

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: Musik im 20. Jahrhundert
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1070979>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 12.01.2026

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

MUSIK IM 20. JAHRHUNDERT

GRUNDFRAGEN

Die Stadt Bern auf dem Weg in die Gegenwart

Seit dem 19. Jahrhundert begann sich die Grenze zwischen Stadt und Land langsam zu verwischen, die Stadtmauern waren verschwunden, die Quartiere griffen in das bis dahin als Wiesen, Gärten und Äcker genutzte Umland aus, und entlang den Eisenbahnachsen siedelten sich Gewerbe und Industrie an. Bis um die Jahrhundertmitte war es vor allem der öffentliche Verkehr, der frühere Dörfer wie Ostermundigen und Bümpliz näher an die Stadt brachte und allmählich zu Vororten werden liess. Doch nur Bümpliz wurde 1919 eingemeindet und mit Bern vereinigt, alle anderen Gemeinden konnten ihre politische Unabhängigkeit bis heute bewahren.

Vorbei waren die Zeiten, als alle Ziele innerhalb der Stadt zu Fuss erreichbar waren, und schon Ende des 19. Jahrhunderts fuhr neben der Eisenbahn das Tram und seit der Zwischenkriegszeit auch der Bus. Seit den zwanziger Jahren sprach man immer häufiger – mit Stolz oder mit Skepsis – von Bern als einer «Grossstadt», obwohl sie, verglichen mit anderen Städten, bis heute in einer recht überschaubaren Grösse blieb. Die Bevölkerungszahl der Stadt stieg zwar von 68 000 um die Jahrhundertwende auf über 160 000 im Jahr 1970 kontinuierlich an, doch geben diese Zahlen nur ein sehr einseitiges Bild, da die Entwicklung in der Agglomeration wichtiger als diejenige in der Stadtgemeinde wurde.

Da sich im Zuge eines ungebremsen Ausbaus des Privatverkehrs in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts Arbeits-, Wohn- und Freizeitort immer mehr trennten, ging auch in der Stadt Bern in den letzten zwanzig Jahren die Wohnbevölkerung auf 135 000 gegenüber 170 000 Arbeitsplätzen zurück, so dass sie zur Kernstadt einer Agglomeration wurde, in der heute über 300 000 Menschen wohnen.

Gerade für das kulturelle Leben einer Stadt haben solche Entwicklungen tiefgreifende Folgen, da die gegenseitige Durchdringung verschiedener Lebensbereiche – seit dem Mittelalter eine der Quellen urbaner Lebensqualität – nun gefährdet ist. Der Architekturhistoriker

und Stadtgeschichtsforscher Paul Hofer hat 1982 eindringlich auf die Gefahren dieser möglichen Verarmung hingewiesen:⁴¹⁶

Die Stadt dissoziiert sich. Die immer schärfere, von den fahrlässig resignierenden Beobachtern als unaufhaltsam erklärte und damit akzeptierte Polarisierung von Arbeitsplatz und Wohnstätten, von Berufswelt und Freizeitwelt greift die Stadt genau an den Brennpunkten urbaner Intensität, in den Überschichtungsräumen zwischen privatem und öffentlichem Bereich, zwischen Arbeit und Musse, Stadtkern und Stadtrand, Produktion und Dienstleistung an. Das Geflecht entwirrt sich und trocknet aus. Wo Kontrast, wechselseitige Innervation und Ausladung des Verschiedenen, aber dialogisch Verschränkten verarmt und zuletzt verkümmert, verliert die Stadt, was sie vor allen anderen Arten des Zusammenlebens von Menschen und Menschengruppen auszeichnet: Fülle des Lebens, eingespannt in eine Fülle reich durchschichteter Innen- und Aussenräume, Membran und Gehäuse produktiver und müssiggängerischer Präsenz.

Je vitaler die Stadt, desto undurchdringlicher, bis an die Grenze der Resignation komplexer, verwirrender, unauslotbarer erscheint sie uns.

Zum heutigen Zeitpunkt wird die Diskussion allerdings weit mehr von pragmatischen Fragen im Zusammenhang mit Finanzierungsleistungen der Stadt bestimmt, bietet diese doch der Region ein kulturelles Angebot, das – im Gegensatz zu früheren Zeiten – nur mit grosszügigen Subventionen aufrechterhalten werden kann. Von den rund 30 Millionen, die die Stadt Bern zu Beginn der 90er Jahre jährlich für Kulturaufgaben ausgibt, fliessen mehr als ein Drittel in die Pflege der Musik; dies entspricht gut einem Prozent aller städtischen Ausgaben.⁴¹⁷ Wie brennend unter diesen Umständen die Frage der Lastenverteilung gerade in den sehr teuren Bereichen Musik und Theater heute ist, zeigt ein 1990 gehaltenes Referat des Gemeindepräsidenten von Muri:⁴¹⁸

Das Finanzierungsmodell für das Stadttheater, die Musikgesellschaft und das Ateliertheater sieht heute wie folgt aus: An die Betriebsfehlbeträge leisten die Stadt 50%, der Kanton 40%, die Agglomerationsgemeinden 10%. Der Kanton hat seine Beiträge plafoniert. Die Regionsgemeinden erreichen die 10% nicht ganz. Den Rest berappt die Stadt. Der Bund schlich sich mehr und mehr aus seiner Verantwortung der Bundesstadt gegenüber.

Ausgehend von den Besucherzahlen wäre eine Aufteilung der Kosten zu je einem Drittel gerechter. Davon sind wir weit entfernt. Langfristig ist die Finanzierung kaum sichergestellt.

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

Musik und Gesellschaft

Die traditionelle Einteilung, nach der die Hierarchie von Besitz und Bildung ihre spiegelbildliche Entsprechung in einer ästhetischen Hierarchie der Musiksparten findet, ist immer problematischer geworden, entspricht doch der klassische Gegensatz von Unterhaltungsmusik für das Volk und Kunstmusik für die gehobenen Stände – mit allfälligen Zwischenstufen – nicht mehr heutigen Hörgewohnheiten. Die endlose Berieselung mit Vivaldi-Konzerten kann mit bestem Willen nicht als Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk verstanden werden, und umgekehrt lässt sich das Hören moderner Rockmusik nicht einfach als unreflektierte Freizeitbeschäftigung sogenannt einfacher Leute abtun.

Noch 1960 konnte Hans Engel eine Pyramide der Musikstile entwerfen, die einer parallelen – auf Deutschland bezogenen – sozialen Pyramide gegenüberstand.⁴¹⁹ Ganz oben figuriert die «Moderne Musik: Jüngere Musiker (Ästheten, schöngestige Kreise, Snobs)», gefolgt von «Konzertmusik (Solistenkonzerte, Symphoniekonzerte), Chormusik (Gehobener Männergesang, Gemischter Chor)», deren Hörer unter «Höhere Bildung, Akademiker, Beamte, gehobene Kaufleute» zu suchen sind. Tiefer stehen «Oper und Operette», deren Anhänger ein «allgemein geistiges Verständnis unteren Grades» verraten, und schliesslich folgen die «Populäre Musik, Unterhaltungsmusik, Garten-, Vereinskonzerte, Militärmusik, Populäre Männerchöre, Tonfilm und Operette, Zither-, Mandolinen- u. a. Vereine)», ihnen wird mit «Arbeiter, Handwerker, untere Beamte, Angestellte, Soldaten» der Rest der Gesellschaft zugeordnet.

Diese Sicht, die den Willen widerspiegelt, einer dem 19. Jahrhundert verpflichteten Gesellschaftsordnung auch für das Musikleben Gültigkeit zu verleihen, war schon damals geraume Zeit überholt und in kei-

ner Weise mehr der Realität entsprechend, denn bereits gegen Ende des letzten und in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts waren Entwicklungen in Gang gekommen, die mit den traditionellen Kategorien der Kulturtheorie nicht mehr zu fassen waren.

Das Auseinanderdriften der Musiksparten führte schon um die Jahrhundertwende zu einem Bruch zwischen den Sparten und sogleich auch zu einem Aufbrechen tiefer Klüfte zwischen sozialer Hierarchie und Kulturleben. Nicht nur zwischen Unterhaltungsmusik und Konzertmusik öffnete sich ein unüberwindlicher Graben, auch die Konzertmusik differenzierte sich weiter aus. Die musikalischen Ideale der Konservatorien und des Konzertpublikums sind seit dem Beginn unseres Jahrhunderts nicht mehr deckungsgleich. Das hängt wohl damit zusammen, dass beiden Institutionen eine gewisse Eigendynamik innewohnt. Der professionelle und subventionierte Musikbetrieb der Konservatorien bot Freiräume für das Entstehen von Musikformen, die nicht einer unmittelbaren Rentabilität im Konzertbetrieb ausgesetzt waren.

Lange Zeit von vielen Kulturphilosophen völlig ignoriert wurden die nach der Jahrhundertwende entstandenen kulturellen Massenphänomene, der moderne Tanz, der Sport und das Kino; dadurch, dass sie zu Hauptattraktionen des öffentlichen Lebens wurden und die klassischen Institutionen des 18. und 19. Jahrhunderts auf Nebenplätze verwiesen, kam eine kulturelle Bewegung in Gang, die sich nicht mehr um die traditionelle Analogie von gesellschaftlicher und kultureller Hierarchie kümmerte. Die modernen Tänze, allen voran der Tango, der nach 1912 wie eine Flutwelle Europa erfasste, waren weder ein Unterschichtsphänomen noch blieben sie auf eine kleine Elite beschränkt, sondern erfassten breite Kreise der Bevölkerung. Ungefähr gleichzeitig mit dieser neuen Tanzwelle gelangte auch der Ragtime, etwas später der Jazz nach Europa, wo er schon in der Zwischenkriegszeit mit all seinen verschiedenen Traditionen und Verästelungen eine interessierte Zuhörerschaft begeistern konnte.

Diesen neuen Formen des öffentlichen Lebens begegnete eine Reihe von Theoretikern mit Ablehnung, indem sie ihnen jeden kulturellen Wert absprachen: Das Kino wurde als primitiv verschrien, die modernen Tänze und der Jazz als barbarisch, und mit dem Hinweis, dass kommerzielle Musik unmöglich gute Musik sein könne, wurde lange Zeit auch jede ernsthafte Debatte um die Filmmusik unterbunden. Als gewichtige Stimme sei hier Theodor W. Adorno und seine wortgewaltige, in ihrer Gehässigkeit bornierte Kritik angeführt.⁴²⁰



Otto Morach, Cafe Loeb, Öl auf Leinwand 1917, Privatbesitz Bern. Morach fängt die melancholische Atmosphäre des Kaffeehauses ein, zu der die leisen Klänge eines kleinen Musikerensembles gehören.

Wer sich von der anwachsenden Respektabilität der Massenkultur dazu verführen lässt, einen Schlager für moderne Kunst zu halten, weil eine Klarinette falsche Töne quäkt, und einen mit dirty notes versetzten Dreiklang für atonal, hat schon vor der Barbarei kapituliert. Die zur Kultur herabgesunkene Kunst wird von der Strafe ereilt, dass man sie, je mehr sie ihr Unwesen ausbreitet, um so hilfloser mit ihren eigenen Abfallprodukten verwechselt. Selbstbewusstes Analphabetentum, dem der Stumpfsinn des tolerierten Exzesses fürs Reich der Freiheit gilt, zahlt dem Bildungsprivileg heim. In schwächlicher Rebellion sind sie schon wieder bereit zu ducken, ganz so wie der Jazz es ihnen vormacht, indem er Stolpern und Zufrühkommen mit dem kollektiven Marschschritt integriert.

In der Diskussion um Massenkultur, Kommerz und Kunst mischen sich Vorlieben und Aversionen, kluge Verständnisversuche und banale, mit Ängsten um überlieferte Werte und gesicherte Positionen verbundene Pauschalabfertigungen zu einem undurchdringlichen Wust von Meinungen und Urteilen. Die strikte Trennung in verschiedene Sparten erlaubt es auch kaum, sich ein profundes Urteil anzueignen, denn bis vor wenigen Jahren war es nicht vorstellbar, dass ein Liebhaber klassischer Musik sich intensiv mit Volksmusik beschäftigen würde oder ein Jazz-Fan versuchte, die romantische Oper zu ergründen.

Ob der «Binsenwahrheit», dass die modernen Medien der Tonaufzeichnung und Tonwiedergabe die Verfügbarkeit und die Distribution der Musik entscheidend beeinflusst haben, vergisst man oft, dass der Einfluss der Medien nicht auf alle Sparten der Musik gleich und gleichzeitig fühlbar wurde. Die kurze Abspieldauer der frühen Schallplatte, die charakteristischen Verzerrungen des Tons und die Unmöglichkeit, alle Instrumente adäquat wiederzugeben, verhinderten lange Zeit, dass die nun über hundertjährige Erfindung als echtes Medium der Konzert- und Opernliteratur eingesetzt werden konnte. Weniger gravierend waren die Einschränkungen für den Schlager, die volkstümliche Musik und den Jazz, dessen Instrumentation seit den zwanziger Jahren massgeblich von der engen Symbiose mit der Schallplatte geprägt war. Ähnlich erging es dem Radio, obwohl es schon in der Zwischenkriegszeit Konzerte und Opern in akzeptabler Qualität übertragen konnte.

Erst die hohe Wiedergabequalität der Schallplatten und des Radios in den sechziger Jahren machte jegliche Musik verfügbar, so dass sich in den letzten Jahrzehnten die gesamte Musikproduktion der Herausfor-

derung der modernen Medien zu stellen hat. Da diese nicht mehr nur Übertragungen einer Konzertsituation sind, sondern den Rang einer eigenständigen Vermittlung erhalten, ist in keiner Sparte mehr das Musikpublikum mit dem Konzertpublikum gleichzusetzen, womit viele traditionelle, besonders ökonomische Schranken fallen.

Die ungeheure Beliebtheit der Symphonien Gustav Mahlers z. B. ist nicht in erster Linie auf eine rege Aufführungspraxis zurückzuführen, sondern auf die Möglichkeit, diese Musik in guter Qualität auf Schallplatten oder am Radio zu günstigem Preis sich aneignen zu können.

Neue Fragestellungen aus der Soziologie und empirische Untersuchungen über das kulturelle Verhalten der verschiedenen Bevölkerungsgruppen führten in den letzten 20 Jahren dazu, die traditionelle Kulturhierarchie und deren einfache Zuweisung bestimmter kultureller Bereiche an einzelne soziale Schichten neu zu beurteilen. Die freie Verfügbarkeit der kulturellen Güter hat ja bekanntlich nicht zu einer egalitären Kulturgesellschaft geführt; allerdings ist die einfache Zuweisung bestimmter kultureller Bereiche an einzelne soziale Schichten nicht mehr so einfach. Besitz und Bildung bleiben zwar weiterhin die massgebenden Faktoren der gesellschaftlichen Stufung, des Ansehens und der sozialen Geltung, doch der Kanon der kulturellen Werte ist vielfältiger geworden.

Pierre Bourdieu, der die wohl einflussreichste Studie zur Frage des Geschmacks in den siebziger Jahren schrieb, weist mit viel Witz in seiner umfassenden empirischen Untersuchung nach, wie Besitz, Herkunft und Bildung (von ihm ökonomisches und kulturelles Kapital genannt) trotz der freien Verfügbarkeit der kulturellen Güter die Geschmacksrichtungen einzelner Gruppen wie eh und je bestimmen.⁴²¹ Es geht eben nicht nur darum, was der einzelne gerne liest oder hört, sondern vor allem auch, was er erwartet, dass es sich für ihn gehört und von dem er weiss, dass es sich in der Gruppe, zu der er gezählt werden will, gehört. Unsere kulturellen Gewohnheiten haben Signalcharakter, sie kennzeichnen unsere Zugehörigkeit zu einer Gruppe und grenzen uns von anderen ab.

Nun besteht unsere kulturelle Einordnung aus verschiedensten Faktoren verschiedenster Sachgebiete. Die Definition einer Gruppe kann deshalb nur auf dem Weg der Statistik erfolgen. Der Einzelne kann durchaus in einzelne Facetten seiner Vorlieben von der Norm abweichen, ohne dass er aus dem Kontext der Gruppe fällt. Im grossen und ganzen aber ist die statistische Einordnung verblüffend genau.

Die Studie zeigt, dass neben den traditionellen kulturellen Werten – Bourdieu spricht von der legitimen Kultur – neue Werte eine bedeutende Rolle spielen können, Kunstformen, die auf dem Weg zur Legitimität sind: der Film, die Photographie, der Jazz oder das Chanson. Gerade Gruppen, die einen neuen Platz im gesellschaftlichen Leben suchen, Angehörige neuer Berufe und Aufsteiger, finden in diesen kulturellen Werten ihre Identität. Bourdieu und andere nach ihm haben mit ihren Untersuchungen viele Vorurteile weggeräumt. Jazz-Liebhaber sind nicht von vornherein ungebildete und abgestumpfte Primitivlinge und Aussenseiter, sondern können Leute in sehr akzeptablem gesellschaftlichen Umfeld sein. Es ist anzunehmen, dass heute eine derartige Studie noch viel ausgeprägtere Resultate ergäbe; besonders die Stellung der Pop- und Rockmusik im gesellschaftlichen Kontext wäre eine Studie wert.

