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: Restauration bis erster Weltkrieg
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: 25.11.2025

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

RESTAURATION BIS ERSTER WELTKRIEG

GRUNDFRAGEN

Die Stadt Bern im 19. Jahrhundert

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

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

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

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

Hans Bloesch hat diesen fundamentalen Wandel folgendermassen geschildert:[262]

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

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

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

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

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

Fragen an die Musikgeschichte

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die Verbreitung der Musik

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

Die massenhafte Verbreitung des Klaviers war ein weiterer Faktor für die relativ einfache Verbreitung von Musik. Dass das Klavierspiel zur Mode wurde und zum guten Ton gehörte, half zwar mit, Musik rasch und einfach zu verbreiten, bot aber auch immer wieder Anlass zur Satire. «Alle Männer sind militärpflichtig, und fast alle Töchter sind heute klavierpflichtig», meinte um 1900 ein Musikschriftsteller angesichts der «Klavierseuche» etwas überspitzt[269], und Jeremias Gotthelf liess in seiner Erzählung «Der Oberamtmann und der Amtsrichter» gar den lieben Gott selber darüber klagen:[270]

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

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

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

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

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

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

Musikinstrumentenbau in Bern

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

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

Ein aufrechtstehendes Forte-Piano, in Form einer Leyer. Dieses Instrument, das im Ton dem Flügel nicht nachstehen soll, hat 6 volle Oktaven, ist fast durchaus dreisaitig, mit Verschiebung der Klaviatur, die dann nur auf einer Saite spielt, und mit drei Veränderungen, alles durch Pedale.
Preis: 960 Schweizer-Franken.

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

Die meisten anderen traditionellen Instrumentenmacher in Bern, Geigenbauer, Holzblasinstrumentenmacher und viele andere mehr, sind, vielleicht zu Recht, vielleicht zu Unrecht, vergessen[275], wobei als Geigenbauer Gustav Methfessel (1839-1910), der Sohn des Musikdirektors, herausragte, der eine Serie von Instrumenten aus dem Holz der Christoffelfigur des 1864 abgerissenen Turmes verfertigte.[276]

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

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

STADT UND LAND

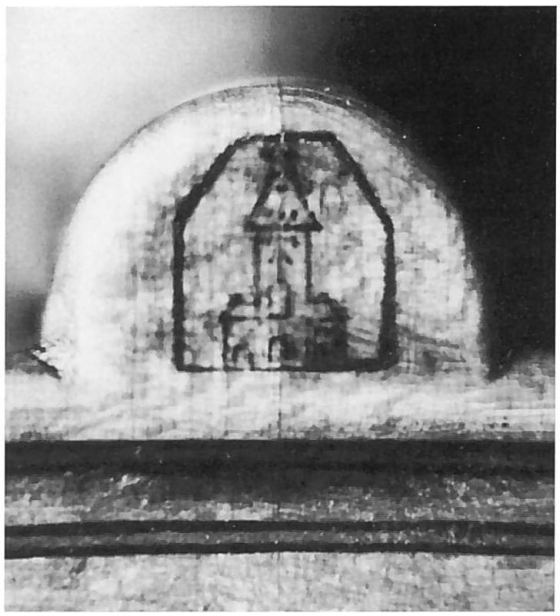
Der rasante Ausbau des institutionalisierten Musiklebens im 19. Jahrhundert war vor allem ein städtisches Phänomen, und auch im Kanton Bern waren es fast nur die grossen und kleinen Städte, in denen dank verschiedener Organisationen grosse Konzerte und Opernaufführungen veranstaltet werden konnten. So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

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

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

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

Violinen	*12*
Celli	*3*
Flöten	*13*
Klarinetten	*20*
Fagott	*2*
Hörner	*7*
Trompeten	*1*
Posaunen	*2*



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

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

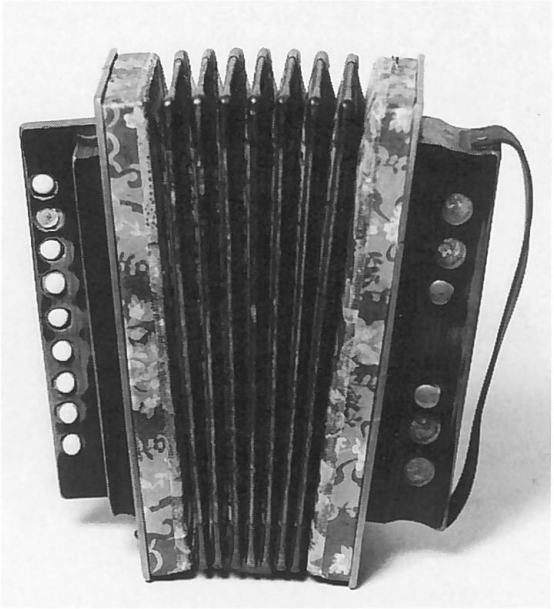
Der eigentliche nervus rerum liegt in den Bogen-Instrumenten, und die Kunstverbreiter müssen sich die Pflanzschulen für diese vorzüglich angelegen seyn lassen. Dagegen sträubt sich aber auf dem Land das hergebrachte Vorurtheil, es haben die Geigen, gross und klein, etwas Anrüchiges und Verächtliches.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

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

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

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

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



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

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

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

Die gelegentlich erwähnten Tanzkapellen, die meist Streicher und Klarinetten umfassten[283], waren Familienunternehmen, von denen die Namen Balmer, Singer und Pulver bekannt sind. Johannes Balmer (*1789), der schon am Unspunnenfest 1805 aufgespielt hatte und nach

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

Als Saiteninstrumente finden sich im 19. Jahrhundert in der bernischen Landschaft einige Instrumente, die in den Städten weniger bekannt waren, da sie den Sprung zum Konzertinstrument nicht oder nur in Ansätzen geschafft hatten. Vor allem das Hackbrett[285], das Hexenscheit[286] und die Halszithern[287] fanden sowohl in der Tanzmusik wie für die Liedbegleitung Verwendung und konnten sich bis gegen Ende des Jahrhunderts halten.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

den lokalen Dialekten und Vorlieben angepasst und weitergegeben. Zwei Beispiele, die genauer untersucht sind, mögen das belegen: Das heute noch bekannte Lied «Ramseyers wey ga grase», das nach 1860 zum «Gümliger Nationallied» wurde, entpuppt sich als berndeutsche und heitere Umsetzung eines älteren deutschen Liedes[293], und die Melodie des Liedes «Niene geits so schön und lustig» des Signauer Christian Wiedmer (1808-1857) geht eindeutig auf ein Gitarrenkonzert von Mauro Giuliani (1781-1829) zurück, dessen Noten wohl in einer Bearbeitung für Zither Eingang ins Emmental fanden, wo sie der Schlosser, Dichter und Redaktor Wiedmer kennenlernte.[294]

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

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

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

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

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

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

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

DIE KIRCHENMUSIK

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

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

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

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

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

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

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

In Bern war es vor allem den Münsterorganisten zu verdanken, dass die Kirchenmusik eine neue Blüte erlebte. Johann Jakob Mendel, von 1830-1881 Münsterorganist und städtischer Musikdirektor, war der letzte, der geistliches und weltliches Amt in Bern gleichzeitig innehatte und unter dessen Ägide die Münsterorgel nochmals einen bedeutenden Ausbau erfuhr.[306] Seine Nachfolger Karl Hess[307] (1859-1912) und Ernst Graf[308] (1886-1937) legten die Grundlagen für eine eigenständige Kirchenmusik. Besonders Ernst Graf setzte in Gottesdienst und Kirchenkonzert neue Massstäbe, die bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts prägend blieben. An die Stelle der auf Fremde und Touristen ausgerichteten Orgelkonzerte mit dem unvermeidlichen «Gewitter» traten jetzt die Abendmusiken. Das Hauptgewicht lag hier bei J. S. Bach und den vorklassischen Meistern, nicht zur Freude aller Kirchgemeinderäte.

