

Diedrich Becker, Musicus.  
Annäherung an einen Musiker und seine Zeit.

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung der Doktorwürde  
der Philosophischen Fakultät I  
der Julius-Maximilians-Universität Würzburg

Vorgelegt von  
Heike Angermann  
aus Fraureuth

Zeulenroda  
2013

Erstgutachter: Prof. Dr. Eckhard Roch

Zweitgutachter: Prof. Dr. Bernhard Janz

Tag des Kolloquiums: 15. Juli 2013

## Inhaltsverzeichnis

	Einleitung	5
A.	Diedrich Becker – Stationen seines Lebens	
I.	Gedanken zu Herkunft und Ausbildung	
1.	Herkunftsfamilie	11
2.	Ausbildung	14
3.	Die erste Anstellung	15
II.	Musikkultur im Schatten der Großstadt Hamburg	
1.	Das Dorf Woldenhorn	16
2.	Die Stellwagen-Orgel in Woldenhorn	22
3.	Organist in Woldenhorn	24
4.	Diedrich Beckers Zeit als Organist	27
5.	Resümee	30
III.	An „Fürstlichen Höfen“: Diedrich Becker in Schweden	
1.	Schweden in der Mitte des 17. Jahrhunderts	31
2.	Kultur im Schweden des 17. Jahrhunderts	32
3.	Magnus de la Gardie	34
4.	Musiker im Dienste von Magnus de la Gardie	38
5.	Becker und Magnus	41
6.	Rückkehr nach Woldenhorn	42
7.	Resümee	43
IV.	An „Fürstlichen Höfen“: Diedrich Becker in Celle	
1.	Die Residenzstadt Celle	43
2.	Stadtmusik in Celle	44
3.	Hofmusik in Celle	46
4.	Becker in Diensten von Herzog Christian Ludwig	49
5.	Musiker am Celler Hof	
a.	Vor 1656 engagierte Musiker	51
b.	Erweiterung der Hofkapelle ab 1656	52
6.	Becker verlässt den Celler Hof	61
7.	Auflösung der Hofkapelle	63
8.	Resümee	64
V.	Der Ratsmusiker Becker	
1.	Kurzer Abriss der Geschichte Hamburgs bis zur Reformation	64
2.	Die Reformation in Hamburg	65
3.	Die Auswirkungen der Reformation auf Kirche und Schulwesen	68
4.	Geschichte Hamburgs nach der Reformation	73
5.	Hamburg im Dreißigjährigen Krieg	74
6.	Die Kirchen Hamburgs	76
7.	Die Ordnung des Musiklebens	81
a.	Kantorat	82
b.	Organistendienst	87
c.	Ratsmusik	91

8.	Becker in Diensten der Stadt Hamburg	
	a. Der Bürger Diedrich Becker	97
	b. Familie und Freunde	102
	c. Der Ratsmusiker Diedrich Becker	104
	d. Becker und Matthias Weckmann	107
	e. Becker und Philipp von Zesen	111
	f. Becker als Komponist	113
	g. Die Oper am Gänsemarkt	113
	h. Beckers Tod	114
	i. Resümee	115
B.	Diedrich Becker im Beziehungsgeflecht seiner Zeit	
I.	Netzwerkgedanken als Biographieansatz	117
II.	Familie und Ausbildung	118
III.	Die erste Anstellung: Woldenhorn	121
IV.	Becker in Schweden	126
V.	Hofmusiker in Celle	131
VI.	Hamburger Ratsmusik	135
VII.	Collegium musicum und die Oper am Gänsemarkt	142
VIII.	Becker als Teil des musikalischen Netzwerkes	144
IX.	Der Einfluss der „Fruchtbringenden Gesellschaft“	145
C.	Diedrich Becker- seine Kompositionen	
I.	Gedanken zur Überlieferung	152
II.	Werke in Sammlungen	
	1. Die Düben-Sammlung	
	a. Einführung	153
	b. Schaff in mir Gott ein reines Herz	156
	c. Amor Jesu	165
	2. Sammlung Bokemeyer	
	a. Einführung	167
	b. O hilf Christe	170
	c. Wer unter dem Schirm des Höchsten sitzt	174
	3. Sammelband geistlicher Lieder in Wolfenbüttel	
	a. Einführung	185
	b. Der Herr ist mein Hirt	186
	4. Sammelhandschrift aus der Bibliothek des Friedrich Chrysander	
	a. Einführung	191
	b. Die „Hamburger Handschrift“	192
	5. Londoner Sammelhandschrift	196
	6. Dresdner Handschrift	196
	7. Auszug Etlicher geistlichen Lieder für das Zucht-Haus in Hamburg	198
	8. Sammlung von Textbüchern der Passionsaufführungen	
	a. Passionsaufführungen in Hamburg	212
	b. Die Johannes-Passion von Diedrich Becker	213
	9. Die Liedersammlungen	
	a. Philipp von Zesen	218

	b. „Die Reinweisse Hertzogin“ und „Die Schöne Hamburgerin“	219
	c. Das „Dichterische Rosen- und Liljenthal“	220
III.	Gedruckte Gelegenheitskompositionen	
	1. Funeralkompositionen	
	a. Musik bei Bestattungen	227
	b. „Selig sind die Todten“: Ehren-Gedächtniß Oder Begräbniß-Music 1677	230 233
	c. „Es ist ein großer Gewinn“: Traur- und Begräbniß-Music 1678	
	2. Ratskantate: Ariae à 4 – Hamburg war bey guten Tagen	238
IV.	Veröffentlichungen im Selbstverlag	
	1. Komponisten als Verleger	245
	2. Musicalische Frülings-Früchte	247
	3. Erster Theil zwey-stimmiger Sonaten und Suiten	257
V.	Vereinzelte Handschriften	
	1. Durham-Handschrift	259
	2. Guildhall-Handschrift	260
VI.	Verschollene Werke	261
VII.	Resümee	262
	Schlussgedanken	264
	Literaturverzeichnis	
	a. Bücher und Zeitschriften	266
	b. Informationen aus dem Internet	303
	Lebenslauf	307

## EINLEITUNG

Diedrich Becker war als Musiker und auch als Komponist zu seiner Zeit bekannt und geachtet, doch heute verbindet man mit seinem Namen vor allem seine Beiträge zur Suitenkomposition („*Musicalische Frühlings-Früchte*“), zudem soll er als erster die Bezeichnung „Suite“ im Titel einer Sammlung eigener Werke verwendet haben („*Erster Theil Zweystimmiger Sonaten und Suiten*“)<sup>1</sup>. Betrachtet man hingegen den Kontext dieser Werke – und hier sei eben nicht der reine Bezug auf andere derartige Instrumentalkompositionen gemeint, sondern vielmehr der Komponist Diedrich Becker selbst – in ihrer Zeit, so bleiben Details ungenannt und unbekannt. Es schien mithin lohnenswert, einen bis dahin kaum beachteten Komponisten und Musiker näher zu betrachten und über seine Bedeutung nachzudenken.