Siegfried Borris hat bereits 1978 am Beispiel der Beatles-Diskussion genüsslich festgestellt, dass sich viele Vorstellungen von Kultur und ihrer gesellschaftlicher Verankerung nicht mehr halten lassen:⁴²²

An der Geschichte der Beatles-Rezeption lässt sich das Aufkommen von Fehlurteilen verfolgen, die sich klischeehaft verhärten. Aus irrigen Prämissen werden Ursachen und Wirkungen der Massenfaszination verwechselt und das gesamte Phänomen schliesslich dem banalen Schema einer vom Kommerz skrupellos betriebenen Manipulation eingeordnet. Dem Schockiertsein der unsanft angegriffenen Etablierten kamen Adornos Pauschal-Verdikte gegen jegliche Art «leichter Musik» entgegen. Zur Trivialität kamen geschmackverletzende Ordinärität und eine bedrohliche Breitenwirkung durch die Medien mit dem Anspruch, hier artikuliere sich unmittelbare Zeitgemässheit. Da sich auch in der Bundesrepublik Deutschland das musikalische Verhalten der meisten Jugendlichen bis zum äusseren Gehabe an den Pilzköpfen aus Liverpool orientierte, entstand bald ein undifferenzierter Horror vor der Beatles-»Seuche«.

Diese ästhetische Entrüstung geriet jedoch in groteske Diskrepanz zur Musikwirklichkeit, als sich nach einem Jahrzehnt das künstlerische Resultat der Beatles als beständig, gehaltvoll und zeitspezifisch erwiesen hatte. Manchen ihrer Produktionen wie «Yesterday» wird allgemein der Rang einer gültigen Zeitaussage zuerkannt. Wenn aber die Adressaten der Beatles-Botschaften, die jungen Hörer, diese klingenden Appelle bereits unmittelbar akzeptiert haben, dann stimmen eben

alle theoretischen Argumente nicht, die das Phänomen als Manipulation des Big Business in das Schubfach «U-Musik» zu Jazz, Schlager, Rock und Pop einordnen. Revisionen grundsätzlicher Art wurden im Bereich der Musikästhetik erforderlich und in Gang gesetzt.

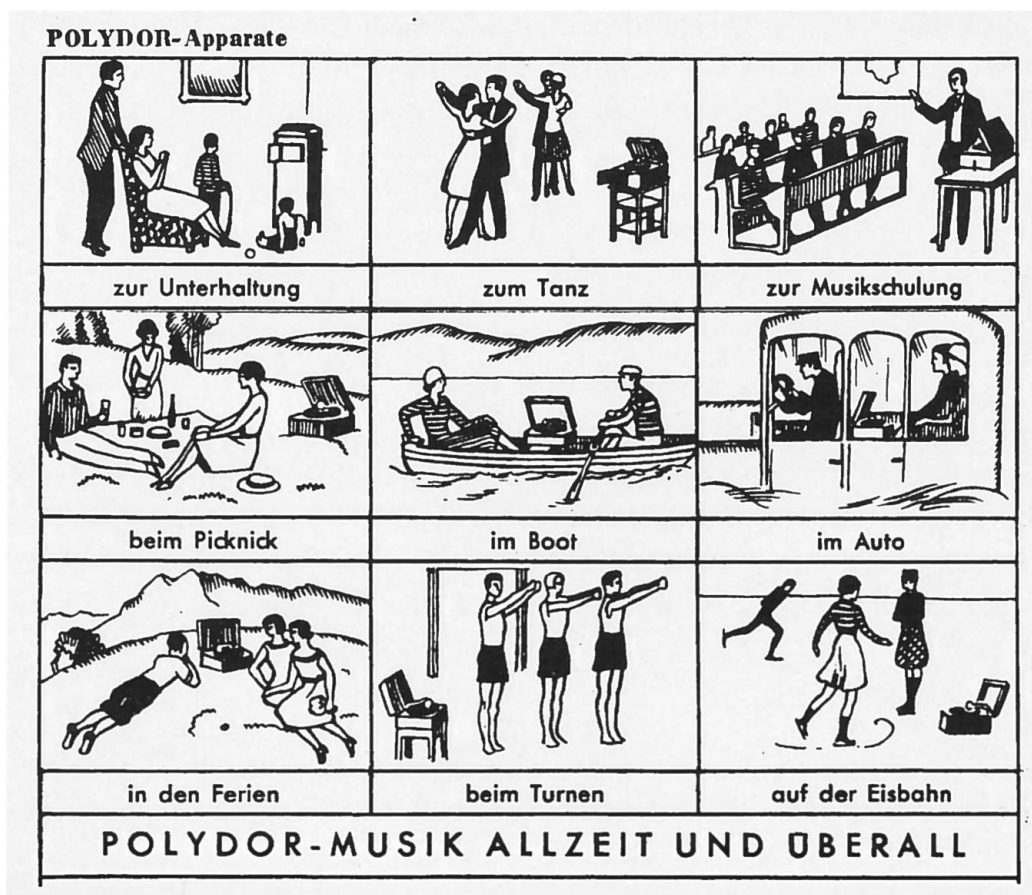
Ein Beispiel aus der Stadt Bern mag dieses heutige Spannungsfeld zwischen Musikkultur und Gesellschaft illustrieren. 1992 beschreibt der Radiomacher Urs Schnell sowohl die Führungscrew des Lokalradios «Förderband» wie auch ihre Musik⁴²³. Bei den Programmgestaltern handelt es sich durchwegs um Vertreter dessen, was man das «Bildungsbürgertum» nennt und nicht um die sogenannten «einfachen Leute»:

Die meisten Förderbändler hatten eine Mittelschulbildung hinter sich oder waren Uni-Absolventen. Sie bewegten sich unter ihresgleichen, jungen Leuten, denen neben der Stillung des politischen Informationshungers Rockkonzerte, Feten, Beizen, Kino, Theater und Bücher wichtig waren.

In eine traditionelle Hierarchie der musikalischen Werte ist aber folgendes Programm – das offenbar etwas zu elitär war und deshalb nicht ohne weiteres ankam – nicht mehr einzuordnen:

Radio Förderband hatte den traditionellen amerikanischen, englischen, französischen und italienischen Rock im Programm, pflegte den Berner Rock, spielte Singer/Songwriters à la Randy Newman oder Sinead O'Connor, Poprock, Soul und Blues. Dazu gesellten sich Country/Folk-Crossovers von New Orleans bis Dublin und vorsichtige Vorstösse in die New Wave. Der ganze Kuchen wurde angereichert mit leichten Prisen von Afro-Pop, Reggae und Salsa.

Dass um 1970 die Ignoranz, die bis dahin die Vertreter einer sich der Tradition verschriebenen Musikgeschichte gekennzeichnet hatte, einem vorsichtigen Umdenken und einer offeneren Betrachtung Platz machte, kann nicht über die zögerliche Bereitschaft hinwegtäuschen, die «neuen» kulturellen Phänomene, wie Jazz, Pop- und Rockmusik, auch historisch einzuordnen.



Der Grammophon in allen Lebenslagen, aus einem Prospekt des Warenhauses Kaiser & Co. in Bern um 1930, SLB.

Die allgegenwärtige Musik

Seit dem späten 18. Jahrhundert waren automatische Musikinstrumente, wie Spieldosen und Flötenuhren, später auch Drehorgeln und mechanische Klaviere, sehr beliebt, denn die Faszination der Mechanik hatte auch vor der Musik nicht Halt gemacht.⁴²⁴ Die Firma Heller in Bern war im 19. Jahrhundert weit über die Grenzen für ihre Spieldosen bekannt.⁴²⁵

Die Entwicklung ging in zwei Richtungen: Einerseits gelang es, immer kompliziertere Musikautomaten zu konstruieren, die als Luxusobjekte galten, andererseits wurden die Strassen Europas von einer Mas-

senfabrikation billiger Drehorgeln und Leierkästen überschwemmt, die uns heute als nostalgische Erinnerung an die «gute alte Zeit» gelten, im 19. Jahrhundert aber vor allem als unerwünschte Lärmbelästigung empfunden wurden.

Nachdem 1877 der Phonograph entwickelt worden war, folgten ein Jahr später die Schallplatte und das Grammophon, die in den ersten Jahrzehnten vorwiegend der Dokumentation dienten und im übrigen als Kuriositäten angesehen wurden, da Unterhaltung oder gar Kunstgenuss mit solchen Apparaten im 19. Jahrhundert kaum möglich war.

Zu einer ersten Konjunktur der Schallplatte führte die langsame Verbesserung ihrer Tonqualität vor dem Ersten Weltkrieg, und auch wenn nur wenige Minuten auf einer Seite gespeichert werden konnten, wurde sie schon bald wenigstens für die Unterhaltungsmusik zum wichtigsten Verbreitungsmedium. Die Autoren einer Studie über die frühen Tonaufnahmen in der Schweiz schreiben:⁴²⁶

Bereits im Zeitraum 1901 bis 1914 wurden in der Schweiz mehrere Tausend Aufnahmen volkstümlicher Musik gemacht. Ein Grossteil dieses Materials ging für alle Zeit verloren, denn leider kümmerten sich weder die Schallplattenindustrie, noch die Musikhäuser oder staatliche Institutionen um den Erhalt dieser wertvollen historischen Tonträger.

Die Ablösung der mechanischen Aufnahme durch die elektrische nach 1925 brachte eine deutliche Qualitätssteigerung, die nun auch erlaubte, anspruchsvollere Musik auf die Platten zu bannen.

In der Zwischenkriegszeit führend für die Verbreitung von Schallplatten und Grammophonen war in Bern das Warenhaus Kaiser, das unter dem Label «Kaiser», einem Ableger der Marke Polydor, schweizerische Musik vertrieb, vor allem Volksmusik aus dem Kanton Bern.⁴²⁷ Um aber auch ein traditionelles Konzertpublikum anzusprechen, wurden in einem «Konzertraum» regelmässig Schallplattenkonzerte mit Konzert- und Opernmusik veranstaltet.

Dass der Jazz in Bern recht früh bekannt wurde, auch dies ist der Schallplatte zu verdanken, liess sich doch Teddy Stauffer, der in den dreissiger Jahren in Deutschland und später in Amerika als Bandleader eine grosse Karriere machte, mit seinen Kollegen einer Tanzkapelle von den neuen Klängen aus Amerika faszinieren. In seinen Memoiren beschreibt er nicht nur die elektrisierende Wirkung einer neuen Platte,

sondern auch, wie er, der Sohn eines Bundesweibels, in der Dienstwohnung im Bundeshaus versuchte, mit einem damaligen Telephon das charakteristische Klangbild der alten Schallplatten wiederzugeben.⁴²⁸ Hier etwas gekürzt dieser erste Auftritt einer Jazzformation im Bundeshaus:

Ich habe etwas aussergewöhnliches parat. Eine funkelnagelneue Platte aus Amerika. The Jumping Jacks!

Fasziniert liegen und hocken wir um den Grammophonapparat und lauschen. Was für eine Musik! Was für ein Zusammenspiel! Die sind uns um Meilen voraus. [...]

Ich sage nichts. Ich warte, bis die Platte der Jumping Jacks durch ist. Da kommt mir Walo Linder zuvor: «Probieren wir's mal.» Wir bauten uns ums Klavier auf. Walo greift in die Tasten. Pole Guggisberg reisst einen Wirbel aus dem Schlagzeug. Und wir produzieren unsere erste echte Improvisation. Es blieb nicht die einzige Premiere des Tages. Ich schlage vor, das mal durchs Telephon anzuhören. Ob ich noch alle Tassen im Schrank habe, wollen die andern wissen. «Es muss doch so ähnlich klingen wie das Grammophon», erklärte ich meinen Vorschlag. «Dann können wir doch ziemlich genau mit den Platten vergleichen.» Ein Lächeln des Verstehens überfliegt die Gesichter.

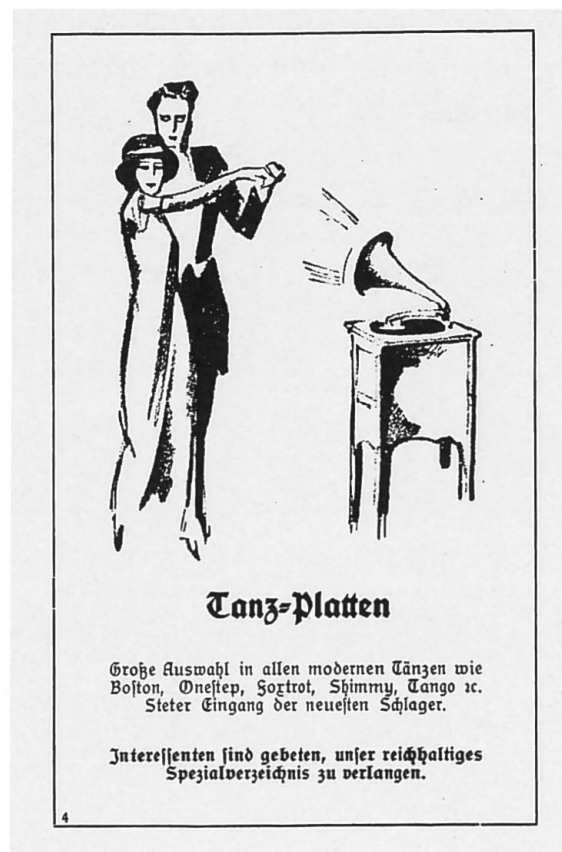
Zehn Minuten später ist eine Telephonverbindung zwischen der Dienstwohnung des Bundesweibels Stauffer und dem weit entfernten Dienstzimmer seines Amtsvorgesetzten, des Bundesrats Musy, hergestellt, das Klavier steht beim Wandtelephon. Ich gehe als erster ins Bundesratszimmer. Die drei anderen machen Jazz.

Es endet, wie es enden musste:

Plötzlich fliegt die Wohnungstür auf: mein Vater stürzt herein und schreit: «Saupack – raus mit euch – bis zum Bundesplatz hört man diesen Lärm, diese Katzenmusik. Schändung des Bundeshauses. Kommt mir nicht mehr unter die Augen. Raus mit Euch!»

Es war wohl besser, der äusserst konservative Bundesrat Jean-Marie Musy wusste nicht, dass sein Büro als Akustiklabor des frühen Berner Jazz hatte herhalten müssen.

Erst nach 1953 aber kam dank der Langspielplatte der grosse



Tanz vor dem Grammophon, aus einem Prospekt des Warenhauses Kaiser & Co. in Bern um 1930, SLB.

Durchbruch für alle Musiksparten, und die ersten stereophonischen Hi-Fi-Systeme der sechziger Jahre brachten eine Entwicklung in Gang, die ihren vorläufigen Abschluss im Jahre 1983 mit der Einführung der Compact Disc fand. Nach dem Zweiten Weltkrieg – parallel zur Einführung besserer Schallplattensysteme – wurde das Tonbandgerät populär, dessen Erfolg 1966 in der Erfindung der Musikkassette gipfelte, heute wohl das verbreitetste Medium, das durch die Einführung des Walkman 1979 schliesslich Musik überall und immer verfügbar sein liess.

Am 19. November 1923 strahlte Radio Bern seine erste Sendung aus dem Studio im Kursaal Schänzli aus, dessen Orchester bis 1930 gleichzeitig als Radioorchester spielte. Wurde in den ersten Jahren der Rundfunk noch als blosser Spielerei angesehen, so begannen bereits Ende der zwanziger Jahre die Klagen, das Radio stelle eine ernst zu nehmende

Konkurrenz für Konzert und Theater dar.⁴²⁹ Dass mit einem Schlag das Musikangebot in Bern vervielfacht wurde, bestätigt die folgende Sendestatistik aus dem Jahre 1927:⁴³⁰

<i>Opern und Opernakte aus dem Stadttheater Bern</i>	9
<i>Opern und Singspiele im Studio</i>	2
<i>Konzertübertragungen (wovon Bernische Musikgesellschaft 4)</i>	9
<i>Kammermusikabende (Trios 4, Quartette 7)</i>	11
<i>Orgelkonzerte</i>	12
<i>Blech- und Harmoniemusik</i>	11
<i>Chöre, Gesangsvereine und -Quartette</i>	30
<i>Jodlerklubs 17, Zahl der Abende</i>	32
<i>Zither-, Gitarren- und Mandolinenvorträge</i>	18
<i>Ländlerkapellen und Handörgeler</i>	87
<i>Sonstige Orchester</i>	23
<i>Klavierkonzerte (11 Solisten)</i>	17
<i>Duett-Abende</i>	10
<i>Sängerinnen 24, Zahl der Solokonzerte</i>	27
<i>Sänger 23, Zahl der Solokonzerte</i>	37
<i>Violinspieler 7, Zahl der Konzerte</i>	12
<i>Cellospieler 3, Zahl der Konzerte</i>	7
<i>Sonstige musikalische Veranstaltungen</i>	9

Das Radio wurde zu einem bestimmenden und nicht mehr wegzudenkenden Faktor der Musikkultur, wovon alle Sparten betroffen waren. Bedauerte man auf der einen Seite, dass im Familienkreis weniger musiziert und vor allem weniger gesungen wurde, so begrüßte man auf der anderen Seite die Möglichkeit, Musik zu hören, die im Konzertsaal oder im Theater kaum eine Chance zur Aufführung gehabt hätte.

Die Zahl der Radiokonzessionen stieg in den dreissiger Jahren steil an, so dass schon 1940 auf jeden sechsten Schweizer ein Empfangsgerät kam. Nicht nur, dass Musik in all ihren Formen nun fast pausenlos zu einem minimalen Tarif empfangen werden konnte, auch beim Radio wurde die Qualität der Tonübertragung – parallel zu den Tonträgern – immer besser und erlaubte die Verbreitung selbst anspruchsvoller Musik. Die Konzertreihe «Spätkonzerte aus dem Studio Bern» wurde 1951 eingeführt und setzte Massstäbe für die Kammermusikpflege.

Der tragbare Kofferradio der fünfziger Jahre machte den Musikempfang von der Wohnstube unabhängig und überall verfügbar, und als

1983 zu den nationalen Sendestationen die Privatradios hinzustießen, denen gerade für die lokale Musikszene eine eminent wichtige Bedeutung zukommt, vergrösserten sich die Wahlmöglichkeiten noch um ein Vielfaches.⁴³¹

1953 wurde mit dem Fernsehen als weiteres Medium der regelmäßige Sendebetrieb aufgenommen, nachdem schon 1939 ein Versuchsstudio an der Landesausstellung den Anfang gemacht hatte. Heute handelt es sich auch für die Musik um das wohl einflussreichste Medium.

