

Hochzeitsmusiken in Patrizierhäusern des Ostseeraums im 17. und 18. Jahrhundert

In meinem Beitrag zu Hochzeitsmusiken im Ostseeraum des 17. und 18. Jahrhunderts – den Fokus lege ich auf Pommern – möchte ich der Frage nachgehen, inwiefern Gelegenheitsmusik – also Musik, die zu einmaligen Gelegenheiten komponiert wurde, wie Hochzeits- oder Beerdigungsmusiken – auch Hausmusik sein konnte.

Was verstehen wir aber unter Hausmusik? – Der bis heute übliche, wenn auch verblasende Begriff der Hausmusik etablierte sich erst im Laufe des 19. Jahrhunderts, und zwar nur im deutschsprachigen Bereich.¹ Er basiert allerdings (im Unterschied zu der von der Adelskultur geprägten „Kammermusik“) auf einer bürgerlichen Musikkultur der Musikliebhaber, die als breites gesellschaftliches Phänomen bereits im 18. Jahrhundert blühte, ohne diesen Begriff zu verwenden.² Zentral hierfür scheint die nicht mehr wesentlich repräsentative, vielmehr subjektive, persönliche, intime Zugangsweise zur Musik zu sein, in der sich neue Ideale wie das der Natürlichkeit und des geschmackvollen Dilettanten verbinden. – Das ältere Verständnis der Gelegenheitsmusik und der Gelegenheitsdichtung, allgemein des Gelegenheitsschrifttums, steht dazu eher im Gegensatz; denn hier ging es um quasi objektive biographische Ereignisse, wie Geburt, Hochzeit, Tod oder auch öffentlichere Angelegenheiten wie Promotionsfeiern, Inthronisationen etc.³

Aber es gibt noch einen anderen, vorübergehend vergessenen Begriff der Hausmusik, der im frühen 17. Jahrhundert aufkam und sich auf die Pflege einfacher geistlicher Musik in protestantischen Wohnhäusern bezieht; er geht auf Martin Luther selbst und seine familiäre Andachtspraxis zurück. Passt dieses Verständnis von Hausmusik vielleicht besser zur Gelegenheitsmusik oder kann man in dieser womöglich eine Brücke zwischen dem alten und dem neuen Hausmusikbegriff sehen?

Immerhin ist ein beträchtlicher Teil der älteren Gelegenheitskunst nicht nur in Kirchen und Palästen, sondern auch in Bürgerhäusern zu verorten. Und die gab es bekanntlich nicht erst seit dem 18. Jahrhundert. Die Gründung befestigter Städte, in denen vorzugsweise Handwerker und

¹ Vgl., auch im Folgenden, Erich Reimer, *Hausmusik*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (1976).

Bitte Seitenzahlen einfügen.



² Siehe Helmut Haack, *Hausmusik*, in: *Riemann Musiklexikon*, Sachteil, Mainz 1967, S. 369.

³ Bemerkenswert ist hier die Neuinterpretation des Begriffs Gelegenheitsdichtung durch Goethe, der darunter das Dichten aus dem ganz persönlichen spontanen Erleben verstand. Könnten Sie hier bitte die entsprechende Textstelle nachweisen?



Kaufleute lebten, erreichte ja schon im 13. Jahrhundert einen ersten Höhepunkt. Dies gilt auch für den Ostseeraum, in dem zahlreiche Städte gebaut wurden, oft nach dem Vorbild Lübecks, der „Mutter der Ostsee“, und mit der Verfassung des lübischen Rechts (z.B. Rostock, Stralsund, Greifswald, aber auch Riga und Reval [heute Tallinn]). Der ebenfalls von Lübeck dominierte Hansebund festigte die bürgerlich-kaufmännische Struktur und die kulturelle Verbundenheit innerhalb des Ostseeraums. Freilich wissen wir wenig über die Musik, die in den Häusern dieser Städte gepflegt wurde, noch weniger als über die Musik des schriftkundigen Klerus oder des Adels. Von einer entwickelten Musikkultur in Bürgerhäusern kann wohl erst im Zeitalter des Humanismus gesprochen werden, als das gehobene Bürgertum an den Errungenschaften der Gelehrten, die häufig noch aus Klerikerkreisen hervorgingen, teilnahm. Dazu gehörte nicht nur eine gewisse literarische Bildung, sondern auch das mehrstimmige Singen z. B. von Volksliedbearbeitungen in Tenorliedern oder das Musizieren mit Instrumenten, die sich über das Niveau der von Sebastian Virdung 1511 als „Lumpeninstrumente“ abgetanen Volksinstrumente erheben. **Fußnote zu Sebastian Virdung, Musica getutscht, Basel 1511, Seite ???** Ein solches häusliches Musizieren zeigen schon am  Ausgang des Mittelalters die Holzschnitte des Israhel van Meckenem.⁴

