gewohnheiten, die bis heute in vielem vertraut sind, entstehen konnte.¹⁵⁴

Nicht mehr Stand und Geburt allein zählten in dieser Gesellschaft; Besitz und Bildung öffneten nun den Weg in die gesellige Welt des 18. Jahrhunderts, deren Ideale auch als Vorwegnahme der politischen Strukturen der Revolutionszeit angesehen werden können und auf deren Hintergrund die grossen politischen Umwälzungen der Jahre 1798 bis 1848 zu sehen sind: Die Neugestaltung des Staates in der Revolution suchte den veränderten Gegebenheiten in Wirtschaft und Gesellschaft gerecht zu werden.

EINE NEUE MUSIKALISCHE LANDSCHAFT

Das Ende des Tanzverbotes

Gesetz und Wirklichkeit klafften in der Sittengesetzgebung des Ancien Régime weit auseinander: Die Verbote, mit denen über 150 Jahre lang mit aller Macht das Tanzen und die «üppigen Lieder» bekämpft worden waren, zeitigten keinen Erfolg, das Tanzen blieb weiterhin Brauch, auch wenn die Chorgerichte in Stadt und Land Band um Band mit bestrafte Musikern und Tänzern füllten. Vom Patrizier bis zum Bettler tanzte jedermann, offenbar ohne schlechtes Gewissen, und man nahm es in Kauf, vor dem Chorgericht erscheinen zu müssen, wenn böswillige Denunzianten das Tanzvergnügen publik machten. Schliesslich kapitulierte die Obrigkeit, der es wohl vernünftiger schien, die Gesetze zu lockern als sie der kontinuierlichen Nichtbeachtung und so der Lächerlichkeit preiszugeben, und auch die aufgeklärten Theologen zeigten sich milder und predigten einen gütigen Gott, der seinen Kindern wohlgesonnen war.

Mit der Feststellung, dass die Tanzanlässe überhand genommen haben, und dem gleichzeitigen Hinweis auf das scharfe Verbot durch das Grosse Mandat von 1661, bestätigt die Sittenordnung von 1728 zwar die Verurteilung, tönt aber vorsichtig eine wertende Unterscheidung zwischen gesitteten Bällen aus bestimmtem Anlass und ungestümen Tanzvergnügen an:¹⁵⁵

Von Nacht-Tänzten

Obwohlen das Tantzten ins gemein durch das grosse Mandat verboten so erforderen dennoch die in Schwang gekommene Ball und Nacht-Täntz ein besonderes Einsehen, als solche, die da ohne andern Anlass auss lauter Üppigkeit angestellt werden, darbey mit köstlichen Collationen grosse Verschwändungen vorgehen, keine Zeit beobachtet wird, und viel Übels underlauffen kann.

Die epochale Neuerung findet sich einige Abschnitte weiter; je nach Schwere des Vergehens werden verschiedene Strafen vorgesehen, das Tanzen an Hochzeiten wird nicht mehr bestraft:

Jedennoch mit der Ausnahm, dass die Täntz allein an Hochzeiten, ohne Erlag der sechs Cronen, gehalten werden mögen.



Gabriel Lory (1763-1840), Tanz vor dem Gasthaus, Federpause, KMB.

Die Formulierung lässt vermuten, dass die bisherige Busse von sechs Kronen weniger als eine Strafe denn als eine unvermeidbare Steuer angesehen wurde.

Die Tatsache, dass das Tanzen zumindest an Hochzeiten ohne jegliche Geldbusse wieder obrigkeitlich genehmigt war, öffnete auch anderen Tanzanlässen Tür und Tor. Wie sehr das Tanzen damals schon zur selbstverständlichen Erziehung der besseren Kreise gehört haben muss, lässt sich daran erkennen, dass die Regierung sich im Jahre 1729 genötigt sah, Höchstthonorare für Tanzmeister festzusetzen.¹⁵⁶

Zuerst in der Stadt, dann auch auf dem Land immer häufiger toleriert, tauchen in den Chorgerichtsmanualen die Tanzanlässe jeweils nur noch auf, wenn sie völlig ausser Rand und Band gerieten oder gegen das Gebot der Sonntagsheiligung verstiessen. Chorgerichtsakten aus Röthenbach im Emmental aus dem Jahre 1745, laut denen an einem Sonntag verheiratete und ledige junge Männer und Frauen das Haus des Sigristen stürmten, Kirsch tranken und die halbe Nacht hindurchtanzten, überliefern einen solch schrecklichen Verstoss gegen die guten Sitten – eine Schilderung, die uns einen seltenen Blick in eine ausgelassene ländliche Geselligkeit tun lässt!¹⁵⁷

Da wurde zuerst der Sigrist zu red gestellt, warum er in seinem Haus statt und plaz zu dem gottlosen Kilt gegeben? wider die Hochoberkheitliche Ordnung Kirschenwasser ausgewirthe und zwar bis am morgen umb 3 uhr? Ja in seiner stuben tanzen lassen, in welches Winterzeit ein theil des Gottesdiensts, nemlich die Examina der alten, gehalten werden? Der Sigerist verantwortete sich also: Er habe von diesem Kilt nichts gewusst. Es seyen nach dem nachtesen etliche gute Freund zu Ihme zum liecht kommen, mit denen habe er und sein haus etliche Psalmen gesungen. Darauf sey eine schaar junger Leuthen nach der anderen mit seinem höchsten unwillen in sein haus gekommen, die ihne genöthiget, ihnen Brennts zu trinken zu geben: Laugne auch nicht, dass getanzt worden seye, von wem aber könne er nicht sagen, weilen er darzumalen nicht in der Tanzstuben gewesen.

Einer der Freunde des Sigrists schildert auch, dass man die jungen Leute vom Tanzen habe abhalten wollen:

Diese sagten gleich dem Sigerist, sie habend von diesem Kilt nichts gewusst, sondern seyen für sich selbst zum Sigerist z'abendsitz kommen, wie sie sich schon öfters vorgenommen hatten, umb mit allen ehren die Zeit bey einander zuzubringen. Sie habind auch den tanz hindern wollen, und den Geiger vermahnt, wann die jungen Leüth tanzen wollen, solle er den Kühereiyn aufgeigen.



Gabriel Lory (1763-1840), Drei Musikanten und zwei tanzende Paare, Federpause, KMB.

Zwei Welten stiessen aufeinander: alte Männer, die Psalmen sangen und friedlich den Abend genossen, und die junge Generation, die mit Tanz und Branntwein die Nacht durchfeiern wollte – auf der einen Seite der ehrwürdige Kuhreihen, auf der anderen Seite die gottlose Tanzmusik. Dass die beiden Welten nicht so klar geschieden waren, wie die Angeklagten es vor dem Chorgericht glaubhaft machen wollten, ist anzunehmen.

Brauchte es im Jahre 1745 immerhin schon sehr viel, bis ein Tanzanlass vor Gericht gezogen wurde, so erfolgte 1747 – wenigstens für die Städte – der Durchbruch: Das Tanzen in Privathäusern wurde erlaubt, allerdings nur werktags und nicht nach 9 Uhr abends.¹⁵⁸ Zwanzig Jahre später – 1766 – wurde das Tanzen noch einmal geregelt, wobei die Tanzanlässe nun endgültig den Geruch des Verbotenen verloren.¹⁵⁹

Vom tanzen. Wiewolen wir das tanzen in der hauptstadt und übrigen städten den burgeren und einwohneren derselben (mit ausnahm jedoch der knechten, mägden und taglöhneren, wie auch der ab dem land in die städt kommenden baurenleüthen) in privat- gesellschafts- und wirthshäusern zulassen, so soll doch solches nur bey tag erlaubt seyn und länger nicht dauren, dann bis abends längstens um neuen uhren; und wann in gesellschafts- und wirthshäusern getanzet werden will, soll dazu die erlaubnuß erhalten werden hier in der hauptstadt von unser reformationsscammer, und in den städten von unseren amt-leuten oder denen, welchen es competieren kann; auch soll man bey diesen vorfällen sich keiner kutschen oder einicher fahrzeugs bedienen, bey 15 thaleren buß für jedes mahl, so darwider gehandelt wurde.

Nach und nach wurden die Gesetze weiter gelockert, die Polizeistunde hinausgeschoben, in den grossen Bällen wurde die Nacht zum Tag. Bezeichnenderweise fällt die Installierung einer ersten Strassenbeleuchtung in die gleichen Jahre wie das Aufleben dieses neuen Berner Nachtlebens.¹⁶⁰

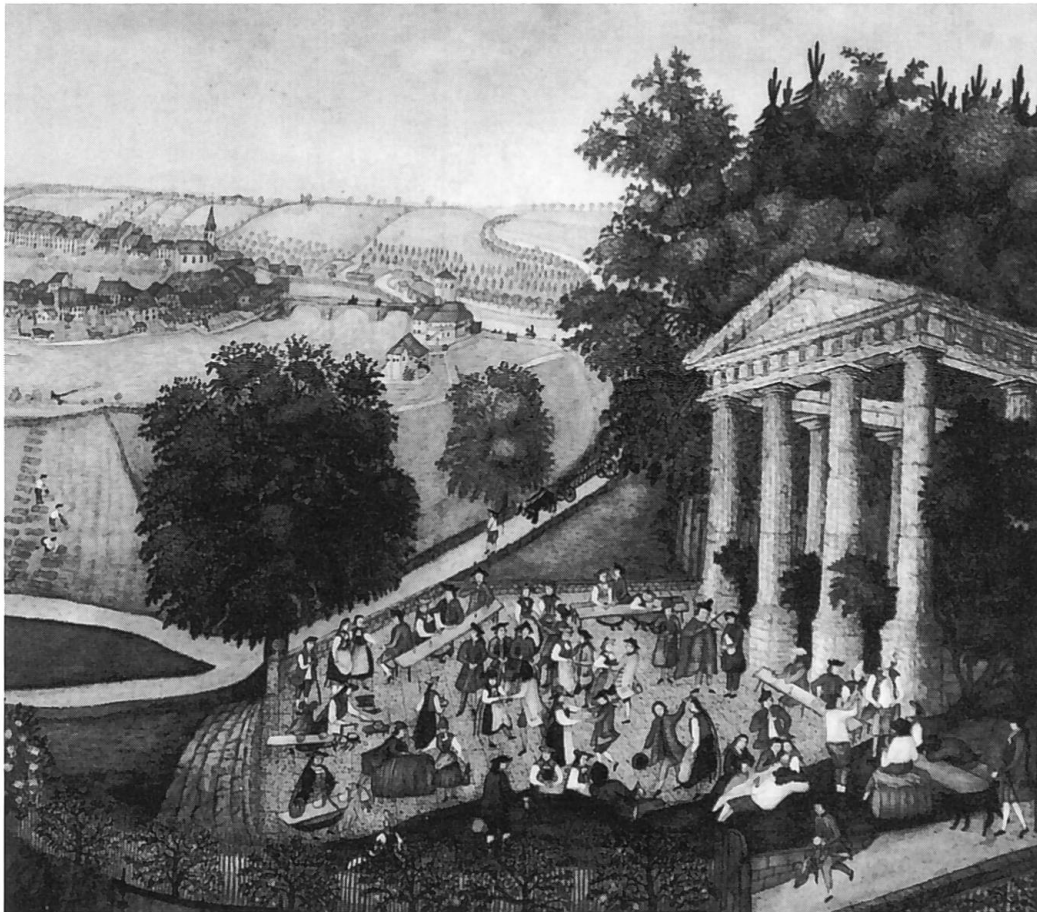
Auf dem Lande blieb das Tanzverbot, allerdings immer weniger beachtet, vorerst in Kraft; in den letzten Jahrzehnten des Ancien Régime wurden die Vorschriften schrittweise gelockert oder nicht mehr zur Anwendung gebracht: auf dem Land wie in der Stadt war das Tanzen ein unbeanstandeter Teil der Festvergnügen geworden.

Gottlieb Jakob Kuhn schildert in einem seiner Lieder die Erinnerung eines Mädchens an die schönen Tanzfeste, die anlässlich der mi-

litärischen Musterungen mit Geige, Kontrabass, Oboe (Hobelah = Hautbois) und Hackbrett stattfanden:¹⁶¹

*Da sy groß u chlyni Gyge
Hobelah u Hackbrett g'sy.
Niemer het is g'heisse schwyge
We me g'juhzet hei bym Wy.*

*Da hei d'Buebe um is ume
Gar so schamperarig tha,
U-n-is g'seit: «Gidult ! i chume !
Ig wott mit dir Hochzyt ha.»*



Ausschnitt aus einer Ansicht der Stadt Bern vom Gryphenhübeli, Aquarell um 1790, BHM. In einer antikisierenden Staffage stellt das Bild ein ländliches Fest mit Musik und Tanz vor. Die ländliche Idylle wird zum Ideal der städtischen Geselligkeit.

Weniger idyllisch fand der Luzerner Komponist Xaver Schnyder von Wartensee einen Tanzanlass im Oberland, in den er 1805 geriet:¹⁶²

Sie fanden den Tanzsaal, der zu ebener Erde lag, gedrängt voll von trampelnden Bauern und Bäuerinnen. Die Musik bestand aus einem Hackbrett, einem Pfeifchen und einem Kontrabass. «Wie schön ist es hier, wie herrlich ist die Musik!» sagten die Mädchen beim Eintritt in das aus kahlen Mauern bestehende Tanzzimmer. Schnyder konnte diese Ansicht nicht theilen; die durch Schweiss dünstige, verdorbene Luft, die nur durch zwei Öllampen bekämpfte Dunkelheit in dem sogenannten Saal und das erwähnte musikalische Trio stritten sehr dagegen.

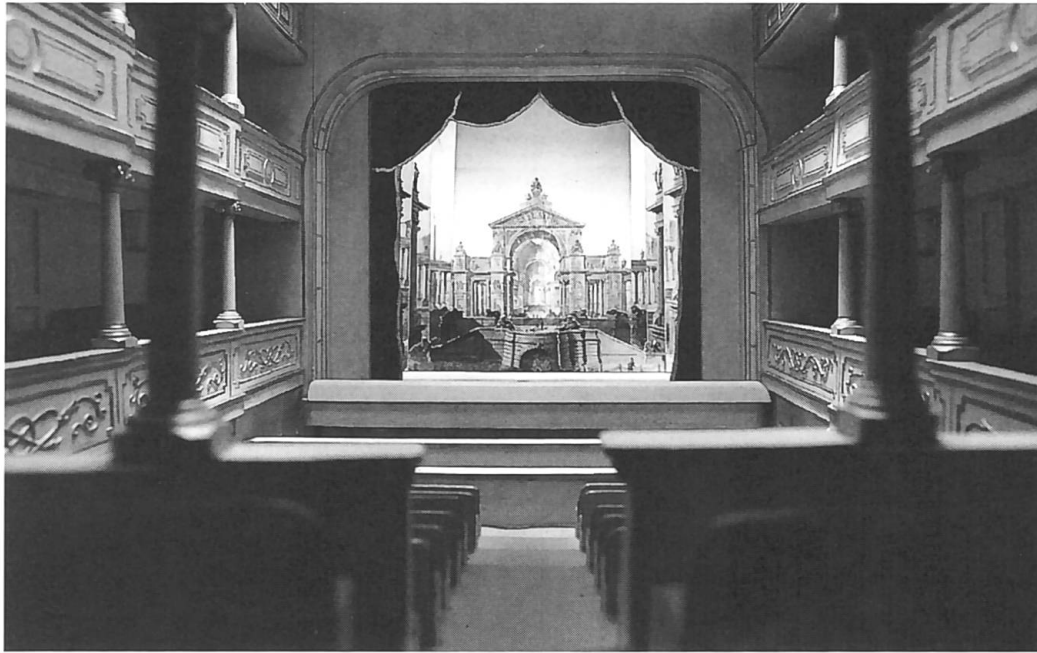
Auf dem Land wurde bald wie in der Stadt der Walzer zum beliebtesten Tanz, zusammen mit dem geradtaktigen Hopser, einem Vorläufer der im 19. Jahrhundert so beliebten Polka.

Bälle und Tanzmusik in der Stadt Bern

Wahrzeichen der neuen Geselligkeit in Bern war das Hôtel de Musique, ein Haus, das junge Patrizier mit obrigkeitlicher Erlaubnis 1770 mit verschiedenen Gesellschaftsräumen, einem Café und einem grossen Theatersaal im Zentrum der Stadt hatten erbauen lassen. Damit entsprach das Gebäude zwar den Anforderungen der modernen Geselligkeit, das Theaterspielen im neuerbauten Theatersaal blieb allerdings noch verboten, da die Obrigkeit doch nicht vollends mit den altehrwürdigen Sittengesetzen brechen wollte und vor der Errichtung eines festen Theaters noch zurückschreckte.

Fahrende Truppen, die seit langem in Bern alle möglichen Theaterstücke und auch Opern spielten, durften dies nur für eine beschränkte Zeit im «Ballenhaus», einem Gebäude, das für Ballspiele erbaut worden war, oder in provisorischen, barackenähnlichen Holzkonstruktionen auf einem Platz.¹⁶³ Noch die Berner Erstaufführung der «Zauberflöte» hatte 1796 in einem provisorischen Theater am heutigen Bärenplatz stattgefunden.¹⁶⁴

So besass nun Bern ein prachtvolles Theatergebäude, das allein für Bälle und grosse gesellige Anlässe gebraucht werden durfte. Sigmund von Wagner (1759-1835), der in seinen späten Jahren das ausgehende Ancien Régime liebevoll und humorvoll beschrieben hat, schildert uns



Rekonstruktionsmodell des Theatersaales im Hôtel de Musique 1770, erstellt 1952 von der Kantonalen Schnitzerschule Brienz im Massstab 1:15, Schweizerische Theatersammlung Bern. Das Bühnenbild zeigt den Tempel der Wissenschaften und der Künste nach einem Entwurf des Architekten Niklaus Sprüngli.

auch die heftigen Kontroversen, die mit dem Theaterbau verbunden waren.¹⁶⁵

Dieses, heute zu Bällen, Konzerten und zu einem Theater gewiedmete Hôtel de Musique ward im Jahr 1768 erbaut. Bei sogenannt Frommen, und hauptsächlich bei älteren Herren an der Herrengasse, erregte dieser Bau gewaltigen Ärger! – Auch, als 1770, zum ersten mal darinn getanzt wurde, und die oberen Logen, wegen den darinn angehäuften, vielen Zuschauern, immerfort krachten; und beinahe einzustürzen drohten; – war theils ein solcher Schrecken bei Vielen; theils ein solcher Jubel bei den andern, welche darinn eine gerechte Straffe des Himmels sahen! daß die Stadt lange davon in großer Bewegung war, bis endlich, die Logen genugsam gedruckt, und die Frommen, heisern Halses, beide zu kreischen aufhörten; und Tänzer und Tänzerinnen, jetzt bis auf diesen Taag; ehemals in feyerlichen Menuetten, und dermalen in möglichst verfeinerten Walzern, Gallopades und Langaus, von Jederman bewundert, ihr so ästhetisches Spiel treiben.

Mit dem Bau des Hôtel de Musique konnte sich das gesellschaftliche Leben der Stadt Bern wieder mit jenem der benachbarten weniger puritanischen Städte messen, und die Berner machten begeistert mit. Oft beschrieben Reisende die bernischen Bälle, wie 1776 der berühmte Gartenarchitekt Christian Cajus Laurenz Hirschfeld:¹⁶⁶

Endlich mus ich Ihnen noch sagen, daß Bern, besonders im Winter, wo die meisten Familien sich von ihren Landhäusern in die Stadt begeben, sehr angenehm ist, und daß ein Fremder, wenn er sich bekannt macht, hier Bälle, Concerte und zahlreiche Gesellschaften zu seinem Vergnügen findet. Man muss sich aber nach der Mode bequemen und die Allemandes oder Schweizertänze mit machen; denn Menuets und englische oder französische Contretänze werden fast gar nicht aufgeführt. Die Allemandes beschäftigen Paar und Paar; wie man sie in der Schweiz sieht, so haben sie etwas Wildes und Schwerfälliges, ob es gleich durch den Anstand und die Schönheit einer Dame zuweilen viel gemildert werden kan.

Gut zehn Jahre später schildert Christoph Meiners einen Ball zu Ehren der Herzogin und des Herzogs von Glouster, welcher zu solch hoher Gelegenheit bis nach Mitternacht dauern durfte:¹⁶⁷

Nachdem man mit den Menuetten fertig war, fing man eine kurze Zeit Englische Tänze an, und ging alsdann zu den lebhaften, aber unterhaltenden Bernoises fort, in welchen das Walzen mit einem taktmässigen Schritt abwechselt. Noch nie habe ich eine so schöne Tanzgesellschaft, als in Bern beysammen gesehen.

Schliesslich gibt Johann Georg Heinzmann in seiner «Beschreibung der Stadt und Republik Bern» 1792 das Bild der bernischen Bälle auf dem Höhepunkt ihrer Entwicklung wieder.

Der Walzer, der nach 1770 wie eine Epidemie ganz Europa erobert hatte¹⁶⁸, war auch in Bern zum wichtigsten Tanz geworden und sprengte die Formen der älteren Tänze, in denen, aus dem höfischen Zeremoniell entstanden, nicht nur die Schrittfolgen, sondern auch die Bewegungen der Paare untereinander festgelegt waren. Den Bedürfnissen eines ungezwungeneren gesellschaftlichen Umgangs aber entsprach der Walzer, der den einzelnen Paaren eine grössere Freiheit zur individuellen Entfaltung zugestand:¹⁶⁹



Balthasar Anton Dunker (1746-1807), Tanzsaal mit Gästen, getuschte Federzeichnung um 1800, Eigentum der Gottfried Keller-Stiftung, deponiert im KMB. Die Zeichnung diente als Vorlage für die Vignette einer Ball-Einladungskarte (vgl. Burdet 1963, 456).

Tanzen ist in Bern ein sehr gewöhnlicher Zeitvertreib. Alle acht Tage, von Neujahr bis Ostern, ist öffentlicher Ball, und manchen Winter beynahe täglich. Diese Lustbarkeiten nehmen schon um fünf Uhr Nachmittags ihren Anfang; weil durch ein festgesetztes obrigkeitliches Mandat verboten ist, sie nach eilf Uhr fortzusetzen. Gewöhnlich werden auch englische Contretänze getanzt, aber der Walzer, eine Art Allemande, ist der Lieblingstanz der Berner. Die rasche Lebhaftigkeit dieser Tänze setzt einen Fremden in Erstaunen; und wer sie nicht gesehen hat, kann sich kaum einen Begriff davon machen. In den Sommermonaten sind diese Lustparthien noch unterhaltender, weil man sich dann in der Enge, nahe bey der Stadt versammelt, und von Scenen ländlicher Fröhlichkeit umgeben, unter einem offenen Pavillon tanzt.

Über die Musikanten, die zum Tanz aufspielten, ist wenig bekannt, doch weist vieles darauf hin, dass fremde Musiker wieder vermehrt im Land toleriert wurden. Aus umliegenden katholischen Gegenden, wo



Der Tanzmusiker Rudolf Zbinden, genannt «Gygeruedeli», Illustration aus der «Brunnenchronik» von Karl Howald, BBB.

die Tanzmusik eine lange Tradition bewahrt hatte, scheinen sie nach Bern gekommen zu sein und fanden hier, wie von Familien aus Freiburg berichtet wird, ein neues Tätigkeitsgebiet. Doch auch zu dieser Zeit hatten sie es nicht immer leicht, denn war schon ihr Beruf scheinbar angesehen, so hatten sie als Katholiken vor der Revolution auch keine Möglichkeit zu einer dauerhaften Niederlassung. Die folgende von Beat Ludwig Walther überlieferte Anekdote mag dies illustrieren:¹⁷⁰

Der alte padre Korbmann, ein äusserst gutmüthiger Mann welcher als Musikant während langen Jahren bey Bällen, Concerten oder im Orchester die Bassgeige oder das Violoncell strich, wurde einmal im Gespräch befragt: zu was für einer Religion er sich denn eigentlich bekenne? worauf er erwiderte: Ich bin ein Catholik aber ich treibe es nicht stark!

Tanzmusik war oft ein Familienunternehmen: Die Korbmanns stammten ursprünglich aus Würzburg, und der Sohn des «alten Korbmann» wirkte bis weit ins 19. Jahrhundert hinein in Bern als Musiker, Kapellmeister und Komponist; aus dem Freiburgischen kam Rudolf

Zbinden, «Gygeruedeli» genannt, und seine Familienkapelle besass im ausgehenden 18. Jahrhundert einen gewissen Ruf.¹⁷¹ Von seiner Tochter als der führenden Tanzmusikerin Berns im 19. Jahrhundert, Josepha Marti, wird noch zu sprechen sein.

Als wichtigen Veranstalter von Konzerten und Redouten im Hôtel de Musique finden wir im ausgehenden Jahrhundert Wenzeslaus Himmelpaur, den es aus Wien nach Bern verschlagen hatte. Als er 1793 ohne Erben in Bern starb, wurden seine Hinterlassenschaften versteigert. Der heute noch vorhandene Gelttagsrodel gibt uns einen Einblick in das schon behaglich-bürgerliche Leben eines aufsteigenden Provinzmusikers.¹⁷²

Lied und Volkslied

Hatte man im 17. Jahrhundert alles daran gesetzt, eine eigenständige Liedtradition an den Rand zu drängen und zu unterdrücken, so änderte sich dies im 18. Jahrhundert von Grund auf. Die Hinwendung zur Natur, das Schwärmen für die hehre Alpenwelt und ihre Bewohner liess ein ganz neues Interesse an der Kultur des Landvolkes erwachen. In den Alpen suchte man nicht nur das Ideal einer unberührten und scheinbar unbezwingbaren Natur, sondern auch ein Volk, von dem man annahm, dass es in Harmonie mit ihr lebte und das Paradies des «Goldenen Zeitalters», oder wenigstens einen Abglanz davon, noch nicht völlig verloren hatte. Was lag näher als die Erwartung, dass auch die Musik des Hirtenvolkes jenen Idealen entsprechen musste?

Nicht palmensingende Untertanen, sondern den freien, naturverbundenen Menschen hatte Albrecht von Haller vor Augen, als er 1728 in seinem damals weltberühmten Gedicht «Die Alpen» schrieb.¹⁷³

*Ein junger Schäfer stimmt indessen seine Leyer,
Dazu er ganz entzückt ein neues Liedchen singt.
Natur und Liebe giesst in ihn ein heimlich Feuer,
Das in den Adern glimmt, und nie die Müh' erzwingt;
Die Kunst hat keinen Theil an seinen Hirtenliedern,
Im ungeschmückten Lied malt er den freien Sinn;
Auch wann er dichten soll, bleibt er bei seinen Widdern.
Und seine Muse spricht wie seine Schäferin.
Sein Lehrer ist sein Herz, sein Phöbus seine Schöne,
Die Rührung macht den Vers, und nicht gezählte Töne.*



Gabriel Lory (1763-1840), Hirt mit Alphorn 1805, Federzeichnung, teilweise getuscht, KMB.

Die Suche nach dem ursprünglichen Liedgut des Volkes verlief für die ersten Forscher recht niederschmetternd. Stellvertretend für viele enttäuschte ethnologische Forscher aus ganz Europa sei hier Karl August Küttner zitiert, der 1779 die Schweiz bereiste.¹⁷⁴

Ich habe einige Lieder abgeschrieben, aber das mehreste was man hier singt, ist zu abgeschmackt, als dass ich Ihnen etwas zu Probe geben dürfte, z. B.: Ach Schönster, hörst du nicht die Süßchen knallen, Alwie vor deiner Schlafkammerthür thun fallen. Ich finde in dem was ich gehört, nicht den Ton und die rustische Simplizität eines Volksliedes, nichts von jenen alten Liedern, von denen ich weiss, dass man noch hie und wieder in der Schweiz welche singt.

Küttner fand – neben Psalmen – nur einige im ganzen deutschen Sprachbereich verbreitete Gassenhauer der damals entstehenden «Massenproduktion»¹⁷⁵ und Lieder aus bekannten Singspielen von Hiller und anderen Modekomponisten, nicht aber eine so sehnlich erwartete breite Volksliedtradition.

Nicht ohne Wirkung waren die während zweihundert Jahren wiederholten Verbote geblieben, und nun auf einmal sollte die Verdrängung weltlicher Lieder durch die Psalmen, Ziel der Obrigkeit im ganzen 17. Jahrhundert, gar nicht mehr den Vorstellungen der gebildeten Kreise entsprechen. So beschrieb der deutsche Besucher Christoph Meiners das gesellige Beieinandersein und Singen der Berner Bauern noch im Jahre 1783 mit folgenden, nicht sehr schmeichelhaften Worten:¹⁷⁶

Nichts machte mich mehr lachen, als die Bauern, wenn sie besoffen sind, dass ihre Zungen nachgerade unbeweglich werden, Psalmen zu singen anfangen. Sie heben, wie man mir sagt, meistens mit dem 42. Psalm an und gehen dann zu dem 25., 27. und 103. Psalm fort. Sie singen diese Psalmen nicht aus Andacht, sondern weil sie meistens nichts anderes zu singen wissen.

Auch Johann Friedrich Reichardt erhielt 1791 Psalmen vorgesungen, wenn er nach alten Volksliedern fragte¹⁷⁷, und ähnlich schildert Johann Georg Heinzmann in den gleichen Jahren die Gesänge der Berner Bauern an Markttagen:¹⁷⁸

Am Abend ertönen die Weinkeller überall von Liedern, und sonderbar ist, dass der Berner Landmann bey dem Wein manchmal auch seine Psalmen singt, wenn ihm seine andern Lieder ausgehen, und zwar mit allem Anschein von Ernst und Andacht. Man kann leicht denken, wie sehr das hohe feyerliche Choral mit der Anzahl der Flaschen steigt.

Dass die alten Psalmen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts jedoch nicht das alleinige Liedgut der bernischen Bevölkerung ausmachten, war den meisten Reisenden nicht aufgefallen. Von entscheidender Bedeutung für die Verbreitung des Volksgesangs waren die geistlichen Liedersammlungen von Johann Kaspar Bachofen¹⁷⁹ und Johannes Schmidlin¹⁸⁰, beides Zürcher Geistliche, deren Lieder einen enormen Widerhall fanden und landauf und landab gesungen wurden.¹⁸¹ Gerade durch den Schulunterricht konnten solche Werke Zugang zu breiten Bevölkerungsschichten finden, die sich von der moderneren Frömmigkeit der Texte wie von den zeitgemässen Melodien mehr angesprochen fühlten als von den altehrwürdigen Psalmen. Aus-

drücklich erwähnt eine Vorschrift für die Mädchenschulen der Stadt Bern aus dem Jahre 1765 diese Lieder als Ergänzung zu den älteren Psalmen:¹⁸²

Die Pflicht der Singmeisterin besteht darin, daß sie den Töchtern die Anfänge der Singkunst mit Bekanntmachung der Schlüsseln, Noten und andern nöthigen Dingen beybringe, folgendes zuerst mit ihnen die Psalmen, wie auch schöne geistliche Lieder in der Seelenmusik oder in des Bakofens Halleluja und des Schmidlins Gesangbuch fleißig singe. Wobey sie nach der Fähigkeit der Töchtern und nach dem herrschenden Geschmack der Musik richten mag.

Verbreitet waren natürlich auch weltliche Lieder, über die wir jedoch nur wenig wissen, da viele, als primitive Gassenhauer mit Nasenrümpfen abgelehnt, den frühen Erforschern der Volksmusik nicht des Sammeln wert schienen. Zudem fielen die meisten dieser alten Lieder in Vergessenheit, als ein neuer musikalischer Geschmack nach 1770 die alten Melodien nicht mehr attraktiv erscheinen liess.

Ein einziges altes Lied ist bis heute bekannt und beliebt geblieben: das «Vreneli ab em Guggisberg». Aber auch dieses Lied hat viele Wandlungen durchgemacht, bis es in seiner heutigen Form in den Kanon der Volkslieder eingegangen ist.¹⁸³ Zum ersten Mal wird es 1741 erwähnt, als der Kastlan von Wimmis, Franz Ludwig Steiger, bei einem Gastmahl, das er zu Ehren seines Kollegen Vinzenz Frisching, des Schultheissen von Thun, gab, in dem witzigen Gedicht «Das Käsemahl von Wimmis» die zu erwartenden Tafelfreuden schildert; nach dem Essen trug der Lehrer folgendes Lied vor:¹⁸⁴

*Nun hört, jetzt geht die Music an,
Der Dorfmagister lobesan
Will selbstens vorsingen
Das Vreneli ab dem Guggisberg
Und Simes Hans Joggeli änet dem Berg
Vortrefflich tun erklingen.*

In immer neuen Varianten und Bearbeitungen blieb dieses Lied lebendig und ist heute der Inbegriff des alten bernischen Volksliedes.

Ein Volk ohne Lieder, ohne eigenständige ländliche Musiktradition war um die Mitte des 18. Jahrhunderts besonders für die gebildeten und

städtischen Kreise unerträglich geworden und passte einfach nicht in das Bild der Schweiz, das die Aufklärer entworfen hatten und dem sich alle Gebildeten in Stadt und Land verpflichtet fühlten. Auch wenn eine solche Hinwendung zur Volkstradition, in der man die reinen Quellen der menschlichen Kultur vermutete, sich nicht allein auf die Schweiz beschränkte, so hatte doch die in ganz Europa verbreitete Beschwörung der Alpen als dem Hort der Freiheit ganz besonders hohe Erwartungen an die Volkskultur geweckt.¹⁸⁵

In der ehrwürdigen Helvetischen Gesellschaft, einer Vereinigung von Magistraten, Pfarrherren und reichen Bürgern aus allen Teilen der Schweiz, wurde im Jahre 1765 die Anregung freudig begrüsst, mit neuen Liedern zur «Veredelung» des Volkes beizutragen. Dies veranlasste den Zürcher Pfarrer Johann Kaspar Lavater im darauf folgenden Jahr, «Schweizerlieder» zu dichten, und vertont von Johannes Schmidlin, dem bereits populären Komponisten vieler geistlicher Lieder, fanden sie sofort eine überraschend grosse Verbreitung.¹⁸⁶

Eine Generation später entdeckten die Dichter den Dialekt für die Schöpfung von Volksliedern, eine Neuerung, die zwar nicht die Zustimmung der älteren Aufklärergeneration fand, die Popularisierung der neuen Lieder aber ungemein förderte.¹⁸⁷

In Bern war es der Pfarrer Gottlieb Jakob Kuhn (1775-1849), ein energischer Verfechter der Dialektdichtung, der entscheidende Impulse für die Erneuerung des Volksgesangs gab und dessen Lieder bis heute populär sind.

Zu einigen Liedern schrieb Kuhn die Melodie selber, die meisten wurden später von Ferdinand Fürchtegott Huber vertont.¹⁸⁸ Wie seine Melodien entstanden, schildert Kuhn in seinen Erinnerungen:¹⁸⁹

Auch Musick trieb ich. Ein Klavier stand in meinem Zimmer. Die schwachen Anfänge, die ich ehemals auf diesem Instrument gemacht hatte, verbeßerte ich durch fleissige Übung, und mein richtiges Ohr leitete mich da, wo die Theorie und die Kunst mir mangelte. So entstanden die Melodien zu meinen Volksliedern, die nachher von Herrn Cantor Käsermann gesetzt wurden. Die Melodie zum Mutz ist von Werkmeister Haller¹⁹⁰.

In der Vorrede zur Edition seiner Lieder machte Kuhn sich Gedanken über die Anforderungen an das Volkslied, da es ja auch erzieherisch wirken sollte:¹⁹¹

Ich dachte mich also in mancherley Lagen des Landvolkes hinein, und sang, was ich glaubte, daß es für dieses Volk in diesen Lagen passend wäre, und was das Volk etwa singen würde, wenn es seine Lieder selbst verfertigte. [...] Sollen also meine Lieder Volkslieder seyn, im Tone des Volkes für dasselbe gedichtet, so müssen sie auch einzig nach diesem Richtmaaße beurtheilt werden. Als Volkslieder erfordern sie ihren eigenen Ton und ihre besondere Farbe. Es darf darinn kein Mann aus den höheren Ständen, kein eleganter Stutzer aus der Stadt, kein Mädchen sanft wie Mondschein und süß wie Nachtigallengesang auftreten; nur der natürliche Bauernjunge, das ungekünstelte Landmädchen müssen hier sprechen.

Energisch bekämpften Kuhn und andere Volksliederdichter ein in Mode geratenes internationales Liedgut, das, für ein städtisches Publikum geschrieben, auch das Land überschwemmte. In den letzten Jahren des Ancien Régime wurden solche in ganz Europa gesungenen Lieder zu einem der wichtigsten Meinungsträger, indem immer neue Texte und Ideen zu ihren Melodien geschaffen wurden. Der «Schlager», innerhalb kürzester Zeit überall gesungen, dann wieder verschwunden oder zum Volksgut geworden, war geboren. Als heute noch bekanntes Lied dieser Gattung sei an «Freut euch des Lebens» des Zürcher Komponisten Hans Georg Nägeli erinnert, dem grossen «Schlager» des Jahres 1794.

Das Lied als ein zentrales Instrument der Meinungsbildung wurde gerade vor und während der Revolution gezielt von Gegnern und Befürwortern eingesetzt, die mit Texten zu bekannten Melodien auf die Haltung der breiten Bevölkerung Einfluss auszuüben und in die Auseinandersetzung einzugreifen suchten. In der «Marseillaise» und in anderen revolutionären Liedern kristallisierte sich der Kampf für die neuen Ideen. Alle Parteien suchten mit Liedern in die Auseinandersetzung einzugreifen. Der letzte Entscheid der Berner Regierung, der in den Ratsmanualen vor dem Untergang verzeichnet ist, betraf bezeichnenderweise eine Belohnung für ein obrigkeitstreues Lied.¹⁹²

Hand in Hand mit der Einführung neuer Lieder fand auch eine musikalische Neuorientierung statt. Mit dem neuen Stil der Vorklassik und Klassik änderte auch das Volkslied seinen Charakter. Ja, die «neuen Melodien und Rhythmen» fanden sogar Eingang in das geistliche Lied.¹⁹³ Für Bern bahnbrechend wirkte auch hier der unermüdliche Kantor Niklaus Käsermann, der die damals überaus populären «Geist-

lichen Oden und Gesänge» des deutschen Dichters Christian Fürchtegott Gellert vertonte.¹⁹⁴ Dass der feierliche Stil der alten Psalmen eingänglichen, eleganten und erbaulichen Melodien und Rhythmen der Klassik weichen müsse, diese Absicht hielt Niklaus Käsermann in einem Schreiben an die Helvetische Regierung ausdrücklich fest, und was Gottlieb Jakob Kuhn für die Texte der Volkslieder verlangt hatte, forderte jetzt Käsermann auch für die Musik:¹⁹⁵

Wollte man aber unsrer Nation vorerst nur Elemente zur Verbesserung des Geschmacks beybringen, so deucht mir, das erste Unternehmen könnte darin bestehen: Daß musikalische Dichter (Ich verstehe solche, die nicht metrisch allein, sondern auch klangvoll dichten können) und dichterische Tonsetzer sich gemeinschaftlich bestreben, dem singenden Theil der Nation solche Gesänge zu liefern, die fähig wären, die schlafenden Gefühle zu erweken und den melancholisch düstren und schleppenden Ton, durch unsre Kirchenmelodien etabliert, wo nicht ganz zu verdrängen, doch aufzuheitern. Zu diesem End müsstn aber schon die Schulmeister, welche für den grössten Theil der Jugend die Singmeister sind, in dem wahren Vortrag neuer Melodien geübt werden, wiedrigenfalls selbige nach alter Manier abgenäsel, wieder zu Psalmen oder gar Kuhreihen gerathen würden.

Die Gellertvertonung Käsermanns wurde dankbar aufgenommen; in den Schulen und im privaten Kreis bereicherten sie das Liedrepertoire und legten den Grundstein zu einer Liedkultur, in der weltliche und geistliche Lieder mit der gleichen Begeisterung gesungen wurden. Karl Howald erinnert sich noch 50 Jahre später, dass die Kirchenlieder Käsermanns zu einer eigentlichen Blüte des Gesangs geführt hatten:¹⁹⁶

Am Anfang des XIX. Jahrhunderts war die Chormusik in Bern in hohem Flor. An Sonntagabenden gab es Familienvereine bei Sekelmeister Stettler, bei Fürsprech Loch und Staatsschreiber Gruber und vielen anderen Häusern, nicht die Bibel auszulegen, sondern sich mit Psalmen- und Festliedergesängen zu erbauen; damals war Spiess Organist am Münster und Käsermann Cantor daselbst, beide waren theoretisch gebildete Musiker, Käsermann componierte um diese Zeit seine Compositionen, die er mit Generalbassbegleitung herausgab; eine schöne Arbeit durch die er viel Erbauung stiftete und Lob erntete.

Bis weit ins 19. Jahrhundert blieben diese Käsermannschen Vertonungen beliebt.

Allerdings, gesungen wurden diese Lieder Bachofens (Musikalisches Halleluja), Schmidlins (Singendes und Spielendes Vergnügen) und Käsermanns (Gellerts Geistliche Oden und Gesänge) nicht im Gottesdienst. Der Selektchor des Berner Münsters, die Singkollegien verschiedener Landgemeinden sangen sie nach dem Schlussegen, am Rande des Gottesdienstes. Ja, es gab vielerorts spontane Gruppen, die sich nach dem Gottesdienst mit dem Singen dieser Lieder «unterhielten». Das offizielle Gesangbuch dagegen beschränkte sich bis 1853 auf die 150 Lobwasser-Psalmen und eine Gruppe von 46 Festliedern.

Die Rekonstruktion der Tradition: das Alphorn und die Volksmusik

Nicht nur das Lied musste wiederbelebt werden, auch andere traditionelle Formen der alpinen Musik bedurften einer Erneuerung, darunter ganz besonders das Alphorn, das zum Inbegriff des urtümlichen und freien Äplers werden sollte.¹⁹⁷

Seit dem Mittelalter war in den schweizerischen Bergregionen das Alphorn bekannt, das den Hirten als Signalinstrument und zur Unterhaltung diente und dessen beruhigende Wirkung auf das Vieh schon die Humanisten hervorgehoben hatten. Im 17. und 18. Jahrhundert geriet das Instrument langsam in Vergessenheit, erfuhr aber gerade – zusammen mit den Kuhreihen – eine ausgiebige Würdigung in den Schriften der Aufklärer. Schon Bodmer hatte gehofft, in den Hirtentraditionen jene Musik zu finden, «darinn die Stimme der Natur mit dem der eigenen Wohlredenheit spricht».¹⁹⁸

Hatte man das Alphorn und den Kuhreihen im 17. Jahrhundert mit Misstrauen angesehen und beide zu unterdrücken versucht, so erfasste die Nostalgie nach den alten Hirtenklängen jetzt auch die Pfarrherren, die ihre Religion nicht mehr durch die Hirtenmusik in Gefahr sahen, so dass Samuel Engimann, 1786 bis 1805 Pfarrer in Schangnau, sogar das Verschwinden der urtümlichen Klänge bedauern konnte.¹⁹⁹

Ehmals gab es viele Kühjer, die das Alphorn blasten, und die verschiedenen Kühreihen nach alten Weisen sangen. Jetzt aber hört man weder das Eint noch andere, und diese ländlich angenehmen Erlustigungen sind durch unzüchtige Lieder und wilde Ausschweifungen verdrängt worden.



Medaille für das Unspunnenfest 1805, SLM. «Zur Ehre des Alphorns» war die Devise des Versöhnungsfestes zwischen Stadt und Land.

Ausgehend von den idealisierten Schilderungen der ländlichen Sitten und Gebräuche und in Anlehnung an die französischen Revolutionsfeste hatte man auch in der Helvetischen Republik die Durchführung machtvoller patriotischer Feste geplant, in denen die Einheit und die Freiheit des ganzen Volkes hätte vor Augen geführt werden sollen. Doch es kam nicht mehr zur Realisierung solcher Nationalfeste: Die Schweiz war zu einem Kriegsschauplatz Europas geworden und auch im Inneren derart zerrissen, dass sie kaum handlungsfähig war.

Erst einige Jahre später, 1805, konnte im Kanton Bern an die Durchführung eines Festes gedacht werden, das der Beschwörung der alten Hirtentradition, aber auch der Machtdemonstration des neuen Staates diene. Nach fünf Jahren war der helvetische Kanton Oberland wieder mit Bern vereint worden, und die Mediationsverfassung brachte in vielem eine Rückkehr zur alten Ordnung.

Der Berner Schultheiss Niklaus von Mülinen war die treibende Kraft für das erste «Schweizerische Hirtenfest» am 17. August 1805 in Unspunnen, das den Bund zwischen Volk und Regierung neu besiegeln und das Bild eines geeinten Hirtenvolkes vor Augen führen sollte.²⁰⁰ «Zur Ehre des Alphorns» lautete die Devise, die auf die Erinnerungsmedaillen geprägt wurde, denn das Alphorn war einmal mehr zum eigentlichen Symbol der Älplerkultur erklärt worden. Das Fest unter freiem Himmel umfasste musikalische Unterhaltung, Tanz und Wettbe-

werbe für Schwinger, Schützen und hauptsächlich für Alphornbläser, deren Sieger als «König des Festes» ausgerufen werden sollte. Aber die Organisatoren erlebten eine herbe Enttäuschung: Aus der ganzen Schweiz nahmen gerade nur zwei Bläser am Hirtenfest teil. So herrschte zwar Einigkeit darin, dass etwas geschehen müsse, damit die Kunst des Alphornblasens nicht verschwinde, doch es sollte noch 20 Jahre dauern, bis das Alphorn durch obrigkeitliche Massnahmen wirksam gefördert wurde.

Ferdinand Fürchtegott Huber, Musiklehrer in Hofwil, gelang es in der Restaurationszeit, den Berner Schultheissen Niklaus von Mülinen für die Idee einer Wiederbelebung des Alphorns zu begeistern, so dass dank ihnen ein Neubeginn des Alphornspieles möglich wurde. In seinen Memoiren erinnert sich Huber an den Auftrag, den er vom Schultheissen erhielt:²⁰¹

Herr Huber, sie blasen, wie ich vernommen habe, das Alphorn. Nun möchte ich gerne verhüten, dass dies schöne Nationalinstrument nicht ganz aus unseren Bergen und Tälern verschwände. Ich will ein halbes Dutzend neue machen lassen, wenn Sie sich damit befassen wollen ins Oberland zu gehen, dort sechs junge Leute auszusuchen und sie zu lehren, und dazu wäre Grindelwald, dünkt mich, der beste Ort.

In den Sommern 1826 und 1827 hielt Huber seinen «Alphornkurs» in Grindelwald ab; dieser Impuls gab dem Alphornspiel neuen Auftrieb und aus dem urtümlichen Hirteninstrument war ein nicht mehr wegzudenkendes nationales Symbol geworden.

Tanz, Lied und Volksmusik wurden im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert parallel einer grundsätzlichen Umbewertung unterworfen. Das Misstrauen der Obrigkeit war gewichen und hatte hohen Erwartungen an die patriotischen Tugenden des volkstümlichen Musizierens Platz gemacht. Die Befreiung von den Zwängen des Ancien Régime war aber gleichzeitig mit einer ideologischen Belastung durch neue politische Vorstellungen über das Volksleben verbunden.

OBRIGKEIT UND MUSIK

Die Wiedereinführung der Orgel und die Erneuerung der Kirchenmusik

Das strenge Orgelverbot der Reformation war schon im 17. Jahrhundert zur Diskussion gestellt worden. Man war sich einig, dass es sich hier nicht um einen zentralen Glaubensartikel handelte, doch glaubte die Obrigkeit aus Referenz gegenüber den Reformatoren hier keine Zugeständnisse machen zu können. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts misslang es dem damaligen Kantor Bitzius, auf eigene Faust ein Tasteninstrument im Münster zu installieren. Offenbar hatte er sein eigenes Clavichord zur Verfügung stellen wollen:²⁰²

Im übrigen findend mgh [Meine Gnädigen Herren] nit anstendig, daß in der kirchen zur zeit der reformation abgeschaffter maßen widerumb orgeln oder positiv gelaßen werdind, in maßen ihr gn. den hn. cantoren sines ir gnaden presentierten clavichordii halben ab- und dahin gewisen, sich sonsten ze umbsechen, wie er deßen mit nutzen abkommen möge.

Der Musikdirektor Sultzberger, ein vehementer Befürworter der Orgel in der Kirche, begründete im 1674 erschienenen Vorwort zum «Zesischen Salomon» ausführlich, warum er die Orgel im Gottesdienst wünschte:²⁰³

Was aber für köstliche Wirkung geschehe durch die Orgel, alss welche dass Principal-Stuck der Music ist, vnd darinn die gantze vollkommenheit derselben besteht. Das ist mit höchster Verwunderung zu sehen, an denen orthen, da dieselbe zum Gottesdienst gebraucht wird. Und wäre zu wünschen, dass ihre köstlichkeit genugsam betrachtet vnd erkennet wurde; wie nicht nur dero majestätische vnd vollstimmige Harmony die Gemüther auffmuntert, vnd die Herzen zur Andacht erwecket: sonder auch, wie dass kunstliche Intonieren dess organisten (wodurch er dem Volk die Melodey vnd den Thon des gesangs fein deutlich in die ohren führet) die Geister belebendiget und geschickter machet, eine liebliche und gott wohl gefällige miteinstimmung zugeben, welches sonst nicht so leicht geschehen kan, wo man sich solcher nit gebrucht; insonderheit an denen orthen, da die music sonsten nit gar viel gepflantzet wird, allwo dann gar wenig Persohnen



Zwei Kirchenmusiker (Zinkenisten) begleiten den Psalmengesang, Schiffscheibe 18. Jh., BHM.

anzutreffen, welche auch nur einen gemeinen Psalmen recht singen können; dannenhar man oftmahlen vielmehr ein geheul, als liebliche Harmony höret, welches dem Menschen selbst, der immer auch ein reines gehör hat, verdriesslich ist. Ob aber dann ein solches geheul gott vielmehr angenehm als eine liebliche übereinstimmung, lasse ich einen jeglichen vernünftigen urtheilen.

Doch der Widerstand der Geistlichkeit wich erst nach und nach im frühen 18. Jahrhundert. Erinnert sei in diesem Zusammenhang an die erwähnten Schwierigkeiten des Musikkollegiums Burgdorf, in der Kirche ein Positiv aufzustellen, da der erzürnte Pfarrer darin den ersten Schritt zu einem neuen Götzendienst sah.

Der Wiedereinführung der Orgel war bereits weitgehend der Weg geebnet, als sich die Obrigkeit einmal mehr mit dem pitoyablen Zustand der Kirchenmusik befassen musste. Der Gesang der Studenten in der Münsterkirche war auf einem jämmerlichen Stand, und man musste befürchten, dass die künftigen Pfarrer gar nicht mehr in der Lage sein würden, dereinst auf den Dörfern den Kirchengesang zu fördern. Um diesem Missstand abzuhelpen, hatte Bern nach dem Villmergerkrieg



Zwei Kirchenmusiker (Posaunisten) begleiten den Psalmengesang, Schiffscheibe 18. Jh., BHM.

von 1712 mit dem Gedanken gespielt, eine Orgel aus der Klosterkirche von St. Gallen als Kriegsbeute zu beanspruchen. Erst als Zürich auf die verheerenden politischen Folgen einer solchen Kirchenschändung hinwies, verzichtete man darauf und verfolgte nun die Absicht, die Orgel wiedereinzuführen, auf ordentlichem Weg weiter.

Sowohl Gegner wie auch Befürworter der Kirchenorgel kamen ausgiebig zu Wort, wobei diese ihre Zustimmung im Schulrat im Jahre 1725 mit ihrer pessimistischen Einschätzung des Kirchengesangs, der dank einer Orgel auf ein höheres Niveau gebracht werden könne, begründeten.²⁰⁴

Die affirmativa aber glaubt, daß bey gegenwärtig verfallenen Zeiten, da bey dem Gottesdienst das lobliche Gesang nicht mehr mit solchem Eifer, wie vor diesem getrieben wird, wo selbiges nicht gänzlich versinken solle, man zu dessen möglicher Maintienierung notwendig andere als bißhar gebrauchte Mittel ergreifen und zu dem End die Orgel, als ein Haupt-Instrument und seinem Wesen nach ganz indifferente Sach mit höchstem Nutzen gleich wie an vielen anderen reformierten Orten beschichet, angewendet werden könne.

Dass der Entscheid für die Orgel im Grossen Rat mit 60 gegen doch 40 Stimmen ausfiel, bezeugt noch grossen Widerstand. Gerade unter den Geistlichen war die Gegnerschaft noch stark. Johann Rudolf Gruner schildert in seiner Chronik leicht ironisch diese Auseinandersetzung:²⁰⁵

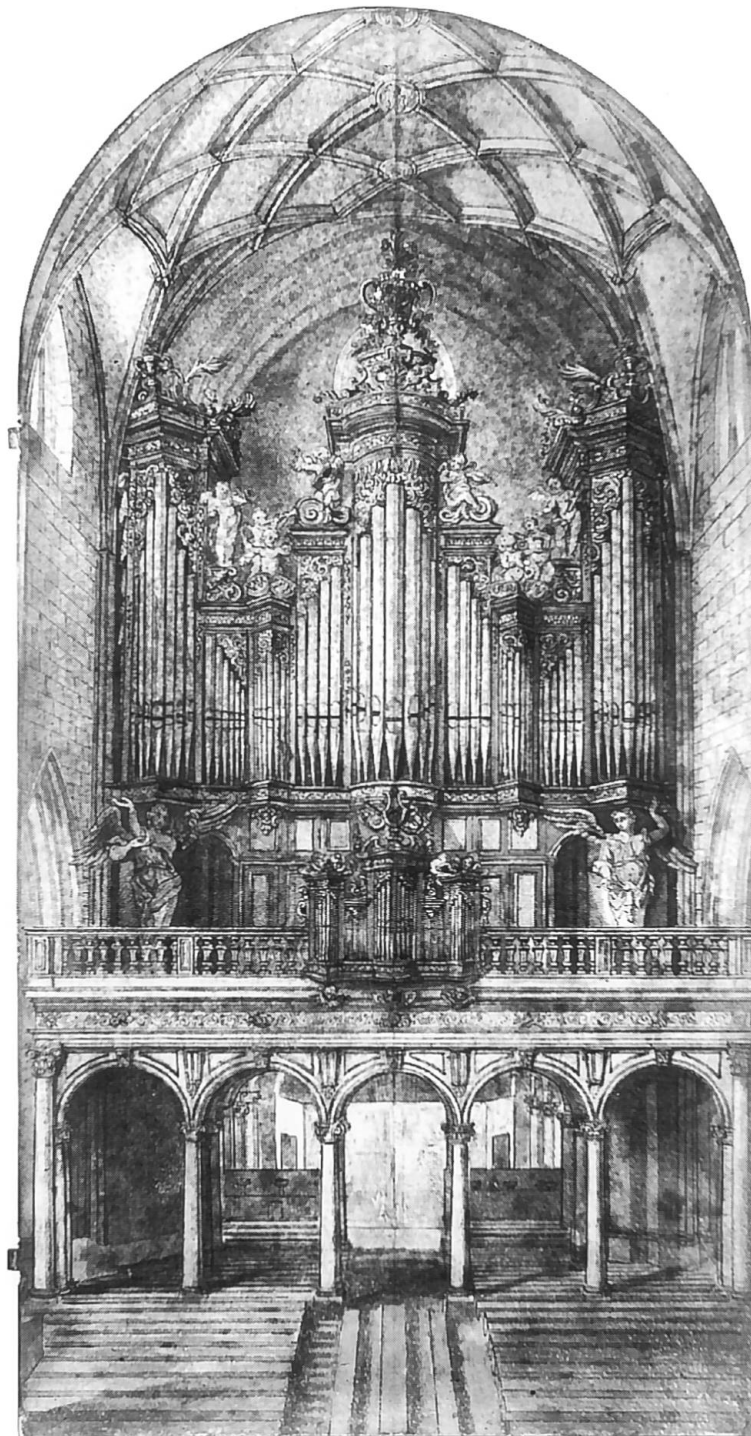
Es hatten MgHh. schon manch Jahr im Projekt, eine schöne, grosse Orgel in die Münsterkirche machen zu laßen, worwider Hr. Dekan Nötiger, sehr geeifert und gesagt, man solle ihn ungeörgelet laßen absterben, welches zwar auch geschehen. Aber kaum hat er sein Haupt geneiget, so wurde 10 tag nach seinem Tod erkannt, eine Orgel in die große Kirch zu machen, welches in folgenden Jahren mit großen Kosten geschehen.

Der Bau der neuen Orgel zog sich über Jahre hin. Nicht nur entstanden immer neue Probleme mit dem Orgelwerk, auch der Bildschmuck rief heftige Kritik hervor und musste stark reduziert werden, um den Überzeugungen der reformierten Geistlichkeit nicht zuwiderzulaufen. Wie bereits vor der Reformation war auch die Besetzung der Organistenstelle nicht einfach, und die Inhaber dieses Amtes enttäuschten immer wieder. Dass die Kirchenmusik dank der Einführung der Orgel aufblühe, die Erfüllung dieses Wunsches hatte man sich einfacher vorgestellt.

Unter den Organisten am Münster ragte Johann Martin Spiess aus Heidelberg heraus, der eine solide musikalische Ausbildung genossen hatte und dessen geistliche Kompositionen sich einer gewissen Beliebtheit erfreuten.²⁰⁶ Nachfolger wurde sein Sohn Friedrich Spiess (1736-1808), eine tragische Figur im Alter, da er taub wurde und sich nur noch an den Einsätzen des Kantors orientieren konnte.²⁰⁷ In seinen letzten Jahren erreichte die Kirchenmusik im Münster wieder einmal einen Tiefpunkt, so dass offen geklagt wurde,²⁰⁸

daß das über alle Maßen fehlerhafte Orgelspiel des alten, abgelebten, blinden und tauben Organisten Spieß sogar dem weniger oder gar nicht musikalischen Teil der Zuhörer Ärgernis und Ursache zu allgemeiner Klage gebe.

Nur langsam kam unter seinen Nachfolgern im 19. Jahrhundert die Kirchenmusik im Münster wieder zu einer neuen Blüte.



Die alte Orgel des Berner Münsters, aquarellierte Federzeichnung von Johannes Grimm (1675-1747), aus der Regimentstafel von 1726, BBB.

Während die französische Kirche bald auch eine Orgel erhielt, blieb die Situation in der Heiliggeistkirche schwierig, da nicht ohne weiteres ein geeigneter Ort für die Orgelempore gefunden werden konnte. Erst 1804 löste ein Organist die Posaunisten ab, die immer mehr zum Ärgernis geworden waren und die Johann Rudolf Sinner schon 1781 veranlasst hatten, den jämmerlichen Zustand der Kirchenmusik, besonders in der Heiliggeistkirche, zu rügen:²⁰⁹

Il est surprenant qu'elle soit sans orgues et que cette paroisse, la seconde de Berne, soit obligée de se contenter de la terrible musique des trompettes (en allemand Posaunen) qui accompagnent le chant des Psaumes. Ces instruments, aussi bien qu'une espèce de cornes ou de clarinette dont le son est très aigu, font une musique insupportable. La lenteur du chant dont toutes les notes se soutiennent également, en augmente le désagrément. Les orgues seules pourraient en faire supporter la monotonie. Il n'y a pas plus de vingt ans qu'on se servait encore de ces posaunen dans l'église cathédrale. Les amateurs de l'antiquité prétendaient que ces instruments étaient inséparables des psaumes. Ce fut même inutilement que les partisans d'une musique plus moderne tentèrent de mettre de la variété dans la tenue ou longueur des notes. On décida qu'elles étaient toutes égales, comme les citoyens, et les choses en sont restées là, dans toutes les églises du pays.

Nach und nach wurden auch auf dem Land wieder Orgeln eingeführt; besonders im Emmental scheint die Orgel sich sehr rasch eingebürgert zu haben. Bemerkenswert ist, dass schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine einheimische Orgelbautradition entstand, die Instrumente von hoher Qualität hervorbrachte.²¹⁰ Emmentaler Orgelbauer waren zwischen 1770 und 1830 weitherum für ihre Instrumente bekannt. Eine neue Blüte erlebte auch die Hausorgel, die gerade für die Andacht im kleinen Kreis, für die «Stunde» der vielen Erweckungsbewegungen, aber auch für die Schule vor der Erfindung des Harmoniums fast unentbehrlich war.²¹¹

Posaunen und Zinken verschwanden nicht von einem Tag auf den andern, sondern unterstützten im Münster noch lange gemeinsam mit der Orgel den Kirchengesang. Bis zum Ende des Ancien Régime begleiteten sie auch die feierlichen Ostermontagsumzüge des Rates vom Münster ins Rathaus, der Tradition gemäss mit dem 119. Psalm.²¹² In Gemeinden, die sich keine Orgel leisten konnten oder wollten, lösten



Die städtischen Spielleute beim Regimentsumzug des Inneren Standes 1797, Aquarell, BHM (Ausschnitt). Der alljährliche feierliche Umzug der Räte vom Rathaus zum Münster und zurück am Ostermontag bildete den Höhepunkt der politischen Repräsentation im alten Bern. Angeführt wurde der Zug von den städtischen Spielleuten unter den Klängen des 119. Psalms.

die moderneren Blasinstrumente Oboe und Fagott die traditionellen Zinken und Posaunen ab und sorgten damit für eine harmonischere Begleitung des Gesangs. Besonders lautstarke Oboen und Fagotte, Musettenbässe und Liebesfagotte genannt, imitierten den Klang der Orgel und führten so den Kirchengesang an.²¹³

Problematisch blieb auch im 18. Jahrhundert die Besetzung des Kantorenamtes, zu dem nach wie vor Geistliche bestimmt wurden, meist in Verbindung mit einer Schulmeisterstelle.²¹⁴ Sie leiteten die Schulmusik, standen den gelegentlich wieder aufblühenden Musikkollegien vor und wurden auch bei Staatsanlässen beigezogen. Da ihr Berufsziel jedoch eine Pfarrei war und sie die Musik nur nebenbei erlernt hatten, war das Kantorenamt für sie meist nur eine Verlegenheitslösung.