Seit dem grossen Umbruch in den fünfziger und sechziger Jahren ist es möglich, Musik in einer Qualität zu konservieren und weiterzugeben, die kaum Wünsche offenlässt. Dadurch, dass die unbeschränkte Verfügbarkeit jeglicher Musik an allen Orten und zu allen Zeiten unsere Hörgewohnheiten völlig verändert hat, haben die traditionellen Formen der Musikdarbietung eine andere Bedeutung erhalten: Indem das Konzert für jeden Zuhörer in ein breites, durch andere Medien vermitteltes Erfahrungsfeld eingebettet ist, ergänzen und beeinflussen sich konservierte Musik und unmittelbares Musikerlebnis gegenseitig.



Üses Liseli singt hüt am Radio, Karikatur aus dem «Bärenspiegel» 1943 (Sondernummer Radio Beromünster), StUB. Eine neue Konzertsituation: Die Zuhörer sitzen nicht der Sängerin gegenüber, sondern vor einem Radioapparat in der guten Stube.

DAS ERBE

Konzert und Oper

Der Konzertbesuch war im 19. Jahrhundert teuer und einer finanzkräftigen Minderheit vorbehalten, so dass sich mit Promenadenkonzerten begnügen musste, wer kein Geld hatte.

Als um die Jahrhundertwende erste Stimmen forderten, Konzertmusik müsse für alle zugänglich sein, organisierte der Bernische Orchesterverein «Volkskonzerte» mit niedrigem Eintrittspreis. Für 20 und später für 50 Rappen bot man, meist in der Französischen Kirche, Symphoniekonzerte an, die bald zur Tradition und schon vor dem Ersten Weltkrieg zu einer regelmässigen Konzertserie wurden. Im Gegensatz zu den Abonnementskonzerten verzichteten die Volkskonzerte auf teure Solisten, förderten hingegen besonders einheimische Künstler. Nachdem sie nach dem Zweiten Weltkrieg zu «Symphoniekonzerten» umbenannt worden waren, die seit 1955 auch im Casino stattfanden und im Abonnement bezogen werden konnten, sahen sich die beiden Konzertreihen in Bern immer ähnlicher. Es war nur noch eine Frage der Zeit, bis es hier zuerst zu einer engen Zusammenarbeit bei der Programmgestaltung und schliesslich zu einer Zusammenlegung der Konzertreihen kam.

Der Bernische Orchesterverein war 1877 gegründet worden, weil die Musikgesellschaft als Verein musikbegeisterter Honoratioren verständlicherweise nicht in der Lage war, ein Berufsorchester regelmässig zu beschäftigen und die Koordination zwischen den eigenen Konzerten, den Chorkonzerten, dem Theater und weiteren Verpflichtungen eines Orchesters zu besorgen.⁴³²

In den 60er Jahren dieses Jahrhunderts verlor die Musikgesellschaft aber den Charakter eines Vereins immer mehr und wurde zunehmend zu einer Schaltstelle zwischen den staatlichen Institutionen einerseits und dem Konzertbetrieb und dem Konservatorium andererseits. 1961 nahmen Vertreter von Stadt und Kanton offiziell Einsitz in den Vorstand der Gesellschaft, und als die alte Tradition der Selbstergänzung des Vorstandes aufgegeben und durch Wahlen ersetzt wurde, verschwand ein Stück Gesellschaftstradition des 19. Jahrhunderts, um einem doch etwas nüchterneren Verwaltungsbetrieb Platz zu machen. Damit hatten sich Orchesterverein und Musikgesellschaft derart angenähert, dass eine Zusammenlegung der beiden Organisationen im-

mer naheliegender wurde. So entstand 1979 aus der Fusion beider Institutionen eine neue «Bernische Musikgesellschaft», die die Aufgaben beider Vorgängergesellschaften weiterführte.

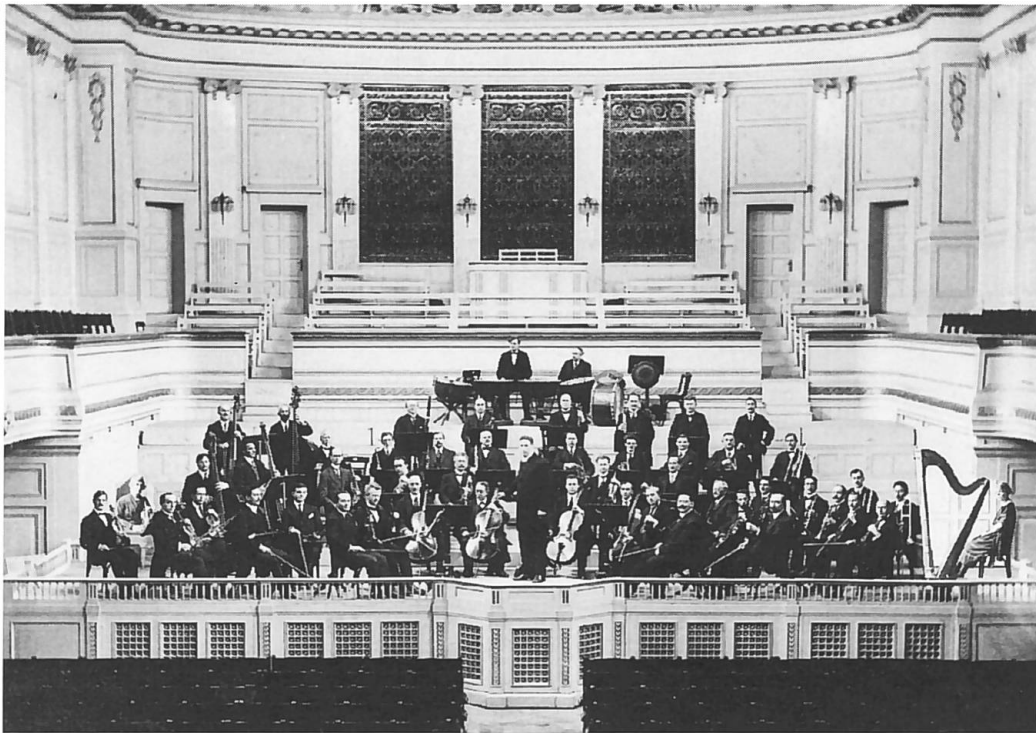
Wie eine kleine Statistik der meistgespielten Komponisten in den Abonnementskonzerten der Musikgesellschaft zwischen 1915-1965 zeigt, blieb die Programmgestaltung traditionell geprägt:⁴³³

<i>Beethoven</i>	230
<i>Mozart</i>	208
<i>Brahms</i>	115
<i>Haydn</i>	76
<i>Schumann</i>	61
<i>Schubert</i>	59

Die finanzielle Situation liess kaum Experimente zu, blieb doch die Publikumswirksamkeit des Programms oberstes Gebot, da sonst die Existenz des Orchesters gefährdet worden wäre. Neben den Klassikern und Romantikern wurde aber doch die Musik der zeitgenössischen schweizerischen Komponisten Arthur Honegger, Othmar Schoeck und Willy Burkhard ganz besonders gepflegt, und auch die modernere französische Musik hatte ihren festen Platz in den Berner Konzerten.

Die Programme der vom Orchesterverein organisierten Volkssymphoniekonzerte unterschieden sich nur wenig von jenen der Musikgesellschaft. Immerhin fällt auf, dass schon früh Anton Bruckner, Richard Strauss und Gustav Mahler regelmässig in den Programmen auftauchten. Unter den Dirigenten Eugen Papst (1912-1922) und Albert Nef (1922-1935) waren die Volkssymphoniekonzerte ein wichtiges Forum für die zeitgenössische Musik, besonders auch für die schweizerische⁴³⁴; diese wurde auch unter Luc Balmer (1935-1941) und Walter Kägi (1940-1960) gepflegt, wogegen ausländische Novitäten nur spärlich und mit einer gewissen Verzögerung erschienen.

Schwer tat man sich mit Verpflichtungen gegenüber der Avantgarde, so dass es privaten Initiativen überlassen blieb, Experimente zu veranstalten. Wie sehr die Angst vor dem Niedergang der abendländischen Kultur in einen konservativen Konzertbetrieb hineinwirkte, bewies die schockierte Reaktion des Publikums, als 1946 zum ersten Mal in Bern «Sacre du Printemps» von Igor Stravinsky aufgeführt wurde – 30 Jahre nach dessen Uraufführung. Ein Kritiker reihte denn auch das Werk, das man nur vom Hörensagen her kannte, da die damalige Schallplatten-



Berner Stadtorchester 1912-1922, Photo STAB. Das Stadtorchester im Casinosaal unter seinem Kapellmeister Eugen Papst. Die beiden Frauen im Orchester – eine Geigerin und eine Harfenistin – wurden nachträglich in die Photographie hineingeklebt.

technik ihm noch nicht gewachsen war, in das traditionelle Werteschema «Materialismus gegen Geist, Zivilisation gegen Kultur» ein:⁴³⁵

E.T. Dass eine Aufführung selbst heute, nach mehr als dreissig Jahren, noch die widersprechendsten Urteile auslöst, von der begeisterten Bejahung, namentlich der jüngeren Generation, bis zu schroffer Ablehnung – am Dienstag wurden selbst Pfuirufe und Pfiffe gehört –, spricht zwar noch nicht für den absoluten Wert einer Schöpfung, wohl aber für deren immanente Vitalität, für eine Ursprünglichkeit und Kraft ganz besonderen Grades. Das Panische, dem in Debussy einst ein so zartnerviger Klangpoet entstanden war, bricht hier mit Urgewalt in Zyklopengestalt aus den Steppen des asiatischen Russlands, chthonisch-mythisch und brutal zugleich, in einer musikalischen Gestalt, in welcher immer wieder das Melos dem absolut gewordenen Rhythmus weichen muss, in seiner stampfenden Synkopisierung Vornahme aller heutigen, daneben zur Bedeutungslosigkeit eines mu-

sikalischen Kindergartens hin absinkenden Jazzrhythmik, in einer Akkordik, die aller Tonalität scheinbar Hohn spricht, der kein Klang zu schrill, keine Farbe zu grell ist, mit instrumentalen Wirkungen, die alle Stufen des Anorganischen über das Tierhafte bis an die Grenze der Bewusstwerdung des menschlichen Geistes zu durchschreiten scheinen. Denn diese Musik ist nicht Geist, sie ist triebhafter Leib, und darum schreit sie nach Verkörperung und ist im Konzertsaal eigentlich fehl am Platz. Man ist versucht zu sagen, dass in Strawinskys «Frühlingsfeier» der neuheidnische Materialismus lange vor seinem politischen Durchbruch in den zwei grossen Revolutionen unseres Jahrhunderts gewissermassen seinen Hymnus gefunden hat.

Langsam öffnete sich in den 50er Jahren das bernische Musikleben nolens volens für neue Impulse. Als die Migros unter dem Namen «Klubhauskonzerte» in den fünfziger Jahren Tourneen international



Das Berner Symphonieorchester 1993 unter der Leitung von Dmitrij Kitajenko. Etwa ein Viertel der rund 100 Stellen ist heute mit Frauen besetzt.

renommierter Orchester durch die Schweiz zu organisieren begann, erwuchs den Konzerten des Stadtorchesters eine als bedrohlich angesehene Konkurrenz. Auch wenn gelegentliche Gastspiele berühmter Orchester seit dem 19. Jahrhundert durchaus als Bereicherung empfunden worden waren, fasste man ein regelmässiges Auftreten fremder Orchester als Gefährdung des lokalen Musiklebens auf. Als eine erste Tournee 1953 geplant wurde, protestierte daher der «Konvent der Stadt Bern zur Förderung der Musik» energisch:⁴³⁶

Solange aber diese Konzerte (Abonnementskonzerte der Bernischen Musikgesellschaft) nicht voll ausverkauft sind, kann von einem Bedürfnis nach Konzerten ausländischer Orchester sicher nicht gesprochen werden.

Die kantonale Fremdenpolizei übernahm diese Argumentation und verbot kurzerhand die Konzerte im Winterhalbjahr, doch schon ein Jahr später mussten die bernischen Behörden nachgeben, da von einer Gefahr für das Stadtorchester und seine Konzerte keine Rede sein konnte. Auch in Bern musste nun ein Umdenken geschehen, war doch die Episode symptomatisch für den Wandel, der sich in den fünfziger und sechziger Jahren von einer geschlossenen Musikwelt zu einer offenen, durch verschiedenste Medien vernetzten Musikszene vollzog.

Nachdem der Dirigent des Stadtorchesters, Luc Balmer, der seit 1935 die Konzerte des Orchestervereins und seit 1941 jene der Musikgesellschaft geleitet hatte, 1961 zurückgetreten war, warf seine Nachfolge die Grundsatzfrage auf, ob eine rigorose Modernisierung nötig sei, damit die Berner Konzerte dem Vergleich mit jenen in anderen Städten der Schweiz und des Auslandes standhalten könne. Durch die Langspielplatten fiel ein Vergleich immer leichter, so dass die oft etwas altbackene Programmgestaltung ins Kreuzfeuer der Kritik geriet, was der Jahresbericht des Musikgesellschaft für die Saison 1961/62 als Auseinandersetzungen einer «bewegten Zeit» diplomatisch umschrieb:⁴³⁷

Der natürliche Generationenkonflikt sowie ein verschiedenartiges Verhältnis zur Musik überhaupt und zur Musik der Gegenwart im besonderen mögen mit eine Rolle gespielt haben.

Die Wahl von Paul Klecki zum Dirigenten 1964 und die Umbenennung des «Stadtorchesters» in «Symphonieorchester» im gleichen Jahr

glättete die Wogen und legte den Grundstein zu einem bis heute andauernden Ausbau des Orchesters, das immer höheren Anforderungen genügen muss. Doch wiederholt begegnet man in den sechziger Jahren der Angst, dass die «Linie der BMG» verlorenzugehen drohe, und als 1968 Charles Dutoit die Leitung des Orchesters übernahm, brach der Streit über den Kurs der Programmgestaltung erneut auf. Da die Fragen, wieviel moderne oder gar zeitgenössische Musik das Publikum ertrage und wieviel Tradition sein müsse, auch immer finanzielle Implikationen haben, musste sorgfältig abgewogen werden, was im Rückblick auf die Saison 1969/70 mit den salomonischen Worten umschrieben wurde, die BMG wolle,⁴³⁸

grosse, schöne, schönste, wenn auch in vernünftiger Masse der Zeit angepasste Konzerte.

Ein zutiefst bernischer Grundsatz, der im wesentlichen bis heute bestehen geblieben ist.

Ebenso viel Mühe als mit den vorsichtigen Veränderungen des Programms bekundeten viele langjährige Konzertbesucher damit, dass ein seit jeher ungeschriebenes Gesetz, die festliche Kleidung, von einer jüngeren Generation nicht mehr ernst genommen wurde. Über diesen Wandel, der das Konzert – und übrigens auch das Theater – näher an den Alltag heranrückte, schrieb Ernst W. Weber 1985 mit leisem Bedauern:⁴³⁹

Bei der Kleidung ist das Ritual heute weniger ausgeprägt als früher, als die Damen lang und prächtig und die Herren dunkel zum Konzert erschienen. Saloppe Kleidung und Jeans sind heute möglich. Es stört mich immer noch ein wenig; ich finde, dadurch werde das Festliche eines Konzerts beeinträchtigt.

Die achtziger Jahre waren durch schwierige Dirigentenwechsel geprägt, liessen aber Raum für wagemutige Gastdirigenten, die dem Publikum in Bern Unbekanntes bieten konnten.⁴⁴⁰

Heute geht niemand mehr gegen die Avantgarde auf die Barrikaden, und die Grundsatzdebatte um die zeitgenössische Musik im Konzertsaal ist zwar nicht ganz verstummt, aber doch sehr viel leidenschaftsloser geworden, wobei allerdings oft schwer auszumachen ist, ob es sich um wirkliches Umdenken oder blosses Desinteresse handelt.

Neben den Konzerten mit dem Stadtorchester organisierte die BMG seit dem 19. Jahrhundert regelmässig mit dessen Stimmführern auch Kammermusikkonzerte, bis man 1914 ein «Streichquartett der Bernischen Musikgesellschaft» gründete, das ein Jahr später personell vom Orchester abgekoppelt wurde. Doch das «Berner Streichquartett», wie es seit 1920 hiess, war keine permanente Institution und musste mehrmals neu gegründet werden, zum letzten Mal 1970.

Neben dem Orchesterverein und der Musikgesellschaft findet sich eine beachtliche Zahl von Organisationen, die sich der Veranstaltung von Konzerten «klassischer Musik» verschrieben haben.

