

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
Kapitel: Die Musik im Vorreformatorischen Bern
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: 12.01.2026

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

DIE MUSIK IM VORREFORMATORISCHEN BERN

DIE MITTELALTERLICHE STADT

*Daz vor loubegge thusent man an einem tantze tanzoten
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 tanzoten.
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 zwo 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 Kulturgeschehen. 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 Schalmei 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>	<i>4 Pfd.</i>
<i>Jakob, dem Pfiffer und sinem Sun</i>	<i>2 Pfd.</i>
<i>Zweien Spillüten mit der Lutten und Gygen</i>	<i>1 Pfd.</i>
<i>Der blinden Sängerin von Solothurn</i>	<i>1 Pfd.</i>
<i>Den Pfiffern von Biel zum guten Jahr</i>	<i>2 Pfd.</i>
<i>Dem Organisten uff das Werk der nüwen Orgel</i>	<i>80 Pfd.</i>
<i>Nüssin, dem Lüttenschlaher</i>	<i>2 Pfd.</i>
<i>Einem blinden Sänger um Gotzwillen</i>	<i>1 Pfd.</i>
<i>Hansen Schwitzer für das Malen der Orgellen</i>	<i>41 Pfd.</i>
<i>Den Trummetern auf dem Kirchthurm, beiden</i>	<i>34 Pfd.</i>

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 öfters 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 pfiffer, 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 überkummen 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 Barfüsserkirche. 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 siben 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 möglich 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 Wannenmacher 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 Wannenmacher 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 Wannenmacher 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 Wannenmacher 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 Wannenmakers. 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.