

Zeitschrift: Jahrbuch Oberaargau : Menschen, Orte, Geschichten im Berner Mittelland
Herausgeber: Jahrbuch Oberaargau
Band: 62 (2019)

Artikel: Bläserensembles in den reformierten Kirchen des Kantons Bern (Emmental-Oberaargau) zwischen 1650 und 1800
Autor: Schuler, Christoph
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1071573>

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: 15.01.2026

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

Bläserensembles in den reformierten Kirchen des Kantons Bern (Emmental-Oberaargau) zwischen 1650 und 1800

Christoph Schuler

Situation der Kirchenmusik nach der Berner Reformation 1528

Mit dem Bildersturm der Reformation verschwanden nicht nur Bilder und Skulpturen aus den Berner Kirchen, sondern auch die Musik.

Der Wille Gottes sollte nur noch durch das Wort vermittelt werden, alles andere galt als Ablenkung, als papistischer Götzendienst. So wurden die schon bestehenden Orgeln abgebrochen, und wenn nicht zerstört, verkauft oder anderweitig verwertet. Stille kehrte ein.

Dies war nicht in allen reformierten Gebieten so; in den protestantischen, den lutheranischen und calvinistischen Gebieten lebte die Kirchenmusik weiter und entwickelte sich zu einer eigenen Gattung, die enge Auslegung der Lehre Zwinglis – vor allem durch seine Nachfolger und eine strenge Obrigkeit – verhinderte dies aber in der Schweiz, vor allem in Bern und Zürich (*De Capitani*: S. 36ff; *Gugger* S. 2f).

Bald einmal wurde das Fehlen von Musik im Gottesdienst als Mangel empfunden. In bestimmten Kreisen wurden religiöse Musik, Psalmen und Lieder im privaten Rahmen weiter gepflegt, und gegen Ende des Jahrhunderts auch in den Kirchen wieder offiziell eingeführt (z. B. im Berner Münster um 1570). Das Singen von Psalmen wurde auch in den Knaben- und Lateinschulen geübt, sodass jeweils ein Chor den Gottesdienst mit seiner Musik, oft nur mit einem einzigen Psalm, begleiten konnte.

Zu diesem Zweck wurde im Berner Münster ein Lettner errichtet, auf dem die Sänger Platz fanden.

Ab 1585 setzte hier die Obrigkeit die vier Stadtpfeifer als Begleiter für diese Kirchenmusik ein; für das Anstimmen des rechten Tones war diese Begleitung sicher sehr hilfreich, daneben diente sie wohl auch zur Repräsentation (*De Capitani*: S. 45). Zur Leitung der Kirchenmusik und zur Ausbildung der Sänger wurde das Amt des Kantors eingeführt.

Auch auf dem Lande wurde sporadisch in den Kirchen gesungen, vor allem von Kinderchören, so in Wangen an der Aare 1578/79 und 1586, und Wiedlisbach 1630 (*Rubi: S. 131ff*).

Allerdings war dies sehr der Initiative einzelner Personen (Pfarrer, Land-schreiber, Schulmeister) und dem guten Willen der Behörden überlassen, sodass man nicht von einer eigentlichen Kirchenmusikkultur sprechen kann.

Ein zentraler Wille, die Organe und ein gemeinsames Repertoire dazu fehlten noch.

*Hans Ulrich Sultzberger, Berner Zinkenist und Generalmusikdirektor;
sein transponiertes Psalmenbuch von 1675 und die Ausbildung
von Kirchenbläsern*

1638 in Winterthur geboren, wurde Hans Ulrich Sultzberger 1661 in Bern als Zinkenist und Leiter der Stadtpfeifer angestellt. Sultzberger war ein talentierter Zinkspieler und ein initiativer, in Orgelspiel, Kontrapunkt und Komposition bewanderter Musiker, um dessen Dienst sich auch noch andere Städte bemühten. Neben vielen anderen Verpflichtungen im Dienste der Stadt hatte er, zusammen mit dem Kantor, die Übungen des Chores zu leiten und die Musik im Gottesdienst zu gestalten.