Die Orgelkonzerte, von 1830 an und seit der Jahrhundertwende im Münster regelmässig durchgeführt, waren vor dem ersten Weltkrieg weniger Orte der Besinnlichkeit als vielmehr sommerliche Touristenattraktionen, indem viermal in der Woche die Orgel mit ihren wirkungsvollen Ausdrucksmöglichkeiten bewundert werden konnte, wie ein Inserat von 1890 anpries:⁴⁴¹

Orgelkonzerte im Berner Münster (Juni bis September)

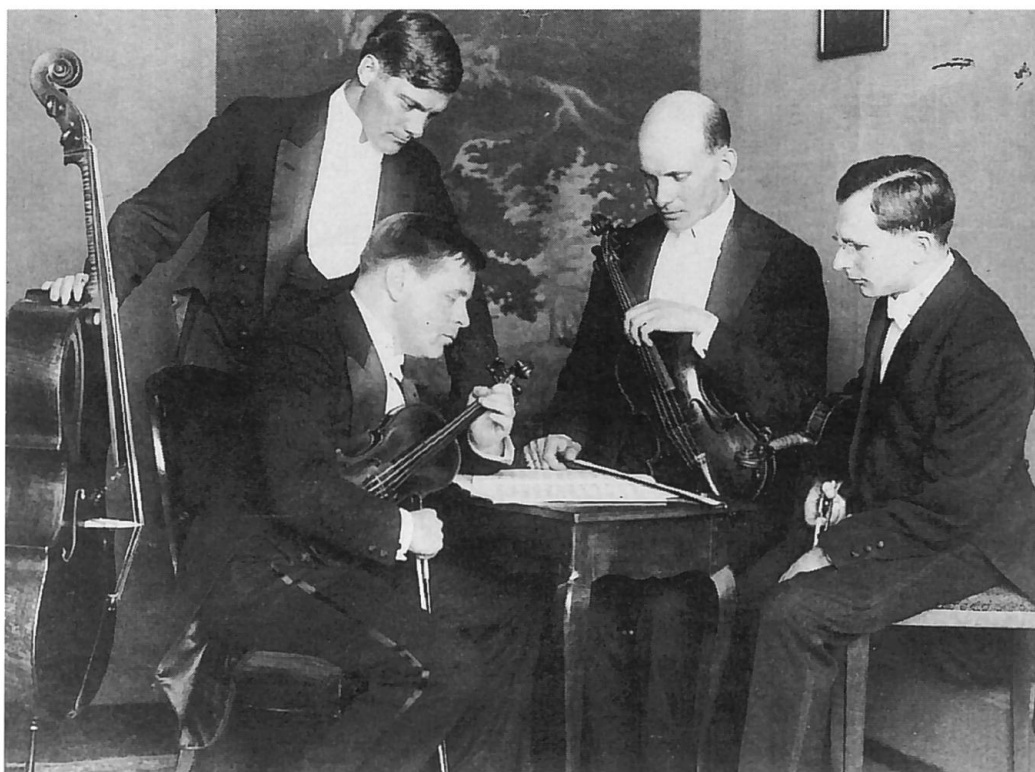
von Carl Hess, Organist am Münster

Regelmässig Montag, Dienstag, Mittwoch, Freitag, abends 3 Uhr

Berühmte Orgel, 56 klingende Register, 5000 Pfeifen, vom trefflichen Meister Friedrich Haas (1847) erbaut. Vorzügliche Vox Humana in der beliebten Gewitterphantasie, von grossartiger Wirkung. Billette zu Fr. 1.- in den Hotels und beim Sigrist.

Anstelle dieser Orgelkonzerte führte Ernst Graf (1886-1937, Münsterorganist 1912-1937)⁴⁴² die Abendmusiken ein, die ein ganz anderes Ziel verfolgten. Das Münster sollte zur vorbildlichen Pflegestätte geistlicher Musik werden und nicht nur deren ganze Breite abstecken, sondern sich auch um stilgetreue Wiedergabe bemühen (z. B. Bachs Johannespassion in originaler Besetzung).

1931 erfuhr die Münsterorgel, auf den neuen Erkenntnissen der elsässischen und deutschen Orgelbewegung basierend, einen durchgreifenden Umbau. Sie darf zweifellos als ein Muster damaligen Orgelbaus bezeichnet werden. Mit der Gründung des Kammerchors unter Fritz Indermühle im Jahre 1940 stand dem Münsterorganisten Kurt Wolfgang Senn (1905-1965, Münsterorganist 1938-1965)⁴⁴³ ein «Instrument» zur Verfügung, das in der Lage war, die protestantische Kirchenmusik des 16.-20. Jahrhunderts in stilgerechter und hohen Anforderungen



Das Berner Streichquartett um 1927: Alphonse Brun, Walter Garraux, Hans Blume, Lorenz Lehr. KB.

genügender Form darzubieten. Neben der Pflege der alten Musik war es den Veranstaltern ein besonderes Anliegen, die zeitgenössische Kirchenmusik zu Gehör zu bringen. Kurt Wolfgang Senn war zudem bemüht, auf der Münsterorgel nicht nur auswärtige Organisten zu Wort kommen zu lassen, sondern die Abendmusiken zu einem Ort musikalischen und geistigen Austausches werden zu lassen. Ausdruck dieser Bemühungen sind die drei internationalen Kirchenmusikkongresse von 1952, 1962 und 1972.

Die Werke Willy Burkhardts, Hans Studers und anderer Schweizer Komponisten standen im Münster regelmässig auf den Programmen. Vielfach handelte es sich um Kompositionsaufträge. Nach dem Rücktritt Fritz Indermühles 1973 übernahm Jörg Ewald Dähler die Leitung des Kammerchors, wobei sich das Schwergewicht vermehrt auf die grossen Oratorien, Passionen und Chorwerke mit Orchester verlegte. Die Pflege der alten Vokalpolyphonie und der zeitgenössischen Chorliteratur übernahm vor allem die «Evangelische Singgemeinde» (Bern,

Zürich und anfänglich Basel). Obschon rechtlich als Verein organisiert, verraten nicht nur der Name «Singgemeinde», sondern auch deren Ziel, Arbeits- und Lebensweise unüberhörbar die Herkunft aus der Jugend- und Singbewegung. Die «Berner Kantorei» als bernischer Teil der Singgemeinde ist zudem verantwortlich für die wöchentlichen Vespere. Fest verankert in der Münstergemeinde, versucht sie den Chor – im Gegensatz zur reformierten Tradition – liturgisch unverzichtbar in den Gottesdienst einzubauen.⁴⁴⁴ Dass heute mehr Menschen das Münster – und andere Kirchen – als Konzertbesucher denn als Gläubige von Gottesdiensten kennen, bringt die fortschreitende Säkularisierung mit sich.

Eine besondere Bedeutung kommt den beiden professionellen Kammerformationen zu, dem «Berner Kammerorchester», das sich aus einem «Spielkreis» genannten Laienstreichorchester nach und nach zu einem professionellen Orchester entwickelte, und der 1962 gegründeten «Camerata Bern», die internationale Anerkennung findet und – neben dem Berner Streichquartett – zur eigentlichen Prestigeformation der Stadt Bern im Gebiet der klassischen Musik geworden ist.⁴⁴⁵

Neben den professionellen Ensembles finden wir eine ganze Reihe von Laienorchestern. Die immer weitergehende Professionalisierung des Stadtorchesters um die Jahrhundertwende liess vielerorts den Wunsch nach Laienorchestern auftauchen. So wurde 1909 das «Orchester der Eisenbahner» gegründet, das zuerst als kleines Ensemble vornehmlich Unterhaltungsmusik erarbeitete, sich dann aber Schritt für Schritt der Pflege der klassischen Orchestermusik zuwandte, wobei die Namensänderung in «Berner Musikkollegium» diese Entwicklung 1950 abschloss.⁴⁴⁶ Neben diesem ältesten Berner Laienorchester findet sich eine ganze Reihe weiterer, auf hohem Niveau musizierender Ensembles, lässt doch der moderne Musikunterricht an den Musikschulen, am Konservatorium und in den Mittelschulen das Bedürfnis nach solchen Möglichkeiten der musikalischen Betätigung ansteigen, besonders angesichts des neueren Booms bei den Blasinstrumenten.⁴⁴⁷

Da die traditionellen Institutionen weder in der Lage noch gewillt waren, der Avantgarde eine Plattform zu bieten, kam es 1926 zur Gründung einer ersten «Bernischen Vereinigung für neue Musik», die sich als Untergruppe der Internationalen Gesellschaft für neue Musik konstituierte. Über die Tätigkeiten dieser Gesellschaft ist leider wenig mehr bekannt, als dass sie als erstes die Begegnung mit den Komponisten Ravel und Honegger vorsah und für das Jahr 1927 «Pierrot Lunaire» von Arnold Schönberg ins Auge fasste.⁴⁴⁸

Wie schwierig es war, Verständnis für zeitgenössische Werke zu schaffen, zeigt die scharf ablehnende Kritik des «Bund» über eine 1937 erfolgte Aufführung des erwähnten Werkes von Schönberg:⁴⁴⁹

Was man nun am Freitag in der Schulwarte vorgesetzt bekam, war geistloser Ausfluss ödster Asphaltmusik. Und wenn verkündet wird, was für künstlerische Geheimnisse, Krebskanons und dergleichen in der Komposition versenkt sind, so ist der Hörer trotzdem vor allem zu einem geneigt, nämlich die vom Podium ausgehenden Schallwellen zu registrieren. Hören tut er nun eine in der Tat eigenartige von Schönberg genau vorerläuterte Gesangssprechstimme, die in geistloser Monotonie sich durch die Reihe der dreimal sieben Gedichte hindurchstöhnt.

Dass ein unvorbereitetes, einmaliges Hören für eine fundierte Beurteilung nicht genüge, räumte der Kritiker allerdings Jahre später ein, als die Werke Schönbergs vor allem durch Radio und Schallplatten dem interessierten Hörer zugänglich wurden und eine vertiefte Auseinandersetzung möglich war.

Lange wurde die zeitgenössische Musik, die man nur vom Hörensagen her kannte, vornehmlich privat oder halböffentlich einem interessierten Hörerkreis zugänglich gemacht, wobei von 1940 bis 1967 die privaten Veranstaltungen von Hermann und Irène Gattiker, die «Hausabende für zeitgenössische Musik», richtungweisend waren.⁴⁵⁰ Hier wurden schon in den vierziger Jahren Kompositionen Dallapiccolas und Messiaens aufgeführt, lange bevor ein grösseres Publikum davon Notiz nahm. In der Nachfolge dieser Konzerte konstituierte sich 1968 die Konzertgesellschaft «Neue Horizonte», die sich für avantgardistische Musik einsetzt, und das im folgenden Jahr gegründete «Ensemble Neue Horizonte» tritt seither kompromisslos für avantgardistische Musik und neue Formen des Konzertbetriebs ein.⁴⁵¹

Der Bruch von traditioneller und avantgardistischer Musik im bernischen Konzertbetrieb in den sechziger Jahren wird auch zwischen den Generationen von Berner Komponisten sichtbar. Als bedeutender Symphoniker unter jenen der ersten Jahrhunderthälfte, die der Romantik verpflichtet blieben, ragte der Direktor der Musikgesellschaft Fritz Brun (1878-1959) heraus.⁴⁵² Neben einem reichen Werk an Kammermusik und Vokalmusik schrieb er 10 Symphonien, die er auch in Bern zur Aufführung brachte.

Richard Sturzenegger (1905-1976)⁴⁵³, Albert Moeschinger (1897-1985)⁴⁵⁴ und Luc Balmer (*1898), eine Generation jünger als Fritz Brun, fanden in der Tradition der gemässigten Moderne immer wieder den Dialog mit der Literatur, der bildenden Kunst und der Philosophie.

Eine neue Generation von Musikern setzt sich seit den sechziger Jahren mit der Avantgarde auseinander, sucht das Experiment und will neue Klangwelten eröffnen. Sandor Veress (1907-1992)⁴⁵⁵, seit 1950 in Bern tätig, beeinflusste eine jüngere Generation von Komponisten nachhaltig. Musiker wie Heinz Holliger, Jürg Wyttenbach oder Klaus Huber empfangen hier wesentliche Impulse.

Dass die Oper selbst mit einfachsten Mitteln gepflegt wurde, hatte in Bern seit dem 18. Jahrhundert Tradition und galt auch für das 1903 neueröffnete Stadttheater, das regelmässig alle klassischen und romantischen Opern aufführte und in jeder Spielzeit eine heute unglaublich anmutende Zahl von verschiedenen Musikproduktionen bot. Walter Lederer, von 1937 bis 1960 Tenor am Stadttheater Bern, erinnert sich an diesen Theaterbetrieb, der erst nach dem Zweiten Weltkrieg grundlegende Veränderungen erfahren sollte:⁴⁵⁶

«Schön ist die Welt», sang man damals auf der Bühne. Noch schien sie uns schön in den beginnenden Dreissigerjahren, aber doch schon schwierig und für uns teuer. Man hatte ja so kleine Gagen und die nur acht, später sogar zehn Monate. Dazwischen musste man sehen, dass man im Rosengarten oder im alten «Corso» an der Aarberggasse Liedchen oder kleine musikalische Lustspiele produzierte, um über die Monate hinwegzukommen. [...]

Zu tun gab es genug. Wenn es in den zehn Spielmonaten 23 Opern, Operetten und Ballette zu inszenieren und zu spielen galt [...], so war es klar, dass alle überall mitzumachen hatten: nachmittags in einer Oper, abends in einer Operette; denn die Doppelvorstellungen an Sonn- und Feiertagen waren eine Selbstverständlichkeit (Doppelhonorar Fr. 5.-).

Parallel zum Konzertwesen änderten sich nach 1960 die Bedingungen des Opernbetriebs, mussten doch Orchester, Dirigent, Solisten, Regie und Bühnenbild den Erwartungen eines kritischen Publikums standhalten, das immer häufiger Vergleiche zu Aufführungen im In- und Ausland, vor allem aber auch zu imposanten Wiedergaben durch die Medien ziehen konnte. Die Zahl der pro Saison aufgeführten

Opern, nun öfters in der Originalsprache gesungen, sank drastisch, während der Aufwand für jede Inszenierung gewaltig anstieg.

Mit derselben Erwartungshaltung wie an die Inszenierung einer Oper geht das heutige Theaterpublikum in Ballettvorstellungen und Musicals, eine «neue» Gattung des Musiktheaters, die dem Vergleich mit Fernsehaufführungen und Filmen standhalten muss.

Zu grosser Bedeutung für das bernische Musikleben und weit darüber hinaus gelangte die «Radio-Oper», besonders unter Kapellmeister Christoph Lertz (1888-1961), der als Pionier mit der Aufnahme von unbekannten und sehr selten gespielten Opern, die im Theater kaum die Chance einer Aufführung haben, in den vierziger und fünfziger Jahre konsequent die Möglichkeiten des neuen Mediums ausschöpfte.⁴⁵⁷ So fand die Entdeckung von Schubert-Opern internationale Beachtung.

Chöre und Blasmusik

Für einen grossen Teil der Bevölkerung blieb und bleibt das Musizieren in einer Blasmusik oder das Singen in einem Chor die wichtigste Möglichkeit der eigenen musikalischen Betätigung. Aber auch an diesen Institutionen sind die grossen Umwälzungen des Jahrhunderts nicht spurlos vorbeigegangen, sind doch die regelmässigen Krisen, die in fast allen Festschriften von Chören und Musikvereinen zu finden sind, oft nichts anderes, als das Symptom gesellschaftlicher Veränderungen.

Die Promenadenkonzerte, an denen bis nach dem Ersten Weltkrieg nicht nur Blasmusikorchester, sondern auch das Stadtorchester und Laienunterhaltungsorchester regelmässig auftraten, verloren schon in der Zwischenkriegszeit an Attraktivität. Damit aber gingen auch die Einnahmen mit den Jahren zurück, konnten doch bisher die Orchester einen erklecklichen Teil ihrer Unkosten bei solchen Auftritten einspielen, wie aus einer Empfehlung eines Reiseführers vor dem Ersten Weltkrieg sich denken lässt:⁴⁵⁸

Promenadenkonzerte. Im Juni bis September, Sonntag vormittags von 11-12 Uhr, Dienstag, Donnerstag, evtl. Samstag, abends 8 Uhr, auf der kleinen Schanze oder der Münster-Plattform. Eintritt nach Belieben (man pflegt nicht unter 20 Cts pro Person zu geben).

Doch auch wenn die veränderten Freizeitgewohnheiten, der zunehmende Strassenlärm und vor allem natürlich die neuen Medien die Pro-

Konzert

gegeben vom

Gemischten Chor des Stadtbern. Bureauistenvereins

zu Gunsten der Ferienkolonie des letztern

Sonntag den 27. November 1898

im Café des Alpes.

PROGRAMM:

1. Im Wald, gemischter Chor. Mendelssohn
2. Motette, gemischter Chor Jul. Otto
3. Der Wanderer, Solo für Bariton . . . Schubert
4. Nachtlid, gemischter Chor Abt
5. Die beiden Nachbarinnen, kom. Duett Peuschel
6. Heini von Steier, gemischter Chor mit
Klavierbegleitung Engelsberg
7. 's Käteli am Soirée bi d'r Frau Kom-
mandanti, Deklamation * * *
8. Jetzt gang i ans Brünnele, Männer-
doppelquartett Silcher
9. Wie nahe mir der Schlummer, Arie
aus «Freischütz» C. M. v. Weber
10. Nur einmal noch in meinem Leben,
Männerdoppelquart Tiroler Volksweise
11. Die Kapelle, gem. Chor Kreutzer
12. 's Bäbeli vom Thunersee
Schwank in 1 Akt (berndeutsch) von U. Farner

Personen:

Witwe Melethal	Witwe Mühlstaub
Bertha, ihre Tochter	Schaggi, ihr Sohn
Edi Müller, Student	D'r Herr Grossrat

Ort der Handlung: Landsitz der Frau Melethal. Zeit: Gegenwart, Sommer.

13. Im Grünen, gem. Chor Möhring

Kasseneröffnung 7 Uhr. — Anfang punkt 8 Uhr. — Eintritt 1 Fr.

Nach dem Konzert:

Geschlossenes Tanzkränzchen

(Nur für die Konzertbesucher)

Man bittet höflich, während dem Konzert das Rauchen zu unterlassen

Konzert des Gemischten Chors des Stadtbernischen Bureauistenvereins am 27. November 1898 im Café des Alpes an der Zähringerstrasse, SLB.



