

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: Aufklärung und Revolution
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>

AUFKLÄRUNG UND REVOLUTION

STADT UND GESELLSCHAFT IM 18. JAHRHUNDERT

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

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

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

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

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

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

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

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

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

EINE NEUE MUSIKALISCHE LANDSCHAFT

Das Ende des Tanzverbotes

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

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

Von Nacht-Tänzten

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

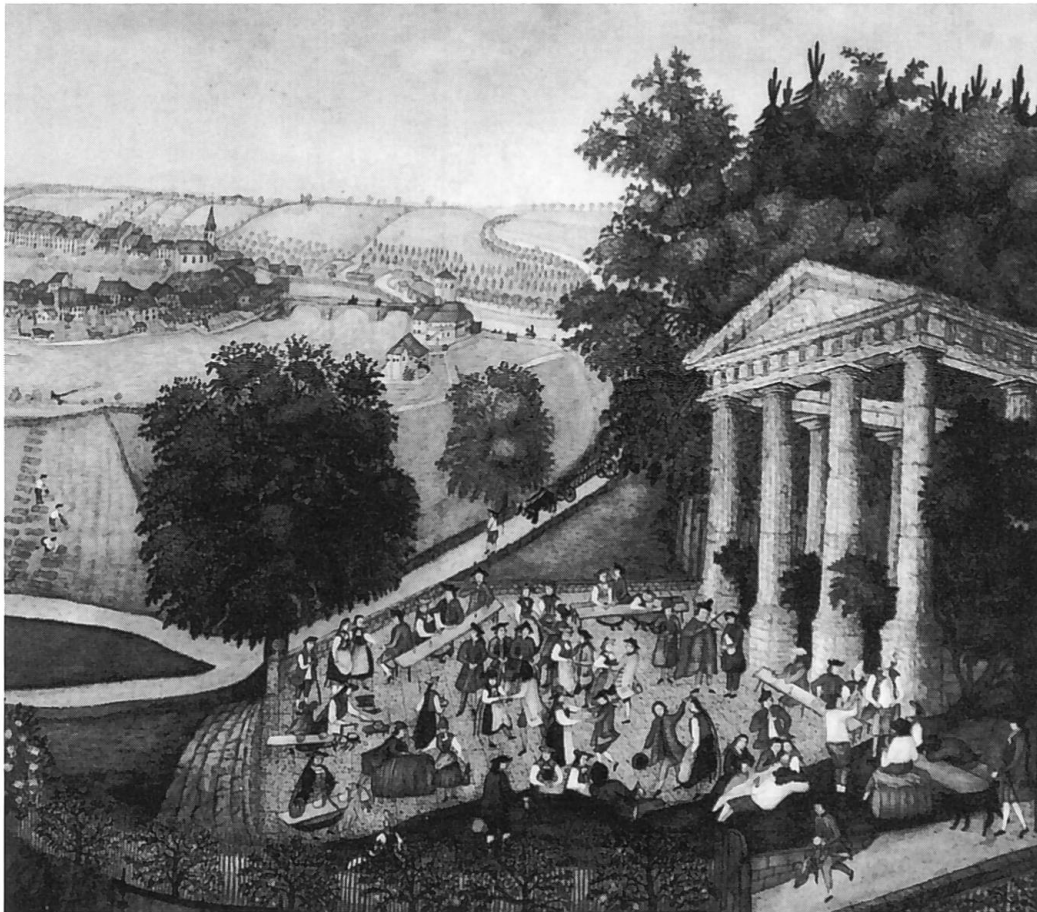
Auf dem Lande blieb das Tanzverbot, allerdings immer weniger beachtet, vorerst in Kraft; in den letzten Jahrzehnten des Ancien Régime wurden die Vorschriften schrittweise gelockert oder nicht mehr zur Anwendung gebracht: auf dem Land wie in der Stadt war das Tanzen ein unbeanstandeter Teil der Festvergnügen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