Schwierig gestaltet sich von Anfang an die Gratwanderung zwischen ‚Heroisierung‘ eines Kleinmeisters auf der einen Seite und ‚Kleinreden‘ eines zu seiner Zeit über die Grenzen seiner Heimatstadt Hamburg hinaus bekannten Musikers. Dabei darf nicht außer Acht gelassen werden, dass der Begriff des „Kleinmeisters“ durchaus auch nicht (ab-)wertend gemeint sein kann, vielmehr als „Meister der kleinen Form“<sup>2</sup> verstanden wird; in diesem Begriffskontext geht es jedoch meist um „Rehabilitation, Verteidigungen und Entschuldigungen“<sup>3</sup>, mithin um das Bemühen, die bislang nicht entdeckten Qualitäten eines unbekannteren Künstlers so darzustellen, dass sie dem Vergleich mit den quasi anerkannten wichtigen und wertvollen Werken der Zeit standhalten. Ob man Komponisten wie Diedrich Becker in eine der drei Kategorien von Kleinmeistern einordnen sollte, die Franz Krautwurst beschreibt<sup>4</sup>, und ob dies weiterführende Erkenntnisse ergibt, bleibt strittig; benutzt man hingegen diese Begrifflichkeit im Sinne einer Typologie, so kann vom Kleinen auf das Ganze geschlossen werden: Wird Diedrich Becker als Repräsentant, als typischer Vertreter eines musikalischen Lebensbildes begriffen, der in seiner Zeit zu den Bedingungen seines Umfeldes

---

<sup>1</sup> vgl. Mildred Pearl, *The Suite in Relation to Baroque Style*. Diss. masch. New York 1957. Ch. 12, S. 1

<sup>2</sup> Joachim Kremer, „Leben und Werk“ als biographisches Konzept der Musikwissenschaft: Überlegungen zur „Berufsbiographie“, zu den „Komponisten von Amts wegen“ und dem Begriff „Kleinmeister“. In: Ders. u.a. (Hrsg.), *Biographie und Kunst als historiographisches Problem*. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 16. Magdeburger Telemann-Festtage Magdeburg, 13.-15. März 2002. Hildesheim u.a. 2004. S. 11-39. S. 27

<sup>3</sup> ebd., S. 28

<sup>4</sup> vgl. Franz Krautwurst, [Rezension von] Friedhelm Brusniak: *Conrad Rein (ca. 1475-1525) – Schulmeister und Komponist*. In: *Die Musikforschung*. Jahrgang 35 1982. S. 96

Musik geschaffen hatte, so entstehen aufschlussreiche Zusammenhänge und Einblicke in das Alltagsleben eines Künstlers. Gerade die „fehlende Einzigartigkeit“<sup>5</sup> lässt eine solche Biographie als charakteristisches Bild der Lebensumstände erscheinen, die in manchen Detailfragen auch auf die „Großen“ der Zeit zutreffen.

Des Weiteren muss die berechtigte Frage überlegt werden, was die Betrachtung einer Musikerbiographie für die Beurteilung seines Werkes bringen kann: Scheinbare Bezüge stellen sich oftmals so dar, als sei ein Werk nur mit Hilfe der biographischen Kenntnisse zu verstehen – dann aber muss die Frage gestellt werden, wie bei Komponisten zu verfahren ist, über deren Leben man nichts oder nur sehr wenig weiß. Anders formuliert ist zu überlegen, ob „der Brückenschlag vom außermusikalischen Lebenslauf zum künstlerischen Produkt zu denken sei“<sup>6</sup>, ja ob er überhaupt notwendig sei oder ob es nicht interessanter und sinnvoller sei, das Werk als Ausgangspunkt der Betrachtung zu wählen, um das Leben eines Künstlers zu studieren<sup>7</sup>. Gerade im Fall Diedrich Becker ist die Erörterung seines kompositorischen Schaffens im Zusammenhang mit punktuellen biographischen Ereignissen kaum möglich, da viele seiner Werke nicht datiert sind und die Entstehungszeit nur vage eingegrenzt werden kann. Folglich ist es aufschlussreicher, alle zur Verfügung stehenden Informationen über die Werke – und damit seien auch Überlieferung, Hinweise auf Aufführungen, Besetzung und so fort gemeint – zusammenzutragen. Die Tatsache, dass Beckers Musik vor allem in Hinblick auf ihren Gebrauch an seinen verschiedenen Wirkungsstätten – Kirche, Hof, Stadt – zu verstehen ist<sup>8</sup>, entbindet die reine Lebensbeschreibung von ihrer fragwürdigen und wohl auch nicht zu leistenden Aufgabe, das Werk durch vereinzelte biographische Beobachtungen erklären zu wollen. Der Aspekt der sozialgeschichtlichen Einordnung, der Betrachtung des geschichtlichen und gesellschaftlichen Kontextes, in dem sich ein Künstler wie Becker bewegte, erscheint somit

---

<sup>5</sup> J. Kremer, „Leben und Werk“. S. 30

<sup>6</sup> ebd., S. 11

<sup>7</sup> vgl. Eckhard Roch, Wozu Musikerbiographien? Georg Philipp Telemanns Autobiographie im Kontext von Johann Matthesons „Musikalischer Ehrenpforte“. In: Joachim Kremer u.a.(Hrsg.), Biographie und Kunst als historiographisches Problem. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 16. Magdeburger Telemann-Festtage Magdeburg, 13.-15. März 2002. Hildesheim u.a. 2004. S. 101-111. S. 102

<sup>8</sup> vgl. ebd., S. 108

sinnvoll, denn es ist festzustellen, „daß das Verhältnis von `Leben und Werk´ weder zwingend als additives noch als ein deckungsgleiches zu sehen ist“<sup>9</sup>.

Schließlich stellt sich noch das Problem der Überlieferung: Über Becker ist nur eine reichlich lückenhafte Biographie zu erstellen, verlässt man sich auf die Fakten, die auch zuverlässig belegt werden können. Auch ist es fraglich, in welchem Verhältnis das überlieferte Werk zum Gesamtschaffen Beckers steht: So mag es durchaus sein, dass Becker mehr Werke handschriftlich hinterlassen hatte als es heute bekannt und nachvollziehbar ist, da im 19. Jahrhundert durch einen verheerenden Stadtbrand viele Gebäude und damit auch Dokumente und Musikalien in Hamburg zerstört wurden. Darüber hinaus wurden im 2. Weltkrieg beispielsweise nicht alle Dokumente ausgelagert, sondern vor allem diejenigen, die wertvoll erschienen – wenn also handschriftlich überlieferte Kompositionen in Beckers Hamburger Zeit entstanden waren, so sind sie eventuell in Sammlungen erhalten geblieben, genauso aber könnten sie auch unwiederbringlich verloren sein, mehr noch: Es gibt nicht einmal Kenntnis davon, dass sie jemals existierten.

Somit handelt es sich sowohl bei den verfügbaren Informationen über Beckers Leben als auch bei dem vorhandenen Schaffen nur um eine durch die Zeitumstände beschränkte Auswahl, die heute betrachtet werden kann. Inwieweit dann diese noch vorhandenen Dokumente als tatsächliches Abbild gelten dürfen, wenn doch die Tatsache, ob sie der Nachwelt erhalten geblieben sind oder nicht, reiner Zufall sein kann<sup>10</sup>, ist überdies fraglich und bedenkenswert: Manche Information über Becker sind der Tatsache zu verdanken, dass er als Ratsmusiker einen besonderen Status in Hamburg hatte, auch kommt hier die Zusammenarbeit mit anerkannten Größen der Zeit wie Matthias Weckmann oder Philipp von Zesen zur Hilfe. Mithin darf der Aspekt des Zufälligen in der Beurteilung des vorhandenen Materials nicht außer Acht gelassen werden, und so bewegt man sich zwischen einer Überschätzung der vorhandenen Quellen und einer Unterschätzung der zeitlich und örtlich begrenzten Bedeutung eines Komponisten wie Diedrich Becker. Es soll daher versucht werden, anhand bekannter Fakten wie den Bedingungen des Bürgerrechts in Hamburg einen „gedanklichen Faden“ weiterzuspinnen, „um neue Bewertungen oder auch neues Material in