Wenig ist über die katholische und christkatholische Kirchenmusik in Bern bekannt[309], obwohl Adolf Thürlings (1844-1915), seit 1887

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

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

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

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

DAS MUSIKLEBEN IN DER STADT BERN

Die Bernische Musikgesellschaft und die Konzertmusik

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

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

Konzert im äusseren Standessaal
Musikdirektor: Edm. v. Weber
1. *Symphonie von Haydn*
2. *Bass-Arie von Maurer, gesungen von Herrn Morlot*
3. *Chor Nr. 1 aus den Jahreszeiten*
4. *Ouverture aus Numa Pompilius von Paer*
5. *Introduktion der Zauberflöte, gesungen von Mlles Ludwig und Cath. und Lisette Loder*
6. *Rezitativ und Chor aus der Schöpfung*
7. *Ouverture aus dem Calif de Bagdad von Boieldieu, zu achtstimmiger Harmonie*

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

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

> *Sie werden sich daher nicht weigern, da wo Lücken in den Stimmen sind, so weit sie es im Stande sind, und wenn sie mehrere Instrumente spielen, sich zu demjenigen gebrauchen lassen, wo es Not tut, ohne selbst zu wählen, was ihnen beliebt.*
> *Sie werden stets anständig gekleidet erscheinen, sich nie betrunken einfinden, den sämtlichen Mitgliedern der Gesellschaft geziemend begegnen und niemals sich auf den festgesetzten Tag der Übungen anderwärts engagieren ohne dazu die Erlaubnis von dem Kapellmeister zu gehöriger Zeit eingeholt zu haben und zwar spätestens bis vormittags des Tages der Übung.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

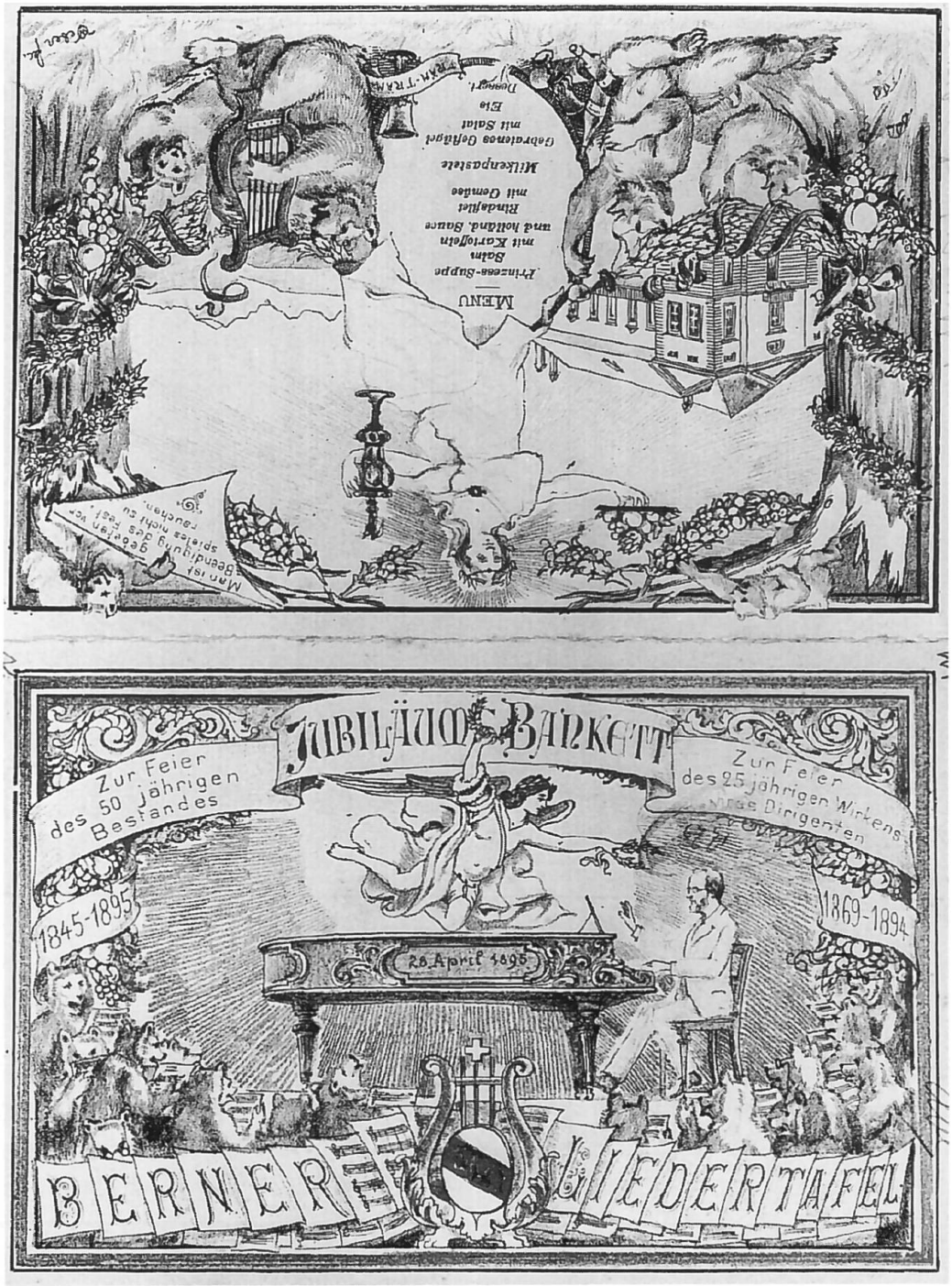
Als ein neuer Anlauf unternommen wurde, übernahm vorerst Methfessel die Leitung der Konzerte, zu denen die in der Zwischenzeit neu entstandenen Chöre beigezogen wurden, doch um eine Konkurrenzsituation aus dem Weg zu schaffen, wurde schliesslich Julius Edele 1848 zum Musikdirektor ernannt.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