Società Filarmonica Italiana

Direction: B. LOMBARDI

Concert de Promenade

Dimanche, 15 mai 1904, de 11 h. à midi

à la Kleine Schanze



Programma:

- | | |
|--|------------|
| 1 ^o <i>Yolanda, Marcia</i> | Olando |
| 2 ^o <i>Souviens-toi, Walzer</i> | Waldteufel |
| 3 ^o <i>Roberto il Diavolo, Fantasia</i> | Meyerbeer |
| 4 ^o <i>Jolie et coquette, Polka</i> | Capitani |
| 5 ^o <i>Rigoletto, Potpourri</i> | Verdi |
| 6 ^o <i>Marcia No 4.</i> | |

Entrata



Il Comitato.

Berner Tagblatt, Bern

Promenadenkonzert der Società Filarmonica Italiana am 15. Mai 1904 auf der Kleinen Schanze, SLB.

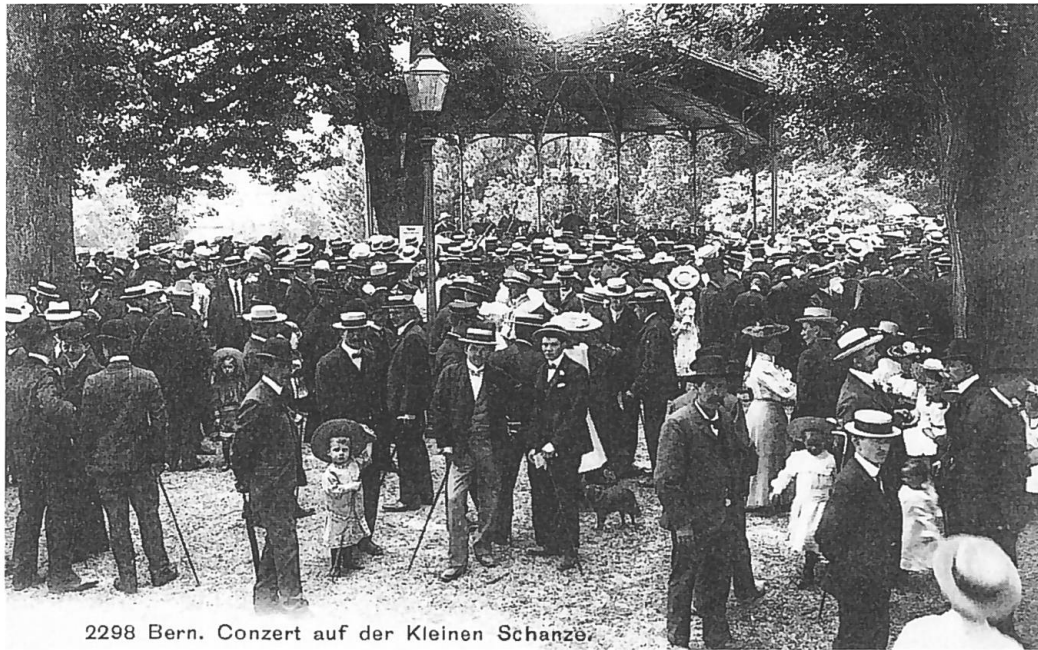
menadenkonzerte auf einen Nebenschauplatz verwiesen, bleiben sie eine der wichtigen Auftrittsmöglichkeiten von Blasmusikvereinen.

Die vom frühen Bundesstaat so stiefmütterlich behandelte Militärmusik gelangte im 20. Jahrhundert zu neuer Geltung. Eine Grundlage wurde geschaffen, als 1912 die Bataillonsspiele personell aufgestockt wurden, und je mehr die Trompeter ihre ursprüngliche Aufgabe, Signale zu senden, an die Übermittlungstruppen abgeben konnten, desto deutlicher trat auch die Musik in den Vordergrund. Die beiden Aktivdienstzeiten liessen die grosse Bedeutung der Militärmusik für die Moral der Truppen und der Bevölkerung erkennen. 1951 ersetzten Regimentsspiele die alten Bataillonsspiele, und mit dem Wechsel zum Harmoniespiel 1962 traten neben die Blechinstrumente jetzt auch Holzinstrumente. Die Entwicklung ging dahin, das musikalische Niveau zu heben und nicht die Zahl der Musikanten zu erweitern. 1960 rundete die Gründung eines «Armeespiels» als Prestigeorchester der Armee den Ausbau der Militärmusik ab.⁴⁵⁹

Auf diesem Hintergrund muss auch die steigende Beliebtheit der zivilen Blasmusik gesehen werden, die in der Stadt Bern ihren eigentlichen Höhepunkt in den Jahre 1933 bis 1957 erlebte, als Stephan Jaeggi (1903-1957) die Leitung der Stadtmusik innehatte. Er gilt als hervorragender Vertreter der eigenständigen Schweizer Blasmusik, und seine Kompositionen gehören bis heute zum «klassischen» Repertoire der Blasmusikvereine.⁴⁶⁰

In den sechziger und siebziger Jahren, einer Zeit der Neuorientierung, etablierten sich neben den traditionellen Formationen neue Ensembles, die sich vor allem angloamerikanischen Einflüssen öffneten. Um 1970 schossen die Brass Bands wie Pilze aus dem Boden⁴⁶¹, für die lange Tradition der schweizerischen Blasmusik eine Herausforderung. Hinzu trat als zweite Herausforderung die «Frauenfrage», die die Grundfesten vieler Vereine erschütterte. Waren die Blasorchester bis in die sechziger Jahre fast ausschliesslich martialische Männergesellschaften gewesen, so mussten sie nun einsehen, dass die jüngere Generation dazu nicht mehr gewillt war. Nach und nach öffnete eine Formation nach der andern ihre Reihen für Musikerinnen, was nicht nur einen drohenden Untergang verhinderte, sondern auch durch das neue Selbstverständnis der Musikvereine belebend wirkte.⁴⁶²

Es scheint, dass bis in die sechziger Jahre hinein das Chorwesen mit all seinen Verästelungen ziemlich ungebrochen weiterlief. Grosse und kleine Chöre florierten, veranstalteten Konzerte und Feste und bilde-



2298 Bern. Konzert auf der Kleinen Schanze.

Promenadenkonzert auf der Kleinen Schanze, Postkarte 1905, StUB. Der 1891 errichtete Pavillon auf der Kleinen Schanze war der regelmässige Treffpunkt für populäre Konzerte aller Stilrichtungen. Nicht nur Blasmusikvereine, auch das Stadt-orchester trat hier regelmässig auf.

ten unbestrittenermassen das Rückgrat des bernischen Musiklebens. Dank dem steten Ausbau der Schulmusik erhielt der Nachwuchs Freude am Singen und konnten immer wieder Lehrer als Dirigenten der vielen kleinen Chöre gewonnen werden.

In der Zwischenkriegszeit erfasste die von Deutschland ausgehende Singbewegung um Fritz Jöde (1887-1970) auch die Schweiz. Sie ist hier vor allem eine pädagogische Bewegung. Im 19. Jahrhundert und bis in die 20er Jahre wurde Schulgesang ausschliesslich mit Liedgesang gleichgesetzt. Im Mittelpunkt stand das volkstümliche, dreistimmige, homophone (Chor-)Lied, Ausdruck eines politisch-patriotischen Empfindens, das seine Lebensform weitgehend im Verein fand. Nun änderten sich die musikpädagogischen Ziele radikal. Der junge Mensch sollte durch aktive Begegnung mit der Kunst und dem «echten Volkslied» zum wahren Menschen gebildet werden. Der Schulgesang wandelte sich zur Musikerziehung. Deutlich spiegeln die Schulgesangbücher diesen Prozess. Die traditionellen Formen gemeinsamen Singens in Männerchor und Frauenchor wurden für die Jugendlichen suspekt. Die Wiederentdeckung der alten Musik und mit ihr des kleinen, bewegli-

chen und der Sache verpflichteten Chors und Instrumental-Ensembles, die Pflege moderner Chorwerke und eines erneuerten Volksliedgutes bildeten vielerorts Alternativen zum festgefahrenen Repertoire des 19. Jahrhunderts.

Fast unmerklich veränderte sich aber die Lage in den sechziger Jahren, als der Nachwuchs ausblieb, so dass viele Chöre mit der Zeit fühlbar an Überalterung litten und sich über die Frage der Erneuerung eine schier unüberwindbare Kluft zwischen verschiedenen Altersgruppen bildete. Auch Dirigenten fanden sich nun nicht mehr so leicht, denn die Zeiten, wo der Lehrer wie selbstverständlich auch den Dorf- oder Quartierchor leitete, waren vorbei. Willy Grimm hat diese Chorkrise für das Emmental beschrieben, und seine Ausführungen gelten – mutatis mutandis – auch für die Chorsituation in der Stadt:⁴⁶³

Heute zeichnet sich im Chorwesen eine doppelte Krise ab; einerseits fehlt es da und dort an Dirigenten, so dass man sich mit provisorischen Lösungen behelfen muss. Schwerer aber wiegt der fast allgemein beklagte Rückgang der Chormitgliederzahlen. Der Nachwuchs bleibt in bedenklichem Masse aus. Es scheint, dass die heutige Jugend wenig Sympathie für die vereinsmässige Pflege des Gesangs aufbringt. Dass dies jedoch nicht identisch ist mit Interesselosigkeit am Gesang überhaupt, zeigt die Tatsache, dass sich für Aufführungen grosser Werke stets eine beträchtliche Anzahl junger Leute zur ad-hoc-Mitwirkung bereitfinden, aber als Vereinsmitglieder sich nicht gewinnen lassen. Für Vereinsbestände zeichnen sich damit ungünstige Prognosen ab. Wie diesem Übelstand abgeholfen werden kann, ob man zu einer völlig neuen Konzeption des gemeinschaftlichen Singens kommen muss, sind derzeit offene, für das Chorsingen lebenswichtige Fragen, die die Probleme sowohl der Organisation als auch der Programmgestaltung in sich schliessen. Für die der Tradition verschriebenen Kreise sind das sehr heisse Eisen.

Dass den oft überalterten traditionsreichen Chören in den letzten 25 Jahren eine ganze Reihe von Neugründungen gegenübersteht, weist auf einen Umbildungsprozess, für den auch die Namensänderung mehrerer alteingesessener Chöre symptomatisch ist. So heisst der Cäcilienverein seit 1975 «Oratorienchor» und der Lehrergesangverein seit 1988 «Pro Arte Chor». Letztlich führte aber die weit über die musikalischen Gruppierungen hinaus reichende Krise im schweizerischen Vereinswe-

sen nicht zur völligen Neuorientierung, sondern dazu, dass die neuen Vereine teilweise andere Schwerpunkte setzen, wobei der gesellige Aspekt zwar nicht völlig verschwindet, aber im Vergleich zu Vereinen des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts deutlich in den Hintergrund tritt.

Ein verändertes Freizeitverhalten, ein schier unüberblickbares Unterhaltungsangebot und eine bisher unbekannte Mobilität scheinen hier Auswirkungen zu zeigen.

Musikerberuf und Musikunterricht

Oft genug war der Musikerberuf ein Kampf um das blosse Überleben, und neben Unterricht und Orchesterspiel mussten die meisten Musiker bis weit ins 20. Jahrhundert Engagements in Varietés, Kinos oder Unterhaltungsorten annehmen, so dass die Verbesserung ihrer Lebensbedingungen nach dem Zweiten Weltkrieg eine der Voraussetzungen war, um an einen modernen Musikbetrieb auf hohem künstlerischem Niveau überhaupt denken zu können. Ein Beispiel aus den zwanziger Jahren mag zeigen, wie ein angesehener Musiker sein Einkommen verdienen musste. Der Geiger Willy Kuhn erinnert sich an diese Zeit der «Kaffeehausmusik», als er zusammen mit dem Kapellmeister Christoph Lertz auftrat, der nach dem Ersten Weltkrieg eine karge, aber durchaus typische Existenz als Musiker fristete.⁴⁶⁴

Ich lernte Christoph Lertz im Jahre 1924 als Pianisten kennen, als er mich als Geiger für die Konzerte im Tea-room «Pagoda» engagierte, der in den hinteren Räumen der inzwischen umgebauten «Central-Hallen» an der untern Marktgasse in Bern untergebracht war. Die Konzerte fanden jeweilen statt: Dienstag, Donnerstag, Samstag und Sonntag von 20.30 bis 23.45 Uhr; ausserdem Samstag und Sonntag auch von 15.30 bis 18 Uhr.

Christoph Lertz war damals zeitweise auch noch am Stadttheater beschäftigt. Ferner hatte er als Pianist ein Engagement im Kino «Buben-berg», wo er allabendlich um 18 Uhr in Ablösung des Orchesters die musikalische Umrahmung des Stummfilms übernehmen musste, und zwar ganz allein. Das Abendbrot bestand gewöhnlich aus Sandwiches, die er an Samstagen und Sonntagen während der Unterbrüche beim Filmwechsel verzehrte, um dann um 20.30 Uhr wieder im Tea-room zu konzertieren. [...]



Das alte Konservatorium am Münsterplatz, von 1895 bis 1940 das Herz des bernischen Musikunterrichtes. Photo um 1925, KB.

Lertz gab während dieser Zeit auch etlichen Schülern Unterricht in Klavier, Gesang und Harmonielehre, in welch letzterer er mich auch unterrichtete. Im weiteren ging er viele Verpflichtungen für Hochzeiten und Bälle ein.

Die Orchestermusiker mussten lange für ihre Besserstellung kämpfen. Der 1914 gegründete Schweizerische Musiker-Verband forderte nach dem Ersten Weltkrieg Jahresverträge, eine Beschränkung der Probezeiten und einen freien Tag in der Woche. Es sollte bis weit in die 50er Jahre dauern, bis die wichtigsten Forderungen durchgesetzt werden konnten.⁴⁶⁵ Um 1930 war die wirtschaftliche Situation vieler Musiker ausserordentlich schwierig: das Aufkommen von Radio, Schallplatte und Tonfilm vernichtete innerhalb weniger Jahre viele Stellen im Unterhaltungsgewerbe, und die weltweite Wirtschaftskrise traf die künstlerischen Berufe besonders hart. Nur langsam brachte die Hochkonjunktur nach dem Zweiten Weltkrieg eine Wende zum Besseren. Erst jetzt konnten die Musiker der grösseren Orchester eine ganz-

jährige Anstellung und einigermaßen geordnete Arbeitszeiten erreichen.

Eng mit der sozialen Besserstellung der Musiker verknüpft ist der kontinuierliche Ausbau des Musikunterrichtes, besonders die Förderung und Anerkennung der Berufsbildung. Die bernische Musikschule wurde in den langen Direktionszeiten von Alphonse Brun (1888-1963, Direktor 1925-1963) und Richard Sturzenegger (1905-1976, Direktor 1963-76) konsequent und erfolgreich ausgebaut. Eine Neuorganisation im Jahre 1927 legte das Fundament für eine Erweiterung der Berufsausbildung, und um den neuen Ansprüchen Nachdruck zu verleihen, wurde die Schule zur gleichen Zeit in «Konservatorium für Musik» umbenannt. Den Musikern zu angemessenen Arbeitsbedingungen zu verhelfen, war der Schule ein wichtiges Anliegen, und die Pensionskasse, die im folgenden Jahr für die Lehrer eingeführt wurde, setzte den Grundstein für deren Besserstellung.

So bedeutete die Umwandlung der Musikschule in das neue Konservatorium einen Schritt auf dem Weg zu einer besseren Ausbildung der Musiker und zu einer Anerkennung ihres Berufsstandes.⁴⁶⁶



Violinklasse von Magda Lavanchy im alten Konservatorium um 1935, KB.

Da die alten Gebäulichkeiten beim Münster schon lange nicht mehr für die aus allen Nähten platzende Musikschule genügten, wurde 1940 das Gebäude an der Kramgasse bezogen, das heute wiederum viel zu klein für die wachsenden Aufgaben ist.

Seit ihrer Gründung war die Musikschule und später das Konservatorium eine Institution der Bernischen Musikgesellschaft gewesen, wobei die öffentliche Hand vorerst nur zögernd Beiträge geleistet hatte, bis die Reorganisation von 1927 ein wachsendes Engagement von Stadt und Kanton hervorrief und sich nach und nach die Beiträge steigerten. Als Musikgesellschaft und Konservatorium immer mehr den Charakter einer öffentlichen Institution annahmen, wurde schliesslich in den achtziger Jahren der Schritt zu einer völlig neuen Trägerschaft des Konservatoriums gewagt und im Zusammenhang mit dem kantonalen Dekret über die Musikschulen aller bernischen Gemeinden auch seine Stellung neu definiert. Während die Gemeinden für die allgemeinen Musikschulen zuständig sind, übernimmt der Kanton die Berufsausbildung der Musiker, und das Einkommen der Musiklehrer wurde schrittweise jenem der Lehrer an öffentlichen Schulen angeglichen.

Nachdem 1985 dieses Dekret in Kraft getreten war, wurde das Konservatorium aus der Musikgesellschaft ausgegliedert und 1988 in eine neue «Stiftung Konservatorium Bern» umgewandelt. Somit ist es sowohl Musikschule der Stadt Bern wie kantonale Berufsschule, deren Ausbau in den grösseren Rahmen der Hochschulplanung eingebunden sein wird.

Heute bestehen im Kanton Bern 30 Musikschulen. Über 1200 Lehrkräfte unterrichten um die 16 000 Schülerinnen und Schüler.

Neben dem Konservatorium entstand 1967 im Rahmen des Coop-Freizeitwerkes eine Musikschule für Jazz, die unter dem Namen «Swiss Jazz School» ab 1972 vom Staat als Berufsschule anerkannt wurde, in den ersten 25 Jahren über 150 Berufsmusiker ausbildete und mehr als 3000 Schüler in der allgemeinen Abteilung unterrichtete. Die vor einer Generation noch undenkbare Zusammenarbeit von Konservatorium und Jazz-School ist heute eine Selbstverständlichkeit, und dass das Konservatorium mehr oder weniger regelmässig Kurse zur Volksmusik anbietet und der Direktor von einer Unterrichtseinheit Rockmusik träumt, ist ein Beweis mehr für den Abbau alter Grenzen, der vor etwa 30 Jahren zwischen den Sparten der Musik eingesetzt hat.