Verglichen mit dem niederländischen oder auch mitteldeutschen Raum war häusliches Musizieren im Ostseeraum zu dieser Zeit sicher weniger entwickelt, doch erscheint das Verdikt des Reformators Johannes Bugenhagen „Pomeranus non cantat.“ eine einseitige Zuspitzung zu sein, erst recht im 17. Jahrhundert.⁵ 1647 ließ der Stralsunder Organist Johann Martin Rubert zu seinen publizierten weltlichen *Musicalische[n] Arjen* in der Generalbassstimme ein Bild drucken, das eine größere Szene häuslichen Musizierens darstellt, dazu die Inschrift: „Musica noster amor“. ⁶

<<Abbildung 1 einfügen>>

Abb. 1 **Titel?** aus: Johann Martin Rubert, *Musicalische Arjen, Erster Theil, Mit 2. 3. Vocal- und 2. 3. Instrumental-Stimmen...*, Stralsund 1647, Kupferstich in der Generalbassstimme. 

Bemerkenswert für unser Thema ist, dass die Sammlung 20 Schäferlieder enthält, die vor allem als Hochzeitsmusiken zu gebrauchen waren und zum Teil für bestimmte Hochzeiten gedacht waren. Den freizügigen Texten entsprechend, die mit der Musik, wie der Komponist im Vorwort schreibt, „der belustigung“ dienen, scheint die dargestellte Gesellschaft mit einem gewissen Übermut zu musizieren. Sie steht damit nicht nur in deutlicher Distanz zum älteren geistlich geprägten

⁴ Siehe die Abbildungen in Edmund A. Bowles, *Musikleben im 15. Jahrhundert*, Leipzig 1977, S. 99 (*Musikgeschichte in Bildern*, Bd. III, 8).

⁵ Wiedergegeben nach Burkhardt Köhler, *Pommersche Musikkultur in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, St. Augustin 1997, S. 266, siehe dazu ebenda S. 40.

⁶ Johann Martin Rubert, *Musicalischer Arjen Erster Theil*, Stralsund 1647. Siehe dazu Hans Engel, *Pommersche Gemeinschaftsmusik vor 300 Jahren*, in: *Das Bollwerk* 6 (1935), S. 201 f., und Köhler, *Musikkultur* (wie Anm. 5), S. 266 und 276 f.

Hausmusikbegriff, sondern hat sich auch von der humanistischen Gemessenheit und Gelehrtheit des 15. und 16. Jahrhunderts entfernt, die der erste Nährboden für die seit Mitte des 16. Jahrhunderts entstehenden Strukturen des Gelegenheitsschrifttums war. Am Anfang stand wohl ein freundschaftlicher Austausch von Grußadressen unter humanistisch gebildeten Männern, etwa in Stammbuchblättern, in der Regel in lateinischer, manchmal auch griechischer Sprache. Immer häufiger wurden solche kunstvollen Sprüche auch vertont, vorzugsweise als Kanon, was den elitären Charakter der Bildungskreise im Sinne einer *musica reservata* unterstrich.

Als Hochzeitsmusiken erschienen solche Kanons in der großen Sammlung pommerscher Gelegenheitsschriften, den *Vitae Pomeranorum*, erstmals 1608, überhaupt die frühesten Noten in der ganzen Sammlung.