---

<sup>9</sup> J. Kremer, „Leben und Werk“. S. 35

<sup>10</sup> vgl. Konrad Küster, Der junge Bach. Stuttgart 1996. S. 8



das Bild einzufügen“<sup>11</sup> – im Ergebnis entsteht so eine von Abwägungen und möglichen Aspekten geprägte Schilderung von Lebens- und Arbeitsbedingungen zu Beckers Lebenszeit, ganz im Sinne einer soziokulturell orientierten Biographik, die zwischen „Geschichte und Gegenwart, historischer Persönlichkeit und aktueller Gesellschaft“<sup>12</sup> vermitteln will. Auch die Betrachtung der überlieferten Werke kann nur im Zusammentragen und Abwägen des zur Verfügung stehenden Materials geschehen: Eine vollständig überlieferte Komposition, die vielleicht auch noch wie das geistliche Konzert „*Schaff in mir Gott ein reines Herz*“ in zwei unterschiedlichen Fassungen erhalten geblieben ist, kann durchaus unter analytischen Gesichtspunkten geschildert werden, wohingegen bei einem Fragment, das wie die Passion „*Das Leiden und Sterben unsers Herren Jesu Christ nach dem H.Johanne*“ nur noch als Textbuch vorliegt, andere Aspekte wie Aufführungstraditionen herangezogen werden. Somit wird der Versuch unternommen, das Schaffen Beckers zwar vollständig darzustellen, aber je nach Werk mit unterschiedlichen Zusatzinformationen und Überlegungen zu deren Kontext auszustatten.

Die lange Beschäftigung mit Diedrich Becker hat nach und nach neue Aspekte ans Licht gebracht, vor allem aber hat die Entdeckung verschollen geglaubter Werke den heute verfügbaren kompositorischen Nachlass erweitert. Da Diedrich Becker zu seiner Zeit eine nicht unwesentliche Rolle im Musikleben spielte, er andererseits aber auch nicht zu den eklatant bedeutenden Komponistenpersönlichkeiten gezählt werden sollte, wird im folgenden versucht, dieser Ambivalenz Rechnung zu tragen: Becker wird als Mensch in das Umfeld seiner Zeit eingeordnet – es gibt nachweisliche Informationen über die Orte seines Lebens und Schaffens. Über diese äußerlichen Umstände kann auf seine Lebensbedingungen geschlossen werden: Stadt oder Dorf, Art und Weise der Anstellung, Dienstherrn und ähnliche Aspekte mehr. Seine persönliche Situation kann man auch aufgrund familiärer und verwandtschaftlicher Informationen verdeutlichen: mögliche Herkunftsfamilie, Heirat, Kinder.

Entscheidend aber sind die Künstler seiner Zeit, mit denen er – direkt oder indirekt – zu tun hatte: Lehrer, Kollegen, Schüler. Hier scheinen immer wieder auch mögliche Kontakte oder indirekte Beziehungen Bedeutung zu haben, beispielsweise die Beziehung zu Nathanael

---

<sup>11</sup> ebd., S. 10 f.

<sup>12</sup> E. Roch, Wozu Musikerbiographien? S. 103

Schnittelbach oder William Brade. Wie Johannes Glückler<sup>13</sup> für die moderne Arbeitswelt ausführt, so hatte wohl auch zu Beckers Zeiten das Beziehungsgeflecht entscheidende Bedeutung für das berufliche Fortkommen: Es sind vor allem die indirekten oder gar fehlenden Kontakte, die relevant werden, da sie für den Informationsaustausch eine effizientere Rolle spielen als direkte Beziehungen, in denen dieses wichtige Wissen bereits bekannt ist – Neuigkeiten werden durch Außenkontakte erfahren und können so neue Wege ermöglichen. So schafft der Denkansatz der sozialen Netzwerke die Voraussetzungen für ein verändertes Herangehen an biographische Fragen: Auch im Lebensweg Beckers gibt es Brüche, die man aus der bloßen Aufzählung der Fakten nur schwer erklären kann; geht man jedoch davon aus, dass ein indirekter Kontakt wie zu dem persönlich nicht bekannten Lehrer eines Kollegen einen Ansatzpunkt für eine berufliche Veränderung darstellen kann, so ergeben sich auch aus der Rückschau mögliche Beweggründe für Beckers Handeln. Aus diesem Grund werden in der Schilderung von Beckers Leben auch andere Kurzbiographien eingeflochten, aus denen sich wiederum neue Beziehungen ablesen lassen. Auffällig ist in diesem Zusammenhang die offenkundige Bedeutung der Sprachgesellschaften des 17. Jahrhunderts auch für Musiker: Da es sich hierbei wohl nicht nur um Vereinigungen mit rein literarischen und sprachwissenschaftlichen Interessen handelte, sondern um eine Art Forum, in dem Informationen unterschiedlichster Art ausgetauscht wurden, so vielleicht auch über Musiker, wird beispielhaft die „*Fruchtbringende Gesellschaft*“ in ihrer Bedeutung für einen Künstler wie Diedrich Becker dargestellt.

Ebenso soll die Betrachtung des kompositorischen Schaffens von Diedrich Becker nicht auf eine reine Werkanalyse beschränkt bleiben, vielmehr werden die Werke in ihrem überlieferungsgeschichtlichen Kontext beschrieben, hinzu werden einzelne analytische Beobachtungen des Werkes kommen, ergänzt durch Bezüge zu anderen Werken bzw. deren Komponisten.

Im Ergebnis entsteht so das Bild eines Musikers im Nordeuropa des 17. Jahrhunderts, der – eingebettet in Lebensumstände, Musikorganisation und geschichtliche Ereignisse seiner Zeit – als musizierender und komponierender Künstler lebte, wohlwissend, dass es sich in zweifacher Weise nur um eine Möglichkeit der Betrachtung handelt: Zum einen sind viele Fakten

---

<sup>13</sup> vgl. Johannes Glückler, Herausforderungen der sozialwissenschaftlichen Netzwerkforschung. Vortrag an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg vom 9.9.2011. [www.podcampus.de/nodes/4109](http://www.podcampus.de/nodes/4109) (19.6.2012)

unbekannt, so dass mit Abwägungen und Vermutungen gearbeitet werden muss, zum anderen bewegt man sich mit einer derartigen Schilderung zwischen unangepasster Idealisierung und Unterschätzung der tatsächlich erbrachten Leistung Beckers. Nichtsdestoweniger kann das Individuum Diedrich Becker als typischer Vertreter der Künstler seiner Zeit gesehen werden, an dem sich „soziale Mobilitäten, kollektive Mentalitäten, Verhaltensweisen und Handlungen in Vergangenheit und speziell Zeitgeschichte“<sup>14</sup> zeigen lassen. Eine abschließende Beurteilung bleibt aus diesen Ausgangsvoraussetzungen heraus vage, jedoch kann so der nahezu unbekannt und in eigener Weise doch wichtige Diedrich Becker greifbarer werden.

Aus dieser Erkenntnis heraus, dass es durchaus verschiedene Wege geben kann, sich einer historischen Person anzunähern, aber auch aufgrund der schwierigen Quellenlage wurde eine dreiteilige Konzeption entwickelt: Zunächst eine detaillierte Beschreibung der Lebensumstände Beckers, sodann ein Versuch, ihn in die musikalische Netzwerke seiner Zeit eingebunden zu betrachten und schließlich die Vorstellung seiner Kompositionen im Hinblick auf entstehungsgeschichtliche und überlieferungstechnische Zusammenhänge wie auch in einzelnen analytischen Anmerkungen. Im Anhang finden sich die in moderne Notation übertragenen Werke Beckers sowie einzelne Dokumente zu seinem Leben.