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

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

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

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



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

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

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

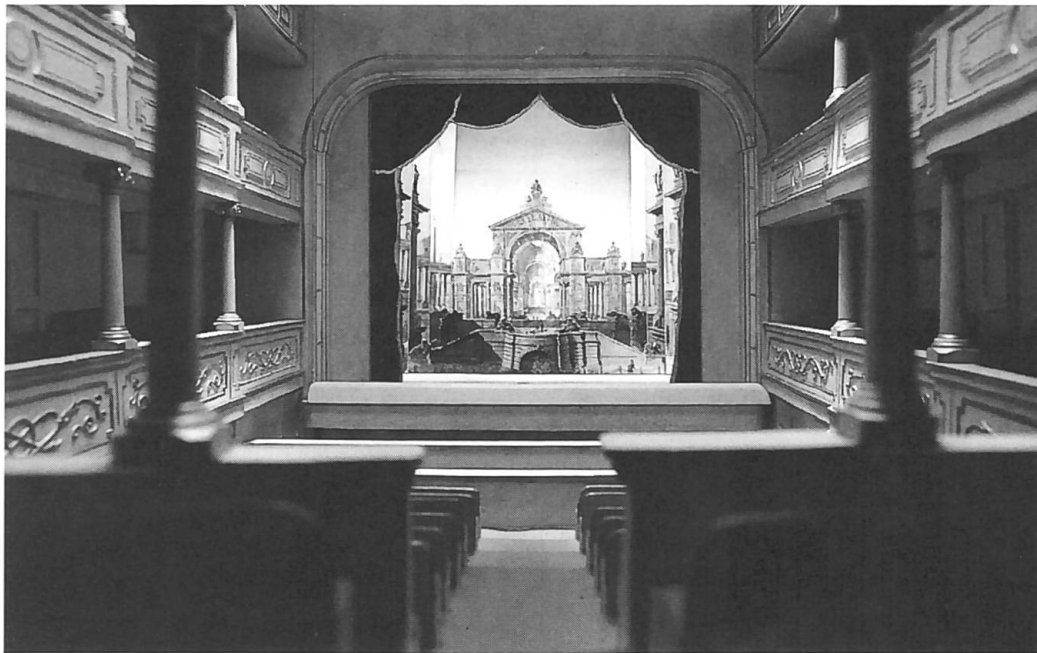
Auf dem Land wurde bald wie in der Stadt der Walzer zum beliebtesten Tanz, zusammen mit dem geradtaktigen Hopser, einem Vorläufer der im 19. Jahrhundert so beliebten Polka.

Bälle und Tanzmusik in der Stadt Bern

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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

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

Lied und Volkslied

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die Rekonstruktion der Tradition: das Alphorn und die Volksmusik

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

OBRIGKEIT UND MUSIK

Die Wiedereinführung der Orgel und die Erneuerung der Kirchenmusik

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

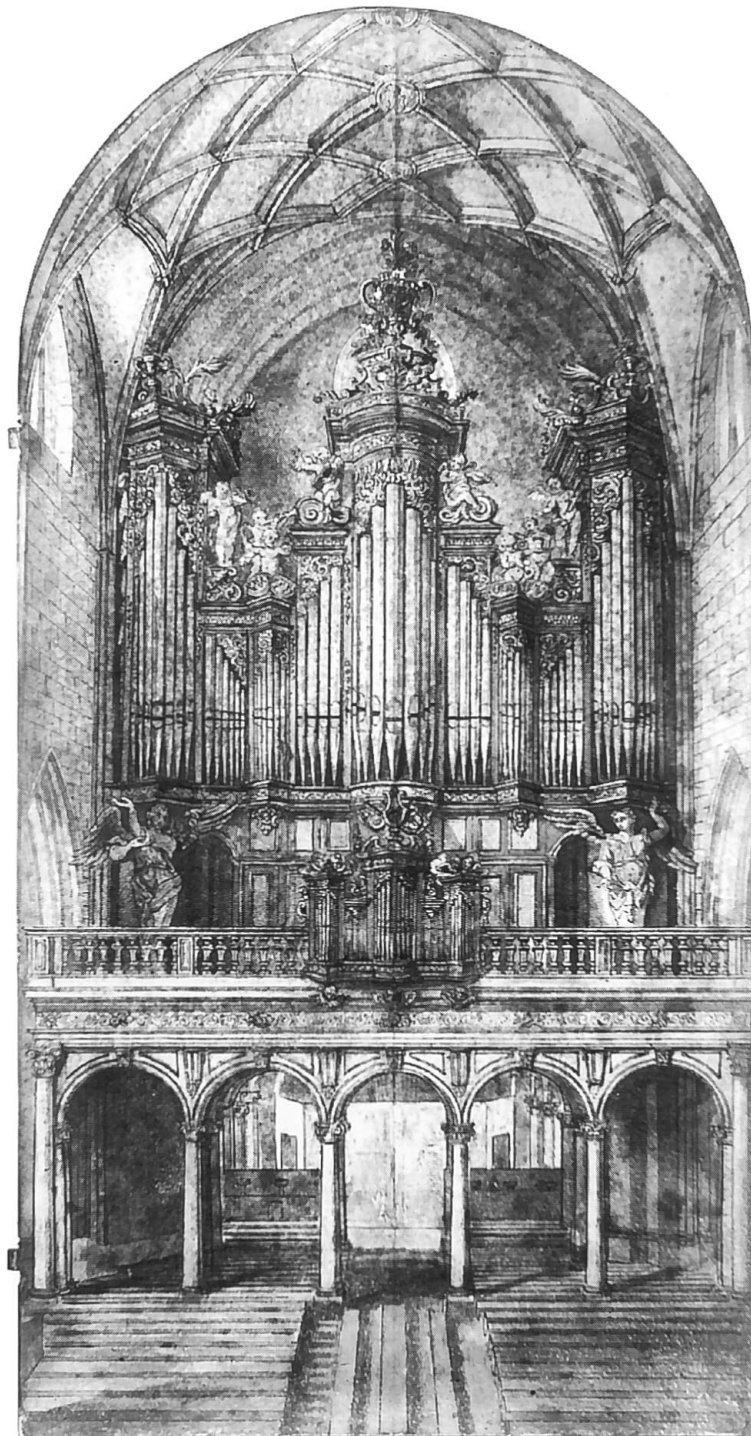
Es hatten MgHh. schon manch Jahr im Projekt, eine schöne, grosse Orgel in die Münsterkirche machen zu lassen, worwider Hr. Dekan Nötiger, sehr geeifert und gesagt, man solle ihn ungeörgelet lassen absterben, welches zwar auch geschehen. Aber kaum hat er sein Haupt geneiget, so wurde 10 tag nach seinem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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Militärmusik