<<Abbildung 2 einfügen>>

Abb. 2 Zwei Kanons **Sollten hier die Titel genannt werden?** von Casparus Otthomannus,  *Nuptijs Gentris antiquitate et virtutis* [...], Hochzeit von Balthasar Witte und Anna Scheukirchen, Greifswald 1608 (Übertragung: Peter Tenhaef)

Nach und nach etablierten sich bestimmte Gelegenheiten, auf die bezogen die Klienten ihre Patrone mit sprachlichen, mitunter auch musikalischen Kunstprodukten bedachten. In bürgerlichen Kreisen wechselten die Rollen von Klient (Produzent) und Patron (Adressat) ständig, was zu einer gesellschaftlichen Egalisierung und Stabilisierung der Konventionen des Gelegenheitsschrifttums und der entsprechenden Feststrukturen beitrug.

Diese quasi republikanische Wechselseitigkeit der Beteiligten wurde durch das im späteren 16. Jahrhundert veränderte politische Ideal und Lebensgefühl nur zum Teil tangiert. Der Absolutismus mit seinem extremen Gefälle von Herrscher und Beherrschten spielte in „hoffernen“ Regionen wie den Handelsstädten an der Ostsee keine zentrale Rolle. Vielmehr blieb hier die lokale bürgerlich-republikanische Verfassung der Städte in ihrer hanseatischen Tradition oder nach niederländischem Vorbild dominant. (Die Republik der Vereinigten Niederlande war der Haupthandelspartner und das bewunderte Ideal der Ostseestädte.)

Von größerer Bedeutung für die bürgerliche Musikkultur waren auf die Dauer allerdings stilistische Einflüsse des neuen „barocken“ Lebensgefühls. War im humanistischen Zeitalter der selbstbeherrschte Gelehrte der Idealtypus, so trat an seine Stelle jetzt der leidenschaftlich kämpfende Heros. Dies führte nicht nur in Adelskreisen zu einer Theatralisierung und Pathetisierung von Leben und Kunst, sondern wirkte sich als Vorbild allmählich auch bis in bürgerliche Kreise aus: vom *consortium* (Gemeinschaft) und *concertus* (Einklang) zum *concerto* (Wettstreit). Wie in der zunächst konservativ orientierten Kirchenmusik, so drangen auch in die

bürgerliche Hausmusik barocke Affektmomente zunehmend ein, wenn auch nicht im selben Maß wie in der fürstlichen Kammermusik.

In der Hofmusik und überhaupt Hofkultur kam es über die zunehmende Integration menschlicher Affekte, die aus der Musik erst eine eminente Ausdruckskunst machte (wie vor allem in Madrigal und Oper), zu einem veränderten, mehr weltlichen Verständnis von Repräsentation. Jetzt stand nicht mehr die Verherrlichung Gottes durch seine Repräsentanten im Zentrum, sondern der Adelige selbst. Diese neue Auffassung wirkte sich auch auf die Kirchenmusik und die bürgerliche Musik aus. Letztere hatte, gerade wenn sie als Gelegenheitsmusik aufgeführt wurde, eine bestimmte Repräsentationsfunktion, nämlich für den Rang der jeweiligen Patrizierfamilie. Allerdings gab es dabei je nach Anlass und Aufführungsort Abstufungen zwischen großer Öffentlichkeit und relativer Privatheit.

Von immenser Bedeutung für die veränderte Auffassung von Repräsentation, d. h. für ihre wesentliche Herauslösung aus dem religiös fundierten Kontext, war die Reformation. Hatten im Mittelalter letztlich alle Lebensbereiche unter religiös-kirchlichen Vorzeichen gestanden, so war seit der Reformation und ihrer Zwei-Reiche-Lehre eine mehr oder weniger deutliche Trennung von geistlichen und weltlichen Angelegenheiten üblich geworden. Damit muss nicht unbedingt eine Trennung von öffentlichen und privaten Angelegenheiten verbunden sein. Politische wie persönliche Ereignisse, etwa Geburt, Ernennungen oder auch Hochzeit, wurden aber hinfort als wesentliche weltliche Angelegenheiten betrachtet. Bei Inthronisationen und bei Trauerfeiern spielten freilich auch geistliche Aspekte weiter eine gewisse Rolle (wegen des Gottesgnadentums der Herrscher und des ewigen Seelenheils der Verstorbenen). Aber selbst hier ist in den Gelegenheitsschriften des öfteren festzustellen, dass von Gott verblüffend wenig oder gar nicht die Rede ist.⁷

Neben den Trauermusiken (Epicedien) machen die Hochzeitsmusiken (Epithalamien) die Hauptmasse der Gelegenheitsgedichte und –musik aus.