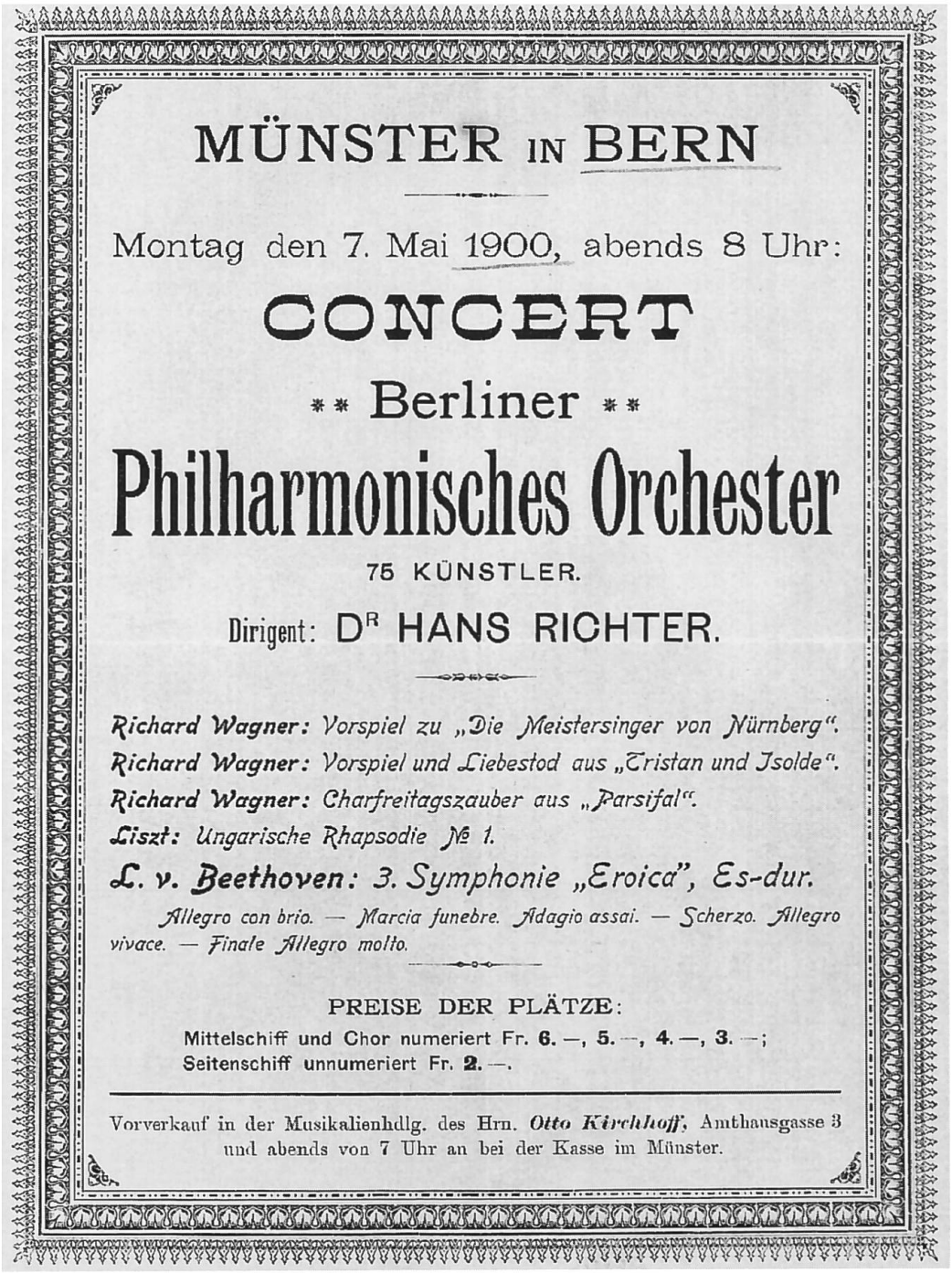
Erst zu Beginn unseres Jahrhunderts, unter Fritz Brun, änderten sich die Gewohnheiten, und die Programme näherten sich der noch heute üblichen Form. Wurde unter Adolf Reichel[331] (1820-1886), der von 1867 bis 1884 Direktor war, noch ein recht konservatives Repertoire gepflegt, so brachte sein Nachfolger Carl Munzinger[332] (1842-1911, Musikdirektor von 1884 bis 1909) die damalige Moderne – Brahms, Wagner, Berlioz, Verdi und andere – sowie erstmals die grossen Passionen Johann Sebastian Bachs zur Aufführung. Fritz Brun[333] (1878-1959) schliesslich, der dem Orchester und den Chören bis 1941 vorstand, schloss die Entwicklung zu einem modernen Konzertbetrieb und einer modernen Programmgestaltung ab.

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

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

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

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



MÜNSTER IN BERN

Montag den 7. Mai 1900, abends 8 Uhr:

CONCERT

** Berliner **

Philharmonisches Orchester

75 KÜNSTLER.

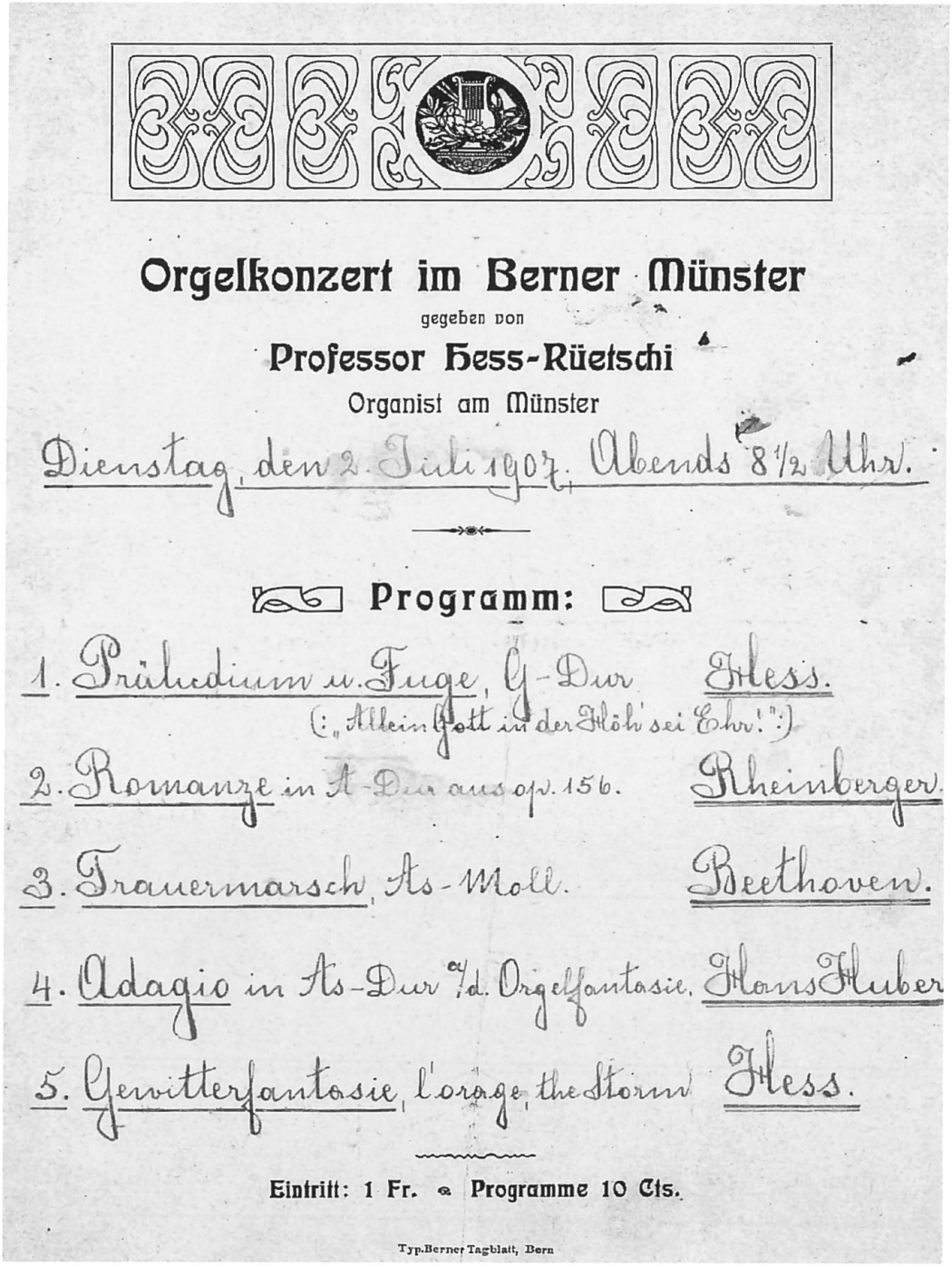
Dirigent: Dr HANS RICHTER.