1716 erwägte man die Wahl eines Musikdirektors, wollte also das Amt, das Sultzberger innegehabt hatte, wieder aufleben lassen. Ohne dass der Titel selbst wieder eingeführt worden wäre, wird nun regelmässig von einem «Musikanten», der dem Kantor zur Seite stand,²¹⁵ und schliesslich von einem «Singmeister», der ihn in seiner Arbeit mit den Schülern entlasten sollte, gesprochen.²¹⁶

Dass im Jahre 1747 zur Hebung der Kirchenmusik im Münster ein «Select-Chor» geschaffen wurde, der nur ausgewählte Schüler der oberen Klassen umfasste, war ein entscheidender Schritt, und in die gleiche Zeit fällt der Versuch, den Gesang vorsichtig an die Anforderungen der neuen Zeit anzupassen. Die Psalmen bildeten weiterhin den Hauptteil des Kirchengesangs, doch die Festlieder wurden trotz heftigem Wider-

stand aufgewertet und vom Organisten Spiess neu vertont, und 1775 ersetzte endlich eine Neubearbeitung des Theologen Johann Jakob Stapfer die Psalmentexte Lobwassers. In dieser Fassung blieben die «Psalmen- und Fest-Lieder» bis 1853 im Gebrauch der bernischen Kirche.²¹⁷

Um die Mitte des Jahrhunderts finden sich eine ganze Reihe von Anläufen, die Schul- und Kirchenmusik zu neuer Blüte zu bringen, und im Zusammenhang mit der Diskussion um eine umfassende Schulreform wurden grosse Pläne geschmiedet und auch in Angriff genommen. Da setzte nach 1770 allerdings eine radikale Tendenzwende ein: Die Schul- und Kirchenmusik wurde auf Sparflamme gesetzt und die Singmeisterstelle wieder mit jener des Kantors vereint. Es wäre wohl falsch, hinter dieser Entwicklung nur Unverständnis gegenüber der Musik sehen zu wollen; da jedoch das Musikleben gerade in jenen Jahren begonnen hatte, sich ausserhalb von Kirche und Schule in einer neuen Öffentlichkeit zu entfalten, konnte die Kirchenmusik nicht länger mehr der alleinige Motor des Musiklebens sein, und zudem ist anzunehmen, dass nun der Gemeindegang an Bedeutung gewann und der Schülerchor dadurch ins zweite Glied treten musste.

Als der letzte geistliche Kantor 1782 auf eine Pfarrei berufen wurde, entschloss sich die Obrigkeit zu einer ungewöhnlichen Neuerung. Erstmals wurde nicht ein Geistlicher Kantor, sondern ein Musiker: Niklaus Käsermann²¹⁸, der weitgehend ein Autodidakt war und sich in Bern bereits einen Namen machen können. In seiner Autobiographie, die er 1799 der Helvetischen Regierung zukommen liess, schildert er seinen ungewöhnlichen Werdegang:²¹⁹

Mein Name ist: Niklaus Käsermann von Bätterkinden zwey Stunden diesseits Solothurn, im ehemaligen Amt Landshut. Das Datum meiner Geburt, der 2te April 1755. Der Ort, wo ich erzogen wurde war Jegistorf, der Geburtsort meiner Mutter. Hier lehrte mich der damalige Pfarrer Dysli die Psalmen und Schmidlingesänge singen und veranlasste, daß ich in meinem eilften Jahr drey Monat lang die Orgel spielen lernte. Dieses war der einzige mündliche Unterricht, den ich in der Musik empfing und der sich ledig auf den Choral einschränkte. Die Fortschritte, die ich bis in mein achzehntes Jahr machte, mussten sehr gering seyn, weil ich bis zu dieser Zeit nur auf dem Land als Organist lebte.

Als ich mich aber von der dasigen Zeit an der Stadt näherte, so vermehrte sich auch bey mir Geschmack und Eifer, und es gelang mir,

durch anhaltenden Fleiß es bald dahin zu bringen, ziemlich fertig Musik zu lesen. Zu gleicher Zeit fieng ich an, die Geige zu handhaben und spielte bald im Orchester. In meinem 27. Jahr erlangte ich die Cantorstelle im Münster zu Bern. Von dieser Epoche beschäftigte ich mich auf Unkosten der Praktik, in meinen Nebenstunden ganz mit der Composition. Was ich in diesem Fach geleistet, ist zum Theil bekannt, doch nicht das Bemerkenswürdigste. Ein paar hundert große und kleine Cantaten, mit und ohne Begleitung, mögen ohngefähr von mir verfertigt worden seyn, davon aber der kleinste Theil noch vorhanden. Symphonien zu groß und klein Orchester, Trios, Quartette, Klaviersonaten, détachierte kleine Stücke und Lieder ohne Zahl entstanden in meinen verschiedenen Launen, wurden auch grösstentheils der Vergangenheit wieder überliefert.

Sich um die Schulmusik kümmernd, aber auch um das Konzert- und Opernleben im ausgehenden Ancien Régime und in der Helvetischen Republik, war Käsermann nun über 20 Jahre die bestimmende musikalische Figur der Stadt Bern. 1792 publizierte er eine «Kurze Anweisung zum Singen», die den modernen Anforderungen Rechnung trug.²²⁰

Militärmusik

Im Verlauf des 16. und 17. Jahrhunderts hatte die bernische Obrigkeit den militärischen Auszug Schritt für Schritt reorganisiert. An die Stelle des Zusammenzugs regionaler Aufgebote trat eine klare Regimentsorganisation, die kaum Rücksichten mehr auf die historisch gewachsenen Militärtraditionen nahm. Gestrafft und vereinheitlicht wurde auch die Militärmusik, deren Aufgabe traditionell eine doppelte war: Einerseits hatten die Musikanten eine wichtige Rolle als Übermittler von Signalen und Befehlen inne, andererseits spielten sie die Marschmusik. Da erst im 20. Jahrhundert die Signalfunktion hinfällig wurde, war im Ancien Régime eine einheitliche Ausbildung der Pfeifer- und Tambouren nicht nur eine Frage des musikalischen Ehrgeizes, sondern eine militärische Notwendigkeit.

Nachdem Pfeifer und Trommler schon im 16. Jahrhundert die mittelalterlichen Feldmusiken mit ihren vielen, je nach Aufgebot verschiedenen Instrumenten abgelöst hatten, sollten sie in jedem Militärbezirk regelmässig von einem Trommelmajor beziehungsweise von einem Pfeifermajor exerziert werden. Die Pflege der Militärmusik dürfte im



Dragonertrompeter, Schiffscheibe 1779, SLM.

17. Jahrhundert kaum stark gefördert worden sein, denn immer wieder wird ein genereller Mangel an Trommlern und Pfeifern und ihre schlechte Ausbildung beklagt, so dass Impulse vor allem aus den fremden Diensten kamen, wo in den Schweizerregimentern der Musik eine grössere Bedeutung zugebilligt wurde.²²¹

Die je 14 nebenamtlichen städtischen Trommler und Pfeifer begleiteten auch die Staatsakte und wurden jeweils in kleinen Gruppen zur Wachtablösung, zu Empfängen und Ausritten kommandiert.

Nicht in allen Truppenteilen waren im frühen 18. Jahrhundert nur Pfeifer und Trommler vorgesehen; so erwähnt der Basler Hieronymus d'Annone 1731 anlässlich einer militärischen Übung «eine besondere Chalmey-Music»²²², und bei den Ausritten der Truppen des «Äusseren Standes», einer Organisation der jungen Burgersöhne, finden sich auch Oboisten, offenbar die Musiker der berittenen Truppen.²²³ In späteren Jahren wurden die Schalmeien und Oboen durch Trompeten, in den Jägerkompanien durch Waldhörner ersetzt. Auch wenn immer wieder Anläufe unternommen wurden, um das Niveau der Militärmusik zu heben, die Resultate waren leider meist ernüchternd, und nach 1760 häuften sich die Klagen über die Pfeifer und ihre schwachen Leistungen, die in keinem Verhältnis zu den Kosten standen. Ungleich gestimmte Pfeifen, mangelnde Einheitlichkeit im Spiel verschiedener Formationen und fehlende Disziplin kamen immer wieder zur Sprache und veranlassten einen hohen Offizier 1792, seinem Ärger über die Pfeifer folgendermassen Luft zu machen:²²⁴

Es ist mir aber wohl bekannt, dass die fifres eine sehr grosse Last für das Land und von keinem Nutzen bey dem Militare sind, und wenn je etwas abzuschaffen wäre, so wären es diese unnützen, die Ohren verderbenden und sehr kostbaren Falschbläser.

Schon 1782 war beschlossen worden, die Pfeifer nach und nach nicht mehr zu ersetzen, und nur wenige weinten ihrem altertümlichen Spiel nach, ja die meisten waren froh, die «grellen Töne» nicht mehr hören zu müssen, als die Helvetische Republik die letzten entliess und dafür ein Trommlercorps ausbaute. Erst in der Restaurationszeit wurden wieder für kurze Zeit bernische Pfeifer ausgebildet, wohl mehr aus Referenz an das Ancien Régime denn aus Begeisterung.

Die Abschaffung der Pfeifer bedeutete aber nicht das Ende jeglicher Militärmusik, im Gegenteil, nun war der Weg frei für die Schaffung

modernerer Formationen, für Feldspiele nach dem Modell des Auslandes, die zu gründen die Obrigkeit bereits 1784 den Regimentern freigestellt hatte. Über diese Feldspiele der letzten Jahre vor der Revolution ist wenig bekannt, doch dass eine Nachfrage offenbar bestand, zeigt immerhin ein Inserat aus dem Jahr 1797:²²⁵

Ein Assortiment von allen musikalischen Instrumenten, als Piano-Fortes, Flöten, Geigen, Clarinetten, Oboen, Oktavflöten, Trompeten, Waldhorn, Bassons, Serpens, Cimbalen u., ist bey C. Hornschuch an der Brunnngasse; hauptsächlich findet man diejenigen Instrumente, die zu einer Militärmusik gehören.

Wohl aus der Musik der Helvetischen Legion, der kleinen stehenden Truppe der Helvetischen Republik, ging die erste bernische Militärmusik hervor. In der Mediationszeit stand die Musik des Departementes Bern unter der Leitung des Kapellmeisters A. Korbmann²²⁶, von dessen Musikkorps noch Jahrzehnte später Karl Howald schwärmte:²²⁷

Niemals hat Bern hübschere Märsche bei klingendem Spiel als die der Stadtlegionsmusik von 1804 gewesen sind.

Über das Repertoire dieser ersten bernischen Blasmusik ist ausser einem kurzen Hinweis im Zusammenhang mit dem Bockenkrieg, der blutigen Niederwerfung eines Aufstandes der Zürcher Untertanen, kaum etwas überliefert:²²⁸

Eben spielt die schöne Berner Musik auf den Höhen vom Hirzel eines von Lavaters Schweizerliedern!

Weshalb von den Märschen der bernischen Truppen vor 1798 bisher nur ein Jägermarsch für zwei Hörner²²⁹ zum Vorschein gekommen ist, lässt sich damit erklären, dass Signale und Märsche trotz mehrerer Anläufe nur selten aufgeschrieben und wahrscheinlich gar nie gedruckt wurden.²³⁰ Es bleibt zu hoffen, dass die Entdeckung noch unbekannter Quellen diese unzulängliche Information über die Marschmusik der alten Berner ergänzt.

HAUSMUSIK UND KONZERT

Musikunterricht und Hausmusik

Auch in Bern wurde die Musik unter den neuen gesellschaftlichen Verhältnissen zu einem erstrebenswerten Bildungsgut der bürgerlichen Kreise, und Konzert und Hausmusik erlebten einen bedeutenden Aufschwung, so dass nicht mehr nur die städtischen Spielleute Unterricht in den verschiedenen Instrumenten gaben, sondern immer häufiger auch freischaffende Musiklehrer, die allerdings kaum besser als die Dienstboten angesehen wurden. Häufig boten diese Lehrerinnen und Lehrer nicht nur Musikunterricht an, sondern kombinierten ihn mit Zeichen- und Tanzunterricht oder, wie in einem Inserat für junge Mädchen aus dem Jahr 1776, mit Handarbeiten:²³¹

Demoiselle du Pays-de-Vaud qui entend la musique et joue le Clavecin, souhaiterait trouver condition dans une bonne maison pour donner des leçons de musique et d'ouvrages à des jeunes demoiselles.

Neben dem Kantor und den von der Stadt besoldeten Musikern konnten nun eine ganze Reihe von freischaffenden Musikern vom Unterricht, von Konzerten und oft auch vom Aufspielen an Tanzanlässen bescheiden leben, und ganze Musikerfamilien wie die Dill, die Korbmann oder die Janitsch²³² arbeiteten über Generationen hinweg an der musikalischen Ausbildung der Berner.

Eine besonders farbige Gestalt war Johann Michael Guering, der – wohl aus dem Elsass stammend – zwischen 1790 und 1820 eine der treibenden Kräfte des Konzertlebens war und sich selbst als Mozarts Klavier- und Haydns Kompositionsschüler bezeichnete, was allerdings nicht sehr glaubhaft tönt.²³³ Karl Howald schildert ihn in seinen Erinnerungen:²³⁴

In der Theorie der Tonkunst hatte er keine tiefe Kenntnisse, er war mehr ein Praktiker; den Gesangunterricht erteilte er jedenfalls gut. [...]

Er hatte nicht einen böartigen Charakter, suchte sich empor zu schwingen, war jedoch nicht nur Priester des Apollo, sondern auch des Bacchus. Er war im Stande, während der Wein eines angesetzten Glases durch seinen Hals herunter rann, eine Melodie zu gurgeln.

Immerhin gelangen ihm bemerkenswerte Oratorienkonzerte, wie 1797 eine Aufführung des Werkes «Die Feier der Christen auf Golgatha» von Johann Gottfried Schicht²³⁵ und 1804 – erstmals in Bern – die «Schöpfung» Joseph Haydns.²³⁶

Die eigene musikalische Ausbildung und das musikalische Umfeld am Ende des Jahrhunderts schildert Carl Durheim, einer der eifrigsten Musikliebhaber der Stadt und vielseitiger Amateur, der sich nicht nur auf vielen Instrumenten auskannte, sondern sich auch in der bernischen Gesellschaft als Operntenor einen Namen machte:²³⁷

Um das Jahr 1795 äusserte ich den Wunsch auch ein Musikinstrument zu erlernen und wählte die Violine. Mein Vater gestattete mir eine kurze Zeit, beim Musiker Dill jünger Lektionen zu zehn Kreuzer per Stund zu nehmen und schafte mir eine Violin an, die er von dem franz. Emigrant im Schloss Erlach um zwei Neüthaler einkaufte, die noch gegenwärtig sich im Besitz meines Sohnes Carl, Photograph, befindet. Nach ungefähr 2 Monaten Lektionen fand mein Vater, es genüge und seie zu kostspielig; ich könne durch Selbstübung das Nöthige nachholen.

Wie ganz anders heut zu Tag, wo die Lektionsmarken wenigstens das Vierfache kosten und eine Lehrzeit von mehreren Jahren kaum genügt, um es auf irgend einem Instrument nur zur Mittelmässigkeit zu bringen.

Allein damals kannte man nur die einfachere Musik eines Pleyel und Gyrowetz, doch auch Häydn und Mozart für Saiteninstrumente, und einige leichte Opern-Ouvertüren; im Gesang die Lieder von Schmidlin, Bachofen, Seyfried, Call, Kreuzer, Häusler, Käsermann; Arien aus Opern, Duetts, Terzette, Quartette und Chöre. Das Berner-Publikum machte keine grossen Ansprüche an die Musikgesellschaft und war leicht zu befriedigen. Es war keine Seltenheit, dass Musiker und Musikliebhaber zugleich mehrere Instrumente spielten, um eint- oder andernd im Orchester ersetzen zu können, so war auch ich genöthiget, noch die Bratsche, das Horn, die Trompete und die Flöte, ohne Musikmeister, von selbst, zu erlernen, um bei Anlässen bestmöglichst aushelfen zu können.

Über das Niveau der musikalischen Ausbildung und der Hausmusik, bei der Flöte, Violine, Harfe und Klavier zu den beliebtesten Instrumenten zählten, darf man sich also keinen grossen Illusionen hingeben.



Tafelklavier erbaut von Georg Adam Kyburz (1746 oder 1754-1801), Bern 1789, SLM. Die Berner Klavierbauer waren weit über die Stadt hinaus für ihre Instrumente bekannt.

Die wenigen erhaltenen Musiknachlässe bernischer Haushaltungen bezeugen die Vorliebe für nicht allzu komplizierte Werke in kleiner Besetzung, und auch die paar überlieferten Werke des bernischen Komponisten Niklaus Käsermann gehören in diese Kategorie.

Immerhin, der Musiknachlass aus dem Schloss Hünigen beweist, dass es im damaligen Bern auch Liebhaberkreise gab, die sich ernsthaft mit der damals gültigen Musik der Vor- und Frühklassik beschäftigten: Duos, Trios, Quartette, Sonaten, Divertimenti von Filtz, Hoffmeister, Wendling, Wagenseil, Jomelli, Joseph Haydn und unbekanntem Meistern wie z. B. Antonio Goetzcher (12 Quartette).²³⁸

Der grösste Teil der Hausmusik dürfte aber aus Liedern und kleinen Arien bestanden haben, gehörten doch Gesangsunterricht und oft auch



Joseph Reinhart, Familienkonzert, Öl auf Leinwand, BHM. Zwei Jünglinge spielen mit Geige und Klarinette im Familienkreis auf.

Klavierunterricht bald zur unabdingbaren Grundausbildung der Mädchen aus besseren Familien, während für die Knaben der Musikunterricht anscheinend eine weniger zentrale Rolle spielte. Immerhin, Musik wurde – im wahrsten Sinne des Wortes – salonfähig.

Der Beginn des bernischen Konzertlebens

Die alten Collegia musica des 17. Jahrhunderts existierten weiter, doch da die Quellen unwiderruflich verloren zu sein scheinen, lässt sich nur sehr Mangelhaftes über ihre Tätigkeit im frühen 18. Jahrhundert aussagen.²³⁹ Immerhin tauchen vereinzelt Nachrichten über alte und neue Collegia und über Konzerte im Musiksaal der Schule und im Chor der französischen Kirche auf, doch das Bild bleibt merkwürdig unscharf. Einen interessanten Einblick bietet die Schilderung eines Konzertes im Jahre 1714, das der Frankfurter Reisende und Schriftsteller Johann Friedrich von Uffenbach miterlebt hat. Bereits spielen auch Frauen im Orchester mit; die Musikerinnen und Musiker bleiben aber aus gesellschaftlichen Rücksichten für das Publikum unsichtbar:²⁴⁰

Von da führten mich die Herren in einen bey der französischen Kirche auf verschiedener Liebhaber der music Kosten gebaueten sehr schönen Music Saal. Es ist dieses ein altes Kornhaus oder, vor diesem noch älter, eine Capell der dabey stehenden Kirche gewesen, das aber etliche Music Liebhaber so wohl zurecht machen liessen, dass es eine Freude zu sehen ist. Der sechste Theil des Saal ist zugeschlagen und mit einer Orgel versehen, wie ein Ladner in einer Kirche, darauf die Orgel stehet. Dieser aber ist mit Tuch vermacht, dass niemand hinein sehen, aber man wohl heraus sehen kan, und in diesen Stand gehet man durch eine andere aparte Thür, damit man nicht siehet, wann ein Liebhaber etwas mitmachtet oder wer die Music executiert. Unten in dem Saal sind schöne Bänck Getäffel und Sitze vor die Zuhörer, dahin jederman gehen kan, gemacht und die gemeinlich alle besezt und sogar Predigern und Frauenzimmern, ja allen Menschen erlaubt ist hinein zu gehen. [...] Von da gehet man in das zugeschlossene Apartement der Musicanten, welches meistens deswegen so verdeckt gemacht ist, damit auch die Frauenzimmer der Statt, so Liebhaber und Meister der Music sind, ungesehen dahin gehen können, und sich mit exerciren, so schier all Tag geschicht, gleich wie denn davon izo 3 vorhanden waren, so ziehmlich wohl sangen. Man machte lauter meistens altfränkisch Gezeug, so meinen Ohren zum wenigsten nicht gefallen wollte, und unter den Instrumentalisten war kein einziger, so was rechts gemacht ausser ein neu angekommener Burger von hier, namens Haylastay, so vor einiger Zeit Violinist des izigen Königs von Spanien in der Capelle gewesen seyn soll, ein Man, der Violininstrumenta fertig spielen soll, aber dessen verteuffelte alte Manieren mir gar nicht gefallen. [...] Die Singstimmen waren gut, aber der Rest der übrigen Instrumentalisten pitoyable, dass ich gern weg gegangen wäre, wenn es sich geschickt hätte. Der Saal der Zuhörer war ziehmlich angefüllt und meistens von Frauenzimmer von der Statt, das mir denn wohl gefallen, dass man solche Liberalität hier hat.

Nicht nur heute tappen wir im Dunkeln über das Schicksal der Musikkollegien im 18. Jahrhundert, schon die damalige Obrigkeit hatte Schwierigkeiten, sich im Dickicht der wechselnden Gruppierungen zurechtzufinden. Im Jahre 1765 forderte sie vom Schulrat ein eigentliches Gutachten mit der Frage an, «was es mit dem Musikkollegium für eine Bewandnis habe». Der Schulrat ging der Geschichte nach und antwortete,²⁴¹

daß das Music Collegium seinen Ursprung einer Gesellschaft von Herren des weltlichen Standes zu verdanken hat, von denen es aber durch den Verlauf der Zeiten nach und nach verlassen worden und meistens an die Geistlichkeit sowohl Candidaten als Studenten übergegangen ist. Im Anfang stand dieses Collegium in keiner Relation mit dem Schulrath, nachdem aber solches meistentheils aus Geistlichen bestellt worden, und sich den Cantoren des Grossen Münsters zum Director erwählt, so wurde es nach und nach dem Schulrath bekannt und begab sich zu erhaltender Handbietung und Hilfeleistung mehr und mehr unter dessen Protektion und endlich ist es dermahlen dahin gekommen, daß wegen seiner genauen Verknüpfung mit der Kirchen Music selbiges von dem Schulrath oder vielmehr von der dasselbst aus bestellten Music Commission völlig abhanget, deren Schutz geniesset und sich deren Direction unterwirft.

Weiter führte der Schulrat aus, eine Reorganisation im Jahre 1747 (im gleichen Jahr, als die gesamte Schulmusik auf eine neue Grundlage gestellt wurde) habe einen Aufschwung des Collegiums bewirkt und seit 1758 seien auch alle städtischen Musiker zum Mitwirken verpflichtet worden. Neben den obrigkeitlich besoldeten Spielleuten, Organisten und Musikanten gab es ja in Bern Singmeister und Singmeisterinnen an den Knaben- und Mädchenschulen²⁴², freischaffende Musiklehrer und – seit der Lockerung des Tanzverbots – auch Tanzmusiker. Ein Gutachten des Schulrates von 1758 hatte die Mitwirkung aller Musiker angeregt:²⁴³

Haben unter anderem auch gefunden, daß diese Absicht angemessen und vortheilhaft wäre, wann die semtlichen Oberkeitlich besoldeten Musicanten als da sind die Cantores, Posaunisten, Singmeister, Singmeisterinnen, item auch die fremden und tolérierten Musicanten zu gemeinschaftlichen Übungen und Verabredungen gehalten würden.

Ein erhaltenes Inventar dieses Collegiums aus dem Jahre 1761 zeigt im Vergleich zu dem aus dem ausgehenden 17. Jahrhundert, dass der musikalische Horizont mit dem glanzvollen Einzug italienischer und französischer Komponisten sich auffällig erweitert und verlagert hat, weg von der deutschen Kantorenmusik zur konzertanten italienischen und französischen Kirchenmusik. Besonders die geistliche Musik wurde gepflegt und die grosse Zahl von Messen und Vespern zeigt, dass



Sigmund Freudenberger (1745-1801), vornehme Harfenspielerin, Rötzelzeichnung 1778, SLM.

in der Musik keine Konfessionsgrenzen Geltung hatten. Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) scheint sich einer besonderen Beliebtheit erfreut zu haben, wird er doch nicht nur in den Musikinventaren, sondern auch regelmässig in den Konzertankündigungen angeführt.²⁴⁴

Alle musikalischen Kräfte zu sammeln, musste damals ein berechtigtes Anliegen aller Musikfreunde gewesen sein, so dass im Jahre 1767 eine erste «Musikgesellschaft» gegründet wurde.²⁴⁵ Das wenige Jahre später erbaute Hôtel de musique eignete sich hervorragend für diese Veranstaltungen, die nun regelmässig stattfanden und über die Johann Georg Heinzmann recht nüchtern berichtet:²⁴⁶

Alle Wochen einmal hat man hier Concert im Hôtel de Musique, das, wenn es sich nicht durch grosse Meister empfiehlt, doch immer eine angenehme Unterhaltung giebt. Es besteht zum Theil aus Liebhabern, unter denen es, so wie unter den Tonkünstlern der Stadt, verschiedene von einer gewissen Stärke giebt. Aber es fehlt an einigen Männern, die

dem Orchester Leben und Geist mittheilen könnten. Man sollte mehrere Tonkünstler von anerkanntem Verdienst, wie Hrn Müller, hieher berufen, sie gut bezahlen, und das ganze würde bald ein anderes Ansehen gewinnen. Die besten Zierden dieses Konzerts sind einige eben so liebenswürdige als bescheidene Frauenzimmer von Stande, die vorzügliche Sängerinnen sind.

Offenbar bestanden aber die alten Collegia weiter, denn Sigmund von Wagner erinnert sich, dass in den letzten beiden Jahrzehnten des Ancien Régime in der Akademie und im Chor der französischen Kirche regelmäßig Konzerte stattfanden, bei denen vor allem Laien auftraten:²⁴⁷

Auch Concerte waren damals eine sehr beliebte Vergnügung der schönen Welt. Zwei wurden besonders zahlreich besucht; das Eine von der vornehmen Welt, im ehemaligen, sogenannten Kloster-Gebäude, der dermaligen Akademie, wo unter dem heutigen Antiques-Saal, im Plainpied, ein geräumiger Saal war, das «Grosse Auditorium» genannt. Zuoberst, auf einer Estrade, waren die eigentlichen Musikanten, eine oder zwei Stufen tiefer, die Liebhaber und Liebhaberinnen; vor ihnen das Parterre ganz mit langen Polster-Bänken, und einem zahlreichen, eleganten Publikum, Damen und Cavaliers, untereinander gemischt, allezeit vollständig besetzt; etwa zwei bis dreihundert Individua.

Wenn man wusste, daß Mademoiselle F..., jetzt Frau Generalin v. W...²⁴⁸, oder Mademoiselle v. W... von M... singen; und Herr W... von B... oder H. v. E... v. R... sie accompagnieren werden, so war der Saal immer schon beizeiten voll. Zuweilen kamen Damen von Freiburg, Solothurn oder Neuchâtel, und hatten die Güte, aufzutreten. Während den Pausen, die Damen alle aufstehen, sich suchen, grüßen, mit einander schwatzen zu sehen, glich einem Garten und Parterre, voll herrlicher Blumen! – denn noch war es die Zeit von schönen Gestalten und Gesichtern!

Ein zweites Konzert gab sich während dem Winter alle Donnstage abends, im oberen Theil des Chors der französischen Kirche. Es hieß das «geistliche» oder das «Studenten-Concert». – Das Lokal gothisch gewölbt, war für die Gesang-Musik äußerst günstig. – Auch dieses Concert war allezeit sehr besucht; besonders von jungen Leuten, beiderlei Geschlechts, der zweiten und dritten Gesellschafts-Schicht;

*hauptsächlich aber von Studenten. Auch ein paar vortreffliche Sängerrinnen ließen sich daselbst hören, unter denen die nachherige Frau Professorin Meißner, eine geborene Fueter²⁴⁹, durch ihre schöne Stimme und regelmäßigen Gesang, vorzüglich sich auszeichnete! – Sonst waren alle Dilettanten geistlichen Standes; zu denen jedoch von Zeit zu Zeit auch weltliche sich gesellten: – so haben z. B. der nahe-
rige Herr Landammann, Schultheiß und General von Wattenwyl²⁵⁰; damals noch Lieutenant in holländischen Diensten, Herr von Wattenwyl von Bursinel, allié von Sacconay²⁵¹, öfters daselbst; der Eine auf der Violine, der andere auf der Flöte, mitgespielt.*

Erst unter der Mediationsverfassung nach 1803 konnten organisatorische Neuerungen an die Hand genommen werden. Erklärtes Ziel war es, durch die Sammlung aller Kräfte auch die Aufführung grösserer Werke wie die grossen Oratorien der Klassik, besonders jene Haydns, zu ermöglichen. Die bisherigen lockeren Strukturen waren aber für solche Unternehmungen nicht zufriedenstellend, denn diese brauchten nicht nur ein recht grosses Orchester mit einem kundigen Dirigenten, sondern auch Chöre und Solisten, die alle eine lange Vorbereitungszeit benötigten. Der erste Anlauf, die disparaten Anstrengungen zu vereinen, führte im Jahre 1803 zur Gründung einer «musikalischen Akademie», deren Statuten die Arbeit bis ins Detail festlegten und im ersten Artikel den Zweck formulierten:²⁵²

Die musikalische Akademie besteht aus einer Gesellschaft von Freunden der Musik, welche sich miteinander verbunden haben:

- 1. Durch gesellschaftliche Übungen ihrer musikalischen Talente ferner auszubilden und zu höherer Vollkommenheit zu bringen und dadurch*
- 2. Das Studium der Musik und den Geschmack an dieser schönen Kunst in Bern überhaupt zu befördern und zu beleben. Endlich aber auch*
- 3. Sich den Genuß des mit den gemeinschaftlichen Übungen und Ausführungen guter Musik-Werke verbundenen, edlen Vergnügens zu verschaffen.*

Eine Einkaufsumme, regelmässige Mitgliederbeiträge und ein ausgeklügeltes Bussensystem für unentschuldigtes Fehlen, für Schwatzen oder Rauchen in den Proben bildeten die ökonomische Grundlage der

Akademie. Ehrenmitglieder ohne finanzielle Verpflichtungen wurden aus dem Studentenkollegium aufgenommen, und wöchentliche Proben sowie im Winter alle vierzehn Tage ein öffentliches Konzert, für das auch Abonnemente ausgegeben wurden, fanden statt. Leider ist nichts Genaueres über ihre Tätigkeit bekannt, da diese Akademie wohl nur einige Jahre Bestand hatte.

Die beiden Musikgesellschaften «auf Pfistern» und «auf Schmieden» wurden einige Jahre später von Musikliebhabern gegründet, die sich in den betreffenden Zunftsälen für Proben und Konzerte trafen. Besonders die Schmiedengesellschaft trat mit ehrgeizigen Konzerten an die Öffentlichkeit, und 1811 gelang ihr eine Aufführung von Haydns «Sieben Worte des Erlösers». ²⁵³ Zur selben Zeit entstand auch wieder ein studentisches Musikkollegium an der zur Akademie erweiterten Hohen Schule. ²⁵⁴ Die Gründung der Schweizerischen Musikgesellschaft im Jahre 1808 wirkte auch in Bern befruchtend: ²⁵⁵ Dadurch, dass die bernischen Musikfreunde es übernahmen, das Schweizerische Musikfest von 1813 zu organisieren, strömten Musikliebhaber aus der ganzen Schweiz nach Bern, um gemeinsam grosse Werke aufzuführen. Das Programm des Hauptkonzertes im Münster ist – mit zeitgenössischen Kommentaren – überliefert: ²⁵⁶

In der ersten Abteilung:

1. *Symphonie von Haydn, Op. 95 es-dur.*

2. *Oratorium, Jesus am Ölberg, von Beethoven, «ein meisterhaftes Oratorium vom kräftigen, vielumfassenden, tiefühlenden Louis von Beethoven.»*

In der zweiten Abteilung

3. *Cantata, der Preis Gottes, von Danzi.*

4. *Aus dem Oratorio sacro, Debora und Sissara das Nr. 1, von Guilielmi.*

Zum Beschluß:

5. und 6. *Credo und Gloria aus der neuesten Messe von Cherubini.*

Das Musikeraufgebot war beeindruckend, umfasste es doch nicht weniger als 263 Personen:

Flügel 1, Violini 45, Violen 16, Violoncelli 11, Contrabassi 10, Flauti 9, Oboa 9, Clarinetten 9, Fagotti 3, Corni 2, Clarini 3, Tromboni 3, Timpani 1; Soprani 45, Alti 37, Tenori 39, Bassi 20.

Mit gnädigster Bewilligung

wird heute Samstag den 10ten, und Montag den 12ten Christmonat 1796.

unter der Direktion des Herrn Franz Joseph Kofners,

aufgeführt:

Die Zauberflöte.

Eine große Oper in 4 Aufzügen, von Schikaneder. Die
Musik ist von Mozart.

Personen:

Sarakro, Regent der Sonnenreichs,	„	„	„	Herr Muck.
Prinz Tamino,	„	„	„	Herr Tochtermann.
Sprecher der Eingeweihten,	„	„	„	Herr Kofi.
Erster)	„	„	„	Herr Schulz.
Zweiter) Priester,	„	„	„	Herr Tenell.
Dritter)	„	„	„	Herr Sed.
Königin der Nacht,	„	„	„	Madame Brod.
Pamina, ihre Tochter,	„	„	„	Demoiselle Schilling.
Erste)	„	„	„	Madame Rismann.
Zweite) Damen der Nacht,	„	„	„	Madame Wolf.
Dritte)	„	„	„	Madame Tochtermann.
Papageno, ein Vogelfänger,	„	„	„	Herr Friedel.
Monostatos, ein Mohr,	„	„	„	Herr Brod.
Erster)	„	„	„	Mannette Rismann.
Zweiter) Genius,	„	„	„	Mann. Brod.
Dritter)	„	„	„	Karl Brod.
Erster)	„	„	„	Herr Rismann.
Zweiter) Sklav,	„	„	„	Herr Gülich.
Dritter)	„	„	„	Herr Reich.
Ein altes Weib,	„	„	„	
Priester. Sklaven. Gefolge.				

Von Morgens 9 bis 12 Uhr Mittags, können die Entree-Billets für den 1sten
Platz in dem Logie des Direktors, an der obern Metzgergasse, in Hrn.

Hutmacher Franks Behausung, im ersten Stock, à 10 ba. abgeholt werden.

Auch sind die Arien-Büchlein, das Stück à 3 Bagen, sowohl in des Direktors
Wohnung als an der Kassa zu bekommen.

Auf das Theater wird der Ordnung wegen aller Eintritt verboten.

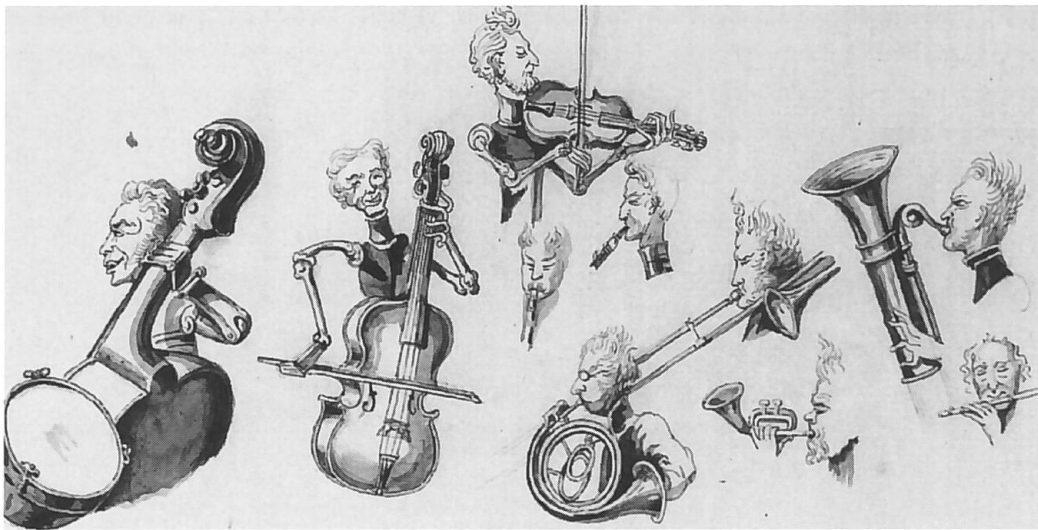
Von Domestiquen und Mädchen wird Niemand unentgeltlich eingelassen.

NB. Ein geehrtes Publikum wird hiermit höflichst ersucht, Niemanden ohne mei-
ne eigenhändige Anweisung, auf Direktors Namen etwas zu borgen, massen am
Ende für dertley Forderungen für nichts hafte. F. J. Kofner, Direktor.

Das ganze Parterre und die 1ste Loge bezahlt 10 ba.; die 2te 6 Bagen.

Das Theater wird um 3 Uhr geöffnet. Der Anfang ist um halb 5 und das Ende gegen
8 Uhr. Der Schauplatz ist auf dem neu erbauten Theater auf dem Holzplatz.

Programm «Comedien-Zedel» vom 10./12. Dezember 1796, SLB. Die erste Auf-
führung der «Zauberflöte» in Bern fand in einem provisorischen Theater auf dem
Waisenhausplatz statt.



Bläser und Streicher, Illustration aus der «Brunnenchronik» von Karl Howald, BBB.

Für die Vorbereitung der Chöre hatte sich eine «Singgesellschaft» mit dem Ziel zusammengefunden, weniger eigene Konzerte zu veranstalten als systematisch die Stimme von Sängerinnen und Sängern auszubilden, die dann in anderen Gesellschaften ihr Können öffentlich unter Beweis stellen sollten.

Den folgerichtigen Abschluss dieser jahrelangen Bemühungen um die Konzentration der musikalischen Kräfte in Bern bildete die Gründung der Bernischen Musikgesellschaft im Jahre 1815.

Konzerte von fremden Musikern, die auf einer Tourneereise auch Bern besuchten, bereicherten das Musikleben.²⁵⁷ Der berühmteste Musiker, der im 18. Jahrhundert nach Bern kam, war unstreitig der zehnjährige Mozart, der im September 1766 einige Tage in Bern weilte, und obschon leider bis heute kein Bericht über einen Auftritt gefunden wurde, ist anzunehmen, dass das Wunderkind wohl auch in bernischen Salons gespielt hat.²⁵⁸

In den bernischen Landstädten blühte das Konzertleben im ausgehenden 18. Jahrhundert, wobei ein Beispiel des musikbegeisterten Pfarrrer Stähli über ein Thuner Konzert 1791 stellvertretend für viele solche Ereignisse stehen soll. Bei dem oben von Heinzmann erwähnten Herrn Müller wird es sich wohl um jenen Geiger von Mannheim gehandelt haben, der 1791 auch in Thun mit einem Gastspiel die musikalische Szene belebte.²⁵⁹

1791 den 16. Juni. Gegen Abend langeten die Musicanten an, darunter ein Herr Müller Virtuoso von Manheim, der bey mir ligierte. Ein herrlicher Violinist. Vorprobe sehr gut. Den 17. Juni Solemnitätstag, der sehr herrlich war, besonders wegen dem starken Orquestre, neben obigem und fünf Bezahlten von Bern, die Herrn Corbmann und ein Fagotist Herr Kohler, sodann Dilettanten, Herr Fueter, Hentzi, Dill u.a. bis 17 Instrumente und 17 Singstimmen. Herr Müller führte ein Solo auf der Violine auf und die Blasinstrumente ein Solo, das mich in eine süsse Wehmut hineinarbeitete. Alle Menschen waren entzückt, ein paar Kühstielen ausgenommen.

Die Revolution scheint keinen grossen Einschnitt bedeutet zu haben, Konzerte und Bälle wurden bald wieder aufgenommen, und das Verbot des Theaterspiels im Hôtel de musique fiel sogar dahin, ohne nach der Revolution wieder eingeführt zu werden, so dass Theatergruppen statt in improvisierten Räumen endlich in einem würdigen Haus spielen konnten. Der vielseitige Kantor Niklaus Käsermann komponierte alsbald eine grosse – heute leider verlorene – Oper «Der Schlaftrunk», die in der Helvetik mit grossem Erfolg von einer Gruppe bernischer Dilettanten aufgeführt wurde.²⁶⁰

Vieles im Musikleben des 18. Jahrhunderts erscheint heute vertraut: die Konzerte, die Bedeutung der Musik in der Öffentlichkeit, in der Schule und im Tanzsaal. «Die vergangene Gegenwart, nicht die Vergangenheit» nennt R. Koselleck diese entscheidende Epoche der europäischen Geschichte, deren Musikleben in der Zeit zwischen 1770 und 1820, präsent im Begriff «klassische Musik», für den gesamten Bereich der jetzigen traditionellen Kammer- und Konzertmusik, ja sogar für die Opernmusik prägend ist.²⁶¹ Auch wenn Bern alles andere als ein Zentrum des europäischen Musiklebens war und dessen Gang damals von den Höfen und den grossen Städten Europas bestimmt wurde, zeigt die Musikgeschichte Berns mit ihrem fernen und schwachen Echo auf diese grossen Ereignisse, dass auch weit weg von den europäischen Zentren die Freude an der Musik und das Bemühen um ihre Neugestaltung ein ernstes Anliegen waren.



Strassenmusikanten, Illustration aus der «Brunnenchronik» von Karl Howald, BBB.

RESTAURATION BIS ERSTER WELTKRIEG

GRUNDFRAGEN

Die Stadt Bern im 19. Jahrhundert

Vom Spätmittelalter bis in die ersten Jahre des 19. Jahrhunderts hatte sich die Stadt Bern nur langsam verändert, da die Bevölkerung in den 300 Jahren sich einzig verdoppelt hatte, so dass um 1800 etwa 12 000 Einwohner in den ungefähr 1100 Häusern der Stadt wohnten

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts kam es dann zu einem rapiden Ausbau der Stadt, die Bevölkerung und mit ihr die Zahl der Häuser verfünffachte sich, wobei bis in die 50er Jahre hinein zunächst nur die Bevölkerung wuchs, ohne dass sich am Stadtbild viel verändert hätte. Wie seit eh und je war der Teil unterhalb des Zeitglockenturms Zentrum des städtischen Lebens: Hier standen die Geschäfte und Märkte, aber auch die Gesellschafts- und Regierungshäuser dicht beieinander.

Doch nachdem die Eisenbahn 1857 Bern im Westen erreicht hatte, drängte alles in die obere Stadt, in die Nähe des neuen Bahnhofs, und eine bisher wenig bebaute Umgebung wurde wenig später dank neuer Brücken im Norden und Süden erschlossen, so dass frisch entstandene Viertel die alten Stadtgrenzen sprengten.

Bald wurden zwischen Bahnhof und Zeitglockenturm neue repräsentative Bauten des politischen und gesellschaftlichen Lebens, Gesellschaftshäuser, moderne Geschäfte und Verwaltungsbauten erstellt, so dass der ganzen Innenstadt zentrale Dienstleistungsfunktionen zukamen, während die Aussenquartiere immer mehr zu den eigentlichen Wohn- und Industriegebieten wurden.

Hans Bloesch hat diesen fundamentalen Wandel folgendermassen geschildert:²⁶²

Fast unmerklich verschwand das alte Bern, Stück um Stück wurden die alten Bausteine abgetragen und andere eingefügt an ihrer Stelle, so dass wohl der Grundplan und der Gesamteindruck blieben, das einzelne aber sich wandelte, um den Forderungen zu entsprechen, die ein neues Menschengeschlecht an seine Umgebung stellte.

Im 19. Jahrhundert veränderte sich auch das traditionelle Verhältnis zwischen Stadt und Land grundlegend, indem sich ihre Rechtsgleichheit in der ersten Jahrhunderthälfte in mehreren Etappen durchsetzte. Die neuen politischen Verhältnisse, deren sichtbares Symbol die Abtragung der Schanzen und Stadttore nach 1830 wurde, erlaubten erst die massenhafte Einwanderung in die Stadt, wo viele Menschen vor allem aus der bernischen Landschaft, aber auch aus anderen Kantonen und dem Ausland ein neues Auskommen suchten. Sie gehörten zu den Zehntausenden, die auf dem Lande keinen Verdienst mehr fanden und in die Städte oder nach Übersee auswandern mussten, da die Landwirtschaft sich in der Krise befand, nachdem Eisenbahn und Dampfschiff den Import billiger Grundnahrungsmittel ermöglicht hatten.

Der Ausbau der alten Akademie zur Universität im Jahre 1834, der eine grosse Zahl deutscher Professoren und Studenten nach Bern brachte, wurde teils mit Misstrauen, teils mit Begeisterung in der Stadt aufgenommen, wobei sich diese deutsche Kolonie gerade für das kulturelle Leben im ganzen 19. Jahrhundert als bedeutsam erwies.

Schliesslich trugen die Bundesverwaltung, die eidgenössische Post und die Bundesbahnen dazu bei, die althergebrachte kulturelle, konfessionelle und sprachliche Geschlossenheit der Stadt aufzubrechen – ein gesellschaftlicher Umbruch, der sehr verschiedene, ja widersprüchliche Reaktionen zwischen Ablehnung und Neugierde, Abgrenzung und Integration auslöste, innerhalb derer sich die Haltungen der Berner im Laufe der Zeit einpendelten

Gerade das bernische Musikleben mit seiner Öffnung auf den internationalen Musikbetrieb einerseits und dem oft ängstlichen Rückzug auf die eigene Tradition – oder was man dafür hielt – andererseits ist symptomatisch für eine Gesellschaft, die sich im Wandel befindet und mit diesem Wandel fertig werden muss

Fragen an die Musikgeschichte

Die traditionelle Musikgeschichte, die im Wesentlichen die Geschichte der grossen Komponisten und Interpreten der Konzert- und Opernliteratur ist, erfasst vom gesamten Musikleben nur den verschwindend kleinen Teil der reichen und gebildeten Kreise der grossen Städte. Dass man glaubt, die musikalischen Ausdrucksformen aller anderen Gesellschaftsschichten nicht wahrnehmen zu müssen, dahinter steht eine Kulturtheorie, die bis heute unser Denken prägt.²⁶³

Danach ist das wahrhaft künstlerische Ereignis autonom, unabhängig von Raum und Zeit, ewig in sich ruhend und entsprechend einer Hierarchie der Bildung einer Elite vorbehalten, die dieses Ereignis nachvollziehen kann. Doch die Gültigkeit einer Ästhetik, nach der sich alle Werte in der höchsten Kategorie subsumieren, so dass diese allein der Beachtung wert ist, ziehen heutige Kulturhistoriker grundlegend in Zweifel.

Vielmehr sind sie überzeugt, dass die Autonomie eines Werkes, also seine Zweckfreiheit, kein gültiges Kriterium der Qualität sei, da diese erst beurteilt werden könne, wenn das Werk in den Gesamtzusammenhang der künstlerischen Produktion gestellt werde. Und auch das ungebrochene Selbstverständnis einer gesellschaftlichen Elite, ihre Kultur stelle in allen Momenten der Geschichte den Höhepunkt des künstlerischen Schaffens dar, muss ihrer Meinung nach kritisch hinterfragt werden. Doch der ästhetischen Theorie des 19. Jahrhunderts ist die Fragestellung nach der sozialgeschichtlichen Bedingtheit von Musikproduktion und -rezeption freilich noch fremd.

Der musikalische Markt war so strukturiert, dass kompliziertere Ausdrucksmittel einer kleinen Schicht von Privilegierten vorbehalten waren und die europäische Kunstmusikproduktion immer höhere Anforderungen an die Ausübenden und Zuhörenden stellte. Analog zur sozialen Schichtung der Bevölkerung ergab sich somit auch eine Schichtung der Musik, wobei Konzert und Oper aber die Leitbilder für das gesamte Musikleben blieben, so dass populäre Lieder, Schlager und Tanzmusik sich von der Musik der Oberschicht leiten liessen, indem sie sich an den arrivierten Vorbildern orientierten und sie imitierten. Die im 19. Jahrhundert berühmte Salonmusik amüsiert heute wegen ihres offensichtlichen Bemühens, die für viele nicht erreichbare Musik eines Chopin oder Liszt zu kopieren, und die populären Lieder folgen den formalen und ästhetischen Vorbildern der klassischen und romantischen Komponisten.

Blieben trotz der grösser werdenden Kluft zwischen Konzertmusik und der sogenannten Unterhaltungsmusik die verschiedenen Sparten vorerst zu Beginn des 19. Jahrhunderts für gegenseitige Anregungen noch offen, so differenzierten sie sich wie überall in Europa auch in Bern um die Jahrhundertmitte: Der Begriff «klassische Musik» wurde zum Oberbegriff der ernstesten Konzertmusik, und eine klare Trennung zur Unterhaltungsmusik wurde nun erwartet.²⁶⁴ Symptomatisch für diese Entwicklung, die auch in Bern nachvollzogen wurde, ist die herbe



Frau am Tafelklavier um 1830/40, aus dem Skizzenbuch der Charlotte Rytz-Fueter (1804-1880), Privatbesitz Bern.

Kritik, die sich der Münsterorganist und Musikdirektor Mendel am Schweizerischen Musikfest von 1851 von der NZZ gefallen lassen musste:²⁶⁵

Das gestrige Orgelkonzert des Hrs. Mendel hat mit seiner fortwährenden Wiederholung der gleichen 5 bis 6 Stücke die Geduld der Hörer sehr in Anspruch genommen. Das bekannte Lied «Bhüti Gott Du liebes Diendel» und «eine Freischützaria» laufen einem ordentlich nach. Traut Hr. Mendel dem Publikum so wenig Geschmack zu, daß er für seinen Ruf so wenig bedacht ist?

Auch der «Bund» sparte nicht mit Kritik und stiess ins gleiche Horn:²⁶⁶

Die alte Regel, daß der Künstler sich nicht um verdorbenen Geschmack der halbgebildeten Masse erniedrigen, sondern den Hörer zu sich heraufziehen soll, verlangte offenbar vor diesem Publikum entschiedener als je ihr Recht; der Organist gefiel sich aber an jenem Abend in den gleichen Stücken, welche er den zerstreuten Touristen aufzuwarten pflegt.

Und auch Pfarrer Howalds Bedauern über den Verlust der althergebrachten Kirchen- und Militärmusik sowie seine harschen Worte über deren «Degeneration» zeigen letztlich nichts anderes, als dass der musikalische Geschmack sich in ganz verschiedene Richtungen und Sparten entwickelte.²⁶⁷

Ad vocem «Musik» muss noch im Jahr 1863 bemerkt werden, dass die Kirchenmusik, wie diejenige bei den Truppen, bedeutend degeneriert ist im Bernergebiet. In der Kirche stirbt der Gesang durch den, mittelst des neuen vermeldeten Berner-Gesangbuchs den Zuhörerschaften eingepflichten musicalischen Marasmus, zusehends ab, und nach der, obgleich stattlich uniformierten und reichlich auf Staatskosten mit Instrumenten versorgten, Stadtmusik zu urtheilen, sind die heroischen mutherregenden Märsche, die zugleich die Gemüter heiter stimmten, auch abhanden gekommen. In die schönen Kirchenchoräle ist zu viel Sentimentales und Weichliches gemengt, und die militärischen Märsche haben theils zu viel Kuhreihen-ähnliches, was wahrscheinlich den Charakter des spezifisch Vaterländischen vorstellen soll, theils klingen sie wie eine Aufmunterung, zur Kneipe zu gehen.

So sind die grossen institutionellen Krisen des Berner Musiklebens in den 50er und 60er Jahren als Symptome eines grundlegenden Wandels in der Erwartungshaltung der Musiker und des Publikums zu verstehen.

Die Verbreitung der Musik

Um Musik öffentlich zu verbreiten, wurden nicht nur die organisatorischen Voraussetzungen weiter ausgebaut, sondern auch neue Bedingungen zu ihrer technischen Verfügbarkeit geschaffen, deren Auswirkungen angesichts der Veränderungen, die die Massenmedien im 20. Jahrhundert bewirkten, meist unterschätzt werden. Vor allem der Notendruck, der durch die Einführung der Lithographie sehr viel einfacher und billiger geworden war, erlaubte den Musikverlagen, alle Interessierten mit dem nötigen Aufführungsmaterial zu versorgen und mit Musikzeitschriften über das aktuelle Geschehen zu informieren.²⁶⁸ Der freie Komponist, der vom Verkauf seiner Werke lebt und mit diesem Verteilsystem die finanzielle Basis seiner Existenz sichern kann, ist ohne eine solche Infrastruktur gar nicht denkbar.

Die massenhafte Verbreitung des Klaviers war ein weiterer Faktor für die relativ einfache Verbreitung von Musik. Dass das Klavierspiel zur Mode wurde und zum guten Ton gehörte, half zwar mit, Musik rasch und einfach zu verbreiten, bot aber auch immer wieder Anlass zur Satire. «Alle Männer sind militärpflichtig, und fast alle Töchter sind heute klavierpflichtig», meinte um 1900 ein Musikschriftsteller angesichts der «Klavierseuche» etwas überspitzt²⁶⁹, und Jeremias Gotthelf liess in seiner Erzählung «Der Oberamtmann und der Amtsrichter» gar den lieben Gott selber darüber klagen:²⁷⁰

Man klagt, der liebe Gott schicke keine Engel mehr auf Erden. Wisst ihr warum, liebe Leute? Das ist wegen des entsetzlichen Klavierens, das zu Stadt und Land fast in jedem Haus in Schwung gekommen, davon alle Wände zittern wie die Mauern von Jericho vor den Posauen. Dieses Klavieren, so entsetzlich und jammersüchtig, mögen die Engel nicht ertragen, haben es Gott geklagt, sie kämen total ums Gehör, wenn sie viel danieden sein müssten. Entweder solle er doch das Klavieren abstellen oder sie verschonen mit Sendungen usw. Da soll Gott gesagt haben, er begreife sie vollkommen, hätte es selber so, aber einstweilen könne er selbst es nicht abstellen; denn womit die Evatöchter einmal besessen seien, seien sie besessen. Aber er wolle die Engel von der Erde dispensieren, solange dieses Besessensein dauere; ohnehin hörte man nicht, was sie auszurichten hätten vor diesem grässlichen Gequike und Gequake.

Doch man muss sich vor Augen führen, dass viele Musikliebhaber den Kanon der klassischen Musik nicht aus dem Konzertsaal, sondern einzig aus den Klavierauszügen kannten, so dass Dieter Hildebrandt sicher recht hat, wenn er das Klavier als den «heimlichen Helden des 19. Jahrhunderts» bezeichnet:²⁷¹

Das Klavier ist das ordentlichste Instrument. Es ist geradezu ein Leitzordner für Töne. Da liegt, auf siebeneinhalb Oktaven verteilt, die gesamte abendländische Musik vorrätig, spielfertig, jederzeit durch Tastendruck abzurufen. Das Angebot übersteigt das sämtlicher Schallplatten und Tonkassetten und zwischen «Hänschen klein» und «Hammerklaviersonate» gibt es mehr Möglichkeiten, als selbst die Musikwissenschaft sich träumt.

So ist ein oft übersehenes Merkmal der europäischen Musik im 19. Jahrhundert ihre «Klavierfähigkeit», mit der sicher eine Verarmung



Andreas Flohr (1798-1872), Lyraflügel 1830, BHM. Dieser Flügel erhielt an der Bernischen Industrieausstellung 1830 die höchste Auszeichnung, eine goldene Medaille.

der musikalischen Möglichkeiten verbunden war, die jedoch dank deren Verfügbarkeit das Musikleben in allen seinen Teilen entscheidend prägte.

Musikinstrumentenbau in Bern

Klaviere wurden in Bern schon im 18. Jahrhundert in grosser Zahl gebaut. 1774 erkundigte sich der Mülhauser Stadtschreiber Josua Hofer bei seinem Freund Gottlieb Emanuel von Haller nach einem bernischen «Clavecin dit Forte-Piano», das er zu erwerben suchte, da in Bern gebaute Klaviere einen guten Ruf genossen.²⁷² Einige Namen von Klavierbauern und ein paar schöne Instrumente aus dem 18. Jahrhundert sind erhalten und finden heute in den Museen einen Ehrenplatz.²⁷³

Der Schritt von der kleingewerblichen Herstellung zur Fabrikproduktion gelang dem aus Strassberg im Harzgebirge stammenden Andreas Flohr (1798-1872), der in Bern 1829 eine eigene Klavierwerkstatt errichtete und bereits im darauffolgenden Jahr für seinen Lyraflügel an der bernischen Industrieausstellung eine goldene Medaille als höchste Auszeichnung erhielt. Der Katalog beschreibt den Flügel, der jetzt im Bernischen Historischen Museum seinen Platz gefunden hat, folgendermassen:

Ein aufrechtstehendes Forte-Piano, in Form einer Leyer. Dieses Instrument, das im Ton dem Flügel nicht nachstehen soll, hat 6 volle Oktaven, ist fast durchaus dreisaitig, mit Verschiebung der Klaviatur, die dann nur auf einer Saite spielt, und mit drei Veränderungen, alles durch Pedale.

Preis: 960 Schweizer-Franken.

Im Verlauf des Jahrhunderts wuchs unter Flohrs Nachfolgern das Unternehmen zu einer bedeutenden Fabrik heran, die 1899 eine neue Werkanlage «mit Dampftrieb» einrichten konnte.²⁷⁴

Die meisten anderen traditionellen Instrumentenmacher in Bern, Geigenbauer, Holzblasinstrumentenmacher und viele andere mehr, sind, vielleicht zu Recht, vielleicht zu Unrecht, vergessen²⁷⁵, wobei als Geigenbauer Gustav Methfessel (1839-1910), der Sohn des Musikdirektors, herausragte, der eine Serie von Instrumenten aus dem Holz der Christoffelfigur des 1864 abgerissenen Turmes verfertigte.²⁷⁶

Auch das Aufkommen neuer Instrumente erlaubte es einigen traditionellen Handwerksbetrieben, ihr Angebot zu erweitern und neue Produkte anzubieten; hierzu gehörte die Handorgelfabrikation in Langnau ebenso wie die aus einem handwerklichen Familienbetrieb 1847 zu einem stolzen Unternehmen angewachsene Blasmusikinstrumenten-Fabrik Hirsbrunner in Sumiswald, das dank ihrer überregionalen Bedeutung «so etwas wie Musikhauptort» wurde, wie ein Chronist der Lokalgeschichte nicht ohne Stolz schrieb.²⁷⁷

Die Grundlage für das Entstehen und Aufblühen dieses Industriezweiges bildete die Beliebtheit der Blasmusik, die im 19. Jahrhundert kontinuierlich zunahm und alle Kreise der Bevölkerung in Stadt und Land erfasste.

STADT UND LAND

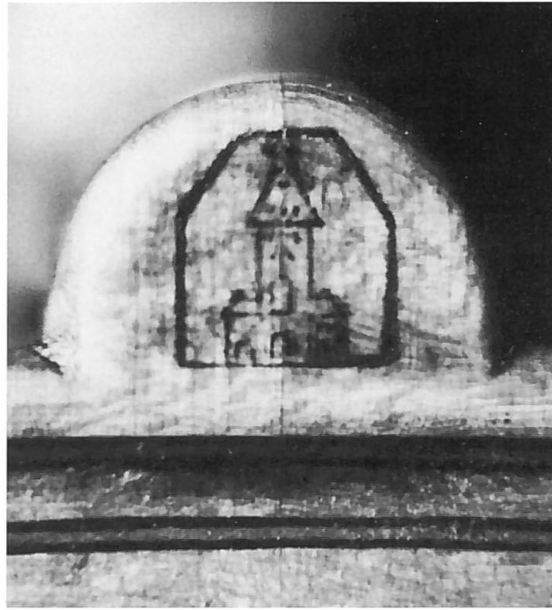
Der rasante Ausbau des institutionalisierten Musiklebens im 19. Jahrhundert war vor allem ein städtisches Phänomen, und auch im Kanton Bern waren es fast nur die grossen und kleinen Städte, in denen dank verschiedener Organisationen grosse Konzerte und Opernaufführungen veranstaltet werden konnten. So besaßen um die Mitte des Jahrhunderts Landstädte wie Thun, Langenthal oder Burgdorf noch ein ansehnliches Musikleben, das sich – bis auf die Oper – durchaus mit den stadtbernerischen Verhältnissen messen konnte, doch schon kurze Zeit später entstand auch hier ein Bruch zwischen ihnen und der Hauptstadt, da diese allein sich einen fast professionellen Musikbetrieb leisten konnte.

Die städtische Musik beeinflusste aber nachhaltig die Musikausübung auf dem Lande, wo im Chorgesang, in den Blasmusikvereinen und in den Tanzkapellen dieselben Ideale gepflegt und sehr oft die gleichen Stücke gesungen und gespielt wurden.

Infolge der fortschreitenden Verstädterung der Schweiz wurde das Landleben als ursprüngliche Lebensart idealisiert, und seine Musik wurde zum Vermächtnis einer besseren Welt. Dabei spielte es keine Rolle, ob diese Musik auf dem Lande entstanden war oder romantische Städter sie geschrieben hatten, denn die Elemente solcher Volksmusik waren allen bekannt und lösten die beabsichtigten Emotionen aus. Trotzdem war diese Musik alles andere als einförmig: Neben einfältigen Melodien standen kunstvolle und originelle Weisen, und banale Texte fanden sich ebenso wie gekonnte Dichtungen.

Im Zusammenhang mit dem kantonalen Musikfest von 1824 lassen sich einige unerwartete Aspekte des ländlichen Musiklebens anhand einer Umfrage aufzeigen, nach der die verschiedenen Instrumente folgendermassen auf die Spieler verteilt waren:²⁷⁸

<i>Violin</i>	12
<i>Celli</i>	3
<i>Flöten</i>	13
<i>Klarinetten</i>	20
<i>Fagott</i>	2
<i>Hörner</i>	7
<i>Trompeten</i>	1
<i>Posaunen</i>	2



Stempel des Geigenbauers Gustav Methfessel (1839-1910) auf einer Geige, die er aus dem Holz des 1864 abgerissenen Christoffelturms anfertigte.

Es fällt auf, dass die Klarinetten sehr beliebt und verbreitet, die Streichinstrumente hingegen überraschend schwach vertreten waren. Obwohl es sich bei den aufgeführten Instrumentalisten nicht um Landwirte, sondern um Lehrer, Pfarrer, Notare und vergleichbare Notabeln handelte, wirkte auch hier noch das schlechte Ansehen der fahrenden Geiger nach. Einer der Mitbegründer der Musikgesellschaft und ein eifriger Geiger, Niklaus Bernhard Hermann, schilderte das Misstrauen der breiten Bevölkerung gegen die Geige am Musikfest von 1824:²⁷⁹

Der eigentliche nervus rerum liegt in den Bogen-Instrumenten, und die Kunstverbreiter müssen sich die Pflanzschulen für diese vorzüglich angelegen seyn lassen. Dagegen sträubt sich aber auf dem Land das hergebrachte Vorurtheil, es haben die Geigen, gross und klein, etwas Anrüchiges und Verächtliches. In einer Kirche unseres Kantons, kam es ernsthaft zur Sprache, ob das vergoldete Schnitzwerk einer Violin als Verzierung an einer neu aufgebauten Orgel geduldet werden könne? Ein Landgeistlicher einer andern Gemeinde, hatte unter seinen hausrätlichen Effekten zwey Violinen hinterlassen, woraus die Ehrenden Vorgesetzten eine Aergerniß genommen, die ihnen der verblichene Seelsorger gewiß nicht geben wollte.