---

<sup>14</sup> Ernst Engelberg u.a., Zu Geschichte und Theorie der historischen Biographie. Theorieverständnis – biographische Totalität – Darstellungsformen und –typen. In: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft. Jahrgang 38 1990. S. 195-217. S. 204 f.

# A. Diedrich Becker – Stationen seines Lebens

## I. Gedanken zu Herkunft und Ausbildung

Diedrich<sup>15</sup> (auch: Diederich, Dietrich, Dieterich, Theodorus) Becker wurde vermutlich 1623 in Hamburg geboren. Angaben zu Geburt und familiärer Herkunft sind urkundlich nicht zu belegen, doch gab Becker im Vorwort zu den „*Musicalischen Frühlings-Früchten*“ Hamburg als seinen Geburtsort an:

„Ich dahingegen aber nechst Gott in dieser guten Stadt gebohren und erzogen“<sup>16</sup>.

### 1. Herkunftsfamilie

Es gibt verschiedene Ansatzpunkte für Informationen über die familiäre Herkunft Diedrich Beckers, wobei Wernigerode und Hamburg am wahrscheinlichsten anzusehen sind.

Das Hamburger Geschlechterbuch<sup>17</sup> nennt den Organisten Paul Becker als Vater. Dieser entstammt einer „gelehrten altwernigerödischen Familie“<sup>18</sup>: Sein Vater Nikolaus (\*um 1538), also Diedrichs mutmaßlicher Großvater, verließ Wernigerode nur für das Magisterstudium in Wittenberg und war von 1578-1610 Hofprediger bei Graf Heinrich in Wernigerode, sein Sohn „M.Nicol.“ (\*um 1582) folgte ihm in diesem Amt von 1610-1620 nach. Beide, Vater wie Sohn Nikolaus, waren Theologen, Paul(us), der zweite Sohn des Nikolaus Becker, und dessen Sohn Johann(es) wurden Organisten zu St. Johannis<sup>19</sup>.

Paul Becker ist in Hamburg nicht nachzuweisen, hingegen erhielt er 1613 Bürgerrecht in Wernigerode; ein wichtiges Privileg, das ihm erlaubte, innerhalb der Stadt zu arbeiten, und für das er neben der Leistung des Bürgereides und der Pflichtenübernahme ein Bürgergeld zu zahlen hatte<sup>20</sup>. Er war „notarius caesareus et organista“<sup>21</sup>, also öffentlicher Notar und

---

<sup>15</sup> Becker gibt seinen Vornamen in den beiden Werken, die er gedruckt im Selbstverlag herausgegeben hat, mit „Diedrich“ an, daher wurde diese Schreibweise übernommen.

<sup>16</sup> Vorrede zu den „*Musicalischen Frühlings-Früchten*“

<sup>17</sup> Bernhard Koerner (Hrsg.), *Hamburger Geschlechterbuch*, 1. Band. Görlitz 1910 (= *Genealogisches Handbuch Bürgerlicher Familien*, Band 18). S. 240

<sup>18</sup> Eduard Jacobs, *Zwei harzische Musiktheoretiker des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts*. In: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*. 6. Jahrgang. Leipzig 1890. S. 91-122. S. 113

<sup>19</sup> vgl. ebd., S. 113

<sup>20</sup> vgl. <http://www.highlights.harz-urlaub.de/775-jahre-stadtrecht/umfeld.html> (6.5.2010)

<sup>21</sup> zitiert nach: Eduard Jacobs, *Der Organist Joachim Mager in Wernigerode (1607 bis 1678)*, ein Beitrag zur Geschichte der Musik seiner Zeit, besonders der Orgel. In: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*. 10. Jahrgang. Leipzig 1894. S. 146-202. S. 173

Organist in Doppelfunktion und dazu Lehrer des Komponisten und Musiktheoretikers Henricus Baryphonus (1581-1655).

Für Paul Beckers Sohn gab es in Wernigerode nicht nur die Möglichkeit, als Organist tätig zu werden, die Stadt hatte seit dem späten Mittelalter auch vom Rat bezahlte Stadtmusikanten<sup>22</sup> – Diedrich hätte als Musiker verschiedene Möglichkeiten und als Bürgersohn einige Privilegien gehabt. Da aber belegt ist, dass Diedrich Becker seine erste Anstellung in Ahrensburg hatte, stellt sich die Frage, ob er als Bürgersohn aus Wernigerode die familiäre Umgebung, die musikalischen Aussichten und das verhältnismäßig leicht zu erringende Bürgerrecht – das Bürgergeld fiel für Bürgersöhne geringer aus – für eine Anstellung im dörflichen Ahrensburg aufgeben hätte. Überdies sollte die Entfernung zwischen Wernigerode und Ahrensburg nicht außer Acht gelassen werden: Zwischen Ahrensburg und Wernigerode liegen über 200 Kilometer, nach Hamburg sind es rund 23 Kilometer; der Aktionsradius einer derart verwurzelten Familie wird sich im 17. Jahrhundert auf „Fußgänger-Distanzen“<sup>23</sup> beschränkt haben.

Eine Taufeintragung der Hamburger Hauptkirche St. Nikolai vom 26.2.1623 nennt Hinrich Becker als Vater: „*Hinrick Beckers k(ind) Dirik*“<sup>24</sup>. Der hier genannte Hinrich Becker war laut Tonkünstler-Lexikon verheiratet mit Margareta von Hachten und war Bürger der Stadt Hamburg<sup>25</sup>. Aus verschiedenen Quellen des Staatsarchivs Hamburg (Läutebücher, Erdgeldregister, Familientafeln aus den Erbebüchern, etc.) lassen sich weitere Mitglieder der Familie Becker in Hamburg feststellen, von denen mehrere als Musiker tätig waren, so bereits Franz I. Becker, geboren um 1520, der als 3. Ratsmusikus und Spielmann angestellt war, er starb nach 1580. Joachim Becker, dessen Lebensdaten unbekannt sind, wurde seit 1558 als Mitglied der Spielleute genannt („*Joachim de Pastetenbecker*“, er ist vermutlich identisch mit dem „*Kokenbecker und Spelgreven*“<sup>26</sup>). Franz II. Becker wurde 1607 geboren; er war der Sohn von Balthasar Becker senior und wurde 1628 bei der Auflösung der Gottorfer

---

<sup>22</sup> vgl. <http://www.highlights.harz-urlaub.de/775-jahre-stadtrecht/umfeld.html> ( 17.5.2010)

<sup>23</sup> vgl. K. Küster, Der junge Bach. S. 31 ff.

<sup>24</sup> zitiert nach: Harald Müller, Die Celler Jahre des Komponisten Dietrich Becker. Cellesche Zeitung vom 22.9.1979, S. 42

<sup>25</sup> vgl. Karl-Egbert Schultze u.a., Lexikon der hamburgischen Tonkünstler. Ungedruckt, Handschriftensammlung des Hamburger Staatsarchivs 1266 a Band 1.