Richard Wagner: Vorspiel zu „Die Meistersinger von Nürnberg".
Richard Wagner: Vorspiel und Liebestod aus „Tristan und Isolde".
Richard Wagner: Charfreitagszauber aus „Parsifal".
Liszt: Ungarische Rhapsodie № 1.
L. v. Beethoven: 3. Symphonie „Eroica", Es-dur.
Allegro con brio. — Marcia funebre. Adagio assai. — Scherzo. Allegro vivace. — Finale Allegro molto.

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

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

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



Orgelkonzert im Berner Münster

gegeben von

Professor Hess-Rüetschi

Organist am Münster

Dienstag, den 2. Juli 1907. Abends 8½ Uhr.

Programm:

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

Eintritt: 1 Fr. ~ Programme 10 Cts.

Typ. Berner Tagblatt, Bern

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

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

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

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

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

Der Chorgesang

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

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

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

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

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

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

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

Männerchor Frohsinn, Photo um 1850, BBB.

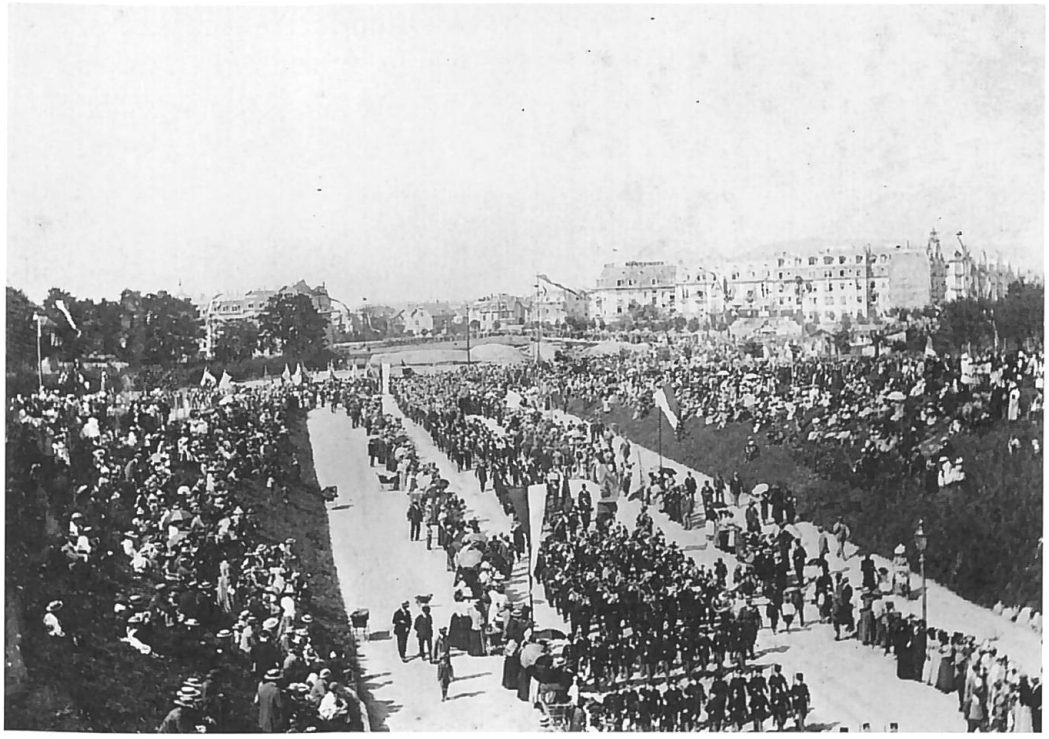
Als «lebendes Bild» führen die Männer eine Allegorie der Sängerfreundschaft vor Augen.

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

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

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

Neben einer ersten Liedertafel – ein aus Deutschland übernommener Name für einen Männerchor – und einem akademischen Chor findet sich in den 30er Jahren auch der gemischte Kirchenchor des Musikdirektors Mendel[342], aus dem etwa 1837 um den Vorsteher der Mädchenschule Gustav Fröhlich (1811-1873) der erste Cäcilienverein mit etwa 50 Mitgliedern entstand.[343]



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

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

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

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

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

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

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

ersten Jahren seines Bestehens eigene «Gesangsvereintabakpfeifen» mit dem Emblem des Chores hatte herstellen lassen[347] und den Mitgliedern erst 1892 das Rauchen während den Proben ausdrücklich verboten wurde[348], ist alles andere als eine Sonderheit dieses Vereins. Neben Chorproben und Konzerten nahm die Geselligkeit einen breiten Raum ein, und gemeinsame Ausflüge und Reisen, Bälle und Festessen – mit Beteiligung der Damen – wechselten mit Herrenabenden und Besuchen befreundeter Vereine ab.

Dem Entstehen der Liedertafel folgte bereits 1849 die Gründung des Berner Liederkranzes, eines Männerchors mit etwas weniger hohen gesellschaftlichen und musikalischen Ambitionen[349], und 1854 spaltete sich ein Teil der Liedertafel unter dem Namen «Frohsinn» ab, ein nicht nur in Bern oft beobachteter Vorgang.[350]

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

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

und dann wieder von der Bildfläche verschwanden oder zu grösseren Chören fusionierten[351], sollte der Berner Männerchor, aus dem Zusammenschluss mehrerer kleiner Chöre im Jahre 1869 entstanden, von langfristiger Bedeutung sein.[352] Dass auch der 1909 gegründete Lehrergesangverein sich als «Bindeglied zwischen den grossen Kunst- und den kleinen Volksgesangsvereinen» verstand, zeugt von der immer wieder aufbrechenden Kontroverse um «Volks- und Kunstgesang», die gerade an den Sängerfesten mit grossem weltanschaulichem Engagement geführt wurde[353].

Arbeiterchöre[354], Chöre von Berufsgruppen[355] und besonders Quartierchöre[356] traten zu den grossen Chören hinzu; dass die Chorgeschichte hiermit die Geschichte der Stadtentwicklung widerspiegelte, dafür sei als Beispiel die Liste der stadtbernischen Chöre aufgeführt, die 1881 am XXX. bernischen Kantonalgesangsfest teilnahmen. Zu den drei etablierten Chören Liedertafel, Liederkranz und Männerchor, die für die Organisation verantwortlich waren, kamen allein aus der Stadt Bern die sechs weiteren Männerchöre Frohsinn, Länggass-Brückfeld, Typographia, Zähringia, Grütliverein und der Sängerbund Helvetia hinzu sowie die beiden Frauenchöre Schosshalde und Berna und zwei gemischte Chöre, der Gemischte Chor Länggasse und der Gemischte Chor der Stadt Bern.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

schliesslich 1891 auflöste[360], traten an ihre Stelle einerseits Standesorganisationen der Berufsmusiker wie der Schweizerische Tonkünstlerverein und der Schweizerische Musikpädagogische Verband, andererseits die Verbände der Laienmusiker.