Die Fähigkeiten Sultzbergers wurden von musikliebenden Magnaten geschätzt, und so wurde er 1675 zum «Generalmusikdirektor» ernannt, was ihm viel Handlungsfreiheit, aber auch Konflikte mit dem Kantor einbrachte.

Die Landschulordnung von 1675 forderte den Psalmenunterricht für alle bernischen Schulen in Stadt und Land, und Sultzberger schuf mit dem «Transponierten Psalmenbuch» aus demselben Jahr ein erstes, verbindliches und standardisiertes Mittel dazu.

Als Grundlage dazu diente der «Hugenottenpsalter» von Ambrosius Lobwasser (ab 1573 im Druck), in dem dieser die christlichen Texte über den vierstimmigen Satz von Claude Goudimel komponiert hatte, und der auch in der reformierten Schweiz verbreitet war (Zürich 1598).

Um dem Volk den Zugang zur Musik zu erleichtern, vereinfachte Sultzberger den zwar klangprächtigen, aber anspruchsvollen Satz Goudimels,

verminderte die Zahl der Schlüssel und setzte konsequent die Melodiestimme in den Tenor.

Dies entsprach einer echt patriarchalischen Überlegung der Zeit: Die Melodiestimme sollte von den Trägern der damaligen Gesellschaft gesungen werden, den erwachsenen Männern, nicht von «unmündigen Knaben und Weibern» (*De Capitani*: S. 46ff, *Roder*: S. 54).

Zur Unterstützung des Kirchengesangs organisierte Sultzberger als guter Pädagoge Kurse für Bläser (nach dem Vorbild der Stadtpfeifereien mit Zinken und Posaunen) und half bei der Beschaffung der Instrumente. Mit dieser Initiative und dem transponierten Psalmenbuch fand auch die Instrumentalmusik zurück in die Berner Kirchen.

Zink-Posaunen-Ensembles im ausgehenden 17. und im 18. Jahrhundert

Um 1600 gehörten Zinken und Posaunen in den Musikzentren (Venedig, Wien, Paris, London) zu den geschätztesten und leistungsfähigsten Instrumenten. Auch wenn sie diese Rolle in den nächsten 50 Jahren an die Instrumente der Violin-Familie und später an die neu in Frankreich entwickelten Holzblasinstrumente abgeben mussten, blieben sie noch lange in Gebrauch. Vor allem bei den Stadtpfeifern im deutschen Raum – die deswegen auch Zinkenisten genannt wurden – waren sie die hauptsächlichen «Arbeitsgeräte» und durch ihren tragenden Klang, die Lautstärke und den einfachen Unterhalt ohne empfindliche Saiten und Rohrblätter ideal für die Kirchenmusik (Athanasius Kircher 1659, Johann Mattheson 1730).

So auch im Kanton Bern, wo die Bemühungen Sultzbergers Früchte trugen. Beispielsweise begleiteten am 12. Mai 1702 in der Kirche Aarwangen 2 Zinkspieler und 3 Posaunisten den Chor beim 6. Psalm (Rubi: S. 136). Andere Ensembles für die Gegend sind in Lotzwil 1712 erwähnt (*Stettler e. a.*: S. 163), in Langenthal vor 1772 (*Gugger*: S. 339), in Dürrenroth bis 1824 (*Gugger*: S. 243).

Die Bläser waren Männer aus der Gemeinde, häufig war der Schulmeister dabei. Oft wurde das Instrument vom Vater auf den Sohn vererbt, und auch der Unterricht fand wohl meist so statt.

Zinken verschiedener Bauart
und Stimmlagen: gerader Zink,
Cornetto muto, Cornettino,
Chorzink, Tenorzink.
Foto: Christoph Schuler



Die Instrumente, die der Kirche gehörten, durften auch nur dort gespielt werden, und eine sittenstrenge, auf Ruhe und Ordnung bedachte Obrigkeit sah mit Argusaugen darauf, dass dies auch eingehalten wurde. So wurden Musiker, die sich etwa mit ihrem Zinken an einer Chilbi hören liessen, vor das Chorgericht zitiert und bestraft (*mdl. Mitteilung von Werner Aeschbacher, Bützberg*).