<sup>26</sup> vgl. Liste der Ratsmusikanten 1502-1562 aufgrund der Marstallrechnungen. Staatsarchiv Hamburg. Senat, CI XI Spec. Lit.M 3 vol. 1

Hofkapelle entlassen. Seit 1631 war er Bürger in Hamburg und von 1636 bis 1659 als Bassgeiger Mitglied der Ratsmusik; er hatte 6 Kinder und starb 1659 in Hamburg. Balthasar Becker, der 1618 oder 1627 in Hamburg geboren wurde, war seit 1650 Bürger und Ratsmusiker; sein Vater war Balthasar oder Peter Becker. Er besaß seit 1665 einen Platz auf dem Chor von St. Catharinen auf Lebenszeit und war 1686 noch immer als Violist Mitglied der Ratskapelle. In erster Ehe war er mit Dorothea Schop, der Tochter des Komponisten und Geigenvirtuosen Johannes Schop, verheiratet und hatte drei Kinder; seine zweite Ehe mit Ilsabe Meyer wurde 1656 geschlossen, zwei weitere Kinder wurden geboren. Johannes Becker wird als Sohn des Tuchbereiters Heinrich Becker genannt: Er wurde 1637 in Hamburg geboren und wurde 1665 Pastor in Moorburg bei Hamburg.

Wenn Hinrich Becker der Vater Diedrich Beckers war, so ist er nach dem Läutebuch von St. Petri 1669 gestorben, ebenso wie die Frau Diedrich Beckers und seine Tante; ein Bruder starb 1673, eine Frau von Hinrich 1689. Das Läutebuch verzeichnet auch die Beerdigung Diedrich (hier Dieterich genannt) Beckers am 20.5.1679.

Angesichts der Entfernungen und der Möglichkeiten, die Diedrich Becker als Bürger in Wernigerode gehabt hätte, aber nicht ausgenutzt hatte, ist davon auszugehen, dass er nicht in Wernigerode zur Welt kam, sondern in Hamburg geboren wurde.

Der Beruf seines mutmaßlichen Vaters Hinrich ist nicht bekannt, er wurde nicht als Ratsmusikant der Stadt Hamburg genannt, doch kann man vermuten, dass Becker in einer familiären Umgebung aufwuchs, in der Musik eine wichtige Rolle spielte: Die genauen verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen den verschiedenen Bürgern mit Namen Becker bleiben angesichts der Quellenlage zwar reine Spekulation, doch mehrere Musiker namens Becker und die spätere Berufswahl Diedrich Beckers sprechen für einen verwandtschaftlichen Zusammenhang.

Diese Beziehungen vorausgesetzt hätte Becker berufliche Möglichkeiten in nächster Nähe erleben können, wie beispielsweise den Wechsel zwischen höfischer und städtischer Anstellung (siehe Balthasar Becker) oder auch berufliche Auslandsaufenthalte (Schop, der Schwiegervater von Balthasar, war 1615-1619 am Hofe Christians IV. von Dänemark angestellt) – Schritte, die Diedrich Becker später selbst vollzogen hat.

## 2. Ausbildung

Über Beckers Kindheit, seinen schulischen Werdegang sowie seine musikalische Unterweisung ist nichts bekannt; er selbst spricht aber davon, dass er in Hamburg („*Ich dahingegen aber nechst Gott in dieser guten Stadt geboren und erzogen*“<sup>27</sup>) unterrichtet wurde und eine musikalische Ausbildung erfahren hatte („*der ich auch in solchem Eigenthum gleichsam geboren / und von Jugend auff / nechst Gott / in dieser über=irdischen Wissenschaft meine größte Vergnügung gehabt*“<sup>28</sup>).

Wenn er im Kirchspiel St. Nikolai gewohnt hatte, in dem sich sein mutmaßlicher Taufeintrag gefunden hat, ist es allerdings durchaus denkbar, dass er die Johannisschule besucht hatte<sup>29</sup>: Diese 1529 von Bugenhagen eingerichtete Lateinschule galt als humanistisches Gymnasium, in dem – vergleichbar der Thomasschule in Leipzig oder der Kreuzschule in Dresden – der Musikunterricht einen hohen Stellenwert hatte<sup>30</sup>. Die Schulordnung von 1634 enthält unter anderem die Anweisung des täglichen Musikunterrichts von 13.00 – 14.00 Uhr, die unteren Klassen hatte deutsche Psalmen, die Mittelstufe hatte Choralmusik (damit waren Antiphona und Responsorien in Choralnotation gemeint) zu erlernen; die betreffenden Lehrer wechselten sich in den Klassen ab. In der Oberstufe war der Kantor für den theoretischen sowie praktischen Unterricht zuständig. Aus der Anweisung der Schulordnung ist außerdem zu entnehmen, dass nicht mehr nur in lateinischer Sprache gesungen wurde; der Unterricht wurde beispielsweise früh mit einem Gebet und dem Choral „Komm heiliger Geist“ begonnen<sup>31</sup>.

Wenn Diedrich Becker Schüler der Johannisschule gewesen wäre, so kommen als mögliche Lehrer M.Daniel Arnoldi (1595-1651), Nicolaus Glaser (1568-1651) und Christoph Schelhamer (1574-1637) in Frage. Arnoldi war seit 1623 Conrektor und seit 1640 Rektor der Schule<sup>32</sup>, Glaser war 1628 vor den Kriegsunruhen aus Verden nach Hamburg geflohen und unterrichtete zeitweise an der Johannisschule<sup>33</sup>; von Bedeutung für Beckers musikalische

---

<sup>27</sup> Vorrede zu den „*Musicalischen Frülingsfrüchten*“. Siehe Anlage

<sup>28</sup> Vorrede zu „*Erster Theil zweystimmiger Sonaten*“. Siehe Anlage

<sup>29</sup> Die Entfernung der Hauptkirche St. Nikolai bis zur Johannisschule beträgt weniger als 1km.

<sup>30</sup> vgl. Liselotte Krüger, *Die Hamburgische Musikorganisation im 17. Jahrhundert*. Leipzig u.a. 1933. S. 12

<sup>31</sup> vgl. ebd., S. 45 f.

<sup>32</sup> vgl. Ernst Philipp Ludwig Calmberg, *Geschichte des Johanneums zu Hamburg*. Hamburg 1829. S. 149

<sup>33</sup> vgl. Johann Christoph Adelung, *Fortsetzung und Ergänzungen zu Christian Gottlieb Jöchers allgemeinem Gelehrten-Lexicon*. Zweyter Band. Leipzig 1787. S. 1481

Ausbildung war vermutlich Schelhamer, der nicht nur gekrönter Poet und „guter Musiker“<sup>34</sup> war, sondern auch Vorsänger an St. Jacobi, mit dessen Organisten – Hieronymus Praetorius – er gut befreundet war. In Kortkamps Organistenchronik wird über ihn berichtet, er habe „seine Knaben in der Johannes-Schul treu und fleißig unterrichtet, daß sie tüchtig worden zum Lobe Gottes“<sup>35</sup>. Der Rektor der Johannisschule war bis 1640 Joachim Jungius (1587-1657), dem durch den Schul-Recess von 1629 besondere Verantwortung für das Wiederbeleben des Schulwesens übertragen worden war; in dem Recess wird unter anderem festgelegt, dass der Kantor täglich „zur gehörigen Zeit, d.h. um 1 Uhr“ zu unterrichten habe, „es sei denn, dass Gott ein Hindernis in den Weg lege“<sup>36</sup>. 1634 verfasste Jungius schließlich eine neue Schulordnung, die für nahezu hundert Jahre galt<sup>37</sup>; auch hier wurde die besondere Bedeutung der musikalischen Ausbildung formuliert:

*„Weil die Musica nicht allein für nützlich und dienlich, sondern auch für ein besonder Ornament in einem wohl bestellten Regiment billig gehalten wird, soll der zu der Musica bestellte Cantor nebst seinem ordinariis Lectionibus auch die Musicam besten Fleisses treiben, vermöge des Ordinarii, und dass in der Kirchen der Gottesdienst, sowohl an den Werkel-, als Sonn- und Feiertagen ordentlich möge begangen werden, gute Ordnung machen.“<sup>38</sup>*

In jedem Fall musste Diedrich Becker eine musikalische Ausbildung genossen haben, denn ab 1642 war er als Organist in Woldenhorn angestellt. Das Dorf Woldenhorn mit der Burg Arnesvelde, woraus sich der spätere Name „Ahrensburg“ ableitet, hatte für Diedrich Becker eventuell verwandtschaftliche Bedeutung, denn eine Cathrine Becker (\* um 1595) heiratete 1622 in Ahrensburg<sup>39</sup>, und ein Jochim Becker (\* um 1620) vermählte sich mit Grethke Soltau 1649 in Ahrensburg<sup>40</sup>.