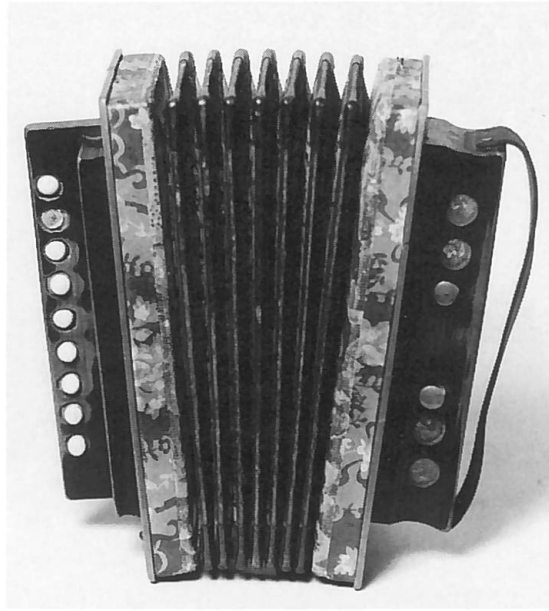
Offenbar rührt dieses Vorurteil der Landleute daher, daß keine Virtuosen sich in ihre Dörfer versteigen, und man sich darum unter einem Geiger nur einen Tanzfiedler und Schnurranten zu denken vermag.

Einerseits sahen die Städter in ihrem ambivalenten Gefühl gegenüber den Landleuten von oben auf die biedereren und bäurischen Tänze und Lieder herab, andererseits wurde das ursprüngliche und naturverbundene Musizieren zu einem romantischen Ideal. Das ganze gebildete Europa hörte mit Entzücken die Bearbeitungen angeblich schweizerischer Alpenlieder durch Johann Nepomuk Hummel oder Franz Liszt, schwärmte von Musikantengruppen in Schweizer Tracht, die alle Hauptstädte abklopften und im Sommer im Oberland den Touristen auflauerten.

Der Lithograph und Musikverleger A. Wanaz (1791-1849) war in Bern einer der wichtigsten Verbreiter dieser idyllischen Alpenmusik, die er in Sammlungen als romantische Schweizerlieder herausgab. Mit seinen Töchtern Albertine und Cecile veranstaltete er Konzerttourneen, in welchen sie wie 1835 in Bern die «vorzüglichsten und beliebtesten der Schweizerischen Nationallieder, insbesondere die so berühmten des bernerschen Oberlandes, die Alpenlieder der Brienzermädchen, die Kuhreihen der Oberländer, Appenzeller etc, mit Begleitung des Piano und der Flöte vortrugen».²⁸⁰ Dass die Familie Wanaz für dieses Konzert gerade aus Paris zurückgekehrt war, wo sie König



Wanaz und seine Töchter singen dem französischen König Louis Philippe in Paris vor. Illustration aus der «Brunnenchronik» von Karl Howald, BBB.



Langnauer Örgeli 1869, von Christian Maurer, Holligen bei Bern 1869, SLM. Kleine Handorgeln dieses Typs verbreiteten sich seit 1836 von Langnau aus; im ausgehenden 19. Jahrhundert wurden sie vom grösseren Schwyzer Örgeli weitgehend verdrängt.

Louis-Philipp vorgesungen hatte – diese einmalige Propaganda geschickt auszunutzen, liess sich der Vater wohl kaum entgehen.²⁸¹

Neben dieser auf den Tourismus ausgerichteten Musikpraxis findet sich natürlich auf dem Land auch eine Musikkultur, die von den Einheimischen für die Einheimischen getragen wurde. Die spärlichen Quellen darüber lassen für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts vermuten, dass die im 18. Jahrhundert aufblühende Tanz- und Liedbewegung weitere Kreise zog. Dass am Abend im Freundes- oder Familienkreis gesungen wurde, wird deutlich, doch nur selten erfährt man etwas Näheres über die Art und Weise des Singens. Dem Violonisten und Komponisten Louis Spohr, der 1816 einige Wochen im Oberland verbrachte, fiel auf, dass die Landleute wie die Naturblasinstrumente intonierten, also nicht temperiert.²⁸² Hier wirkte wohl der Kirchengesang nach, der auf dem Lande bis weit ins 19. Jahrhundert hinein mit Posaunen, Zinken und anderen Blasinstrumenten begleitet wurde.

Die gelegentlich erwähnten Tanzkapellen, die meist Streicher und Klarinetten umfassten²⁸³, waren Familienunternehmen, von denen die Namen Balmer, Singer und Pulver bekannt sind. Johannes Balmer (*1789), der schon am Unspunnenfest 1805 aufgespielt hatte und nach

dem die Musik der Tanzkapellen lange Zeit «Hausi-Musig» hiess, ist zur Legende geworden. Als Schüler Johannes Balmers galt der Geiger und Trompeter Christian Jakob Singer (1814-1897), dessen Sohn Rudolf (*1872) sowohl bei den Handorgelspielern als auch bei den Publizisten von Ländlermusik einer der ersten war.²⁸⁴

Als Saiteninstrumente finden sich im 19. Jahrhundert in der bernischen Landschaft einige Instrumente, die in den Städten weniger bekannt waren, da sie den Sprung zum Konzertinstrument nicht oder nur in Ansätzen geschafft hatten. Vor allem das Hackbrett²⁸⁵, das Hexenscheit²⁸⁶ und die Halszithern²⁸⁷ fanden sowohl in der Tanzmusik wie für die Liedbegleitung Verwendung und konnten sich bis gegen Ende des Jahrhunderts halten.

In der Schweiz ist die Geschichte der Volksmusik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entscheidend durch das Aufkommen der Handorgel, die die alten Saiteninstrumente fast vollständig aus der traditionellen Tanz- und Unterhaltungsmusik verdrängte, geprägt worden. In Langnau wurde um 1835 erstmals eine Handorgel gebaut, eben ein «Langnauerli»²⁸⁸, und rasch verbreitete sich dieses leicht zu erlernende Instrument als Inbegriff der «Ländlermusik».

Der im Emmental aufgewachsene Johann Friedrich Schär (1846-1924) erzählt, dass er 1862 das Handorgelspiel von einem Käser erlernt habe:²⁸⁹

Die Handorgel war bis zu meinem Eintritt in das bernische Lehrerseminar das einzige musikalische Instrument, auf dem ich leidlich spielen konnte, allerlei Volkslieder und die im Emmental gebräuchlichen Tänze; mit meinem Spiel machte ich mir und meinen Altersgenossen viel Freude.

Um 1886 kam das Schwyzerörgeli auf, das zum Standardinstrument der Volksmusik auch im Kanton Bern wurde. Hackbrett, Hexenscheit und Halszither, ja sogar die Geige hatten keine Chance mehr, bildeten doch nun Handorgel, Klarinette und Bass den Grundstock der Ländlerkapellen.²⁹⁰

Diese Entwicklung in der Instrumentierung hatte tiefgreifende Folgen, denn städtische und ländliche Unterhaltungsmusik verloren viel von ihrer Gemeinsamkeit. Die Beschränkung des Schwyzerörgeli auf einfache Melodien und stereotype Begleitakkorde führte zum Bruch mit einer viel reicheren und offeneren Tradition der populären Musik

und verhinderte in der Folge eine Weiterentwicklung der volkstümlichen Tanzmusik. Ausser dem Fox-Trott konnte keiner der Tänze des 20. Jahrhunderts Eingang in die Volksmusik finden, so dass sich hier der Weg der nun seit ca. 1880 allgemein «Ländlermusik» genannten Sparte von anderen Entwicklungslinien der Tanz- und Unterhaltungsmusik trennte.

Ländlerkapellen entstanden in Stadt und Land, bestehend aus 1-2 Handorgeln sowie aus Klarinette und Bass. Immer grössere und raffiniertere Handorgeln entstanden und erlaubten bald auch anspruchsvollere Werke. Einfache Handorgeln waren vergleichsweise billig; Johann Schürch, einer der wenigen Volksmusikanten, der Memoiren hinterlassen hat, erinnerte sich, seine erste anspruchslose Handorgel um 1890 für Fr. 4.50 erworben zu haben, während er einige Jahre später für ein Langnauerli schon Fr. 10.- habe bezahlen müssen. Nach und nach arbeitete er sich zum jeweils grösseren Modell vor und lernte es weitgehend als Autodidakt spielen.²⁹¹

Das Volkslied, das im 19. Jahrhundert seine grösste Beliebtheit erlebte, wurde nicht nur in den Chören, sondern auch im Haus und manchmal bei der Arbeit gesungen, und in den Schulen verdrängte es nach und nach die geistlichen Lieder und die Psalmen, die bald nur noch ein Schattendasein im streng abgegrenzten Rahmen der Gottesdienste und Andachten führten.

Der «Sängervater» Johann Rudolf Weber (1819-1875)²⁹² leitete seit 1842 den Musikunterricht am Seminar Münchenbuchsee. Er gehörte zu den Exponenten der damaligen radikalen Bewegung, die auch im Liedgut ihrer Begeisterung für die Erneuerung der Eidgenossenschaft Ausdruck verlieh. Wie stark der Gesangsunterricht in den Schulen als Politikum verstanden wurde, wird daran deutlich, dass Weber 1852, als die Konservativen an die Regierung kamen, als Seminarlehrer entlassen wurde. Erst 1860 wurde er wieder an das Seminar berufen. Die von ihm herausgegebenen Gesangbücher bestimmten für Jahrzehnte das Liedgut der Berner.

Die im ausgehenden 18. Jahrhundert begonnene Volksliedbewegung setzte sich fort, indem die frühen Romantiker einerseits das Programm des Volksliedes definierten und damit den Rahmen für eine riesige Volksliedproduktion gaben, andererseits die fortschreitende Alphabetisierung, die Pressefreiheit und die modernen Verkehrs- und Kommunikationmittel eine rasche Verbreitung neuer Lieder erlaubten. Melodien und Texte wanderten von Land zu Land, wurden verändert,

den lokalen Dialekten und Vorlieben angepasst und weitergegeben. Zwei Beispiele, die genauer untersucht sind, mögen das belegen: Das heute noch bekannte Lied «Ramseyers wey ga grase», das nach 1860 zum «Gümliger Nationallied» wurde, entpuppt sich als berndeutsche und heitere Umsetzung eines älteren deutschen Liedes²⁹³, und die Melodie des Liedes «Niene geits so schön und lustig» des Signauer Christian Wiedmer (1808-1857) geht eindeutig auf ein Gitarrenkonzert von Mauro Giuliani (1781-1829) zurück, dessen Noten wohl in einer Bearbeitung für Zither Eingang ins Emmental fanden, wo sie der Schlosser, Dichter und Redaktor Wiedmer kennenlernte.²⁹⁴

Lieder kamen und gingen, fahrende Sänger verkauften Liedtexte und sangen die Melodien vor, bis sie jeder kannte. Die Schule, die Vereine und nicht zuletzt das Militär waren wichtige Orte des Austausches für dieses Liedergut, gerade für die grosse Zahl der «Vaterlandslieder», deren meistgesungenes Lied Wilhelm Baumgartners (1820-1867) «O mein Heimatland, o mein Vaterland» nach einem Text von Gottfried Keller gewesen sein dürfte.

Was längere Zeit populär war, ging in die Liederbücher ein und wurde so Allgemeingut, wobei die verbesserte musikalische Ausbildung der Lehrer und der regelmässige Gesangsunterricht in allen öffentlichen Schulen zur Verankerung des Liedgutes in der breiten Bevölkerung beitrugen.

Gegen Ende des Jahrhunderts setzte eine moderne wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Phänomen des Volksliedes ein: Die Untersuchung der Quellen und der Verbreitungswege der Lieder führte von den romantischen Vorstellungen weg und ebnete den Boden für eine kritische Würdigung, um die sich in Bern vor allem Otto von Greyerz (1863-1940) verdient gemacht hat.²⁹⁵ Die ab 1907 erschienene Sammlung «Im Röseligarte» bildete einen Höhepunkt dieser neuen Volksliederbewegung, die einen wissenschaftlichen Anspruch mit den Anliegen des im Entstehen begriffenen Heimatschutzes zu verbinden suchte.²⁹⁶

Das Jodeln, textloser, zwischen Brust- und Falsettstimme wechselnder Gesang und als Teil der Kuhreihen und Betrufe im Alpenraum verbreitet, erlebte in dieser Zeit einen neuen Aufschwung.²⁹⁷ Im 19. Jahrhundert verband sich der Jodel mit den aufkommenden Volksliedern und wurde zusammen mit dem Alphorn zum Vorzeigestück alpiner Musiktradition. Während Musikgruppen aus dem Tirol und der Steiermark den Jodel in ganz Europa bekannt machten und auch die schweizerische Tradition belebten, setzte hier eine eigenständige Entwicklung



Die Jodlerfamilie Siegenthaler, Postkarte um 1900, SLB. Die Musikantenfamilie Siegenthaler trat um 1900 in verschiedenen Formationen auf, so auch als Jodlerfamilie im Tiroler Stil.

des Jodelliedes ein, denn gefördert durch das Aufkommen der Schwingervereine und im Umfeld der Schwingfeste fanden die Jodelvereine zusammen mit den Alphornblasern, Hornussern und Fahenschwingern einen organisatorischen Rahmen, in dem das Jodellied um 1900 eine erste Blüte erlebte.

Doch die Jodelbewegung blieb nicht auf das Land beschränkt; die sogenannten «Stadtjodler» finden sich schon um 1900, und auch in Bern entstand in den zehn Jahren vor dem Ersten Weltkrieg eine ganze Reihe von Jodlerklubs.²⁹⁸ Ein wesentlicher Impuls ging vom Unspunnenfest 1905 aus, das aus Anlass des 100-jährigen Jubiläums des ersten Festes veranstaltet wurde, und die Gründung des eidgenössischen Jodlerverbands in Bern 1910 krönte diesen ersten Aufschwung des Jodelliedes und der Jodelvereine.²⁹⁹

DIE KIRCHENMUSIK

Die Revolution hatte die Stellung der Kirche zutiefst erschüttert, zerbrochen war die seit der Reformation postulierte Einheit von weltlicher und geistlicher Obrigkeit, von Staats- und Kirchenvolk. Und auch wenn in der Mediation und Restauration versucht wurde, der Kirche wieder ihre alte Stellung zurückzugeben, der grundsätzliche Wandel war nicht mehr rückgängig zu machen.

Neben die reformierte Kirche traten in Bern andere Konfessionen und Religionen, wobei sich vor allem eine starke katholische Gemeinde etablieren und ihre Gottesdienste öffentlich abhalten konnte. Weniger ihr Glaubensbekenntnis als ihre antilibérale Position veranlasste vor allem Politiker des Kulturkampfes, die Abspaltung der christkatholischen Gemeinde nach dem ersten Vatikanischen Konzil 1871 zu begrüßen und tatkräftig zu unterstützen. Dass nach 1846 auch die Schranken fielen, die bisher gegen die Juden errichtet worden waren, bezeugt eine deutliche Stellungnahme für liberale und demokratische Gesinnung und gegen den Sonderbund.

Die reformierte Landeskirche, die sich nicht nur gegen andere Konfessionen, sondern auch gegen Erweckungsbewegungen, Sekten und freie Gemeinden zu behaupten hatte, erlitt den grössten Machtverlust allerdings nicht aus der Konkurrenz mit anderen religiösen Institutionen, sondern aus der zunehmenden Gleichgültigkeit vieler Bürger gegenüber der kirchlichen Institution. Zwar blieb der überwiegende Teil der Berner weiterhin in der Landeskirche, doch die fortschreitende Säkularisierung aller Lebensbereiche liess die Religion immer mehr zur Privat- und oft zur Nebensache werden. Dieser Prozess, der bis heute andauert, begann im 19. Jahrhundert und stellte nicht nur die Geistlichen vor neue Probleme, sondern beeinflusste auch nachhaltig die Entwicklung der Kirchenmusik.³⁰⁰

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts setzte sich die Reform des Kirchengesangs fort, und gleichzeitig begann die «grosse Zeit des Orgelbaus auf dem Land».³⁰¹ Da eine grosse Zahl verschiedenster Liederbücher neben dem offiziellen Psalmenbuch Verwendung gefunden und zur Verwirrung beigetragen hatte, war die Erneuerung des Kirchengesangsbuches dringend geworden. Nach langen Vorarbeiten konnte 1853 endlich das «Berner Gesangbuch, Psalmen, Lieder und Festlieder» erscheinen, wobei es dem Berner Münsterorganisten Johann Jakob Mendel, der für den musikalischen Teil verantwortlich war, im wesentlichen

darum ging, die verschütteten Quellen des reformierten Kirchenliedes wieder freizulegen und modischen Strömungen zu begegnen.³⁰² Dass es mit dem Gesang in der Kirche oft im argen lag, dies wurde auch an der Synode von 1856 festgehalten:³⁰³

Es wird allgemein eingeräumt, dass die Hebung des Kirchengesangs Bedürfnis sei und die grösste Aufmerksamkeit verdiene; vielfach wird unrichtig, unschön, namentlich nicht mit gehöriger Besetzung der vier Stimmen gesungen. Besonders häufig fehlen Alt und Tenor, viele Gemeindeglieder, Männer vorab, enthalten sich des Gesanges gänzlich. An zahlreichen Orten ist nur eine kleine Zahl von Melodien des Gesangbuchs ordentlich eingeübt. Genug, noch eine Menge von Hindernissen warten auf ihre Beseitigung, wenn ein Singen und Spielen aus Herzensgrund zu Stande kommen soll.

Ein neues, gänzlich überarbeitetes Gesangbuch leitete 1891 eine Periode des Aufbruchs mit neuen Ideen ein, worauf überall Kirchenchöre entstanden, die bei festlichen Gottesdiensten auftraten und den Kern des Gemeindegesangs bildeten, bis mit 62 Kirchenchören im Jahre 1906 allein im Kanton Bern ein Höhepunkt erreicht wurde.³⁰⁴ Neben ihnen entstanden die sogenannten «Posaunenchöre», bei denen es sich aber nicht um reine Posaunenensembles handelte – der Name sollte vor allem die biblische Verpflichtung zum Ausdruck bringen –, sondern um Blasmusikverbände verschiedenster Zusammensetzung.³⁰⁵

In Bern war es vor allem den Münsterorganisten zu verdanken, dass die Kirchenmusik eine neue Blüte erlebte. Johann Jakob Mendel, von 1830-1881 Münsterorganist und städtischer Musikdirektor, war der letzte, der geistliches und weltliches Amt in Bern gleichzeitig innehatte und unter dessen Ägide die Münsterorgel nochmals einen bedeutenden Ausbau erfuhr.³⁰⁶ Seine Nachfolger Karl Hess³⁰⁷ (1859-1912) und Ernst Graf³⁰⁸ (1886-1937) legten die Grundlagen für eine eigenständige Kirchenmusik. Besonders Ernst Graf setzte in Gottesdienst und Kirchenkonzert neue Massstäbe, die bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts prägend blieben. An die Stelle der auf Fremde und Touristen ausgerichteten Orgelkonzerte mit dem unvermeidlichen «Gewitter» traten jetzt die Abendmusiken. Das Hauptgewicht lag hier bei J. S. Bach und den vor-klassischen Meistern, nicht zur Freude aller Kirchengemeinderäte.

Wenig ist über die katholische und christkatholische Kirchenmusik in Bern bekannt³⁰⁹, obwohl Adolf Thürlings (1844-1915), seit 1887



Ernst Graf mit einer Sängerin auf der Münsterempore um 1930, Photo Privatbesitz Bern.

Theologieprofessor an der christkatholischen Fakultät, immerhin ein bedeutender Musikhistoriker und einer der ersten Vertreter dieser Fachrichtung in Bern war.³¹⁰

Spärlich sind auch die Informationen über die unzähligen Freikirchen, Sekten und Erweckungsbewegungen, denen das Harmonium doch die Möglichkeit einer würdigen, orgelähnlichen Kirchenmusik eröffnet.³¹¹

Völlig neue Töne im religiösen Bereich schlug seit den 80er Jahren die Heilsarmee an, die ihren Anspruch, mit Blasorchester, Gitarren und Lauten in den Strassen Berns das Volk aufzurütteln, gegen heftigsten Widerstand der Behörden durchsetzen konnte.³¹²

DAS MUSIKLEBEN IN DER STADT BERN

Die Bernische Musikgesellschaft und die Konzertmusik

Das Schweizerische Musikfest von 1813 in Bern hatte den Wunsch, die musikalischen Kräfte der Stadt zu vereinen, deutlich spürbar werden lassen.³¹³ Von den musikalischen Gesellschaften war wohl die sogenannte «Schmiedegesellschaft» die bedeutendste, deren Präsident Karl Friedrich Meissner (1765-1825), Professor der Naturwissenschaften an der Akademie, ein begeisterter Musiker und die treibende Kraft im bernischen Musikleben war.

Ihm gelang es, fast alle interessierten Musikliebhaber für die Idee einer neuen Gesellschaft zu begeistern, so dass am 23. November 1815 die konstituierende Versammlung und bereits am 3. Dezember das erste Konzert der «Musikalischen Gesellschaft in Bern» stattfinden konnte. Als Musikdirektor von der Stadt angestellt und bezahlt wurde der Stiefbruder des berühmten Carl Maria von Weber, Edmund von Weber, der bereits in der Mediationszeit Opernsänger und Musikdirektor in Bern und wahrscheinlich der Dirigent der «Schmiedegesellschaft» gewesen war. Die Gesellschaft führte die Aktivitäten der bisherigen Instrumental- und Vokalvereinigungen weiter, indem am Donnerstag jeweils die Gesangs- und am Samstag die Instrumentalproben stattfanden. Das Programm des ersten Konzerts zeigt das ganze Spektrum dieser vielseitigen Liebhabergesellschaft:³¹⁴

Konzert im äusseren Standessaal

Musikdirektor: Edm. v. Weber

1. Symphonie von Haydn

2. Bass-Arie von Maurer, gesungen von Herrn Morlot

3. Chor Nr. 1 aus den Jahreszeiten

4. Ouverture aus Numa Pompilius von Paer

5. Introduction der Zauberflöte, gesungen von Mlles Ludwig und Cath. und Lisette Loder

6. Rezitativ und Chor aus der Schöpfung

7. Ouverture aus dem Calif de Bagdad von Boieldieu, zu achtstimmiger Harmonie

Neben etwa fünf bis sechs im Abonnement erhältlichen Konzerten wurden immer wieder ausserordentliche Veranstaltungen gegeben, sei

es zur Begleitung durchreisender fremder Künstler, sei es als Benefizkonzerte für den Dirigenten. Obwohl die Musikalische Gesellschaft sich aus Amateuren und Liebhabern zusammensetzte, zog sie regelmässig die wenigen in Bern ansässigen Berufsmusiker bei, denen allerdings ein strenges Reglement mit Paragraphen wie den folgenden galt:³¹⁵

Sie werden sich daher nicht weigern, da wo Lücken in den Stimmen sind, so weit sie es im Stande sind, und wenn sie mehrere Instrumente spielen, sich zu demjenigen gebrauchen lassen, wo es Not tut, ohne selbst zu wählen, was ihnen beliebt.

Sie werden stets anständig gekleidet erscheinen, sich nie betrunken einfinden, den sämtlichen Mitgliedern der Gesellschaft geziemend begegnen und niemals sich auf den festgesetzten Tag der Übungen anderwärts engagieren ohne dazu die Erlaubnis von dem Kapellmeister zu gehöriger Zeit eingeholt zu haben und zwar spätestens bis vormittags des Tages der Übung.

Hier werden die sozialen Unterschiede zwischen den gutbürgerlichen Mitgliedern der Gesellschaft und den nicht gerade in gutem Ruf stehenden Berufsmusikern deutlich, von denen viele ihr Brot weitgehend mit der verrufenen Tanzmusik verdienten.

Da es jedoch gute einheimische Musiker aus Mangel an Ausbildungsmöglichkeiten kaum gab, stellte man seit den 30er Jahren immer häufiger erfahrene Orchestermusiker und Solisten aus Deutschland ein, so dass die Zahl der Berufsmusiker, besonders unter den Stimmführern, stieg.

In den ersten Jahren zählte die Gesellschaft 55 Sängerinnen und Sänger und 45 Instrumentalisten, wovon 35 Amateure waren. Da die Mitglieder sich oft sehr unregelmässig auf die verschiedenen Instrumente und Stimmen verteilten und nur wenige ihr Instrument oder auch nur die Notenschrift wirklich beherrschten, führte dies immer wieder zu schier unüberwindlichen Schwierigkeiten und musikalischen Schwächen, die einzig die Begeisterung wettzumachen versuchen konnte. So wurden am Eidgenössischen Musikfest von 1827 «Anleitungen» erlassen, die scheinbar Selbstverständliches vorschrieben:³¹⁶

Jederman ist gebeten, auf die Piano und Forte, Crescendo und Decrescendo wohl zu achten, in Betreff des Takts einzig auf den Director

und den eigens dazu bestimmten Taktführern Rücksicht zu nehmen, und nicht selbst hörbar zu taktieren, wodurch andere gestört oder irre gemacht würden.

Zu den seltenen Berichten, die eine Idee des musikalischen Niveaus geben können, gehören die Erinnerungen des Violonisten und Komponisten Louis Spohr (1784-1859), der während eines Aufenthaltes in Bern mit der Musikalischen Gesellschaft am 31. Mai 1816 ein Konzert gab, das er folgendermassen beschreibt:³¹⁷

Die Berner Musikgesellschaft nahm sich ebenfalls des Arrangements unseres Concertes thätigst an und überhob mich aller lästigen Geschäfte. Der Besuch desselben war wieder zahlreicher, als er hier je bei einem Concerte eines fremden Künstlers stattfand; die Einnahme wegen des hier gebräuchlichen niederen Eintrittspreises aber nicht so bedeutend, als in Zürich. Das Orchester ist hier wo möglich noch schlechter, als in Basel und Zürich, und das Publikum noch ungebildeter, mit Ausnahme sehr Weniger. An der Spitze des Orchesters steht ein Bruder von Carl Maria von Weber, der, wie man mir sagt, ein guter Theoretiker sein soll. Als Geiger und Direktor ist er sehr schwach.

Zwei Probleme, die Suche nach fähigen Dirigenten und die Frage eines geeigneten Konzertlokals, plagten in den ersten Jahrzehnten die neugegründete Gesellschaft. Musste man sich immer wieder mit Dirigenten begnügen, die den Anforderungen wenig gewachsen waren, da kaum ein guter Musikdirektor zu bewegen war, nach Bern zu kommen, so war die Frage nach einem Lokal noch brennender, denn das Rathaus zum Äusseren Stand, wo die ersten Konzerte stattfanden, konnte nach wenigen Jahren nicht mehr beansprucht werden. Die Gesellschaft liess daher ein Casino an der Stelle des alten Ballenhauses, am Orte des heutigen Parlamentsgebäudes, errichten, und am 22. November 1822 – dem Tag der heiligen Caecilia – konnte der Bau, der neben einem grossen Konzertsaal auch Gesellschaftsräume und ein Restaurant beherbergte, eingeweiht werden.³¹⁸

In den 20er Jahren, der ersten Blütezeit der Gesellschaft, stieg die Zahl der aktiven und passiven Mitglieder stetig an, und mit Stolz konnte bei den beiden Konzerten, die 1824 am Kantonalen und 1827 am Eidgenössischen Musikfest aufgeführt wurden, auf die grossen Fortschritte seit dem Musikfest in Bern 1813 hingewiesen werden.

Doch schon um 1830 war der Zenit überschritten, denn der Aufschwung des bernischen Musiklebens liess die seit der Gründung der Gesellschaft bestehenden Widersprüche, ein Liebhaberverein zu sein und gleichzeitig gehobenen Ansprüchen an die musikalische Leistung gerecht werden zu wollen, immer deutlicher hervortreten.³¹⁹ Das vielseitige Engagement, das man im Laufe der Jahre immer häufiger vom Orchester in allen möglichen Konzerten und bei Theateraufführungen verlangte, konnte den Amateuren nicht mehr zugemutet werden.

Im Jahre 1830 gelang es endlich, mit Johann Jakob Mendel aus Darmstadt (1809-1881) einen Musikdirektor und zugleich Münsterorganisten zu verpflichten, der allen Anforderungen genüge.³²⁰ Als sich zur selben Zeit Adolf Methfessel (1807-1878)³²¹ aus Mühlhausen in Thüringen als Solocellist gewinnen liess, sollten die beiden gut ausgebildeten Musiker in den nächsten Jahrzehnten das bernische Musikleben entscheidend prägen.

Adolf Methfessels Biographie ist bezeichnend für den Werdegang eines Musikers im frühen 19. Jahrhundert: Aus einer Musikerfamilie stammend, erlernte er bei seinem Onkel in einer eigentlichen Lehre das Cello- und Flötenspiel und wandte sich nach deren Abschluss nach Bern, um hier eine Existenz aufzubauen. In der kleinen Schrift, die seine Kinder dem Andenken Methfessels widmeten, heisst es:³²²

«Aller Anfang ist schwer», dies musste der l. Vater auch erfahren, als er mit seinem jugendlich warmen Herzen, seiner Sorge, wie alles sich gestalten werde, mit seinem deutschen Sinn und Wesen fremd dastand unter den enggeschlossenen Kreisen der zurückhaltenden Berner, den nicht günstigen musikalischen Zuständen Berns gegenüber, und sein Tagebuch zeugt da von mancher gramvollen, einsamen Stunde und immer wieder neu aufleuchtender Sorge, wie und wann sich sein Wirkungskreis feststellen werde.

Da die Liebhabergesellschaft immer mehr in den Hintergrund trat, waren die Folgen für die Vereinsfinanzen so verheerend, dass die Gesellschaft sich im Jahre 1831 zum Verkauf des Casinos an die Stadt entschliessen und auch den Chorbetrieb im folgenden Jahr einstellen musste, denn eine ganze Reihe von Chören waren entstanden, die den verschiedenen musikalischen Richtungen besser entsprechen konnten.

Da auch die Orchestermusik in eine tiefe Krise geriet, fanden zwischen 1838 und 1845 keine öffentlichen Konzerte der Gesellschaft mehr

statt, so dass an deren Stelle der Theaterdirektor und Musiker Julius Edele (1811-1863), der mit einer Theatergesellschaft nach Bern gekommen und hier sesshaft geworden war, neben Opernaufführungen Konzerte mit den Theatermusikern organisierte. Damit war eine kommerzielle und professionelle Konkurrenz entstanden, die dem gemütlichen und etwas altväterlichen Konzertbetrieb der Musikalischen Gesellschaft zusetzen musste.³²³

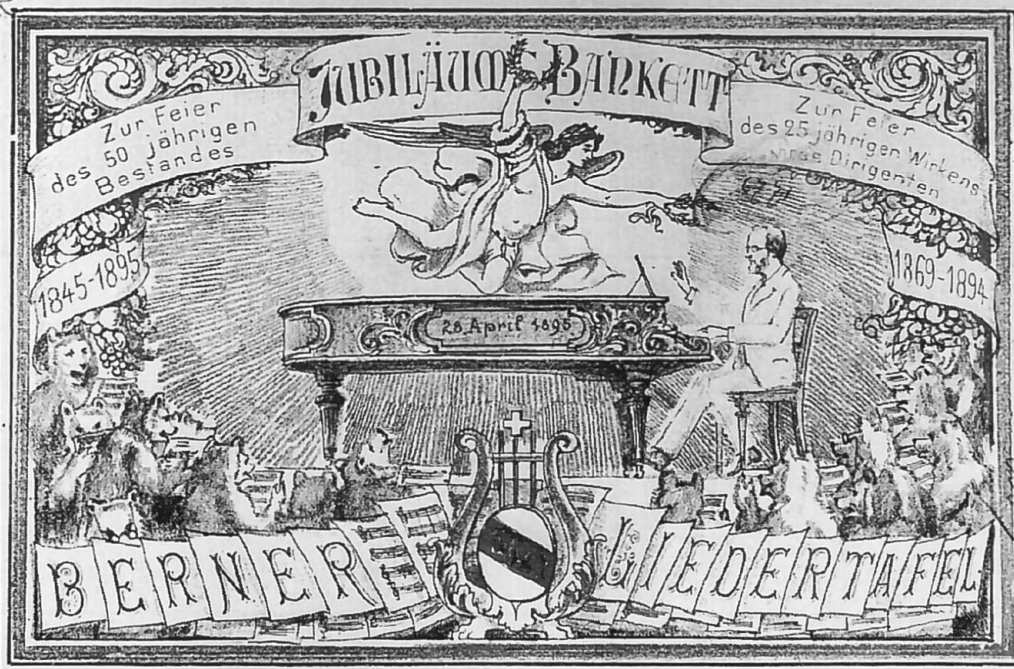
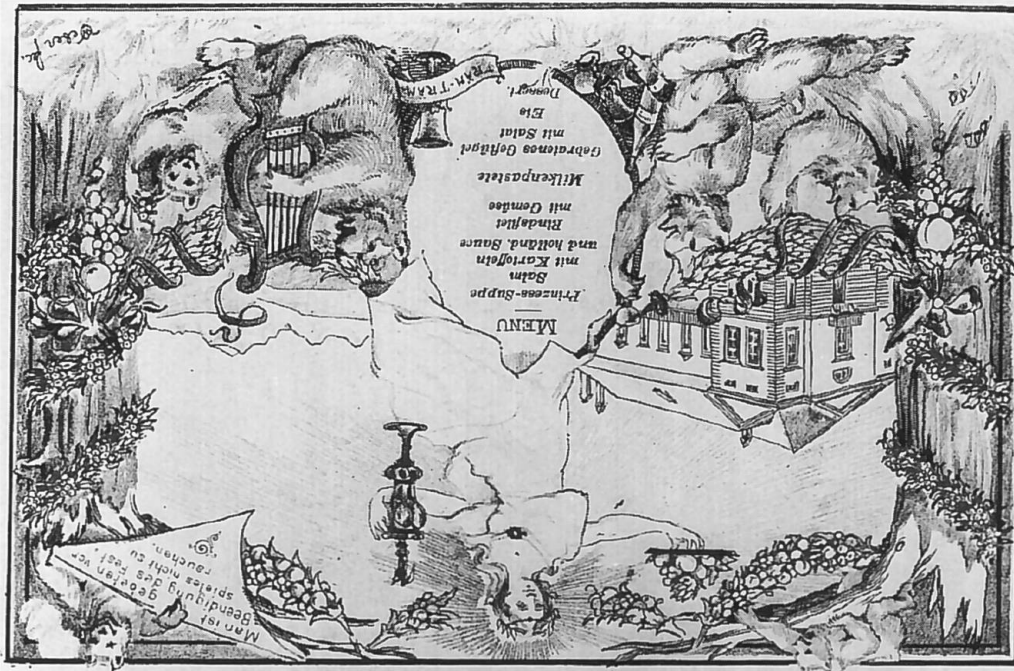
Als ein neuer Anlauf unternommen wurde, übernahm vorerst Methfessel die Leitung der Konzerte, zu denen die in der Zwischenzeit neu entstandenen Chöre beigezogen wurden, doch um eine Konkurrenzsituation aus dem Weg zu schaffen, wurde schliesslich Julius Edele 1848 zum Musikdirektor ernannt.

Für das dritte Schweizerische Musikfest in Bern 1851 gelang es, alle Kräfte zu einer gemeinsamen Leistung zu vereinen und die internen Konkurrenzkämpfe einstweilen aufs Eis zu legen, so dass mit über 700 Teilnehmern im Münster Händels «Messias» und die «Eroica» Beethovens aufgeführt werden konnten.³²⁴

Doch die Einheit hielt nicht lange: Als 1852 wiederum Methfessel zum Direktor ernannt und Edele übergangen wurde, gründete dieser eine eigene Gesellschaft, den «Verein für altklassische Musik».³²⁵ In den folgenden fünf Jahren lieferten sich nun die Musikgesellschaft und der altklassische Verein einen erbitterten Konkurrenzkampf, der schliesslich 1857 zu einer Neugründung der Musikgesellschaft führte.

Hinter dieser Episode nur den Kampf zweier ehrgeiziger Männer und ihrer Anhänger, denen man bald seichte Effekthascherei, bald intellektuelle Überheblichkeit vorwarf, zu vermuten, wäre falsch, ging es doch letztlich um die Frage, wie ein rentabler Konzertbetrieb mit den widersprüchlichsten Erwartungen des Publikums in Einklang gebracht werden konnte. Dass sich in diesen Jahren der Begriff der «klassischen Musik» einbürgerte, beinhaltete eine klare Absage an andere Sparten, und was in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts noch unter einen Hut hatte gebracht werden können, unterhaltende Musik und ernste Werke, war jetzt zum unlösbaren Widerspruch geworden. Edeles «altklassischer Verein» hatte sich der reinen Kunstmusik verpflichtet und war damit ebenso gescheitert wie die Musikalische Gesellschaft mit ihren oft nichtssagenden Programmen.

Erst die Neugründung der Musikgesellschaft legte eine zeitgemässe Basis für einen modernen Konzertbetrieb, indem die Musiker besoldet wurden und man wenigstens einen Kern des Orchesters mit ca. 10 bis



Einladungskarte zum Jubiläumsbankett der Berner Liedertafel 1895. Carl Munzinger, der Dirigent der Liedertafel, leitet am Flügel seinen Chor. STAB.

15 Mann das ganze Jahr über zu beschäftigen suchte. Gleichzeitig wurde wieder ein gemischter Chor gegründet, der für Oratorienaufführungen zur Verfügung stehen sollte. Doch nach wenigen Jahren wurde er als unzweckmässig wieder verworfen und an seiner Stelle 1862 der unabhängige Cäcilienverein als «gemischter Chor für klassische Musik» gegründet.³²⁶ Entscheidend für die Zukunft war, dass es gelang, von der öffentlichen Hand regelmässige Beiträge für das Orchester zu erwirken, und dass die Gründung einer Musikschule, des späteren Konservatoriums, beschlossen wurde.

Als neuer Musikdirektor wurde der Kölner Eduard Franck verpflichtet, der Professor am Kölner Konservatorium gewesen war und in Bern auch sofort zum Honorarprofessor der Universität berufen wurde, wo er bis 1867 blieb.³²⁷ Stammten Methfessel, Mendel und Edele noch aus Familien, in denen die Musik im alten handwerklichen Sinne ausgeübt wurde, so erhält die Berufsmusik mit der Ernennung Franks, dem ersten Musiker grossbürgerlichen Zuschnitts, auch in Bern ihre akademischen Weihen. Er und seine Nachfolger vereinigten meist die Leitung der Musikgesellschaft und -schule mit jener des Cäcilienvereins, wobei als Direktoren Adolf Reichel, Carl Munzinger und schliesslich Fritz Brun das Musikleben der folgenden Jahrzehnte prägten.

Im Gesellschaftshaus «Museum», das im Zuge des Ausbaus der oberen Stadt, in der Nähe zum 1857 erstellten ersten Bahnhof, zum neuen gesellschaftlichen Treffpunkt der Stadt werden sollte und das heute die Kantonbank beherbergt, konnte 1867 ein neuer Konzertsaal eröffnet werden. Ladengeschäfte, Gesellschaftsräume für Vereine, Gaststätten und ein grosser Konzertsaal mit ungefähr 630 Plätzen entstanden so inmitten des neuen Stadtzentrums. 30 Jahre später, nachdem das alte Casino 1896 dem Bundeshaus hatte weichen müssen und das «Museum» zum Sitz der Kantonbank geworden war, wurde nach langen und schwierigen Planungen das neue Casino schliesslich von der Burgergemeinde am heutigen Standort erbaut und konnte 1909 eingeweiht werden.³²⁸

Nur langsam änderte sich der Aufbau der Konzerte, denn die Tradition wollte es noch lange, dass ein Konzert mit einer Symphonie begann und einer Ouverture endete und sich dazwischen Solisten und Solistinnen mit Klavierbegleitung abwechselten.³²⁹

Diesen Programmaufbau, der aus der Zeit der Liebhaber Konzerte übernommen worden war, kritisierte der «Bund» schon 1882, indem Jo-

sef Viktor Widmann, das kulturelle Gewissen der Stadt, unter dem Titel «Kurzes Fagottsolo Signor Robusto's über die Programme der Abonnementsconcerte» ein langes Gedicht schrieb, wo unter anderem steht:³³⁰

*Warum ist stets zweihöckerig das Kunstkamel,
Das als concert d'abonnement uns Allen werth?
Warum nur immer Trampelthier, nie Dromedar?
Warum ganz unabänderlich dasselbe Biest
Vom Nasenknorpel durch die Höcker bis zum Schwanz?
Vorn Symphonie und hinten das Eröffnungstück,
Dazwischen jedes kleinste Härchen festgeklebt
– Die Arie hier, die Lieder dort, zweimal Klavier –
Und immer so und anders nie in Ewigkeit.*

Erst zu Beginn unseres Jahrhunderts, unter Fritz Brun, änderten sich die Gewohnheiten, und die Programme näherten sich der noch heute üblichen Form. Wurde unter Adolf Reichel³³¹ (1820-1886), der von 1867 bis 1884 Direktor war, noch ein recht konservatives Repertoire gepflegt, so brachte sein Nachfolger Carl Munzinger³³² (1842-1911, Musikdirektor von 1884 bis 1909) die damalige Moderne – Brahms, Wagner, Berlioz, Verdi und andere – sowie erstmals die grossen Passionen Johann Sebastian Bachs zur Aufführung. Fritz Brun³³³ (1878-1959) schliesslich, der dem Orchester und den Chören bis 1941 vorstand, schloss die Entwicklung zu einem modernen Konzertbetrieb und einer modernen Programmgestaltung ab.

Bis weit ins 20. Jahrhundert spielten noch immer begabte Amateure im Orchester mit; nur mit den wenigen Berufsmusikern des Orchestervereins hätten Werke für grosse Besetzungen gar nicht bewältigt werden können.

Paul Klee beschreibt aus der Sicht eines gelegentlichen Zuzügers das Berner Orchester um die Jahrhundertwende:³³⁴

Die Violine spielte er [Paul Klee] bald so gut, dass man ihn bei den Aufführungen des städtischen Orchesters mittun liess, das sich oft bis zu Brahmssymphonien vorwagte, die es mit Begeisterung, wenn auch nicht immer ganz korrekt wiedergab.

Neben der Orchestermusik pflegte die erneuerte Musikgesellschaft seit 1858 auch die Kammermusik, indem sie jede Saison einige «Soi-

MÜNSTER IN BERN

Montag den 7. Mai 1900, abends 8 Uhr:

CONCERT

** Berliner **

Philharmonisches Orchester

75 KÜNSTLER.

Dirigent: D^R HANS RICHTER.

Richard Wagner: Vorspiel zu „Die Meistersinger von Nürnberg“.

Richard Wagner: Vorspiel und Liebestod aus „Cristan und Isolde“.

Richard Wagner: Charfreitagszauber aus „Parsifal“.

Liszt: Ungarische Rhapsodie № 1.

L. v. Beethoven: 3. Symphonie „Eroica“, Es-dur.

Allegro con brio. — Marcia funebre. Adagio assai. — Scherzo. Allegro vivace. — Finale Allegro molto.

PREISE DER PLÄTZE:

Mittelschiff und Chor numeriert Fr. 6. —, 5. —, 4. —, 3. —;
Seitenschiff unnumeriert Fr. 2. —.

Vorverkauf in der Musikalienhdlg. des Hrn. *Otto Kirchhoff*, Amthausgasse 3
und abends von 7 Uhr an bei der Kasse im Münster.

Konzert des Berliner Philharmonischen Orchesters am 7. Mai 1900 im Münster, SLB.



Orgelkonzert im Berner Münster

gegeben von

Professor Hess-Rüetschi

Organist am Münster

Dienstag, den 2. Juli 1907, Abends 8 $\frac{1}{2}$ Uhr.

Program:

1. Präludium u. Fuge, G-Dur Hess.
(„Allein Gott in der Höh' sei Ehr.“)
2. Romanze in A-Dur aus op. 156. Rheinberger.
3. Trauermarsch, As-Moll. Beethoven.
4. Adagio in As-Dur 7. d. Orgelfantasie. Hans Huber
5. Gewitterfantasie, l'orage, the Storm Hess.

Eintritt: 1 Fr. • Programme 10 Cts.

Typ. Berner Tagblatt, Bern

Orgelkonzert im Münster am 2. Juli 1907, Privatbesitz Zollikofen.

reen» veranstaltete, wo vor allem Werke für Streichquartett vorgetragen wurden.³³⁵

Da die gleichen Musiker sowohl im Orchester der Musikgesellschaft wie auch in den Theaterorchestern auftraten, ergaben sich zahlreiche organisatorische Fragen, die nach vielem Hin und Her erst 1877 gelöst werden konnten, als der Orchesterverein gegründet wurde. Dadurch, dass dessen Einsatz für Musikgesellschaft, Chöre und Theater und weitere Anlässe in einer Trägerorganisation koordiniert und geplant werden konnte, war auch die Voraussetzung geschaffen, den Orchestermusikern eine etwas grössere Sicherheit zu gewähren und für Kontinuität in der Anstellung zu sorgen.³³⁶ Trotzdem mussten sie noch lange durch Unterricht und selbst mit Tanz- und Unterhaltungsmusik ihren kärglichen Lebensunterhalt verdienen. Und auch der Orchesterverein, immer am Rand des Ruins, konnte sich oft nur durch Sonderanstrengungen, grosse Bazare und Sammelaktionen, über Wasser halten. Erst nach und nach gelang es, regelmässig öffentliche Gelder zugesprochen zu erhalten und auch einen Hilfs- und Pensionenfond für Musiker zu errichten.

Einen eigentlichen Wendepunkt bildete die Einführung der Billettsteuer im Jahre 1919, deren Ertrag dem Stadttheater und dem Orchesterverein zukam. In seinem Jahresbericht bezeichnete der Orchesterverein die Billettsteuer als die «grosse Rettungstat», ohne welche der Betrieb längst hätte eingestellt werden müssen.³³⁷

Für die Entwicklung des Konzertbetriebs im 19. Jahrhundert ist die Geschichte der bernischen Musikgesellschaft von einem biedermeierlichen Liebhaberverein zu einer professionellen Konzertorganisation mit der Ausbildung eines klar umrissenen Kanons klassischer Kunstmusik bezeichnend: die grossen europäischen Entwicklungslinien zeigen sich in ihren lokalen und alltäglichen Ausprägungen.

Der Chorgesang

Hat man das 18. Jahrhundert als «Jahrhundert der Geselligkeit» bezeichnet, so verdient das 19. sicher den Namen «Jahrhundert des Vereins». Mehr noch als in den umliegenden Ländern bildeten in der Schweiz die Vereine das Fundament des öffentlichen Lebens, wo die Demokratisierung des Staates zwischen 1798 und 1848 im Brennpunkt der politischen Debatte stand und die verfassungspolitischen Wechselbäder die Emotionen kaum zur Ruhe kommen liessen.

Wirtschaftliche, gesellschaftliche, religiöse, künstlerische, wissenschaftliche Anliegen, alles, womit sich die Gemeinschaft auseinanderzusetzen hatte, führte unweigerlich zur Konstituierung eines Vereins, der auf lokaler, regionaler oder nationaler Ebene die Gleichgesinnten zu organisieren suchte.

Diese Geselligkeit war einerseits eine folgerichtige Weiterentwicklung der Gesellschaftsbewegung der Aufklärung im 18. Jahrhundert, andererseits aber bedeutete sie dennoch mit ihren straff organisierten und hierarchisch aufgebauten Vereinen einen Bruch mit der Tradition der ungezwungenen und lockeren Verbindungen der Vorrevolution. Mit einer gewissen Skepsis verfolgte schon Sigmund von Wagner diese Entwicklung mit und legte vor allem den Finger auf einen heute wieder nachdenklich stimmenden wunden Punkt, nämlich die Ausgrenzung der Frauen:³³⁸

Seither sind eine Menge anderer Gesellschaftlicher Vereine entstanden: die grosse und die kleine Societät, der Negotianten-Leist, der Künstler-Leist, die Musik-Gesellschaft, und viele andere mehr, die jedermann kennt. – Ob die Gesellschaftlichkeit durch diese vielen Gesellschaften gewonnen? – ob besonders der Umgang der beiden Geschlechter, durch die nach und nach eingerissene, beinahe gänzliche Trennung im gesellschaftlichen Leben derselben, an Liebeswürdigkeit und geistreicher Unterhaltung, gewonnen habe? – wollen wir Jüngeren zu entscheiden überlassen.

Es sollte lange dauern, bis auch die Frauen in den Vereinen mitbestimmen konnten; selbst im 1862 neu gegründeten Cäcilienverein, in dem die Frauen in der Mehrheit waren, setzten diese erst zehn Jahre später und nur dank ihres Beharrungsvermögens durch, dass sie mitstimmen und in den Vorstand gewählt werden konnten.

Eine Vorkämpferin für dieses Recht schildert die Szene, als sämtliche anwesenden Frauen ultimativ ihr Recht forderten, recht anschaulich:³³⁹

Der Präsident war wütend, und als er sah, dass wir Ernst machten und bei unserer Forderung blieben, schmiss er die Eingabe hin und erklärte, wenn die Frauen das Stimm- und Wahlrecht bekämen, so gebe er seine Demission. Diese wurde gerne angenommen, und wir bekamen das Stimmrecht.



Männerchor Frohsinn, Photo um 1850, BBB.



Als «lebendes Bild» führen die Männer eine Allegorie der Sängereundschaft vor Augen.

Die Tatsache, dass die Vereine starken Öffentlichkeitscharakter hatten und eng mit der Politik verbunden waren, führte dazu, dass sie im Gegensatz zur Geselligkeit im 18. Jahrhundert fast ausschliesslich von Männern dominiert wurden. Die Schützenvereine, die sich als eigentliches Fundament und als Garanten des demokratischen Staates verstanden, waren unbestrittenermassen die angesehensten Vereinigungen, gefolgt von den mit ihnen wetteifernden Turnvereinen. Auf diesem Hintergrund muss die grosse Blüte der Männerchöre im 19. Jahrhundert gesehen werden.

Im deutschschweizerischen und süddeutschen Raum war es besonders Hans Georg Nägeli, der in der Restaurationszeit dem Männerchorgesang zum Durchbruch verhalf. Allenthalben wurden Liederkränze und Liedertafeln gegründet, die Nachfrage nach Männerchoreliedern stieg, so dass eine rasch wachsende Zahl von Kompositionen folgte und die berühmtesten Komponisten Stücke für Männerchöre schrieben, die begeistert aufgenommen wurden.

Auch im Kanton Bern entstand um 1830/40 überall der Wunsch nach Männerchören, wobei bezeichnenderweise die ersten Gründungen nicht in der Stadt Bern stattfanden, sondern in den aufstrebenden Landstädten: Der Thuner Männerchor wurde 1829, die Bieler Liedertafel 1832 und der Männerchor Langenthal 1841 ins Leben gerufen.³⁴⁰ Der Grund, weshalb in der Stadt Bern selbst erst um 1833 ein Männerchor geschaffen wurde, dürfte darin liegen, dass den Sängerfreunden bis zu diesem Zeitpunkt in der Musikgesellschaft die Möglichkeit zum Singen geboten worden war. In den 30er Jahren entstand offenbar eine ganze Reihe von Chören, bestehend aus Männern und auch Frauen, die sich um eine Musikerpersönlichkeit gebildet hatten und deren erklärtes Ziel die Aufführung von Oratorien und Chorkonzerten war. Die verwirrende Anzahl von mehr oder weniger festen Chororganisationen in der ersten Phase charakterisierte ein Chronist der Berner Musikgeschichte treffsicher als ein «gemütliches Chaos»³⁴¹, das sich erst nach und nach zu klar organisierten gemischten Chören und Männerchören entwickelte.

Neben einer ersten Liedertafel – ein aus Deutschland übernommener Name für einen Männerchor – und einem akademischen Chor findet sich in den 30er Jahren auch der gemischte Kirchenchor des Musikdirektors Mendel³⁴², aus dem etwa 1837 um den Vorsteher der Mädchenschule Gustav Fröhlich (1811-1873) der erste Cäcilienverein mit etwa 50 Mitgliedern entstand.³⁴³



Der Festumzug am Eidgenössischen Sängertag 1899, Photo STAB. Neben dem Festspiel war der Festumzug ein wichtiges Mittel der politischen Repräsentation. Sängertage waren nicht nur musikalische Ereignisse, sondern auch Höhepunkte der patriotischen Selbstdarstellung.

Nachdem die Gründung des eidgenössischen Sängervereins im Jahre 1842 – einem Dachverband aller schweizerischen Männerchöre – der Männerchorbewegung einen ungeheuren Auftrieb gegeben und ein erstes Eidgenössisches Sängertag in Zürich 1843 2100 Männer versammelt hatte, wollten die stadtbernischen Sänger nicht länger abseits stehen, und aus dem stetig gewachsenen Chor des Cäcilienvereins fanden sich etwa 120 Männer zusammen, um 1845 die Berner Liedertafel zu errichten.³⁴⁴ Auch wenn diese nun dem Cäcilienverein mit 80 Frauen gegenüberstand, wurden beide weiterhin von Gustav Fröhlich geleitet und traten auch oft gemeinsam auf.³⁴⁵ Schon ein Jahr nach seiner Gründung schloss sich der Männerchor dem Eidgenössischen Sängerverein an und übernahm 1848 die Organisation des Eidgenössischen Sängertages in Bern.

Wie die Schützen und Turner bildeten nun auch die Sänger eine der Säulen der schweizerischen Vereinstradition, die der Beschwörung von



Offizielle Postkarte für das Eidgenössische Sängertag von 1899 in Bern, Privatbesitz Bern.

Freiheit und Vaterland bis heute einen zentralen Platz einräumt und deren politische Bedeutung durch die Anwesenheit einer Regierungsdelegation von Bund und Kanton an Festen sinnfällig wird. Neben dem edlen Wettbewerb zwischen den Chören aus allen Teilen der Schweiz bedeuteten diese Feste schliesslich auch Höhepunkte des gesellschaftlichen Lebens, wo mit viel Wein und Gesang die Freundschaft als Grundlage des eidgenössischen Bundes beschworen wurde.

Im 19. Jahrhundert fand das Eidgenössische Sängertag noch zweimal, 1864 und 1899, in Bern statt, wobei die Anlässe immer grösser wurden und 1899 bereits 6500 Sänger daran teilnahmen, so dass im Münster schon 1864 der ehrwürdige Lettner aus dem 16. Jahrhundert den Sachzwängen eines modernen Musikfestes weichen musste.³⁴⁶

Bis in unser Jahrhundert kennzeichneten das Ringen um Preise und Lorbeerkränze, die Rituale um Fahnen und Pokale das Leben der Männerchöre, musikalische Begeisterung und patriotisches Engagement ergänzten sich hier zu einer rein männlichen Form der Geselligkeit, aus der die Frauen wie in der Politik fast vollständig ausgeschlossen waren und in der neben dem Singen und Trinken auch das Rauchen zu einem wichtigen Ritual wurde. Dass der Thuner Männerchor in den

ersten Jahren seines Bestehens eigene «Gesangsvereintabakpfeifen» mit dem Emblem des Chores hatte herstellen lassen³⁴⁷ und den Mitgliedern erst 1892 das Rauchen während den Proben ausdrücklich verboten wurde³⁴⁸, ist alles andere als eine Sonderheit dieses Vereins. Neben Chorproben und Konzerten nahm die Geselligkeit einen breiten Raum ein, und gemeinsame Ausflüge und Reisen, Bälle und Festessen – mit Beteiligung der Damen – wechselten mit Herrenabenden und Besuchen befreundeter Vereine ab.

Dem Entstehen der Liedertafel folgte bereits 1849 die Gründung des Berner Liederkränzes, eines Männerchors mit etwas weniger hohen gesellschaftlichen und musikalischen Ambitionen³⁴⁹, und 1854 spaltete sich ein Teil der Liedertafel unter dem Namen «Frohsinn» ab, ein nicht nur in Bern oft beobachteter Vorgang.³⁵⁰

Neben den vielen Chören, die sich nur für kurze Zeit um einen Freundeskreis oder eine bedeutende Musikerpersönlichkeit sammelten



Satirische Postkarte für das Eidgenössische Sängerkongress von 1899 in Bern, Privatbesitz Bern. Eine oft lärmige und weinselige Geselligkeit prägte die Rituale der patriotischen Männerfeste im 19. Jahrhundert.

und dann wieder von der Bildfläche verschwanden oder zu grösseren Chören fusionierten³⁵¹, sollte der Berner Männerchor, aus dem Zusammenschluss mehrerer kleiner Chöre im Jahre 1869 entstanden, von langfristiger Bedeutung sein.³⁵² Dass auch der 1909 gegründete Lehrer- gesangverein sich als «Bindeglied zwischen den grossen Kunst- und den kleinen Volksgesangsvereinen» verstand, zeugt von der immer wieder aufbrechenden Kontroverse um «Volks- und Kunstgesang», die gerade an den Sängerfesten mit grossem weltanschaulichem Engagement geführt wurde³⁵³.

Arbeiterchöre³⁵⁴, Chöre von Berufsgruppen³⁵⁵ und besonders Quartierchöre³⁵⁶ traten zu den grossen Chören hinzu; dass die Chorges- chichte hiermit die Geschichte der Stadtentwicklung widerspiegelte, dafür sei als Beispiel die Liste der stadtbernischen Chöre aufgeführt, die 1881 am XXX. bernischen Kantonalgesangsfest teilnahmen. Zu den drei etablierten Chören Liedertafel, Liederkranz und Männerchor, die für die Organisation verantwortlich waren, kamen allein aus der Stadt Bern die sechs weiteren Männerchöre Frohsinn, Länggass-Brückfeld, Typographia, Zähringia, Grütliverein und der Sängerbund Helvetia hinzu sowie die beiden Frauenchöre Schosshalde und Berna und zwei gemischte Chöre, der Gemischte Chor Länggasse und der Gemischte Chor der Stadt Bern.

Die gemischten Chöre, die weniger im Rampenlicht der politischen Öffentlichkeit standen und deren Vereinsziel nicht primär das grosse patriotische Fest, sondern das Konzert war, pflegten den Chorgesang vom Volkslied bis zum Oratorium und suchten den Kontakt mit anderen musikalischen Institutionen, um ehrgeizige Konzertprojekte realisieren zu können.

Schon von Anfang an hatte sich eine enge Zusammenarbeit zwischen den gemischten Chören, den Männerchören und der Musikgesellschaft aufgedrängt, damit Werke für Chor und grosses Orchester in Angriff genommen werden konnten. Entweder organisierte die Musikgesellschaft selbst Chöre oder diese suchten die Zusammenarbeit mit ihr, und erst die zunehmende Professionalisierung des Orchesters in der zweiten Jahrhunderthälfte liess die Kluft zu den Liebhaberchören grösser werden. Die Ausgliederung des Chorwesens aus der Musikgesellschaft im Jahre 1862 bildete den entscheidenden Schritt zu einer klaren Regelung der Interessen, und da der neugegründete Cäcilienverein meist unter der Leitung des Direktors der Musikgesellschaft stand, ergab sich von allein eine enge Zusammenarbeit.

Den Sängern der Freiheit gewidmet!



Schweizerisches Arbeiter-Sängerfest in Bern am 30. Juni 1907. Titelblatt der Festnummer des «Neuen Postillons».

Regelmässig traten nun die Berner Chöre in den Abonnements- und Extrakonzerten auf, so dass Cäcilienverein, Liedertafel, Männerchor und ab 1909 der Lehrgesangsverein zu den Trägern dieser Musikkultur wurden.

Nur mit diesen neuen Strukturen war es möglich, die grossen Werke Bachs überhaupt in Angriff zu nehmen; 1887 wurde erstmals in Bern die Johannes-Passion und 1890 die Matthäus-Passion aufgeführt. Auch anspruchsvolle zeitgenössische Werke konnten nun einstudiert werden: Brahms, Wagner und Berlioz erschienen auf den Konzertprogrammen.

Doch der Versuch von regelmässigen sogenannten «Koalitionskonzerten» zwischen Liedertafel, Cäcilienverein und Musikgesellschaft im Jahre 1873/74 scheiterte nach kurzer Zeit, denn zu verschieden waren die Zielsetzungen und Gewohnheiten der Vereine.³⁵⁷

Die musikalischen Höhepunkte der gemischten Chöre bildeten die kantonalen und schweizerischen Musikfeste, bei denen man trotz ihrer unbestreitbar politischen Dimension ganz bewusst jene Töne zu vermeiden suchte, die zu einer Polarisierung hätten führen können. Im Zentrum eines solchen Festes stand die Aufführung grosser Werke, die die Kräfte eines einzigen Ortes überstiegen hätten, wobei an erster Stelle die Oratorien von Händel und Haydn standen und Bach, Mozart und Beethoven erst mit einigem Abstand folgten.³⁵⁸ Von den damaligen Zeitgenossen wurden Konradin Kreutzer, Ludwig Spohr und Felix Mendelssohn gerne aufgeführt.

Dennoch konnte es zu brenzligen Situationen kommen, wie z.B. am eidgenössischen Musikfest von 1851, als sich einige Sängerinnen aus Freiburg weigerten, im Berner Münster, einer reformierten Kirche, aufzutreten. Als die alten Wunden des Sonderbundkrieges wieder aufzubrechen drohten, konnte der alte Schnyder von Wartensee am Bankett die Situation nur knapp retten, indem er mit versöhnlichen Worten die neue Verfassung und die neue Regierung hochleben liess:³⁵⁹

Hr. von Wartensee aber kalmierte mit seinem Schweizerdeutsch und seinem «Lebi hoch» auf die «nüi Lyre mit nur siebe Saite und das Duett zwischen dem chüerreihe und dem amerikanischen yankee doodle.»

Auch die Schweizerischen Musikfeste, die bis 1867 stattfanden, gerieten im Zeitalter der zunehmenden Professionalisierung zwischen Stuhl und Bank. Als die alte schweizerische Musikgesellschaft sich

schliesslich 1891 auflöste³⁶⁰, traten an ihre Stelle einerseits Standesorganisationen der Berufsmusiker wie der Schweizerische Tonkünstlerverein und der Schweizerische Musikpädagogische Verband, andererseits die Verbände der Laienmusiker.

Oper und Festspiel

Regelmässig wurde seit der Revolution im Hôtel de Musique Theater gespielt, und wenn reisende Theatertruppen die Stadt besuchten und das Theater mieteten, wurden neben Sprechtheater auch Opern- und Ballettvorstellungen angeboten. Nach 1836 besoldete die Stadt einen ständigen Direktor, ein Amt, das sie allerdings 1848 aus Spargründen wieder abschaffte, bis sie sich nach 1862 wieder finanziell am Theaterbetrieb engagierte, da sonst ernsthaft mit dem Zusammenbruch des ganzen Unternehmens hätte gerechnet werden müssen.