Verglichen mit den virtuosen, expressiven Fähigkeiten der professionellen Bläser zum Beispiel aus Venedig (Girolamo della Casa, Giovanni Bassano, Dario Castello) um 1600 dürften die Künste der Landberner Zinkenisten und Posaunisten recht bescheiden gewesen sein, einerseits wegen fehlender Anleitung und Übung (nach einem langen Tag am Schreibpult, in Feld und Stall reichte es wohl höchstens zum Einstudieren des sonntäglichen Psalms), andererseits wurden weitergehende Ambitionen von Gemeinde und Obrigkeit kaum gefördert.

Einige Posaunen, oft mehrfach repariert, sind aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erhalten, leider kein Zink.

Die Zink-Posaunen-Ensembles blieben unterschiedlich lange in Gebrauch. In einigen Kirchen wurden sie bereits Mitte des 18. Jahrhunderts ersetzt, sobald die Gemeinde Geld für eine Orgel hatte. Im Gegensatz dazu waren sie in der Berner Heiliggeistkirche noch bis 1803 aktiv und erregten

dort durch ihr schlechtes Spiel Spott und Ärgernis (*De Capitani: S. 102, Girard: S. 77 und 78*).

Ein häufiger Kritikpunkt war, neben zu lautem und falschem Spielen, ein zu langsames, schleppendes Tempo und eine stereotype, langweilige Phrasierung. Allerdings wurde dies dem Berner Kirchengesang generell nachgesagt, ob nun mit oder ohne Bläser.

Ähnliche Zink-Posaunen-Ensembles waren bis um 1800 im ganzen deutschsprachigen, reformierten Gebiet stellenweise zu hören (Georg Kastner beschreibt sie noch 1840 für Stuttgart).

Mit den Auswanderern gelangten sie sogar in die Neue Welt; mennonitische Gemeinden benutzten Anfang des 19. Jahrhunderts in ihrer neuen Heimat Salem County, North Carolina, diese Ensembles wie vorher in Mähren (*Basler Jahrbuch: S. 260f*).

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurden die Kesselmundstückinstrumente Zink und Posaune allgemein als veraltet betrachtet; die Instrumente der Kirchenbläser waren wohl auch durch den langen Gebrauch über viele Jahrzehnte durchgeblasen und konnten nur noch schwer ersetzt werden, sodass man auf die modernen Rohrblattinstrumente Oboe und Fagott umrüstete (die Regimentsmusiken im 18. Jahrhundert bestanden aus Oboen und Fagotten, später ergänzt durch Waldhörner, Klarinetten und evtl. eine Trompete), oder, sobald genug Geld vorhanden war, diese gleich durch eine Orgel ersetzt.

Instrumentensammlungen aus den Kirchen von Thunstetten, Huttwil und Aarwangen

In der Kirche Thunstetten wird in einer Vitrine eine Sammlung alter Kircheninstrumente aufbewahrt. Es sind dies eine Alt-Blockflöte, zwei barocke beziehungsweise klassische Oboen, ein klassisches Fagott und ein Musettenbass. Ein einzelner Klarinettenschnabel zeugt von der Verwendung auch dieses Instrumentes, die Klarinette selber fehlt. Unbestätigten Meldungen zufolge soll früher auch ein Serpent zu dieser Sammlung gehört haben, was aber des Platzes in der Vitrine wegen unwahrschein-

Instrumente der Sammlung
Thunstetten: klassisches Fagott,
Alt-Blockflöte, Barockoboe,
klassische Oboe, Musettenbass.
Foto: Christoph Schuler



lich ist. Weiter sind ein Notenbuch mit Tenor und Bassstimme zu sehen, sowie ein (leider leeres) Etui für Rohrblätter.

Die Blockflöte kann nach Mitteilung von Andreas Schöni, Blockflötenbauer in Bern, keinem bekannten Typ zugeordnet werden; die Drechslerarbeit zeigt ausgeprägte Formen, ist aber eher grob. Die Flöte könnte eventuell aus Süddeutschland stammen, zum Beispiel aus Berchtesgaden. Leider ist sie durch eine Beschädigung des Labiums unspielbar.