Gerade bei den Hochzeitsmusiken des protestantischen Bürgertums ist eine spezifische Verweltlichung zu beobachten. Voraussetzung war dafür die Entsakralisierung der Ehe durch die evangelische Theologie, ungeachtet der Gottgewolltheit der Ehe und ihrer weiteren Einbindung in ein christliches Weltbild. So war es keineswegs mehr notwendig, die Ehe in einer Kirche zu schließen. Schon Martin Luther soll Eheschließungen demonstrativ gerne *vor* der Kirche vorgenommen haben. Später wurde es üblich, besonders bei Patriziern, die entsprechende

⁷ In katholischen Regionen blieb die Verflochtenheit von weltlichen und geistlichen Aspekten noch jahrhundertlang viel stärker als in protestantischen – noch im 19. Jahrhundert führte dies zum sogenannten Kulturkampf –; das dürfte einer der Gründe dafür sein, dass sich hier die Tradition eines eigenständigen Gelegenheitschrifttums viel weniger etablierte als in protestantischen Regionen.

Räumlichkeiten besaßen, die Ehe im eigenen Haus zu schließen, wo auch gleich die Hochzeitsfeier stattfand.⁸ Gleichwohl waren diese Feiern nicht so privat wie heute oder seit 200 Jahren. Das zeigt sich gerade auch an der Musik, die hier gespielt wurde. Diese bestand in der Regel wohl nicht aus christlicher Hausmusik, sondern neben den eigens für diesen speziellen Anlass gedichteten und vertonten Gelegenheitsgesängen vor allem aus allerlei Tänzen.⁹ Die Musiker waren aber nicht die Hausbewohner selbst, auch nicht deren Gäste, sondern, wie fast überall vorgeschrieben, offizielle Stadtmusiker. Hier gibt es einen wesentlichen Unterschied zum späteren Verständnis von Hausmusik, bei dem gerade das Selbermachen zentral ist. (Übrigens wurde auch die Kirchenmusik bis ca. 1800 fast nur von Berufsmusikern und amtlichen Chorknaben ausgeführt und nicht etwa von bürgerlichen Laien-Kirchenchören, wie seitdem üblich.)

Wie gesellschaftlich etabliert nicht nur das reguläre Aufführen, sondern auch das Verfassen von Gelegenheitsmusiken war, zeigt das Beispiel der pommerschen Hauptstadt Stettin. Von den 113 erhaltenen Gelegenheitsmusiken der in der Greifswalder Universitätsbibliothek überlieferten Sammlung *Vitae Pomeranorum* sind weit über die Hälfte Hochzeitsmusiken aus Stettin.¹⁰ Sie wurden fast alle von den Organisten der Stadt in den Jahren zwischen 1650 und 1720 vertont, seit ca. 1670 in Form und Besetzung durchaus ähnlich, so dass man von einer regelrechten „Schule“ sprechen könnte. Zu nennen ist hier besonders der Buxtehude-Schüler Friederich Gottlieb Klingenberg, des weiteren Julius Ernst Rautenstein, Hieronimus Jenn(e)rich, Michael Rohde, Christian Spahn und Theophilus Andreas Volckmar.¹¹ Behindert wurde diese kreative Produktion zuletzt durch den großen Nordischen Krieg (1700-1721) und anschließend durch den Übergang Stettins von Schweden an Brandenburg-Preußen. Friedrich Wilhelm I. duldet auch hier keinen Luxus und verbot etwa bei Beerdigungen die Neukomposition von Epicedien.¹²

Aber auch sonst waren Beerdigungen, Hochzeiten und andere Feierlichkeiten einem heute kaum mehr vorstellbaren Reglement unterworfen. Aus zahlreichen Städten sind Hochzeitsordnungen überliefert, die sehr oft auch die Musik betreffen. Zweck solcher Ordnungen war eine Verhinderung der kostspieligen Prachtüberbietung zwischen den konkurrierenden Patrizierfamilien, vor allem aber

⁸ Vgl. Köhler, *Musikkultur* (wie Anm. 5), S. 89. Außerdem gab es städtische Häuser für Hochzeiten und andere Festivitäten; siehe Beate Bugenhagen, *Die Musikgeschichte Stralsunds von der Einführung der Reformation bis zum Ende des 17. Jahrhunderts*, Wien u. a. 2015, bislang S. 281 bitte aktualisieren.