Die Räumlichkeiten im Hôtel de Musique genügten den Anforderungen für grosse Aufführungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht mehr, denn die grossen romantischen Opern, besonders jene Wagners, verlangten auf die Dauer eine grössere Bühne und einen grösseren Orchestergraben. Nach einigen Anläufen konnte ein neues Haus, das heutige Stadttheater, bezogen werden, und mit dem «Tannhäuser» von Richard Wagner wurde 1903 das Haus feierlich eröffnet.³⁶¹

Die Aufführungen fanden oft mit sehr reduzierten Mitteln statt, so dass nicht immer alle Partien mit Sängern besetzt werden konnten und auch das Orchester und der Chor nur in einer minimalen Formation auftraten, wie eine Rezension über eine Vorstellung des musikalischen Dramas «Preziosa» von Carl Maria von Weber im März 1835 drastisch vor Augen führt:³⁶²

Preziosa. – Ein sehr oft und immer gern gesehenes Melodram; worin dißmal die Titelrolle bloß deklamiert, aber außer den Chören nichts gesungen wurde. Auch wäre beinah Ballett getanzt worden; schon setzte unsere Holde den Fuß an, versuchte sogar einige Pas, (augenscheinlich aber nur zur Probe) und ließ es endlich unter einem entsetzlich bösen Gesicht bleiben – warum? ist noch nicht ausgemittelt. Schliesslich wurde einigemal geklatscht.

Im gleichen Jahr wird von der Aufführung einer grossen Oper mit nur einer einzigen ersten Geige berichtet.³⁶³

Die Direktion würde sich irren, wenn sie glaubte, daß dieser Mangel von dem hiesigen Publikum übersehen werde; er ist zu fühlbar. Zwei erste tüchtige Violinisten sind das wenigste, was man verlangen kann, obgleich bei Opern, wo große Instrumentierung ist, wie z.B. der Freischütz, auch diese bei weitem nicht ausreichen.

Doch in einer Zeit, wo die grossen Werke der Musikkultur nicht jederzeit in verschiedenen Interpretationen greifbar auf Tonträgern vorlagen, konnten auch Darbietungen mit bescheidensten Mitteln Anklang finden.

Im Sommer wurden auch im Schänzli, einem Vorläufer des heutigen Kursaals, Theater und Operetten gespielt.³⁶⁴ Josef Viktor Widmann erinnerte sich, wie er mit seinem Freund Johannes Brahms diese Vorstellungen besuchte:³⁶⁵

Das [...] Berner Sommertheater, wo damals Opern und Operetten meistens nur mit Klavierbegleitung aufgeführt wurden, besuchte Brahms mit viel Vergnügen; namentlich versäumte er keine Vorstellung der «Fledermaus», die in diesem Sommer mehrmals gegeben wurde. Nur pflegte er dabei oft auszurufen: «Wenn Sie das alles erst von Wienern und Wienerinnen könnten singen hören und spielen sehen!»

Das Theater bot einerseits den in Bern ansässigen Musikern eine Arbeitsmöglichkeit, andererseits bildete es eine ernstzunehmende Konkurrenz zu den Bemühungen der Musikgesellschaft, besonders dann, wenn unternehmungslustige Theaterdirektoren mit ihrer Truppe auch Konzerte veranstalteten.

Die Professionalisierung des Orchesters nach 1857, das nun regelmässig dem Theater zur Verfügung stand, und die Einrichtung einer permanenten Theaterorganisation nach 1862 veränderte die Aufführungsbedingungen für die Oper fühlbar, indem diese analog zum aufblühenden professionellen Konzertbetrieb nun auf einem wesentlich höheren Niveau dargeboten werden konnte. Um unter anderem auch die verschiedenen Orchesteraufgaben besser zu koordinieren, erfolgte 1877 die Gründung des Orchestervereins.

Neben der Oper spielte eine in der Schweiz besonders gepflegte Gattung des Musiktheaters eine bedeutende Rolle: das Festspiel.³⁶⁶ Zum republikanischen Selbstverständnis der Eidgenossenschaft ge-

hörte die Selbstdarstellung der Nation im grossen Festakt, häufig gekrönt mit einem Festspiel, das sich in einigen entscheidenden Punkten von der traditionellen Oper unterschied. In der szenischen Darstellung bedeutender historischer oder allegorischer Episoden wechselten sich Text, Gesang und Musik ab, und nur die wichtigsten Rollen wurden mit professionellen Sängern und Musikern besetzt, der grösste Teil der Mitwirkenden waren Liebhaber, die in ihrer Freizeit zum Gelingen des Werkes beitrugen.

Dass im Jubiläumsjahr 1891 die 700-Jahrfeier der Stadt Bern mit allen zur Verfügung stehenden Kräften gefeiert werden sollte, wozu natürlich auch ein grosses Festspiel mit möglichst vielen Teilnehmern und für möglichst viele Zuschauer gehörte, verstand sich von selbst. Ein Spezialist für Festspiieldichtung, der Hönegger Pfarrer Heinrich Weber (1821-1900), schrieb den Text, und der Berner Musikdirektor Carl Munzinger komponierte die Musik für die sechs Bilder, in denen die Hauptetappen der Geschichte Berns in Erinnerung gerufen wurden: die Stadtgründung 1191, Laupen 1339, Murten 1476, die Reformation 1528, der Untergang 1798 und im sechsten und letzten Bild eine allegorische Darstellung der Gegenwart.

Heinrich Webers Text, in dem markige Verse mit Chor- und Orchestereinlagen abwechseln, Einzelpersonen und Gruppen wirkungsvoll eingesetzt, Stimmungen beschworen und Situationen zu Gleichnissen ewiger Bürgertugenden stilisiert werden, verrät den alten Routinier im Festspielwesen. In der Musik versuchte Carl Munzinger den Bogen von den einfachen, volkstümlichen Melodien bis zur hochdramatischen Opernkomposition zu schlagen. Doch da nur den beiden Solistinnen – Berna und Helvetia – Rollen zugetraut werden konnten, die an Wagners Musikdramen anknüpften, und für die Berner Chöre ein einfacher Stil gefunden werden musste, handelte es sich wie bei vielen Festspielen auch bei dieser Komposition um eine Quadratur des Kreises. Es erstaunt deshalb nicht, dass die Musik der grossen Fespiele aus dem letzten Jahrhundert völlig in Vergessenheit geraten ist.³⁶⁷

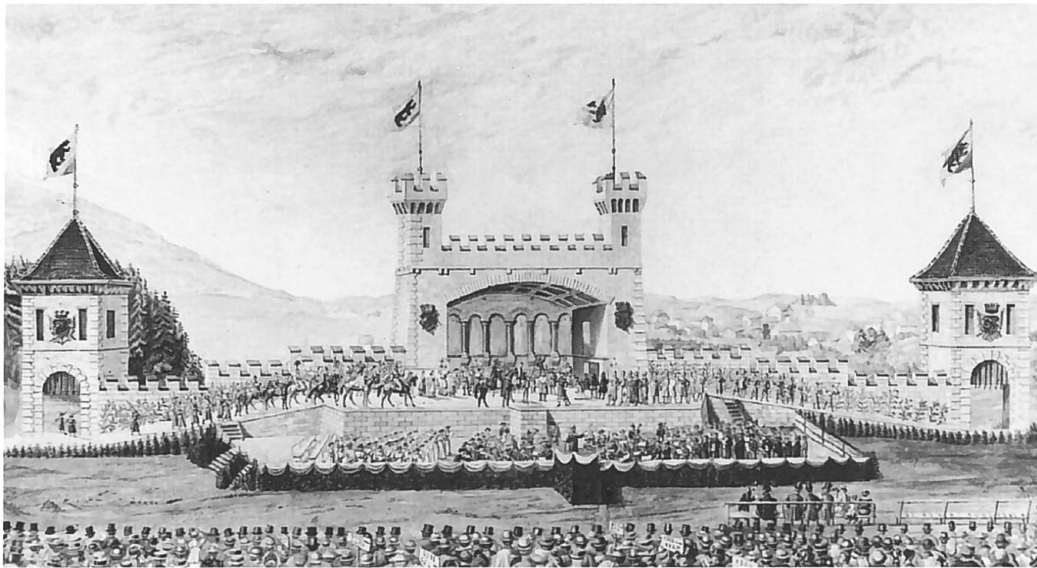
Auf dem Kirchenfeld (seit 1883 durch eine Hochbrücke erschlossen) gegen das Dählhölzli hin, wo heute noch die Namen «Jubiläumsstrasse» und «Jubiläumsplatz» an dieses Grossereignis erinnern, wurde unter offenem Himmel der Festplatz mit einer riesigen, 100 Meter breiten Bühne errichtet. Der Zuschauerraum umfasste 10 000 Sitzplätze und nochmals so viele Stehplätze, und der Aufwand mit 900 Darstellern in 2500 verschiedenen Rollen war gigantisch.

Da die 57 Mann des Stadtorchesters natürlich nicht ausreichten, wurde aus Konstanz eine deutsche Regimentsmusik mit 43 Bläsern engagiert, so dass sich zusammen ein hundertköpfiges Orchester ergab. Hinzu kamen 485 Sängerinnen und Sänger aller wichtigen Chöre Berns: der verstärkte Cäcilienverein, der Liederkranz, die Liedertafel, der Männerchor, der Liederkranz Burgdorf, der Männerchor Langenthal und der Männerchor Thun, und schliesslich traten der Männerchor Frohsinn und der Sängerbund Helvetia auf der Bühne als Kriegerchöre auf.

Nachdem am Freitag alle Schulkinder der Stadt der Hauptprobe hatten beiwohnen dürfen, wurde das Festspiel zweimal aufgeführt, am Samstag, dem 15., und am Sonntag, dem 16. August, und ein grosser historischer Festumzug rundete am Montag schliesslich die Feierlichkeiten ab.

Der Erfolg war durchschlagend, so dass rückblickend gesagt werden kann, hier sei wohl der Höhepunkt der schweizerischen Festspieltradition erreicht worden, sowohl was seine Grösse angehe wie auch in seiner Wirkung. Der offizielle Chronist des Festcomités beschreibt die letzte Szene, in der am Schluss nicht nur das Publikum, sondern auch alle Glocken der Stadt und verschiedene Geschützbatterien auf der Schanze in die Nationalhymne einfielen.³⁶⁸

Wer vermöchte die Weihe des Augenblicks zu beschreiben, da nun Helvetia den Segen über Berna spricht: «Du Banner mit dem weissen Kreuz in roth, rausch' über ihr, erfrisch' ihr Stirn und Schläfe! ... Solang du treu der reinen Freiheit dienst, die Brüder all' in Liebe fest umschlingst, solange bleibst du frei und stark und glücklich. Der Freiheit heil'ger Geist walt' über dir! und wenn im Alpenglüh'n die Firm' erglänzen und Abendlüfte weich herniederweh'n,« – hier setzt leise, mit nur gehauchter Stimme der Chor ein «O mein Heimatland, o mein Vaterland», ein inbrünstiges Gebet, über dem segenspendend die verklarte Stimme Helvetias schwebt – «und süss dich kosen: 's ist der Mutter Gruss! Treu und getrost! Mutter Helvetia wacht!»
«Das Auge sah den Himmel offen» aber nicht vielen gelang es, die Thränen zurückzudrängen. Männer und Frauen, Zuschauer und Mitwirkende waren bewegt vom Gefühl des Dankes, dass sie diesen Tag, diese Stunde erleben durften und, von Einem Gefühl beseelt, erhob sich die ganze Volksmenge, um mit dem Chor und Orchester einzustimmen in das Lied «Rufst du mein Vaterland».



Johann Geiser, Das Festspiel 1891, Aquarell, BHM.

Der Funke war übergesprungen: Am Schluss der Aufführung war die Grenze zwischen Teilnehmern und Zuschauern aufgehoben und jenes Gefühl der Einheit und Verbundenheit erreicht, das ein Festspiel erst zur nationalen Weihestunde machen konnte. Trotzdem verebten die damals aufgenommenen Bemühungen um regelmässige nationale Festspiele, wie sie schon Gottfried Keller angeregt hatte, nach kurzer Zeit, liess sich doch die Diskrepanz zwischen dem riesigen Aufwand und den letztlich nie ganz befriedigenden Dichtungen und Kompositionen nur in Momenten grosser nationaler Begeisterung vergessen. Max Widmann, der als junger Mann das Festspiel erlebt hatte, schrieb 1935 im Rückblick:³⁶⁹

Trotzdem das von Pfarrer Weber (Höngg) auf Grund eines Preisauschreibens verfasste und von Karl Munzinger in Töne gesetzte Festspiel nicht als eine der höchsten Blüten der schweizerischen Festspielsdramatik bezeichnet werden kann, versetzten die glanzvollen Aufführungen ganz Bern in einen solchen Taumel, dass man glaubte, nun sei der Grund gelegt zu einer nationalen Bühnenkunst, die eine bleibende Einrichtung werden müsse.

Von all den grossen Festspielen, die in der Folgezeit geschrieben und aufgeführt wurden, so aus Anlass der Schweizerischen Landesaus-

stellung 1914³⁷⁰ oder 1930 für das Schweizerische Arbeitermusikfest³⁷¹, sollte keines mehr die Bedeutung wie dasjenige von 1891 erreichen.

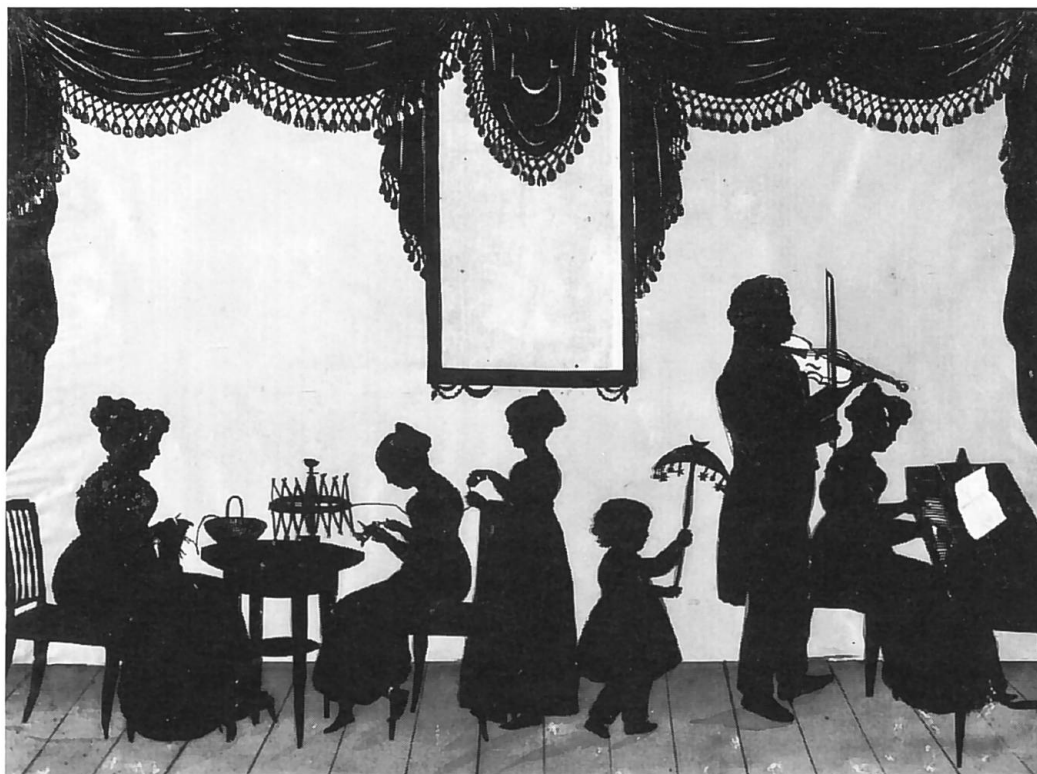
Der Musikunterricht und die häusliche Musikpflege

Zur bürgerlichen Kultur des 19. Jahrhunderts gehörte wenn irgendwie möglich die häusliche Musikpflege, wobei als eigentliches Statussymbol das Klavier allein schon durch seinen Anschaffungspreis eine klare Trennung zwischen dem wohlstuierten Bürgertum und den unteren Klassen bezeichnete, kostete es neu doch mindestens Fr. 800.-, im Normalfall um die Fr. 1000.-, einen Jahreslohn für viele Arbeiterinnen und Arbeiter.³⁷² Das Klavier in der guten Stube wurde zum Gradmesser der sozialen Stellung, und war es gar ein Flügel, so durfte man sich zu den wahrhaft wohlstuierten Bürgern rechnen.

Analog zu einem neuen Bild des Berufsmusikers entstand eine neue Bewertung des Dilettanten. Handelte es sich zu Beginn des Jahrhunderts noch keineswegs um eine abschätzige Bezeichnung, im Gegenteil, galt der Dilettant als der Musikverständige, der auch die wenigen Berufsmusiker nach Kräften förderte, so veränderte sich im Verlauf des Jahrhunderts sein Bild von Grund auf. Die zunehmende Professionalisierung des Musiklebens einerseits, der in bürgerlichen Kreisen unerlässliche Musikunterricht andererseits liessen den Amateur und sein häusliches Musizieren ins Zwielicht geraten.

Die Ideale der gängigen Hausmusik entfernten sich immer mehr von jenen der Kunstmusik, denn zeitgenössische Kompositionen von Liszt, Chopin und Brahms waren nur mehr einer hauchdünnen Minderheit von Dilettanten zugänglich, so dass ein paralleler Musikmarkt entstand, der den Bedürfnissen und Fähigkeiten der meisten Amateure entgegenkam: die Salonmusik. Der Salon, das «Heiligtum» des bürgerlichen Wohnens, wurde zum Leitbild einer Musikkategorie, die erst mit dem Aufkommen der Schallplatte wieder verschwand.

Unmengen von Salonstücken wurden geschrieben und gedruckt, auch von bernischen Lehrern der Musikschule, erwiesen sich doch gerade ihre Schülerinnen und Schüler als dankbare Käuferinnen und Käufer.³⁷³ Klavierstücke, Duos und Lieder waren die beliebtesten Kompositionen, deren Absatz bei weitem den der anerkannten Klassiker und Romantiker überstieg, und zahllose Fantasien über Opern und Volkslieder, Potpourris und Charakterstücke erinnern heute noch an eine untergegangene musikalische Welt.



Sophie Im Hof, Feierabend im Salon, Scherenschnitt um 1825/30, SLM (Sammlung von Hallwil). Zum bürgerlichen Familienidyll gehört auch die Hausmusik: Der Vater Abraham Balthasar Im Hof (1773-1859) spielt, von seiner Tochter Marie am Spinett begleitet, die Geige; der kleine Sohn schwenkt dazu ein Glockenspiel. Die Mutter und eine andere Tochter widmen sich Handarbeiten. Sophie Im Hof fertigt einen Scherenschnitt an.

Wie im Hause Josef Viktor Widmanns, wo in den Sommermonaten 1886 bis 1888 Johannes Brahms ein und aus ging, gab es daneben natürlich auch in Bern eine ganz andere Ebene der Hausmusik. Sein Sohn, Max Widmann, erinnert sich daran, dass er selbst sich durch das Studium der vierhändigen Klavierauszüge auf klassische Konzerte vorbereitet habe.³⁷⁴ Georg von Benoit, Kaufmann und hervorragender Klavierspieler, trat auch als Komponist in Erscheinung und hinterliess neben Liedern und einigen Salonstücken eine ansprechende Violinsonate im romantischen Stil.³⁷⁵ Als treibende Kraft im Berner Musikleben des ausgehenden 19. Jahrhunderts förderte er die Musikschule und besonders die Kirchenmusik, und dass er sich daneben einen Namen als Gründer des «Violetten Kreuzes» gemacht hatte, eines internationalen Vereins gegen das Fluchen, entbehrt nicht einer gewissen humorigen



Henry Fischer-Hinnen (1844-1898), Hauskonzert, Lithographie aus dem «Bärenalbum» 1885, StUB. Es handelte sich um eine Reklamezeichnung für das Musikhaus Kirchhoff in Bern.

Konsequenz. Da wenig überliefert und kaum etwas zugänglich ist, bleiben die Kenntnisse über die Hausmusik in Bern sehr fragmentarisch, doch vielleicht schlummert auf einem Estrich oder in einem Keller noch der eine oder andere ungehobene Schatz.

Als im 19. Jahrhundert der Klavierunterricht zum eisernen Bestandteil der Erziehung höherer Töchter gehörte und auch halbwegs begabte Söhne ein Instrument spielen sollten, wuchs die Nachfrage nach Musikunterricht. Waren im Ancien Régime private Musiklehrerinnen und -lehrer alles anderes als einträgliche und damit angesehene Berufe, so ermöglichte im 19. Jahrhundert der Musikunterricht immerhin eine akzeptierte kleinbürgerliche Existenz, und die Verachtung, die im Ancien Régime die Musiker traf und sie mehr oder weniger dem Dienstbotenstand zurechnete, war einer toleranten Gleichgültigkeit gewichen. In Zeitungsinseraten begegnen wir regelmässig Musiklehrern, ja gelegentlich auch eigentlichen privaten Musikschulen, in denen mehrere Fächer und Instrumente unterrichtet wurden.³⁷⁶

Klavierlehrerin war einer der wenigen standesgemässen Berufe, die eine Tochter aus gutem Hause ergreifen durfte, so dass er gerade in Fa-

milien, in denen gesellschaftlicher Anspruch und wirtschaftliche Realität auseinanderklafften, eine Möglichkeit für eine unverheiratete Frau war, ihren Lebensunterhalt zu bestreiten.

Für Töchter kamen eigentlich nur Klavier und Gesang in Betracht, und erst ganz am Ende des Jahrhunderts war es denkbar, dass eine Frau Violin- oder gar Cellounterricht nahm. Neben Flöte und Harfe, die in Ausnahmefällen gerade noch als tolerierbar galten, blieben weitere Blasinstrumente bis in unser Jahrhundert hinein undenkbar. Auch der weitaus grösste Teil der Knaben, die Musikunterricht erhielten, lernten das Klavierspiel, weniger häufig das Geigenspiel. Da vielseitige Instrumentalisten jedoch immer gefragt waren, sei es in der vornehmen Musikgesellschaft, sei es in einer Blasmusik, standen all die andern Instrumente umso mehr den übrigen männlichen Bernern offen.

Der Mangel an brauchbarem Nachwuchs hatte die Musikgesellschaft seit ihrer Entstehung geplagt, so dass ihre Reorganisation im Jahre 1857 ausdrücklich auch die Gründung einer Musikschule in Aussicht stellte.³⁷⁷ In einem ersten Anlauf sollten nur Knaben in den Fächern Violine, Cello und Flöte unterrichtet werden, und zwar in der Absicht, eine Orchesterschule für die Musikgesellschaft entstehen zu lassen. Als allerdings der Unterricht 1858 einzig mit Geigenklassen begann, da sich für die anderen Instrumente niemand gemeldet hatte, wurde die Schule ein Jahr später auf eine neue Basis gestellt. Der neue Direktor der Musikgesellschaft, Eduard Franck, und der Direktor der Mädchenschule, Gustav Fröhlich, taten sich zusammen, um mit Gesang, Klavier, theoretischen Fächern und – bei Bedarf – auch weiteren Instrumenten ein breiteres Spektrum, ausdrücklich an beide Geschlechter gerichtet, anzubieten und neben dem Unterricht für Dilettanten auch eine Berufsschule ins Auge zu fassen.

Diese 1859 eröffnete und von den Direktoren der Musikgesellschaft geleitete Schule wurde zur Keimzelle des späteren Konservatoriums. Auf Eduard Franck folgte Adolf Reichel und schliesslich Carl Munzinger, nach dessen Rücktritt 1911 erst die Leitung des Orchesters und jene der Musikschule nicht mehr in Personalunion besetzt wurden.

Lange Zeit war die Musikschule mehrheitlich in den Räumen der Mädchenschule untergebracht, in denen sie trotz moralischer Bedenken auf Lehrer- und Elternseite bis 1880 blieb. Danach von einem Provisorium ins andere ziehend, konnte sie erst 1895 an der Kirchgasse (heute Münsterergasse) gleich neben dem Münster ein Haus beziehen, das bis 1940 dem Konservatorium als Sitz diente.

Ein Blick auf die Schülerlisten³⁷⁸ vor dem Ersten Weltkrieg bestätigt, dass nur sehr langsam die geschlechtsspezifischen Vorurteile in Bezug auf die Instrumentenwahl abgebaut wurden, findet man doch in den Gesangsklassen fast ausschliesslich Sängern, was die Direktion mit einem Seitenblick auf die vielen Männerchöre immer wieder bedauerte. Auch in den Klavierklassen bildeten die männlichen Schüler eine kleine Minderheit, wogegen bei den Streichinstrumenten gerade umgekehrt Geigenschülerinnen nicht vor Ende des Jahrhunderts die Schule besuchten. Die einzige Celloschülerin im Jahr 1900 blieb für lange Zeit die grosse Ausnahme, und in den theoretischen Fächern überwog der Anteil der Frauen, bei denen es sich vor allem um angehende Musiklehrerinnen gehandelt haben wird.

Unterricht an der Musikschule konnten sich nur gutsituierte Berner leisten, da für eine Klavierstunde drei bis vier Franken gerechnet werden mussten, also fast der Taglohn eines Arbeiters. Privat wurde besonders der Anfängerunterricht billiger angeboten, doch auch hier stellten die Anschaffung eines Instrumentes und die regelmässigen Stunden eine unüberwindbare Barriere zwischen Arm und Reich dar.³⁷⁹

Auf der anderen Seite lebten die Musiklehrerinnen und -lehrer oft an der Grenze zur Bedürftigkeit, da jeder konjunkturelle Einbruch die Schülerzahlen sinken liess und für Krankheit und Alter unter diesen Bedingungen kaum vorgesorgt werden konnte. Während sich die soziale Lage der Musikdirektoren und Solisten immerhin langsam, aber stetig verbesserte, musste ein grosser Teil der Musiker weiterhin um eine bescheidene bürgerliche Existenz kämpfen.

Als aus dem 1893 gegründeten «Schweizerischen Gesangs- und Musiklehrerverein», der zu Beginn vor allem die Hebung des Schul- und Volksgesangs zum Ziel hatte und auch Nichtberufsmusikern offenstand, 1911 der «Schweizerische Musikpädagogische Verband» als reiner Berufsverband entstand, setzte sich dieser nun für die Anliegen der Musiklehrer ein und befasste sich insbesondere mit Fragen der Ausbildung und der angemessenen Entlohnung.³⁸⁰ Auch für die Interessen der Komponisten und ausübenden Künstler setzte sich ein weiterer Berufsverband ein, der 1900 gegründete «Schweizerische Tonkünstlerverein», der in vielen Teilen die Anliegen der 1891 aufgelösten Schweizerischen Musikgesellschaft wieder aufnahm.³⁸¹ Erst 1914 begannen sich auch die schweizerischen Orchestermusiker zu organisieren; eine wirkungsvolle Interessenvertretung durch den «Schweizerischen Musiker-Verband» kam aber erst nach dem Ersten Weltkrieg zum Tragen.³⁸²



Hans Eggimann (1872-1929), Nach dem Familienkonzert 1910, Radierung und Aquatinta auf Kupferdruckpapier, KMB. Das Zelebrieren der Salonmusik im Familienkreis gehörte im 19. Jahrhundert zur bürgerlichen Imagepflege. Auf dem Klavier stehen die Noten des wohl meistgespielten Salonstückes des 19. Jahrhunderts: des «Gebets einer Jungfrau» von Thekla Badarzewska (1834-1861). Mit der ganzen Umgebung sichtlich unzufrieden, verfolgt Richard Wagner an der Wand die Beseitigung des musikalischen Abfalls.

Blasmusik – Militärmusik

Neben den Chören waren es in der Schweiz vor allem die Blasmusikkorps, die sich grosser Beliebtheit und regen Zulaufs erfreuten, waren doch Blasmusikinstrumente für viele erschwinglich und auch ärmeren Schichten zugänglich, da sie sich auch billig mieten liessen und der Unterricht meist innerhalb der Vereine stattfand. Rasch wurde deutlich, dass hier eine ganz neue Musikkultur im Entstehen begriffen war. Bernhard Hermann, dem es vor allem um den Nachwuchs für das städtische Orchester ging, schilderte am Berner Musikfest von 1824 seine Bedenken darüber, dass das Blasmusikwesen eine andere Richtung als die städtische Musikgesellschaft einschlage:³⁸³

Unter die günstigen Zeichen der Zeit zählen wir auch die zunehmende Anbildung der Blas-Instrumente, und der aus solchen zusammengesetzten höher gebrachten Militärmusik. Wenn unstreitig aus der Menge dieser Art Dilettanten tüchtige Praktiker hervorgehen, so müssen wir doch vor den Nachtheilen warnen, die aus der Einseitigkeit dieser Liebhaberey zu erwachsen pflügen. Gewöhnlich spielen sie nicht nach Noten, sondern blasen auswendig, was sie wissen; die geneigten Leser sind viel seltener unter ihnen als unter den Freunden der Saiten-Instrumente. Öfters verderben ihnen das übliche Spielen im Freyen, bisweilen auch schlechte Meister und schlechte Instrumente das Gehör, und gewöhnen sie an Unreinheit, daß die nämlichen Subjekte, die man bey Feldmusiken und Serenaten wohl hören mag, dennoch unbrauchbar bleiben für's Orchester.

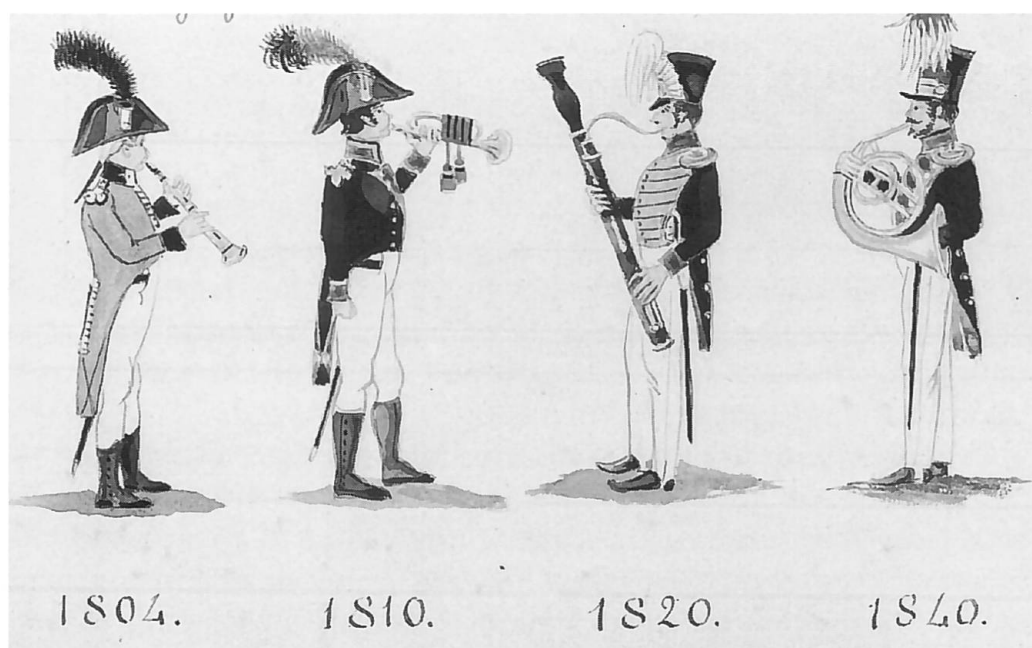
Von entscheidender Bedeutung war die Weiterentwicklung der Metallblasinstrumente, die dank dem Einbau von Ventilen auch als Melodie-Instrumente zu verwenden waren. Die bernische Militärverwaltung begann nach 1830, die Signalisten der Bataillone mit solchen Instrumenten auszurüsten, und legte damit den Grundstein für militärische Blasmusikformationen, für die die acht Signalisten eines Bataillons zusammengezogen und manchmal durch weitere Instrumentalisten ergänzt wurden.

Oft bezahlten die Offiziere die notwendigen zusätzlichen Instrumente, damit sich ihre Musik hören lassen konnte, denn immer wieder setzten Sparmassnahmen des Militärs bei der Musik an, die als überflüssiger Luxus angesehen wurde.³⁸⁴

Die Bataillonsmusiken blieben so lange gefährdet, bis die Armee auf eidgenössischer Ebene nach der Totalrevision der Bundesverfassung von 1874 organisiert wurde und bescheidene 12 bis 16 Mann umfassende Bataillonsspiele fest in die Militärordnung übernommen wurden. Einen wirklichen Aufschwung nahm die schweizerische Militärmusik erst um 1900, als die Einführung eines an Preussen orientierten Drills der Marschmusik eine neue Bedeutung verlieh.³⁸⁵

Parallel zu den Militärmusikgruppen entstanden vielerorts zivile Blasmusikgesellschaften, die mit den militärischen Organisationen eng verbunden waren und deren grosse Zahl in den 30er bis 50er Jahren ohne diese Anlehnung nicht denkbar gewesen wäre.

Neben den Bataillonsspielen gab es aber in Bern noch eine weitere Militärmusik, die Garnisons- oder Stadtmusik³⁸⁶, bei der es sich um ein kantonales Korps handelte, das Holz- und Metallinstrumente vereinigte. Die Korps – auch Feldmusik genannt – hatten vor allem repräsentative Funktionen, indem sie bei der Eröffnung der Tagsatzung, bei grossen Militärübungen, aber auch bei anderen öffentlichen Anlässen aufspielten. Die Stadtmusik Bern war zwar eine militärische Organisation, zeigte aber dadurch, dass sie eigene Konzerte veranstaltete und



Bernische Militärmusiker 1804-1840, Illustration aus der «Brunnenchronik» von Karl Howald, BBB.



Die Musikgesellschaft Ferrenberg, Photo 1886, BBB. Eine der unzähligen Musikgesellschaften stellt sich hier mit ihren Instrumenten zum Gruppenbild auf.

für Feste beigezogen werden konnte, durchaus auch den Charakter eines Musikunternehmens, so dass ihr militärischer Charakter je länger desto weniger im Vordergrund stand und sich die Loslösung aus der Militärorganisation schrittweise vollzog.

Aus den Kreisen der Stadtmusik konstituierte sich 1864 quasi die zivile Abteilung, die Musikgesellschaft Harmonie, um interessante Engagements zu Konzerten und auch zu Tanzanlässen, die einer rein militärischen Formation nicht wohl angestanden wären, wahrnehmen zu können. Mit der Auflösung der kantonalen Truppen 1875 wurden auch alle kantonalen Feldmusikkorps aus der Armee entlassen, und auch der Berner Garnisonsmusik war nur noch eine Gnadenfrist bis zum letzten Konzert 1881 eingeräumt.

Nachdem 1877 sich die Musikgesellschaft Harmonie mit der Gesellschaft Harmonie-Schnurrantia wiederum zu einer «Stadtmusik» vereinigt hatte, wurde 1896 durch die Zusammenlegung mit einem anderen grossen Korps, der «Militärmusik», die neue Stadtmusik gegründet, ein Blasorchester, das auch den höchsten Ansprüchen dieser Gattung genügen sollte. Zum Repertoire gehörten neben Märschen und Tänzen auch grosse symphonische Tonwerke der klassischen und romantischen Komponisten, wobei wie überall Richard Wagner um die Jahrhundertwende einen Ehrenplatz einnahm. Vieles deutet darauf hin, dass die Stadtmusik ein höheres Ansehen als das Stadtorchester genoss, und als 1912 Carl Friedemann aus Freiburg im Breisgau, königlicher Musikdirektor und Obermusikmeister in der deutschen Armee, als Kapellmeister gewonnen werden konnte, liess man sich diese Musikerstelle als eine der bestbezahlten in Bern das ansehnliche Gehalt von Fr. 3600.-kosten. Die Stadtmusik war zwar die bedeutendste und prestigeträchtigste Blasmusikformation in der Stadt Bern, aber beileibe nicht die einzige³⁸⁷; Berufsgruppen wie die Postangestellten³⁸⁸ und philanthropische Vereinigungen wie das Blaue Kreuz³⁸⁹ besaßen schon bald eigene Blasmusikformationen, doch ist es im jetzigen Zeitpunkt kaum mehr möglich, die ganze Palette kleiner und kleinster Blasmusikvereine zu rekonstruieren, die wie die Chöre auch zur grossen Vereinsbewegung des 19. Jahrhunderts gehörten, denn viele bestanden nur kurze Zeit, fusionierten mit anderen Gesellschaften, teilten sich wieder und änderten immer wieder Namen und Besetzung.

Eine besondere Bedeutung erhielt die Blasmusik für die Arbeiterbewegung, mussten doch die grossen Aufmärsche, wie die Demonstrationen am 1. Mai, musikalisch begleitet werden. In diesem Umfeld entstanden Blasmusikkorps, die für jene Gelegenheiten zur Verfügung standen, wo die älteren – meist bürgerlich geprägten – Musikgesellschaften nicht ohne weiteres aufspielen konnten.³⁹⁰ Bei der ersten 1. Mai-Demonstration im Jahre 1890 schrieb der «Schweizer Sozialdemokrat»:³⁹¹

Aber unsere städtischen Musikkorps sind, Ausnahmen abgerechnet, natürlich für Arbeiterdemonstrationen nicht zu haben, und dann auch zu kostspielig für Arbeiterbörsen. [...] Unseren besten Dank der vortrefflichen jungen Musik von der Muesmatt, sowie den Mitgliedern der verschiedenen bern. Musiken, welche der Arbeiterschaft ihre Mitwirkung gewährten.

Doch bereits im folgenden Jahr konnte auf die Mitwirkung der beiden grossen Musikkorps der Stadt gezählt werden:³⁹²

Warmer Dank unseren beiden grossen städtischen Musikkorps, der Stadtmusik und der Militärmusik für ihre gefällige Mitwirkung. Mögen sie immer dabei bleiben, dass sie als wahre Volksmusiken die Aufgabe haben, mit ihrer Kunst auch den Ärmsten zu dienen. Das ist eine Auffassung, die ihnen zu höchster Ehre gereichen kann.

Nach der Jahrhundertwende aber liess die Verschärfung der sozialen Konflikte auch die Kluft zwischen bürgerlichen Vereinen und Arbeitervereinen immer grösser werden.

Über die Frühzeit der Arbeitermusikvereine sind wir nur sehr schlecht im Bild. In den 80er Jahren entstand um den Arbeiterverein Felsenau eine Blechkapelle, deren Mitglieder, vorerst mit gemieteten Instrumenten, von einem alten Trompeter – Veteran aus dem Sonderbundkrieg – unterrichtet wurden und die sich 1890 in der Öffentlichkeit präsentierte. Schon im folgenden Jahr spielte sie an der 1. Mai-Demonstration auf, zwar erst mit einer «einheitlichen Mütze», doch bereits 1893 konnte eine vollständige Uniform angeschafft werden – das Ziel jeder Musikgesellschaft. Wie in vielen solchen Vereinen trat die politische Ausrichtung bald hinter den musikalischen Ehrgeiz zurück, und nach einigen Jahren musste der Name Arbeitervereinsmusik der neutralen Bezeichnung Metallharmonie weichen.³⁹³ Die 1919 gegründete «Arbeitermusik der Stadt Bern» behielt ihren Namen bis 1977 bei und wurde dann von der «Arbeitermusik» zur unverfänglichen «Blasmusik».³⁹⁴ Ähnlich verlief das politische Engagement bei der Postmusik, ohne dass allerdings der gewerkschaftliche Aspekt ganz verschwand.³⁹⁵

Die finanzielle Basis aller Musikgesellschaften stellten neben den Mitgliederbeiträgen die Erträge aus Konzerten, besonders aus Promenadekonzerten dar, die in dem 1891 erstellten Musikpavillon auf der kleinen Schanze stattfanden und oft einen beträchtlichen Gewinn abwerfen konnte.³⁹⁶

Eine vertiefte Geschichte der Blasmusik, die über das Anekdotische und Organisatorische hinausgeht, bleibt ein dringendes Desiderat der modernen Musikgeschichte, und auch wenn viele verdienstvolle Vorarbeiten in den letzten Jahrzehnten geleistet wurden, lässt sich kaum ein Überblick gewinnen.³⁹⁷



Die Redoute, Illustration aus der «Brunnenchronik» von Karl Howald, BBB. Karl Howald schreibt zu diesem Bild: «Die Ballkostüme der Patrizierinnen erscheinen hier oben noch decenter als sie waren; denn ihr Oberleib war fast nackt, so dass selbst der ernste Pfarrer l'Orsa vor seinem sehr verehrten Mattepublicum, von der Canzel aus seinem Abscheu gegen diese nackte Schamlosigkeit Ausfälle machte, während die Münster-Prädicanten mehr gegen die niedern Stände ihr Geschütz richteten. Die Tänzer hingegen trugen weisse Glacé-Handschuhe.»

Tanz und Unterhaltungsmusik

Die Balltradition, die im ausgehenden Ancien Régime in Bern zu einer ersten Blüte gekommen war, lebte nach den Wirren der Helvetik wieder auf und erfuhr in der Restaurationszeit ihren Höhepunkt. Im Hôtel de Musique traf sich die gute Berner Gesellschaft im Winter regelmässig zum Tanz, wobei das gewöhnliche Volk, wie Karl Howald in seiner Brunnenchronik beschreibt, bloss als Zuschauer toleriert war:³⁹⁸

Damals rechnete es sich das Patriciat zur Ehre, vor allem Volk zu tanzen und in bunter Mannigfaltigkeit und ausländischen Uniformen an der Redoute im Theatersaal zu erscheinen, während die zweite und

dritte Galerie mit schaulustigem Weibervolk und Gassenpöbel vollgepfropft war. Die Herren Lüthard, Risold, Wyss, Brunner und dergleichen hatten damals noch nicht die Ehre, zur haute noblesse gerechnet werden zu können. Seit 1830 sind die Belustigungen des Patriciates verschwunden. [...]

Im Niveau mit der ersten Loge war der Tanzboden errichtet, der sich mit dem Theaterboden vereinigte, zu dessen beiden Seiten Rafrachissements für die Damen auf langen Tischen bereit standen. Die Walzer wurden bärentanzartig, langsam und steif produziert. Bei den Langaus sauste es wie die Windbraut und wenn ein Tänzer ausglitschte, hatte das zuschauende Publicum eine Emotion, wie wenn droben auf der dritten Loge unter der Last zuschauender Köchinnen und Kellermägde eine Bank zusammenkrachte. Die Tänzerinnen mochten, in Ermangelung der Leibesschönheit, mit desto üppigerem Costüm nachzuhelfen suchen, besonders, da eine englische Miss Wilmouth durch ihre Schöne alle Bernerinnen in Schatten stellte.

Verändert aber hatte sich immerhin gegenüber dem Ancien Régime, dass die Bälle später begannen, die Tänze rascher wurden und die älteren Tänze – wie das Menuett – neuen Moden weichen mussten.

Johann Anton Tillier (1792-1854), ein bedeutender Politiker und Historiker, hat in einem um 1820 spielenden satirischen Theaterstück die ätzende Kritik der älteren Generationen karikiert, indem er die alte Base Jungfer Brigitte den schrecklichen Untergang der alten Sitten beklagen lässt.³⁹⁹

Die Tage bin i by der Cousine e Tanzparthei ga luege im hüttige Balehus, sie hei-n-ihm jetzt en italienische Name gä. On n'y est allé qu'à six heures, i ha mi Caffé scho lang trunke gha. Et on m'a dit qu'on danserait jusqu'à 10. Aber was mi am meiste skandalisiert het – on sait comme les bals d'autrefois avaient bonne façon – wie sy da die junge Herrleni agleyt gsy! Ils avaient tous mis des larges pantalons, wahrhaftig wie niemer als d'Stallchnechte vor Zyte hätte dörfe trage, allwil sy d'Ross strieglet hei. Mais aujourd'hui personne ne veut plus se gêner. Me tanzet ech zum Exempel e keis Menuet meh, et pourtant il n'y a pas de danse qui ait un air aussi comme il faut comme celle-là. Selber d'Anglaise werde jetz selte, on ne danse plus que de ces Walzes et dans ce genre là, die so öppis Familiärs hei, que je ne permettrais jamais à une fille d'en danser.

Einige Sammlungen von Tänzen dieser Zeit haben sich in Handschriften und lithographierten Ausgaben erhalten und erlauben es uns, diese einfache, aber reizvolle Tanzmusik zu würdigen.⁴⁰⁰

Nachdem sich das Patriziat nach 1830 eine Zeitlang vom öffentlichen Leben weitgehend zurückgezogen hatte, wurden die Bälle nach einigen Jahren wieder aufgenommen, nun allerdings als Maskenbälle, was eine etwas weniger strenge Separierung der Gesellschaftsschichten erlaubte. Nicht mehr die Zugehörigkeit zu einem klar definierten Kreis bestimmte über die Teilnahme, wer es sich finanziell leisten konnte, war nun willkommen.⁴⁰¹

Doch dass bei den vielen volkstümlichen Tanzvergnügen oft die gleichen Musiker und Musikerinnen für das einfache Volk aufspielten, die auch bei den Redouten das Orchester bildeten, und bei vornehmen Bällen die Musikerinnen in Männerkleidern erschienen, veranlasste 1822 Jakob Emanuel Roschi, eines der führenden Mitglieder der Musikgesellschaft, sich über die angebliche Verrohung der Tanzsitten zu beschweren.⁴⁰²

Die Tanzmusik ist soweit gesunken, dass man seit einem Jahr zur Redoute und den Bällen travestierte Weibspersonen zu nicht geringem Anstoss für ehrbare Frauenzimmer anstellt, welche in Verbindung mit ihresgleichen, jeden, der noch einigen Anspruch auf Bildung macht, verdrängen, sich der Bälle, so wie der gemeinen Tanzplätze bemeistert haben und nunmehr mit den gleichen abgedroschenen Tänzen heute die höheren Stände und morgens den Pöbel erfreuen, auch überdies nicht selten durch ein unverschämtes arrogantes Betragen Ärger und Auftritte veranlassen.

Im Jahr 1823 engagierte die Musikgesellschaft für die Wintersaison trotz des heftigen Protestes der einheimischen Musikanten mit acht böhmischen Musikern⁴⁰³ eine Art Tanzkapelle, die nicht nur die Konzerte unterstützte, sondern bei Bällen und Gesellschaftsabenden auch für jene Musik sorgte, die schicklicher Weise nicht von den eigenen Mitgliedern verlangt werden konnte.⁴⁰⁴

Die bekannteste Tanzmusikerin der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Bern war unbestreitbar Josepha Marti, die 1792 geborene Tochter des Tanzgeigers Rudolf Zbinden. Sie, die mit sechs Jahren schon in der Kapelle ihres Vaters zu geigen begonnen hatte und bis 1861 zum Tanz aufspielte, schildert Karl Howald in seiner Chronik:⁴⁰⁵



Josepha Zbinden in jungen Jahren, Illustration aus der «Brunnenchronik» von Karl Howald, BBB. Die Geigerin trägt Männerkleider, da an ein öffentliches Auftreten einer Tanzgeigerin in besseren Kreisen bis weit ins 19. Jahrhundert nicht zu denken war.

Sie war in Bern eine so marquante Person, dass ihr photographisches Porträt in den Kunsthandlungen, neben denjenigen des Schultheissen Fischer, der Stadtpfarrer, Professoren und anderen Notabilitäten, öffentlich zum Kauf ausgestellt war.

Bei allen öffentlichen und Familientanz Circeln präsiidierte sie und komandierte, die erste Violine spielend, zum Tanz, bald: en avant deux!, bald: tournez vos dames! Im Jahre 1861 geigt sie der vierten Generation zum quasi Totentanz vor, Kindern, deren Urgrossvätern sie schon geigt hatte.

Der englische Legationsrat Horace Rumbold, der sich in den frühen Jahren des Bundesstaates in Bern aufhielt, beschreibt hingegen die Bälle der Berner ohne grosse Begeisterung über deren Geselligkeit:⁴⁰⁶

Die einzige Gastlichkeit, die von Ihnen ausgeht, ist in Form einiger Suskriptionsbälle, welche im Gesellschaftshaus von Pfistern veranstaltet und zu denen das ganze diplomatische Korps eingeladen wird.



Josepha Marti-Zbinden, Daguerreotypie 1862, BHM. Die 1792 geborene Josepha Marti war die Tochter des Tanzgeigers Rudolf Zbinden, genannt «Gygeruedeli». Bis ins hohe Alter war sie mit ihrer Kapelle die unbestrittene Herrscherin über alle bernischen Tanzanlässe von Bedeutung.



Strassenmusikanten um 1830/40, aus dem Skizzenbuch der Charlotte Rytz-Fueter (1804-1880), Privatbesitz Bern.

Eine Sonderbarkeit dieser Redouten ist die Tanzmusik von einer Truppe meist weiblicher Fiedler zusammengesetzt, welche von einer alten Hexe, namens Marti, geleitet wird.

Eine der zahlreichen Tanzformationen, die neben der Kapelle der Josepha Marti zum Tanz aufspielten, stellt ein Inserat aus dem Jahre 1841 vor:⁴⁰⁷

Eine Musikgesellschaft von vier Mitgliedern, einer Violin, Harfe, Flöte und Bass, nehmen die Freiheit, sich einem verehrten Publikum für Tanzmusik, für Soirées dansantes und Bälle bestens zu empfehlen. Die schöne Auswahl neuester Tänze, so wie auch spanische Walzer und Galoppe mit Begleitung der Castagnette, so wie daß diese Gesellschaft ganz vorzüglich für den richtigen Takt auf Contretänzen eingeübt ist und nöthigen Falls die Figuren ausrufen kann; lassen hoffen, daß sie recht oft mit gütigen Aufträgen beehrt werden wird. Für ganz kleine Soirées genügen Violin und Harfe; für Bälle können mehrere Instrumente befohlen werden. Durch schöne Harmonie und moderate Preise wird die Gesellschaft sich das Zutrauen eines ehrenden Publikums zu erwerben bestreben.

Die meisten Ensembles haben kaum Spuren hinterlassen, als «Bettler und Schnurranten» fristeten sie ein kaum geduldetes Dasein, und

mit tiefster Verachtung schildert ein Autor die unterste Stufe des bernischen Nachtlebens in den «obscuren Pinten und Kellerwirthschaften».⁴⁰⁸

Wer des Nachts um 10 bis 11 in dieses Lokal eintritt, der glaubte wirklich in eine Höhle von Bacchanten gerathen zu sein. Wirth, Mädchen und Gäste betrunken, ein Theil tanzt mit den Kellnerinnen zu dem Geklimper eines Guittarrenspielers, welcher gewerbemässig solchen Orten nachzieht und, statt seinen guten Beruf als Lithograph auszuüben, mit seiner Concubine ein wahrhaftes Schlemmerleben führt; ein anderer brüllt zu ebendiesem Geklimper und Geschwirre unzüchtige Lieder aller Art. Hatte der Guittarrenspieler noch seine Tochter oder Concubine bei sich, dann war der Lärm vollständig, denn dann führten diese nicht selten in Gemeinschaft mit den Schenkmädchen Deklamationen und eine Art theatralische Gesänge auf.

Die Stadt war voll von Strassenmusikanten, Bänkelsängern und Schaustellern, doch was heute pittoresk erscheint und nostalgische Gefühle weckt, war in Wahrheit der verzweifelte Versuch der vielen in die Stadt verschlagenen Armen, überhaupt zu überleben und sich mit allen Mitteln über Wasser zu halten, auch mit Musik und Bettel.⁴⁰⁹



Geigerin und Harfenspielerin in der «Zimmermania», Illustration aus der «Brunnenchronik» von Karl Howald, BBB.



Moritatensänger mit Drehorgel und Bildtafel, Der Postheiri 31, Nr. 2 (1875).

Bern ist bekanntlich seit letzterer Zeit das Eldorado aller Derjenigen geworden, welche es sich zur Aufgabe gemacht haben, ihr Leben durch die scheusslichste Misshandlung der Gehörorgane ihrer Mitmenschen zu fristen. Jeder solche Mordsmensch, er mag nun unsere Ohren durch schmetternden Trompetenlärm, durch himmelschreiendes Geigenkratzen, durch melancholisches Orgelgedudel, ja horrible dictu! durch den grässlichen Falset- und Dudelsacklärm beelenden, oder durch jämmerliche Künste mit halbverhungerten oder halbtodten Pferden, Vögeln, Affen und Murrethieren darthun, wie wenig bis jetzt noch die Bestrebungen fühlender Menschen genützt, auch dieser Thierquälerei endlich einmal ein Ende zu machen, jeder Strolch dieser Art, sagen wir, kann sein Handwerk ruhig treiben, wenn er nur die daherige Gebühr bezahlt.

Oft nur wenig besser angesehen als die Strassenmusiker und Drehorgelspieler waren die namenlosen Tanzmusiker des 19. Jahrhunderts,

kleine Gruppen von Streichern und Bläsern, die in den populären Gartenwirtschaften wie in den aufkommenden mondänen Cafés aufspielten.

Einige grössere Formationen, vor allem Blasensembles, konnten sich einen Namen machen und haben in den Quellen Erwähnung gefunden. Legendär war die «Schnurrantia», die zur Unterhaltung und zum Tanz aufspielte, im Umfeld der Liedertafel entstanden war und über lange Jahre als die Hauskapelle dieses Chors galt.⁴¹⁰

Da auch die Musiker des Stadtorchesters vom Konzert- und Theaterbetrieb allein nicht leben konnten, bildeten Tanzanlässe und Unterhaltungskonzerte besonders im Sommer, wenn keine Aufführungen stattfanden, eine der wenigen Verdienstmöglichkeiten.⁴¹¹ An die Zeit, als solche Unterhaltungskonzerte der 1877 gegründete Orchesterverein sogar selbst organisierte, erinnert sich Gian Bundi, der erste Chronist des Orchestervereins, noch 1925 etwas wehmütig:

Die Café-Orchester waren noch nicht erfunden und so war das Bedürfnis nach leichter Musik, bei der man trinken und rauchen konnte, nicht gering. Das Orchester spielte im Sommer in allen verfügbaren Gärten, so auf dem «Schänzli», im alten Maulbeerbaumgarten am Hirschengraben, im Café «Sternwarte», auf dem «Bierhübeli», im Garten des «Café de la Poste», im Juragarten, besonders gern aber im Kasinogarten. [...]

Das grosse Publikum will heute andere Musik. Zuerst waren es die kleinen, oft wirklich guten Italiener-Orchester, heute sind auch diese überholt, denn heute ist auch ohne Tanz der «Jazz» Trumpf.

Wenig bekannt ist die Musik dieser «Italiener-Orchester» mit ihrem breiten Repertoire unterhaltender Musik aus den verschiedensten Sparten. Der Prospekt eines solchen Salonorchesters im Casino Bern um 1913/14 ist erhalten geblieben und ermöglicht einen Einblick in seine «Hitparade»:⁴¹² Sie umfasste 972 Nummern, ein Nachtrag erhöhte ihre Zahl auf genau 1000, und auch wenn ein solcher Prospekt aus naheliegenden Gründen mehr ankündigte, als in der Praxis gehalten werden konnte, findet sich hier immerhin alles, was für ein solches Orchester wünschbar war. So bildeten neben Ouverturen und Potpourris aller grossen klassischen und romantischen Opern von Gluck bis Wagner sowie den symphonischen Charakterstücken und Tänzen die Walzer mit 218 Titeln die grösste Gruppe, auf die die Märsche und Polkas mit je

195 Titeln folgten. Aus den Prospekten und Zeitungsinserten der Jahrhundertwende lässt sich schliessen, dass neben den italienischen besonders auch ungarische Unterhaltungsorchester regelmässig in Bern musizierten.

Zu Beginn des neuen Jahrhunderts änderten langsam, fast unmerklich die Gewohnheiten, und zu den alten Tänzen, der Polka und vor allem dem Walzer, traten neue, populäre wie der Boston und der One-step aus den Vereinigten Staaten hinzu. Doch zu Beginn des Jahres 1914 wurde der Wandel schlagartig allen bewusst, denn pathetisch kündigte der Chronist des damaligen Berner Veranstaltungskalender «Dr Bärner Gwunder-Chratte» im Februar 1914 an:⁴¹³

Merkt's euch, Geschichtsschreiber, seit dem 7. Februar 1914 ist Bern Grossstadt!

Dieser selbstbewusste Ausruf verdankt sich nicht etwa einem politischen Ereignis, sondern – dem Tango, der in Bern an einem Maskenball Einzug gehalten hatte und der seit etwa 1912 ganz Europa überrollte, die Gemüter erhitzte und die Tanzgesellschaften spaltete. Wie hundertfünfzig Jahre zuvor der Walzer epidemieartig durch Europa gerast war, so verbreitete sich innerhalb weniger Monate dieser argentinische Tanz, den derselbe Chronist begeistert folgendermassen beschreibt:⁴¹⁴

Es ist der Tanz der Tänze, er hat, was bisher allen andern fehlte, die natürlichen, nicht abgezirkelten Bewegungen wieder modisch gemacht, kurz ich glaube, der Tango ist vielleicht der Weg zum richtigen, zum natürlichen Tanz.

Wieder einmal befand sich die Berner Musik- und Tanzszene in Aufruhr. Unter dem Titel «Der Tangowahn» schrieb die behäbige «Berner Woche», der Tango könne unmöglich zu Bern und seinen Einwohnern passen:⁴¹⁵

Und zu so einem Zerrbild von Tanz wollen sich unsere jungen schönen Bernerinnen hergeben? – Nein, Spass weg: Schon der Gedanke wäre ein Sakrilegium. – Nicht sein Heimatschein aus den Spelunken von Buenos Aires macht den Tango hässlich; o nein es können auch auf dem Mist Rosen wachsen, aber er steht euch nicht, Bernerinnen, einfach nicht! Er setzt euch herab; er entwertet euch.



Kapelle des Kornhauskellers, Bärenpostkarte um 1900, Privatbesitz Bern. Karikatur einer kleinen Unterhaltungskapelle, wie wir sie in vielen Gaststätten der Jahrhundertwende finden.

Und dann ihr Männer von Bern: es kann sich einer am Schreibtisch, im Bureau ganz gut ausnehmen. Auch auf der Strasse, in den Lauben kann er mit seiner Gattin eine gute Staffage zum Stadtbild sein, und zu Hause eine dekorativ wirkende Milieufigur abgeben, aber Tango tanzen kann er nicht, wenn ihm die Jahre Nacken und Glieder gesteift.

Mit dem Tango war der Bruch innerhalb der Unterhaltungsmusik manifest geworden. War bis dahin die städtische und die ländliche Unterhaltungsmusik und jene der verschiedenen sozialen Schichten durch manches Band miteinander verhängt gewesen, so brach hier eine locker gewordene Einheit auseinander. In der Begeisterung für den Tango oder in seiner Ablehnung schwang immer auch ein Urteil über die moderne städtische Kultur mit, die Verdammung der Moderne und ihrer Avantgarde oder die Sehnsucht nach einer neuen Welt, die radikal mit den Traditionen bricht. Es ist bezeichnend, dass diese Auseinandersetzung in die gleichen Jahre wie die Debatte um eine radikale Erneuerung der Konzertmusik vor dem Ersten Weltkrieg fällt.



Dancing im Kursaal 1933, Umschlagzeichnung für ein Programmheft von Armin Bieber (1892-1970), SLB.

MUSIK IM 20. JAHRHUNDERT

GRUNDFRAGEN

Die Stadt Bern auf dem Weg in die Gegenwart

Seit dem 19. Jahrhundert begann sich die Grenze zwischen Stadt und Land langsam zu verwischen, die Stadtmauern waren verschwunden, die Quartiere griffen in das bis dahin als Wiesen, Gärten und Äcker genutzte Umland aus, und entlang den Eisenbahnachsen siedelten sich Gewerbe und Industrie an. Bis um die Jahrhundertmitte war es vor allem der öffentliche Verkehr, der frühere Dörfer wie Ostermundigen und Bümpliz näher an die Stadt brachte und allmählich zu Vororten werden liess. Doch nur Bümpliz wurde 1919 eingemeindet und mit Bern vereinigt, alle anderen Gemeinden konnten ihre politische Unabhängigkeit bis heute bewahren.

Vorbei waren die Zeiten, als alle Ziele innerhalb der Stadt zu Fuss erreichbar waren, und schon Ende des 19. Jahrhunderts fuhr neben der Eisenbahn das Tram und seit der Zwischenkriegszeit auch der Bus. Seit den zwanziger Jahren sprach man immer häufiger – mit Stolz oder mit Skepsis – von Bern als einer «Grossstadt», obwohl sie, verglichen mit anderen Städten, bis heute in einer recht überschaubaren Grösse blieb. Die Bevölkerungszahl der Stadt stieg zwar von 68 000 um die Jahrhundertwende auf über 160 000 im Jahr 1970 kontinuierlich an, doch geben diese Zahlen nur ein sehr einseitiges Bild, da die Entwicklung in der Agglomeration wichtiger als diejenige in der Stadtgemeinde wurde.

Da sich im Zuge eines ungebremsen Ausbaus des Privatverkehrs in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts Arbeits-, Wohn- und Freizeitort immer mehr trennten, ging auch in der Stadt Bern in den letzten zwanzig Jahren die Wohnbevölkerung auf 135 000 gegenüber 170 000 Arbeitsplätzen zurück, so dass sie zur Kernstadt einer Agglomeration wurde, in der heute über 300 000 Menschen wohnen.

Gerade für das kulturelle Leben einer Stadt haben solche Entwicklungen tiefgreifende Folgen, da die gegenseitige Durchdringung verschiedener Lebensbereiche – seit dem Mittelalter eine der Quellen urbaner Lebensqualität – nun gefährdet ist. Der Architekturhistoriker

und Stadtgeschichtsforscher Paul Hofer hat 1982 eindringlich auf die Gefahren dieser möglichen Verarmung hingewiesen:⁴¹⁶

Die Stadt dissoziiert sich. Die immer schärfere, von den fahrlässig resignierenden Beobachtern als unaufhaltsam erklärte und damit akzeptierte Polarisierung von Arbeitsplatz und Wohnstätten, von Berufswelt und Freizeitwelt greift die Stadt genau an den Brennpunkten urbaner Intensität, in den Überschichtungsräumen zwischen privatem und öffentlichem Bereich, zwischen Arbeit und Musse, Stadtkern und Stadtrand, Produktion und Dienstleistung an. Das Geflecht entwirrt sich und trocknet aus. Wo Kontrast, wechselseitige Innervation und Ausladung des Verschiedenen, aber dialogisch Verschränkten verarmt und zuletzt verkümmert, verliert die Stadt, was sie vor allen anderen Arten des Zusammenlebens von Menschen und Menschengruppen auszeichnet: Fülle des Lebens, eingespannt in eine Fülle reich durchschichteter Innen- und Aussenräume, Membran und Gehäuse produktiver und müssiggängerischer Präsenz.