### 3. Die erste Anstellung

Der Dreißigjährige Krieg hatte wie andernorts auch Norddeutschland in Mitleidenschaft gezogen, wohingegen Hamburg aufgrund seiner neutralen Position gewann: Flüchtlinge ließen

---

<sup>34</sup> Robert Eitner, Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon. 9. Band. S. 7

<sup>35</sup> zitiert nach: Liselotte Krüger, Johann Kortkamps Organistenchronik, eine Quelle zur hamburgischen Musikgeschichte des 17. Jahrhundert. In: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte. Band 23. Hamburg 1933. S. 188-213. S. 197

<sup>36</sup> E. Ph. L. Calmberg, Geschichte des Johanneums. S. 103

<sup>37</sup> vgl. ebd., S. 112

<sup>38</sup> zitiert nach: ebd., S. 136 f.

<sup>39</sup> vgl. <http://www.ahnenforschung-in-stormarn.de/geneal/gesamt/FrauBa.htm> (30.7.2012)

<sup>40</sup> vgl. <http://www.ahnenforschung-in-stormarn.de/geneal/gesamt/MannBa.htm> (30.7.2012)



die Einwohnerzahl ansteigen, der Handel – beispielsweise mit den Niederlanden – wurde ausgebaut und die Stadt erlebte eine wirtschaftliche Blütezeit<sup>41</sup>. Hier stellt sich nun die Frage, warum Diedrich Becker in einer Zeit, die von „Konflikten und Krisen“<sup>42</sup> geprägt war und in der eher vom Land in die Stadt gezogen wurde<sup>43</sup>, die Sicherheit und den Wohlstand der Stadt Hamburg aufgab, um sich als Organist in Woldenhorn, einem kleinen Dorf nordöstlich von Hamburg, niederzulassen. Denkbar erscheint, dass der im Dezember 1641 geschlossene Präliminarfrieden von Hamburg einen jungen Musiker wie Becker ermutigte, die angestammte Umgebung aufzugeben: Vielleicht erschien ihm das Ende des Krieges absehbar, vielleicht wollte er – losgelöst von verwandtschaftlichen Bindungen – mit einer Stellung seine Laufbahn beginnen, die nicht an städtische Traditionen gebunden war, vielleicht ging es ihm nur darum, seinen Lebensunterhalt mit einem gesicherten Einkommen zu bestreiten und nicht auf die vergleichsweise unsichere Position eines Expectanten der Ratsmusik zu warten.

## **II. Musikkultur im Schatten der Großstadt Hamburg**

### **1. Das Dorf Woldenhorn**

Das Dorf Woldenhorn, ca. 30 km nordöstlich von Hamburgs Zentrum gelegen, wurde im 13. Jahrhundert von den Grafen zu Schauenburg gegründet und gehörte ab 1327 zum Zisterzienserkloster Reinfeld; bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts war es Sitz des Klostervogtes. Im Zuge der Säkularisation im 16. Jahrhundert wurde König Friedrich II. von Dänemark Eigentümer des Gebietes um Woldenhorn und übertrug es 1567 in Anerkennung seiner Verdienste und zur Begleichung von Schulden seinem Feldherrn Daniel Rantzau.

Die Geschichte Schleswig-Holsteins ist vom Bemühen um Zusammengehörigkeit der beiden Landesteile sowie vom Streben um Selbstbestimmung geprägt. Graf Adolf VIII. von Holstein (1401-1459) erhielt 1440 vom dänischen Königreich das Herzogtum Schleswig als erbliches und unbeschränktes Lehen und nannte sich von diesem Zeitpunkt an Adolf I. von Schleswig;

---

<sup>41</sup> vgl. Daniel Korth, Die Auswirkungen des Dreißigjährigen Krieges auf die Hansestadt Lübeck. Tübingen 2007. S. 4

<sup>42</sup> Jörg Rathjen, Soldaten im Dorf. Ländliche Gesellschaft und Kriege in den Herzogtümern Schleswig und Holstein 1625-1720: eine Fallstudie anhand der Ämter Reinbek und Trittau. Kiel 2004. S. 14

<sup>43</sup> vgl. Josef Kulischer, Allgemeine Wirtschaftsgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit. Band 1. Darmstadt 1958. S. 20

er war somit als Graf von Holstein dem deutschen und als Herzog von Schleswig dem dänischen Herrscher verpflichtet<sup>44</sup>. Sein Neffe Christian (1426-1481) war – als Graf von Oldenburg und Delmenhorst geboren – als Garant für stabile politische und wirtschaftliche Verhältnisse im Ostseeraum 1458 vom Adel zum dänischen König gewählt worden und verhandelte nach dem Tod Adolfs, da dieser kinderlos verstorben war und somit die Schauenburgische Linie der Grafen in Holstein ausstarb, mit dem Ständerat; dieser hatte sich aus Adel, Geistlichkeit und Städten organisiert und war um dauerhaft stabile Verhältnisse bemüht: Der Vertrag von Ripen (1460) nennt erstmals Schleswig und Holstein als zusammengehörig und enthält die bis heute wichtige Formulierung „*dat se bliven ewich tosamente ungedeelt*“<sup>45</sup>; Schleswig-Holstein wurde trotz des Vertrages von Ripen noch öfters getrennt, wenngleich die innere Zusammengehörigkeit ein 1460 errungenes Ziel ist, das noch heute betont wird (z.B. im Schleswig-Holstein-Lied<sup>46</sup>). Christian I. wurde mit diesem Vertrag als Herzog<sup>47</sup> anerkannt, doch war Schleswig-Holstein ihm nicht als dänischem König untertan<sup>48</sup>. Die ebenfalls 1460 unterzeichnete „*Tapfere Verbesserung*“ galt den Ständen (Adel, Geistlichkeit und Städte) mit ihren Privilegien, die jetzt als Landesrechte urkundlich niedergelegt wurden, vor allem bekamen sie das Recht, den Nachfolger Christians I. aus den Erben auszuwählen und jährlich für Schleswig und Holstein getrennt Landesversammlungen durchzuführen. Diese Privilegien der Stände kamen vor allem der Ritterschaft zugute, die Säkularisierung stärkte ihre Macht weiter: 1524 wurde ihnen die Hals- und Handgerichtsbarkeit und ein eigener Gerichtsstand zugestanden, sie wurden zu Gutsherren mit leibeigenen Bauern<sup>49</sup>. Der Aufschwung der Landwirtschaft im 16. Jahrhundert bedeutete

---

<sup>44</sup> vgl. Walter Westphal, Von Bornhövel bis zur Erstürmung der Düppeler Schanze. Vergessene Schlachten und Kriege in Schleswig-Holstein. Hamburg 2001. S. 15