Auch an der Universität erhielt die Musikwissenschaft Schritt für Schritt Eingang. Im 19. Jahrhundert hatten noch verdiente Musiker als



Der Neubau des Konservatoriums an der Kramgasse 1940, KB.

Honorarprofessoren unterrichtet. Die Errichtung eines musikwissenschaftlichen Lehrstuhles und eines musikwissenschaftlichen Institutes verdankt Bern aber dem bedeutenden Musikwissenschaftler Ernst Kurth⁴⁶⁷, der hier während 34 Jahren als Dozent wirkte (1912-1946). Durch seine Hauptwerke (Linearer Kontrapunkt; Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan; Bruckner-Monographie; Musikpsychologie) international bekannt und geehrt, beeinflusste er aber auch die musikalische Entwicklung Berns in entscheidendem Masse. Kurth war zudem Herausgeber der «Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung».

NEUE TÖNE

Die traditionelle Volksmusik und ihre Metamorphosen

In den Jahrzehnten vor dem Ersten Weltkrieg waren mit der steigenden Beliebtheit der Ländlermusik und dem Entstehen einer kraftvollen Jodelbewegung die Grundlagen für das Weiterbestehen einer eigenständigen Volksmusiktradition geschaffen worden. Dass sich die Chöre in die Kategorien Volksgesang und Kunstgesang schieden, hatte sich schon früh angebahnt, doch die Unterschiede traten im 20. Jahrhundert noch deutlicher in Erscheinung. Das Volkslied, wie es Otto von Greyerz zu neuem Leben erweckt hatte, setzte sich vor allem dort nicht durch, wo die Vordenker des Heimatschutzes es am dringendsten forderten, nämlich auf dem Land. Karl Grunder verweist auf die Tatsache, dass die Volksliedsammlung «Im Röseligarte» von Otto von Greyerz in der Stadt und auf dem Land auf ein verschiedenes Echo stiess.⁴⁶⁸

Es wäre nun wirklich schade, wenn dieser heimische Gesang in unserem Lande aussterben würde. Und doch schien dieser Fall eine Zeit lang eintreten zu wollen. Wohl hat Otto von Greyerz die besten Volkslieder in seiner Röseligarten-Sammlung der Nachwelt gerettet. In den Städten und in den bessern Gesellschaften leben diese wieder auf; auf dem Lande aber hört man nach wie vor noch jene importierten Tirolerlieder singen. Lieder, die unserem Fühlen und Denken gänzlich fremd sind.

Weiter führt er aus, dass die vierstimmigen Sätze Carl Munzingers, die in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg verbreitet wurden, zu kunstvoll waren, um populär zu werden. Wie sehr bis in die Zwischenkriegszeit hinein denn auch das Repertoire vieler Chöre, die keine Ambitionen zum Kunstgesang hatten, aus deutschen und österreichischen «Alpenliedern» bestand, darüber klagte noch 1951 Hermann Holzer, lange Jahre Präsident des Eidgenössischen Jodlerverbandes, wobei er gleichzeitig erleichtert einen Umschwung feststellte.⁴⁶⁹

Wer seit einigen Jahren die Aufstellung der Konzertprogramme unserer Gesangsvereine beobachtet hat, wird mit grosser Freude und Genugtuung konstatiert haben, dass auch hier ein Umschwung zum Guten vor sich gegangen ist. Die «Herzbrecherli» aller Art, insbeson-

dere gewisse Tirolerschmachtlieder, die Maderl- und Busserllieder, sind wohl für einige Zeit vorbei. Gewiss nicht zum Schaden der Gesangsvereine, der Sängervelt, der Dirigenten oder der Zuhörer. Ich erinnere mich noch, wie ein «Verlassen, verlassen bin i», «Du mein flachshaarigs Dirnle» auf tausend und wieder zurück gesungen und gespielt wurden, zum Tränenheulen!

Die Beliebtheit des Jodelliedes, das dank der von Oskar Friedrich Schmalz geschriebenen und von Johann Rudolf Krenger und Hedy Schmalz komponierten Lieder wiederbelebt wurde, erreichte einen eigentlichen Höhepunkt zwischen 1930 und 1950.⁴⁷⁰ Als hervorragender Vertreter dieser Gattung in der Stadt Bern gilt Jakob Ummel (1895-1992), der Zeit seines Lebens Angestellter der Städtischen Verkehrsbetriebe in Bern war und dessen Jodellieder bis heute gerne gehört und gesungen werden.

In der Zwischenkriegszeit erhielten das Volkslied, das Jodeln und das Trachtenwesen eine ausserordentlich patriotische Bedeutung, verkörperten sie doch den Inbegriff schweizerischer und alpiner Eigenart, so dass die Betonung des Bodenständigen leicht mit der Abwehr alles Fremden verbunden werden konnte. Die Zuspitzung der sozialen Konflikte nach der Wirtschaftskrise führte auch in der Volksmusik zu inneren Spannungen und latenten Konflikten, für die folgender Beschluss der Arbeitermusik Bern aus dem Jahre 1932 symptomatisch ist:⁴⁷¹

Es wird ab sofort keine Bernertracht mehr auf Reisen und Konzert mitgenommen, da dies nicht zu unserer gegenwärtigen politischen Musik passen kann.

Im Zeichen der geistigen Landesverteidigung konnten solche Brüche wenigstens vorübergehend wieder gekittet werden, denn die Volksmusik und das Volkslied wurden im Zweiten Weltkrieg zu zentralen Identifikationsmomenten über fast alle Parteien und Gruppierungen hinweg.

Wie sehr für viele ihre Liebe zur Volksmusik zugleich eine Ablehnung der modernen Zeit beinhaltete, mögen die Geleitworte von Bundesrat Eduard von Steiger zum 50jährigen Jubiläum des Eidgenössischen Jodlerverbandes unterstreichen, in denen er noch 1960 seinen Glückwunsch mit einer deutlichen Absage an die Entwicklung der modernen Zivilisation zusammenbrachte.⁴⁷²

Seit der Gründung des Verbandes ist die Welt durch die pausenlose Entwicklung der Technik in eine Unruhe und Hast und durch die Diktaturen in ein politisches Fieber geraten, dass der Jodel und der Jodelgesang mit dem Heimatlied umso tiefere Bedeutung gewonnen haben. Je mehr der Natur durch Bauten und technische Errungenschaften Boden abgerungen wird, desto mehr hat das Herz das Bedürfnis nach Klängen der Freiheit. Je mehr Jazz, exotische Töne und Rhythmen im Schweizerland erschallen, umso grösser wird der Wert des Jodels und des Jodelgesanges. Das Herz will noch etwas anderes als solche exotische Klänge hören. In den Tälern und Bergen der Schweiz ist der Jodel und der Jodelgesang immer noch das, was uns an unsere Freiheit mahnt.

Heute sind solch kämpferische Töne kaum noch zu hören, versteht sich doch die Pflege des Jodelgesangs und der damit verbundenen Traditionen nicht mehr als Speerspitze gegen die Moderne, sondern als offene und unbelastete Auseinandersetzung mit der Tradition. Der kanton-bernische Verband zählt heute 7700 Jodler, 398 Alphornbläser und 195 Fahnenschwinger, wobei vor allem die Vereine in den Vorstädten zugenommen haben.⁴⁷³

Während in ländlichen Gebieten, aber auch in den Agglomerationsgemeinden eine Rückkehr zum Volkstümlichen festzustellen ist, haben die städtischen Klubs – vorab in Bern und Biel – grosse Mühe, ihre Mitgliederbestände zu halten und die älteren Jodler durch Junge zu ersetzen.

Radio und Schallplatte haben die Bedeutung des Volksliedes nicht geschmälert, aber von Grund auf verändert. Das Singen im Familien- und Freundeskreis trat immer mehr zurück, um schliesslich nur noch ein Randphänomen darzustellen.⁴⁷⁴ In den meisten Familien ist das Singen an Weihnachten das letzte Relikt einer Liedkultur aus der Zeit vor den akustischen Massenmedien.

Die Kürze der einzelnen Stücke, die instrumentale und vokale Besetzung der Ensembles und die Verwendbarkeit als Tanz- und Unterhaltungsmusik machten Volkslied und Volksmusik seit den Anfängen der Plattenindustrie hervorragend für dieses Medium geeignet. War bisher das Singen in der Schule die wichtigste Vermittlung von Volksliedern gewesen, so traten nun Schallplatte und Radio hinzu. Dies ist vor

allem für eine Musiksparte von grosser Bedeutung, in der das Notenschreiben und Notenlesen keine Selbstverständlichkeit ist und vieles nach Gehör gespielt wird. Paul Schenk, langjähriger Radiomitarbeiter, erzählt in seinen Memoiren, wie eine Ländlerkapelle den «Einzug der Gäste auf der Wartburg» aus Wagners Tannhäuser als Parodie spielen sollte, wobei ihr die Noten des Arrangements zugestellt worden waren.⁴⁷⁵

Zum vereinbarten Termin erschienen die fünf Mann. «Was müesse mer neume scho spiele?», fragte mich der Leiter. «‹Einzug der Gäste auf der Wartburg›, wie mer abgmacht hei. Dühr heit doch ds Notematerial übercho?» «Wohl scho, weder vo üs cha kene Note läse! – Hesch e ke Platte, wo das druffe isch?»

Natürlich hatten wir eine im Archiv. Die Fünf hörten die Partie. «Aha das», meinte der eine trocken. Während die Platte lief, gab er seine Anweisungen. Etwa so: «Das mache mer allzäme, das machsch du allei, aber de ‹B›, mir begleite nume, das machen Aernscht un i – das loh mer uss – vo hie a wieder alli aber ‹F›». Darauf hörten sie sich die Platte nochmals an, der Klarinettist piffte seine Stimme dazu. Aufstellung am Mikrophon. Zwei, dreimal spielten die Fünf das Stück probeweise durch, dann nochmals, wobei der Leiter der Kapelle im Regieraum mithörte und nachher seinen Kollegen ein paar Korrekturen vorschlug. Achtung Aufnahme! Sie gelang nach Wunsch und zwar so, dass alle beim Anhören nicht aus dem Lachen kamen.

Bernische Ländlerkapellen wie die «Moser Buebe», die wohl namhafteste unter ihnen, erreichten durch die akustischen Medien schon in der Zwischenkriegszeit eine überregionale Bekanntheit.⁴⁷⁶

Nach dem Zweiten Weltkrieg zeichneten sich zwei, bis heute miteinander konkurrierende Richtungen ab, von denen die eine den Weg zu den Quellen der Volksmusik geht und den Liedern und Tänzen der Tradition neues Leben zu geben sucht, während die andere sich am internationalen Showbusiness der Volksmusik orientiert. Einer der ersten grossen volkstümlichen Schlager war das 1948 komponierte Lied «'s Träumli» der Boss Buebe, das über 350 000 mal verkauft werden konnte, als es 1959 auf Schallplatte erschien.⁴⁷⁷

Die Liebhaber der Volksmusik machen heute einen sehr grossen Teil der Musikfreunde aus, doch obschon in allen Medien ständig präsent, ist die Geschichte dessen, was heute «Volksmusik» genannt wird,

kaum bekannt und erforscht. Rico Peter, einer der wenigen, die sich dieser jüngeren Geschichte angenommen haben, schreibt dazu:⁴⁷⁸

Obwohl sie [die Volksmusikanten] die erdrückende Mehrheit sind unter den musizierenden Schweizern, ist ihr Wirken uns nicht bewusst. Von den 300 000 Landsleuten, die singen oder ein Instrument spielen, machen etwa 90% Volksmusik.

Neben der etablierten Kulturszene begann sich seit den fünfziger Jahren auch eine «Alternativszene» mit den musikalischen Traditionen zu beschäftigen. Zwischen 1950 und 1970, einer Zeit des Aufbruchs in vielen Bereichen der Kultur in Bern, entstand aus Opposition gegen eine Vereinnahmung des Volksliedes als «Staatsmusik» ein Volksmusikinteresse, das von den traditionellen Verbänden völlig losgelöst war. Dieser neuen Volksliedbewegung ging es nicht so sehr um die «braven», meist von Pfarrherren und Lehrern geschriebenen Heimatlieder, sondern um eine meist verdrängte Tradition der oppositionellen Lieder, der Protest- und Arbeiterlieder.⁴⁷⁹

Unter den «Liedermachern», die nicht nur frühere Lieder sammeln und sangen, sondern, wie der Name schon sagt, auch selbst welche schrieben, wurden die «Berner Troubadours» und später die «Berner Trouvères» zu Markenzeichen einer stadtbernischen Kleinkunstszene, die von Theaterleuten, Literaten, bildenden Künstlern und Musikern getragen wurde. In den unzähligen Kellern der Altstadt, die als Bühnen, Konzertlokale, Galerien und Diskussionsforum dienten, kristallisierte sich eine Kulturszene aus, die das künstlerische Leben der sechziger Jahre in Bern prägte. Befruchtend wirkte sich die Begegnung von professionellen Künstlern und engagierten Amateuren aus, deren überragende Symbolfigur bis heute Mani Matter (1936-1972) mit seinen vom französischen Chanson inspirierten berndeutschen Liedern geblieben ist.⁴⁸⁰ Für die Volksliedbewegung selbst wohl völlig unerwartet, werden diese «Volkslieder» allen Kriterien dieser Gattung gerecht, indem sie von jung und alt gehört und gesungen werden, Einzug in die Schulbücher gehalten haben und laufend von berufenen und unberufenen Musikern neu bearbeitet werden.

Auch dadurch, dass die schweizerische Tradition in den grösseren Zusammenhang der weltweiten Volksmusikbewegung gestellt wurde, erweiterte sich der Begriff der Volksmusik noch in eine andere Richtung und wurde zum Spezialfall der «Folkmusic», einer den ganzen



Die «Berner Troubadours» 1967: von oben nach unten Fritz Widmer, Mani Matter, Jacob Stickelberger, Ruedi Krebs, Markus Traber, Bernhard Stirnemann.

Erdball umgreifenden Bewegung. Die Folkfestivals, die seit 1977 auf dem Gurten stattfinden, wurden zu einem Ort der Begegnung nicht nur zwischen Volksmusikanten aller Herren Länder, sondern auch zwischen den verschiedenen Sparten der Musik im eigenen Land.⁴⁸¹ Am zweiten Gurtenfestival 1978 wurde unter dem Motto «Folk-Festivals dürfen nicht zur «Weihnacht der Folkfreaks» werden» eine Initiative lanciert, die für die Lockerung des Verbots von Strassenmusik in der Stadt Bern eintrat, und im folgenden Sommer führte man das «Experiment Freie Strassenmusik mit Hutkollekte» durch, das zu einer liberalen Regelung in Bern führte. In den letzten 15 Jahren hat sich daraus eine nicht mehr wegzudenkende Belebung der Innenstadt entwickelt.⁴⁸²

Seit 1981 wird auch in Bern die alte Tradition der Fasnacht wiederbelebt, die die Reformation zum Verschwinden gebracht hatte. Zwar finden sich im 19. Jahrhundert schon erste Versuche, die besonders von



Idylle am Gurtenfestival 1991.

den vielen zugewanderten Arbeitern aus der Innerschweiz ausgingen, doch die letzten Spuren verschwinden Ende der 20er Jahre mit der grossen Wirtschaftskrise. Dass neben der Strassenmusik auch eine Strassenfasnacht wieder denkbar und der öffentliche Raum für Musik, Fest und Tanz entdeckt wurde, ging Hand in Hand mit der Verkehrsberuhigung der Innenstadt seit den siebziger Jahren. Heute nehmen jeweils über 60 Guggenmusiken an den Umzügen teil, ein beredtes Zeugnis dafür, wie rasch Traditionen entstehen und sich verbreiten können.

Die Volksmusikbewegungen aller Richtungen haben bis heute Mühe, ihre romantische Ablehnung der Industrie und der modernen Gesellschaft zu überwinden, und ein verklärtes «Einst» steht vielerorts für das Goldene Zeitalter, von dem man hofft, dass es helfen werde, die aktuellen Probleme zu überwinden. Nicht nur Jodler und Alphornbläser beschwören häufig eine idyllische Vergangenheit, auch die Vertreter einer «alternativen» Lied- und Musikkultur sind nicht frei von schwärmerischen und oft irrationalen Rückgriffen auf eine mythisierte Tradition. Manchmal ist es ein legendäres Keltentum, das wieder zum Leben erweckt werden soll, manchmal auch das Ancien Régime als idealisierte Blütezeit einer freien Volkskultur. So schreibt etwa selbst Sergius

Golowin, der unermüdliche Vorkämpfer für eine andere Sicht der Volkskultur, im Vorwort zu der Sammlung «Anderi Lieder»:⁴⁸³

Etwa 30 000 junge Menschen versammelten sich 1976 bei Lenzburg, Epalinges, Basel und Nyon, auf dem Gurten und auf dem Bachtel, um an den denkwürdigen Folksong-Tagen die neuen Richtungen des Lieds, der Musik, des Tanzes zu sehen, die fast alle auf irgendeine Art an die einst während Fest und Alltag so wirksamen Überlieferungen des Volkes anknüpfen. [...] Sind sie nicht alle, ganz unabhängig von den so vielfältigen Weltanschauungen, zu denen sie sich äusserlich bekennen, ganz einfach zusammen wieder auf dem Weg zu einem Dasein, in dem Freude und Leid viel gemeinsamer erlebt wurden als heute? Zu einem Dasein, dem unser Land einst, als unübersichtliches Zusammenspiel seiner fast unabhängigen Zellen, der Gemeinden, auf ihre Freiheit stolzen Handwerkerzünfte, Alpenossenschaften der Hirten, Grossfamilien, Kilterbünde, vielleicht viel näher war, als dann im Kraftfeld des entarteten Industrialismus des 19. Jahrhunderts.