Je vitaler die Stadt, desto undurchdringlicher, bis an die Grenze der Resignation komplexer, verwirrender, unauslotbarer erscheint sie uns.

Zum heutigen Zeitpunkt wird die Diskussion allerdings weit mehr von pragmatischen Fragen im Zusammenhang mit Finanzierungsleistungen der Stadt bestimmt, bietet diese doch der Region ein kulturelles Angebot, das – im Gegensatz zu früheren Zeiten – nur mit grosszügigen Subventionen aufrechterhalten werden kann. Von den rund 30 Millionen, die die Stadt Bern zu Beginn der 90er Jahre jährlich für Kulturaufgaben ausgibt, fliessen mehr als ein Drittel in die Pflege der Musik; dies entspricht gut einem Prozent aller städtischen Ausgaben.⁴¹⁷ Wie brennend unter diesen Umständen die Frage der Lastenverteilung gerade in den sehr teuren Bereichen Musik und Theater heute ist, zeigt ein 1990 gehaltenes Referat des Gemeindepräsidenten von Muri:⁴¹⁸

Das Finanzierungsmodell für das Stadttheater, die Musikgesellschaft und das Ateliertheater sieht heute wie folgt aus: An die Betriebsfehlbeiträge leisten die Stadt 50%, der Kanton 40%, die Agglomerationsgemeinden 10%. Der Kanton hat seine Beiträge plafoniert. Die Regionsgemeinden erreichen die 10% nicht ganz. Den Rest berappt die Stadt. Der Bund schlich sich mehr und mehr aus seiner Verantwortung der Bundesstadt gegenüber.

Ausgehend von den Besucherzahlen wäre eine Aufteilung der Kosten zu je einem Drittel gerechter. Davon sind wir weit entfernt. Langfristig ist die Finanzierung kaum sichergestellt.

So hängt es heute am Ende des 20. Jahrhunderts vor allem von wirtschaftlichen und regionalpolitischen Bedingungen ab, ob traditionelle urbane Qualitäten noch eine Zukunft haben, aber auch, ob neue Formen des Zusammenlebens und der kulturellen Kreativität entstehen können.

Musik und Gesellschaft

Die traditionelle Einteilung, nach der die Hierarchie von Besitz und Bildung ihre spiegelbildliche Entsprechung in einer ästhetischen Hierarchie der Musiksparten findet, ist immer problematischer geworden, entspricht doch der klassische Gegensatz von Unterhaltungsmusik für das Volk und Kunstmusik für die gehobenen Stände – mit allfälligen Zwischenstufen – nicht mehr heutigen Hörgewohnheiten. Die endlose Berieselung mit Vivaldi-Konzerten kann mit bestem Willen nicht als Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk verstanden werden, und umgekehrt lässt sich das Hören moderner Rockmusik nicht einfach als unreflektierte Freizeitbeschäftigung sogenannt einfacher Leute abtun.

Noch 1960 konnte Hans Engel eine Pyramide der Musikstile entwerfen, die einer parallelen – auf Deutschland bezogenen – sozialen Pyramide gegenüberstand.⁴¹⁹ Ganz oben figuriert die «Moderne Musik: Jüngere Musiker (Ästhetiker, schöngestimmte Kreise, Snobs)», gefolgt von «Konzertmusik (Solistenkonzerte, Sinfoniekonzerte), Chormusik (Gehobener Männergesang, Gemischter Chor)», deren Hörer unter «Höhere Bildung, Akademiker, Beamte, gehobene Kaufleute» zu suchen sind. Tiefer stehen «Oper und Operette», deren Anhänger ein «allgemein geistiges Verständnis unteren Grades» verraten, und schliesslich folgen die «Populäre Musik, Unterhaltungsmusik, Garten-, Vereinskonzerte, Militärmusik, Populäre Männerchöre, Tonfilm und Operette, Zither-, Mandolinen- u. a. Vereine)», ihnen wird mit «Arbeiter, Handwerker, untere Beamte, Angestellte, Soldaten» der Rest der Gesellschaft zugeordnet.

Diese Sicht, die den Willen widerspiegelt, einer dem 19. Jahrhundert verpflichteten Gesellschaftsordnung auch für das Musikleben Gültigkeit zu verleihen, war schon damals geraume Zeit überholt und in kei-

ner Weise mehr der Realität entsprechend, denn bereits gegen Ende des letzten und in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts waren Entwicklungen in Gang gekommen, die mit den traditionellen Kategorien der Kulturtheorie nicht mehr zu fassen waren.

Das Auseinanderdriften der Musiksparten führte schon um die Jahrhundertwende zu einem Bruch zwischen den Sparten und sogleich auch zu einem Aufbrechen tiefer Klüfte zwischen sozialer Hierarchie und Kulturleben. Nicht nur zwischen Unterhaltungsmusik und Konzertmusik öffnete sich ein unüberwindlicher Graben, auch die Konzertmusik differenzierte sich weiter aus. Die musikalischen Ideale der Konservatorien und des Konzertpublikums sind seit dem Beginn unseres Jahrhunderts nicht mehr deckungsgleich. Das hängt wohl damit zusammen, dass beiden Institutionen eine gewisse Eigendynamik innewohnt. Der professionelle und subventionierte Musikbetrieb der Konservatorien bot Freiräume für das Entstehen von Musikformen, die nicht einer unmittelbaren Rentabilität im Konzertbetrieb ausgesetzt waren.

Lange Zeit von vielen Kulturphilosophen völlig ignoriert wurden die nach der Jahrhundertwende entstandenen kulturellen Massenphänomene, der moderne Tanz, der Sport und das Kino; dadurch, dass sie zu Hauptattraktionen des öffentlichen Lebens wurden und die klassischen Institutionen des 18. und 19. Jahrhunderts auf Nebenplätze verwiesen, kam eine kulturelle Bewegung in Gang, die sich nicht mehr um die traditionelle Analogie von gesellschaftlicher und kultureller Hierarchie kümmerte. Die modernen Tänze, allen voran der Tango, der nach 1912 wie eine Flutwelle Europa erfasste, waren weder ein Unterschichtphänomen noch blieben sie auf eine kleine Elite beschränkt, sondern erfassten breite Kreise der Bevölkerung. Ungefähr gleichzeitig mit dieser neuen Tanzwelle gelangte auch der Ragtime, etwas später der Jazz nach Europa, wo er schon in der Zwischenkriegszeit mit all seinen verschiedenen Traditionen und Verästelungen eine interessierte Zuhörerschaft begeistern konnte.

Diesen neuen Formen des öffentlichen Lebens begegnete eine Reihe von Theoretikern mit Ablehnung, indem sie ihnen jeden kulturellen Wert absprachen: Das Kino wurde als primitiv verschrien, die modernen Tänze und der Jazz als barbarisch, und mit dem Hinweis, dass kommerzielle Musik unmöglich gute Musik sein könne, wurde lange Zeit auch jede ernsthafte Debatte um die Filmmusik unterbunden. Als gewichtige Stimme sei hier Theodor W. Adorno und seine wortgewaltige, in ihrer Gehässigkeit bornierte Kritik angeführt.⁴²⁰



Otto Morach, Cafe Loeb, Öl auf Leinwand 1917, Privatbesitz Bern. Morach fängt die melancholische Atmosphäre des Kaffeehauses ein, zu der die leisen Klänge eines kleinen Musikerensembles gehören.

Wer sich von der anwachsenden Respektabilität der Massenkultur dazu verführen lässt, einen Schlager für moderne Kunst zu halten, weil eine Klarinette falsche Töne quäkt, und einen mit dirty notes versetzten Dreiklang für atonal, hat schon vor der Barbarei kapituliert. Die zur Kultur herabgesunkene Kunst wird von der Strafe ereilt, dass man sie, je mehr sie ihr Unwesen ausbreitet, um so hilfloser mit ihren eigenen Abfallprodukten verwechselt. Selbstbewusstes Analphabetentum, dem der Stumpfsinn des tolerierten Exzesses fürs Reich der Freiheit gilt, zahlt dem Bildungsprivileg heim. In schwächlicher Rebellion sind sie schon wieder bereit zu ducken, ganz so wie der Jazz es ihnen vormacht, indem er Stolpern und Zufrihkommen mit dem kollektiven Marschschritt integriert.

In der Diskussion um Massenkultur, Kommerz und Kunst mischen sich Vorlieben und Aversionen, kluge Verständnisversuche und banale, mit Ängsten um überlieferte Werte und gesicherte Positionen verbundene Pauschalabfertigungen zu einem undurchdringlichen Wust von Meinungen und Urteilen. Die strikte Trennung in verschiedene Sparten erlaubt es auch kaum, sich ein profundes Urteil anzueignen, denn bis vor wenigen Jahren war es nicht vorstellbar, dass ein Liebhaber klassischer Musik sich intensiv mit Volksmusik beschäftigen würde oder ein Jazz-Fan versuchte, die romantische Oper zu ergründen.

Ob der «Binsenwahrheit», dass die modernen Medien der Tonaufzeichnung und Tonwiedergabe die Verfügbarkeit und die Distribution der Musik entscheidend beeinflusst haben, vergisst man oft, dass der Einfluss der Medien nicht auf alle Sparten der Musik gleich und gleichzeitig fühlbar wurde. Die kurze Abspieldauer der frühen Schallplatte, die charakteristischen Verzerrungen des Tons und die Unmöglichkeit, alle Instrumente adäquat wiederzugeben, verhinderten lange Zeit, dass die nun über hundertjährige Erfindung als echtes Medium der Konzert- und Opernliteratur eingesetzt werden konnte. Weniger gravierend waren die Einschränkungen für den Schlager, die volkstümliche Musik und den Jazz, dessen Instrumentation seit den zwanziger Jahren massgeblich von der engen Symbiose mit der Schallplatte geprägt war. Ähnlich erging es dem Radio, obwohl es schon in der Zwischenkriegszeit Konzerte und Opern in akzeptabler Qualität übertragen konnte.

Erst die hohe Wiedergabequalität der Schallplatten und des Radios in den sechziger Jahren machte jegliche Musik verfügbar, so dass sich in den letzten Jahrzehnten die gesamte Musikproduktion der Herausfor-

derung der modernen Medien zu stellen hat. Da diese nicht mehr nur Übertragungen einer Konzertsituation sind, sondern den Rang einer eigenständigen Vermittlung erhalten, ist in keiner Sparte mehr das Musikpublikum mit dem Konzertpublikum gleichzusetzen, womit viele traditionelle, besonders ökonomische Schranken fallen.

Die ungeheure Beliebtheit der Symphonien Gustav Mahlers z. B. ist nicht in erster Linie auf eine rege Aufführungspraxis zurückzuführen, sondern auf die Möglichkeit, diese Musik in guter Qualität auf Schallplatten oder am Radio zu günstigem Preis sich aneignen zu können.

Neue Fragestellungen aus der Soziologie und empirische Untersuchungen über das kulturelle Verhalten der verschiedenen Bevölkerungsgruppen führten in den letzten 20 Jahren dazu, die traditionelle Kulturhierarchie und deren einfache Zuweisung bestimmter kultureller Bereiche an einzelne soziale Schichten neu zu beurteilen. Die freie Verfügbarkeit der kulturellen Güter hat ja bekanntlich nicht zu einer egalitären Kultargesellschaft geführt; allerdings ist die einfache Zuweisung bestimmter kultureller Bereiche an einzelne soziale Schichten nicht mehr so einfach. Besitz und Bildung bleiben zwar weiterhin die massgebenden Faktoren der gesellschaftlichen Stufung, des Ansehens und der sozialen Geltung, doch der Kanon der kulturellen Werte ist vielfältiger geworden.

Pierre Bourdieu, der die wohl einflussreichste Studie zur Frage des Geschmacks in den siebziger Jahren schrieb, weist mit viel Witz in seiner umfassenden empirischen Untersuchung nach, wie Besitz, Herkunft und Bildung (von ihm ökonomisches und kulturelles Kapital genannt) trotz der freien Verfügbarkeit der kulturellen Güter die Geschmacksrichtungen einzelner Gruppen wie eh und je bestimmen.⁴²¹ Es geht eben nicht nur darum, was der einzelne gerne liest oder hört, sondern vor allem auch, was er erwartet, dass es sich für ihn gehört und von dem er weiss, dass es sich in der Gruppe, zu der er gezählt werden will, gehört. Unsere kulturellen Gewohnheiten haben Signalcharakter, sie kennzeichnen unsere Zugehörigkeit zu einer Gruppe und grenzen uns von anderen ab.

Nun besteht unsere kulturelle Einordnung aus verschiedensten Faktoren verschiedenster Sachgebiete. Die Definition einer Gruppe kann deshalb nur auf dem Weg der Statistik erfolgen. Der Einzelne kann durchaus in einzelne Facetten seiner Vorlieben von der Norm abweichen, ohne dass er aus dem Kontext der Gruppe fällt. Im grossen und ganzen aber ist die statistische Einordnung verblüffend genau.

Die Studie zeigt, dass neben den traditionellen kulturellen Werten – Bourdieu spricht von der legitimen Kultur – neue Werte eine bedeutende Rolle spielen können, Kunstformen, die auf dem Weg zur Legitimität sind: der Film, die Photographie, der Jazz oder das Chanson. Gerade Gruppen, die einen neuen Platz im gesellschaftlichen Leben suchen, Angehörige neuer Berufe und Aufsteiger, finden in diesen kulturellen Werten ihre Identität. Bourdieu und andere nach ihm haben mit ihren Untersuchungen viele Vorurteile weggeräumt. Jazz-Liebhaber sind nicht von vornherein ungebildete und abgestumpfte Primitivlinge und Aussenseiter, sondern können Leute in sehr akzeptablem gesellschaftlichen Umfeld sein. Es ist anzunehmen, dass heute eine derartige Studie noch viel ausgeprägtere Resultate ergäbe; besonders die Stellung der Pop- und Rockmusik im gesellschaftlichen Kontext wäre eine Studie wert.

Siegfried Borris hat bereits 1978 am Beispiel der Beatles-Diskussion genüsslich festgestellt, dass sich viele Vorstellungen von Kultur und ihrer gesellschaftlicher Verankerung nicht mehr halten lassen:⁴²²

An der Geschichte der Beatles-Rezeption lässt sich das Aufkommen von Fehlurteilen verfolgen, die sich klischeehaft verhärten. Aus irri- gen Prämissen werden Ursachen und Wirkungen der Massenfaszina- tion verwechselt und das gesamte Phänomen schliesslich dem banalen Schema einer vom Kommerz skrupellos betriebenen Manipulation eingeordnet. Dem Schockiertsein der unsanft angegriffenen Etablier- ten kamen Adornos Pauschal-Verdikte gegen jegliche Art «leichter Musik» entgegen. Zur Trivialität kamen geschmackverletzende Or- dinarität und eine bedrohliche Breitenwirkung durch die Medien mit dem Anspruch, hier artikuliere sich unmittelbare Zeitgemässheit. Da sich auch in der Bundesrepublik Deutschland das musikalische Ver- halten der meisten Jugendlichen bis zum äusseren Gehabe an den Pilzköpfen aus Liverpool orientierte, entstand bald ein undifferen- zierter Horror vor der Beatles-»Seuche«.

Diese ästhetische Entrüstung geriet jedoch in groteske Diskrepanz zur Musikwirklichkeit, als sich nach einem Jahrzehnt das künstlerische Resultat der Beatles als beständig, gehaltvoll und zeitspezifisch erwie- sen hatte. Manchen ihrer Produktionen wie «Yesterday» wird allge- mein der Rang einer gültigen Zeitaussage zuerkannt. Wenn aber die Adressaten der Beatles-Botschaften, die jungen Hörer, diese klingenden Appelle bereits unmittelbar akzeptiert haben, dann stimmen eben

alle theoretischen Argumente nicht, die das Phänomen als Manipulation des Big Business in das Schubfach «U-Musik» zu Jazz, Schlager, Rock und Pop einordnen. Revisionen grundsätzlicher Art wurden im Bereich der Musikästhetik erforderlich und in Gang gesetzt.

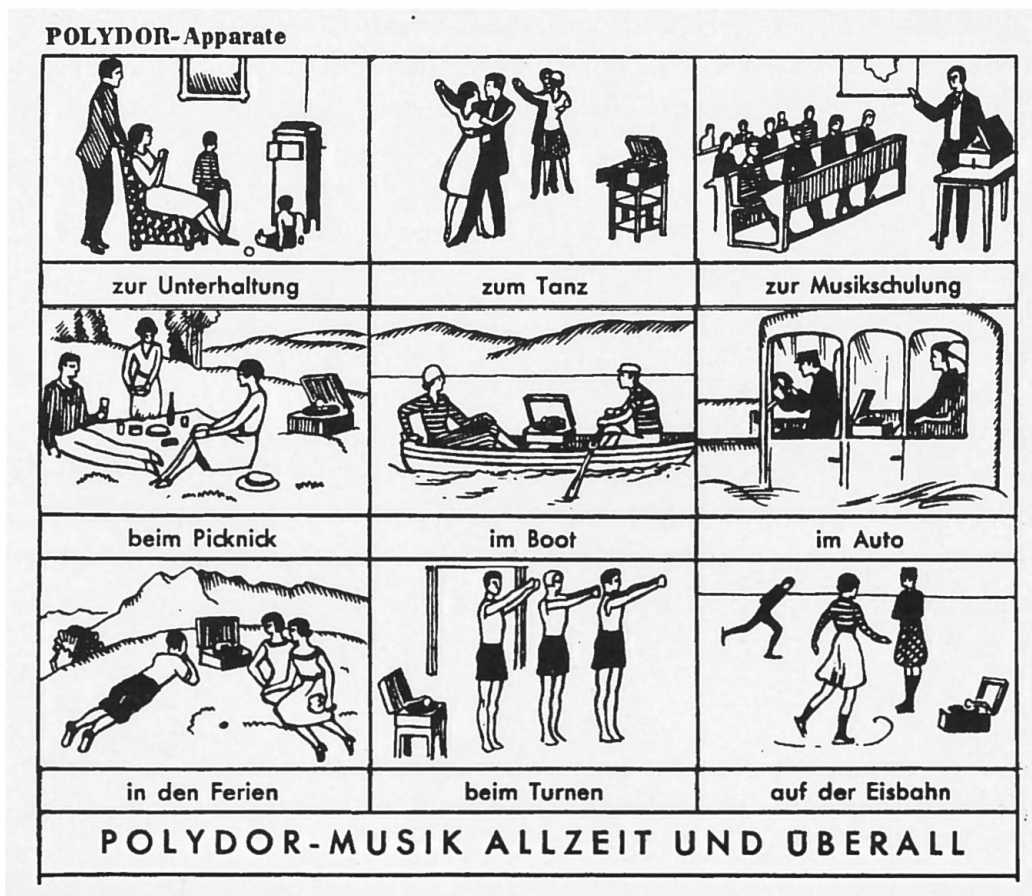
Ein Beispiel aus der Stadt Bern mag dieses heutige Spannungsfeld zwischen Musikkultur und Gesellschaft illustrieren. 1992 beschreibt der Radiomacher Urs Schnell sowohl die Führungscrew des Lokalradios «Förderband» wie auch ihre Musik⁴²³. Bei den Programmgestaltern handelt es sich durchwegs um Vertreter dessen, was man das «Bildungsbürgertum» nennt und nicht um die sogenannten «einfachen Leute»:

Die meisten Förderbändler hatten eine Mittelschulbildung hinter sich oder waren Uni-Absolventen. Sie bewegten sich unter ihresgleichen, jungen Leuten, denen neben der Stellung des politischen Informationshungers Rockkonzerte, Feten, Beizen, Kino, Theater und Bücher wichtig waren.

In eine traditionelle Hierarchie der musikalischen Werte ist aber folgendes Programm – das offenbar etwas zu elitär war und deshalb nicht ohne weiteres ankam – nicht mehr einzuordnen:

Radio Förderband hatte den traditionellen amerikanischen, englischen, französischen und italienischen Rock im Programm, pflegte den Berner Rock, spielte Singer/Songwriters à la Randy Newman oder Sinead O'Connor, Poprock, Soul und Blues. Dazu gesellten sich Country/Folk-Crossovers von New Orleans bis Dublin und vorsichtige Vorstösse in die New Wave. Der ganze Kuchen wurde angereichert mit leichten Prisen von Afro-Pop, Reggae und Salsa.

Dass um 1970 die Ignoranz, die bis dahin die Vertreter einer sich der Tradition verschriebenen Musikgeschichte gekennzeichnet hatte, einem vorsichtigen Umdenken und einer offeneren Betrachtung Platz machte, kann nicht über die zögerliche Bereitschaft hinwegtäuschen, die «neuen» kulturellen Phänomene, wie Jazz, Pop- und Rockmusik, auch historisch einzuordnen.



Der Gramophon in allen Lebenslagen, aus einem Prospekt des Warenhauses Kaiser & Co. in Bern um 1930, SLB.

Die allgegenwärtige Musik

Seit dem späten 18. Jahrhundert waren automatische Musikinstrumente, wie Spieldosen und Flötenuhren, später auch Drehorgeln und mechanische Klaviere, sehr beliebt, denn die Faszination der Mechanik hatte auch vor der Musik nicht Halt gemacht.⁴²⁴ Die Firma Heller in Bern war im 19. Jahrhundert weit über die Grenzen für ihre Spieldosen bekannt.⁴²⁵

Die Entwicklung ging in zwei Richtungen: Einerseits gelang es, immer kompliziertere Musikautomaten zu konstruieren, die als Luxusobjekte galten, andererseits wurden die Strassen Europas von einer Mas-

senfabrikation billiger Drehorgeln und Leierkästen überschwemmt, die uns heute als nostalgische Erinnerung an die «gute alte Zeit» gelten, im 19. Jahrhundert aber vor allem als unerwünschte Lärmbelästigung empfunden wurden.

Nachdem 1877 der Phonograph entwickelt worden war, folgten ein Jahr später die Schallplatte und das Grammophon, die in den ersten Jahrzehnten vorwiegend der Dokumentation dienten und im übrigen als Kuriositäten angesehen wurden, da Unterhaltung oder gar Kunstgenuss mit solchen Apparaten im 19. Jahrhundert kaum möglich war.

Zu einer ersten Konjunktur der Schallplatte führte die langsame Verbesserung ihrer Tonqualität vor dem Ersten Weltkrieg, und auch wenn nur wenige Minuten auf einer Seite gespeichert werden konnten, wurde sie schon bald wenigstens für die Unterhaltungsmusik zum wichtigsten Verbreitungsmedium. Die Autoren einer Studie über die frühen Tonaufnahmen in der Schweiz schreiben:⁴²⁶

Bereits im Zeitraum 1901 bis 1914 wurden in der Schweiz mehrere Tausend Aufnahmen volkstümlicher Musik gemacht. Ein Grossteil dieses Materials ging für alle Zeit verloren, denn leider kümmerten sich weder die Schallplattenindustrie, noch die Musikhäuser oder staatliche Institutionen um den Erhalt dieser wertvollen historischen Tonträger.

Die Ablösung der mechanischen Aufnahme durch die elektrische nach 1925 brachte eine deutliche Qualitätssteigerung, die nun auch erlaubte, anspruchsvollere Musik auf die Platten zu bannen.

In der Zwischenkriegszeit führend für die Verbreitung von Schallplatten und Grammophonen war in Bern das Warenhaus Kaiser, das unter dem Label «Kaiser», einem Ableger der Marke Polydor, schweizerische Musik vertrieb, vor allem Volksmusik aus dem Kanton Bern.⁴²⁷ Um aber auch ein traditionelles Konzertpublikum anzusprechen, wurden in einem «Konzertraum» regelmässig Schallplattenkonzerte mit Konzert- und Opernmusik veranstaltet.

Dass der Jazz in Bern recht früh bekannt wurde, auch dies ist der Schallplatte zu verdanken, liess sich doch Teddy Stauffer, der in den dreissiger Jahren in Deutschland und später in Amerika als Bandleader eine grosse Karriere machte, mit seinen Kollegen einer Tanzkapelle von den neuen Klängen aus Amerika faszinieren. In seinen Memoiren beschreibt er nicht nur die elektrisierende Wirkung einer neuen Platte,

sondern auch, wie er, der Sohn eines Bundesweibels, in der Dienstwohnung im Bundeshaus versuchte, mit einem damaligen Telephon das charakteristische Klangbild der alten Schallplatten wiederzugeben.⁴²⁸ Hier etwas gekürzt dieser erste Auftritt einer Jazzformation im Bundeshaus:

Ich habe etwas aussergewöhnliches parat. Eine funkelnagelneue Platte aus Amerika. The Jumping Jacks!

Fasziniert liegen und hocken wir um den Grammophonapparat und lauschen. Was für eine Musik! Was für ein Zusammenspiel! Die sind uns um Meilen voraus. [...]

Ich sage nichts. Ich warte, bis die Platte der Jumping Jacks durch ist. Da kommt mir Walo Linder zuvor: «Probieren wir's mal.» Wir bauten uns ums Klavier auf. Walo greift in die Tasten. Pole Guggisberg reisst einen Wirbel aus dem Schlagzeug. Und wir produzieren unsere erste echte Improvisation. Es blieb nicht die einzige Premiere des Tages. Ich schlage vor, das mal durchs Telephon anzuhören. Ob ich noch alle Tassen im Schrank habe, wollen die andern wissen. «Es muss doch so ähnlich klingen wie das Grammophon», erklärte ich meinen Vorschlag. «Dann können wir doch ziemlich genau mit den Platten vergleichen.» Ein Lächeln des Verstehens überfliegt die Gesichter.

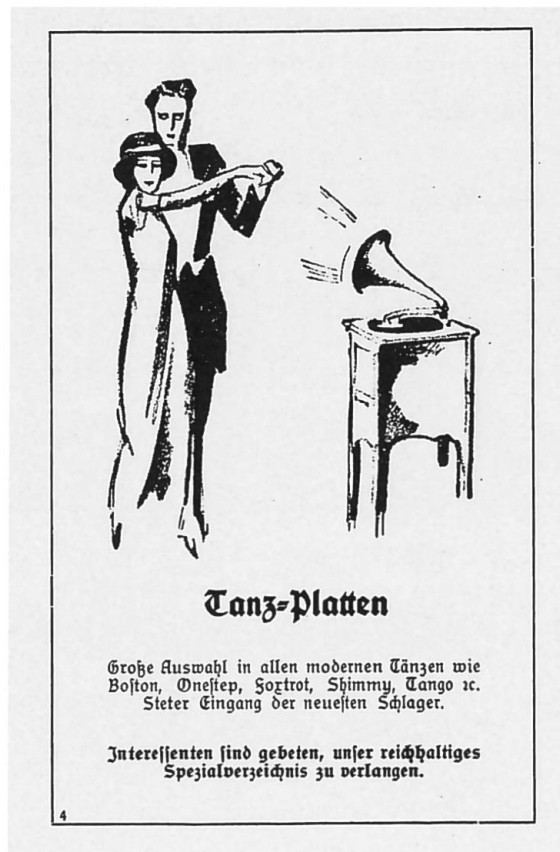
Zehn Minuten später ist eine Telephonverbindung zwischen der Dienstwohnung des Bundesweibels Stauffer und dem weit entfernten Dienstzimmer seines Amtsvorgesetzten, des Bundesrats Musy, hergestellt, das Klavier steht beim Wandtelephon. Ich gehe als erster ins Bundesratszimmer. Die drei anderen machen Jazz.

Es endet, wie es enden musste:

Plötzlich fliegt die Wohnungstür auf: mein Vater stürzt herein und schreit: «Saupack – raus mit euch – bis zum Bundesplatz hört man diesen Lärm, diese Katzenmusik. Schändung des Bundeshauses. Kommt mir nicht mehr unter die Augen. Raus mit Euch!»

Es war wohl besser, der äusserst konservative Bundesrat Jean-Marie Musy wusste nicht, dass sein Büro als Akustiklabor des frühen Berner Jazz hatte herhalten müssen.

Erst nach 1953 aber kam dank der Langspielplatte der grosse



Tanz vor dem Grammophon, aus einem Prospekt des Warenhauses Kaiser & Co. in Bern um 1930, SLB.

Durchbruch für alle Musiksparten, und die ersten stereophonischen Hi-Fi-Systeme der sechziger Jahre brachten eine Entwicklung in Gang, die ihren vorläufigen Abschluss im Jahre 1983 mit der Einführung der Compact Disc fand. Nach dem Zweiten Weltkrieg – parallel zur Einführung besserer Schallplattensysteme – wurde das Tonbandgerät populär, dessen Erfolg 1966 in der Erfindung der Musikkassette gipfelte, heute wohl das verbreitetste Medium, das durch die Einführung des Walkman 1979 schliesslich Musik überall und immer verfügbar sein liess.

Am 19. November 1923 strahlte Radio Bern seine erste Sendung aus dem Studio im Kursaal Schänzli aus, dessen Orchester bis 1930 gleichzeitig als Radioorchester spielte. Wurde in den ersten Jahren der Rundfunk noch als blosser Spielerei angesehen, so begannen bereits Ende der zwanziger Jahre die Klagen, das Radio stelle eine ernst zu nehmende

Konkurrenz für Konzert und Theater dar.⁴²⁹ Dass mit einem Schlag das Musikangebot in Bern vervielfacht wurde, bestätigt die folgende Sendestatistik aus dem Jahre 1927:⁴³⁰

<i>Opern und Opernakte aus dem Stadttheater Bern</i>	9
<i>Opern und Singspiele im Studio</i>	2
<i>Konzertübertragungen (wovon Bernische Musikgesellschaft 4)</i>	9
<i>Kammermusikabende (Trios 4, Quartette 7)</i>	11
<i>Orgelkonzerte</i>	12
<i>Blech- und Harmoniemusik</i>	11
<i>Chöre, Gesangsvereine und -Quartette</i>	30
<i>Jodlerklubs 17, Zahl der Abende</i>	32
<i>Zither-, Gitarren- und Mandolinenvorträge</i>	18
<i>Ländlerkapellen und Handörgeler</i>	87
<i>Sonstige Orchester</i>	23
<i>Klavierkonzerte (11 Solisten)</i>	17
<i>Duett-Abende</i>	10
<i>Sängerinnen 24, Zahl der Solokonzerte</i>	27
<i>Sänger 23, Zahl der Solokonzerte</i>	37
<i>Violinspieler 7, Zahl der Konzerte</i>	12
<i>Cellospieler 3, Zahl der Konzerte</i>	7
<i>Sonstige musikalische Veranstaltungen</i>	9

Das Radio wurde zu einem bestimmenden und nicht mehr wegzudenkenden Faktor der Musikkultur, wovon alle Sparten betroffen waren. Bedauerte man auf der einen Seite, dass im Familienkreis weniger musiziert und vor allem weniger gesungen wurde, so begrüßte man auf der anderen Seite die Möglichkeit, Musik zu hören, die im Konzertsaal oder im Theater kaum eine Chance zur Aufführung gehabt hätte.

Die Zahl der Radiokonzessionen stieg in den dreissiger Jahren steil an, so dass schon 1940 auf jeden sechsten Schweizer ein Empfangsgerät kam. Nicht nur, dass Musik in all ihren Formen nun fast pausenlos zu einem minimalen Tarif empfangen werden konnte, auch beim Radio wurde die Qualität der Tonübertragung – parallel zu den Tonträgern – immer besser und erlaubte die Verbreitung selbst anspruchsvoller Musik. Die Konzertreihe «Spätkonzerte aus dem Studio Bern» wurde 1951 eingeführt und setzte Massstäbe für die Kammermusikpflege.

Der tragbare Kofferradio der fünfziger Jahre machte den Musikempfang von der Wohnstube unabhängig und überall verfügbar, und als

1983 zu den nationalen Sendestationen die Privatradios hinzustießen, denen gerade für die lokale Musikszene eine eminent wichtige Bedeutung zukommt, vergrösserten sich die Wahlmöglichkeiten noch um ein Vielfaches.⁴³¹

1953 wurde mit dem Fernsehen als weiteres Medium der regelmäßige Sendebetrieb aufgenommen, nachdem schon 1939 ein Versuchsstudio an der Landesausstellung den Anfang gemacht hatte. Heute handelt es sich auch für die Musik um das wohl einflussreichste Medium.

Seit dem grossen Umbruch in den fünfziger und sechziger Jahren ist es möglich, Musik in einer Qualität zu konservieren und weiterzugeben, die kaum Wünsche offenlässt. Dadurch, dass die unbeschränkte Verfügbarkeit jeglicher Musik an allen Orten und zu allen Zeiten unsere Hörgewohnheiten völlig verändert hat, haben die traditionellen Formen der Musikdarbietung eine andere Bedeutung erhalten: Indem das Konzert für jeden Zuhörer in ein breites, durch andere Medien vermitteltes Erfahrungsfeld eingebettet ist, ergänzen und beeinflussen sich konservierte Musik und unmittelbares Musikerlebnis gegenseitig.



Üses Liseli singt hüt am Radio, Karikatur aus dem «Bärenspiegel» 1943 (Sondernummer Radio Beromünster), StUB. Eine neue Konzertsituation: Die Zuhörer sitzen nicht der Sängerin gegenüber, sondern vor einem Radioapparat in der guten Stube.

DAS ERBE

Konzert und Oper

Der Konzertbesuch war im 19. Jahrhundert teuer und einer finanzkräftigen Minderheit vorbehalten, so dass sich mit Promenadenkonzerten begnügen musste, wer kein Geld hatte.

Als um die Jahrhundertwende erste Stimmen forderten, Konzertmusik müsse für alle zugänglich sein, organisierte der Bernische Orchesterverein «Volkskonzerte» mit niedrigem Eintrittspreis. Für 20 und später für 50 Rappen bot man, meist in der Französischen Kirche, Symphoniekonzerte an, die bald zur Tradition und schon vor dem Ersten Weltkrieg zu einer regelmässigen Konzertserie wurden. Im Gegensatz zu den Abonnementskonzerten verzichteten die Volkskonzerte auf teure Solisten, förderten hingegen besonders einheimische Künstler. Nachdem sie nach dem Zweiten Weltkrieg zu «Symphoniekonzerten» umbenannt worden waren, die seit 1955 auch im Casino stattfanden und im Abonnement bezogen werden konnten, sahen sich die beiden Konzertreihen in Bern immer ähnlicher. Es war nur noch eine Frage der Zeit, bis es hier zuerst zu einer engen Zusammenarbeit bei der Programmgestaltung und schliesslich zu einer Zusammenlegung der Konzertreihen kam.

Der Bernische Orchesterverein war 1877 gegründet worden, weil die Musikgesellschaft als Verein musikbegeisterter Honoratioren verständlicherweise nicht in der Lage war, ein Berufsorchester regelmässig zu beschäftigen und die Koordination zwischen den eigenen Konzerten, den Chorkonzerten, dem Theater und weiteren Verpflichtungen eines Orchesters zu besorgen.⁴³²

In den 60er Jahren dieses Jahrhunderts verlor die Musikgesellschaft aber den Charakter eines Vereins immer mehr und wurde zunehmend zu einer Schaltstelle zwischen den staatlichen Institutionen einerseits und dem Konzertbetrieb und dem Konservatorium andererseits. 1961 nahmen Vertreter von Stadt und Kanton offiziell Einsitz in den Vorstand der Gesellschaft, und als die alte Tradition der Selbstergänzung des Vorstandes aufgegeben und durch Wahlen ersetzt wurde, verschwand ein Stück Gesellschaftstradition des 19. Jahrhunderts, um einem doch etwas nüchterneren Verwaltungsbetrieb Platz zu machen. Damit hatten sich Orchesterverein und Musikgesellschaft derart angenähert, dass eine Zusammenlegung der beiden Organisationen im-

mer naheliegender wurde. So entstand 1979 aus der Fusion beider Institutionen eine neue «Bernische Musikgesellschaft», die die Aufgaben beider Vorgängergesellschaften weiterführte.

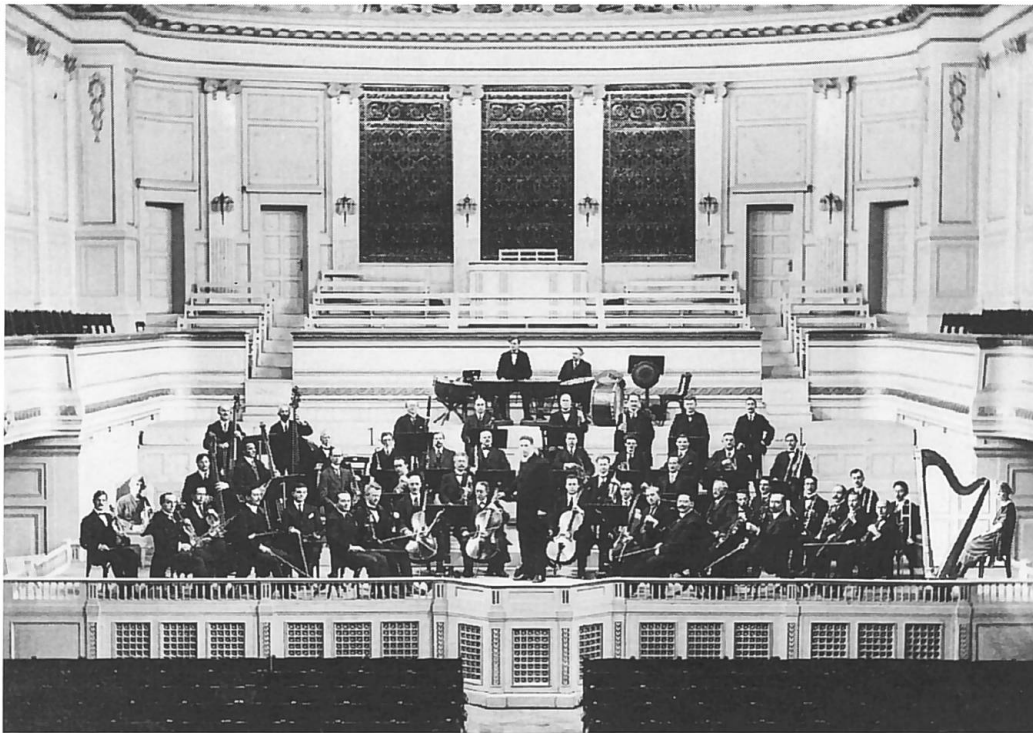
Wie eine kleine Statistik der meistgespielten Komponisten in den Abonnementskonzerten der Musikgesellschaft zwischen 1915-1965 zeigt, blieb die Programmgestaltung traditionell geprägt:⁴³³

<i>Beethoven</i>	230
<i>Mozart</i>	208
<i>Brahms</i>	115
<i>Haydn</i>	76
<i>Schumann</i>	61
<i>Schubert</i>	59

Die finanzielle Situation liess kaum Experimente zu, blieb doch die Publikumswirksamkeit des Programms oberstes Gebot, da sonst die Existenz des Orchesters gefährdet worden wäre. Neben den Klassikern und Romantikern wurde aber doch die Musik der zeitgenössischen schweizerischen Komponisten Arthur Honegger, Othmar Schoeck und Willy Burkhard ganz besonders gepflegt, und auch die modernere französische Musik hatte ihren festen Platz in den Berner Konzerten.

Die Programme der vom Orchesterverein organisierten Volkssymphoniekonzerte unterschieden sich nur wenig von jenen der Musikgesellschaft. Immerhin fällt auf, dass schon früh Anton Bruckner, Richard Strauss und Gustav Mahler regelmässig in den Programmen auftauchten. Unter den Dirigenten Eugen Papst (1912-1922) und Albert Nef (1922-1935) waren die Volkssymphoniekonzerte ein wichtiges Forum für die zeitgenössische Musik, besonders auch für die schweizerische⁴³⁴; diese wurde auch unter Luc Balmer (1935-1941) und Walter Kägi (1940-1960) gepflegt, wogegen ausländische Novitäten nur spärlich und mit einer gewissen Verzögerung erschienen.

Schwer tat man sich mit Verpflichtungen gegenüber der Avantgarde, so dass es privaten Initiativen überlassen blieb, Experimente zu veranstalten. Wie sehr die Angst vor dem Niedergang der abendländischen Kultur in einen konservativen Konzertbetrieb hineinwirkte, bewies die schockierte Reaktion des Publikums, als 1946 zum ersten Mal in Bern «Sacre du Printemps» von Igor Stravinsky aufgeführt wurde – 30 Jahre nach dessen Uraufführung. Ein Kritiker reihte denn auch das Werk, das man nur vom Hörensagen her kannte, da die damalige Schallplatten-



Berner Stadtorchester 1912-1922, Photo STAB. Das Stadtorchester im Casinosaal unter seinem Kapellmeister Eugen Papst. Die beiden Frauen im Orchester – eine Geigerin und eine Harfenistin – wurden nachträglich in die Photographie hineingeklebt.

technik ihm noch nicht gewachsen war, in das traditionelle Werteschema «Materialismus gegen Geist, Zivilisation gegen Kultur» ein:⁴³⁵

E.T. Dass eine Aufführung selbst heute, nach mehr als dreissig Jahren, noch die widersprechendsten Urteile auslöst, von der begeisterten Bejahung, namentlich der jüngeren Generation, bis zu schroffer Ablehnung – am Dienstag wurden selbst Pfuirufe und Pfiffe gehört –, spricht zwar noch nicht für den absoluten Wert einer Schöpfung, wohl aber für deren immanente Vitalität, für eine Ursprünglichkeit und Kraft ganz besonderen Grades. Das Panische, dem in Debussy einst ein so zartnerviger Klangpoet entstanden war, bricht hier mit Urgewalt in Zyklopengestalt aus den Steppen des asiatischen Russlands, chthonisch-mythisch und brutal zugleich, in einer musikalischen Gestalt, in welcher immer wieder das Melos dem absolut gewordenen Rhythmus weichen muss, in seiner stampfenden Synkopisierung Vorwegnahme aller heutigen, daneben zur Bedeutungslosigkeit eines mu-

sikalischen Kindergartens hin absinkenden Jazzrhythmik, in einer Akkordik, die aller Tonalität scheinbar Hohn spricht, der kein Klang zu schrill, keine Farbe zu grell ist, mit instrumentalen Wirkungen, die alle Stufen des Anorganischen über das Tierhafte bis an die Grenze der Bewusstwerdung des menschlichen Geistes zu durchschreiten scheinen. Denn diese Musik ist nicht Geist, sie ist triebhafter Leib, und darum schreit sie nach Verkörperung und ist im Konzertsaal eigentlich fehl am Platz. Man ist versucht zu sagen, dass in Strawinskys «Frühlingsfeier» der neuheidnische Materialismus lange vor seinem politischen Durchbruch in den zwei grossen Revolutionen unseres Jahrhunderts gewissermassen seinen Hymnus gefunden hat.

Langsam öffnete sich in den 50er Jahren das bernische Musikleben nolens volens für neue Impulse. Als die Migros unter dem Namen «Klubhauskonzerte» in den fünfziger Jahren Tourneen international



Das Berner Symphonieorchester 1993 unter der Leitung von Dmitrij Kitajenko. Etwa ein Viertel der rund 100 Stellen ist heute mit Frauen besetzt.

renommierter Orchester durch die Schweiz zu organisieren begann, erwuchs den Konzerten des Stadtorchesters eine als bedrohlich angesehene Konkurrenz. Auch wenn gelegentliche Gastspiele berühmter Orchester seit dem 19. Jahrhundert durchaus als Bereicherung empfunden worden waren, fasste man ein regelmässiges Auftreten fremder Orchester als Gefährdung des lokalen Musiklebens auf. Als eine erste Tournee 1953 geplant wurde, protestierte daher der «Konvent der Stadt Bern zur Förderung der Musik» energisch:⁴³⁶

Solange aber diese Konzerte (Abonnementskonzerte der Bernischen Musikgesellschaft) nicht voll ausverkauft sind, kann von einem Bedürfnis nach Konzerten ausländischer Orchester sicher nicht gesprochen werden.

Die kantonale Fremdenpolizei übernahm diese Argumentation und verbot kurzerhand die Konzerte im Winterhalbjahr, doch schon ein Jahr später mussten die bernischen Behörden nachgeben, da von einer Gefahr für das Stadtorchester und seine Konzerte keine Rede sein konnte. Auch in Bern musste nun ein Umdenken geschehen, war doch die Episode symptomatisch für den Wandel, der sich in den fünfziger und sechziger Jahren von einer geschlossenen Musikwelt zu einer offenen, durch verschiedenste Medien vernetzten Musikszene vollzog.

Nachdem der Dirigent des Stadtorchesters, Luc Balmer, der seit 1935 die Konzerte des Orchestervereins und seit 1941 jene der Musikgesellschaft geleitet hatte, 1961 zurückgetreten war, warf seine Nachfolge die Grundsatzfrage auf, ob eine rigorose Modernisierung nötig sei, damit die Berner Konzerte dem Vergleich mit jenen in anderen Städten der Schweiz und des Auslandes standhalten könne. Durch die Langspielplatten fiel ein Vergleich immer leichter, so dass die oft etwas altbackene Programmgestaltung ins Kreuzfeuer der Kritik geriet, was der Jahresbericht des Musikgesellschaft für die Saison 1961/62 als Auseinandersetzungen einer «bewegten Zeit» diplomatisch umschrieb:⁴³⁷

Der natürliche Generationenkonflikt sowie ein verschiedenartiges Verhältnis zur Musik überhaupt und zur Musik der Gegenwart im besonderen mögen mit eine Rolle gespielt haben.

Die Wahl von Paul Klecki zum Dirigenten 1964 und die Umbenennung des «Stadtorchesters» in «Symphonieorchester» im gleichen Jahr

glättete die Wogen und legte den Grundstein zu einem bis heute andauernden Ausbau des Orchesters, das immer höheren Anforderungen genügen muss. Doch wiederholt begegnet man in den sechziger Jahren der Angst, dass die «Linie der BMG» verlorenzugehen drohe, und als 1968 Charles Dutoit die Leitung des Orchesters übernahm, brach der Streit über den Kurs der Programmgestaltung erneut auf. Da die Fragen, wieviel moderne oder gar zeitgenössische Musik das Publikum ertrage und wieviel Tradition sein müsse, auch immer finanzielle Implikationen haben, musste sorgfältig abgewogen werden, was im Rückblick auf die Saison 1969/70 mit den salomonischen Worten umschrieben wurde, die BMG wolle,⁴³⁸

grosse, schöne, schönste, wenn auch in vernünftiger Masse der Zeit angepasste Konzerte.

Ein zutiefst bernischer Grundsatz, der im wesentlichen bis heute bestehen geblieben ist.

Ebenso viel Mühe als mit den vorsichtigen Veränderungen des Programms bekundeten viele langjährige Konzertbesucher damit, dass ein seit jeher ungeschriebenes Gesetz, die festliche Kleidung, von einer jüngeren Generation nicht mehr ernst genommen wurde. Über diesen Wandel, der das Konzert – und übrigens auch das Theater – näher an den Alltag heranrückte, schrieb Ernst W. Weber 1985 mit leisem Bedauern:⁴³⁹

Bei der Kleidung ist das Ritual heute weniger ausgeprägt als früher, als die Damen lang und prächtig und die Herren dunkel zum Konzert erschienen. Saloppe Kleidung und Jeans sind heute möglich. Es stört mich immer noch ein wenig; ich finde, dadurch werde das Festliche eines Konzerts beeinträchtigt.

Die achtziger Jahre waren durch schwierige Dirigentenwechsel geprägt, liessen aber Raum für wagemutige Gastdirigenten, die dem Publikum in Bern Unbekanntes bieten konnten.⁴⁴⁰

Heute geht niemand mehr gegen die Avantgarde auf die Barrikaden, und die Grundsatzdebatte um die zeitgenössische Musik im Konzertsaal ist zwar nicht ganz verstummt, aber doch sehr viel leidenschaftsloser geworden, wobei allerdings oft schwer auszumachen ist, ob es sich um wirkliches Umdenken oder blosses Desinteresse handelt.

Neben den Konzerten mit dem Stadtorchester organisierte die BMG seit dem 19. Jahrhundert regelmässig mit dessen Stimmführern auch Kammermusikkonzerte, bis man 1914 ein «Streichquartett der Bernischen Musikgesellschaft» gründete, das ein Jahr später personell vom Orchester abgekoppelt wurde. Doch das «Berner Streichquartett», wie es seit 1920 hiess, war keine permanente Institution und musste mehrmals neu gegründet werden, zum letzten Mal 1970.

Neben dem Orchesterverein und der Musikgesellschaft findet sich eine beachtliche Zahl von Organisationen, die sich der Veranstaltung von Konzerten «klassischer Musik» verschrieben haben.

Die Orgelkonzerte, von 1830 an und seit der Jahrhundertwende im Münster regelmässig durchgeführt, waren vor dem ersten Weltkrieg weniger Orte der Besinnlichkeit als vielmehr sommerliche Touristenattraktionen, indem viermal in der Woche die Orgel mit ihren wirkungsvollen Ausdrucksmöglichkeiten bewundert werden konnte, wie ein Inserat von 1890 anpries:⁴⁴¹

Orgelkonzerte im Berner Münster (Juni bis September)

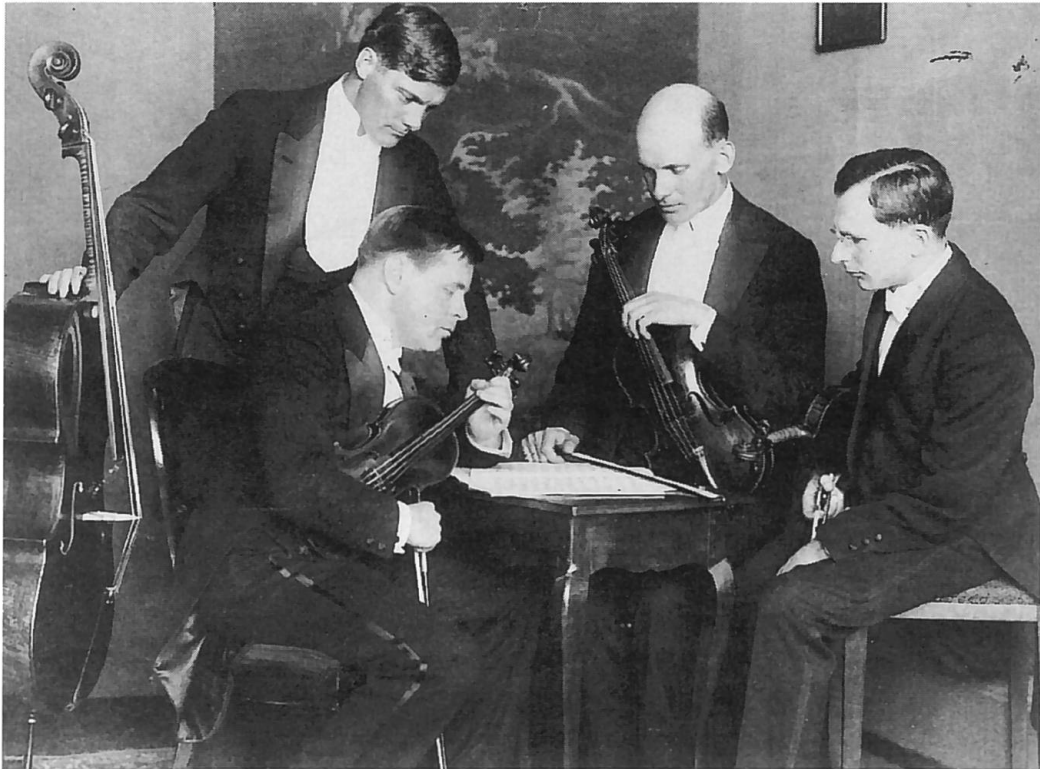
von Carl Hess, Organist am Münster

Regelmässig Montag, Dienstag, Mittwoch, Freitag, abends 3 Uhr

Berühmte Orgel, 56 klingende Register, 5000 Pfeifen, vom trefflichen Meister Friedrich Haas (1847) erbaut. Vorzügliche Vox Humana in der beliebten Gewitterphantasie, von grossartiger Wirkung. Billette zu Fr. 1.- in den Hotels und beim Sigrüst.

Anstelle dieser Orgelkonzerte führte Ernst Graf (1886-1937, Münsterorganist 1912-1937)⁴⁴² die Abendmusiken ein, die ein ganz anderes Ziel verfolgten. Das Münster sollte zur vorbildlichen Pflegestätte geistlicher Musik werden und nicht nur deren ganze Breite abstecken, sondern sich auch um stilgetreue Wiedergabe bemühen (z. B. Bachs Johannespassion in originaler Besetzung).

1931 erfuhr die Münsterorgel, auf den neuen Erkenntnissen der elsässischen und deutschen Orgelbewegung basierend, einen durchgreifenden Umbau. Sie darf zweifellos als ein Muster damaligen Orgelbaus bezeichnet werden. Mit der Gründung des Kammerchors unter Fritz Indermühle im Jahre 1940 stand dem Münsterorganisten Kurt Wolfgang Senn (1905-1965, Münsterorganist 1938-1965)⁴⁴³ ein «Instrument» zur Verfügung, das in der Lage war, die protestantische Kirchenmusik des 16.-20. Jahrhunderts in stilgerechter und hohen Anforderungen



Das Berner Streichquartett um 1927: Alphonse Brun, Walter Garraux, Hans Blume, Lorenz Lehr. KB.

genügender Form darzubieten. Neben der Pflege der alten Musik war es den Veranstaltern ein besonderes Anliegen, die zeitgenössische Kirchenmusik zu Gehör zu bringen. Kurt Wolfgang Senn war zudem bemüht, auf der Münsterorgel nicht nur auswärtige Organisten zu Wort kommen zu lassen, sondern die Abendmusiken zu einem Ort musikalischen und geistigen Austausches werden zu lassen. Ausdruck dieser Bemühungen sind die drei internationalen Kirchenmusikkongresse von 1952, 1962 und 1972.

Die Werke Willy Burkhardts, Hans Studers und anderer Schweizer Komponisten standen im Münster regelmässig auf den Programmen. Vielfach handelte es sich um Kompositionsaufträge. Nach dem Rücktritt Fritz Indermühles 1973 übernahm Jörg Ewald Dähler die Leitung des Kammerchors, wobei sich das Schwergewicht vermehrt auf die grossen Oratorien, Passionen und Chorwerke mit Orchester verlegte. Die Pflege der alten Vokalpolyphonie und der zeitgenössischen Chorliteratur übernahm vor allem die «Evangelische Singgemeinde» (Bern,

Zürich und anfänglich Basel). Obschon rechtlich als Verein organisiert, verraten nicht nur der Name «Singgemeinde», sondern auch deren Ziel, Arbeits- und Lebensweise unüberhörbar die Herkunft aus der Jugend- und Singbewegung. Die «Berner Kantorei» als bernischer Teil der Singgemeinde ist zudem verantwortlich für die wöchentlichen Vespere. Fest verankert in der Münstergemeinde, versucht sie den Chor – im Gegensatz zur reformierten Tradition – liturgisch unverzichtbar in den Gottesdienst einzubauen.⁴⁴⁴ Dass heute mehr Menschen das Münster – und andere Kirchen – als Konzertbesucher denn als Gläubige von Gottesdiensten kennen, bringt die fortschreitende Säkularisierung mit sich.

Eine besondere Bedeutung kommt den beiden professionellen Kammerformationen zu, dem «Berner Kammerorchester», das sich aus einem «Spielkreis» genannten Laienstreichorchester nach und nach zu einem professionellen Orchester entwickelte, und der 1962 gegründeten «Camerata Bern», die internationale Anerkennung findet und – neben dem Berner Streichquartett – zur eigentlichen Prestigeformation der Stadt Bern im Gebiet der klassischen Musik geworden ist.⁴⁴⁵

Neben den professionellen Ensembles finden wir eine ganze Reihe von Laienorchestern. Die immer weitergehende Professionalisierung des Stadtorchesters um die Jahrhundertwende liess vielerorts den Wunsch nach Laienorchestern auftauchen. So wurde 1909 das «Orchester der Eisenbahner» gegründet, das zuerst als kleines Ensemble vornehmlich Unterhaltungsmusik erarbeitete, sich dann aber Schritt für Schritt der Pflege der klassischen Orchestermusik zuwandte, wobei die Namensänderung in «Berner Musikkollegium» diese Entwicklung 1950 abschloss.⁴⁴⁶ Neben diesem ältesten Berner Laienorchester findet sich eine ganze Reihe weiterer, auf hohem Niveau musizierender Ensembles, lässt doch der moderne Musikunterricht an den Musikschulen, am Konservatorium und in den Mittelschulen das Bedürfnis nach solchen Möglichkeiten der musikalischen Betätigung ansteigen, besonders angesichts des neueren Booms bei den Blasinstrumenten.⁴⁴⁷

Da die traditionellen Institutionen weder in der Lage noch gewillt waren, der Avantgarde eine Plattform zu bieten, kam es 1926 zur Gründung einer ersten «Bernischen Vereinigung für neue Musik», die sich als Untergruppe der Internationalen Gesellschaft für neue Musik konstituierte. Über die Tätigkeiten dieser Gesellschaft ist leider wenig mehr bekannt, als dass sie als erstes die Begegnung mit den Komponisten Ravel und Honegger vorsah und für das Jahr 1927 «Pierrot Lunaire» von Arnold Schönberg ins Auge fasste.⁴⁴⁸

Wie schwierig es war, Verständnis für zeitgenössische Werke zu schaffen, zeigt die scharf ablehnende Kritik des «Bund» über eine 1937 erfolgte Aufführung des erwähnten Werkes von Schönberg:⁴⁴⁹

Was man nun am Freitag in der Schulwarte vorgesetzt bekam, war geistloser Ausfluss ödester Asphaltmusik. Und wenn verkündet wird, was für künstlerische Geheimnisse, Krebskanons und dergleichen in der Komposition versenkt sind, so ist der Hörer trotzdem vor allem zu einem geneigt, nämlich die vom Podium ausgehenden Schallwellen zu registrieren. Hören tut er nun eine in der Tat eigenartige von Schönberg genau vorerläuterte Gesangssprechstimme, die in geistloser Monotonie sich durch die Reihe der dreimal sieben Gedichte hindurchstöhnt.

Dass ein unvorbereitetes, einmaliges Hören für eine fundierte Beurteilung nicht genüge, räumte der Kritiker allerdings Jahre später ein, als die Werke Schönbergs vor allem durch Radio und Schallplatten dem interessierten Hörer zugänglich wurden und eine vertiefte Auseinandersetzung möglich war.

Lange wurde die zeitgenössische Musik, die man nur vom Hörensagen her kannte, vornehmlich privat oder halböffentlich einem interessierten Hörerkreis zugänglich gemacht, wobei von 1940 bis 1967 die privaten Veranstaltungen von Hermann und Irène Gattiker, die «Hausabende für zeitgenössische Musik», richtungweisend waren.⁴⁵⁰ Hier wurden schon in den vierziger Jahren Kompositionen Dallapiccolas und Messiaens aufgeführt, lange bevor ein grösseres Publikum davon Notiz nahm. In der Nachfolge dieser Konzerte konstituierte sich 1968 die Konzertgesellschaft «Neue Horizonte», die sich für avantgardistische Musik einsetzt, und das im folgenden Jahr gegründete «Ensemble Neue Horizonte» tritt seither kompromisslos für avantgardistische Musik und neue Formen des Konzertbetriebs ein.⁴⁵¹

Der Bruch von traditioneller und avantgardistischer Musik im bernischen Konzertbetrieb in den sechziger Jahren wird auch zwischen den Generationen von Berner Komponisten sichtbar. Als bedeutender Symphoniker unter jenen der ersten Jahrhunderthälfte, die der Romantik verpflichtet blieben, ragte der Direktor der Musikgesellschaft Fritz Brun (1878-1959) heraus.⁴⁵² Neben einem reichen Werk an Kammermusik und Vokalmusik schrieb er 10 Symphonien, die er auch in Bern zur Aufführung brachte.

Richard Sturzenegger (1905-1976)⁴⁵³, Albert Moeschinger (1897-1985)⁴⁵⁴ und Luc Balmer (*1898), eine Generation jünger als Fritz Brun, fanden in der Tradition der gemässigten Moderne immer wieder den Dialog mit der Literatur, der bildenden Kunst und der Philosophie.

Eine neue Generation von Musikern setzt sich seit den sechziger Jahren mit der Avantgarde auseinander, sucht das Experiment und will neue Klangwelten eröffnen. Sandor Veress (1907-1992)⁴⁵⁵, seit 1950 in Bern tätig, beeinflusste eine jüngere Generation von Komponisten nachhaltig. Musiker wie Heinz Holliger, Jürg Wytttenbach oder Klaus Huber empfangen hier wesentliche Impulse.

Dass die Oper selbst mit einfachsten Mitteln gepflegt wurde, hatte in Bern seit dem 18. Jahrhundert Tradition und galt auch für das 1903 neueröffnete Stadttheater, das regelmässig alle klassischen und romantischen Opern aufführte und in jeder Spielzeit eine heute unglaublich anmutende Zahl von verschiedenen Musikproduktionen bot. Walter Lederer, von 1937 bis 1960 Tenor am Stadttheater Bern, erinnert sich an diesen Theaterbetrieb, der erst nach dem Zweiten Weltkrieg grundlegende Veränderungen erfahren sollte:⁴⁵⁶

«Schön ist die Welt», sang man damals auf der Bühne. Noch schien sie uns schön in den beginnenden Dreissigerjahren, aber doch schon schwierig und für uns teuer. Man hatte ja so kleine Gagen und die nur acht, später sogar zehn Monate. Dazwischen musste man sehen, dass man im Rosengarten oder im alten «Corso» an der Aarberggasse Liedchen oder kleine musikalische Lustspiele produzierte, um über die Monate hinwegzukommen. [...]

Zu tun gab es genug. Wenn es in den zehn Spielmonaten 23 Opern, Operetten und Ballette zu inszenieren und zu spielen galt [...], so war es klar, dass alle überall mitzumachen hatten: nachmittags in einer Oper, abends in einer Operette; denn die Doppelp Vorstellungen an Sonn- und Feiertagen waren eine Selbstverständlichkeit (Doppelhonorar Fr. 5.-).

Parallel zum Konzertwesen änderten sich nach 1960 die Bedingungen des Opernbetriebs, mussten doch Orchester, Dirigent, Solisten, Regie und Bühnenbild den Erwartungen eines kritischen Publikums standhalten, das immer häufiger Vergleiche zu Aufführungen im In- und Ausland, vor allem aber auch zu imposanten Wiedergaben durch die Medien ziehen konnte. Die Zahl der pro Saison aufgeführten

Opern, nun öfters in der Originalsprache gesungen, sank drastisch, während der Aufwand für jede Inszenierung gewaltig anstieg.

Mit derselben Erwartungshaltung wie an die Inszenierung einer Oper geht das heutige Theaterpublikum in Ballettvorstellungen und Musicals, eine «neue» Gattung des Musiktheaters, die dem Vergleich mit Fernsehaufführungen und Filmen standhalten muss.