Oper und Festspiel

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

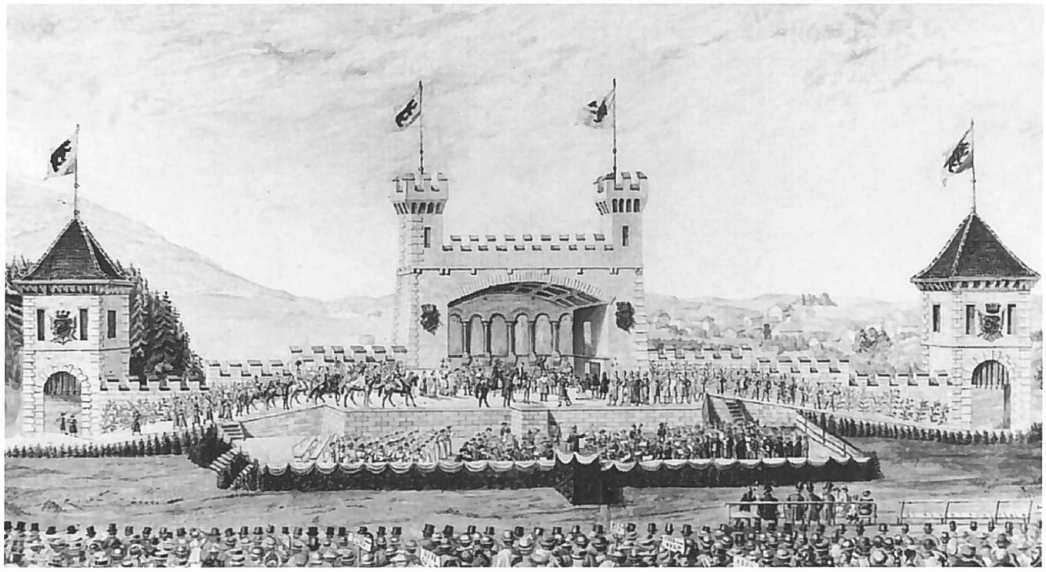
Auf dem Kirchenfeld (seit 1883 durch eine Hochbrücke erschlossen) gegen das Dählhölzli hin, wo heute noch die Namen «Jubiläumsstrasse» und «Jubiläumsplatz» an dieses Grossereignis erinnern, wurde unter offenem Himmel der Festplatz mit einer riesigen, 100 Meter breiten Bühne errichtet. Der Zuschauerraum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

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

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

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

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



Johann Geiser, Das Festspiel 1891, Aquarell, BHM.

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

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

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

stellung 1914[370] oder 1930 für das Schweizerische Arbeitermusikfest[371], sollte keines mehr die Bedeutung wie dasjenige von 1891 erreichen.

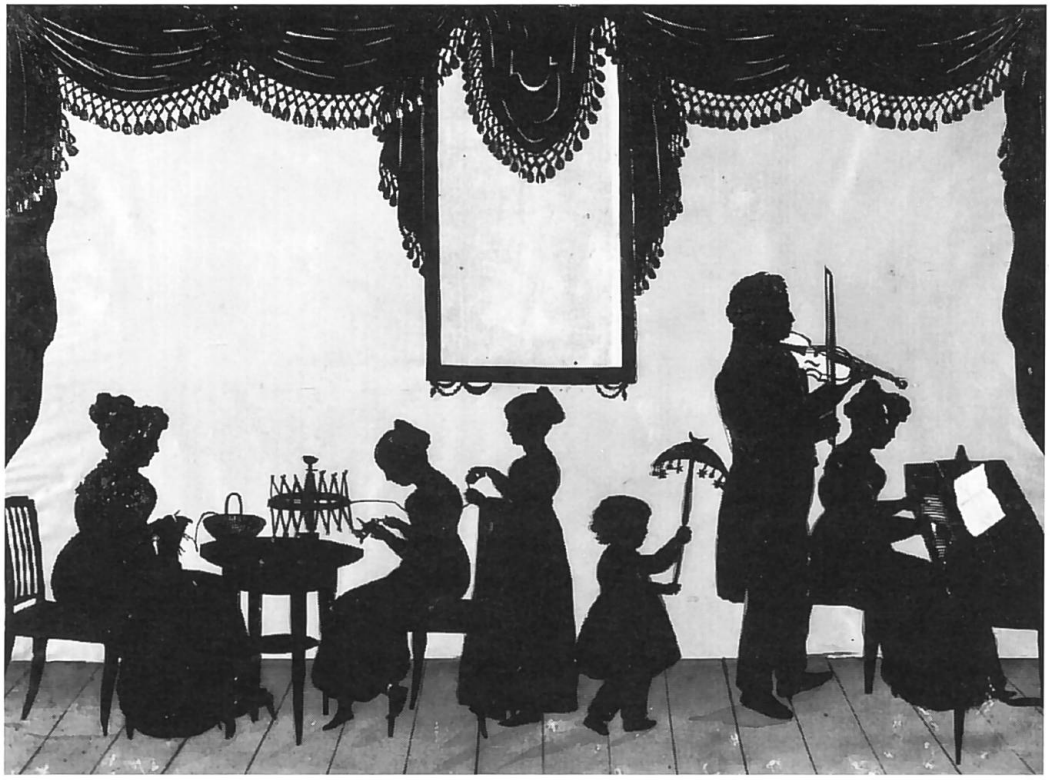
Der Musikunterricht und die häusliche Musikpflege

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ein Blick auf die Schülerlisten[378] vor dem Ersten Weltkrieg bestätigt, dass nur sehr langsam die geschlechtsspezifischen Vorurteile in Bezug auf die Instrumentenwahl abgebaut wurden, findet man doch in den Gesangsklassen fast ausschliesslich Sängerinnen, was die Direktion mit einem Seitenblick auf die vielen Männerchöre immer wieder bedauerte. Auch in den Klavierklassen bildeten die männlichen Schüler eine kleine Minderheit, wogegen bei den Streichinstrumenten gerade umgekehrt Geigenschülerinnen nicht vor Ende des Jahrhunderts die Schule besuchten. Die einzige Celloschülerin im Jahr 1900 blieb für lange Zeit die grosse Ausnahme, und in den theoretischen Fächern überwog der Anteil der Frauen, bei denen es sich vor allem um angehende Musiklehrerinnen gehandelt haben wird.