Wir sind seit Gründung unseres Orchesters im Jahre 1908 stets bemüht gewesen, unserer werthen Kundschaft alle Neuerungen auf dem Gebiete der Tanzmusik zu bieten. • Wir haben alle Instrumente versucht und stehen heute konkurrenzlos auf die Zusammenstellung eines Orchesters da.



Moderne Besetzung

Sie wollen gewiss Ihren Anlaß zu einem vollen Erfolg durchführen, dann können wir Sie in allen Teilen befriedigen.

Wir spielen in moderner Besetzung mit Klavier, I. Violine, Saxophon und Jazzband auf und für alte Tänze in Ländlerbesetzung mit Horn, Handharfe, I. Violine, II. Violine, Klarinette.

Sie haben somit den Vorteil, je nach Wunsch, das Orchester in moderner oder Ländlerbesetzung aufspielen zu lassen. • Die Frage, wollen wir ein Jazzorchester oder eine Ländlermusik engagieren, fällt somit weg, da Sie ja mit uns beides vereint finden. • Wir sind daher überzeugt, mit unseren Bemühungen auch Ihnen geholfen zu haben und hoffen



Ländler Besetzung.

gerne, Ihre Berücksichtigung zu finden. • Normale Besetzung 4 Mann (auf Wunsch verstärkt). Für kleine Anlässe auch von 1–3 Mann.

Bestellungen sind immer möglichst frühzeitig (am besten sobald der Ballsaal bestellt), auszuführen.

Prospekt der Tanzkapelle «Jolly-Band» um 1925, SLB. Die Tanzformation tritt sowohl als Jazzband wie als Ländlerkapelle auf. Das Auseinanderleben verschiedener Musiksparten verstärkte sich nach dem Ersten Weltkrieg und führte bald zu heftigen Glaubenskämpfen, die teilweise bis heute andauern.

Anstösse dafür, die ganze Musiklandschaft – traditionelle Volkslieder aus verschiedensten Ländern neben Beatles-Songs, Chansons neben einem barocken Kanon – zu ihrem Recht kommen zu lassen, findet man heute vor allem im Musikunterricht der Schulen, so dass die seit einem Jahrhundert errichteten Mauern zwischen Kunstmusik, ‹wertvoller› Volksmusik und ‹wertloser› Unterhaltungsmusik immer stärker in Frage gestellt wird.

Der Jazz

Imagine that you are a cultivated, well informed European musician. The year is 1900. Like so many of your friends, you spend a great deal of time wondering about the future of music. What will the new century hold? [...] It would certainly not occur to you that anything interesting could come from the United States of America: and not merely from that notoriously uncultivated country, but from the very dregs of its lowest classes. If anyone had told you that the most potent musical force of the twentieth century was to be American gutter music, you would have doubted his sanity.⁴⁸⁴

Hatte schon der Tango kurz vor dem Ersten Weltkrieg die Gemüter erhitzt, so entwickelte sich die Debatte über den Jazz in der Zwischenkriegszeit zur eigentlichen kulturtheoretischen Grundsatzdiskussion. Sich auf Oswald Spenglers 1918 erschienenes Buch «Der Untergang des Abendlandes – Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte» stützend, das mit seinen Thesen über den Zerfall alternder Kulturen zu den einflussreichsten Schriften der Zwischenkriegszeit gehörte, ging es den Gegnern des Jazz um nicht mehr und nicht weniger als um die Abwendung des Untergangs der europäischen Kultur. Ein weitverbreiteter Kulturpessimismus verband sich mit Rassentheorien zu einem elitären Weltbild, in dem die «Negermusik» keinen Platz als Kulturleistung beanspruchen konnte und geradezu zum Symbol der kulturellen Entwurzelung wurde, die man in der Zeit eines grossen Wandels in allen Bereichen des täglichen Lebens beklagte.

Schon 1920 wurde in Bern die «Alice Jazz Band» gegründet, die zu den ersten Jazz-Formationen in der Schweiz gehörte und der als Vorlage für ihre Musik Schallplatten und gelegentlich amerikanische Bands auf Europatournee dienten.⁴⁸⁵ Der frühe Jazz in Bern war eine Angelegenheit begeisterter Amateure, konnte doch davon hier niemand leben,



Robert Gerster, Rocking chair, One Step, Umschlagzeichnung von Armin Bieber (1892-1970), Bern 1919, SLB. Daniel von Wyttenbach, Tommy, Fox-Trot, Umschlagzeichnung von B. de R., Bern 1920, SLB. Amerikanische Tänze galten nach dem Ersten Weltkrieg als der letzte Schrei. Auch in Bern wurden nun anstelle der traditionellen Salonstücke Tänze mit modischen Synkopen und englischen Titeln publiziert. Aus den Umschlagzeichnungen spricht ein neues Lebensgefühl.

und auch Teddy Stauffer, der sich in den zwanziger Jahren für den Jazz begeisterte, gelang der Schritt zum Profimusiker nicht in seiner Vaterstadt, sondern in Berlin und später in mondänen Ferienorten Europas und Amerikas. In gleicher Weise machte Hazy Osterwald, der 1922 als Richard Osterwalder in Bern geboren wurde und als Mitglied der Schülerband «Black Clan» sich für den Jazz begeisterte, seine Karriere als Unterhaltungsmusiker im Ausland.⁴⁸⁶

In der ersten Zeit wurde der Jazz in Europa als reine Tanzmusik angesehen: Eine ganze Reihe von neuen Tänzen – Foxtrott, Charleston etc. – wurden als «Jazztänze» bezeichnet, und Tanzkapellen nahmen nun regelmässig Jazzstücke in ihr Repertoire auf, ohne sich allerdings auf diese Musikrichtung zu spezialisieren. Vieles, was in der Zwischenkriegszeit als «Jazz» bezeichnet wurde, war traditionelle Unterhaltungsmusik mit einigen dem Jazz entliehenen Harmonien und Synkopen.

In den frühen zwanziger Jahren spielten oft die gleichen Kapellen Ländler- und Jazzmusik, doch war unübersehbar, dass sich die Tanzmusik in zwei klar unterschiedene Bereiche geteilt hatte, so dass am grossen «Bärndütsch-Fest» 1924 der Heimatschutz im Programm in urchigem Berndeutsch ankündigen konnte:⁴⁸⁷

Me cha o nach Note tanze. Uf em Tanzbode uf em Münsterplatz wird nöümödisch gnöbelet u gränggelet un uf dene zweine uf der Plattform wird Walzer ghobset, Schottisch agloufet u Polka gschlungget.

Ein eigentliches Wissen um den Jazz und seine mannigfaltigen Formen bildete sich erst langsam heraus und brauchte Jahrzehnte, um ernst genommen zu werden.

Das eigentliche Medium des Jazz war die Schallplatte, die die grossen Hits verbreitete und deren Interpreten weltberühmt machte. Doch nach dem Ausbruch der Weltwirtschaftskrise 1929 dehnten sich die Eu-

Cotton Club Serenaders

En août 1939 • Un orchestre américain • Les vrais maîtres du Jazz • Les toutes dernières nouveautés de New-York • Une musique cultivée pleine de vie et d'imprévu • Un rythme irrésistible • Des noirs pleins de tempérament • Les musiciens qui composaient le célèbre orchestre de

Bobby Martin

au Chikito

Neuengasse 28 **BERNE**

Inserat für das Jazzorchester Bobby Martin 1939, Zeichnung von Armin Bieber (1892-1970), «Bärenspiegel» 1939, StUB.



Das neueste Jazz-Orchester, Karikatur im «Bärenspiegel» 1931, StUB. Der Jazz wird hier – einmal mehr – als «organisierter Lärm» und «Negermusik» dargestellt.

ropatourneen amerikanischer Musiker aus, denn in ihrer Heimat war der Markt fast völlig ausgetrocknet. Auch die Schweiz wurde nun regelmässig von den Grössen des amerikanischen Jazz besucht, der in allen Varianten gegenwärtig wurde und dessen Popularität nicht nur als Tanz-, sondern auch als Konzertmusik unaufhaltsam stieg. Im Jahr 1934 gastierte erstmals Louis Armstrong im Casino Bern - ein Schock für den Kritiker des «Bund».⁴⁸⁸

Der grosse Kasinosaal platzvoll. Das junge Publikum begeistert, fasziniert. Man brüllt einem schwarzen Mann zu, der vorn auf dem Podium bald die Trompete bläst, bald mit dem Gang eines Halbwilden seinen Verehrern zugrunzt. Ohne alle Reserven. Wir kennen den Rhythmus aus den Afrikafilmen, wo die Tänzer ihre Kunst bis zum Umfallen bringen. Jetzt haben wir das alles auch gesehen: kombiniert. Elf Mann, davor der schwarze Dirigent. Zwölf einwandfreie Techniker, Virtuosen auf ihren Instrumenten. Und das Ganze: ein erschreckender Alptraum.

Wenn man bedenkt: ein Saal voll gebildeter, zivilisierter Europäer, ein Saal voll Schweizer jubelt einem Neger zu, der nach unserem Empfinden – alle menschliche Würde bewusst lächerlich macht, der nicht Musik um der Musik willen, sondern musikalische Attribute um äusserlicher Effekte willen darbringt: dann kann man wahrlich um den Fortbestand unserer ererbten Kultur bange sein. Technik, Können, Rhythmus her oder hin: wichtiger als das Was war schon immer das

*Wie. Das Wie des Herrn Louis Armstrong hat uns offen missfallen.
Die Kritiklosigkeit des Publikums aber hat uns geschmerzt.*

Eine Aufzählung solch vernichtender Urteile liesse sich beliebig verlängern.⁴⁸⁹ Doch als der Nationalsozialismus in Deutschland den Jazz fast vollständig unterdrückte und auch in den anderen totalitären Regimes Europas diese Musik als Ausdruck dekadenter Kulturlosigkeit angesehen wurde, war die Schweiz dank ihrer Isolation eines der wenigen europäischen Länder, wo eine Jazzkultur wenigstens im Ansatz weiterbestand:⁴⁹⁰

Der «Swing Club Bern», desssen prominentester Dauergast der amerikanische Saxophonist Glyn Paque war, bildete in den Kriegsjahren eines der wenigen verbliebenen Refugien in Europa für den vom Nationalsozialismus verpönten Jazz. Als sich für Jazzmusiker die Grenzen wieder öffneten, ging der Klub nach Kriegsende ein.

Die «geistige Landesverteidigung» stand vor dem Dilemma, dass der Jazz zwar auf der einen Seite nicht die gewünschte heimatverbundene Musik verkörperte, auf der andern Seite aber doch ein Symbol für ein freiheitliches und demokratisches Amerika war, von dem man die Rettung Europas erwartete. Mit deutlicher Ablehnung begegnet der Chronist der «Berner Woche» 1943 der Allgegenwart der Jazzmusik in Tanzlokalen und im Radio:⁴⁹¹

Auf allen Tanzdielen – nicht nur der Stadt – in den grossen Restaurants, in den Hotels, im Sommer und Winter, erklingen die Melodien des Jazz oder besser und genauer: die Geräusche des Jazz; denn eine Melodie kann meist mit dem besten Willen nicht festgestellt werden. Und, oh Schrecken: wenn wir unseren Radioapparat in Gang bringen – erst mal Beromünster, dann Sottens und zuletzt Monte Ceneri einschalten, tönt uns sehr, ach allzu häufig der Lärm eines Jazzorchesters entgegen. [...] Wer aber den Jazz beschreiben möchte, dem seien folgende Verben empfohlen: quietschen, rasseln, klopfen, krächzen, miauen, rülpsen, heulen, quacken, zischen und vielleicht noch pfeifen.

Der Artikel mit seiner schon damals abgedroschenen Polemik blieb nicht unwidersprochen, setzten sich doch viele Berner vehement für den Jazz ein.⁴⁹²



Bei Swings, Karikatur aus dem «Bärenspiegel» 1943, StUB. Alle Übel der modernen Zivilisation treffen hier zusammen: Tabak, Alkohol, Sittenzerfall und Swing.

Als Tanzdiele mit verändertem Charakter entstand neu das «Dancing», ein Lokal, dessen Geschichte noch zu schreiben ist. Ein Prospekt eines «Dancing Würgler» aus der Zwischenkriegszeit zeigt auf einer Photographie die drei Mann der «Maxim Band», Pianist, Schlagzeuger und Geiger, deren Repertoire 310 Nummern mit den Tänzen Marches, One-Step, Fox-Trott, Charleston, Blues, Valses, Boston und Tango zählte.⁴⁹³

In den dreissiger und vierziger Jahren werden die Lokale «Chikito» und «Perroquet» als Zentren einer Jazzkultur genannt⁴⁹⁴, und dass die «New Hot Players», die von 1940/41 während sechs Wochen im «Chikito» auftraten, die beachtliche Zahl von 4600 Personen anzuziehen vermochten, ist Beweis für den Anfang eines bisher völlig unbekannten Nachtlebens.⁴⁹⁵

Der in Bern wohnende Vincent O. Carter beschreibt in seinem «Bern Book», einer autobiographischen Annäherung an das Bern der fünfziger Jahre, die Atmosphäre eines solchen Lokals und lässt etwas von dem damit verbundenen neuen Lebensgefühl erahnen.⁴⁹⁶

For, if it really were a «long Wednesday night» the orchestra would be playing downstairs in the Chikito, a pretty good orchestra usually, one that played a variety of musical styles tolerably well and sometimes excellently, Jazz, German and Viennese waltzes, tangos, polkas, sambas, fox and slow trots, which they sang in three or four languages. And there would probably be a floor show though not necessarily. As I would enter the pleasant atmosphere, men and women would smile at me for various reasons unknown to me, all of which I interpreted as questionable. Occasionally a roving eye accentuated by a raised eyebrow would ask me a tacit question, and I would contrive to take a seat, as I could find one, facing it.

Für die traditionellen Konzertcafés bedeuteten die neuen Tanzlokale das Ende, und wenn sich auch das Orchester des Kursaals in Zusammenarbeit mit dem Radio Bern noch einige Jahre über Wasser halten konnte, geriet es mit der Wirtschaftskrise in immer grössere Schwierigkeiten, und der Kursaal wandelte sich schliesslich auch mehr und mehr zu einem Dancing.⁴⁹⁷

Seit den sechziger Jahren kristallisierte sich ein spezifisch bernisches Interesse an der Pflege des traditionellen Jazz heraus, dessen Eckpfeiler die beiden 1961 gegründeten und nun in die Jahre gekommenen



Die Sängerin Linda Hopkins am Jazz-Festival 1993 in Bern.



Jazztanz in Bern, aus einer Choreographie von Alain Bernard 1970.

Bands «The Wolverines» und die «Longstreet Jazz Band» bis heute bilden, wobei gerade diese in den frühen sechziger Jahren noch durchaus für Unruhe und Aufregung sorgte:⁴⁹⁸

Die erste Stunde war ruhig – die Polizei hatte das Tanzen verboten. Was in der zweiten Stunde geschah, ist kaum zu beschreiben – man muss es selbst miterlebt haben: die Polizei befahl den Leuten zu tanzen (dank Bier). Der Bierkeller barst fast, die Leute prügelten sich um die Plätze. Wir spielten von Volk und Bier aufgeheizt bis gegen 1 Uhr – als wir abbrechen mussten, da einige weibliche Personen zu heiss bekamen und sich ausziehen begannen.

Eigentliche Jazzlokale, die einzig Konzertlokale sein wollten, entstanden in den sechziger Jahren mit dem «Shalimar», das lange Zeit das Lokal der «Wolverines» war, und der «Mahogany Hall», 1968 im ehemaligen Café Klösterli von der «Longstreet Jazz Band» eröffnet.

1959 wurde von Alain Bernard in Bern die erste Schule für Jazz-Tanz eröffnet, eine in Europa noch kaum beachtete Form des Bühnen-

tanzen, womit ein wichtiger Aspekt der Jazz-Kultur auch hier bekannt und verbreitet wurde.⁴⁹⁹

Bern blieb immer eine «Hochburg des Dixieland-Jazz und Swing», und das seit 1976 regelmässig veranstaltete Jazzfestival im Kursaal wurde auch schon als das «Mekka des Mainstream Jazz» bezeichnet.⁵⁰⁰

Dass auf diese traditionalistische Musik die Vertreter moderner Jazzrichtungen wie Free Jazz und Funk mit der gleichen Verachtung wie im Konzertsaal die Mitglieder der Neuen Horizonte auf das Publikum der Abonnementskonzerte blicken, zeugt auch hier innerhalb derselben Musiksparte von einer Differenzierung, die oft sektenhafte Züge aufweist. Im «Gaskessel» und in der «Dampfzentrale» können heute weniger populäre Formen des Jazz zu Gehör gebracht werden.

Vom Beat zum Rock

War vor dem Zweiten Weltkrieg in der Unterhaltungsmusik der deutsche Schlager und das Tanzlied vorherrschend, so kamen nach dem Krieg vor allem auch amerikanische Einflüsse zum Tragen. Der Rock 'n' Roll der fünfziger Jahre schlug zwar einige Wellen, zu grossen Debatten scheint es aber nicht gekommen zu sein, denn die Schlager kamen und gingen, und Modetänze machten Furore und wurden vergessen.