Zu grosser Bedeutung für das bernische Musikleben und weit darüber hinaus gelangte die «Radio-Oper», besonders unter Kapellmeister Christoph Lertz (1888-1961), der als Pionier mit der Aufnahme von unbekanntem und sehr selten gespielten Opern, die im Theater kaum die Chance einer Aufführung haben, in den vierziger und fünfziger Jahre konsequent die Möglichkeiten des neuen Mediums ausschöpfte.⁴⁵⁷ So fand die Entdeckung von Schubert-Opern internationale Beachtung.

Chöre und Blasmusik

Für einen grossen Teil der Bevölkerung blieb und bleibt das Musizieren in einer Blasmusik oder das Singen in einem Chor die wichtigste Möglichkeit der eigenen musikalischen Betätigung. Aber auch an diesen Institutionen sind die grossen Umwälzungen des Jahrhunderts nicht spurlos vorbeigegangen, sind doch die regelmässigen Krisen, die in fast allen Festschriften von Chören und Musikvereinen zu finden sind, oft nichts anderes, als das Symptom gesellschaftlicher Veränderungen.

Die Promenadenkonzerte, an denen bis nach dem Ersten Weltkrieg nicht nur Blasmusikorchester, sondern auch das Stadtorchester und Laienunterhaltungsorchester regelmässig auftraten, verloren schon in der Zwischenkriegszeit an Attraktivität. Damit aber gingen auch die Einnahmen mit den Jahren zurück, konnten doch bisher die Orchester einen erklecklichen Teil ihrer Unkosten bei solchen Auftritten einspielen, wie aus einer Empfehlung eines Reiseführers vor dem Ersten Weltkrieg sich denken lässt:⁴⁵⁸

Promenadenkonzerte. Im Juni bis September, Sonntag vormittags von 11-12 Uhr, Dienstag, Donnerstag, evtl. Samstag, abends 8 Uhr, auf der kleinen Schanze oder der Münster-Plattform. Eintritt nach Belieben (man pflegt nicht unter 20 Cts pro Person zu geben).

Doch auch wenn die veränderten Freizeitgewohnheiten, der zunehmende Strassenlärm und vor allem natürlich die neuen Medien die Pro-

Konzert

gegeben vom

Gemischten Chor des Stadtbern. Bureaulistenvereins

zu Gunsten der Ferienkolonie des letztern

Sonntag den 27. November 1898

im Café des Alpes.

PROGRAMM:

1. Im Wald, gemischter Chor Mendelssohn
2. Motette, gemischter Chor Jul. Otto
3. Der Wanderer, Solo für Bariton . . . Schubert
4. Nachtlid, gemischter Chor Abt
5. Die beiden Nachbarinnen, kom. Duett Peuschel
6. Heini von Steier, gemischter Chor mit Klavierbegleitung Engelsberg
7. 's Käteli am Soirée bi d'r Frau Kommandanti, Deklamation * * *
8. Jetzt gang i ans Brünnele, Männerdoppelquartett Silcher
9. Wie nahe mir der Schlummer, Arie aus «Freischütz» C. M. v. Weber
10. Nur einmal noch in meinem Leben, Männerdoppelquart Tiroler Volksweise
11. Die Kapelle, gem. Chor Kreutzer
12. 's Bäbeli vom Thunersee
Schwank in 1 Akt (berndeutsch) von U. Farnet

Personen:

Witwe Melethal	Witwe Mühlstaub
Bertha, ihre Tochter	Schaggi, ihr Sohn
Edi Müller, Student	D'r Herr Grossrat

Ort der Handlung: Landsitz der Frau Melethal. Zeit: Gegenwart, Sommer.

13. Im Grünen, gem. Chor Möhring

Kassaeröffnung 7 Uhr. — Anfang punkt 8 Uhr. — Eintritt 1 Fr.

Nach dem Konzert:

Geschlossenes Tanzkränzchen

(Nur für die Konzertbesucher)

Man bittet höflich, während dem Konzert das Rauchen zu unterlassen

Konzert des Gemischten Chors des Stadtbernischen Bureaulistenvereins am 27. November 1898 im Café des Alpes an der Zähringerstrasse, SLB.



Società Filarmonica Italiana

Direction: B. LOMBARDI

Concert de Promenade

Dimanche, 15 mai 1904, de 11 h. à midi

à la Kleine Schanze



Programma:

- | | | |
|--|-------|-------------------|
| 1 ^o <i>Yolanda, Marcia</i> | | <i>Olando</i> |
| 2 ^o <i>Souviens-toi, Walzer</i> | | <i>Waldteufel</i> |
| 3 ^o <i>Roberto il Diavolo, Fantasia</i> | | <i>Meyerbeer</i> |
| 4 ^o <i>Jolie et coquette, Polka</i> | | <i>Capitani</i> |
| 5 ^o <i>Rigoletto, Potpourri</i> | | <i>Verdi</i> |
| 6 ^o <i>Marcia No 4.</i> | | |

Entrata



Il Comitato.

Berner Tagblatt, Bern

Promenadenkonzert der Società Filarmonica Italiana am 15. Mai 1904 auf der Kleinen Schanze, SLB.

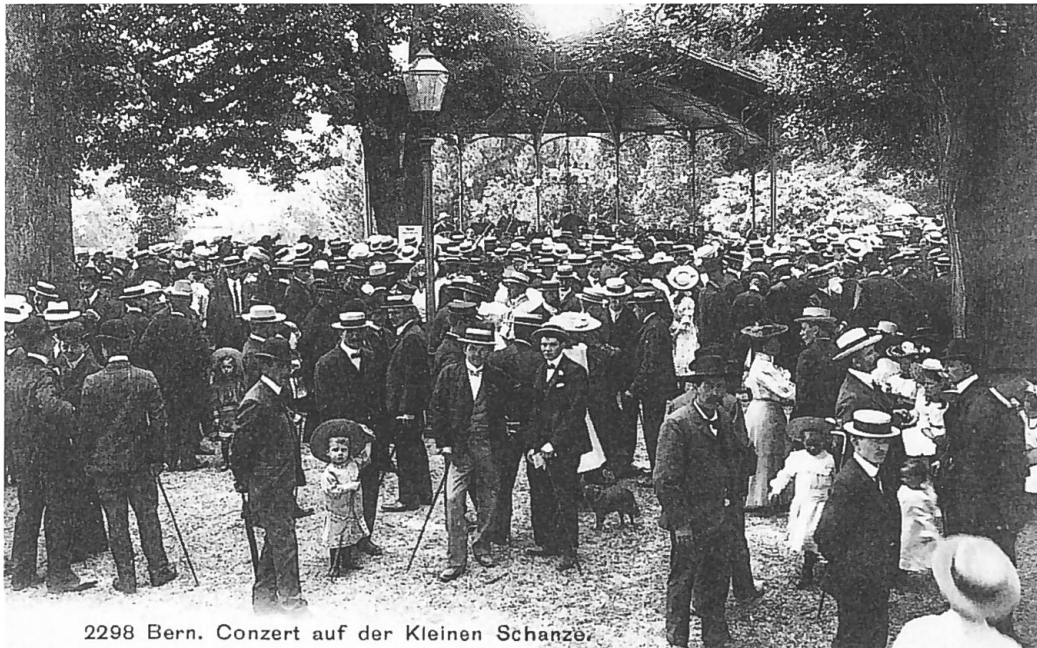
menadenkonzerte auf einen Nebenschauplatz verwiesen, bleiben sie eine der wichtigen Auftrittsmöglichkeiten von Blasmusikvereinen.

Die vom frühen Bundesstaat so stiefmütterlich behandelte Militärmusik gelangte im 20. Jahrhundert zu neuer Geltung. Eine Grundlage wurde geschaffen, als 1912 die Bataillonsspiele personell aufgestockt wurden, und je mehr die Trompeter ihre ursprüngliche Aufgabe, Signale zu senden, an die Übermittlungstruppen abgeben konnten, desto deutlicher trat auch die Musik in den Vordergrund. Die beiden Aktivdienstzeiten liessen die grosse Bedeutung der Militärmusik für die Moral der Truppen und der Bevölkerung erkennen. 1951 ersetzten Regimentsspiele die alten Bataillonsspiele, und mit dem Wechsel zum Harmoniespiel 1962 traten neben die Blechinstrumente jetzt auch Holzinstrumente. Die Entwicklung ging dahin, das musikalische Niveau zu heben und nicht die Zahl der Musikanten zu erweitern. 1960 rundete die Gründung eines «Armeespiels» als Prestigeorchester der Armee den Ausbau der Militärmusik ab.⁴⁵⁹

Auf diesem Hintergrund muss auch die steigende Beliebtheit der zivilen Blasmusik gesehen werden, die in der Stadt Bern ihren eigentlichen Höhepunkt in den Jahre 1933 bis 1957 erlebte, als Stephan Jaeggi (1903-1957) die Leitung der Stadtmusik innehatte. Er gilt als hervorragender Vertreter der eigenständigen Schweizer Blasmusik, und seine Kompositionen gehören bis heute zum «klassischen» Repertoire der Blasmusikvereine.⁴⁶⁰

In den sechziger und siebziger Jahren, einer Zeit der Neuorientierung, etablierten sich neben den traditionellen Formationen neue Ensembles, die sich vor allem angloamerikanischen Einflüssen öffneten. Um 1970 schossen die Brass Bands wie Pilze aus dem Boden⁴⁶¹, für die lange Tradition der schweizerischen Blasmusik eine Herausforderung. Hinzu trat als zweite Herausforderung die «Frauenfrage», die die Grundfesten vieler Vereine erschütterte. Waren die Blasorchester bis in die sechziger Jahre fast ausschliesslich martialische Männergesellschaften gewesen, so mussten sie nun einsehen, dass die jüngere Generation dazu nicht mehr gewillt war. Nach und nach öffnete eine Formation nach der andern ihre Reihen für Musikerinnen, was nicht nur einen drohenden Untergang verhinderte, sondern auch durch das neue Selbstverständnis der Musikvereine belebend wirkte.⁴⁶²

Es scheint, dass bis in die sechziger Jahre hinein das Chorwesen mit all seinen Verästelungen ziemlich ungebrochen weiterlief. Grosse und kleine Chöre florierten, veranstalteten Konzerte und Feste und bilde-



2298 Bern. Konzert auf der Kleinen Schanze.

Promenadenkonzert auf der Kleinen Schanze, Postkarte 1905, StUB. Der 1891 erbaute Pavillon auf der Kleinen Schanze war der regelmässige Treffpunkt für populäre Konzerte aller Stilrichtungen. Nicht nur Blasmusikvereine, auch das Stadt-Orchester trat hier regelmässig auf.

ten unbestrittenermassen das Rückgrat des bernischen Musiklebens. Dank dem steten Ausbau der Schulmusik erhielt der Nachwuchs Freude am Singen und konnten immer wieder Lehrer als Dirigenten der vielen kleinen Chöre gewonnen werden.

In der Zwischenkriegszeit erfasste die von Deutschland ausgehende Singbewegung um Fritz Jöde (1887-1970) auch die Schweiz. Sie ist hier vor allem eine pädagogische Bewegung. Im 19. Jahrhundert und bis in die 20er Jahre wurde Schulgesang ausschliesslich mit Liedgesang gleichgesetzt. Im Mittelpunkt stand das volkstümliche, dreistimmige, homophone (Chor-)Lied, Ausdruck eines politisch-patriotischen Empfindens, das seine Lebensform weitgehend im Verein fand. Nun änderten sich die musikpädagogischen Ziele radikal. Der junge Mensch sollte durch aktive Begegnung mit der Kunst und dem «echten Volkslied» zum wahren Menschen gebildet werden. Der Schulgesang wandelte sich zur Musikerziehung. Deutlich spiegeln die Schulgesangbücher diesen Prozess. Die traditionellen Formen gemeinsamen Singens in Männerchor und Frauenchor wurden für die Jugendlichen suspekt. Die Wiederentdeckung der alten Musik und mit ihr des kleinen, bewegli-

chen und der Sache verpflichteten Chors und Instrumental-Ensembles, die Pflege moderner Chorwerke und eines erneuerten Volksliedgutes bildeten vielerorts Alternativen zum festgefahrenen Repertoire des 19. Jahrhunderts.

Fast unmerklich veränderte sich aber die Lage in den sechziger Jahren, als der Nachwuchs ausblieb, so dass viele Chöre mit der Zeit fühlbar an Überalterung litten und sich über die Frage der Erneuerung eine schier unüberwindbare Kluft zwischen verschiedenen Altersgruppen bildete. Auch Dirigenten fanden sich nun nicht mehr so leicht, denn die Zeiten, wo der Lehrer wie selbstverständlich auch den Dorf- oder Quartierchor leitete, waren vorbei. Willy Grimm hat diese Chorkrise für das Emmental beschrieben, und seine Ausführungen gelten – mutatis mutandis – auch für die Chorsituation in der Stadt:⁴⁶³

Heute zeichnet sich im Chorwesen eine doppelte Krise ab; einerseits fehlt es da und dort an Dirigenten, so dass man sich mit provisorischen Lösungen behelfen muss. Schwerer aber wiegt der fast allgemein beklagte Rückgang der Chormitgliederzahlen. Der Nachwuchs bleibt in bedenklichem Masse aus. Es scheint, dass die heutige Jugend wenig Sympathie für die vereinsmässige Pflege des Gesangs aufbringt. Dass dies jedoch nicht identisch ist mit Interesselosigkeit am Gesang überhaupt, zeigt die Tatsache, dass sich für Aufführungen grosser Werke stets eine beträchtliche Anzahl junger Leute zur ad-hoc-Mitwirkung bereitfinden, aber als Vereinsmitglieder sich nicht gewinnen lassen. Für Vereinsbestände zeichnen sich damit ungünstige Prognosen ab. Wie diesem Übelstand abgeholfen werden kann, ob man zu einer völlig neuen Konzeption des gemeinschaftlichen Singens kommen muss, sind derzeit offene, für das Chorsingen lebenswichtige Fragen, die die Probleme sowohl der Organisation als auch der Programmgestaltung in sich schliessen. Für die der Tradition verschriebenen Kreise sind das sehr heisse Eisen.

Dass den oft überalterten traditionsreichen Chören in den letzten 25 Jahren eine ganze Reihe von Neugründungen gegenübersteht, weist auf einen Umbildungsprozess, für den auch die Namensänderung mehrerer alteingesessener Chöre symptomatisch ist. So heisst der Cäcilienverein seit 1975 «Oratorienchor» und der Lehrergesangverein seit 1988 «Pro Arte Chor». Letztlich führte aber die weit über die musikalischen Gruppierungen hinaus reichende Krise im schweizerischen Vereinswe-

sen nicht zur völligen Neuorientierung, sondern dazu, dass die neuen Vereine teilweise andere Schwerpunkte setzen, wobei der gesellige Aspekt zwar nicht völlig verschwindet, aber im Vergleich zu Vereinen des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts deutlich in den Hintergrund tritt.

Ein verändertes Freizeitverhalten, ein schier unüberblickbares Unterhaltungsangebot und eine bisher unbekannte Mobilität scheinen hier Auswirkungen zu zeigen.

Musikerberuf und Musikunterricht

Oft genug war der Musikerberuf ein Kampf um das bloße Überleben, und neben Unterricht und Orchesterspiel mussten die meisten Musiker bis weit ins 20. Jahrhundert Engagements in Varietés, Kinos oder Unterhaltungsorchestern annehmen, so dass die Verbesserung ihrer Lebensbedingungen nach dem Zweiten Weltkrieg eine der Voraussetzungen war, um an einen modernen Musikbetrieb auf hohem künstlerischem Niveau überhaupt denken zu können. Ein Beispiel aus den zwanziger Jahren mag zeigen, wie ein angesehener Musiker sein Einkommen verdienen musste. Der Geiger Willy Kuhn erinnert sich an diese Zeit der «Kaffeehausmusik», als er zusammen mit dem Kapellmeister Christoph Lertz auftrat, der nach dem Ersten Weltkrieg eine karge, aber durchaus typische Existenz als Musiker fristete:⁴⁶⁴

Ich lernte Christoph Lertz im Jahre 1924 als Pianisten kennen, als er mich als Geiger für die Konzerte im Tea-room «Pagoda» engagierte, der in den hinteren Räumen der inzwischen umgebauten «Central-Hallen» an der untern Marktgasse in Bern untergebracht war. Die Konzerte fanden jeweilen statt: Dienstag, Donnerstag, Samstag und Sonntag von 20.30 bis 23.45 Uhr; ausserdem Samstag und Sonntag auch von 15.30 bis 18 Uhr.

Christoph Lertz war damals zeitweise auch noch am Stadttheater beschäftigt. Ferner hatte er als Pianist ein Engagement im Kino «Buben-berg», wo er allabendlich um 18 Uhr in Ablösung des Orchesters die musikalische Umrahmung des Stummfilms übernehmen musste, und zwar ganz allein. Das Abendbrot bestand gewöhnlich aus Sandwiches, die er an Samstagen und Sonntagen während der Unterbrüche beim Filmwechsel verzehrte, um dann um 20.30 Uhr wieder im Tea-room zu konzertieren. [...]



Das alte Konservatorium am Münsterplatz, von 1895 bis 1940 das Herz des bernischen Musikunterrichtes. Photo um 1925, KB.

Lertz gab während dieser Zeit auch etlichen Schülern Unterricht in Klavier, Gesang und Harmonielehre, in welcher letzterer er mich auch unterrichtete. Im weiteren ging er viele Verpflichtungen für Hochzeiten und Bälle ein.

Die Orchestermusiker mussten lange für ihre Besserstellung kämpfen. Der 1914 gegründete Schweizerische Musiker-Verband forderte nach dem Ersten Weltkrieg Jahresverträge, eine Beschränkung der Probezeiten und einen freien Tag in der Woche. Es sollte bis weit in die 50er Jahre dauern, bis die wichtigsten Forderungen durchgesetzt werden konnten.⁴⁶⁵ Um 1930 war die wirtschaftliche Situation vieler Musiker ausserordentlich schwierig: das Aufkommen von Radio, Schallplatte und Tonfilm vernichtete innerhalb weniger Jahre viele Stellen im Unterhaltungsgewerbe, und die weltweite Wirtschaftskrise traf die künstlerischen Berufe besonders hart. Nur langsam brachte die Hochkonjunktur nach dem Zweiten Weltkrieg eine Wende zum Besseren. Erst jetzt konnten die Musiker der grösseren Orchester eine ganz-

jährige Anstellung und einigermaßen geordnete Arbeitszeiten erreichen.

Eng mit der sozialen Besserstellung der Musiker verknüpft ist der kontinuierliche Ausbau des Musikunterrichtes, besonders die Förderung und Anerkennung der Berufsbildung. Die bernische Musikschule wurde in den langen Direktionszeiten von Alphonse Brun (1888-1963, Direktor 1925-1963) und Richard Sturzenegger (1905-1976, Direktor 1963-76) konsequent und erfolgreich ausgebaut. Eine Neuorganisation im Jahre 1927 legte das Fundament für eine Erweiterung der Berufsausbildung, und um den neuen Ansprüchen Nachdruck zu verleihen, wurde die Schule zur gleichen Zeit in «Konservatorium für Musik» umbenannt. Den Musikern zu angemessenen Arbeitsbedingungen zu verhelfen, war der Schule ein wichtiges Anliegen, und die Pensionskasse, die im folgenden Jahr für die Lehrer eingeführt wurde, setzte den Grundstein für deren Besserstellung.

So bedeutete die Umwandlung der Musikschule in das neue Konservatorium einen Schritt auf dem Weg zu einer besseren Ausbildung der Musiker und zu einer Anerkennung ihres Berufsstandes.⁴⁶⁶



Violinklasse von Magda Lavanchy im alten Konservatorium um 1935, KB.

Da die alten Gebäulichkeiten beim Münster schon lange nicht mehr für die aus allen Nähten platzende Musikschule genügten, wurde 1940 das Gebäude an der Kramgasse bezogen, das heute wiederum viel zu klein für die wachsenden Aufgaben ist.

Seit ihrer Gründung war die Musikschule und später das Konservatorium eine Institution der Bernischen Musikgesellschaft gewesen, wobei die öffentliche Hand vorerst nur zögernd Beiträge geleistet hatte, bis die Reorganisation von 1927 ein wachsendes Engagement von Stadt und Kanton hervorrief und sich nach und nach die Beiträge steigerten. Als Musikgesellschaft und Konservatorium immer mehr den Charakter einer öffentlichen Institution annahmen, wurde schliesslich in den achtziger Jahren der Schritt zu einer völlig neuen Trägerschaft des Konservatoriums gewagt und im Zusammenhang mit dem kantonalen Dekret über die Musikschulen aller bernischen Gemeinden auch seine Stellung neu definiert. Während die Gemeinden für die allgemeinen Musikschulen zuständig sind, übernimmt der Kanton die Berufsausbildung der Musiker, und das Einkommen der Musiklehrer wurde schrittweise jenem der Lehrer an öffentlichen Schulen angeglichen.

Nachdem 1985 dieses Dekret in Kraft getreten war, wurde das Konservatorium aus der Musikgesellschaft ausgegliedert und 1988 in eine neue «Stiftung Konservatorium Bern» umgewandelt. Somit ist es sowohl Musikschule der Stadt Bern wie kantonale Berufsschule, deren Ausbau in den grösseren Rahmen der Hochschulplanung eingebunden sein wird.

Heute bestehen im Kanton Bern 30 Musikschulen. Über 1200 Lehrkräfte unterrichten um die 16 000 Schülerinnen und Schüler.

Neben dem Konservatorium entstand 1967 im Rahmen des Coop-Freizeitwerkes eine Musikschule für Jazz, die unter dem Namen «Swiss Jazz School» ab 1972 vom Staat als Berufsschule anerkannt wurde, in den ersten 25 Jahren über 150 Berufsmusiker ausbildete und mehr als 3000 Schüler in der allgemeinen Abteilung unterrichtete. Die vor einer Generation noch undenkbare Zusammenarbeit von Konservatorium und Jazz-School ist heute eine Selbstverständlichkeit, und dass das Konservatorium mehr oder weniger regelmässig Kurse zur Volksmusik anbietet und der Direktor von einer Unterrichtseinheit Rockmusik träumt, ist ein Beweis mehr für den Abbau alter Grenzen, der vor etwa 30 Jahren zwischen den Sparten der Musik eingesetzt hat.

Auch an der Universität erhielt die Musikwissenschaft Schritt für Schritt Eingang. Im 19. Jahrhundert hatten noch verdiente Musiker als



Der Neubau des Konservatoriums an der Kramgasse 1940, KB.

Honorarprofessoren unterrichtet. Die Errichtung eines musikwissenschaftlichen Lehrstuhles und eines musikwissenschaftlichen Institutes verdankt Bern aber dem bedeutenden Musikwissenschaftler Ernst Kurth⁴⁶⁷, der hier während 34 Jahren als Dozent wirkte (1912-1946). Durch seine Hauptwerke (Linearer Kontrapunkt; Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan; Bruckner-Monographie; Musikpsychologie) international bekannt und geehrt, beeinflusste er aber auch die musikalische Entwicklung Berns in entscheidendem Masse. Kurth war zudem Herausgeber der «Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung».

NEUE TÖNE

Die traditionelle Volksmusik und ihre Metamorphosen

In den Jahrzehnten vor dem Ersten Weltkrieg waren mit der steigenden Beliebtheit der Ländlermusik und dem Entstehen einer kraftvollen Jodelbewegung die Grundlagen für das Weiterbestehen einer eigenständigen Volksmusiktradition geschaffen worden. Dass sich die Chöre in die Kategorien Volksgesang und Kunstgesang schieden, hatte sich schon früh angebahnt, doch die Unterschiede traten im 20. Jahrhundert noch deutlicher in Erscheinung. Das Volkslied, wie es Otto von Greyerz zu neuem Leben erweckt hatte, setzte sich vor allem dort nicht durch, wo die Vordenker des Heimatschutzes es am dringendsten forderten, nämlich auf dem Land. Karl Grunder verweist auf die Tatsache, dass die Volksliedsammlung «Im Röseligarte» von Otto von Greyerz in der Stadt und auf dem Land auf ein verschiedenes Echo stiess.⁴⁶⁸

Es wäre nun wirklich schade, wenn dieser heimische Gesang in unserem Lande aussterben würde. Und doch schien dieser Fall eine Zeit lang eintreten zu wollen. Wohl hat Otto von Greyerz die besten Volkslieder in seiner Röseligarten-Sammlung der Nachwelt gerettet. In den Städten und in den bessern Gesellschaften leben diese wieder auf; auf dem Lande aber hört man nach wie vor noch jene importierten Tirolerlieder singen. Lieder, die unserem Fühlen und Denken gänzlich fremd sind.

Weiter führt er aus, dass die vierstimmigen Sätze Carl Munzingers, die in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg verbreitet wurden, zu kunstvoll waren, um populär zu werden. Wie sehr bis in die Zwischenkriegszeit hinein denn auch das Repertoire vieler Chöre, die keine Ambitionen zum Kunstgesang hatten, aus deutschen und österreichischen «Alpenliedern» bestand, darüber klagte noch 1951 Hermann Holzer, lange Jahre Präsident des Eidgenössischen Jodlerverbandes, wobei er gleichzeitig erleichtert einen Umschwung feststellte:⁴⁶⁹

Wer seit einigen Jahren die Aufstellung der Konzertprogramme unserer Gesangsvereine beobachtet hat, wird mit grosser Freude und Genugtuung konstatiert haben, dass auch hier ein Umschwung zum Guten vor sich gegangen ist. Die «Herzbrecherli» aller Art, insbeson-

dere gewisse Tirolerschmachtlieder, die Maderl- und Busserlieder, sind wohl für einige Zeit vorbei. Gewiss nicht zum Schaden der Gesangsvereine, der Sängervelt, der Dirigenten oder der Zuhörer. Ich erinnere mich noch, wie ein «Verlassen, verlassen bin i», «Du mein flachshaarigs Dirnle» auf tausend und wieder zurück gesungen und gespielt wurden, zum Tränenheulen!

Die Beliebtheit des Jodelliedes, das dank der von Oskar Friedrich Schmalz geschriebenen und von Johann Rudolf Krenger und Hedy Schmalz komponierten Lieder wiederbelebt wurde, erreichte einen eigentlichen Höhepunkt zwischen 1930 und 1950.⁴⁷⁰ Als hervorragender Vertreter dieser Gattung in der Stadt Bern gilt Jakob Ummel (1895-1992), der Zeit seines Lebens Angestellter der Städtischen Verkehrsbetriebe in Bern war und dessen Jodellieder bis heute gerne gehört und gesungen werden.

In der Zwischenkriegszeit erhielten das Volkslied, das Jodeln und das Trachtenwesen eine ausserordentlich patriotische Bedeutung, verkörperten sie doch den Inbegriff schweizerischer und alpiner Eigenart, so dass die Betonung des Bodenständigen leicht mit der Abwehr alles Fremden verbunden werden konnte. Die Zuspitzung der sozialen Konflikte nach der Wirtschaftskrise führte auch in der Volksmusik zu inneren Spannungen und latenten Konflikten, für die folgender Beschluss der Arbeitermusik Bern aus dem Jahre 1932 symptomatisch ist:⁴⁷¹

Es wird ab sofort keine Bernertracht mehr auf Reisen und Konzert mitgenommen, da dies nicht zu unserer gegenwärtigen politischen Musik passen kann.

Im Zeichen der geistigen Landesverteidigung konnten solche Brüche wenigstens vorübergehend wieder gekittet werden, denn die Volksmusik und das Volkslied wurden im Zweiten Weltkrieg zu zentralen Identifikationsmomenten über fast alle Parteien und Gruppierungen hinweg.

Wie sehr für viele ihre Liebe zur Volksmusik zugleich eine Ablehnung der modernen Zeit beinhaltete, mögen die Geleitworte von Bundesrat Eduard von Steiger zum 50jährigen Jubiläum des Eidgenössischen Jodlerverbandes unterstreichen, in denen er noch 1960 seinen Glückwunsch mit einer deutlichen Absage an die Entwicklung der modernen Zivilisation zusammenbrachte.⁴⁷²

Seit der Gründung des Verbandes ist die Welt durch die pausenlose Entwicklung der Technik in eine Unruhe und Hast und durch die Diktaturen in ein politisches Fieber geraten, dass der Jodel und der Jodelgesang mit dem Heimatlied umso tiefere Bedeutung gewonnen haben. Je mehr der Natur durch Bauten und technische Errungenschaften Boden abgerungen wird, desto mehr hat das Herz das Bedürfnis nach Klängen der Freiheit. Je mehr Jazz, exotische Töne und Rhythmen im Schweizerland erschallen, umso grösser wird der Wert des Jodels und des Jodelgesanges. Das Herz will noch etwas anderes als solche exotische Klänge hören. In den Tälern und Bergen der Schweiz ist der Jodel und der Jodelgesang immer noch das, was uns an unsere Freiheit mahnt.

Heute sind solch kämpferische Töne kaum noch zu hören, versteht sich doch die Pflege des Jodelgesangs und der damit verbundenen Traditionen nicht mehr als Speerspitze gegen die Moderne, sondern als offene und unbelastete Auseinandersetzung mit der Tradition. Der kantonal-bernische Verband zählt heute 7700 Jodler, 398 Alphornbläser und 195 Fahنشwinger, wobei vor allem die Vereine in den Vorstädten zugenommen haben.⁴⁷³

Während in ländlichen Gebieten, aber auch in den Agglomerationsgemeinden eine Rückkehr zum Volkstümlichen festzustellen ist, haben die städtischen Klubs – vorab in Bern und Biel – grosse Mühe, ihre Mitgliederbestände zu halten und die älteren Jodler durch Junge zu ersetzen.

Radio und Schallplatte haben die Bedeutung des Volksliedes nicht geschmälert, aber von Grund auf verändert. Das Singen im Familien- und Freundeskreis trat immer mehr zurück, um schliesslich nur noch ein Randphänomen darzustellen.⁴⁷⁴ In den meisten Familien ist das Singen an Weihnachten das letzte Relikt einer Liedkultur aus der Zeit vor den akustischen Massenmedien.

Die Kürze der einzelnen Stücke, die instrumentale und vokale Besetzung der Ensembles und die Verwendbarkeit als Tanz- und Unterhaltungsmusik machten Volkslied und Volksmusik seit den Anfängen der Plattenindustrie hervorragend für dieses Medium geeignet. War bisher das Singen in der Schule die wichtigste Vermittlung von Volksliedern gewesen, so traten nun Schallplatte und Radio hinzu. Dies ist vor

allem für eine Musiksparte von grosser Bedeutung, in der das Notenschreiben und Notenlesen keine Selbstverständlichkeit ist und vieles nach Gehör gespielt wird. Paul Schenk, langjähriger Radiomitarbeiter, erzählt in seinen Memoiren, wie eine Ländlerkapelle den «Einzug der Gäste auf der Wartburg» aus Wagners Tannhäuser als Parodie spielen sollte, wobei ihr die Noten des Arrangements zugestellt worden waren.⁴⁷⁵

Zum vereinbarten Termin erschienen die fünf Mann. «Was müesse mer neu me scho spiele?», fragte mich der Leiter. «‹Einzug der Gäste auf der Wartburg›, wie mer abmacht hei. Dühr heit doch ds Notematerial übercho?» «Wohl scho, weder vo üs cha kene Note läse! – Hesch e ke Platte, wo das druffe isch?»

Natürlich hatten wir eine im Archiv. Die Fünf hörten die Partie. «Aha das», meinte der eine trocken. Während die Platte lief, gab er seine Anweisungen. Etwa so: «Das mache mer allzäme, das machsch du allei, aber de ‹B›, mir begleite nume, das machen Aernscht un i – das loh mer uss – vo hie a wieder alli aber ‹F›». Darauf hörten sie sich die Platte nochmals an, der Klarinettist piff seine Stimme dazu. Aufstellung am Mikrophon. Zwei, dreimal spielten die Fünf das Stück probeweise durch, dann nochmals, wobei der Leiter der Kapelle im Regieraum mithörte und nachher seinen Kollegen ein paar Korrekturen vorschlug. Achtung Aufnahme! Sie gelang nach Wunsch und zwar so, dass alle beim Anhören nicht aus dem Lachen kamen.

Bernische Ländlerkapellen wie die «Moser Buebe», die wohl namhafteste unter ihnen, erreichten durch die akustischen Medien schon in der Zwischenkriegszeit eine überregionale Bekanntheit.⁴⁷⁶

Nach dem Zweiten Weltkrieg zeichneten sich zwei, bis heute miteinander konkurrierende Richtungen ab, von denen die eine den Weg zu den Quellen der Volksmusik geht und den Liedern und Tänzen der Tradition neues Leben zu geben sucht, während die andere sich am internationalen Showbusiness der Volksmusik orientiert. Einer der ersten grossen volkstümlichen Schlager war das 1948 komponierte Lied «'s Träumli» der Boss Buebe, das über 350 000 mal verkauft werden konnte, als es 1959 auf Schallplatte erschien.⁴⁷⁷

Die Liebhaber der Volksmusik machen heute einen sehr grossen Teil der Musikfreunde aus, doch obschon in allen Medien ständig präsent, ist die Geschichte dessen, was heute «Volksmusik» genannt wird,

kaum bekannt und erforscht. Rico Peter, einer der wenigen, die sich dieser jüngeren Geschichte angenommen haben, schreibt dazu:⁴⁷⁸

Obwohl sie [die Volksmusikanten] die erdrückende Mehrheit sind unter den musizierenden Schweizern, ist ihr Wirken uns nicht bewusst. Von den 300 000 Landsleuten, die singen oder ein Instrument spielen, machen etwa 90% Volksmusik.

Neben der etablierten Kulturszene begann sich seit den fünfziger Jahren auch eine «Alternativszene» mit den musikalischen Traditionen zu beschäftigen. Zwischen 1950 und 1970, einer Zeit des Aufbruchs in vielen Bereichen der Kultur in Bern, entstand aus Opposition gegen eine Vereinnahmung des Volksliedes als «Staatsmusik» ein Volksmusikinteresse, das von den traditionellen Verbänden völlig losgelöst war. Dieser neuen Volksliedbewegung ging es nicht so sehr um die «braven», meist von Pfarrherren und Lehrern geschriebenen Heimatlieder, sondern um eine meist verdrängte Tradition der oppositionellen Lieder, der Protest- und Arbeiterlieder.⁴⁷⁹

Unter den «Liedermachern», die nicht nur frühere Lieder sammelten und sangen, sondern, wie der Name schon sagt, auch selbst welche schrieben, wurden die «Berner Troubadours» und später die «Berner Trouvères» zu Markenzeichen einer stadtbernischen Kleinkunstszene, die von Theaterleuten, Literaten, bildenden Künstlern und Musikern getragen wurde. In den unzähligen Kellern der Altstadt, die als Bühnen, Konzertlokale, Galerien und Diskussionsforum dienten, kristallisierte sich eine Kulturszene aus, die das künstlerische Leben der sechziger Jahre in Bern prägte. Befruchtend wirkte sich die Begegnung von professionellen Künstlern und engagierten Amateuren aus, deren überragende Symbolfigur bis heute Mani Matter (1936-1972) mit seinen vom französischen Chanson inspirierten berndeutschen Liedern geblieben ist.⁴⁸⁰ Für die Volksliedbewegung selbst wohl völlig unerwartet, werden diese «Volkslieder» allen Kriterien dieser Gattung gerecht, indem sie von jung und alt gehört und gesungen werden, Einzug in die Schulbücher gehalten haben und laufend von berufenen und unberufenen Musikern neu bearbeitet werden.

Auch dadurch, dass die schweizerische Tradition in den grösseren Zusammenhang der weltweiten Volksmusikbewegung gestellt wurde, erweiterte sich der Begriff der Volksmusik noch in eine andere Richtung und wurde zum Spezialfall der «Folkmusic», einer den ganzen



Die «Berner Troubadours» 1967: von oben nach unten Fritz Widmer, Mani Matter, Jacob Stickelberger, Ruedi Krebs, Markus Traber, Bernhard Stirnemann.

Erdball umgreifenden Bewegung. Die Folkfestivals, die seit 1977 auf dem Gurten stattfinden, wurden zu einem Ort der Begegnung nicht nur zwischen Volksmusikanten aller Herren Länder, sondern auch zwischen den verschiedenen Sparten der Musik im eigenen Land.⁴⁸¹ Am zweiten Gurtenfestival 1978 wurde unter dem Motto «Folk-Festivals dürfen nicht zur «Weihnacht der Folkfreaks» werden» eine Initiative lanciert, die für die Lockerung des Verbots von Strassenmusik in der Stadt Bern eintrat, und im folgenden Sommer führte man das «Experiment Freie Strassenmusik mit Hutkollekte» durch, das zu einer liberalen Regelung in Bern führte. In den letzten 15 Jahren hat sich daraus eine nicht mehr wegzudenkende Belebung der Innenstadt entwickelt.⁴⁸²

Seit 1981 wird auch in Bern die alte Tradition der Fasnacht wiederbelebt, die die Reformation zum Verschwinden gebracht hatte. Zwar finden sich im 19. Jahrhundert schon erste Versuche, die besonders von





Idylle am Gurtenfestival 1991.

den vielen zugewanderten Arbeitern aus der Innerschweiz ausgingen, doch die letzten Spuren verschwinden Ende der 20er Jahre mit der grossen Wirtschaftskrise. Dass neben der Strassenmusik auch eine Strassenfasnacht wieder denkbar und der öffentliche Raum für Musik, Fest und Tanz entdeckt wurde, ging Hand in Hand mit der Verkehrsberuhigung der Innenstadt seit den siebziger Jahren. Heute nehmen jeweils über 60 Guggenmusiken an den Umzügen teil, ein beredtes Zeugnis dafür, wie rasch Traditionen entstehen und sich verbreiten können.

Die Volksmusikbewegungen aller Richtungen haben bis heute Mühe, ihre romantische Ablehnung der Industrie und der modernen Gesellschaft zu überwinden, und ein verklärtes «Einst» steht vielerorts für das Goldene Zeitalter, von dem man hofft, dass es helfen werde, die aktuellen Probleme zu überwinden. Nicht nur Jodler und Alphornbläser beschwören häufig eine idyllische Vergangenheit, auch die Vertreter einer «alternativen» Lied- und Musikkultur sind nicht frei von schwärmerischen und oft irrationalen Rückgriffen auf eine mythisierte Tradition. Manchmal ist es ein legendäres Keltentum, das wieder zum Leben erweckt werden soll, manchmal auch das Ancien Régime als idealisierte Blütezeit einer freien Volkskultur. So schreibt etwa selbst Sergius

Golowin, der unermüdliche Vorkämpfer für eine andere Sicht der Volkskultur, im Vorwort zu der Sammlung «Anderi Lieder»:⁴⁸³

Etwa 30 000 junge Menschen versammelten sich 1976 bei Lenzburg, Epalinges, Basel und Nyon, auf dem Gurten und auf dem Bachtel, um an den denkwürdigen Folksong-Tagen die neuen Richtungen des Lieds, der Musik, des Tanzes zu sehen, die fast alle auf irgendeine Art an die einst während Fest und Alltag so wirksamen Überlieferungen des Volkes anknüpfen. [...] Sind sie nicht alle, ganz unabhängig von den so vielfältigen Weltanschauungen, zu denen sie sich äusserlich bekennen, ganz einfach zusammen wieder auf dem Weg zu einem Dasein, in dem Freude und Leid viel gemeinsamer erlebt wurden als heute? Zu einem Dasein, dem unser Land einst, als unübersichtliches Zusammenspiel seiner fast unabhängigen Zellen, der Gemeinden, auf ihre Freiheit stolzen Handwerkerzünfte, Alpengenossenschaften der Hirten, Grossfamilien, Kilterbünde, vielleicht viel näher war, als dann im Kraftfeld des entarteten Industrialismus des 19. Jahrhunderts.

<p>Wir sind seit Gründung unseres Orchesters im Jahre 1908 stets bemüht gewesen, unserer werthen Kundschaft alle Neuerungen auf dem Gebiete der Tanzmusik zu bieten. • Wir haben alle Instrumente versucht und stehen heute konkurrenzlos auf die Zusammenstellung eines Orchesters da.</p>  <p>Moderne Besetzung</p> <p>Sie wollen gewiß Ihren Anlaß zu einem vollen Erfolg durchführen, dann können wir Sie in allen Teilen befriedigen.</p> <p>Wir spielen in moderner Besetzung mit Klavier, I. Violine, Saxophon und Jazzband auf und für alle Gänge in Ländlerbesetzung mit Tromm. Handharfe, I. Violine, II. Violine, Klarinette.</p>	<p>Sie haben somit den Vorteil, je nach Wunsch, das Orchester in moderner oder Ländlerbesetzung aufspielen zu lassen. • Die Frage, wollen wir ein Jazzorchester oder eine Ländlermusik engagieren, fällt somit weg, da Sie ja mit uns beides vereint finden. • Wir sind daher überzeugt, mit unseren Bemühungen auch Ihnen geholfen zu haben und hoffen</p>  <p>Ländler Besetzung.</p> <p>gerne, Ihre Berücksichtigung zu finden. • Normale Besetzung 4 Mann (auf Wunsch verstärkt). Für kleine Anlässe auch von 1-3 Mann.</p> <p>Bestellungen sind immer möglichst frühzeitig (am besten sobald der Ballsaal bestellt), auszuführen.</p>
---	---

Prospekt der Tanzkapelle «Jolly-Band» um 1925, SLB. Die Tanzformation tritt sowohl als Jazzband wie als Ländlerkapelle auf. Das Auseinanderleben verschiedener Musiksparten verstärkte sich nach dem Ersten Weltkrieg und führte bald zu heftigen Glaubenskämpfen, die teilweise bis heute andauern.

Anstösse dafür, die ganze Musiklandschaft – traditionelle Volkslieder aus verschiedensten Ländern neben Beatles-Songs, Chansons neben einem barocken Kanon – zu ihrem Recht kommen zu lassen, findet man heute vor allem im Musikunterricht der Schulen, so dass die seit einem Jahrhundert errichteten Mauern zwischen Kunstmusik, ‹wertvoller› Volksmusik und ‹wertloser› Unterhaltungsmusik immer stärker in Frage gestellt wird.

Der Jazz

Imagine that you are a cultivated, well informed European musician. The year is 1900. Like so many of your friends, you spend a great deal of time wondering about the future of music. What will the new century hold? [...] It would certainly not occur to you that anything interesting could come from the United States of America: and not merely from that notoriously uncultivated country, but from the very dregs of its lowest classes. If anyone had told you that the most potent musical force of the twentieth century was to be American gutter music, you would have doubted his sanity.⁴⁸⁴

Hatte schon der Tango kurz vor dem Ersten Weltkrieg die Gemüter erhitzt, so entwickelte sich die Debatte über den Jazz in der Zwischenkriegszeit zur eigentlichen kulturtheoretischen Grundsatzdiskussion. Sich auf Oswald Spenglers 1918 erschienenes Buch «Der Untergang des Abendlandes – Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte» stützend, das mit seinen Thesen über den Zerfall alternder Kulturen zu den einflussreichsten Schriften der Zwischenkriegszeit gehörte, ging es den Gegnern des Jazz um nicht mehr und nicht weniger als um die Abwendung des Untergangs der europäischen Kultur. Ein weitverbreiteter Kulturpessimismus verband sich mit Rassentheorien zu einem elitären Weltbild, in dem die «Negermusik» keinen Platz als Kulturleistung beanspruchen konnte und geradezu zum Symbol der kulturellen Entwurzelung wurde, die man in der Zeit eines grossen Wandels in allen Bereichen des täglichen Lebens beklagte.

Schon 1920 wurde in Bern die «Alice Jazz Band» gegründet, die zu den ersten Jazz-Formationen in der Schweiz gehörte und der als Vorlage für ihre Musik Schallplatten und gelegentlich amerikanische Bands auf Europatournee dienten.⁴⁸⁵ Der frühe Jazz in Bern war eine Angelegenheit begeisterter Amateure, konnte doch davon hier niemand leben,



Robert Gerster, Rocking chair, One Step, Umschlagzeichnung von Armin Bieber (1892-1970), Bern 1919, SLB. Daniel von Wyttenbach, Tommy, Fox-Trot, Umschlagzeichnung von B. de R., Bern 1920, SLB. Amerikanische Tänze galten nach dem Ersten Weltkrieg als der letzte Schrei. Auch in Bern wurden nun anstelle der traditionellen Salonstücke Tänze mit modischen Synkopen und englischen Titeln publiziert. Aus den Umschlagzeichnungen spricht ein neues Lebensgefühl.

und auch Teddy Stauffer, der sich in den zwanziger Jahren für den Jazz begeisterte, gelang der Schritt zum Profimusiker nicht in seiner Vaterstadt, sondern in Berlin und später in mondänen Ferienorten Europas und Amerikas. In gleicher Weise machte Hazy Osterwald, der 1922 als Richard Osterwalder in Bern geboren wurde und als Mitglied der Schülerband «Black Clan» sich für den Jazz begeisterte, seine Karriere als Unterhaltungsmusiker im Ausland.⁴⁸⁶

In der ersten Zeit wurde der Jazz in Europa als reine Tanzmusik angesehen: Eine ganze Reihe von neuen Tänzen – Foxtrott, Charleston etc. – wurden als «Jazztänze» bezeichnet, und Tanzkapellen nahmen nun regelmässig Jazzstücke in ihr Repertoire auf, ohne sich allerdings auf diese Musikrichtung zu spezialisieren. Vieles, was in der Zwischenkriegszeit als «Jazz» bezeichnet wurde, war traditionelle Unterhaltungsmusik mit einigen dem Jazz entliehenen Harmonien und Synkopen.

In den frühen zwanziger Jahren spielten oft die gleichen Kapellen Ländler- und Jazzmusik, doch war unübersehbar, dass sich die Tanzmusik in zwei klar unterschiedene Bereiche geteilt hatte, so dass am grossen «Bärndütsch-Fest» 1924 der Heimatschutz im Programm in urchigem Berndeutsch ankündigen konnte:⁴⁸⁷

Me cha o nach Note tanze. Uf em Tanzbode uf em Münsterplatz wird nöümödisch gnöbelet u gränggelet un uf dene zweine uf der Plattform wird Walzer ghobset, Schottisch agloufjet u Polka gschlungget.

Ein eigentliches Wissen um den Jazz und seine mannigfaltigen Formen bildete sich erst langsam heraus und brauchte Jahrzehnte, um ernst genommen zu werden.

Das eigentliche Medium des Jazz war die Schallplatte, die die grossen Hits verbreitete und deren Interpreten weltberühmt machte. Doch nach dem Ausbruch der Weltwirtschaftskrise 1929 dehnten sich die Eu-

Cotton Club Serenaders

En août 1939 • Un orchestre américain • Les vrais maîtres du Jazz • Les toutes dernières nouveautés de New-York • Une musique cultivée pleine de vie et d'imprévu • Un rythme irrésistible • Des noirs pleins de tempérament • Les musiciens qui composaient le célèbre orchestre de

Bobby Martin

au Chikito

Neuengasse 28 BERNE

The advertisement features a stylized line drawing of four African American men in suits, representing the Cotton Club Serenaders. One man is playing a saxophone, another is playing a trumpet, and two others are in the foreground, one holding a microphone. The text is arranged around the drawing, with the band name at the top, the artist's name to the right, and the venue name in large letters at the bottom. Bilingual promotional text is located between the band name and the artist's name.

Inserat für das Jazzorchester Bobby Martin 1939, Zeichnung von Armin Bieber (1892-1970), «Bärenspiegel» 1939, StUB.



Das neueste Jazz-Orchester, Karikatur im «Bärenspiegel» 1931, StUB. Der Jazz wird hier – einmal mehr – als «organisierter Lärm» und «Negermusik» dargestellt.

ropatourneen amerikanischer Musiker aus, denn in ihrer Heimat war der Markt fast völlig ausgetrocknet. Auch die Schweiz wurde nun regelmässig von den Grössen des amerikanischen Jazz besucht, der in allen Varianten gegenwärtig wurde und dessen Popularität nicht nur als Tanz-, sondern auch als Konzertmusik unaufhaltsam stieg. Im Jahr 1934 gastierte erstmals Louis Armstrong im Casino Bern - ein Schock für den Kritiker des «Bund».⁴⁸⁸

Der grosse Kasinosaal platzvoll. Das junge Publikum begeistert, fasziniert. Man brüllt einem schwarzen Mann zu, der vorn auf dem Podium bald die Trompete bläst, bald mit dem Gang eines Halbwilden seinen Verehrern zugrunzt. Ohne alle Reserven. Wir kennen den Rhythmus aus den Afrikafilmen, wo die Tänzer ihre Kunst bis zum Umfallen bringen. Jetzt haben wir das alles auch gesehen: kombiniert. Elf Mann, davor der schwarze Dirigent. Zwölf einwandfreie Techniker, Virtuosen auf ihren Instrumenten. Und das Ganze: ein erschreckender Alptraum.

Wenn man bedenkt: ein Saal voll gebildeter, zivilisierter Europäer, ein Saal voll Schweizer jubelt einem Neger zu, der nach unserem Empfinden – alle menschliche Würde bewusst lächerlich macht, der nicht Musik um der Musik willen, sondern musikalische Attribute um äusserlicher Effekte willen darbringt: dann kann man wahrlich um den Fortbestand unserer ererbten Kultur bange sein. Technik, Können, Rhythmus her oder hin: wichtiger als das Was war schon immer das

Wie. Das Wie des Herrn Louis Armstrong hat uns offen missfallen. Die Kritiklosigkeit des Publikums aber hat uns geschmerzt.

Eine Aufzählung solch vernichtender Urteile liesse sich beliebig verlängern.⁴⁸⁹ Doch als der Nationalsozialismus in Deutschland den Jazz fast vollständig unterdrückte und auch in den anderen totalitären Regimes Europas diese Musik als Ausdruck dekadenter Kulturlosigkeit angesehen wurde, war die Schweiz dank ihrer Isolation eines der wenigen europäischen Länder, wo eine Jazzkultur wenigstens im Ansatz weiterbestand:⁴⁹⁰

Der «Swing Club Bern», dessen prominentester Dauergast der amerikanische Saxophonist Glyn Paque war, bildete in den Kriegsjahren eines der wenigen verbliebenen Refugien in Europa für den vom Nationalsozialismus verpönten Jazz. Als sich für Jazzmusiker die Grenzen wieder öffneten, ging der Klub nach Kriegsende ein.

Die «geistige Landesverteidigung» stand vor dem Dilemma, dass der Jazz zwar auf der einen Seite nicht die gewünschte heimatverbundene Musik verkörperte, auf der andern Seite aber doch ein Symbol für ein freiheitliches und demokratisches Amerika war, von dem man die Rettung Europas erwartete. Mit deutlicher Ablehnung begegnet der Chronist der «Berner Woche» 1943 der Allgegenwart der Jazzmusik in Tanzlokalen und im Radio:⁴⁹¹

Auf allen Tanzdielen – nicht nur der Stadt – in den grossen Restaurants, in den Hotels, im Sommer und Winter, erklingen die Melodien des Jazz oder besser und genauer: die Geräusche des Jazz; denn eine Melodie kann meist mit dem besten Willen nicht festgestellt werden. Und, oh Schrecken: wenn wir unseren Radioapparat in Gang bringen – erst mal Beromünster, dann Sottens und zuletzt Monte Ceneri einschalten, tönt uns sehr, ach allzu häufig der Lärm eines Jazzorchesters entgegen. [...] Wer aber den Jazz beschreiben möchte, dem seien folgende Verben empfohlen: quietschen, rasseln, klopfen, krächzen, miauen, rülpsen, heulen, quacken, zischen und vielleicht noch pfeifen.

Der Artikel mit seiner schon damals abgedroschenen Polemik blieb nicht unwidersprochen, setzten sich doch viele Berner vehement für den Jazz ein.⁴⁹²



Bei Swings:

Sie: Tschonny, chouf doch äntlich e nöie Radio.

Er: Nid bevor dä da abzahlt isch.

Sie: O je, bis denn si mer scho lang wieder gschide.

Bei Swings, Karikatur aus dem «Bärenspiegel» 1943, StUB. Alle Übel der modernen Zivilisation treffen hier zusammen: Tabak, Alkohol, Sittenzerfall und Swing.

Als Tanzdiele mit verändertem Charakter entstand neu das «Dancing», ein Lokal, dessen Geschichte noch zu schreiben ist. Ein Prospekt eines «Dancing Würgler» aus der Zwischenkriegszeit zeigt auf einer Photographie die drei Mann der «Maxim Band», Pianist, Schlagzeuger und Geiger, deren Repertoire 310 Nummern mit den Tänzen Marches, One-Step, Fox-Trott, Charleston, Blues, Valses, Boston und Tango zählte.⁴⁹³

In den dreissiger und vierziger Jahren werden die Lokale «Chikito» und «Perroquet» als Zentren einer Jazzkultur genannt⁴⁹⁴, und dass die «New Hot Players», die von 1940/41 während sechs Wochen im «Chikito» auftraten, die beachtliche Zahl von 4600 Personen anzuziehen vermochten, ist Beweis für den Anfang eines bisher völlig unbekanntes Nachtlebens.⁴⁹⁵

Der in Bern wohnende Vincent O. Carter beschreibt in seinem «Bern Book», einer autobiographischen Annäherung an das Bern der fünfziger Jahre, die Atmosphäre eines solchen Lokals und lässt etwas von dem damit verbundenen neuen Lebensgefühl erahnen.⁴⁹⁶

For, if it really were a «long Wednesday night» the orchestra would be playing downstairs in the Chikito, a pretty good orchestra usually, one that played a variety of musical styles tolerably well and sometimes excellently, Jazz, German and Viennese waltzes, tangos, polkas, sambas, fox and slow trots, which they sang in three or four languages. And there would probably be a floor show though not necessarily. As I would enter the pleasant atmosphere, men and women would smile at me for various reasons unknown to me, all of which I interpreted as questionable. Occasionally a roving eye accentuated by a raised eyebrow would ask me a tacit question, and I would contrive to take a seat, as I could find one, facing it.

Für die traditionellen Konzertcafés bedeuteten die neuen Tanzlokale das Ende, und wenn sich auch das Orchester des Kursaals in Zusammenarbeit mit dem Radio Bern noch einige Jahre über Wasser halten konnte, geriet es mit der Wirtschaftskrise in immer grössere Schwierigkeiten, und der Kursaal wandelte sich schliesslich auch mehr und mehr zu einem Dancing.⁴⁹⁷

Seit den sechziger Jahren kristallisierte sich ein spezifisch bernisches Interesse an der Pflege des traditionellen Jazz heraus, dessen Eckpfeiler die beiden 1961 gegründeten und nun in die Jahre gekommenen



Die Sängerin Linda Hopkins am Jazz-Festival 1993 in Bern.



Jazztanz in Bern, aus einer Choreographie von Alain Bernard 1970.

Bands «The Wolverines» und die «Longstreet Jazz Band» bis heute bilden, wobei gerade diese in den frühen sechziger Jahren noch durchaus für Unruhe und Aufregung sorgte:⁴⁹⁸

Die erste Stunde war ruhig – die Polizei hatte das Tanzen verboten. Was in der zweiten Stunde geschah, ist kaum zu beschreiben – man muss es selbst miterlebt haben: die Polizei befahl den Leuten zu tanzen (dank Bier). Der Bierkeller barst fast, die Leute prügelten sich um die Plätze. Wir spielten von Volk und Bier aufgeheizt bis gegen 1 Uhr – als wir abrechnen mussten, da einige weibliche Personen zu heiss bekamen und sich auszuziehen begannen.

Eigentliche Jazzlokale, die einzig Konzertlokale sein wollten, entstanden in den sechziger Jahren mit dem «Shalimar», das lange Zeit das Lokal der «Wolverines» war, und der «Mahogany Hall», 1968 im ehemaligen Café Klösterli von der «Longstreet Jazz Band» eröffnet.

1959 wurde von Alain Bernard in Bern die erste Schule für Jazz-Tanz eröffnet, eine in Europa noch kaum beachtete Form des Bühnen-

tanzes, womit ein wichtiger Aspekt der Jazz-Kultur auch hier bekannt und verbreitet wurde.⁴⁹⁹

Bern blieb immer eine «Hochburg des Dixieland-Jazz und Swing», und das seit 1976 regelmässig veranstaltete Jazzfestival im Kursaal wurde auch schon als das «Mekka des Mainstream Jazz» bezeichnet.⁵⁰⁰

Dass auf diese traditionalistische Musik die Vertreter moderner Jazzrichtungen wie Free Jazz und Funk mit der gleichen Verachtung wie im Konzertsaal die Mitglieder der Neuen Horizonte auf das Publikum der Abonnementskonzerte blicken, zeugt auch hier innerhalb derselben Musiksparte von einer Differenzierung, die oft sektenhafte Züge aufweist. Im «Gaskessel» und in der «Dampfzentrale» können heute weniger populäre Formen des Jazz zu Gehör gebracht werden.

Vom Beat zum Rock

War vor dem Zweiten Weltkrieg in der Unterhaltungsmusik der deutsche Schlager und das Tanzlied vorherrschend, so kamen nach dem Krieg vor allem auch amerikanische Einflüsse zum Tragen. Der Rock 'n' Roll der fünfziger Jahre schlug zwar einige Wellen, zu grossen Debatten scheint es aber nicht gekommen zu sein, denn die Schlager kamen und gingen, und Modetänze machten Furore und wurden vergessen.

In diese von keiner ideologischen Auseinandersetzung getrübe Beschwingtheit wirkte das Erscheinen des Beat wie eine Bombe, deren Erschütterung sich kaum aus der Musik allein erklären lässt, knüpften doch die Beatmusiker durchaus an die Tradition der fünfziger Jahre an. Mit dem Beat aber entstand eine Jugendbewegung, deren radikale Absage an die Erwachsenen sich mit dem Anspruch verband, eine eigenständige Gegenkultur schaffen zu wollen. So wurde der Beat zum Gegenstand eines Machtkampfes und einer emotionsgeladenen Auseinandersetzung, die Mitte der sechziger Jahre auch die Schweiz erreichte. Die Lehrer tobten, viele besorgten Eltern glaubten, die Erziehung ihrer Kinder sei endgültig gescheitert. Ebenso schockiert kommentierte der «Schweizerische Tanzmusiker», das Organ des Schweizerischen Tanzmusikervereins, der alle Stile vom Rock 'n' Roll bis zur Ländlermusik unter einen Hut zu bringen versuchte, ein frühes Beat-Konzert 1966:⁵⁰¹

Beat-Konzert in Bern

Drei Beat-Formationen spielten jüngst im «Kursaal» zur hellen Freude ungezählter Teenagergemüter auf. Es wäre einigermaßen

schwierig, die Nuancen in den gebotenen Produktionen gebührend zu würdigen; höchstens im Haarschnitt waren gewisse Unterschiede von Band zu Band zu konstatieren: die Schweizer «Times» waren da recht gemässigt, und die «Kinks» aus England wahrten die «klassische» Beatles-Länge, während den Schweizer «Sauterelles» die blonde Lockenzier bis auf die Schultern nieder wallte. Im übrigen verstanden es alle drei Gruppen gleichermassen, mit elektrisch verstärkten Gitarren, Schlagzeug und einigen halbsweg artikulierten Kehllauten die Trommelfelle der Zuhörer arg zu strapazieren, wobei man immerhin der Ausdauer, mit der die Spieler ihre Instrumente bearbeiteten, die Anerkennung als sportliche Leistung nicht versagen kann. Die Kursaaldirektion hatte vorsorglich alles Mobiliar aus dem Saal räumen lassen.

Als Auflehnung gegen den Unterhaltungsmusikbetrieb der älteren Generation setzte der Beat die Lautstärke und den konsequenten Einsatz elektrisch verstärkter Instrumente gezielt ein, wobei allein schon die Lautstärke ausreichte, jegliches traditionelle Publikum in die Flucht zu schlagen. In seinem Vorwort zu einer kurzen Geschichte der Berner



Die Beat-Band «The Morlocks» Mitte der 60er Jahre, Photo Privatbesitz Bern.

Beatgeschichte schildert Samuel Mumenthaler die Beweggründe der begeisterten Jugendlichen:⁵⁰²

«Yeeh-Yeeh», die echt bernische Alternative zum «Yeah-Yeah» der Beatles und dem «Yé-Yé» der Franzosen war das Not-Ventil zum Ausstieg aus dem Kleinstadt-Mief.

Eine ganze Reihe von Bands entstand, die meist nur kurze Zeit zusammenblieben und nur selten den Sprung zum professionellen Musizieren wagten. Neben den «Jetmen» und den «Black Caps», die vielleicht in Erinnerung geblieben sind, errang die Gesangsgruppe «Peter Sue & Marc» zwischen 1968 und 1981 einige Erfolge, allerdings in enger Anlehnung an die traditionelle Schlagerszene.⁵⁰³

Die Beatwelle war von den übermächtigen englischen Vorbildern wie den Beatles oder den Rolling Stones geprägt, deren Schallplatten den einheimischen Bands als Richtschnur dienten und deren Faszination aus der Musicbox die Berner Rockgruppe «Poison Rain» ein nostalgisches Lied gewidmet hat:⁵⁰⁴

*s'isch wider
das aute Gfüeu us Rolling Stones u Beatles
dä Kampf zwüsche Rouch u Stimme gäge d'Musigbox
das aute Gfüeu us Rolling Stones u Beatles
wie du der Text nie kennt hesch bi däm komische Refrain.
Rolling Stones u Beatles, Rolling Stones u Beatles
Rolling Stones u Beatles u ne chliine Bitz vo dir.*

Zu Beginn der siebziger Jahre wandelte sich der Beat zum Rock, löste sich von den allgegenwärtigen englischen Vorbildern und war für neue Impulse empfänglich. Hier nun schlug auch die Stunde für den Beginn einer eigenständigen Berner Szene, wobei das Mundartchanson, die Jazzszene um die Swiss Jazz School und die Hinwendung zu einer vergessenen und verdrängten Volkskultur, wie sie vor allem Sergius Golowin wieder ins Bewusstsein gebracht hatte, den Nährboden für eine spezifisch bernische Rockszene vorbereitet hatten.

Dieser Übergang brachte auch eine Distanz zur bisher fast obligatorischen englischen Sprache, was 1972/73 in Bern Polo Hofer und den «Rumpelstilz», gefolgt von grösseren und kleineren, meist kurzlebigen Formationen, das Tor zum Mundartrock öffnete. Neben einigen weni-

Good News & Frontaux Sounds
present exclusively **IN CONCERT:**

ROLLING STONES

GUEST STAR **BILLY PRESTON**

Dienstag, 25. September 1973, 19.00 h
Kassa und Türöffnung: 18.00 h

Mittwoch, 26. September 1973, 15.00 h und 19.30 h
Kassa und Türöffnung: 14.00 h und 18.30 h

FESTHALLE BERN

Bitte Vorverkauf benützen!