⁹ Z. B. die Tanzsuiten Johann Vierdancks für zwei Violinen und Generalbass, I. Teil erschienen 1637 in Stralsund (*Erster Theil Newer Pavanen, Gagliarden, Balletten vnd Correnten*), dürften dem Vorwort nach vornehmlich für diesen Zweck komponiert worden sein; vgl. Bugenhagen, *Musikgeschichte Stralsunds* (wie Anm. 8), bislang S. 308 bitte aktualisieren.

¹⁰ Siehe Peter Tenhaef, *Gelegenheitsmusik in den Vitae Pomeranorum, Historische Grundlagen, Ausgewählte Werke, Kommentar und Katalog (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 8)*, Frankfurt am Main 2000, S. 32-37, 69-80, 87-116, 139-141, 144-146, 164-203.

¹¹ Siehe Werner Schwarz, *Pommersche Musikgeschichte. Historischer Überblick und Lebensbilder*, 2 Bde., Köln u. Wien 1988 und 1994 sowie Peter Tenhaef, *Die Stettiner Kantatenschule*, in: Ekkehard Ochs, Peter Tenhaef, Walter Werbeck (Hrsg.), *Stettiner Komponisten*, Frankfurt (Main) 2004, S. 67-75 (*Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft*, Bd. 11).

¹² Verordnung vom 19. September 1732, siehe Werner Freytag, *Musikgeschichte der Stadt Stettin im 18. Jahrhundert*, Greifswald 1936, S. 4f.

eine Einhaltung der Standesgrenzen.

Für den Fall Stralsund hat Beate Bugenhagen die städtischen Verordnungen beispielhaft untersucht.¹³ Darin sind die Privilegien der Musiker sowie die ständische Hierarchie der Hochzeiten detailliert festgelegt.¹⁴ Die größten Privilegien genoss der Stadtmusicus (Kunstpfeifer, Stadtpfeifer, auch Kunstgeiger), der mit seinen Gesellen alle Hochzeiten des ersten und zweiten Standes bespielen durfte; dabei wurde das „Große Spiel“ (mit Zinken, Trompeten und Posaunen) verwendet.¹⁵ Besonders der Gebrauch von Trompeten zeigt die Orientierung der höchsten bürgerlichen Stände an der höfischen Musik des Adels.¹⁶ Der Kure (Türmer) mit seinen Gesellen sowie andere in der Stadt zunftmäßig organisierte Musiker waren demgegenüber benachteiligt und mussten sich mit Engagements bei „gemeinen Hochzeiten“ des dritten Standes zufrieden geben, wo man in der Regel mit Streichinstrumenten und Pfeifen spielte. Sie mussten sich auf der anderen Seite aber auch gegen die Beschäftigung der immer beliebteren und oft billigeren Laienmusiker durchsetzen. Diese waren, sofern die privilegierten Musiker darauf keinen Anspruch erhoben, offiziell nur für „fremde Hochzeiten“ zugelassen, d. h. bei Brautleuten ohne Stralsunder Bürgerrecht, wurden aber auch gern außerhalb der Stadt in den zu Stralsund gehörigen Dörfern verwendet. Auch diese offiziell als Pfuscher, Böhnhasen oder Bierfiedler bezeichneten Musiker waren nur zum Teil Laienmusiker im späteren privaten Sinn. Viele von ihnen waren „altersbedingt oder aufgrund körperlicher Gebrechen aus dem Militär ausgeschiedene Soldaten, die durch das Musizieren versuchten, ihr Einkommen aufzubessern“.¹⁷ Mitunter, vor allem in späterer Zeit, traten an ihre Stelle auch umherreisende Virtuosen oder Musikertrupps.