<sup>45</sup> übersetzt: daß sie ewig ungeteilt zusammenbleiben

<sup>46</sup> So wurde 2011 von Landesregierung gemeinsam mit örtlichem Radio sowie Zeitungsverlag ein Wettbewerb zur Neuinterpretation des Schleswig-Holstein-Liedes „Schleswig-Holstein Lied – Reloaded – Altes Lied, neuer Beat“ ausgeschrieben. Vgl. [http://www.schleswig-holstein.de/Portal/DE/LandLeute/LiedWappenVerfassung/SHLied/shLied\\_node.html](http://www.schleswig-holstein.de/Portal/DE/LandLeute/LiedWappenVerfassung/SHLied/shLied_node.html) (23.10.2012)

<sup>47</sup> 1474 wurden die Grafschaften Holstein, Stormarn, Wagrien und Dithmarschen reichsunmittelbar als Herzogtum zusammengeschlossen. Vgl. Hanswilhelm Haefs, Ortsnamen und Ortsgeschichte in Schleswig-Holstein zunebst Fehmarn, Lauenburg, Helgoland und Nordfriesland. Anmerkungen zur Geschichte. Norderstedt 2004. S. 49

<sup>48</sup> vgl. H. Haefs, Ortsnamen. S. 48

<sup>49</sup> vgl. ebd., S. 42

für den Adel, der Zoll- und Steuerprivilegien innehatte, weiter wachsenden Reichtum und somit auch zusätzliche wirtschaftliche Macht<sup>50</sup>.

Die Familie Rantzau ist ein 1226 erstmals erwähntes holsteinisches Adelsgeschlecht, das sich auf Johann Ranzow gründet; dieser gehörte als Knappe zum Heer des Grafen Adolf IV., wurde um 1235 in den Ritterstand erhoben und hatte somit – wie andere Ritter auch – auf seinen Gütern das Recht der Gerichtsbarkeit inne<sup>51</sup>. Die Rantzaus zählten zu den ritterschaftlichen Familien, den „*Equites Originarii*“, mit der größten Bedeutung in Schleswig-Holstein. So war Johann Rantzau (1492-1565) Statthalter der Herzogtümer und Geheimrat wie auch Feldmarschall des dänischen Königs. Er hatte am Wormser Reichstag teilgenommen und wurde so zu den Wegbereitern der Reformation in Schleswig-Holstein; durch Kauf und Schenkungen konnte sein Grundbesitz erheblich erweitert werden: Er erwarb unter anderem den Klosterbesitz, auf dem später die Breitenburg errichtet wurde<sup>52</sup>. Er galt als führender Kopf der holsteinischen Ritterschaft<sup>53</sup>, sein Sohn Heinrich Rantzau (1526-1598) galt als „Fugger des Nordens“<sup>54</sup>: Er war sehr wohlhabend und verlieh auch an Könige und Fürsten Geld. Humanistisch gebildet und bemüht um Kunst und Kultur verfasste Heinrich wissenschaftliche Werke, unterstützte die Edition von Werken anderer Autoren und sammelte Bücher – seine Bibliothek in Breitenburg galt als eine der bedeutendsten seiner Zeit<sup>55</sup>. Daniel Rantzau (1529-1569), Eigentümer der Güter Deutsch-Nienhof und Troiburg (auch: Troyburg), seit 1567 auch von Woldenhorn, war mit Heinrich verwandt und hatte gemeinsam mit ihm in Wittenberg studiert, Daniel seit 1544, Heinrich in den Jahren 1538-1545; Daniel wie Heinrich lernten so Philipp Melancton und Martin Luther kennen<sup>56</sup>, und beide waren im Gefolge von Herzog Adolf I. von Schleswig-Holstein am Hof des Kaisers Karl V.<sup>57</sup>. Während Heinrich danach im Dienste des dänischen Königs Christian III. stand und als

---

<sup>50</sup> vgl. Olaf Klose (Hrsg.), Handbuch der historischen Stätten Deutschlands. 1. Band: Schleswig-Holstein und Hamburg. Stuttgart 1964. S. XXI f.

<sup>51</sup> vgl. Georg Waitz, Kurze schleswig-holsteinische Landesgeschichte. Kiel 1864. S. 25

<sup>52</sup> vgl. Hjördis Jahnecke, Die Breitenburg und ihre Gärten im Wandel der Jahrhunderte. Kiel 1999. S. 21 ff.

<sup>53</sup> vgl. Rudolf Vierhaus (Hrsg.), Deutsche biographische Enzyklopädie. München 2007. S. 178

<sup>54</sup> H. Haefs, Ortsnamen. S. 78

<sup>55</sup> vgl. O. Klose, Handbuch. S. XXI f.

<sup>56</sup> vgl. Carl von Rantzau, Das Haus Rantzau: eine Familien-Chronik. Celle 1866. S. 91

<sup>57</sup> vgl. Christa Reichardt, Das Ahrensburger Schloß. Geschichten und Geschichte. In: Stadt Ahrensburg (Hrsg.), Ahrensburg: Grafen, Lehrer und Pastoren. 400 Jahre Schloß und Kirche. Husum 1995. S. 7-141. S. 11 f.

Statthalter in Schleswig-Holstein in den dänischen Grafenstand erhoben wurde<sup>58</sup>, nahm Daniel an den italienischen Feldzügen des Kaisers teil, war dann Amtmann in Peine<sup>59</sup> und seit 1562 Feldmarschall des dänischen Königs Friedrich II<sup>60</sup>. Im Drei-Kronen-Krieg gegen Schweden erwarb er sich außerordentliche militärische Verdienste und wurde mit Woldenhorn belohnt<sup>61</sup>. Er fiel 1569 während der Belagerung der Festung Varberg (auch: Warburg)<sup>62</sup>. Sein Bruder Peter Rantzau (1535-1602) erbte nach Auskunft eines Chronisten „sowohl die unbewegliche als auch bewegliche Habe“<sup>63</sup>, also das gesamte Gut Ahrensburg, das neben Woldenhorn auch noch die Dörfer Ahrensfelde, Meilsdorf und Beimoor umfasste, und die Braut seines Bruders, Catharina von Damme (1547-1577), die er 1569 heiratete<sup>64</sup>.

Die Familie Rantzau war eine alteingesessene und politisch wie wirtschaftlich bedeutende Adelsfamilie in Schleswig-Holstein, durch humanistische und reformatorische Tradition geprägt und sehr wohlhabend: Ihnen gehörten unter anderem 71 Vollgüter<sup>65</sup>. Das zu ihrem Besitz zählende Ahrensburg gehörte zu den „Adligen Gütern“ in Schleswig-Holstein, einer bestimmten Art von landwirtschaftlichen Gütern in Schleswig-Holstein: Seit dem 15. Jahrhundert waren durch Zusammenlegung von Streubesitzen sogenannte „Große Güter“ entstanden, weitläufige Landflächen, auf denen Haupthöfe mit repräsentativen Wohnhäusern errichtet wurden; da deren Besitzer ohne Ausnahme der Ritterschaft angehörten und somit „Herren“ genannt wurden, wurden die Wohnhäuser als „Herrenhäuser“ und die Güter als „Adlige Güter“ bezeichnet<sup>66</sup>.