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

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

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

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

Blasmusik – Militärmusik

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

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

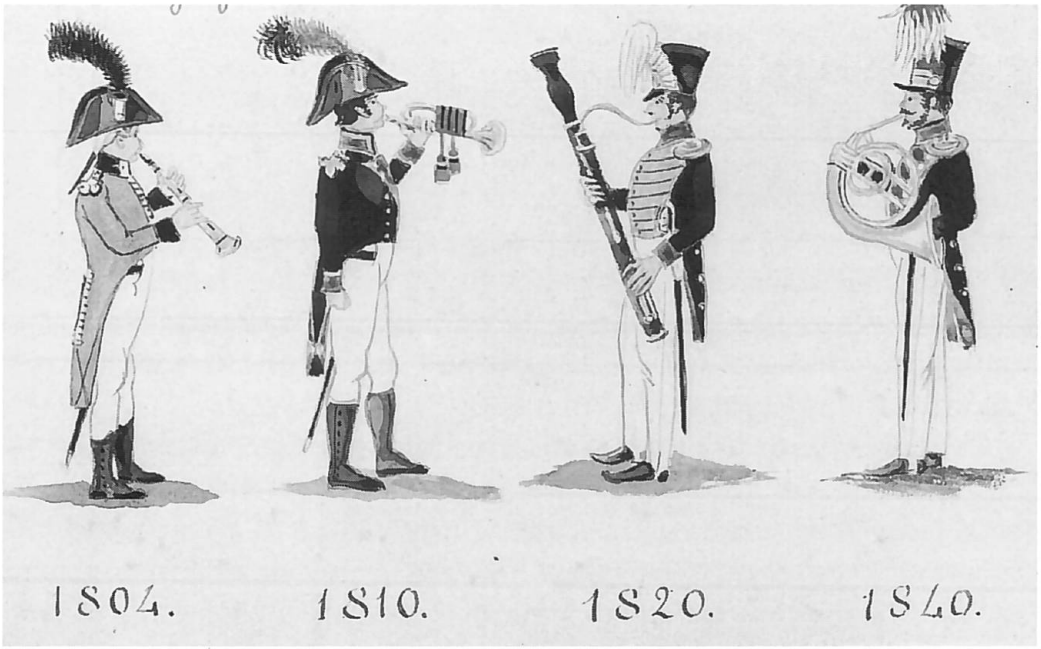
Von entscheidender Bedeutung war die Weiterentwicklung der Metallblasinstrumente, die dank dem Einbau von Ventilen auch als Melodie-Instrumente zu verwenden waren. Die bernische Militärverwaltung begann nach 1830, die Signalisten der Bataillone mit solchen Instrumenten auszurüsten, und legte damit den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

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

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

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

Neben den Bataillonsspielen gab es aber in Bern noch eine weitere Militärmusik, die Garnisons- oder Stadtmusik[386], bei der es sich um ein kantonales Korps handelte, das Holz- und Metallinstrumente vereinigte. Die Korps – auch Feldmusik genannt – hatten vor allem repräsentative Funktionen, indem sie bei der Eröffnung der Tagsatzung, bei grossen Militärübungen, aber auch bei anderen öffentlichen Anlässen aufspielten.Die Stadtmusik Bern war zwar eine militärische Organisation, zeigte aber dadurch, dass sie eigene Konzerte veranstaltete und



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

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

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

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

Nachdem 1877 sich die Musikgesellschaft Harmonie mit der Gesellschaft Harmonie-Schnurrantia wiederum zu einer «Stadtmusik» vereinigt hatte, wurde 1896 durch die Zusammenlegung mit einem anderen grossen Korps, der «Militärmusik», die neue Stadtmusik gegründet, ein Blasorchester, das auch den höchsten Ansprüchen dieser Gattung genügen sollte. Zum Repertoire gehörten neben Märschen und Tänzen auch grosse symphonische Tonwerke der klassischen und romantischen Komponisten, wobei wie überall Richard Wagner um die Jahrhundertwende einen Ehrenplatz einnahm. Vieles deutet darauf hin, dass die Stadtmusik ein höheres Ansehen als das Stadtorchester genoss, und als 1912 Carl Friedemann aus Freiburg im Breisgau, königlicher Musikdirektor und Obermusikmeister in der deutschen Armee, als Kapellmeister gewonnen werden konnte, liess man sich diese Musikerstelle als eine der bestbezahlten in Bern das ansehnliche Gehalt von Fr. 3600.- kosten. Die Stadtmusik war zwar die bedeutendste und prestigeträchtigste Blasmusikformation in der Stadt Bern, aber beileibe nicht die einzige[387]; Berufsgruppen wie die Postangestellten[388] und philantropische Vereinigungen wie das Blaue Kreuz[389] besassen schon bald eigene Blasmusikformationen, doch ist es im jetzigen Zeitpunkt kaum mehr möglich, die ganze Palette kleiner und kleinster Blasmusikvereine zu rekonstruieren, die wie die Chöre auch zur grossen Vereinsbewegung des 19. Jahrhunderts gehörten, denn viele bestanden nur kurze Zeit, fusionierten mit anderen Gesellschaften, teilten sich wieder und änderten immer wieder Namen und Besetzung.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tanz und Unterhaltungsmusik

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

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

dritte Galerie mit schaulustigem Weibervolk und Gassenpöbel vollgepfropft war. Die Herren Lüthard, Risold, Wyss, Brunner und dergleichen hatten damals noch nicht die Ehre, zur haute noblesse gerechnet werden zu können. Seit 1830 sind die Belustigungen des Patriciates verschwunden. [...]
Im Niveau mit der ersten Loge war der Tanzboden errichtet, der sich mit dem Theaterboden vereinigte, zu dessen beiden Seiten Rafraichissements für die Damen auf langen Tischen bereit standen. Die Walzer wurden bärentanzartig, langsam und steif produziert. Bei den Langaus sauste es wie die Windbraut und wenn ein Tänzer ausglitschte, hatte das zuschauende Publicum eine Emotion, wie wenn droben auf der dritten Loge unter der Last zuschauender Köchinnen und Kellermägde eine Bank zusammenkrachte. Die Tänzerinnen mochten, in Ermangelung der Leibesschönheit, mit desto üppigerem Costüm nachzuhelfen suchen, besonders, da eine englische Miss Wilmouth durch ihre Schöne alle Bernerinnen in Schatten stellte.

Verändert aber hatte sich immerhin gegenüber dem Ancien Régime, dass die Bälle später begannen, die Tänze rascher wurden und die älteren Tänze – wie das Menuett – neuen Moden weichen mussten.

Johann Anton Tillier (1792-1854), ein bedeutender Politiker und Historiker, hat in einem um 1820 spielenden satirischen Theaterstück die ätzende Kritik der älteren Generationen karikiert, indem er die alte Base Jungfer Brigitte den schrecklichen Untergang der alten Sitten beklagen lässt:[399]

Die Tage bin i by der Cousine e Tanzparthei ga luege im hüttige Balehus, sie hei-n-ihm jetzt en italienische Name gä. On n'y est allé qu'à six heures, i ha mi Caffe scho lang trunke gha. Et on m'a dit qu'on danserait jusqu'à 10. Aber was mi am meiste skandalisiert het – on sait comme les bals d'autrefois avaient bonne façon – wie sy da die junge Herrleni agleyt gsy! Ils avaient tous mis des larges pantalons, wahrhaftig wie niemer als d'Stallchnechte vor Zyte hätte dörfe trage, allwil sy d'Ross strieglet hei. Mais aujourd'hui personne ne veut plus se gêner. Me tanzet ech zum Exempel e keis Menuet meh, et pourtant il n'y a pas de danse qui ait un air aussi comme il faut comme celle-là. Selber d'Anglaise werde jetz selte, on ne danse plus que de ces Walzes et dans ce genre là, die so öppis Familiärs hei, que je ne permetterais jamais à une fille d'en danser.