In diese von keiner ideologischen Auseinandersetzung getrübe Beschwingtheit wirkte das Erscheinen des Beat wie eine Bombe, deren Erschütterung sich kaum aus der Musik allein erklären lässt, knüpften doch die Beatmusiker durchaus an die Tradition der fünfziger Jahre an. Mit dem Beat aber entstand eine Jugendbewegung, deren radikale Absage an die Erwachsenen sich mit dem Anspruch verband, eine eigenständige Gegenkultur schaffen zu wollen. So wurde der Beat zum Gegenstand eines Machtkampfes und einer emotionsgeladenen Auseinandersetzung, die Mitte der sechziger Jahre auch die Schweiz erreichte. Die Lehrer tobten, viele besorgten Eltern glaubten, die Erziehung ihrer Kinder sei endgültig gescheitert. Ebenso schockiert kommentierte der «Schweizerische Tanzmusiker», das Organ des Schweizerischen Tanzmusikervereins, der alle Stile vom Rock 'n' Roll bis zur Ländlermusik unter einen Hut zu bringen versuchte, ein frühes Beat-Konzert 1966:⁵⁰¹

Beat-Konzert in Bern

Drei Beat-Formationen spielten jüngst im «Kursaal» zur hellen Freude ungezählter Teenagergemüter auf. Es wäre einigermassen

schwierig, die Nuancen in den gebotenen Produktionen gebührend zu würdigen; höchstens im Haarschnitt waren gewisse Unterschiede von Band zu Band zu konstatieren: die Schweizer «Times» waren da recht gemässigt, und die «Kinks» aus England wahrten die «klassische» Beatles-Länge, während den Schweizer «Sauterelles» die blonde Lockenzier bis auf die Schultern nieder wallte. Im übrigen verstanden es alle drei Gruppen gleichermassen, mit elektrisch verstärkten Gitarren, Schlagzeug und einigen halbsweg artikulierten Kehllauten die Trommelfelle der Zuhörer arg zu strapazieren, wobei man immerhin der Ausdauer, mit der die Spieler ihre Instrumente bearbeiteten, die Anerkennung als sportliche Leistung nicht versagen kann. Die Kursaaldirektion hatte vorsorglich alles Mobiliar aus dem Saal räumen lassen.

Als Auflehnung gegen den Unterhaltungsmusikbetrieb der älteren Generation setzte der Beat die Lautstärke und den konsequenten Einsatz elektrisch verstärkter Instrumente gezielt ein, wobei allein schon die Lautstärke ausreichte, jegliches traditionelle Publikum in die Flucht zu schlagen. In seinem Vorwort zu einer kurzen Geschichte der Berner



Die Beat-Band «The Morlocks» Mitte der 60er Jahre, Photo Privatbesitz Bern.

Beatgeschichte schildert Samuel Mumenthaler die Beweggründe der begeisterten Jugendlichen:⁵⁰²

«Yeeh-Yeeh», die echt bernische Alternative zum «Yeah-Yeah» der Beatles und dem «Yé-Yé» der Franzosen war das Not-Ventil zum Ausstieg aus dem Kleinstadt-Mief.

Eine ganze Reihe von Bands entstand, die meist nur kurze Zeit zusammenblieben und nur selten den Sprung zum professionellen Musizieren wagten. Neben den «Jetmen» und den «Black Caps», die vielleicht in Erinnerung geblieben sind, errang die Gesangsgruppe «Peter Sue & Marc» zwischen 1968 und 1981 einige Erfolge, allerdings in enger Anlehnung an die traditionelle Schlagerszene.⁵⁰³

Die Beatwelle war von den übermächtigen englischen Vorbildern wie den Beatles oder den Rolling Stones geprägt, deren Schallplatten den einheimischen Bands als Richtschnur dienten und deren Faszination aus der Musicbox die Berner Rockgruppe «Poison Rain» ein nostalgisches Lied gewidmet hat:⁵⁰⁴

*s'isch wider
das aute Gfüeu us Rolling Stones u Beatles
dä Kampf zwüsche Rouch u Stimme gäge d'Musigbox
das aute Gfüeu us Rolling Stones u Beatles
wie du der Text nie kennt hesch bi däm komische Refrain.
Rolling Stones u Beatles, Rolling Stones u Beatles
Rolling Stones u Beatles u ne chliine Bitz vo dir.*

Zu Beginn der siebziger Jahre wandelte sich der Beat zum Rock, löste sich von den allgegenwärtigen englischen Vorbildern und war für neue Impulse empfänglich. Hier nun schlug auch die Stunde für den Beginn einer eigenständigen Berner Szene, wobei das Mundartchanson, die Jazzszene um die Swiss Jazz School und die Hinwendung zu einer vergessenen und verdrängten Volkskultur, wie sie vor allem Sergius Golowin wieder ins Bewusstsein gebracht hatte, den Nährboden für eine spezifisch bernische Rockszenen vorbereiteten.

Dieser Übergang brachte auch eine Distanz zur bisher fast obligatorischen englischen Sprache, was 1972/73 in Bern Polo Hofer und den «Rumpelstilz», gefolgt von grösseren und kleineren, meist kurzlebigen Formationen, das Tor zum Mundartrock öffnete. Neben einigen weni-



Plakat eines Konzertes der «Rolling Stones» in Bern 1972, Privatbesitz Bern.

gen professionellen Musikern finden bis heute immer wieder Mittelschüler und Lehrlinge zu einer Band zusammen, die sich aber meist mit dem Abschluss der Ausbildung auflöst. Es fällt auf, dass in allen diesen Bands der 70er und 80er Jahre nur ganz selten Frauen mitmachen. Sollte die Rockmusik eine der letzten Männerbastionen der Musikgeschichte sein? Die 90er Jahre werden die Antwort bringen: Erst in den allerletzten Jahren sind Frauen, vor allem Sängerinnen, manchmal auch ganze Gruppen selbst in der einheimischen Rockszenen anzutreffen.

Während in den siebziger Jahren in Bern Polo Hofer und seine verschiedenen Bands dominierten, trat in den letzten zehn Jahren eine neue Generation von Musikern an die Öffentlichkeit, deren Szene Thomas Küng ironisch beschreibt:⁵⁰⁵

Die Wüste lebt, die Schweizer Rockszenen blüht wie in den sechziger Jahren. Wer ein Instrument gerade halten kann, ist in einer Band, und

wer das Instrument schräg hält, ist ein «genialer Dilettant», ein echter Künstler.

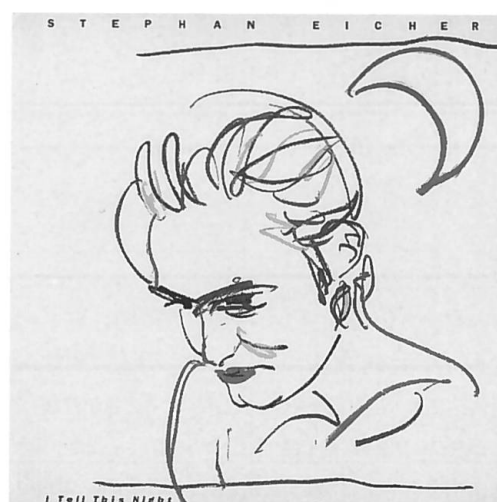
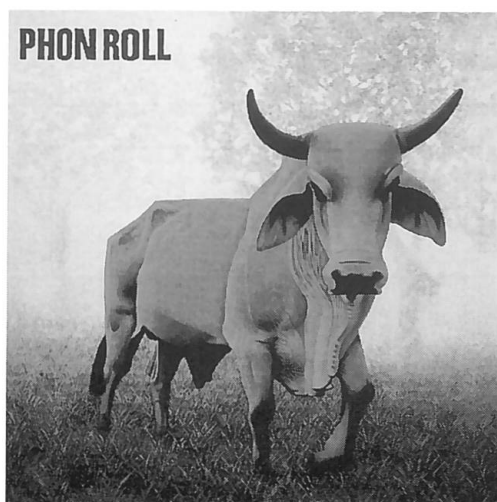
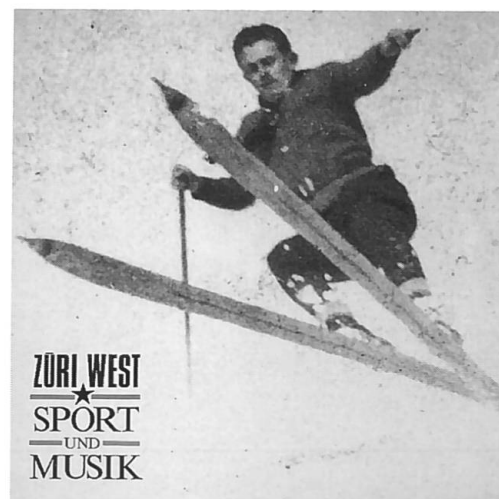
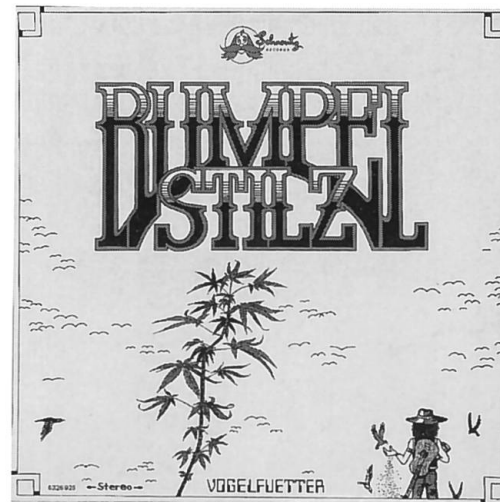
Der Wind des englischen Punk bläht auch deutschen und Schweizer Bands die Segel, die ihre Provinzialität trotzig zur Qualität erheben. Vorbilder sind ja gut und recht, aber das Eigenständige zählt.

Die bereits zur Tradition gewordene Gattung des Mundartrocks setzten Gruppen wie «Züri West» und «Patent Ochsner» fort, die in den seit 1983 sendenden Lokalradios wichtige Unterstützung fanden. Endgültig «etabliert» hat sich der Rock wohl damit, dass heute Unterrichtsstoff in den Schulen ist, was vor 25 Jahren noch das Entsetzen der Lehrer erregt hat:⁵⁰⁶

«Einheimische Rock- und Pop-Gruppen sind Mangelware in Bern», meinte 1982 Urs Marc Eberhard, Chef des Schulamtes, als in der «Berner Zeitung» die Frage nach der Bedeutung der Rockmusik für die Berner Jugend aufgeworfen wurde. Eine Flut von Leserbriefen, in denen sich SchülerInnen, Eltern und LehrerInnen für den Rock einsetzten und forderten, dass man sich auch in der Schule damit befassen sollte, veranlasste Eberhard – und nicht nur ihn – umzudenken. 1983 gab die Schuldirektion grünes Licht für das Projekt «Rock in der Schule», womit erstmals elektrische Gitarren in den Schulstuben Einzug hielten.

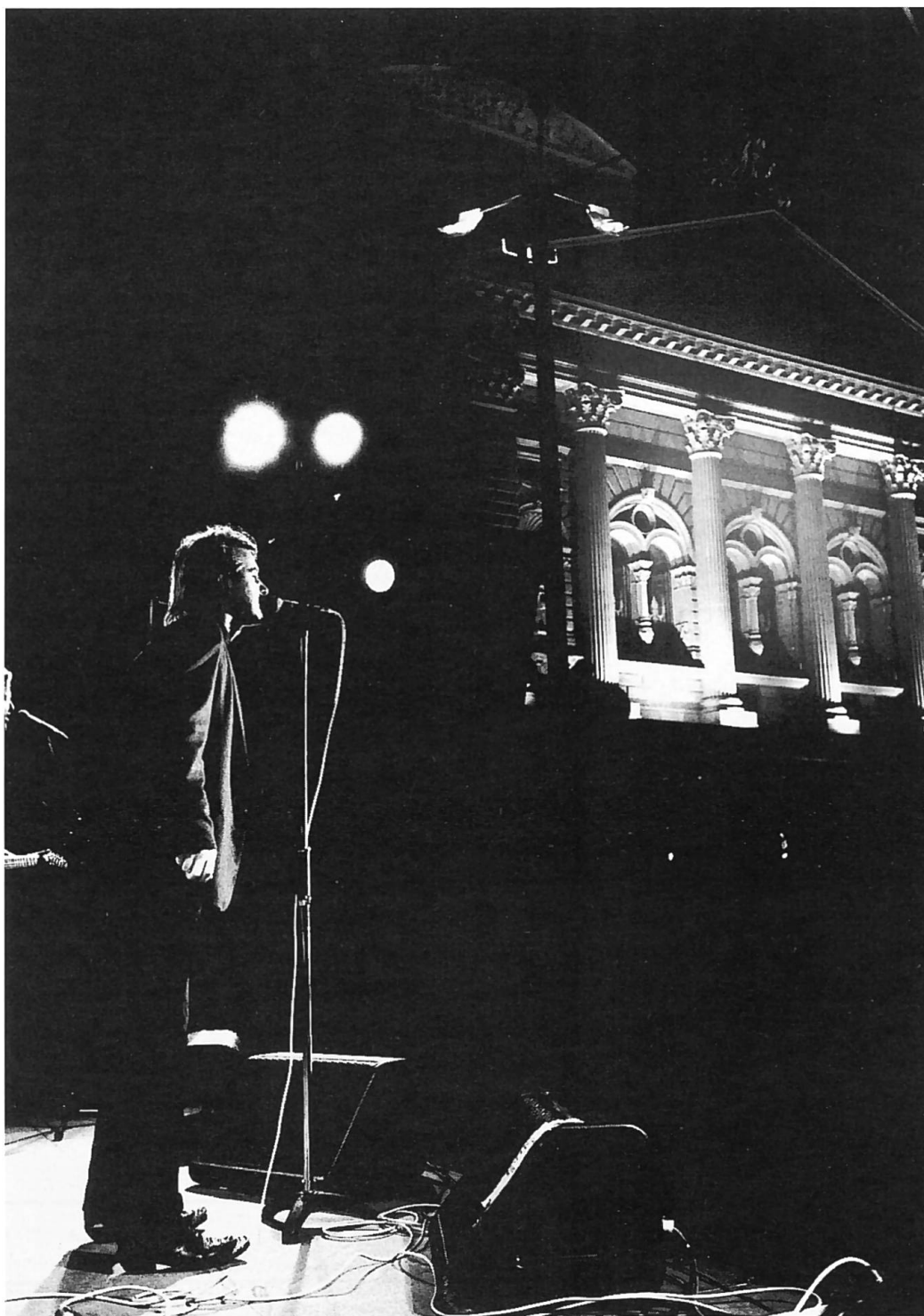
Mit dem Beat und Rock entstanden auch neue Tanz- und Konzertlokale für Jugendliche, allen voran die Tanzdiele Matte, die im Jahr 1966 geschaffen wurde und für die die beiden Disco-Wellen Ende der siebziger und Mitte der achtziger Jahre den Höhepunkt bildeten.⁵⁰⁷ Danach wurde sie das Opfer völlig veränderter Tanz- und Musikgewohnheiten, so dass 1989, zwei Jahre vor der Schliessung wegen mangelnder Besucher, der Vorstand feststellen musste:⁵⁰⁸

Zu dieser Zeit waren in den grösseren Städten sogenannte «Acid»-Parties im Gange, die eine Menge Jugendlicher anzogen. Der «Sinn» einer solchen Party lag im Geniessen völlig stupider Musik, nachdem man sich mit Drogen verschiedenster Art für Musik solcher Art empfänglich gemacht hat. Die negativen Begleiterscheinungen solcher «Acid»-Parties hielten wir von der Tanzdiele Matte fern, indem wir diese Musik nur äusserst beschränkt im Programm hatten.





Pop und Rock in Bern: Plattenhüllen aus den letzten Jahren.



Nationale Monumente ... Die Gruppe «Züri West» tritt 1989 an einem Konzert vor dem Bundeshaus auf.

Nicht nur, dass seit jeher in Bern ein akuter Mangel an Übungslokalen und Auftrittsmöglichkeiten für Rock- und Popbands herrscht, es fehlt überhaupt an geeigneten Orten, wo sich eine eigenständige Jugendkultur artikulieren kann. Gaskessel, Dampfzentrale, Reithalle und das Tscharnergut bieten immerhin regelmässige Konzertmöglichkeiten, doch reicht dieses Angebot für die schätzungsweise 250 Bands im Raume Bern nicht aus.

Die Rockmusik wurde für viele zur identitätsstiftenden Kultur in den letzten 25 Jahren, und was als Jugendkultur begann, hat heute längst auch andere Altersgruppen erfasst, schon allein deshalb, weil die Teenagers der sechziger Jahre heute etablierte Damen und Herren im «besten Alter» sind.

Was heute die Rockmusik zum Zeitsymbol macht, lässt sich zu allen Zeiten und in allen Sparten der Musikgeschichte als Identitätsfindung einer Gruppe im Rausche der Musik feststellen. Polo Hofer, nun seit dreissig Jahren im Geschäft, beschreibt 1992 mit Pathos diese Kraft, sie schon beinahe ins Magische überhöhend:⁵⁰⁹

Der Rocksänger-Schamane muss chamäleonartig alle fünf Minuten wie ein Schauspieler die Verkörperung des Charakters im jeweiligen Lied darstellen und dabei doch sich selber bleiben. Er muss flexibel sein und trotzdem eine eigene Meinung haben. Er sagt/singt sie laut, stellvertretend für die Namenlosen am Bühnenrand. Es muss zu den grundsätzlichen Bedürfnissen gehören und ist wohl eine ewige Sehnsucht des Menschen, dass er das gemeinschaftliche Erleben beglückender Zustände sucht, dieses wohlige metaphysische Erschauern. Eine Flucht aus der Eintönigkeit des in Sachzwängen ablaufenden Alltags. Die Vorstellung, dass es möglich sein muss, aussernormale Momente von Extase und freudiger Trance, von sinnlicher Erregung und geistiger Befreiung in diesem Jammertal der Menschheit herbeizuführen, ist die zentrale Treibkraft aller Zusammenkünfte und Feierlichkeiten, die nicht unmittelbar der Arbeit dienen.