Verbilligte
Bahnbillette
ab Zürich, Olten, Basel,
Lausanne, Gené

VORVERKAUF:

Bern: Musik, Beigert, Feldmann Discount, Lord Klöhner	Wetzikon: Rawi-Rosen
Basel: Bille & Musaget, Feldmann Discount	La Chaux-de-Fonds: Radio Brugger
Zürich: Jelmoli-City, Jacklin Pfauen, Hug, Feldmann Discount, Musicland	Chur: Jacklin & Co.
Aarau: Coop City	Luzern: Grammo-Studio
Winterthur: Pick Up	Neuchâtel: Hug & Cie.
Schaffhausen: Music Center Groner	Locarno: Music Store
Zug: Grammo-Studio	Thun: Radio Moser
Basel: Buchhandlung Scherz	
Lausanne: M. & P. Foelisch	
Montreux: Office du Tourisme	
St. Gallen: Musik Hug, Cinderella-Shop	
Genève: Grand Passage SA	

Plakat eines Konzertes der «Rolling Stones» in Bern 1972, Privatbesitz Bern.

gen professionellen Musikern finden bis heute immer wieder Mittelschüler und Lehrlinge zu einer Band zusammen, die sich aber meist mit dem Abschluss der Ausbildung auflöst. Es fällt auf, dass in allen diesen Bands der 70er und 80er Jahre nur ganz selten Frauen mitmachen. Sollte die Rockmusik eine der letzten Männerbastionen der Musikgeschichte sein? Die 90er Jahre werden die Antwort bringen: Erst in den allerletzten Jahren sind Frauen, vor allem Sängerinnen, manchmal auch ganze Gruppen selbst in der einheimischen Rockszene anzutreffen.

Während in den siebziger Jahren in Bern Polo Hofer und seine verschiedenen Bands dominierten, trat in den letzten zehn Jahren eine neue Generation von Musikern an die Öffentlichkeit, deren Szene Thomas Küng ironisch beschreibt:⁵⁰⁵

Die Wüste lebt, die Schweizer Rockszene blüht wie in den sechziger Jahren. Wer ein Instrument gerade halten kann, ist in einer Band, und

wer das Instrument schräg hält, ist ein «genialer Dilettant», ein echter Künstler.

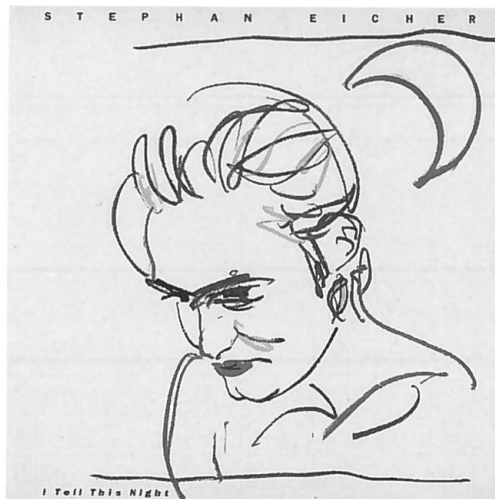
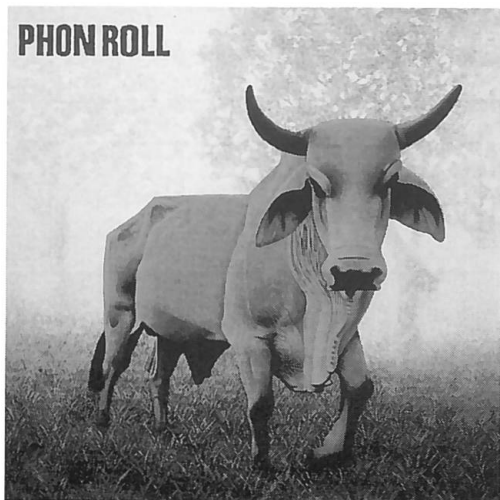
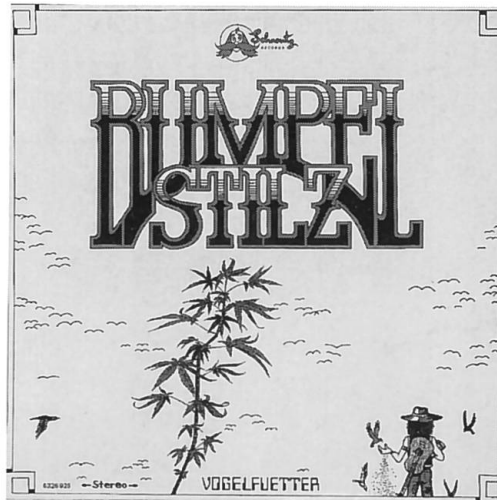
Der Wind des englischen Punk bläht auch deutschen und Schweizer Bands die Segel, die ihre Provinzialität trotzig zur Qualität erheben. Vorbilder sind ja gut und recht, aber das Eigenständige zählt.

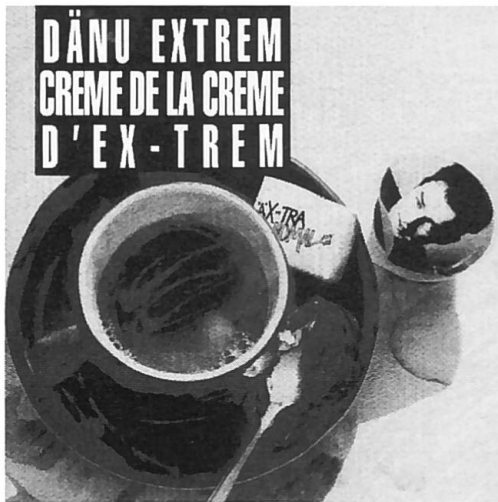
Die bereits zur Tradition gewordene Gattung des Mundartrocks setzten Gruppen wie «Züri West» und «Patent Ochsner» fort, die in den seit 1983 sendenden Lokalradios wichtige Unterstützung fanden. Endgültig «etabliert» hat sich der Rock wohl damit, dass heute Unterrichtsstoff in den Schulen ist, was vor 25 Jahren noch das Entsetzen der Lehrer erregt hat:⁵⁰⁶

«Einheimische Rock- und Pop-Gruppen sind Mangelware in Bern», meinte 1982 Urs Marc Eberhard, Chef des Schulamtes, als in der «Berner Zeitung» die Frage nach der Bedeutung der Rockmusik für die Berner Jugend aufgeworfen wurde. Eine Flut von Leserbriefen, in denen sich SchülerInnen, Eltern und LehrerInnen für den Rock einsetzten und forderten, dass man sich auch in der Schule damit befassen sollte, veranlasste Eberhard – und nicht nur ihn – umzudenken. 1983 gab die Schuldirektion grünes Licht für das Projekt «Rock in der Schule», womit erstmals elektrische Gitarren in den Schulstuben Einzug hielten.

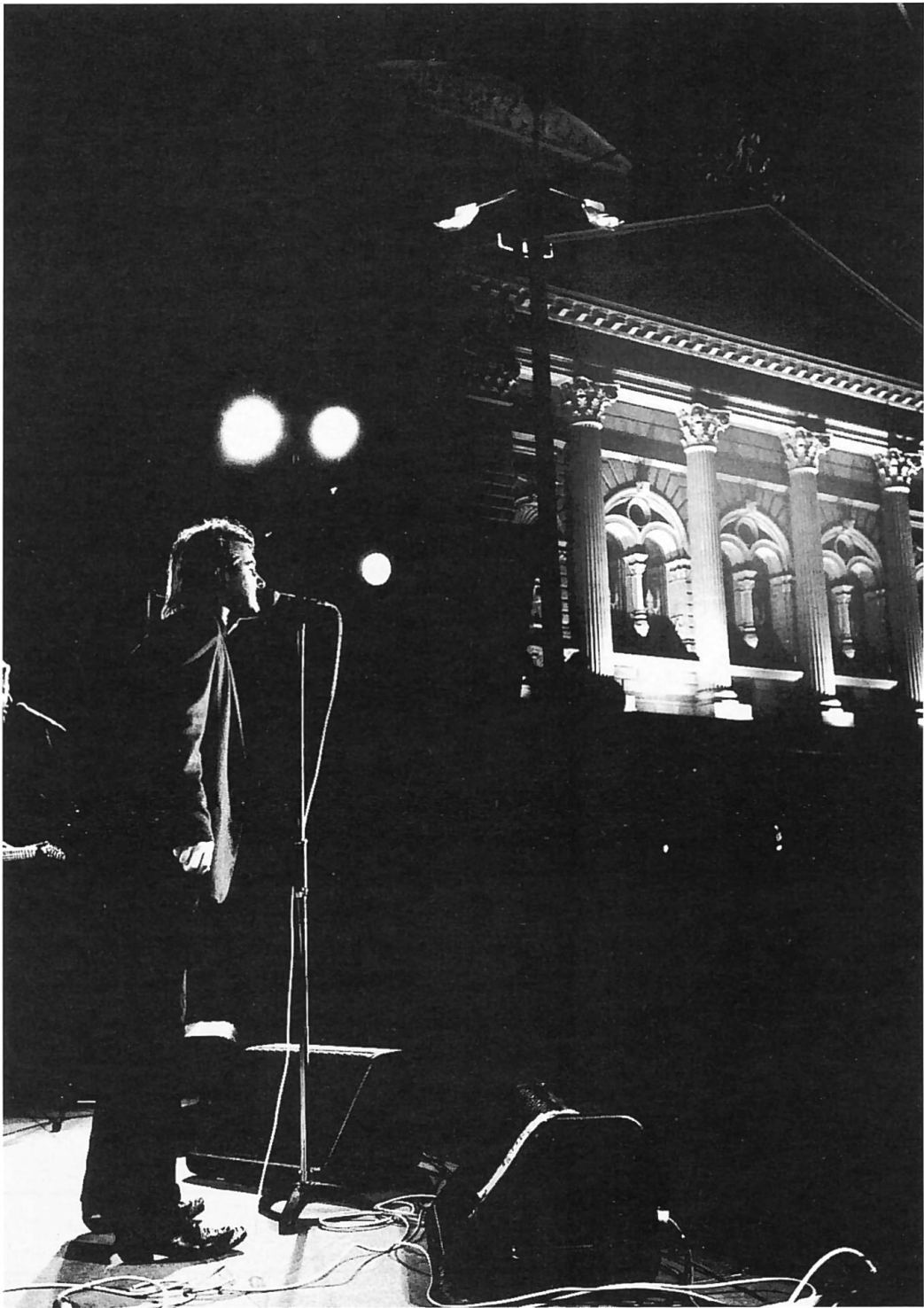
Mit dem Beat und Rock entstanden auch neue Tanz- und Konzertlokale für Jugendliche, allen voran die Tanzdiele Matte, die im Jahr 1966 geschaffen wurde und für die die beiden Disco-Wellen Ende der siebziger und Mitte der achtziger Jahre den Höhepunkt bildeten.⁵⁰⁷ Danach wurde sie das Opfer völlig veränderter Tanz- und Musikgewohnheiten, so dass 1989, zwei Jahre vor der Schliessung wegen mangelnder Besucher, der Vorstand feststellen musste:⁵⁰⁸

Zu dieser Zeit waren in den grösseren Städten sogenannte «Acid»-Parties im Gange, die eine Menge Jugendlicher anzogen. Der «Sinn» einer solchen Party lag im Geniessen völlig stupider Musik, nachdem man sich mit Drogen verschiedenster Art für Musik solcher Art empfänglich gemacht hat. Die negativen Begleiterscheinungen solcher «Acid»-Parties hielten wir von der Tanzdiele Matte fern, indem wir diese Musik nur äusserst beschränkt im Programm hatten.





Pop und Rock in Bern: Plattenhüllen aus den letzten Jahren.



Nationale Monumente ... Die Gruppe «Züri West» tritt 1989 an einem Konzert vor dem Bundeshaus auf.

Nicht nur, dass seit jeher in Bern ein akuter Mangel an Übungslokalen und Auftrittsmöglichkeiten für Rock- und Popbands herrscht, es fehlt überhaupt an geeigneten Orten, wo sich eine eigenständige Jugendkultur artikulieren kann. Gaskessel, Dampfzentrale, Reithalle und das Tscharnergut bieten immerhin regelmässige Konzertmöglichkeiten, doch reicht dieses Angebot für die schätzungsweise 250 Bands im Raume Bern nicht aus.

Die Rockmusik wurde für viele zur identitätsstiftenden Kultur in den letzten 25 Jahren, und was als Jugendkultur begann, hat heute längst auch andere Altersgruppen erfasst, schon allein deshalb, weil die Teenagers der sechziger Jahre heute etablierte Damen und Herren im «besten Alter» sind.

Was heute die Rockmusik zum Zeitsymbol macht, lässt sich zu allen Zeiten und in allen Sparten der Musikgeschichte als Identitätsfindung einer Gruppe im Rausche der Musik feststellen. Polo Hofer, nun seit dreissig Jahren im Geschäft, beschreibt 1992 mit Pathos diese Kraft, sie schon beinah ins Magische überhöhend:⁵⁰⁹

Der Rocksänger-Schamane muss chamäleonartig alle fünf Minuten wie ein Schauspieler die Verkörperung des Charakters im jeweiligen Lied darstellen und dabei doch sich selber bleiben. Er muss flexibel sein und trotzdem eine eigene Meinung haben. Er sagt/singt sie laut, stellvertretend für die Namenlosen am Bühnenrand. Es muss zu den grundsätzlichen Bedürfnissen gehören und ist wohl eine ewige Sehnsucht des Menschen, dass er das gemeinschaftliche Erleben beglückender Zustände sucht, dieses wohlige metaphysische Erschauern. Eine Flucht aus der Eintönigkeit des in Sachzwängen ablaufenden Alltags. Die Vorstellung, dass es möglich sein muss, aussernormale Momente von Extase und freudiger Trance, von sinnlicher Erregung und geistiger Befreiung in diesem Jammertal der Menschheit herbeizuführen, ist die zentrale Treibkraft aller Zusammenkünfte und Feierlichkeiten, die nicht unmittelbar der Arbeit dienen.

ANHANG

ABKÜRZUNGEN

BAR	Schweizerisches Bundesarchiv
BBB	Bürgerbibliothek Bern
BHM	Bernisches Historisches Museum
KB	Bibliothek des Konservatoriums Bern
KMB	Kunstmuseum Bern
SLB	Schweizerische Landesbibliothek Bern
SLM	Schweizerisches Landesmuseum Zürich
STAB	Staatsarchiv des Kantons Bern
StUB	Stadt- und Universitätsbibliothek Bern

LITERATUR

Die nur beiläufig verwendete Literatur ist in den Anmerkungen vollständig zitiert; für die übrigen Werke wurden die im Folgenden am linken Rand aufgeführten Abkürzungen verwendet.

Adelmann	Olga Adelmann, Die Alemannische Schule. Archaischer Geigenbau des 17. Jahrhunderts im südlichen Schwarzwald und in der Schweiz. Berlin 1990
Aeschbacher 1980/81	Gerhard Aeschbacher, Die Reformation und das kirchenmusikalische Leben im alten Bern, in: AHVB 64/65, 1980/81, S. 225-247
Aeschbacher 1988	Gerhard Aeschbacher, Über den Zusammenhang von Versstruktur, Strophenform und rhythmischer Gestalt der Genfer Psalmlieder, in: Jahrbuch für Liturgie und Hymnologie, Hannover 1988
Aeschbacher 1989	Gerhard Aeschbacher, Musik im Kontext musikalischer Wirklichkeit, in: Musik in der evangelisch-reformierten Kirche. Eine Standortbestimmung. Zürich 1989
Aeschbacher 1989a	Gerhard Aeschbacher, Niklaus Käsermann: Geistliche Oden und Lieder von C. F. Gellert, in: Musik und Gottesdienst 1989, 4
AHVB	Archiv des Historischen Vereins des Kantons Bern. Bern 1855 ff.
Amann	Hans Amann, Die Schweizerreise der Familie Mozart. Bern 1991
Andenken	Andenken an das Kantonal-Musikfest zu Bern 1824. Bern 1824
Anshelm	Valerius Anshelm, Berner Chronik, 6 Bde. Bern 1884-1901
Arbeiter-Sängerbund	50 Jahre Arbeiter-Sängerbund Bümpliz 1911-1961. Bümpliz 1961
Arbeiter-Sängerverband 1988	100 Jahre Schweizerischer Arbeiter-Sängerverband 1888-1988. Bern 1988

- Arbeitermusik 50 Jahre Arbeitermusik der Stadt Bern 1919-1969. Bern 1969
- Arbeitermusikverband 1985 Kantonaler Arbeitermusikverband. Festschrift zum 25-jährigen Jubiläum. Bern 1985
- Arbeitersängerbund 1913 Heinrich Häusler, Gedenkschrift zum 25jährigen Bestande des Arbeitersängerbundes der Schweiz 1888-1913. Basel 1913
- Bach-Chor 25 Jahre Berner Bach-Chor. Bern 1991
- Bachmann 1981 Brigitte Bachmann-Geiser, Volksmusikinstrumente der Schweiz. Leipzig/Zürich 1981. (Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente Serie I, Bd. 4)
- Bachmann 1987 Brigitte Bachmann-Geiser, Volkstümliches Musizieren in Stadt und Land, in: Berner Enzyklopädie Bd. IV: Kunst und Kultur im Kanton Bern, Bern 1987, S. 176-181
- Ballstaedt/Widmaier Andreas Ballstaedt/Tobias Widmaier, Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis. Stuttgart 1989
- Balsiger 1977 Max Ulrich Balsiger, 100 Jahre Bernischer Orchesterverein, in: Der Bund, 2./3. Dezember 1977
- Balsiger 1988 Max Ulrich Balsiger, Von Fritz Brun bis Peter Maag: Dirigentwahlen in Bern, in: Der Bund, 13.2.1988
- Balsiger 1993 Max Ulrich Balsiger, Kühne Konzerte in der Französischen Kirche Bern. Die Volkssinfoniekonzerte des Bernischen Orchestervereins (BOV) unter Adolf Pick, Eugen Papst und Albert Nef von den Anfängen bis 1935, in: Der kleine Bund, 25.9.1993
- Baumann 1976 Max Peter Baumann, Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels. Winterthur 1976. (Diss. phil. Bern)
- Baumann 1977 Max Peter Baumann, Funktion und Symbolik: zum Paradigma «Alphorn», in: Studia instrumentorum musicae popularis V, Stockholm 1977, 27-32
- Baumann 1981 Max Peter Baumann, Bibliographie zur ethnomusikalischen Literatur der Schweiz. Mit einem Beitrag zu Geschichte, Gegenstand und Problemen der Volksliedforschung. Winterthur 1981
- BBGKA Blätter für bernische Geschichte, Kunst und Altertumskunde. Bern 1905-1929
- Berger Roland Berger, Bärner Yeeh-Yeeh. Bern 1992
- Berlincourt Anne Berlincourt, Allegro molto moderato. Etude sur la vie musicale à Berne dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle (1880-1890). Berne 1991. (Maschinenschrift Historisches Institut)
- Bernard Alain Bernard. Choreograph und Jazztanz-Pädagoge. Bern 1984
- Berner Gemischter Chor 75 Jahre Berner Gemischter Chor 1901-1976. Bern 1976
- Berner Männerchor 1910 Festschrift des Berner Männerchors zur Feier des 50-jährigen Bestehens des Vereins 1860-1910. Bern 1910
- Berner Männerchor 1960 Georg Bieri, 100 Jahre Berner Männerchor. Bern 1960
- Bernischer Kantonalgesangsverein 125 Jahre Bernischer Kantonalgesangsverein 1828-1953. Bern 1953
- Biber 1955 Walter Biber, Aus der Geschichte unserer Musikgesellschaften, in: Jubiläumsschrift 50 Jahre Bernischer Kantonalmusikverband 1905-1955. Bern 1955

Biber 1980	Walter Biber, Kleiner historischer Abriss über das bernische Trommler- und Pfeiferwesen, in: 100 Jahre Tambourenverein Bern 1880-1980. Bern 1980
Biber 1980a	Walter Biber, Das Blasmusikwesen gestern und heute, in: Jubiläumsschrift 75 Jahre Bernischer Kantonal-Musikverband 1905-1980. Ostermundigen 1980
Biber 1990	Walter Biber, Aus der Geschichte der Militärmusikkorps in der Schweiz, in: KleeB, S. 388-426
Blankenburg 1952	Walter Blankenburg, Calvinistische Musik, in: MGG 2, 666-674
Blankenburg 1965	Walter Blankenburg, Die Kirchenmusik in den reformierten Gebieten, in: F. Blume, Geschichte der evangelischen Kirchenmusik. Kassel 1965
Blaukreuzmusik 1987	Dienst und Freude. 100 Jahre Blaukreuzmusik Bern 1887-1987. Bern 1987
Bloesch	Hans Bloesch, Die Bernische Musikgesellschaft 1815-1915. Bern 1915
Böhme	Friedrich M. Böhme, Geschichte des Tanzes in Deutschland. Leipzig 1886
Boltshausen	Hans Boltshausen, Die Geigenbauer der Schweiz. Degersheim 1969
Bommeli	Peter Bommeli, Longstreet Jazzband 1961-1981. Ein heiteres Bilderbuch aus der 20-jährigen Geschichte einer Berner Oldtimer Formation. Bern 1981
Brand	Werner Brand, Vom Singen in unserer Zeit und der Musikpflege im allgemeinen. Bern 1942
Brauers	Jan Brauers, Von der Äolsharfe zum Digitalspieler. 2000 Jahre mechanische Musik. 100 Jahre Schallplatte. München 1984
Brednich/Röhrich/Suppan	Rolf Brednich/Lutz Röhrich/Wolfgang Suppan (Hrsg.), Handbuch des Volkslieds. 2 Bde. München 1973/75
Brönnimann	Fritz Brönnimann, Der Zinkenist und Musikdirektor Johann Ulrich Sultzberger und die Pflege der Musik in Bern in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts. Zofingen 1920. (Diss. phil. Bern)
BT	Berner Taschenbuch. Bern 1852-1894
Buchmüller	Hans Buchmüller, Die bernische Landschulordnung von 1675 und ihre Vorgeschichte. Bern 1911
Bucky	Gerhard Bucky, Die Rezeption der Schweizerischen Musikfeste (1808-1867) in der Öffentlichkeit. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Berichterstattung in der schweizerischen Tagespresse des 19. Jahrhunderts. Düsseldorf 1934
Bundi	Gian Bundi, Bernischer Orchesterverein 1877-1927. Zum fünfzigsten Jahrestag seiner Gründung. Bern 1927
Burckhardt	Christine Burckhardt-Seebass, « ... im Kreise der Lieben». Eine volkswissenschaftliche Untersuchung zur populären Liedkultur in der Schweiz. Basel 1993
Burdet 1958	Jacques Burdet, La danse populaire dans le pays de Vaud sous le régime bernois. Basel 1958
Burdet 1963	Jacques Burdet, La musique dans le Pays de Vaud 1535-1798. Lausanne 1963

- Burdet 1971 Jacques Burdet, La musique dans le canton de Vaud au XIXe siècle. Lausanne 1971
- Burkhardt Adolf Burkhardt, Ein Beitrag zur Geschichte des Kirchengesangs auf dem Lande, in: BZ 1950, S. 219-223
- BZ Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde. Bern 1939 ff.
- Cäcilienverein 1913 Festschrift zur Feier des 50jährigen Bestehens des Cäcilienvereins der Stadt Bern. Bern 1913
- Cäcilienverein 1962 Hundert Jahre Cäcilienverein der Stadt Bern. 1862-1962. Bern 1962
- Capitani Anna de Capitani-Öster und François de Capitani, Musik und Tanz in Bern um 1800. Bern 1984. (in: BZ 1984, S. 1-38)
- Cherbuliez 1944 Antoine-Elysée Cherbuliez, Geschichte der Musikpädagogik in der Schweiz. Zürich 1944
- Christlicher Gemischter Chor 50 Jahre Christlicher Gemischter Chor Lorraine-Bern 1886-1936. Bern 1936
- Dahlhaus 1967 Carl Dahlhaus (Hrsg.), Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts. Regensburg 1967
- Dickerhof/Giger Urs Dickerhof/Bernhard Giger (Hrsg.), Tatort Bern. Bern 1976
- Dübi 1930 Heinrich Dübi, Cosmas Alder und die bernische Reformation. Bern 1930 (Neujahrsblätter der Literarischen Gesellschaft Bern. Neue Folge, Heft 8)
- Durheim 1859 Karl Jakob Durheim, Historisch-topographische Beschreibung der Stadt Bern. Bern 1859
- Durheim 1956 Aus den Lebenserinnerungen Karl Jakob Durheims. Mitgeteilt und eingeleitet von Rudolf von Fischer, in: Berner Erinnerungen aus der Zeit des Übergangs. Bern 1956, S. 1-135
- Duthaler Georg Duthaler, Die Melodien der Alten Schweizermärsche, in: SAfV 60, 1964, S. 18-32
- Egglı Eva Egglı, Probleme der musikalischen Wertästhetik im 19. Jahrhundert. Ein Versuch zur schlechten Musik. Winterthur 1965. (Diss. phil. Zürich)
- Eglise française 75 ans Chœur de l'Eglise française de Berne. Bern 1970
- Eichberg Henning Eichberg, Leistung, Spannung, Geschwindigkeit. Sport und Tanz im gesellschaftlichen Wandel des 18./19. Jahrhunderts. Stuttgart 1970
- Engel Roland Engel, Gegen Festseuche und Sensationslust. Zürchs Kulturpolitik 1914-1930 im Zeichen der konservativen Erneuerung. Zürich 1990
- Engler/Kreis Balz Engler/Georg Kreis (Hrsg.), Das Festspiel: Formen, Funktionen, Perspektiven. Willisau 1988
- Ehrismann/Meyer Sibylle Ehrismann/Thomas Meyer (Hrsg.), Schweizer Komponistinnen der Gegenwart. Zürich 1985
- Ernst Fritz Ernst, Die Spielleute im Dienste der Stadt Basel im ausgehenden Mittelalter (bis 1550). Basel 1945
- Erzinger/Woessner Frank Erzinger/Hans Peter Woessner, Geschichte der schweizerischen Schallplattenaufnahmen, in: Zürcher Taschenbuch 1989, S. 161-260; 1990, S. 150-298; 1991, S. 197-257

- Fallet 1959 Eduard M. Fallet, Musse für Musik. Festschrift zum fünfzigjährigen Bestehen des Berner Musikkollegiums 1909-1959. Bern 1959
- Fallet 1961 Eduard M. Fallet, Christoph Lertz Kapellmeister 1888-1961. Bern 1961
- Fallet 1969 Eduard M. Fallet, Liebhabermusizieren. Festschrift zum fünfzigjährigen Bestehen des Eidgenössischen Orchesterverbandes 1918-1968. Zug 1969
- Fallet 1988 Eduard M. Fallet, Von der Bläserbegleitung zur Orgel. Zur Geschichte der Kirchenmusik in Biel und im Berner Jura im 17. und 18. Jahrhundert, in: Bieler Jahrbuch 1988, S. 48-67
- Favre Max Favre, Die Entfaltung des bernischen Musiklebens, in: Berner Enzyklopädie Bd. IV: Kunst und Kultur im Kanton Bern, Bern 1987, S. 168-175
- Fehr 1929 Max Fehr, Das Musikkollegium Winterthur 1629-1837. Winterthur 1929
- Feller Richard Feller, Geschichte Berns. 4 Bde. Bern 1946-1960
- Fluri 1894 Adolf Fluri, Kulturgeschichtliche Mitteilungen aus den Bernischen Staatsrechnungen des XVI. Jahrhunderts. Bern 1894
- Fluri 1897 Adolf Fluri, Mathias Apiarius, der erste Buchdrucker Berns 1537-1554, in: NBT 1897, S. 196-253
- Fluri 1899 Adolf Fluri, Die bernische Landschule im Spiegel der Kapitelsverhandlungen 1628-1675, in: Schweizerisches evangelisches Schulblatt 1899
- Fluri 1902/1904 Adolf Fluri, Beschreibung der deutschen Schule zu Bern. Aufzeichnungen der deutschen Lehrmeister Gabriel Hermann (1556-1632) und Wilhelm Lutz (1625-1708). AHVB XVI, 1902, S. 492-651 und XVII, 1904, S. 1-224
- Fluri 1905 Adolf Fluri, Orgel und Organisten in Bern vor der Reformation. Bern 1905
- Fluri 1909/11 Adolf Fluri, Zur Geschichte der Münsterorgel, in: Münsterausbau in Bern 1909/1911. Bern 1911
- Fluri 1910 Adolf Fluri (Hrsg.), Über das Schulwesen der Gemeinde Gsteig bey Saanen. Verfasst im Herbst 1827 für den Pastoralverein des Saanenlands und Simmenthals. Von Pfr. Rudolf Gerber, in: BBGKA VI, 1910, S. 183-233
- Fluri 1917 Adolf Fluri, Kulturgeschichtliche Mitteilungen aus den Bernischen Staatsrechnungen des XVIII. Jahrhunderts. Bern 1917
- Fluri 1920 Adolf Fluri, Das Münsterorgelgäute, in: Münsterausbau in Bern. XXXI. Jahresbericht 1920, S. 3-36
- Fluri 1921/22 Adolf Fluri, Versuch einer Bibliographie der bernischen Kirchengesangsbücher. Bern 1921/22. (Gutenbergmuseum VI und VII)
- Frank 1967 Hans Frank, «Ramseyers wei go grase». Wie ein Volkslied entsteht, in: BZ 1967, S. 19-24
- Frauenchor 75 Jahre Berner Frauenchor 1884-1959. Bern 1959
- Frith Simon Frith, Jugendkultur und Rockmusik. Reinbek 1981. (Orig.: engl. 1978)
- Fröhlich A. E. Fröhlich, Das Musikfest in Bern 1851, eine Erzählung, in: Alpenrosen 1852, S. 1-77

- Geering Arnold Geering, Neues vom alten Bernermarsch, in: Stadtmusik Bern, XXXVI. Jg., S. 95-101
- Geering 1933 Arnold Geering, Die Vokalmusik in der Schweiz zur Zeit der Reformation. Leben und Werke von Bartholomäus Frank, Johannes Wannemacher, Cosmas Alder. Aarau 1933
- Geering 1962 Arnold Geering, Ein Tütsche Musica des figurierten Gesangs 1491, in: Festschrift für Karl Ludwig Fellerer. Regensburg 1962, S. 178-181
- Geering 1964 Arnold Geering (Hrsg.), Ein Tütsche Musica 1491. Festgabe der literarischen Gesellschaft zur Feier ihrer 500. Sitzung. Bern 1964. [Faksimile und Edition; im Anhang: Die Berner Stadtpfeifer-Ordonnanz von 1572]
- Geering 1972 Arnold Geering, Von den Berner Stadtpfeifern, in: Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft I, 1972, S. 105-114
- Geiger Paul Geiger, Volksliedinteresse und Volksliedforschung in der Schweiz vom Anfang des 18. Jahrhunderts bis zum Jahre 1831. Bern 1911. (Diss. phil. Bern)
- Geiser 1973 Brigitte Geiser, Das Hackbrett in der Schweiz. Visp 1973
- Geiser 1974 Brigitte Geiser, Studien zur Frühgeschichte der Violine. Bern/Stuttgart 1974
- Geiser 1976 Brigitte Geiser, Das Alphorn in der Schweiz. Bern 1976
- Gemischter Chor 1949 60 Jahre Gemischter Chor «Schönau» Bern 1889-1949. Bern 1949
- Gidl Brigitte Gidl/Thomas Reinhard/Beatrice Stoller, Der letzte Tango der Tanzdiele Matte. Das Ende einer Jugenddisco. Bern 1991. (Masch.)
- Gluch Ralph Gluch, Das Musikgewerbe als Marktsystem am Beispiel des Jazz. Bern 1992
- Golowin Sergius Golowin, Berner Märit-Poeten. Bern 1970
- Gradenwitz Peter Gradenwitz, Literatur und Musik in geselligem Kreis. Geschmacksbildung, Gesprächsstoff und musikalische Unterhaltung in der bürgerlichen Salongesellschaft. Stuttgart 1991
- Greyerz 1927 Otto von Greyerz, Das Volkslied der deutschen Schweiz. Frauenfeld 1927
- Grieder Walter Grieder, Hazy Osterwald-Story. Musik ist Trumpf. Zürich 1961
- Grimm 1973 Willy Grimm, Gesang und Musik im Emmental. Langnau 1973. (Emmentaler Schreibmappe 1973)
- Grove The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 20 Bde. London 1980 ff.
- Gruner 1732 Johann Rudolf Gruner, Deliciae Urbis Bernae. Bern 1732
- Gruner 1913 Johann Rudolf Gruner, Berner Chronik von 1701-1761. Hrsg. von J. Sterchi, in: BBGKA IX, S. 101-121, 179-193, 229-275
- Gsteiger Tom Gsteiger, Afro-amerikanische Emanzipationsbewegung und «Jazzrevolution»: gesellschaftliche, ökonomische und politische Aspekte des US-amerikanischen Free Jazz 1960-1970. Bern 1992
- Gugger Hans 1977 Hans Gugger, Ein Hausorgelbrief aus dem Bernbiet, in: Musik und Gottesdienst 2/1977, S. 43-53

- Gugger Hans 1978 Hans Gugger, Die bernischen Orgeln. Die Wiedereinführung der Orgel in den reformierten Kirchen des Kantons Bern bis 1900. Bern 1978 (AHVB 61/62)
- Gugger Hans 1978a Hans Gugger, Die Wiedereinführung der Orgel in den Kirchen des Emmentals nach der Reformation und der einheimische Orgelbau. Langnau 1978
- Gugger Hans 1981 Hans Gugger, Die Orgel im Haus der Berner Bauern, in: Jahrbuch des Arbeitskreises für Hausforschung 31, 1981
- Gugger Karl
Guggisberg
Haag
Häfelen
Hagmann
Haller
Hänecke
Hartwich
Heilinger/Diem
Heinzmann
Hilpert
Hippenmeyer
Hochuli
Hoffmann
Hohler
Hostettler
Howald 1871
Howald 1942
Howald Brunnenchronik
- Karl Gugger, Das Chorgericht von Köniz 1587-1852. Köniz 1968
- Kurt Guggisberg, Bernische Kirchengeschichte. Bern 1958
- Friedrich Haag, Die hohen Schulen zu Bern in ihrer geschichtlichen Entwicklung von 1528 - 1834. Bern 1903
- Ferdinand Häfelen, Die musikalische Gesellschaft in Bern, BT 1857, S. 122-159, BT 1858, S. 216-261
- Peter Hagmann, Das Welte-Mignon-Klavier, die Welte-Philharmonie-Orgel und die Anfänge der Reproduktion von Musik. Bern 1984
- Berchtold Haller, Bern in seinen Ratsmanualen 1465-1565. 3 Bde. Bern 1900-1902
- Frank Hänecke, Rock-/Pop-Szene Schweiz. Untersuchungen zur einheimischen Rock-/Pop-Musik im Umfeld von Medien, Markt und Kultur. Zürich 1991
- Dörte Hartwich-Wiechell, Pop-Musik. Analysen und Interpretationen. Köln 1974
- Higi Heilinger/Martin Diem, Muesch nid pressiere. Noten und Notizen zum Berner Mundartrock. Bern 1992
- Johann Georg Heinzmann, Beschreibung der Stadt und Republik Bern. 2 Bde. Bern 1794/96
- Manfred Hilpert, Trompeter und Tambouren. Unsere Militärmusik. Münsingen 1985
- Jean-Roland Hippenmeyer, Le Jazz en Suisse 1930-1970. Yverdon 1970
- Erwin Hochuli (Hrsg.), Variationen. Festgabe für Richard Sturzenegger zum siebzigsten Geburtstag 1975. Bern 1975
- Emil Adolf Hoffmann, Die ersten fünfzig Jahre. Kurzer Abriss der Geschichte des SMPV (1893-1943). Zürich 1944
- Franz Hohler, Mani Matter. Ein Porträtband. Zürich 1977
- Urs Hostettler, Anderi Lieder. Von den geringen Leuten, ihren Legenden und Träumen, ihrer Not und ihren Aufständen. Bern 1978
- Karl Howald, Der Dudelsackpfeifer auf dem Storchenbrunnen in Bern, nebst einigen Mittheilungen über bernische Kulturzustände aus früherer Zeit, in: BT 1871, S. 208-248
- W. Howald, Von der Instrumentalmusik unserer Vorfahren (XVII. bis XIX. Jahrhundert), in: Burgdorfer Jahrbuch IX, 1942, S. 49-71
- Karl Howald, Stadtbrunnen-Chronik. [Handschrift: BBB M. h. h. XXIb 361-366]

- Jakob 1969 Friedrich Jakob, Die Orgel bei Gottfried Keller und Jeremias Gotthelf. Männedorf 1969
- Jodlerklub Bern 1986 75 Jahre Berner Jodlerklub 1911-1986. Bern 1986
- Jodlerklub Lorraine-Breitenrain 75 Jahre Jodlerklub Lorraine-Breitenrain 1906-1981. Bern 1981
- Jodlerverband 1985 75 Jahre Eidg. Jodlerverband 1910-1985. Bern 1985
- Juker Werner Juker, Musikschule und Konservatorium für Musik in Bern 1858-1958. Bern 1958
- Justinger Conrad Justinger, Berner Chronik, hrsg. von G. Studer, Bern 1871
- Kalisch Volker Kalisch, Studien zur «bürgerlichen Musikkultur». Tübingen 1990
- Kammerorchester Das Berner Kammerorchester 1938-1973. Bern 1973
- Kavallerie Bereitermusik 50 Jahre Kavallerie Bereitermusik Bern 1899-1949. Bern 1949
- Kayer Dietrich Kayer, Schlager – Das Lied als Ware. Untersuchungen zu einer Kategorie der Musikindustrie. Stuttgart 1975
- KDM Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern. Die Stadt Bern. 5 Bde. Basel 1949-1969
- Keldany-Mohr Irmgard Keldany-Mohr, «Unterhaltungsmusik» als sozio-kulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts. Regensburg 1972
- Kelterborn Louis Kelterborn, Über schweizerische Tonkunst, in: Die Musik XVI, S. 541-551 (Mai 1924)
- King A. Hyatt King, Mountains, Music and Musicians, in: The Music Quarterly XXXI, 1945, S. 395-419
- Kleeb Sales Kleeb (Hrsg.), Albert Benz. Ein Leben für die Blasmusik. Zürich 1990
- Klose Heinz Klose, Jubiläumsschrift des Schweizerischen Musiker-Verbandes. 30 Jahre SMV 1914-1964. o.O. 1964
- Klusen Ernst Klusen, Volkslied, Fund und Erfindung. Köln 1969
- Krompholz 100 Jahre Krompholz. Bern 1959 (F. de Quervain)
- Kuhn Gottlieb Jakob Kuhn, Volkslieder und Gedichte. Hrsg. von Heinrich Stickelberger. Bern 1913
- Küng Thomas Küng, Rhythmus & Rausch. Polo Hofers langer Weg (Vol I). Bern 1988
- Kunz Albrecht L. Kunz, Berner Symphonieorchester intim. Ein Photosolo. Textbeiträge Ernst W. Weber und Musiker. Bern 1985
- Lerch Christian Lerch, 100 Jahre Musikgesellschaft Sumiswald 1849-1949. Sumiswald 1949
- Lichtenhahn Ernst Lichtenhahn, Das bürgerliche Musikfest im 19. Jahrhundert, in: Paul Hugger (Hrsg.), Stadt und Fest. Zu Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur. Zürich 1987, S. 161-179
- Liederkrantz Frohsinn 1924 Liederkrantz Frohsinn, Denkschrift zur Feier des 75jährigen Bestandes 1849-1924. Bern 1924
- Liedertafel Denkschrift zur Feier des 50jährigen Bestandes der Berner Liedertafel. Bern 1895
- Linder-Beroud Waltraud Linder-Beroud, Von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit? Untersuchungen zur Interdependenz von Individualdichtung und Kollektivlied. Frankfurt/Bern 1989. (Artes populares. Studia ethnographica et folkloristica Band 18)

- Lindlar Heinrich Lindlar (Hrsg.), Schweizer Komponisten. Bericht und Bekenntnis. Bonn 1955. (Musik der Zeit Heft 10)
- Männerchor der Eisenbahner 1978 100 Jahre Männerchor der Eisenbahner Bern 1878-1978. Bern 1978
- Männerchor Konkordia E. Kohler, 50 Jahre Männerchor Konkordia Bern 1883-1933. Bern 1933
- Männerchor Typographia Männerchor Typographia. Festschrift. Bern 1975
- Männerchor Zähringia Männerchor Zähringia. Festschrift 1858-1958. Bern 1958
- Marti-Wehren 1917 Robert Marti-Wehren, Kirchenmusikalisches aus Saanen im 17. Jahrhundert, in: BBGKA XIII, 1917, S. 106 ff.
- Marti-Wehren 1930 Robert Marti-Wehren, Mitteilungen aus den Chorgerichtsverhandlungen von Saanen. Bern 1930
- Meier 1926 John Meier, Das Guggisberger Lied. Ein Vortrag. Basel 1926
- Meiners C. Meiners, Aus Briefen über die Schweiz (1782 und 1788). Zürich 1966
- Mendel 1866 J. Mendel, Der Bernische Kirchengesang und seine zu erzielende Verbesserung. Bern 1866
- Merian Wilhelm Merian, Die Tabulaturen des Organisten Hans Kotter. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des beginnenden 16. Jahrhunderts. Leipzig 1916. (Diss. Basel)
- Merwe Peter van der Merwe, Origins of the Popular Style. The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music. London 1992
- Merz Hermann Merz, Das Collegium Musicum von Burgdorf und sein Einfluss auf das musikalische Leben im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts, in: BBGKA XXIII, S. 79-140
- Metallharmonie 50 Jahre Metallharmonie Bern 1891-1941. Bern 1941
- MGG Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 17 Bde. Kassel 1949-1986
- Morgenthaler W. Morgenthaler, Die alten Tanzepidemien und ihre Beziehungen zur Gegenwart, in: BBGKA XXI, S. 272-284
- Müller Karl Müller, Die Geschichte der Zensur im alten Bern. Bern 1904
- Müller & Schade 1950 Hundert Jahre Müller & Schade 1850-1950. Bern 1950
- Musikgesellschaft Bümpliz 1977 Musikgesellschaft Bümpliz 1877-1977. Bümpliz 1977
- Musikinstrumente der Schweiz Musikinstrumente der Schweiz 1685-1985. Ausstellungskatalog Zürich 1985
- Musikverband 1987 125 Jahre Eidgenössischer Musikverband. Zürich 1987
- Musikverein 1962 100 Jahre Eidgenössischer Musikverein 1862-1962. Bern 1962
- NBT Neues Berner Taschenbuch. Bern 1896-1933
- Nef 1897 Karl Nef, Die Collegia musica in der deutschen reformierten Schweiz. St. Gallen 1897. (Reprint: Wiesbaden 1973)
- Nef 1908 Karl Nef, Schriften über Musik und Volksgesang. Bern 1908. (Bibliographie der schweizerischen Landeskunde Fasz. V 6 d)
- Nef 1909 Karl Nef, Das Lied in der deutschen Schweiz Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts. Zürich 1909
- Niggli 1886 A. Niggli, Die Schweizerische Musikgesellschaft. Eine musik- und kulturhistorische Studie. Zürich/Leipzig 1886

- Otterbach Friedemann Otterbach, Die Geschichte der europäischen Tanzmusik. Einführung. Wilhelmshafen 1991 (Dritte Auflage)
- Peter 1978 Rico Peter, Ländlermusik. Die amüsante und spannende Geschichte der Schweizer Ländlermusik. Aarau/Stuttgart 1978
- Peter 1979 Rico Peter, Volksmusik. Schweizerische Volksmusik – was ist das eigentlich? Aarau 1979
- Peter 1981 Rico Peter, Dialektmusik. Die Wurzeln unserer eigenen Musik. Aarau 1981
- Pfrunder Peter Pfrunder, Pfaffen, Ketzer, Totenfresser. Fasnachtskultur der Reformationszeit – die Berner Spiele des Niklaus Manuel. Zürich 1989
- Pidoux Pierre Pidoux, Vom Ursprung der Genfer Psalmweisen, in: Musik und Gottesdienst 1984, 2
- Platel Marguerite Platel, Vom Volkslied zum Gesellschaftslied. Zur Geschichte des Liedes im 16. und 17. Jahrhundert. Bern 1939
- Quervain Fritz Fritz de Quervain, Musikkritik (1937-1961). 4 Bde. (Photokopien) StUB: Mus. Q. 362
- Quervain Theodor Theodor de Quervain, Kirchliche und soziale Zustände in Bern unmittelbar nach Einführung der Reformation, Bern 1906
- Ramseyer 1961 Rudolf Ramseyer, Das altbernische Küherwesen. Bern 1961
- Ramseyer 1981 Samuel Engimann, Schangnauer Chronik, hrsg. von Rudolf J. Ramseyer. Basel 1981
- Ramseyer 1989 Rudolf Ramseyer, Zibelemärit – Martinimesse. Langnau 1989.
- Refardt Edgar Refardt, Historisch-biographisches Musik-Lexikon der Schweiz. Leipzig/Zürich 1928
- Refardt 1952 Edgar Refardt, Musik in der Schweiz. Ausgewählte Aufsätze. Bern 1952
- Reichardt Robert Reichardt, Die Schallplatte als kulturelles und ökonomisches Phänomen. Ein Beitrag zum Problem der Kunstkommerzialisierung. Zürich 1962
- Rindlisbacher 1972 Otto Rindlisbacher, Das Klavier in der Schweiz. Zürich 1972
- Rindlisbacher 1977 Hans Rindlisbacher, Dudelsäcke – Sackpfeifen – Böcke – Bööggen – Pauken, in: SAFV 73, 1977, S. 20-41
- Rodt Eduard von Rodt, Veränderungen der Sitten und Gebräuche in Bern seit der Mitte des 19. Jahrhunderts, in: BBGKA XXII, S. 133-138
- RQ Die Rechtsquellen des Kantons Bern. Das Stadtrecht von Bern. 12 Bde. Aarau 1902-1979
- Rubi 1960 Christian Rubi, Die Einführung des reformierten Kirchengesangs im Bernerland, in: Sämman 76, 1960, Nrn. 1-6
- Rubi 1984 Christian Rubi, Gesang und Musik finden in den Kirchen des Oberaargaus Eingang, in: Jahrbuch des Oberaargaus 1984, S. 131-142
- SAfV Schweizerisches Archiv für Volkskunde. Zürich/Basel 1897 ff.
- Salmen 1977 Walter Salmen, Vom Musizieren in der spätmittelalterlichen Stadt, in: Das Leben in der Stadt des Spätmittelalters, Wien 1977. (=Veröffentlichungen des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs Bd. 2) S. 77-87

- Saxer/Hänecke Ulrich Saxer/Frank Hänecke, Musik zwischen Markt und Programm. Eine Analyse der Musikprogrammierung am Beispiel der Radiostationen und der Tonträgerindustrie in der Schweiz. Zürich 1986
- SBB Sammlung Bernischer Biographien. 5 Bde. Bern 1884-1906
- Schaap Jacques Schaap (Hrsg.), Intelligenzblatt von und für die Stadt Bern 1834/35. Bern 1977
- Schär Christian Schär, Der Schlager und seine Tänze im Deutschland der 20er Jahre. Sozialgeschichtliche Aspekte zum Wandel in der Musik- und Tanzkultur während der Weimarer Republik. Zürich 1991
- Schenk Paul Schenk, Technische Störung. Erinnerungen eines Radio-Mitarbeiters. Bern 1983
- Scherer A. Scherer, Das collegium musicum oder Sänger-Gesellschaft und seine Beziehungen zum Orgelbaufond nebst kurzem Abriss der Geschichte der Orgelbaukunst und Beschreibung der neuen Orgel in Thun. Thun 1881
- Schmalz Oskar Friedrich Schmalz und der heimatliche Jodelgesang. Thun 1951
- Schmid Gottfried Schmid (Hrsg.), MUSICA AETERNA. Eine Darstellung des Musikschaffens aller Zeiten und Völker unter besonderer Berücksichtigung des Musiklebens der Schweiz und desjenigen unserer Tage. Zürich 1950
- Schnell Urs Schnell, Kopfvoran. 10 Jahre Radio Förderband. Ein Tatsachenbericht. Bern 1992
- Schnyder von Wartensee Xaver Schnyder von Wartensee, Lebenserinnerungen. Zürich 1887
- Schoenebeck Mechthild von Schoenebeck, Was macht Musik populär? Untersuchungen zu Theorie und Geschichte populärer Musik. Frankfurt/Bern 1987
- Schröder Heribert Schröder, Tanz- und Unterhaltungsmusik in Deutschland 1918-1933. Bonn 1990
- Schuh 1939 W. Schuh (Hrsg.), Schweizer Musikbuch. 2 Bde. Zürich 1939
- Schwab Adolf Schwab, Hundert Jahre Berner Liederkranz 1849-1949. Bern 1949
- Schweiz die singt Die Schweiz, die singt. Illustrierte Geschichte des Volksliedes, des Chorgesangs und der Festspiele in der Schweiz. Hrsg. von Paul Budry. Zürich o. J.
- Seidl Mathias Seidl/Hans Steinbeck (Hrsg.), Schweizer Komponisten unserer Zeit. Winterthur 1983
- Severin A. Severin [Laura Kupferschmid], In der Schweiz ist das Leben für eine ernste und feinbegabte Klavierkünstlerin ein für sie Schaden bringendes und unwürdiges. o.O. [1924]
- Singstudenten 1973 Fünfundsiebzig Jahre Berner Singstudenten 1898-1973. Bern 1973
- SML Schweizer Musiker-Lexikon. Dictionnaire des musiciens suisses. Zürich 1964
- Sommerlatt C. von Sommerlatt, Adressenbuch der Republik Bern. Bd. 1, Bern 1836

- Spohr Ludwig Spohr, Selbstbiographie. Hrsg. von Eugen Schmitz, 2 Bde. Kassel 1954 (Reprint der Ausgabe 1861)
- Stadtmusik 1916 Denkschrift zur Feier des 150jährigen Bestandes der Stadtmusik Bern. 30. August 1916. Bern 1916
- Stadtmusik 1966 150 Jahre Stadtmusik Bern 1816-1966. Bern 1966
- Stadtmusik 1991 175 Jahre Stadtmusik Bern 1916-1991. Bern 1991
- Staehelin 1969/70 Martin Staehelin, Der sogenannte Musettenbass, in: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums 49/50, 1969/70, S. 93-121
- Staehelin 1975 Martin Staehelin, Herkunftsangaben zu Stücken der «Sammlung von Schweizer-Kuhreihen und Volksliedern» vom Jahre 1812, in: SAfV 71, 1975, S. 1-7
- Stauffer Teddy Stauffer, Es war und ist ein herrliches Leben. Berlin 1968
- Steinert Heinz Steinert, Die Entdeckung der Kulturindustrie oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte. Wien 1992
- Stenzl Jürg Stenzl, Zur Kirchenmusik im Berner Münster vor der Reformation, in: Festschrift Arnold Geering zum 70. Geburtstag. Bern 1972, S. 89-109
- Steulet Christian Steulet, Reception du jazz en Suisse 1920-60. Developpement industriel d'une culture musicale populaire. Fribourg 1987
- Stickelberger 1911 Heinrich Stickelberger, Aus Gottlieb Jakob Kuhns «Fragmenten für meine Kinder», in: NBT 1911, S. 1-36
- Streit Armand Streit, Geschichte des bernischen Bühnenwesens vom 15. Jahrhundert bis auf unsere Zeit. 2 Bde. Bern 1873/74
- Tautenhahn Willi Tautenhahn, Fritz Brun, Dirigent und Komponist 1878-1959. Masch. Bern 1970
- Tendenzen und Verwirklichungen Tendenzen und Verwirklichungen. Festschrift des Schweizerischen Tonkünstlervereins aus Anlass seines 75-jährigen Bestehens (1900-1975). Zürich 1975
- Thomann Robert Thomann, Der Eidgenössische Sängerverein 1842-1942. Zürich 1942
- Thormann Franz Thormann, Eines Berners Kalendernotizen im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts, in: BBGKA XIX, S. 158-206
- Thürlings Adolf Thürlings, Die schweizerischen Tonmeister im Zeitalter der Reformation. Bern 1903
- Tobler Ludwig Tobler, Schweizerische Volkslieder. 2 Bde. Frauenfeld 1881/84
- Tschanz Peter Tschanz (Hrsg.), Unser Stadttheater Bern. Bern 1984
- Tscharner 1909 Louis S. de Tscharner, La Grande Société de Berne 1759-1909. Bern 1909
- Türler 1896 Heinrich Türler, Das Berner Stadtorchester des Jahres 1572, in: Dur und Moll. Bernisches Künstleralbum, hrsg. zum Besten des Stadtorchesters. Bern 1896
- Türler 1898 Heinrich Türler, Zwei Urkunden über das Pfeiferkönigthum in Bern, in: Anzeiger für schweizerische Geschichte NF 8, 1898. S. 17/18
- Türler 1906 Heinrich Türler, Verding mit Meister Lienhard Louberer, Organist und Orgelmacher in Bern über die Erneuerung und Ergänzung der Orgel in Biel 1495, in: BBGKA III, 1906, S. 319/20

- Türler 1924 Heinrich Türler, Chronikalische Notizen aus Biglen, in: BBGKA XX, 1924, S. 317-322
- Volksliedforschung heute Volksliedforschung heute. Beiträge des Kolloquiums vom 21./22. November 1981 in Basel zur Feier des 75-jährigen Bestehens des Schweizerischen Volksliedarchivs. Basel 1983
- Volksmusik 1985 Brigitte Bachmann-Geiser/Max Peter Baumann/Christine Burckhardt-Seebass/Heinrich Leuthold/Ernst Lichtenhahn/Hans Peter Treichler/Martin Wey, Volksmusik in der Schweiz. Zürich 1985
- Wagner Sigmund von Wagner, *Novae Deliciae Urbis Bernae*, in: NBT 1916, S. 226 ff.; 1918, S. 189 ff.; 1919, S. 126 ff.
- Weiss-Stauffacher Heinrich Weiss-Stauffacher/Rudolf Bruhin, Musikautomaten und mechanische Musikinstrumente. Zürich 1975
- Wellauer 1956 Wilhelm Wellauer, Beiträge zur Kirchenmusik im alten Bern. Spiez 1956
- Wellauer 1957 Wilhelm Wellauer, Kirchenposauner, Trommetter und Pfeifer in Alt-Wimmis, in: Alt-Wimmis, Spiez 1957, S. 78-88
- Wellauer 1957a Wilhelm Wellauer, Neues über Trommetter und Kirchenposauner im alten Bern. Spiez 1957
- Whitcomb Ian Whitcomb, *After the Ball. Pop Music from Rag to Rock*. New York 1973
- Wicke Peter Wicke, Jazz, Rock und Popmusik, in: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* Bd. 12, S. 445-477
- Wiora 1949 Walter Wiora, Alpenmusik, in: MGG I, 1949, 359 ff.
- Wiora 1971 Walter Wiora, *Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung*. Wolfenbüttel/Zürich 1971
- Würgler Hans Würgler, *Das Buch eines Schweizersöldners*, in: BBGKA XXIII, S. 174-195.
- Wyss Jakob Wyss, *Gesang, Orgel und Posaune in der Stadtkirche Biel*. Bieler Jahrbuch 1928
- Zehnder Leo Zehnder, *Volkskundliches in der älteren schweizerischen Chronistik*. Basel 1976 (Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde Band 60)
- Zollinger K. Zollinger, *Denkschrift zum hundertjährigen Jubiläum des Männerchors Thun 1829-1929*. Thun 1929
- Zulauf 1929 Max Zulauf, *Die Musica figuralis des Kantors Niklaus Zeerleder*, in: *Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft* Bd. IV, 1929
- Zulauf 1934 Max Zulauf, *Der Musikunterricht in der Geschichte des bernischen Schulwesens von 1528-1798*. Bern/Leipzig 1934. (Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung, Heft 3)
- Zulauf 1940 Max Zulauf, *Die Berner Musikgesellschaft 1915-1940*. Bern 1940
- Zulauf 1968 Max Zulauf, *Der Schweizerische Musikpädagogische Verband 1943-1968*. Bern 1968
- Zulauf 1972 Max Zulauf, *Das Volkslied in der Schweiz im 19. Jahrhundert*. Bern 1972

ANMERKUNGEN

- ¹ Justinger, 112.
- ² Feller I, 154-156.
- ³ Siehe Silvia und Walter Frei, *Mittelalterliche Schweizer Musik*. Bern 1967 (Schweizer Heimatbücher 130).
- ⁴ Siehe Paul Zinsli, *Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel*. Bern 1979 (Berner Heimatbücher 54/55).
- ⁵ Peter Kaiser, Die «Speizer» Chronik des Diebold Schilling als Quelle für die historische Realienkunde, in: *Diebold Schillings Speizerchronik. Kommentar zur Faksimile-Ausgabe der Handschrift Mss. hist. helv. I. 16 der Burgerbibliothek Bern*. Hrsg. von Hans Haeblerli und Christoph von Steiger. Luzern 1990, 73-134, bes. 131 ff.
- ⁶ Stenzl, Abb. 6; zu den erhaltenen Handschriften: Joseph Leisibach, *Die Antiphonare des Berner Münsters St. Vinzenz. Eine nicht erhoffte Neuentdeckung*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Kirchengeschichte* 83, 1989, S. 177-199.
- ⁷ Geering 1972.
- ⁸ RQ VII, 103; Türler 1898; Geering 1972.
- ⁹ Zur Bedeutung der Schweizer Pfeifer und Trommler für die europäische Militärmusik siehe Biber 1980.
- ¹⁰ Geering 1962; Edition: Geering 1964.
- ¹¹ Haller I, 316 ff.
- ¹² Howald 1871, 229.
- ¹³ Zur allgemeinen Fragestellung siehe: Pfrunder.
- ¹⁴ Haller I, 326.
- ¹⁵ RQ I, 147.
- ¹⁶ Die Berner in Basel sind verzeichnet bei: Ernst 1945, 233.
- ¹⁷ Ernst 1945, 220.
- ¹⁸ Türler 1898.
- ¹⁹ Türler 1898, 18; auch: RQ VII, 103.
- ²⁰ Hellmut Thomke, *Der se der ward von Bluote rot. Die Burgunderkriege im Spiegel der Dichtung*, in: *BZ* 38, 1976, 14 ff.
- ²¹ Veit Weber starb 1483 in Bern. Der Rat war dafür besorgt, dass seine Ehrenzeichen wieder an die Stifter zurückgingen, wohl um einem Missbrauch vorzukehren. Vgl. Gustav Tobler, *Neues über den Liederdichter Veit Weber*, in: *Anzeiger für Schweizer Geschichte* 1, 483.
- ²² Zehnder, 596, Anm. 70.
- ²³ Zehnder, 586-597, bes. 596, Anm. 69.
- ²⁴ Niklaus Manuel, *Werke*, hrsg. von J. Bächtold. Frauenfeld 1878, 21-28.
- ²⁵ Adolf Fluri, *Die Münsterglocken*, in: *Festschrift zur 500jährigen Feier der Grundsteinlegung des Berner Münsters 1421/1921*, 110-180 (BBGKA Bd. XVII). Die frühere Literatur: ibidem 275. H. Rennefahrt, *Weisungen zur Behandlung der grossen Glocke des St. Vinzenzen-Münsters in Bern (1506)*, in: *BZ* 1951, 105-106.
- ²⁶ Karl Howald, *Die alte Leutkirche Berns. Eine historisch-topographische Studie*, in: *BT* 1872, 160-237, bes. 202/203.
- ²⁷ Justinger, 285.
- ²⁸ Stenzl. Hier auch ein Überblick über die erhaltenen Musikhandschriften aus dem Berner Münster.
- ²⁹ Anshelm I, 269.
- ³⁰ Kathrin Tremp-Utz, *Das Kollegiatstift St. Vinzenz in Bern. Von der Gründung 1484/85 bis zur Aufhebung 1528*. Bern 1985 (AHVB 69).

- ³¹ Ibidem, 148-150; Geering 1933, 8-29.
- ³² Fluri 1905.
- ³³ Fluri 1905, 20.
- ³⁴ Über die Standorte der Orgeln vor der Reformation vgl. Hans Gugger, Die neue Chororgel im Berner Münster, in: Musik und Gottesdienst 1984, 1-7.
- ³⁵ MGG 3, 896; Heinrich Bessler, Neue Dokumente zum Leben und Schaffen Dufays, in: Archiv für Musikwissenschaft 9, 1952, 159-176, zu Bern bes. 167-170.
- ³⁶ Geering 1933, 207, Beilage IV.
- ³⁷ SML 123; Geering 1933; Geering 1962. Martin Staehelin, Neues zu Bartholomäus Frank, in: Festschrift Arnold Geering, Bern 1972, 119-128. Kathrin Tremp-Utz, Die Chorherren des Kollegiatstiftes St. Vinzenz in Bern von der Gründung bis zur Aufhebung 1484/85-1528, in BZ 1984, 55-110.
- ³⁸ SML 396; Geering 1933; Grove 20, 209 (Hans Joachim Marx); SBB III, 541-547 (A. Fluri).
- ³⁹ MGG 1, 303; SML 18/19; Grove 1, 234 (Martin Staehelin); Geering 1933; Dübi 1930. Eine Edition der Hymnensammlung durch Andreas Traub ist in Vorbereitung.
- ⁴⁰ Niklaus Manuel, Werke, hrsg. von J. Bächtold. Frauenfeld 1878, 73; Geering 1933, 19.
- ⁴¹ Ernst Walder, Reformation und moderner Staat, in: 450 Jahre Berner Reformation. Bern 1980 (AHVB 64), 445-583; Peter Bierbrauer, Freiheit und Gemeinde im Berner Oberland 1300-1700. Bern 1991 (AHVB 74).
- ⁴² Heinrich Bullinger, Reformationschronik, hrsg. von J. J. Hottinger und H. H. Vögeli. Frauenfeld 1838 (Reprint Zürich 1984), Bd. 1, 437.
- ⁴³ Anshelm V, 244.
- ⁴⁴ Fluri 1905, 30.
- ⁴⁵ Zulauf 1934, 2; SBB III, 554-555.
- ⁴⁶ De Quervain 1906, 111.
- ⁴⁷ Fallet 1988 (mit weiterführenden Angaben).
- ⁴⁸ Zulauf 1934, 34; Fluri 1902, 609; STAB Ratsmanual 344, 199.
- ⁴⁹ Fluri 1902, 611.
- ⁵⁰ Fluri 1902, 611.
- ⁵¹ Zit. nach Zulauf 1934, 4; siehe auch Fluri 1902, 612.
- ⁵² Fluri 1902, 613.
- ⁵³ Fluri 1902, 548 ff.
- ⁵⁴ Luc Mojon, Das Berner Münster. Basel 1960, 122 (KDM BE Bd. IV).
- ⁵⁵ Türler 1896.
- ⁵⁶ Zulauf 1934, 6.
- ⁵⁷ Zulauf 1934, 14.
- ⁵⁸ Pidoux; Aeschbacher 1988; Blankenburg 1952; Blankenburg 1965.
- ⁵⁹ BBB Cod. A 33; Fluri 1904, 199 ff.
- ⁶⁰ Brönnimann, 5; Fluri 1921.
- ⁶¹ Brönnimann, 3. Die Liste der Kantoren im 17. Jahrhundert: Fluri 1904, 58/60.
- ⁶² Zulauf 1929 und Zulauf 1934, 15 ff.
- ⁶³ Türler 1896 und Geering 1964.
- ⁶⁴ Brönnimann, 16/17.
- ⁶⁵ Biber 1980.
- ⁶⁶ BBB XXX, 42 (Materialien zur bernischen Musikgeschichte von A. Fluri).
- ⁶⁷ Zulauf 1934, 11/12.
- ⁶⁸ Zu Sultzberger und seiner Tätigkeit: Brönnimann; Grove 18, 365 (Max Zulauf).
- ⁶⁹ Brönnimann, 82 ff.; Zulauf 1934, 46.
- ⁷⁰ Brönnimann, Anhang 97 und 99.