Einige Sammlungen von Tänzen dieser Zeit haben sich in Handschriften und lithographierten Ausgaben erhalten und erlauben es uns, diese einfache, aber reizvolle Tanzmusik zu würdigen.[400]

Nachdem sich das Patriziat nach 1830 eine Zeitlang vom öffentlichen Leben weitgehend zurückgezogen hatte, wurden die Bälle nach einigen Jahren wieder aufgenommen, nun allerdings als Maskenbälle, was eine etwas weniger strenge Separierung der Gesellschaftsschichten erlaubte. Nicht mehr die Zugehörigkeit zu einem klar definierten Kreis bestimmte über die Teilnahme, wer es sich finanziell leisten konnte, war nun willkommen.[401]

Doch dass bei den vielen volkstümlichen Tanzvergnügen oft die gleichen Musiker und Musikerinnen für das einfache Volk aufspielten, die auch bei den Redouten das Orchester bildeten, und bei vornehmen Bällen die Musikerinnen in Männerkleidern erschienen, veranlassste 1822 Jakob Emanuel Roschi, eines der führenden Mitglieder der Musikgesellschaft, sich über die angebliche Verrohung der Tanzsitten zu beschweren:[402]

> *Die Tanzmusik ist soweit gesunken, dass man seit einem Jahr zur Redoute und den Bällen travestierte Weibspersonen zu nicht geringem Anstoss für ehrbare Frauenzimmer anstellt, welche in Verbindung mit ihresgleichen, jeden, der noch einigen Anspruch auf Bildung macht, verdrängen, sich der Bälle, so wie der gemeinen Tanzplätze bemeistert haben und nunmehr mit den gleichen abgedroschenen Tänzen heute die höheren Stände und morgens den Pöbel erfreuen, auch überdies nicht selten durch ein unverschämtes arrogantes Betragen Ärgernis und Auftritte veranlassen.*

Im Jahr 1823 engagierte die Musikgesellschaft für die Wintersaison trotz des heftigen Protestes der einheimischen Musikanten mit acht böhmischen Musikern[403] eine Art Tanzkapelle, die nicht nur die Konzerte unterstützte, sondern bei Bällen und Gesellschaftsabenden auch für jene Musik sorgte, die schicklicherweise nicht von den eigenen Mitgliedern verlangt werden konnte.[404]

Die bekannteste Tanzmusikerin der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Bern war unbestreitbar Josepha Marti, die 1792 geborene Tochter des Tanzgeigers Rudolf Zbinden. Sie, die mit sechs Jahren schon in der Kapelle ihres Vaters zu geigen begonnen hatte und bis 1861 zum Tanz aufspielte, schildert Karl Howald in seiner Chronik:[405]

Josepha Zbinden in jungen Jahren, Illustration aus der «Brunnenchronik» von Karl Howald, BBB. Die Geigerin trägt Männerkleider, da an ein öffentliches Auftreten einer Tanzgeigerin in besseren Kreisen bis weit ins 19. Jahrhundert nicht zu denken war.

Sie war in Bern eine so marquante Person, dass ihr photographisches Porträt in den Kunsthandlungen, neben denjenigen des Schultheissen Fischer, der Stadtpfarrer, Professoren und anderen Notabilitäten, öffentlich zum Kauf ausgestellt war.
Bei allen öffentlichen und Familientanz Circeln präsidierte sie und komandierte, die erste Violine spielend, zum Tanz, bald: en avant deux!, bald: tournez vos dames! Im Jahre 1861 geigt sie der vierten Generation zum quasi Totentanz vor, Kindern, deren Urgrossvätern sie schon gegeigt hatte.

Der englische Legationsrat Horace Rumbold, der sich in den frühen Jahren des Bundesstaates in Bern aufhielt, beschreibt hingegen die Bälle der Berner ohne grosse Begeisterung über deren Geselligkeit:[406]

Die einzige Gastlichkeit, die von Ihnen ausgeht, ist in Form einiger Suskriptionsbälle, welche im Gesellschaftshaus von Pfistern veranstaltet und zu denen das ganze diplomatische Korps eingeladen wird.

Josepha Marti-Zbinden, Daguerreotypie 1862, BHM. Die 1792 geborene Josepha Marti war die Tochter des Tanzgeigers Rudolf Zbinden, genannt «Gygeruedeli». Bis ins hohe Alter war sie mit ihrer Kapelle die unbestrittene Herrscherin über alle bernischen Tanzanlässe von Bedeutung.

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

Eine Sonderbarkeit dieser Redouten ist die Tanzmusik von einer Truppe meist weiblicher Fiedler zusammengesetzt, welche von einer alten Hexe, namens Marti, geleitet wird.

Eine der zahlreichen Tanzformationen, die neben der Kapelle der Josepha Marti zum Tanz aufspielten, stellt ein Inserat aus dem Jahre 1841 vor:[407]

Eine Musikgesellschaft von vier Mitgliedern, einer Violin, Harfe, Flöte und Bass, nehmen die Freiheit, sich einem verehrten Publikum für Tanzmusik, für Soirées dansantes und Bälle bestens zu empfehlen. Die schöne Auswahl neuester Tänze, so wie auch spanische Walzer und Galoppe mit Begleitung der Castagnette, so wie daß diese Gesellschaft ganz vorzüglich für den richtigen Takt auf Contretänzen eingeübt ist und nöthigen Falls die Figuren ausrufen kann; lassen hoffen, daß sie recht oft mit gütigen Aufträgen beehrt werden wird. Für ganz kleine Soirées genügen Violin und Harfe; für Bälle können mehrere Instrumente befohlen werden. Durch schöne Harmonie und moderate Preise wird die Gesellschaft sich das Zutrauen eines ehrenden Publikums zu erwerben bestreben.

Die meisten Ensembles haben kaum Spuren hinterlassen, als «Bettler und Schnurranten» fristeten sie ein kaum geduldetes Dasein, und

mit tiefster Verachtung schildert ein Autor die unterste Stufe des bernischen Nachtlebens in den «obscuren Pinten und Kellerwirthschaften»:[408]

> *Wer des Nachts um 10 bis 11 in dieses Lokal eintritt, der glaubte wirklich in eine Höhle von Bacchanten gerathen zu sein. Wirth, Mädchen und Gäste betrunken, ein Theil tanzt mit den Kellnerinnen zu dem Geklimper eines Guittarrenspielers, welcher gewerbemässig solchen Orten nachzieht und, statt seinen guten Beruf als Lithograph auszuüben, mit seiner Concubine ein wahrhaftes Schlemmerleben führt; ein anderer brüllt zu ebendiesem Geklimper und Geschwirre unzüchtige Lieder aller Art. Hatte der Guittarrenspieler noch seine Tochter oder Concubine bei sich, dann war der Lärm vollständig, denn dann führten diese nicht selten in Gemeinschaft mit den Schenkmädchen Deklamationen und eine Art theatralische Gesänge auf.*

Die Stadt war voll von Strassenmusikanten, Bänkelsängern und Schaustellern, doch was heute pittoresk erscheint und nostalgische Gefühle weckt, war in Wahrheit der verzweifelte Versuch der vielen in die Stadt verschlagenen Armen, überhaupt zu überleben und sich mit allen Mitteln über Wasser zu halten, auch mit Musik und Bettel:[409]

Geigerin und Harfenspielerin in der «Zimmermania», Illustration aus der «Brunnenchronik» von Karl Howald, BBB.

Moritatensänger mit Drehorgel und Bildtafel, Der Postheiri 31, Nr. 2 (1875).