Ein noch nicht erwähnter Sinn der Hochzeitsordnungen lag in der Zurückdrängung exzessiver Verhaltensweisen, wie sie bei hochzeitlichen Gelegenheiten immer wieder zu Tage traten, zumal in einer derartig repressiven Gesellschaft. Dabei wurden die Musik und besonders die Tänze verdächtigt, solche Exzesse zu befördern, vor allem natürlich, wenn sie von „Pfuschern“ gespielt wurden. Die Stralsunder Hochzeitsordnung von 1570 z. B. fordert von den „dentzen“, dass man sich darin „tuchtig, schamhaftig vnd in geberden vnergerlick betogen vnd alles vntemliken vordreien, lopens vnd küselndes metigen schall, by willkorlicher vnnalatlischer straffen.“¹⁸

¹³ Bugenhagen, *Musikgeschichte Stralsunds* (wie Anm. 8), **bisher S. 278ff. Bitte aktualisieren.** Vgl. auch Hans Engel, *Musik und Musikleben in Greifswalds Vergangenheit*, Greifswald 1929, neu herausgegeben und erweitert von Ekkehard Ochs und Lutz Winkler, Frankfurt (Main) 2000, S. 5-7 (*Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft*, Bd. 9).

¹⁴ Die Ordnungen stammen aus den Jahren 1570, 1670, 1685 und 1702; siehe Bugenhagen, *Musikgeschichte Stralsunds* (wie Anm. 8), **bisher S. 279. Bitte aktualisieren.**

¹⁵ Siehe Bugenhagen, *Musikgeschichte Stralsunds* (wie Anm. 8), **bisher S. 280. Bitte aktualisieren.**

¹⁶ Vgl. Köhler, *Musikkultur* (wie Anm. 5), S. 105.

¹⁷ Mirko Soll, *Verrechtlichte Musik: Die Stadtmusikanten der Herzogtümer Schleswig und Holstein*, Münster 2006, S. 342-344 (*Kieler Studien zur Volkskunde und Kulturgeschichte*, Bd.5).

¹⁸ Nach Bugenhagen, *Musikgeschichte Stralsunds* (wie Anm. 8), **bisher S. 281, Anm. 43. Bitte aktualisieren.**



Burkhardt Köhler führt dazu allgemeiner aus:

„Die in den pommerschen Hochzeitsordnungen fixierten Verbote lassen mittelbar darauf schließen, wie man damals tanzte. Vorrangig kritisierte man: Schamlose Gebärden, Vordrängeln, Erregen von Ärger, öffentliches Küssen und vielfältiges Verdrehen. Die Männer würden sich wie wilde Gesellen gebärden, und die Frauen tanzten sogar unter sich. Bei den Studentenhochzeiten gab es wegen der Vortänze große Schlägereien und Blutvergießen. 1624 sah man sich in Anklam veranlasst, die bei den Tänzen sichtbar werdenden Ferkelleien ('Faerkellen') zu verbieten. Es sei an dieser Stelle daran erinnert, daß die zu jenen 'sittlichen Verfehlungen' führende Tanzmusik nicht mit den stilisierten kammermusikalischen Tänzen identisch war.“¹⁹

Freilich rutschte mitunter auch die gedruckte freizügige oder „jungfrauenfeindliche“²⁰ Hochzeitsdichtung und –musik durch das Sieb der pommerschen Zensur, wie die schon erwähnten *Arjen* Johann Martin Ruberts von 1647:

<<Abbildung 3a, b einfügen>>

Abb. 3a, b Canzonetta *Ihr schwarzen Augen* aus: Johann Martin Rubert, *Musicalische Arjen, Erster Theil, Mit 2. 3. Vocal- und 2. 3. Instrumental-Stimmen* [...], Stralsund 1647

In der Praxis häufiger „sang und tanzte man nach den (ungedruckten und damit schlechter zu kontrollierenden) bekannten und beliebten Buhlen- und Reiterliedern und trug die mit Spannung erwarteten zweideutigen Hochzeitsgedichte und Hochzeitsrätsel vor.“²¹

Damit kommen wir zu den inhaltlichen Aspekten der Hochzeitsmusiken. Nicht nur die Hochzeiten und die Hochzeitsmusik sind in den protestantischen Städten aus dem geistlichen Bereich mehr oder weniger ausgegliedert, auch die vertonten Texte der Gelegenheitsmusik zeigen eine deutliche Verweltlichung. Im frühen 17. Jahrhundert finden sich noch häufig biblische Texte, insbesondere aus dem Hohelied, das freilich, ohne symbolisch-theologische Interpretation, bereits als weltliche Liebesdichtung erscheint. Zu nennen sind hier etwa die frühen Königsberger Epithalamien von Johann Eccard und Johann Stobaeus.