Die kürzere der beiden Oboen zeigt die klassische Form der Instrumente um 1800, die Ausstattung (Hornringe, 2 Klappen) ist eher einfach, es könnte ein Militärintstrument sein. Sie hat keinen Stempel und ist in schlechtem Zustand (starke Verformungen, Risse).

Sehr interessant ist dagegen die andere Oboe: Trotz der älteren Bauweise ist sie sehr gut erhalten und hat einen schönen, deutlich sichtbaren Stempel, einen Wimpel mit den Buchstaben VK*DB*K. Seltsamerweise ist dieser Stempel in keinem Verzeichnis von Holzblasinstrumentenmachern zu finden. Die doppelte Es-Klappe und der tiefe Stimmton (Versuche mit einer genauen Kopie und gängigen Rohren und Stiften von Barockoboen ergaben Grundstimmungen von 400 bis 410 Hz) weisen auf ein älteres Modell hin, was aber stilistisch nicht mit den ausgeprägten Drechselverzierungen korrespondiert. Vielleicht stammt das Instrument von einem regionalen

Instrumentenmacher, der ein bewährtes Modell nachbaute und «modernisierte». Wie die Versuche mit der Kopie ergaben, hat das Instrument gute musikalische Qualitäten.

Das Fagott ist mit seinen Formen und den sechs Klappen der Zeit von 1780 bis 1800 zuzuordnen, allerdings entspricht die Zuordnung der Klappen nicht den professionellen Fagotten der Zeit (keine Überblasklappen, dafür eine für Fis). Die Lage der Es-Klappe weist es als französisches Instrument aus. Es hat keinen Stempel und könnte ebenfalls ein Militärintstrument sein. Der Zustand des Instrumentes lässt keine Rückschlüsse auf den Stimmtton zu, Abnützungen zufolge wurde das Fagott aber viel benutzt. Auffällig sind die kleinen Abstände zwischen den Grifflöchern.

Sicher das aus heutiger Sicht ungewohnteste, aber interessanteste Instrument ist der Musettenbass, von dem im nächsten Kapitel die Rede sein soll.

Eine andere komplette Sammlung befindet sich im Besitz der Familie Eggimann in Belp. Es sind dies die Kirchenmusikinstrumente aus Huttwil, die bis zum Einbau der Orgel 1805 und dann nach dem Brand des Städtchens mit der Zerstörung der Orgel 1834/1838 wieder in Gebrauch waren. Wieder sind hier zwei Oboen zu finden, gestempelt mit Reist und mit Hirsbrunner. Das Fagott ist diesmal ein Berner Kirchenfagott mit der typischen, kugelförmigen Metallstürze.

Sicher das älteste Instrument ist hier eine Tenor-Posaune, die in die ältere Zink-Posaunen-Tradition zurückreicht. Sie wurde von Keale Couper im Rahmen seiner Masterarbeit an der Scola Cantorum Basiliensis umfassend untersucht, dokumentiert und mit anderen, ähnlichen Instrumenten verglichen. Auch hier ist wieder ein Musettenbass vorhanden.

Ebenfalls ein Musettenbass wurde in Aarwangen verwendet, zusammen mit zwei Kirchenfagotten; diese Instrumente befinden sich schon seit dem 19. Jahrhundert in der Sammlung des Historischen Museums Bern. Ein französisches Militärfagott wurde nur von 1816 bis zur Einführung der Orgel 1818 eingesetzt.

Instrumente aus Huttwil, Sammlung Eggimann, Belp: Barockposaune, zwei klassische Oboen, Musettenbass, Kirchenfagott.
Foto: Christoph Schuler



Es stellt sich bei diesen Sammlungen die Frage, ob und wie die Instrumente wirklich zusammen gespielt wurden, oder ob es mehr oder weniger zufällig entstandene Konglomerate sind, indem die Kirchgemeinden auch Altes und nicht mehr Gebrauchtes aufbewahrten.

So sind die Unterschiede in der Balance der Instrumente zum Teil sehr gross, und auch die Stimmtöne scheinen stark zu differieren. Die Oboen-Fagott-Ensembles entsprechen etwa den zeitgleichen Regimentsmusiken. In einigen Fällen waren sie noch ergänzt durch Klarinetten, beziehungsweise die Oboen wurden durch diese ersetzt (Melchnau).