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

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



Dragonertrompeter, Schiffscheibe 1779, SLM.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

HAUSMUSIK UND KONZERT

Musikunterricht und Hausmusik

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

Der Beginn des bernischen Konzertlebens

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

In der ersten Abteilung:

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

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

In der zweiten Abteilung

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

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

Zum Beschluß:

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

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

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

Mit gnädigster Bewilligung
wird heute Samstag den 10ten, und Montag den 12ten Christmonat 1796.
unter der Direktion des Herrn Franz Joseph Kofners ,
a u f g e f ü h r t :

Die Zauberflöte.

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

P e r s o n e n :

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

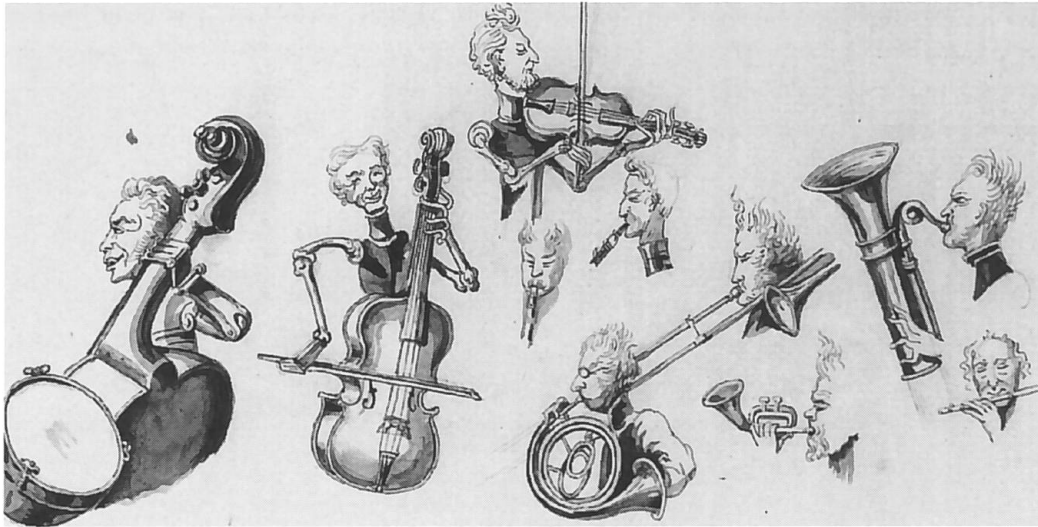
Von Morgens 9 bis 12 Uhr Mittags, können die Entree-Billets für den 1sten
Platz in dem Logie des Direktors, an der obern Metzgergasse, in Hrn.
Hutmacher Franks Behausung, im ersten Stock, à 10 bz. abgeholt werden.
Auch sind die Arien-Büchlein, das Stück à 3 Bazen, sowohl in des Direktors
Wohnung als an der Kassa zu bekommen.
Auf das Theater wird der Ordnung wegen aller Eintritt verboten.
Von Domestiquen und Mädchen wird Niemand unentgeltlich eingelassen.

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

Das ganze Parterre und die 1ste Loge bezahlt 10 bz.; die 2te 6 Bazen.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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