Von Gott ist auch in anderen Hochzeitsgesängen wenig die Rede, eher schon von antiken Göttern, die jetzt in gelehrter Bildungsmanier nicht nur vom Adel, sondern auch vom Bürgertum in

¹⁹ Köhler, *Musikkultur* (wie Anm. 5), S. 90.

²⁰ Ebenda, S. 42.

²¹ Ebenda, S. 90.

Anspruch genommen werden.

<<Abbildung 4 einfügen>>

Abb. 4a,b Petrus Crohn, *Blumen-geziertes Liebes-Gedicht* [...], Hochzeit von M. Peter Stamm und Margarethe Elver, Greifswald 1673, Symphonia und Aria mit den ersten beiden Strophen

Wie der Skandinavist Walter Baumgartner bei Untersuchung von Stralsunder und Lübecker Hochzeitsgedichten festgestellt hat, spielen in diesen Dichtungen nicht nur amouröse Motive der antiken Mythologie eine große Rolle, sondern auch konkretere erotische Anspielungen, die sowohl mit einem gewissen Über-die-Stränge-schlagen spielen als auch die Funktion einer vorbereitenden Sexualaufklärung in letzter Minute (insbesondere für die Braut) haben. **Nachweis Walter** 

Baumgartner? Mitunter finden sich hier auch antikatholische Reflexe gegen das zölibatäre Mönchtum. – Die Einstellung der protestantischen Theologen zur Sexualmoral war freilich keineswegs liberaler, wie etwa die Auslassungen eines Straßburger Geistlichen zur „Erlaubnuß bescheidener hochzeitlicher Fröligkeit“ zeigen.²² Diese bestehe nämlich nicht „in wütender Fresserey und Füllerey / und unzeitigen / üppigen Tantzen / in verdächtigen Venusspielen: sondern in holdseligem Gespräch / in Auffgebung und Auflösung feiner lustiger Rätseln /in Epitalamiis und Hochzeits-Liedern / so zur Zucht und Vnterweisung gedichtet werden. Hinweg mit dem Teuffels-Speichel / was hat Venus und Cupido bey den Christen zu thun?“ 

Nachweis bitte einfügen

Baumgartner kommentiert dies mit den Worten:

„Die Rätsel, die barocken Hochzeitsgedichten beigefügt waren, sind aber in Wirklichkeit höchst zweideutig und lenken die Gedanken gezielt auf Sexualia, bevor die harmlose Lösung bekannt gegeben wird. Und es wimmelt in den Hochzeitsgedichten von Venus, Cupido, Astrild, Pan, Nymphen und anderen antiken und nordischen Göttern und Halbgöttern, die auf vorchristliche und frühneuzeitliche häretische Liebeskonzeptionen verweisen.“²³

Auch musikalisch ist in Epithalamien im Laufe des 17. Jahrhunderts eine immer stärker werdende

²² Zitiert nach Hans-Georg Kemper, *Hölle und „Himmel auf Erden“*. *Liebes-, Hochzeits- und Ehelyrik in der frühen Neuzeit*, in: Walter Haug (Hrsg.), *Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*, Tübingen 1999, S. 30-77, hier S. 49 f. (*Fortuna Vitrea*, Bd. 16).

²³ Walter Baumgartner, „*Der heiße Trieb der Wunder-reichen LIEBE*“. *Lust kontra Lehre: Anlässlich Petter Olufsson Warnmarcks und Gunno Eurelius Dahlstiernas Gedichten zu einer Hochzeit in Stralsund 1696*, in: *skandinavistik* 31 (2001), S. 1-23, hier S. 2.

Abkehr von konservativ-kirchlichen Formen wie Motette oder geistlichem Kantionalsatz zu beobachten, die in Epicedien noch länger in Gebrauch sind.