Der sogenannte Musettenbass, ein exklusives Berner Kircheninstrument

Dieses Instrument ist mit bis heute 33 erfassten Originalen und Nachbauten dokumentiert (*Girard: S. 126 f*) und, neben den beiden erwähnten, in bedeutenden Sammlungen und Museen der Schweiz, Europa und Amerika zu finden.

Der Name «Musettenbass» ist ein Kunstprodukt der Musikwissenschaftler; wie das Instrument zu seiner Zeit genannt wurde, ist nicht bekannt. «Hautbois d'église» und «Trompette d'église» sind für die Romandie

belegt, sinngemäss würden «Kirchenoboe» oder «-trompete» gelten (wegen des trompetenartigen Schalltrichters, des lauten Klangs und der Spielhaltung) für den deutschsprachigen Bereich.

Es ist jeweils schwierig zu sagen und richtet sich nach den Umständen, ob es sich um einen Musettenbass oder eine normale Oboe handelt, wenn in den Quellen von «Hautbois» die Rede ist.

Der Musettenbass ist eine Art Oboe in der Tenorlage; die Bohrung ist jedoch enorm weit, die Wände des Korpus sind sehr dünn, sodass er trotz einer Länge von ca. einen Meter ganz leicht ist und dank dem gewundenen Anblasrohr nahezu waagrecht gegen vorne gehalten werden kann. Nur zwei Gifflöcher werden direkt mit den Fingern gedeckt, fünf weitere sind mit Klappen versehen, was für diese Zeit sehr modern war und die Griffweise erleichtert.

Im Widerspruch dazu steht die bei vielen Originalen erhaltene Lippen-scheibe, die Pirouette; diese ermöglicht das Spielen mit aufgeblasenen Backen, ohne Lippenkontakt zum Rohrblatt. So braucht der Spieler keinen geübten Ansatz, aber Klang und Lautstärke lassen sich nicht modulieren. Der Klang ist sehr laut und voll, durch das Doppelrohrblatt etwas schnarrend, und es ist ein Tonumfang von bis zu zwei Oktaven zu erreichen, was für den normalen Kirchendienst mehr als genügend war.

Der rekonstruierte Musettenbass.
Foto: Christoph Schuler



Der Typus des Musettenbasses ist einzigartig und nur für das Berner Herrschaftsgebiet belegt. Offenbar wurde er gezielt für den Einsatz in den Kirchen dieses Gebietes entwickelt und nicht einfach von einer verbreiteten Instrumentenbesetzung übernommen. Direkte Vorläufer sind nicht bekannt, die von der Bau- und Griffweise her ähnlichsten Instrumente sind Schalmeien aus Südfrankreich und Spanien, die allerdings viel kleiner und einfacher gebaut sind.

So ist es eine seltsame Laune der Geschichte, dass die sittenstrengen Pastoren und gnädigen Herren für den reformierten Gottesdienst im Lande Bern ausgerechnet auf ein Instrument aus dem katholischen Südeuropa, oder noch krasser, mit Ursprung aus dem islamischen Arabien kamen.

Ausklang und Erneuerung

In der Zeit nach 1800, teilweise auch schon vorher, waren in den meisten Kirchen des Kantons wieder eine Orgel oder mindestens ein Positiv, später ein Harmonium vorhanden.

Die Anschaffung einer Orgel war für die Gemeinden mit sehr grossen Kosten verbunden, die durch private Sammelaktionen und Spenden gedeckt werden mussten. Neben der Unzufriedenheit mit den Kirchenbläsern oder überhaupt fehlender Instrumentalmusik spielte für diese kostspielige Anschaffung das Prestige- und Konkurrenzdenken zwischen den Kirchgemeinden eine grosse Rolle. Von den Befürwortern einer Orgel wurden die Schwächen der Blasmusik bewusst hervorgehoben, beziehungsweise nichts für deren Verbesserung unternommen.

Hatten sich die Pfarrherren des frühen 18. Jahrhunderts noch gegen die Orgel in der Kirche als Ausdruck papistischer Vergangenheit gewehrt (*De Capitani: S. 97ff*), geriet sie nun geradezu zum Symbol reformierter, kirchlicher Musikpflege. Ihr voller, reiner Klang wurde neben den rauen, schrillen und oft schlecht intonierten Tönen der Blasinstrumente als «süsse Engelsmusik» angesehen, diese hingegen als «infernaler Lärm» abgetan (*Girard: S. 80*).

