

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: Das konfessionelle Zeitalter
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: 13.04.2026

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

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, umso mehr 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.

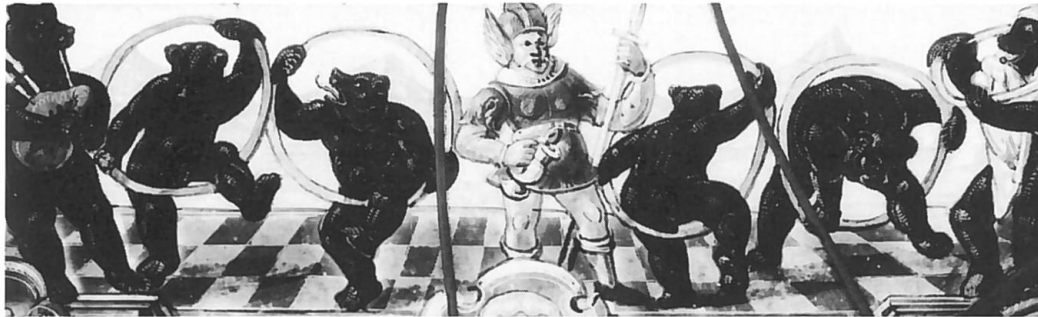
Noch sollten einige Jahre vergehen, bis die Spielleute auch in der Kirche den Gesang unterstützten. Vorerst schallten ihre Instrumente vom Münsterturm herab, zur feierlichen Besinnung nach der Predigt aufrufend, aber auch, um die Spaziergänger auf der Plattform zu unterhalten:

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, warzû 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 Zinke-nisten untergeben zu sein.

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

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

Darauf aufbauend konnte die Landschulordnung von 1675 den Psal- menunterricht 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 Sultz- bergers Überarbeitung des Psalmenbuches, die mit ihren «transponier- ten 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 Erleichte- rung des Notenlesens und Notensingens. Auch das Volk sollte musika- lisch gebildet werden. Deshalb brachten die bernischen Gesangbücher bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts im Anhang üblicherweise eine An- leitung 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 Liedesang 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 Psalmsingen 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 abgeschribnen lied (wöllichs dan an gemeinen Jarmerkte in iüwer Stadt offentlich veyl gehept und verkoufft worden ist) nit ein cleine, 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 gougleren 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 grosses 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. Eydtgnoßschaft 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.

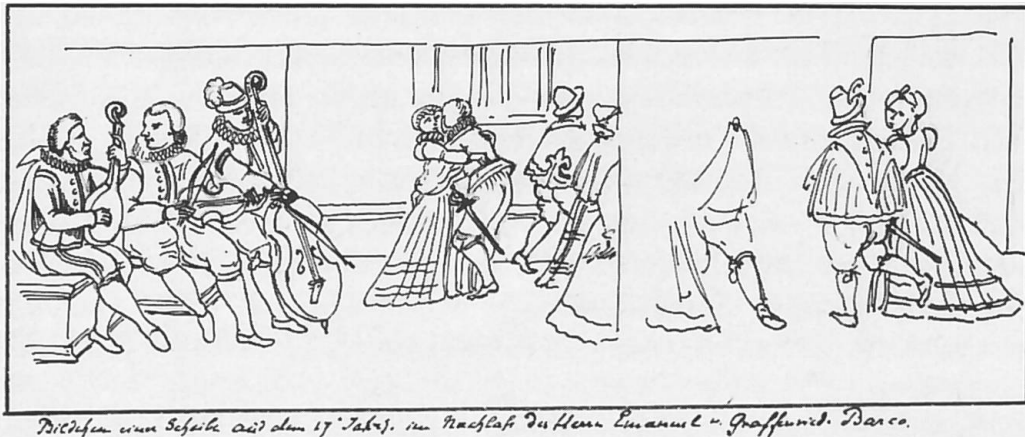
Die Vorstellung, dass an einem ausgelassenen Festessen eine Schar schwer angeheiterter Männer Psalmen sangen, grölten und lallten, erstaunt heute, doch lassen die Quellen keinen Zweifel daran, dass für viele die Psalmen zum wichtigsten, oft gar zum einzigen Liedgut wurden, ja noch mehr, zu ihrem Klang 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 unguete 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 verfehnte 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 ersetzten.

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.