- 71 Brönnimann, 75 ff.; Buchmüller, bes. 164/165.
- 72 Edwin Nievergelt, Die Tonsätze der deutschschweizerischen reformierten Kirchengesangsbücher im XVII. Jahrhundert. Zürich 1944, 27 ff.
- 73 Zit. nach Zulauf 1934, 35.
- 74 A. Fluri in Zwingliana II, 112/113, 1906.
- 75 A. Fluri, Dramatische Aufführungen in Bern im XVI. Jahrhundert, in: NBT 1909, 133-159.
- 76 Zu Wannemacher siehe Anmerkung 38.
- 77 Zu Kotter: Fluri 1902, 510-521; SBB III, 548-553; Grove 10, 217 (Manfred Schuler).
- 78 Fluri 1902, 610.
- 79 Zit. nach Zulauf 1934, 12; weitere Beispiele Fluri 1894, 36.
- 80 Nef 1897.
- 81 Nef 1897, 128 ff.
- 82 Fluri 1904, 93 ff. und 111 ff.
- 83 Fluri 1904, 96; Brönnimann, 39.
- 84 Fluri 1904, 98.
- 85 Brönnimann, 56 ff.; Zulauf, 43/44.
- 86 Brönnimann, 57/58; Zulauf 1934, 44.
- 87 Bloesch, 16; STAB Schulratsmanual (B III 873).
- 88 BBB XXX, 42 (Materialien zur bernischen Musikgeschichte von A. Fluri).
- 89 Brönnimann, 47; E. Bähler, Musikalisches aus Bern im 17. Jahrhundert, in: BBGKA II, 86/87.
- 90 BBB XXX, 42 (Materialien zur bernischen Musikgeschichte von A. Fluri).
- 91 Gruner 1732, 247; KDM.
- 92 Mandat vom 30. 3. 1620, abgedruckt bei Fluri 1899, 418.
- 93 Brönnimann, 99/100.
- 94 RQ XII, 148.
- 95 Adolf Fluri, Die Berner Schulpfennige und die Tischlivierer 1622-1798. Ein Beitrag zur Münz-, Geld- und Schulgeschichte. Bern 1910, 32 ff.
- 96 Ein interessantes Beispiel liefert Rapperswil noch im frühen 18. Jh.: vgl. Burkhardt 1950.
- 97 Max Frutiger, Die Gotthelf-Kirche in Lützelflüh. Lützelflüh 1974, 177 ff.; zu Saanen: Marti-Wehren; zu Spiez: Wellauer; zu Biglen: Türler 1924.
- 98 Scherer; Akten des im 19. Jahrhundert aufgelösten Thuner Collegiums finden sich im STAB OG Kirchgemeinde Bern-Münster 198 ff.
- 99 Notiz von Carl Manuel (1645-1700), Schultheiss in Thun 1686; vgl. Thormann, 202.
- 100 Merz 1927; Howald 1942.
- 101 Merz 1927, 92.
- 102 Vgl. auch Gruner 1913, 105.
- 103 Vgl. Pfrunder.
- 104 Zit. nach Pfrunder, 148.
- 105 Dübi, 35/36.
- 106 Müller, 95 ff.
- 107 Müller, 80 ff.
- 108 De Quervain 1906, 113.
- 109 RQ XII, 214.
- 110 Vgl. Der Berner Synodus von 1532. Edition und Abhandlungen zum Jubiläum von 1982. Bern 1984. Bd. 1, 124 (Kapitel 32).
- 111 Zum Chorgericht: Max Baumann, «Zur Förderung der Ehre Gottes und zur Erhaltung bürgerlicher Zucht»: Das Chorgericht als Herrschaftsinstrument im alten Bern, in:

- Schweiz im Wandel, Studien zur neueren Gesellschaftsgeschichte. Festschrift für Rudolf Braun zum 60. Geburtstag. Basel 1990, 305-316.
- ¹¹² Linder-Beroud 1989.
- ¹¹³ Als Beispiel siehe StUB rar. 62; vgl. Otto von Greyerz, Aus dem Volksliederschatz der Berner Stadtbibliothek. SAfV 20, 1916, 160-176.
- ¹¹⁴ Theodor Odinga, Benedikt Gletting. Ein Berner Volksdichter des 16. Jahrhunderts. Bern 1891; Rudolf Schwarzenbach, «...wol uff den hohen alpen fruch?» Ein Lied Benedikt Glettings als Quelle des «Vermahnlieds an die Eidgenossenschaft» von Hanns In der Gand, in: SAfV 74, 1978, 1-19.
- ¹¹⁵ Z. B. 1692: RQ XII, 176/77.
- ¹¹⁶ Ferdinand Vetter, Berner Oberländer Poeten des siebenzehnten Jahrhunderts, in: BT 1880, 46-78; Pfarrer Merz, Das Omml-Lied aus dem Simmenthal, in: BT 1873, 191-202.
- ¹¹⁷ Zu Grimm: Golowin 1970; Susanne Hablützel, Hans Rudolf Grimm, in: Rudolf Schenda (Hrsg.), Sagenerzähler und Sagensammler der Schweiz. Studien zur Produktion volkstümlicher Geschichte und Geschichten vom 16. bis zum frühen 20. Jahrhundert. Bern 1988, 165-179.
- ¹¹⁸ StUB Rar. 61; eine vergleichbare Sammlung aus dem Simmental wird erwähnt bei: Linder-Beroud 110, Anm. 291.
- ¹¹⁹ Urs Hostettler, Die Lieder der Aufständischen im Grossen Schweizerischen Bauernkrieg, in: SAfV 79, 1983, 16-41; Urs Hostettler, Der Rebell vom Eggwil. Aufstand des Emmmentals 1653. Eine Reportage. Bern 1991.
- ¹²⁰ RQ XII, 183.
- ¹²¹ Zit. bei: Hans Markwalder, Das Bierbrauereigewerbe in früheren Jahrhunderten in Bern, in: NBT 1930, 190.
- ¹²² Burdet 1958, 83.
- ¹²³ Siehe das vernichtende Urteil von Josef Nadler, Literaturgeschichte der deutschen Schweiz. Leipzig/Zürich 1932, 226/227.
- ¹²⁴ Aeschbacher 1980/81, 240.
- ¹²⁵ Zit. nach Karl Gugger 1968, 88; RQ VI, 2, 939.
- ¹²⁶ De Quervain 1906, 117.
- ¹²⁷ Burdet 1958, 16 ff.
- ¹²⁸ Die Verbote für das Waadtland sind zusammengestellt bei Burdet 1958, 167 ff. Für den deutschen Kantonsteil wurden im Grossen und Ganzen die gleichen Gesetze erlassen.
- ¹²⁹ Marti-Wehren 1930, 34.
- ¹³⁰ Marti-Wehren 1930, 25 (zum Jahr 1622).
- ¹³¹ Zu den Bergkilbinen: Ramseyer 1961, 173 ff.
- ¹³² Vgl. die Beispiele bei Karl Gugger 1968, 91/92.
- ¹³³ Marti-Wehren, 80.
- ¹³⁴ Marti-Wehren, 68.
- ¹³⁵ Burdet 1958, 194.
- ¹³⁶ Karl Viktor von Bonstetten, Briefe über ein schweizerisches Hirtenland, in: K' V' von Bonstetten, Über sich und die Welt. Hrsg. von Fritz Ernst. Bern 1952, 48.
- ¹³⁷ Wellauer 1957, 4.
- ¹³⁸ Ein schönes Beispiel befindet sich im BHM Inv. 3218 (aus Bolligen).
- ¹³⁹ Rindlisbacher 1977.
- ¹⁴⁰ Howald 1871.
- ¹⁴¹ Wiora, Alpenmusik; Geiser 1976.
- ¹⁴² Ramseyer 1961, 110.
- ¹⁴³ Geiser 1974.
- ¹⁴⁴ Adelman, 62.
- ¹⁴⁵ Fluri 1904, 154.

- 146 Karl Gugger 1968, 90; Bachmann 1981.
- 147 STAB UP 14, 104.
- 148 Notiz von Carl Manuel (1645-1700); Thormann, 205.
- 149 Geiser 1973.
- 150 Z. B. Fluri 1904, 94 (Anm.).
- 151 Fluri 1904, 97: Das Musikkollegium besass ein Orgelpositiv, das von Johannes Dünz (1645-1736) bemalt war. Ein Spinettmacher Hürner starb in Bern 1784: BBB XXX, 42 (Materialien zur bernischen Musikgeschichte von A. Fluri).
- 152 Ausführlicher: François de Capitani, Staat und Obrigkeit in Bern zwischen Reformation und Revolution, in: BZ 1991, 61-77.
- 153 Ulrich Im Hof, Das gesellige Jahrhundert. München 1982. Für Bern: Louis S. de Tschanner, La Grande Société de Berne 1759-1909. Bern 1909.
- 154 Allgemein: Werner Salmen, Das Konzert. Eine Kulturgeschichte. München 1988.
- 155 Burdet 1958, 192.
- 156 RQ XII, 219.
- 157 Proben aus den Chorgerichtsmanualen des Pfarrers Abraham Desgouttes. Mitgeteilt von G. Reusser, in: BBGKA XII, 215.
- 158 RQ VI, 2, 978.
- 159 RQ VI, 2, 994 (19. 1. 1766).
- 160 RQ X, 67 ff.
- 161 Kuhn, 86 (Gretchens Klage).
- 162 Xaver Schnyder von Wartensee, Lebenserinnerungen. Zürich 1887, 94.
- 163 RQ XII, 211-213; Tschanner.
- 164 SLB V BE 5187 (Komödien-Zedlen).
- 165 Wagner 1918, 222.
- 166 C. C. L. Hirschfeld, Briefe über die Schweiz vornehmlich über Bern aus dem Jahre 1776. Bern 1961.
- 167 Meiners, 136.
- 168 Eichberg, 168-201; in Bern findet sich im «Hoch-Oberkeitlich-Privilegierten Wochenblatt» am 3. 2. 1776 ein Inserat, in dem ein Herr Desjardins eine «Waltzologie» zum Kauf anbietet und auch Unterricht im Walzertanzen erteilen will.
- 169 Heinzmann 1792, 86.
- 170 Anekdoten über Beat Ludwig Walthard, 1743-1802, Buchhändler in Bern (Maschinenschrift StUB).
- 171 Howald, Brunnenchronik, BBB M.h.h. XXIb 362, 357; Burdet 1963, 679, erwähnt ihn auch zwischen 1787 und 1791 in Morges.
- 172 Samuel Zingg, Ein neu entdeckter Stern an Berns musikalischem Himmel, in: Der kleine Bund 164, 1988.
- 173 Albrecht von Haller, Gedichte. Hrsg. von Ludwig Hirzel, Frauenfeld 1882, 25.
- 174 Zit. nach Nef, 128.
- 175 Wiora 1971, 108.
- 176 Meiners, 43.
- 177 Nef, 6/7; Aeschbacher 1980/81, Anm. 28.
- 178 Heinzmann I, 63.
- 179 Johann Kaspar Bachofen (1695-1755), siehe Refardt, 16/17.
- 180 Johannes Schmidlin (1722-1772), siehe Refardt, 274 ff.
- 181 Zulauf 1934, 59 ff.
- 182 Zit. nach Zulauf 1934, 61.
- 183 Meier 1926.
- 184 Meier 1926, 19.

- ¹⁸⁵ Zum Thema im europäischen Zusammenhang siehe Eric Hobsbawm/Terence Ranger (Hrsg.), *The Invention of Tradition*. Cambridge 1983.
- ¹⁸⁶ Ulrich Im Hof und François de Capitani, *Die Helvetische Gesellschaft – Spätaufklärung und Vorrevolution in der Schweiz*. 2 Bde, Frauenfeld 1983, Bd. 1, 199 ff.
- ¹⁸⁷ Geiger, 37 ff.; zur Ablehnung des Dialekts durch Lavater: Oskar von Arx, *Lavaters Schweizerlieder*. Olten 1897, 27.
- ¹⁸⁸ SML 182/183.
- ¹⁸⁹ Stickelberger 1911, 22.
- ¹⁹⁰ Karl Gabriel Haller (1766-1814), Stickelberger 1911, 20/21.
- ¹⁹¹ Kuhn, XL.
- ¹⁹² STAB II 1043, 158 (Ratsmanual 2. 3. 1798): «Zedel an M. H. Kassier, Ihme befehlen dem Stadtwächter Gyger dem Verfasser eines vatterländischen Lieds, der bezeugung MGH Zufriedenheit und als Entschädnis vierzig Kronen zu entrichten und zu verrechnen.»
- ¹⁹³ Vgl. Zulauf 1934.
- ¹⁹⁴ Bern 1806, 2. Auflage 1827. Vgl. Aeschbacher 1989a.
- ¹⁹⁵ BAR Helvetisches Archiv Bd. 1474, 401 (Enquête über die helvetischen Künstler).
- ¹⁹⁶ Howald, *Brunnenchronik*, BBB M.h.h. XXIb 362, 247.
- ¹⁹⁷ Geiser 1976; Max Peter Baumann, *Funktion und Symbolik: zum Paradigma «Alphorn»*, in: *Studia instrumentorum musicae popularis V*, Stockholm 1977, 27-32,.
- ¹⁹⁸ Geiger, 136, Beilage I.
- ¹⁹⁹ Ramseyer 1981, 105.
- ²⁰⁰ Hans Spreng, *Die Alpherntefeste zu Unspunnen*, in: BZ 1946, 133 ff.
- ²⁰¹ Zit nach Geiser 1976, 7.
- ²⁰² Fluri 1904, 94 (Anm); Gugger 1978, 5.
- ²⁰³ Brönnimann, 25.
- ²⁰⁴ Zit. nach Zulauf 1934, 51.
- ²⁰⁵ Gruner 1913, 181.
- ²⁰⁶ Refardt, 294.
- ²⁰⁷ Howald, *Brunnenchronik*, BBB M.h.h. XXIb 362, 165.
- ²⁰⁸ Zit. nach: Refardt, 194.
- ²⁰⁹ Jean-Rodolphe Sinner de Ballaigues, *Berne au XVIIIe siècle (1781)*. Bern 1855, 17/18.
- ²¹⁰ Hans Gugger 1978a; vgl. auch Hans Gugger 1977 und Hans Gugger 1981.
- ²¹¹ Vgl. die Schilderung bei Gotthelf im «Schulmeister», zit. bei Jakob 1969. Zur Emmentaler Hausorgel: Gugger 1977.
- ²¹² Wagner 1918, 198.
- ²¹³ Staehelin 1969/70.
- ²¹⁴ Die Kantoren im 18. Jahrhundert vor Niklaus Käsermann: Rudolf Fuchsli aus Brugg († 1721), Kantor 1699 bis 1704 (privatus ob adulteria), später Lehrer in Erlach und Biel; Andreas Ruprecht (†1745), Kantor 1704-1736, dann Pfarrer in Belp; Rudolf Stoons (†1772), Kantor 1736-1763, entlassen und auf eine Pfarrei abgeschoben; Niklaus Emanuel Wyss (1725-1807), Kantor 1763-1782, später Pfarrer, Verfasser eines Handbuchs über Gartenbau (Quelle: Regimentsbücher und Studentenverzeichnisse BBB).
- ²¹⁵ Der erste war Peter Hagelstein, über dessen Tätigkeit wir aber kaum etwas Näheres erfahren (Materialien zur bernischen Musikgeschichte von A. Fluri, BBB XXX, 42). 1726 begegnen wir dem Musiker Oblaster, der 1731 als «gesangmeister» verpflichtet wird. RQ XII, 210; Haag, 254.
- ²¹⁶ Zulauf 1934, 53.
- ²¹⁷ Fluri 1921; Guggisberg.
- ²¹⁸ Zu Käsermann: Zulauf 1934; SBB IV, 370; SML 203.
- ²¹⁹ BAR Helvetisches Archiv Bd. 1474, 401 (Enquête über die helvetischen Künstler).

- ²²⁰ Zulauf 1934.
- ²²¹ Biber 1980.
- ²²² Burdet 1963, 504.
- ²²³ Gruner 1732, 482; zum Äusseren Stand: Richard Wolfram, Der «Äussere Stand» in Bern und die Entwicklung städtischer Jungmännerverbände in der Schweiz, in: Richard Wolfram, Studien zur älteren Schweizer Volkskultur. Mythos, Sozialordnung, Brauchbewusstsein. Wien 1980 (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Phil.-Hist. Klasse. Sitzungsberichte Bd. 362), 167-228.
- ²²⁴ Biber 1980.
- ²²⁵ Hoch-Oberkeitlich-Privilegiertes Wochenblatt, 30. 12. 1797.
- ²²⁶ Stadtmusik 1916, 5-7.
- ²²⁷ Howald, Brunnenchronik, BBB M.h.h. XXIb 362, 279.
- ²²⁸ Stadtmusik 1916, 6 (Aus einem Schreiben des Zürcher Generals Ziegler).
- ²²⁹ STAB BII 317 (einem «Companie-Rodel der 1. Oberländer Jäger- und Scharf Schützen Companie» 1778 beigelegt).
- ²³⁰ STAB B II 636, 236 (1766) Condition wegen druckung der Ecole des Tambours et fifres (mit angehängter Probeseite).
- ²³¹ Hoch-Oberkeitlich-Privilegiertes Wochenblatt, 16. 3. 1776.
- ²³² Fehr 1929, 241; Refardt, 148.
- ²³³ Autobiographische Angaben: BAR B 1474, f. 104/105 (Enquête über die helvetischen Künstler); Refardt 113; Fehr 1929, 88/89.
- ²³⁴ Howald, Brunnenchronik, BBB M.h.h. XXIb 362, 399.
- ²³⁵ Hoch-Oberkeitlich-Privilegiertes Wochenblatt, 8. 4. 1797.
- ²³⁶ Fehr 1929, 89.
- ²³⁷ Durheim 1956, 34.
- ²³⁸ BBB Mhh IV 181/182: Musikalien aus dem Schloss Hünigen (Familie von May); für das frühe 19. Jahrhundert verdienen die Musikalien aus der Elfenau (Anna Feodorowna) im BHM Erwähnung.
- ²³⁹ Bloesch, 29.
- ²⁴⁰ Freundliche Mitteilung von Samuel Zingg (Undatierte Kopie aus dem Feuilleton des Bundes).
- ²⁴¹ STAB Responsa prudentum 19, 321 (A V 488).
- ²⁴² Zu den Singmeisterinnen: Zulauf 1934, 61.
- ²⁴³ STAB Responsa prudentum 19, 153 (A V 488).
- ²⁴⁴ STAB OG Kirchgemeinde Bern-Münster, 208 (Inventar der im Musiksaal bei der Französischen Kirche sich befindlichen Musikinstrumente und Musikalien 1761).
- ²⁴⁵ Bloesch, 24 ff.
- ²⁴⁶ Heinzmann 1792, 83.
- ²⁴⁷ Wagner 1919, 134/135.
- ²⁴⁸ Wohl Rosina Elisabeth von Fischer (1766-1835), verh. mit Franz Friedrich von Wattenwyl, General in englischen Diensten.
- ²⁴⁹ Margaretha Fueter trat auch als Komponistin an die Öffentlichkeit. In den «Alpenrosen» werden in der Restaurationszeit eine ganze Reihe von Liedkompositionen aus ihrer Hand gedruckt. Eine farbige Schilderung dieser Berner «Primadonna» und ersten für uns fassbaren Komponistin gibt Karl Howald in seiner Brunnenchronik, BBB Mhh XXIb 362, 217; 263, 8; 364, 178.
- ²⁵⁰ Niklaus Rudolf von Wattenwyl (1760-1832).
- ²⁵¹ Bernhard Ferdinand von Wattenwyl (1752-1837).
- ²⁵² Durheim 1859, 398 ff; Bloesch, 33. Die Statuten: Bloesch, 359-366.
- ²⁵³ StUB: Druckbelege Haller, 12. 4. 1811: «Die Singgesellschaft unter der Leitung von Hrn. Prof. Meisner in Verbindung mit anderen Musik-Liebhabern».

- 254 Haag, 226.
- 255 Bucky; Niggli.
- 256 Bloesch, 41. Druckschriften, Programme und Eintrittskarten des Festes von 1813 sind gesammelt: BBB M. h. h. XVII 219.
- 257 Vgl. ein umstrittenes Orgelkonzert 1795 im Münster: RQ XII, 207; Gugger 1978, 146.
- 258 Amann 1991.
- 259 BBGKA III, 75 (Varia: Musikalisches aus dem alten Thun).
- 260 Durheim 1956.
- 261 R. Koselleck, Kritik und Krise. Ein Beitrag zur Pathogenese der bürgerlichen Welt. Freiburg 1959.
- 262 Hans Bloesch, Siebenhundert Jahre Bern. Lebensbild einer Stadt. Bern 1931, 149.
- 263 Vgl. Bernd Sponheuer, Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Kassel 1987.
- 264 Vgl. den Sammelband Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts, hrsg. von Carl Dahlhaus. Regensburg 1967; Irmgard Keldany-Mohr, «Unterhaltungsmusik» als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts. Untersuchung über den Einfluss der musikalischen Öffentlichkeit auf die Herausbildung eines neuen Musiktyps. Regensburg 1977.
- 265 NZZ Nr. 184, 1851, zit. nach Bucky, 75.
- 266 Bund 1851, Nr. 189, zit. nach Bucky, 76.
- 267 Howald, Brunnenchronik, BBB M.h.h. XXIb, 362, 279.
- 268 Zum bernischen Musikalienhandel: Müller & Schade 1950; Krompholz 1959.
- 269 C. Debuysère, Die Klavier-Dilettanten. Leipzig 1900, zit. nach: Ballstaedt/Widmaier 1989, 196.
- 270 Zit. nach Friedrich Jakob, 29/30.
- 271 Dieter Hildebrandt, Pianoforte oder Der Roman des Klaviers im 19. Jahrhundert, München 1985.
- 272 BBB M. h. h. III 192, 197.
- 273 Rindlisbacher 1972.
- 274 Zum 100jährigen Bestehen der Pianofabrik A. Schmidt-Flor AG in Bern. Bern 1930.
- 275 Im Stadtarchiv Bern befindet sich ein Dossier mit Vorarbeiten zu den stadtbernischen Instrumentenbauern.
- 276 Boltshauser, 77/78.
- 277 Christian Lerch in: 100 Jahre Musikgesellschaft Sumiswald 1849-1949. Sumiswald 1949, 20.
- 278 Merz 127; die Akten der Enquête befinden sich im Archiv der Musikgesellschaft M. h. h. XXV 51 (Ursprünglich BBB, heute KB).
- 279 Anrede an die vereinigten Musikfreunde des Kantons, in: Andenken an das Kantonal-Musikfest zu Bern 1824, 13 ff.
- 280 Bloesch, 256/257.
- 281 Howald, Brunnenchronik, BBB M.h.h. XXIb 364, 204.
- 282 Louis Spohr, Selbstbiographie Bd. 1, Kassel 1954, 257.
- 283 Im Überblick: Peter, 50-59; eine Beschreibung des ländlichen Tanzes bei Johann Friedrich Schär, Lebenserinnerungen. Von der Emmentaler Sennhütte zum Katheder und Kontor. Basel 1924, 56/57; die Tanzmusik bestand hier aus Geige, Bass und Klarinette.
- 284 Roth 146.
- 285 Bachmann 1973.
- 286 Bachmann 1981, 48/49.
- 287 Bachmann 1981, 60-64.
- 288 Bachmann 1981, 89; Ernst Roth, Schwyzerörgeli. Aarau 1993, 15 ff.
- 289 Johann Friedrich Schär, Lebenserinnerungen. Von der Emmentaler Sennhütte zum Katheder und Kontor. Basel 1924, 30.

- ²⁹⁰ Peter 1978; Volksmusik 1985.
- ²⁹¹ Johann Schürch, *Uf und Zu*. Bern 1936 (Erinnerungen eines Handörgelers, SLB: N 40718).
- ²⁹² Refardt, 334/335.
- ²⁹³ Frank 1967.
- ²⁹⁴ Hanns In der Gand, Das Emmentalerlied «Niene geit's so schön u luschtig, wie daheim im Ämmital». Ein Beitrag zu den Quellenstudien schweizerischer Volkslieder, in: SAfV 35, 1936, 193-198; zu Wiedmer: SBB III, 565-578.
- ²⁹⁵ Grundlegend seine Schrift: *Das Volkslied der deutschen Schweiz*. Frauenfeld/Leipzig 1927.
- ²⁹⁶ Zur historischen Einordnung: Diana Le Dinh, *Le Heimatschutz, une ligue pour la beauté*. Lausanne 1992 (Histoire et société contemporaine 12).
- ²⁹⁷ Baumann 1976.
- ²⁹⁸ Eine Liste der stadtbernischen Vereine in: *Jodlerverband* 1985, 195/196.
- ²⁹⁹ *Jodlerverband* 1985.
- ³⁰⁰ Ernst Isler, Die evangelische Kirche der deutschen Schweiz und die Musik, in: *Schuh* 1939, 324-341.
- ³⁰¹ Guggisberg, 592.
- ³⁰² Guggisberg, 660.
- ³⁰³ Zit. nach: Mendel 1866.
- ³⁰⁴ Guggisberg, 703.
- ³⁰⁵ *Blaukreuzmusik* 1987.
- ³⁰⁶ Gugger 1978.
- ³⁰⁷ Refardt.
- ³⁰⁸ SML 146.
- ³⁰⁹ Alfred Kramis, *Die christkatholische Kirchengemeinde Bern-Thun*. Bern 1950 (zur Orgel: 50, zum Kirchenchor «Melodia»: 40).
- ³¹⁰ SML 375/76.
- ³¹¹ Isler (Anm. 300), 33. In *Bern z. B. im Umfeld der evangelischen Gesellschaft: 50 Jahre Christlicher Gemischter Chor Lorraine-Bern 1886-1936*. Bern 1936.
- ³¹² Die Heilsarmee fasste 1895/96 in Bern Fuss.
- ³¹³ Die Geschichte der Musikgesellschaft im 19. Jahrhundert ist erschöpfend behandelt bei Bloesch. Das Archiv der Musikgesellschaft befindet sich heute in der Bibliothek des Konservatoriums in Bern.
- ³¹⁴ Bloesch, 453.
- ³¹⁵ Bloesch, 58.
- ³¹⁶ *Anleitung ... für das Musikfest 1827*, 10; Druckschriften, Programme und Eintrittskarten sind gesammelt: BBB M. h. h. XVII 228.
- ³¹⁷ Louis Spohr, *Selbstbiographie* Bd. 1, Kassel 1954, 253.
- ³¹⁸ Charlotte König-von Dach, *Das Casino der Stadt Bern. Vom Barfüsserkloster zum Gesellschafts- und Konzerthaus*. Bern 1985.
- ³¹⁹ Sommerlatt, 193.
- ³²⁰ Zu Mendel: SBB III, 145-157; Refardt, 206. Der musikalische Nachlass Mendels befindet sich in der BBB M. h. h. XI 179.
- ³²¹ SML 255.
- ³²² Manuskript BBB M. h. h. LI 9, 4 (18).
- ³²³ Juker 1959, 11 ff.; Refardt, 67.
- ³²⁴ Eine reizvolle und farbige Schilderung gibt A. E. Fröhlich, *Das Musikfest zu Bern 1851, eine Erzählung*, in: *Alpenrosen* 1852, 1-81.
- ³²⁵ Ein Programmheft für die Konzerte vom 5./6. Juli 1854 ist erhalten: «Textbüchlein zu den Geistigen Concerten gegeben vom Verein für alt-classische Musik» (SLB: V BE 5668).

- Erstmals wird eine Bachkantate aufgeführt und Bachs Bedeutung dem Publikum erläutert.
- 326 Cäcilienverein 1913.
- 327 Zu Franck: Grove 6, 785; zu Leben und Werk: Johannes Bittner, Die Klaviersonaten Eduard Francks (1817-1893) und anderer Kleinmeister seiner Zeit. Hamburg 1968.
- 328 Charlotte König-von Dach, Das Casino der Stadt Bern. Vom Barfüsserkloster zum Gesellschafts- und Konzerthaus. Bern 1985.
- 329 Berlincourt, 40 ff.
- 330 13. 12. 1882 (zit. nach Berlincourt, 42).
- 331 Zu Reichel: Refardt, 254/255; SML 305.
- 332 Zu Munzinger: Ernst Röhrlisberger, Carl Munzinger 1842-1911, in: Cäcilienverein 1913, 69-95 (mit Werkverzeichnis); Refardt, 221/222. Der musikalische Nachlass befindet sich in der Universitätsbibliothek Basel.
- 333 Tautenhahn.
- 334 Paul Klee, Schriften, Rezensionen und Aufsätze. Hrsg. von Christian Geelhaar. Köln 1976, 137.
- 335 Musikgesellschaft 1965, 35.
- 336 Bundi; vgl. den Vertrag der Musikgesellschaft mit dem Orchesterverein vom 15. 10. 1885 in: M. h. h. XXV 55 (Bibliothek des Konservatoriums Bern).
- 337 Sammel-Jahresbericht des Bernischen Orchestervereins 1915-1923, 6.
- 338 Wagner 1918, 233; Bloesch.
- 339 Cäcilienverein 1913, 18/19.
- 340 Thomann, 270.
- 341 Liedertafel 1895, 11.
- 342 Sommerlatt, 169.
- 343 Gottlieb Rothen, Hundert Jahre Mädchenschule in der Stadt Bern. Bern 1936, 57 ff.; Refardt, 90.
- 344 Cäcilienverein 1913, 8 ff.
- 345 STAB BB III b 3605 Bern Stadt, Gesang- und Musikvereine.
- 346 KDM BE IV, 122.
- 347 Zollinger, 75 (1830).
- 348 Zollinger, 111.
- 349 Schwab.
- 350 Liedertafel 1895, 43 ff.
- 351 So entstand z. B. der Berner Gemischte Chor aus dem Zusammenschluss verschiedener Quartiervereine: Berner Gemischter Chor 1976.
- 352 Berner Männerchor 1910 und 1960.
- 353 Jubiläumsschrift 50 Jahre Lehrgesangverein 1909-1959.
- 354 Vgl. im Umfeld des Grütlivereins 1844 ein Arbeiterchor in der Matte: Robert Grimm, Geschichte der Berner Arbeiterbewegung. Erster Band, Bern 1913, 184; Arbeitersängerbund 1913; Arbeiter-Sängerverband 1988.
- 355 Z. B. der Männerchor der Eisenbahner 1878, der Männerchor Typographie 1875; um die Jahrhundertwende bestand auch ein «Gemischter Chor des stadtbernischen Bureaulistenvereins» (SLB V BE 4209).
- 356 Die SLB verzeichnet Material zu folgenden Quartierchören (sicher unvollständig): Sängerbund Helvetia Lorraine-Breitenrain, gegründet 1872: V BE 601; Sängerbund Eintracht im Wylerquartier 1896 (mit Männerchor, Gemischtem Chor, Theatergesellschaft und Bibliothek ein eigentlicher Volksbildungsverein): V BE 6011; Echo Mattenhof, Sängerbund Länggass (um 1880/90): V BE 6012; Männer- und Frauenchor Länggass: V BE 5530/5531; Gemischter Chor Frohsinn Linde: V BE 4683; Gemischter Chor Schönau 1889: V BE 4271; Männerchor Enge-Felsenau (um 1900): V BE 5526. Die Chöre in Bümpliz siehe: Arbeiter-Sängerbund Bümpliz 1961.

- ³⁵⁷ Liedertafel 1895.
- ³⁵⁸ Bucky, 39 ff.
- ³⁵⁹ NZZ 185, 1851 (zit. bei Bucky, 75); etwas abweichend zitiert bei Bloesch, 275/276.
- ³⁶⁰ Niggli 1886 (Nachtrag 1891).
- ³⁶¹ Werner Juker, Rückblick auf hundert Jahre Theater im Hôtel de Musique, in: Fünfzig Jahre Berner Theater. Bern 1956.
- ³⁶² Schaap, 83.
- ³⁶³ Schaap, 223.
- ³⁶⁴ Hans Marti, Die Kursaal-Story. Bern 1990.
- ³⁶⁵ Joseph Viktor Widmann, Erinnerungen an Brahms. Zürich 1980, 68. [Das Werk erschien erstmals 1898.]
- ³⁶⁶ Zur allgemeinen Fragestellung: Engler/Kreis 1988.
- ³⁶⁷ Klavierauszug gedruckt Bern 1891. Handschriftliche Partitur in der Universitätsbibliothek Basel.
- ³⁶⁸ A. Francke, Das Festspiel, in: Die 700jährige Gründungsfeier der Stadt Bern. Festbericht hrsg. vom Organisationscomité. Bern 1891, 104.
- ³⁶⁹ Max Widmann, Sanfter Nachklang goldener Tage. Lebenserinnerungen. Bern 1935, 56 ff.
- ³⁷⁰ Hellmut Thomke, Festspiel und Festspielentwürfe für die Schweizerische Landesausstellung Bern 1914, in: Engler/Kreis 1988, 150-165.
- ³⁷¹ Das Festspiel «Völkerfreiheit» von Alfred Fankhauser und Erwin Lendvai wurde vom 6. bis 13. Juli 1930 mit einem riesigen Aufwand aufgeführt (SLB: V Schweiz 222).
- ³⁷² Vgl. die Prospekte der Firma Schmidt-Flor (SLB: V BE 6064).
- ³⁷³ Als Beispiele können die Klavierwerke unter anderem von Leopold Brassin und Paul Czurda aufgeführt werden.
- ³⁷⁴ Max Widmann, Sanfter Nachklang goldener Tage. Lebenserinnerungen. Bern 1935, 56.
- ³⁷⁵ Nachlass: BBB M. H. h. h XVII 304; zur Biographie vgl. den Nachruf im Berner Tagblatt vom 26. September 1908, Nr. 456.
- ³⁷⁶ Juker 1959, 7/8.
- ³⁷⁷ Zur Geschichte des Konservatoriums: Juker 1959.
- ³⁷⁸ Juker 1959, 68 ff.
- ³⁷⁹ Vgl. den Prospekt von Raget O. Brunner 1904: Anfängerunterricht 1.50-2 Fr., weiterführender Unterricht 4-5 Fr., Berufsunterricht 8 Fr. (SLB: V BE 4161).
- ³⁸⁰ Hoffmann.
- ³⁸¹ Tendenzen und Verwirklichungen 1975.
- ³⁸² Klose 1964.
- ³⁸³ Anrede an die vereinigten Musikfreunde des Kantons, in: Andenken an das Kantonal-Musikfest zu Bern 1824. Bern 1824.
- ³⁸⁴ Biber 1955, 28 ff.
- ³⁸⁵ Albert Benz, Militärmusik und Blasmusik, in: Musikverband 1987, 209-216.
- ³⁸⁶ Stadtmusik 1916.
- ³⁸⁷ Zu erwähnen sind vor allem: Kavallerie-Bereitermusik 1899; Tambourenverein 1880; Musikgesellschaft Bümpliz 1877; vgl. im übrigen die Listen in: Musikverein 1962.
- ³⁸⁸ Postmusik, gegründet 1905.
- ³⁸⁹ Blaukreuzmusik, gegründet 1887.
- ³⁹⁰ Arbeitermusikverband 1985.
- ³⁹¹ Schweizer Sozialdemokrat 3. Mai 1890.
- ³⁹² Schweizer Sozialdemokrat 8. Mai 1891.
- ³⁹³ Metallharmonie 1941.
- ³⁹⁴ Arbeitermusikverband 1985, 20.
- ³⁹⁵ Postmusik 1955.

- 396 Dossier im Stadtarchiv Bern mit Baubewilligung und Plänen.
- 397 Zu erwähnen sind neben den vielen Festschriften die Arbeiten von Walter Biber.
- 398 Howald, Brunnenchronik, BBB M.h.h. XXIb 364, 295.
- 399 Anton von Tillier, Drei Völker in einem Haus, in: BT 1881, 53-131.
- 400 De Capitani 1983.
- 401 Werner Juker, Sorgen und Freuden der Stadt Bern am Anfang des vorigen Jahrhunderts. Aus dem Tagebuch von Samuel Rudolf Walthard. Bern 1962, 55 ff.
- 402 Bloesch, 149.
- 403 Streit, Bd. 2, 220.
- 404 Bloesch, 168/169.
- 405 Howald, Brunnenchronik, BBB M.h.h. XXIb 362, 357.
- 406 Zit. bei: Eduard von Rodt, Kulturgeschichtliches aus Bern aus dem 19. Jahrhundert, in: BBGKA XX, 237.
- 407 Intelligenzblatt für die Stadt Bern vom 26. 10. 1841.
- 408 E. F. Schneeberger, Die Prostitution der Stadt Bern. Biel 1872, 65.
- 409 Schweizerische Dorf-Zeitung vom 27. 12. 1854 (Verbot des Neujahrssingens).
- 410 Zur Schnurrantia: Liedertafel und Stadtmusik 1916.
- 411 Zum Repertoire, das 617 Nummern «leichte Musik» zählte: vgl. Balsiger 1977.
- 412 Konzerte des Casino-Orchesters Kapellmeister Macciacchini, um 1914 (SLB: BE V 4234).
- 413 Dr Bärner Gwunder-Chratte II. Jahrg., Nr. 22, 1914.
- 414 Dr Bärner Gwunder-Chratte II. Jahrg., Nr. 23, 1914.
- 415 Berner Woche in Wort und Bild 1914, 79.
- 416 Paul Hofer, Markierungen einer anthropomorphen Stadttheorie, in: Werk, Bauen und Wohnen 36, Nr. 3, 1982.
- 417 Seit 1963 besteht eine städtische Musikfondskommission (heute: Musikkommission), die für Kompositionen und Interpretationen Beiträge spricht. Seit 1962 wird in regelmässigen Abständen ein städtischer Musikpreis verliehen. Eine analoge Kommission des Kantons wurde 1981 ins Leben gerufen.
- 418 Hans Rudolf Flückiger, Die Agglomeration als Partnerin der Kernstadt, in: Klaus Aerni/Hans-Rudolf Egli (Hrsg.), Umbruch in der Region Bern. Aktuelle Analysen – neue Perspektiven – konkrete Handlungsvorschläge. Bern 1991, 17.
- 419 Hans Engel, Musik und Gesellschaft. Bausteine zu einer Musiksoziologie. Berlin 1960, 340/341.
- 420 Theodor W. Adorno, Zeitlose Mode: Zum Jazz (1953), in: ders., Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. Frankfurt a. M. 1955; vgl. auch: Heinz Steinert, Die Entdeckung der Kulturindustrie oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte. Wien 1992.
- 421 Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt 1982 (franz.: Paris 1978).
- 422 Siegfried Borris, Kulturgut Musik als Massenware. Wiesbaden 1978, S. 89/90.
- 423 Schnell 1992, 100.
- 424 Allg. zu mechanischen Instrumenten: Weiss-Stauffacher; Brauers.
- 425 Heinrich Brechbühl, Die Spieldose, eine Schweizer Erfindung. Die Revolution der Mechanik im 19. Jahrhundert, in: Musikinstrumente der Schweiz 1685-1985, 105-109.
- 426 Erzinger/Woessner, 1991, 221.
- 427 Erzinger/Woessner, 1991, 239 ff., und die Kataloge SLB V BE 5075.
- 428 Stauffer, 33/34.
- 429 Zulauf 1940.
- 430 Radiogenossenschaft Bern, Jahresbericht 1927.
- 431 Schnell 1992; Saxer/Hänecke.

- 432 Balsiger 1977.
- 433 Musikgesellschaft 1965.
- 434 Balsiger 1993.
- 435 Der Bund 8. Februar 1946, Nr. 63 (Morgenausgabe), 3.
- 436 Zit. nach Fritz de Quervain in Der Bund, 25. September 1953, Nr. 446; die frühen Programme und das Ausweichen nach Freiburg: SLB V BE 5208.
- 437 Zur Polemik um die Wahl bzw. Nichtwahl Karl Richters als Dirigenten vgl. de Quervain in: Der Bund, 13. 12. 1961, und den Jahresbericht BMG, 1961/62.
- 438 Jahresbericht BMG 1969/70 (Vorwort).
- 439 Ernst W. Weber in: Kunz, 17.
- 440 Balsiger 1988. Die Chefdirigenten nach Charles Dutoit: 1979-82 Gustav Kuhn, 1984-90 Peter Maag, ab 1990 Dmitrij Kitajenko.
- 441 Der Bund 1890, Nr. 101.
- 442 SML 146.
- 443 SML 349. Die Münsterorganisten Heinrich Gurtner (1966-1989) und Heinz Balli (seit 1989) führten die Abendmusiken als verantwortliche Leiter im bisherigen Sinne weiter.
- 444 Die Singgemeinde wurde von 1962-1972 von Martin Flämig, von 1972 bis heute von Klaus Knall geleitet.
- 445 Martin Etter, Von Bern aus in die ganze Welt. Der kleine Bund 9. 5. 1987.
- 446 Fallet 1959.
- 447 Z. B. Medizinerorchester gegründet 1969, Ludus-Ensemble gegründet 1978.
- 448 SLB: V BE 5666.
- 449 Der Bund 15. November 1937, Nr. 534 (de Quervain).
- 450 Die Programme sind gesammelt: StUB Mus. var. Q. 80.
- 451 Neue Horizonte-Bulletin 1968; Kjell Keller, Und Neue Musik in Bern?, in: Dickerhof/Giger, 188-190.
- 452 Tautenhahn (mit Werkverzeichnis).
- 453 Hochuli 1975.
- 454 SML 260/61.
- 455 Grove 16, 667/8.
- 456 Erinnerungen an damals, in: Tschanz, 28 ff.
- 457 Heinrich Kleefeld, Berner Radio-Oper: Ein Stück geistige Heimat, in: Der kleine Bund 23. 2. 1991.
- 458 Alfred Zesiger, Auf nach Bern. Praktischer Ratgeber und Wegweiser durch die Schweizerische Landesausstellung (Mai bis Oktober 1914) und zu den Schönheiten und Sehenswürdigkeiten der Bundesstadt und Umgebung. Bern 1914, 84.
- 459 Hilpert, 41-67.
- 460 Stefan Jaeggi 1903-1957. Komponist, Musikdirektor. Gedenkschrift. Kirchberg (SG) 1967 (mit Werkverzeichnis). Der musikalische Nachlass befindet sich im Stadtarchiv Bern.
- 461 Musikverband 1987, 193 ff.
- 462 Musikverband 1987, 29.
- 463 Willy Grimm, Gesang und Musik im Emmental, in: Bei uns im Emmental. Langnau 1976.
- 464 Fallet 1961, 43.
- 465 Klose.
- 466 Juker 1959.
- 467 SML 216/217; Hochschulgeschichte Berns 1528-1984. Bern 1984, 721.
- 468 Zit. nach: Schmalz, 50.
- 469 Zit. nach: Schmalz, 37.
- 470 Baumann 1976, 224.
- 471 Arbeitermusik 1969, 14.

- 472 Bundesrat E. von Steiger in: 50 Jahre Eidg. Jodelverband. Thun 1960, zit. bei Baumann 1976, 227; vgl. die ähnliche Argumentation desselben Bundesrates in: Schmalz 65.
- 473 Der Bund 15. Februar 1993, Nr. 144, 21.
- 474 Karl Stocker, Vom Volkslied, in: Hochwächter 12, 1956, 127-135.
- 475 Schenk, 74.
- 476 Roth, 115/116.
- 477 Roth, 28.
- 478 Peter 1979, 34.
- 479 «Anderi Lieder» nennt Urs Hostettler 1978 eine solche Sammlung weniger bekannter Lieder mit sozialkritischem Inhalt.
- 480 Franz Hohler, Mani Matter. Bern 1976.
- 481 SLB V 3008.
- 482 Stadtarchiv Bern, Dossier Strassenmusik (3. Juni 1978 Demo für Strassenmusik in Bern).
- 483 Sergius Golowin: Vorwort zu Urs Hostettler, Anderi Lieder. Bern 1978.
- 484 Merwe, 213.
- 485 Steulet, 233; Faas, 7.
- 486 Walter Grieder, Hazy Osterwald-Story. Musik ist Trumpf. Zürich 1961.
- 487 Bärndütsch-Fest 14.-15. Juni 1924; dazu eine reiche Materialsammlung: StUB Hz VII 41.
- 488 Der Bund, 6. Dez. 1934; zit. nach Steulet, 158.
- 489 Steulet, 80 ff. und 165 ff.
- 490 Jürg Solothurnmann, Jazzszene Bern, in: Dickerhof/Giger, 187.
- 491 Berner Woche 1943, Nr. 4, 23. Januar.
- 492 Die Reaktionen finden sich: Berner Woche 1943, Nr. 9, 27. Februar.
- 493 SLB: V BE 4326.
- 494 Das «Chikito» wurde 1928 eröffnet; das «Perroquet» entstand Ende der 20er Jahre aus der «Ecole de Danse Tripet» (Dokumentation im Stadtarchiv Bern).
- 495 Steulet, 94.
- 496 Vincent O. Carter, The Bern Book. A Record of a voyage of the mind. New York 1973, 104.
- 497 Hans Marti, Die Kursaal-Story. Bern 1990.
- 498 Peter Bommeli, Longstreet Jazzband 1961-1981. Ein heiteres Bilderbuch aus der 20-jährigen Geschichte einer Berner Oldtimer Formation. Bern 1981, 2.
- 499 Alain Bernard. Choreograph und Jazztanz-Pädagoge. Bern 1984.
- 500 Schweiz-Suisse-Svizzera 5/1989, 25.
- 501 Schweizer Tanzmusiker, März 1966, 3.
- 502 Berger, Vorwort.
- 503 Reber.
- 504 Heilinger/Diem, 160/161.
- 505 Küng, 172.
- 506 Heilinger/Diem, 91.
- 507 Gidl.
- 508 Zit. bei Gidl, 23.
- 509 Heilinger/Diem, 98.

PHOTONACHWEIS

Urs D. Baumann 252
Dieter Fahrer 83
Monika Flückiger 243
Andreas Frutig 63, 64, 65, 147, 157, 208
Alfred Hablützel 244
Martin Hesse (†) 26, 27, 61
Hans Rudolf Hösli 132
Gerhard Howald 24, 25, 32, 34, 38, 41, 47, 86, 101, 120, 122, 126, 133, 154, 170, 175, 176, 179,
182, 184, 185, 238, 239, 241
Otto Känel (SLM) 29, 57, 95, 106, 111, 115, 134, 169
Peter Lauri 74, 78, 79, 85, 88, 173, 195
Stefan Rebsamen (BHM) 21, 43, 45, 53, 68, 69, 81, 88, 98, 99, 103, 112, 129, 167, 183
Silvia Schneider (SLB) 119, 138, 150, 190, 200, 203, 205, 218, 219, 221, 235, 237
Alessandro della Valle 234
Rolf Weiss 209

REGISTER

Personen, Institutionen und Formationen

- Adorno Theodor W. 194, 198
Ahle Johann Rudolf 55
Alder Cosmas 31, 32, 50, 51, 62
Alice Jazz Band 236
Amerbach Bonifacius 32, 50, 51
Annone Hieronymus d' 107
Anshelm Valerius 28
Apiarius Mathias (Biener) 31, 50, 51
Arbeitermusik Bern 178
Armstrong Louis 239, 240
- Bach Johann Sebastian 149, 162, 212
Bachofen Johann Kaspar 89, 90, 94, 110
Badarzewska Thekla 173
Balmer Johannes 134, 135
Balmer Luc 207, 210, 216
Balmer (Musikerfamilie) 134
Baumgartner Wilhelm 137
Beatles The 198, 236, 247
Beethoven Ludwig van 118, 146, 162, 207
Benoit Georg von 169
Berlioz Hector 149, 162
Berna Frauenchor 160
Bernard Alain 244
Betschen Christen 69
Bèze Théodore de 40, 41
Bieber Armin 190, 237, 238
Bitzius Hans Rudolf 46, 97
Black Caps 247
Black Clan 237
Bloesch Hans 123
Blume Hans 213
Bodmer Johann Jakob 94
Boieldieu François Adrien 142
Bonstetten Karl Viktor von 71
Borris Siegfried 198
Boss Buebe 231
Bourdieu Pierre 197, 198
Bourgeois Louis 40
Brahms Johannes 149, 162, 164, 168, 169, 207
Bruckner Anton 207
Brun Alphonse 213, 225
Brun Fritz 148, 149, 215, 216
Bullinger Heinrich 36
Bundi Gian 187
Burkhard Willy 207, 213
- Cäcilienverein s. Oratorienchor
Call Leonard von 110
Calvin Jean 40
Camerata Bern 214
Carter Vincent O. 242
Cherubini Luigi 118
Chikito 242
Chopin Frédéric 125, 168
Cotton Club Serenaders 238
- Dähler Jörg Ewald 213
Dallapiccola Luigi 215
Dampfzentrale 245, 253
Danzi Franz 118
Debussy Claude 208
Dill (Musikerfamilie) 109, 110, 121
Dufay Guillaume 30
Dunker Balthasar Anton 74, 85
Dünz Hans Jakob I. 63, 64, 65
Durheim Carl 110
Dutoit Charles 211
Dysli Johann Jakob 104
- Eberhard Marc Urs 249
Edele Julius 146, 148
Eggimann Hans 173
Engel Hans 193
Engimann Samuel 94
Evangelische Singgemeinde s. Kantorei Berner
- Ferrenberg Musikgesellschaft 176
Filtz Johann Anton 111
Fischer-Hinnen Henry 170
Flohr Andreas 129, 130
Flückiger Hans Rudolf, Muri 192
Franc Guillaume 40
Franck Eduard 148, 171
Frank Bartholomäus 20, 31, 32
Freudenberger Sigmund 115
Friedemann Carl 177
Frisching Vinzenz 90
Fröhlich Gustav 156, 157, 171
Frohsinn Männerchor 154, 155, 159, 160
Fueter (Dilettant) 121
- Garraux Walter 213
Gaskessel 245, 253
Gattiker Hermänn und Irène 215
Geiser Johann 167
Gellert Christian Fürchtgott 93
Gemischter Chor der Stadt Bern 160
Gerster Robby 237
Gieng Hans 61
Giuliani Mauro 137
Glarean Heinrich 31
Gletting Benedikt 64
Gluck Christoph Willibald 187

Goetzcher Antonio 111
 Golowin Sergius 235
 Gotthelf Jeremias 128
 Goudimel Claude 40, 41
 Gränicher Abel 46
 Graf Ernst 140, 141, 212
 Greyerz Otto von 137, 228
 Grimm Hans Rudolf 65
 Grimm Johannes 101
 Grimm Willy 222
 Gruber Samuel Abraham 93
 Grunder Karl 228
 Gruner Johann Rudolf 100
 Grütliverein Männerchor des 160
 Guering Johann Michael 109
 Guggisberg Paul 202
 Guglielmi Pietro Alessandro 118
 Gyrowetz Adalbert Mathias 110

Haas Friedrich 212
 Händel Georg Friedrich 146, 162
 Häusler Ernst 110
 Haller Albrecht von 87
 Haller Gottlieb Emanuel von 129
 Haller Johannes 38
 Haller Karl Gabriel 91
 Hammerschmidt Andreas 55
 Harmonie Musikgesellschaft 176
 Hasler Jacob 55
 Haydn Joseph 109, 110, 111, 118, 142, 162, 207
 Heinzmann Johann Georg 84, 115, 120
 Heller (Spieldosenfabrik) 200
 Helvetia Sängerbund 160
 Henzi (Dilettant) 121
 Hermann Niklaus Bernhard 132, 174
 Hess Karl 140, 151, 212
 Hildebrandt Dieter 128
 Hiller Johann Adam 88
 Himmelpaur Wenzeslaus 87
 Hirsbrunner (Firma) 130
 Hirschfeld Christian Cajus Laurenz 84
 Hofer Josua 129
 Hofer Paul 192
 Hofer Polo 247, 248, 253
 Hoffmeister Franz Anton 111
 Hollard Johannes 32
 Holliger Heinz 216
 Holzer Hermann 228
 Honegger Arthur 207, 214
 Hopkins Linda 243
 Hornschuh C. (Musikalienhändler) 108
 Howald Karl 93, 108, 109, 120, 122, 127, 175, 179, 181, 182, 185
 Huber Ferdinand Fürchtegott 91, 96
 Huber Klaus 216

Hummel Johann Nepomuk 133

Im Hof (Familie) 169
 Im Hof Sophie 169
 Indermühle Fritz 212, 213

Jaeggi Stephan 220
 Janitsch (Musikerfamilie) 109
 Jersing Clodi 69
 Jetmen 247
 Jöde Fritz 221
 Jolly-Band 235
 Jomelli Niccolò 111
 Justinger Conrad 26

Käsermann Niklaus 91-94, 104, 105, 110, 111, 121
 Kaiser & Co. (Warenhaus) 200, 201, 203
 Kammerchor Berner 212
 Kammerorchester Berner 214
 Kantorei Berner 213, 214
 Keller Gottfried 137, 167
 Kägi Walter 207
 Kiener Hans 39
 Kinks The 246
 Kirchhoff (Musikhaus) 170
 Kitajenko Dmitrij 209
 Klecki Paul 210
 Klee Paul 149
 Klubhauskonzerte 209, 210
 Kohler (Fagottist) 121
 Korbmann A. 108
 Korbmann (Vater und Sohn) 86, 109, 121
 Koselleck R. 121
 Kottler Hans 32, 50, 51
 Krauchthaler Hans 73
 Krebs Ruedi 233
 Krenger Johann Rudolf 229
 Kreutzer Konradin 110, 162
 Kröul Moritz 37
 Kuhn Gottlieb Jakob 80, 91-93
 Kuhn Willy 223
 Kursaal 164, 190, 203, 242, 245
 Kurth Ernst 227
 Küttner Karl August 88
 Kyburz Georg Adam 111

Länggass-Brückfeld Männerchor 160
 Länggasse Gemischter Chor 160
 Lassus Orlandus 54
 Lavanchy Magda 225
 Lavater Johann Kaspar 91, 108
 Lederer Walter 216
 Lehr Lorenz 213
 Lehrergesangverein Bern s. Pro Arte Chor
 Lertz Christoph 217, 223

- Liederkranz Berner 159, 160
 Liedertafel Berner 147, 156, 157, 158, 160, 162
 Liedertafel Biel 156
 Linder Walter 202
 Liszt Franz 125, 133, 168
 Lobwasser Ambrosius 38, 40-42, 47, 94
 Loch (Fürsprech) 93
 Longstreet Jazz Band 244
 Longueville Fürst von 51
 Lory Gabriel 78, 79, 88
 Louberer Lienhard (Organist und Organbauer) 28
 Luther Martin 40, 60
 Lutz Wilhelm 52, 54
- Männerchor Berner 160, 162
 Männerchor Langenthal 156
 Männerchor Thun 156, 158
 Mahler Gustav 197, 207
 Mahogany Hall 244
 Manuel Niklaus 19, 21, 24, 33
 Marot Clément 40, 41
 Marti Josepha 87, 181-184
 Martin Bobby 238
 Matte Tanzdiele 249
 Matter Mani 232, 233
 Maurer Christian 134
 Maurer (Komponist) 142
 Maxim Band 242
 Meiden Barbara 69
 Meiners Christoph 84, 89
 Meissner Karl Friedrich 142
 Meissner-Fueter Margaretha 117
 Mendel Johann Jakob 126, 139, 140, 145, 148, 156
 Mendelsohn Felix 162
 Messiaen Olivier 215
 Methfessel Gustav 130, 132
 Methfessel Adolf 145, 146, 148
 Meyer Conrad 38, 41, 47
 Militärmusik Bern 177
 Moeschinger Albert 216
 Morach Otto 195
 Morlocks The 246
 Moser Buebe 231
 Mozart Wolfgang Amadeus 109, 110, 119, 120, 142, 162, 207
 Müllinen Niklaus von 95, 96
 Müller (Violonist aus Mannheim) 116, 120, 121
 Mumenthaler Samuel 247
 Munzinger Carl 147-149, 165, 167, 171, 228
 Musculus Wolfgang (Müslin) 32, 52
 Musikgesellschaft Bernische 142-152, 206-212
- Musikkollegium Berner 214
 Musy Jean-Marie 202
- Nägeli Hans Georg 92, 156
 Nef Albert 207
 Neue Horizonte Konzertgesellschaft 215, 245
 New Hot Players 242
 Nötlinger Simeon 100
- Oratorienchor 153, 156, 157, 160, 162, 222
 Orchester der Eisenbahner s. Musikkollegium Berner
 Orchesterverein Bernischer 152, 164, 187, 206, 207
 Osterwald Hazy (Osterwalder Richard) 237
 Ott Hans 31
- Paër Ferdinando 142
 Papst Eugen 207, 208
 Paque Glyn 240
 Patent Ochsner 249
 Pergolesi Giovanni Battista 115
 Perroquet 242
 Peter Rico 232
 Peter Sue & Marc 247
 Pezel Johann Christoph 55
 Pfleger Thomas 47, 54, 56
 Pierre Maître (Dagues?) 40
 Pleyel Ignaz Joseph 110
 Poison Rain 247
 Pro Arte Chor 160, 162, 222
 Pulver (Musikerfamilie) 134
- Ravel Maurice 214
 Reichardt Johann Friedrich 89
 Reichel Adolf 148, 149, 171
 Reinhart Joseph 112
 Reithalle 253
 Richter Hans 150
 Rodt Eduard von 68
 Rolling Stones 247, 248
 Roschi Jakob Emanuel 181
 Rosenmüller Johann 55
 Rumbold Horace 182
 Rumpelstilz 247
 Russi Adam 70
 Rütte Hans von 50
 Rytz-Fueter Charlotte 126, 184
- Sauterelles 246
 Schadaeus Abraham 55
 Schänzli s. Kursaal
 Schär Johann Friedrich 135

- Schenk Paul 231
 Schicht Johann Gottfried 110
 Schmalz Hedy 229
 Schmalz Oskar Friedrich 229
 Schmid Abraham 69
 Schmidlin Johannes 89, 90, 91, 94, 110
 Schmiltzi Christian 70
 Schnell Urs 199
 Schnurrantia 177, 187
 Schnyder von Wartensee Xaver 82, 162
 Schoeck Othmar 207
 Schöffler Peter 31
 Schönberg Arnold 214, 215
 Schop Johann 56
 Schosshalde Frauenchor 160
 Schubert Franz 207, 217
 Schumann Robert 207
 Schürch Johann 136
 Schweizerischer Musiker-Verband 172, 224
 Schweizerischer Musikpädagogischer Verband (SMPV) 172
 Schweizerischer Tonkünstlerverein 172
 Senn Kurt Wolfgang 212, 213
 Seyfried Ignaz Xaver 110
 Shalimar 244
 Siegenthaler (Jodlerfamilie) 138
 Singer Christian Jakob 135
 Singer (Musikerfamilie) 134
 Singer Rudolf 135
 Sinner Johann Rudolf 102
 Società filarmonica italiana 219
 Spengler Oswald 236
 Spenj Hans 22
 Spiess Friedrich 100
 Spiess Johann Martin 93, 100, 104
 Spohr Ludwig 134, 144, 162
 Sprüngli Niklaus 83
 Stadtbernischer Bureaulistenverein Gemischter Chor des 218
 Stadtmusik Bern 175, 177
 Stähli Heinrich 120
 Stapfer Johann Jakob 104
 Stauffer Teddy 201, 202, 237
 Steiger Eduard von 229
 Steiger Franz Ludwig 90
 Stein Sebastian vom 16
 Steiner Jonas 48, 56
 Stettler Rudolf 93
 Stichelberger Jacob 233
 Stirnemann Bernhard 233
 Strauss Richard 207
 Stravinsky Igor 207, 209
 Streichquartett Berner 152, 212, 213, 214
 Studer Hans 213
 Sturzenegger Richard 216, 225
 Sultzberger Johann Ulrich 41, 42, 46-49, 52, 55, 56, 97, 103
 Swing Club Bern 240
 Thürlings Adolf 140
 Tillier Johann Anton 180
 Times The 246
 Traber Markus 233
 Trog Michel 69
 Troubadours Berner 232
 Trouvères Berner 232
 Tschachtlan Bendicht 18
 Tscharnergut 253
 Tugin Hans (Orgelbauer) 29
 Typographia Männerchor 160
 Uffenbach Friedrich von 112
 Ummel Jakob 229
 Valangins Graf von 52
 Verdi Giuseppe 149
 Verein für altklassische Musik 146
 Veress Sandor 216
 Wagenseil Georg Christoph 111
 Wagner Richard 162, 163, 165, 173, 177, 187, 231
 Wagner Sigmund von 82, 153
 Walthard Beat Ludwig 86
 Wanaz A. 133
 Wannenmacher Hans 71, 72
 Wannenmacher Johannes 30, 31, 50, 51
 Wattenwyl Bernhard Ferdinand von 117
 Wattenwyl Niklaus Rudolf von 117
 Weber Carl Maria von 142, 163
 Weber Edmund von 142, 144
 Weber Ernst W. 211
 Weber Heinrich 165, 167
 Weber Johann Rudolf 136
 Weber Veit 23, 65
 Wendling Johann Baptist 111
 Widmann Josef Viktor 149, 164, 169
 Widmann Max 167, 169
 Widmer Fritz 233
 Wiedmer Christian 137
 Wolverines 244
 Würsten Hans 69
 Wyttenbach Daniel von 237
 Wyttenbach Jürg 216
 Zähringia Männerchor 160
 Zbinden Rudolf 86, 87, 181, 183
 Zeerleder Niklaus 42, 48
 Zesen Philipp von 56
 Ziegler Hans 22