Zudem benötigt man zur Ausführung eines vierstimmigen Satzes nur einen ausgebildeten Musiker (nebst den Kalkanten, den Orgeltretern für den Blasbalg) und nicht vier oder mehr unzuverlässige, kostspielige und immer durstige Bläser.

Der anfänglich sehr geschätzte Bläserdienst scheint im Verlaufe des 18. Jahrhunderts zunehmend vernachlässigt worden und auf ein immer niedrigeres Niveau abgesunken zu sein, wie die vielen Klagen über die Kirchenmusikanten bezeugen.

Als Beispiel für diese Entwicklung soll hier Lotzwil angeführt werden:

1687 wurde erstmals ein Lehrgeld für einen Posaunisten ausgezahlt; 1712 bestand die Kirchenmusik aus drei Posaunisten und einem Zinkenisten; 1753 wurde ein neuer Zink angeschafft; 1780 der Zinkspieler durch zwei Klarinettenbläser ersetzt, und 1800 die ganze Kirchenmusik «wegen Unfleiss und Unfähigkeit» aufgelöst (*Stettler e. a.: S. 163f*). Die Kirchgemeinde Lotzwil musste sich von da an mit Vokalmusik bescheiden, bis 1866 eine Orgel angeschafft werden konnte.

So verschwanden die traditionellen Bläserensembles mit Holzblasinstrumenten und einzelnen Posaunen spätestens Anfang des 19. Jahrhunderts aus den Kirchen. Wie weit die nun frei gewordenen Instrumente zum Aufbau einer säkularen Musikkultur (Tanzmusik, Musikvereine) verwendet wurden, wäre eine weitere Untersuchung wert.

Eine Erneuerung der Bläserkultur fand aber auf anderem Gebiet statt: In freikirchlichen, pietistischen Kreisen, die nicht auf eine wohlhabende Staatskirche und feste Lokale zurückgreifen konnten, führte das Bedürfnis nach Instrumentalmusik im Gottesdienst an der Wende zum 20. Jahrhundert zur Gründung neuer Bläserensembles, den Posaunenchor. Diese waren von Anfang an nicht nur mit Posaunen, sondern vor allem mit den neu entwickelten Ventil-Blechblasinstrumenten ausgerüstet. Sie boten auch nicht nur ein paar wenigen Bläsern Gelegenheit, ihr Lob zu Ehren Gottes (Psalm 150) mit Musik auszudrücken, sondern einer Vielzahl von Gemeindemitgliedern. Die Instrumente wurden meist über einen gemeinsamen Fonds angeschafft und den interessierten Bläsern zur Verfügung gestellt, auch die Ausbildung erfolgte (und erfolgt) durch den Posaunenchor.

Unterschieden sich die Posaunenchor in Besetzung und Instrumentierung kaum von den zeitgleich entstehenden Blasmusiken, so wurde doch durch das spezifische Repertoire und speziell durch dessen Notationsweise (die B-Instrumente werden klingend notiert, nicht transponierend) eine Abgrenzung zu diesen gesucht.

Im frühen 20. Jahrhundert kamen die Impulse vor allem aus Deutschland (Johannes Kuhlo, Wilhelm Ehmann), heute spielt der angelsächsische Einfluss in Besetzung (oft Brass-Band-Besetzung) und Repertoire eine grössere Rolle. Besonders wird auch die Nähe zu Chören mit einer ähnlichen Ausrichtung gesucht (Gospelchöre).

Die Schweizer Posaunenchor sind seit 1907 im christlichen Musikverband

Schweiz CMVS organisiert; der Kanton Bern stellt mit 29 Vereinen mehr als die Hälfte (Sektionen Bern Mittelland-Jura 7, Emmental-Oberaargau 10, Berner Oberland 11 Vereine).