Bern ist bekanntlich seit letzterer Zeit das Eldorado aller Derjenigen geworden, welche es sich zur Aufgabe gemacht haben, ihr Leben durch die scheusslichste Misshandlung der Gehörorgane ihrer Mitmenschen zu fristen. Jeder solche Mordsmensch, er mag nun unsere Ohren durch schmetternden Trompetenlärm, durch himmelschreiendes Geigenkratzen, durch melancholisches Orgelgedudel, ja horribile dictu! durch den grässlichen Falset- und Dudelsacklärm beelenden, oder durch jämmerliche Künste mit halbverhungerten oder halbtodten Pferden, Vögeln, Affen und Murmelthieren darthun, wie wenig bis jetzt noch die Bestrebungen fühlender Menschen genützt, auch dieser Thierquälerei endlich einmal ein Ende zu machen, jeder Strolch dieser Art, sagen wir, kann sein Handwerk ruhig treiben, wenn er nur die daherige Gebühr bezahlt.

Oft nur wenig besser angesehen als die Strassenmusiker und Drehorgelspieler waren die namenlosen Tanzmusiker des 19. Jahrhunderts,

kleine Gruppen von Streichern und Bläsern, die in den populären Gartenwirtschaften wie in den aufkommenden mondänen Cafés aufspielten.

Einige grössere Formationen, vor allem Blasensembles, konnten sich einen Namen machen und haben in den Quellen Erwähnung gefunden. Legendär war die «Schnurrantia», die zur Unterhaltung und zum Tanz aufspielte, im Umfeld der Liedertafel entstanden war und über lange Jahre als die Hauskapelle dieses Chors galt.[410]

Da auch die Musiker des Stadtorchesters vom Konzert- und Theaterbetrieb allein nicht leben konnten, bildeten Tanzanlässe und Unterhaltungskonzerte besonders im Sommer, wenn keine Aufführungen stattfanden, eine der wenigen Verdienstmöglichkeiten.[411] An die Zeit, als solche Unterhaltungskonzerte der 1877 gegründete Orchesterverein sogar selbst organisierte, erinnert sich Gian Bundi, der erste Chronist des Orchestervereins, noch 1925 etwas wehmütig:

> *Die Café-Orchester waren noch nicht erfunden und so war das Bedürfnis nach leichter Musik, bei der man trinken und rauchen konnte, nicht gering. Das Orchester spielte im Sommer in allen verfügbaren Gärten, so auf dem «Schänzli», im alten Maulbeerbaumgarten am Hirschengraben, im Café «Sternwarte», auf dem «Bierhübeli», im Garten des «Café de la Poste», im Juragarten, besonders gern aber im Kasinogarten. […]*
> *Das grosse Publikum will heute andere Musik. Zuerst waren es die kleinen, oft wirklich guten Italiener-Orchester, heute sind auch diese überholt, denn heute ist auch ohne Tanz der «Jazz» Trumpf.*

Wenig bekannt ist die Musik dieser «Italiener-Orchester» mit ihrem breiten Repertoire unterhaltender Musik aus den verschiedensten Sparten. Der Prospekt eines solchen Salonorchesters im Casino Bern um 1913/14 ist erhalten geblieben und ermöglicht einen Einblick in seine «Hitparade»:[412] Sie umfasste 972 Nummern, ein Nachtrag erhöhte ihre Zahl auf genau 1000, und auch wenn ein solcher Prospekt aus naheliegenden Gründen mehr ankündigte, als in der Praxis gehalten werden konnte, findet sich hier immerhin alles, was für ein solches Orchester wünschbar war. So bildeten neben Ouverturen und Potpourris aller grossen klassischen und romantischen Opern von Gluck bis Wagner sowie den symphonischen Charakterstücken und Tänzen die Walzer mit 218 Titeln die grösste Gruppe, auf die die Märsche und Polkas mit je

195 Titeln folgten. Aus den Prospekten und Zeitungsinseraten der Jahrhundertwende lässt sich schliessen, dass neben den italienischen besonders auch ungarische Unterhaltungsorchester regelmässig in Bern musizierten.

Zu Beginn des neuen Jahrhunderts änderten langsam, fast unmerklich die Gewohnheiten, und zu den alten Tänzen, der Polka und vor allem dem Walzer, traten neue, populäre wie der Boston und der Onestep aus den Vereinigten Staaten hinzu. Doch zu Beginn des Jahres 1914 wurde der Wandel schlagartig allen bewusst, denn pathetisch kündigte der Chronist des damaligen Berner Veranstaltungskalender «Dr Bärner Gwunder-Chratte» im Februar 1914 an:[413]

> *Merkt's euch, Geschichtsschreiber, seit dem 7. Februar 1914 ist Bern Grossstadt!*

Dieser selbstbewusste Ausruf verdankt sich nicht etwa einem politischen Ereignis, sondern – dem Tango, der in Bern an einem Maskenball Einzug gehalten hatte und der seit etwa 1912 ganz Europa überrollte, die Gemüter erhitzte und die Tanzgesellschaften spaltete. Wie hundertfünfzig Jahre zuvor der Walzer epidemieartig durch Europa gerast war, so verbreitete sich innerhalb weniger Monate dieser argentinische Tanz, den derselbe Chronist begeistert folgendermassen beschreibt:[414]

> *Es ist der Tanz der Tänze, er hat, was bisher allen andern fehlte, die natürlichen, nicht abgezirkelten Bewegungen wieder modisch gemacht, kurz ich glaube, der Tango ist vielleicht der Weg zum richtigen, zum natürlichen Tanz.*

Wieder einmal befand sich die Berner Musik- und Tanzszene in Aufruhr. Unter dem Titel «Der Tangowahn» schrieb die behäbige «Berner Woche», der Tango könne unmöglich zu Bern und seinen Einwohnern passen:[415]

> *Und zu so einem Zerrbild von Tanz wollen sich unsere jungen schönen Bernerinnen hergeben? – Nein, Spass weg: Schon der Gedanke wäre ein Sakrilegium. – Nicht sein Heimatschein aus den Spelunken von Buenos Aires macht den Tango hässlich; o nein es können auch auf dem Mist Rosen wachsen, aber er steht euch nicht, Bernerinnen, einfach nicht! Er setzt euch herab; er entwertet euch.*

Kapelle des Kornhauskellers, Bärenpostkarte um 1900, Privatbesitz Bern. Karikatur einer kleinen Unterhaltungskapelle, wie wir sie in vielen Gaststätten der Jahrhundertwende finden.

> *Und dann ihr Männer von Bern: es kann sich einer am Schreibtisch, im Bureau ganz gut ausnehmen. Auch auf der Strasse, in den Lauben kann er mit seiner Gattin eine gute Staffage zum Stadtbild sein, und zu Hause eine dekorativ wirkende Milieufigur abgeben, aber Tango tanzen kann er nicht, wenn ihm die Jahre Nacken und Glieder gesteift.*

Mit dem Tango war der Bruch innerhalb der Unterhaltungsmusik manifest geworden. War bis dahin die städtische und die ländliche Unterhaltungsmusik und jene der verschiedenen sozialen Schichten durch manches Band miteinander verhängt gewesen, so brach hier eine locker gewordene Einheit auseinander. In der Begeisterung für den Tango oder in seiner Ablehnung schwang immer auch ein Urteil über die moderne städtische Kultur mit, die Verdammung der Moderne und ihrer Avantgarde oder die Sehnsucht nach einer neuen Welt, die radikal mit den Traditionen bricht. Es ist bezeichnend, dass diese Auseinandersetzung in die gleichen Jahre wie die Debatte um eine radikale Erneuerung der Konzertmusik vor dem Ersten Weltkrieg fällt.

Dancing im Kursaal 1933, Umschlagzeichnung für ein Programmheft von Armin Bieber (1892-1970), SLB.