Im frühen 17. Jahrhundert komponierte etwa der Lasso-Schüler Johann Eccard in Königsberg noch viele polyphone Hochzeitsmusiken über biblische Texte. Die Faktur solcher Werke schwankt zwischen der motettischen Tradition und deren weltlicher Verfeinerung im Madrigal, behält so aber immer noch eine gewisse Nähe zur geistlichen Vokalpolyphonie.

Ganz und gar weltlich erscheinen dagegen anspruchslose Villanellensätze, wie die 1620 in Greifswald gedruckten *OAH GAMIKH* von Petrus Brunnemann auf einen vulgären plattdeutschen Text: „Godn Dach gy leven Lüd...“

<<Abbildung 5a, b einfügen>>

Abb. 5a, b Petrus Brunnemann, Ode *Gamike in Sacram conjugii festivitatem* [...], Hochzeit von Gualterius Lyndsay und Barbara Eßkein, Greifswald 1620



Die musikalische Hauptgattung, die sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts besonders im Bereich der Hochzeitsmusiken durchsetzte, ist aber die Ritornellarie. Hier wird eine Reihe von Strophen kurzweilig durch meist tänzerische Instrumentalritornelle unterbrochen.

<<Abbildung 6a, b, c einfügen>>

Abb. 6a,b,c Hieronimus Jennerich, Titelblatt und Aria aus: *Der wolgeschlossene Kauff=Handel* [...], Hochzeit Wolfgang Siegmund Kohler und Agnisa Sophia Utecht, Stettin 1693

Die im frühen 18. Jahrhundert allgemein zu beobachtende Erweiterung zu ganzen Kantaten war für bürgerliche Kreise meist zu aufwändig und blieb in der Regel adeligen oder institutionellen Auftraggebern vorbehalten. Von diesen zum Teil sehr umfangreichen Werken wurden meistens nur die Texthefte gedruckt; die handschriftlich überlieferten Noten, die ja nur für einen einzigen Anlass komponiert wurden, gingen in der Regel verloren. Ein Ausnahme stellen die in der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern überlieferten Hochzeits- und Geburtstagskantaten des herzoglichen Hofes in Schwerin dar. Sie sprengen aber in jeder Hinsicht den Begriff der Hausmusik. In bürgerlichen Kreisen kam stattdessen seit Mitte des 18. Jahrhunderts eine Orientierung der Gelegenheitsmusik an der neuen Mode des simplen Klavierliedes und seines Natürlichkeitsideals in Betracht.

<<Abbildung 7 einfügen>>

Abb. 7 Anonym, *Ein Liedchen von der Liebe*, Hochzeit Ernst König und Martha Holst, Riga 1793

Was die Art der Gelegenheiten betrifft, so fokussierte man diese jetzt ziemlich einseitig auf Hochzeiten. (Offizielle Trauergedichte und –musiken etwa wurden vielfach schon seit längerem als „abgeschmackt“ angesehen.) In ihrer zunehmend subjektiven Färbung und in ihrem Niveauanspruch ähneln diese Stücke zum Teil schon modernen Hochzeitszeitungen, die am Simplizitätsideal festgehalten haben. Dabei erreichen sie einen Grad an Privatheit, der sie mit der übrigen nicht-anlassbestimmten Hausmusik der Zeit verbindet. Gleichzeitig löste sich damit aber auch die Gelegenheitskunst als gesellschaftlich tragendes, repräsentatives Phänomen auf.

Vor diesem Punkt dürfte meine eingangs gestellte Frage, ob die Epithalamien, wenigstens in bürgerlichen Kreisen, eine Art Hausmusik waren, etwa so beantwortet werden: Ja, diese Musik fand in Bürgerhäusern zu einem privaten Anlass statt – nein, diese Musik wurde in der Regel nicht von den Bewohnern des Hauses gemacht, und sie hatte immer auch einen repräsentativen Zweck; Privatheit im späteren Sinne gab es noch nicht. Und was den älteren Begriff der Hausmusik betrifft, so war dieser zu eng auf den geistlichen, erbaulichen Bereich beschränkt, als dass sich die launigen Hochzeitsmusiken hier einordnen ließen.