So gibt es im 21. Jahrhundert immer noch Bläserensembles mit christlich-religiösem Hintergrund wie um 1700, die Ausrichtung, das Repertoire und die Trägerschaft haben sich aber sehr gewandelt, und zwischen den beiden Typen gibt es keine kontinuierliche Entwicklung oder Verbindung.

Quellenverzeichnis

Bachmann-Geiser, Brigitte: Europäische Musikinstrumente im Bernischen Historischen Museum, Bern 2001. | Baines, Antony: Woodwind instruments and their History, London 1957. | Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis, Bd. V, hrsg. Peter Reide-meister, Basel 1981. | Bate, Philipp: The Oboe, London 1956. | Brönnimann, Fritz: Der Berner Zinkenist und Generalmusikdirektor von Bern, Dissertation Bern 1919. | De Capitani, François: Musik in Bern, Archiv des historischen Vereins des Kantons Bern, 76. Band 1993. | Girard, Alain: Les Hautbois d'église et leur enigme; Mitteilung der Freunde Alter Musik Heft Nr. 2 2001. | Gugger, Hans: Die Bernischen Orgeln, Bern 1978. | Neumeier, Barbara: Der Pommer, Bauweise, Kontext, Repertoire, Sinzig 2015. | Rubi, Christian: Gesang und Musik finden Eingang in die Kirchen des Kantons Bern, Jahrbuch des Oberaargaus 1984. | Roder, Martin: Transponiertes Psalmenbuch Bern 1676, in: Musik und Gottesdienst 60, Jg. 2006. | Staehelin, Martin: Der sogenannte Musettenbass, Jahrbuch des Hist. Museum Berns, Jg. 1969 / 70. | Stettler, Karl; Rubi, Christian; Herzig, Georges: Die Kirchgemeinde Lotzwil, Lotzwil 1983.

Christoph Schuler (* 1957) arbeitet 60 Prozent als Lehrer für bildnerisches und technisches Gestalten am Gymnasium Oberaargau. Somit bleibt ihm genügend Zeit, in seine Welt der Instrumente einzutauchen. 1980 baute er sein erstes Instrument: einen Tenor-Dulzian. Seither hat er in seiner Langenthaler Werkstatt auf dem Porziareal mehr als 1000 weitere historische Holzblasinstrumente hergestellt. Seine Kundschaft ist sehr international, momentan liegen auf seinem Tisch parat: Drei Douçaines und eine Schalmei nach Japan, sieben Douçaines nach London, drei nach Basel und ein gerader Zink nach Deutschland.

Christoph Schuler fertigt alles selber von Hand an, nicht nur die Holzteile, auch die Rohrblätter, die Mundstücke, die Klappen und Anblasrohre aus Messing, die Lederfassungen – er ist Schreiner, Drechsler, Kupferschmied. Und noch vieles mehr: Denn zu seiner Arbeit gehören auch die Wissenschaft und das Forschen über die historischen Instrumente – sowohl über die Geschichte, als auch über das Klangverhalten. Und schlussendlich ist er auch Musiker. Er spielt seine Instrumente oft selber, entweder solo oder in verschiedenen Formationen, was für den Instrumentenbau viele Vorteile mit sich bringt.

Und der Aufwand für die Herstellung eines Instruments? Beispielsweise ein gerader Zink aus einem einzigen Stück Holz kostet um die 300 bis 400 Franken und gibt einen guten Vormittag zu tun. Ein krummer Zink, der aus zwei Holzteilen besteht, von Hand ausgeschnitzt und mit Leder bezogen wird, gibt zwei Tage zu tun und kostet das Doppelte. Um grössere Instrumente zu bauen, wie einen Bass-Pommer (ganz rechts im Bild), benötigt er nicht selten bis zu zwei Wochen. Natürlich restauriert und flickt er auch, oder fertigt Ersatzteile an.

Eine besondere Herausforderung bildet der Nachbau von ganz seltenen und alten Instrumenten. Mit zum Teil nur spärlichen Informationen über damaliges Aussehen, Klang und Verwendung, interpretiert und tüftelt Christoph Schuler so lange herum, bis er das Gefühl hat, dem historischen Blasinstrument ganz nahe zu sein. *(Daniel Gaberell)*

Christoph Schuler in
seiner Werkstatt.
Foto: Daniel Gaberell