1524 wurden die Adligen Güter durch die Große Landesmatrikel „zu einem festen Rechtsbegriff in der Landesverfassung und damit zu etwas anderem als ein einfaches Gut im Sinne eines großen landwirtschaftlichen Betriebes“<sup>67</sup>. In der Ergänzung von 1652 wurden die besonderen Rechte zu Realrechten: Die Gutsherren hatten die „Hohe Gerichtsbarkeit“ über

---

<sup>58</sup> vgl. Tatjana Ceynowa, Das Wandsbeker Herrenhaus des Heinrich Rantzau. Zur Geschichte eines Adligen Gutes in Holstein. Kiel 2004. S. 43

<sup>59</sup> vgl. C. von Rantzau, Das Haus Rantzau. S. 111

<sup>60</sup> vgl. C. Reichardt, Das Ahrensburger Schloß. S. 12

<sup>61</sup> vgl. C. Reichardt, Das Ahrensburger Schloß. S. 10

<sup>62</sup> vgl. R. Vierhaus, Deutsche biographische Enzyklopädie. S. 178

<sup>63</sup> zitiert nach: Andreas Rumler, Schleswig-Holstein: Kultur, Geschichte und Landschaft zwischen Nord- und Ostsee, Elbe und Flensburger Förde. Köln 1997. S. 263

<sup>64</sup> vgl. Frauke Lühning, Schloß Ahrensburg. o.O. 2007. S. 6

<sup>65</sup> vgl. <http://www.historischer-arbeitskreis-ahrensburg.de/gutshof.htm> (04.11.2011)

<sup>66</sup> vgl. Burkhard von Hennings, Güter in Stormarn. Vorläufer – Entstehung – allgemeine Geschichte. Auszug aus: Johannes Spallek (Hrsg.), Jahrbuch für den Kreis Stormarn 2005. Ahrensburg 2004. S. 3

<sup>67</sup> Barbara Günther (Hrsg.), Stormarn Lexikon. Neumünster 2003. S. 20

„Hals und Hand der Untertanen“<sup>68</sup>, sie konnten also ohne Rücksprache mit der Landesherrschaft Recht sprechen und ausüben, ihnen war Steuerfreiheit des Hoffeldes und Zollfreiheit im Land sowie das alleinige Jagdrecht und Stimmrecht im Landtag<sup>69</sup> zugesprochen worden. Aus diesen Rechten leitete sich die Leibeigenschaft der Untertanen ab; das „Schollenband“ verpflichtete sie an eine durch den Gutsherren zugewiesene Hofstelle, an der sie keinen Besitz hatten und für die sie eine Dienstpflicht auf den Ländereien des Hoffeldes abzuleisten hatten<sup>70</sup>. Von Peter Rantzau ist bekannt, dass er ehemals freien Bauern Schutz und Fürsorge versprach, sie aber nach Entrichtung des „Pflugschatzes“ zu Leibeigenen machte<sup>71</sup>. Erst Mitte des 18. Jahrhunderts begann die Aufhebung der Leibeigenschaft, die 1805 per Gesetz in den Herzogtümern Schleswig und Holstein festgeschrieben wurde<sup>72</sup>.

In einer Urkunde vom 9. März 1567 wird das Eigentum an Kloster Reinfeld mit den vier Dörfern Woldenhorn, Meilsdorf, Ahrensfelde und Bünningstedt an Daniel Rantzau übertragen; diese Abtretung des Abtes beinhaltete auch die Gerichtsbarkeit, überdies wurden für Saatgut und Inventar 600 Lübsche Mark fällig<sup>73</sup>. Die vor der Säkularisation freien Bauern des Besitzes von Kloster Reinfeld waren durch die Übertragung auf Daniel Rantzau und durch den Status von Ahrensburg als Adligem Gut zu Leibeigenen geworden<sup>74</sup>. Peter Rantzau, seit 1571 Amtmann in Flensburg, war Ratgeber des Königs, der ihm den Elefantenorden verlieh und Pate seines 1572 geborenen Sohnes Daniel wurde<sup>75</sup>; er war durch das Erbe seines Bruders reich geworden: Der von ihm 1595 als Wasserburg angelegte Herrnsitz, der später Schloss Ahrensburg genannt wurde, war das repräsentative Zentrum des Gutes. Dieser „Dreihausbau“<sup>76</sup> verbindet die dekorativen Elemente der Renaissance mit deutlichem Bezug zu mittelalterlichen Befestigungsbauten, wobei der Wassergraben nur noch symbolischen Charakter hatte<sup>77</sup>; die vier Ecktürme wurden von Peter Rantzau mit Windfahnen versehen, die jeweils ein Pferd mit erhobenen Vorderbeinen, jedoch ohne Hinterbeine zeigen – ein Hinweis auf den Tod seines Bruders Daniel, „der starb, als eine Kanonenkugel seinem Pferd

---

<sup>68</sup> B. von Hennings, Güter in Stormarn. S. 4

<sup>69</sup> vgl. Hubertus Neuschäffer, Schleswig-Holsteins Schlösser und Herrenhäuser. Husum 1989. S. 9

<sup>70</sup> vgl. B. von Hennings, Güter in Stormarn. S. 223

<sup>71</sup> vgl. C. Reichardt, Das Ahrensburger Schloß. S. 13 f.

<sup>72</sup> vgl. B. von Hennings, Güter in Stormarn. S. 8

<sup>73</sup> das entsprach ca. 200.000 DM. Vgl. C. Reichardt, Das Ahrensburger Schloß. S. 10

<sup>74</sup> vgl. Johannes Habich u.a., Schlösser und Gutsanlagen in Schleswig-Holstein. Hamburg 1998. S. 18

<sup>75</sup> vgl. C. Reichardt, Das Ahrensburger Schloß. S. 12

<sup>76</sup> vgl. O. Klose, Handbuch. S. 3

<sup>77</sup> vgl. F. Lühning, Schloß Ahrensburg. S. 9

das Hinterteil abriß<sup>78</sup>. In der Nähe des Herrensitzes wurde 1594-1596 die Woldenhorner Kirche, die später Schlosskirche genannt wurde, errichtet; ausgestattet mit dem Grabdenkmal Peter Rantzaus wurde sie als Grabkirche am 13. Mai 1596 geweiht<sup>79</sup> und dem Namenspatron Peter Rantzaus entsprechend dem Apostel Petrus gewidmet<sup>80</sup>. Direkt neben der Kirche ließ Rantzau die auch heute noch genutzten „Gottesbuden“ , zwei Zeilen mit je zwölf kleinen Wohnungen, erbauen: Eine der Wohnungen wurde als Schule genutzt, der nördlich gelegene Teil der Wohnungen wurde bedürftigen, alten und kranken Gutsbewohnern zur Verfügung gestellt. Für ihren Unterhalt wurde bei der Stadt Hamburg eine Stiftung hinterlegt, die von einigen Nachkommen Rantzaus aufgestockt wurde und bis zum heutigen Tage existiert<sup>81</sup>; in der Stiftungsurkunde werden Pastor und Küster, nicht jedoch ein Organist erwähnt, da die Kirche zu diesem Zeitpunkt noch ohne Orgel war:

*„Im Jahre Christi Endusendfyfhundertfoßunnegentig in de Osterfyrdagen, het die Ehrenveste Herr Peter Rantzow to Troyeburg und Arensburg Erbgesessen, to notwendige Anderholding der vun em nygebuweden Kerke im Dorpe Woldenhorn, wie ok des Pastorn, Küsters und de 24 Armen im Hospital darsülvst vun den ehrbaren Rade der Stadt Hamburg in bahren 27.000 Mark Hövtstols gekosst Endusenddreehundertunvofftich Mark jahrlike Rente.“<sup>82</sup>*

Die Zinsen des Kapitals (1350 Mark jährlich) sollten somit für die Besoldung des Pastors (350 Mark) und des Küsters (50 Mark), für die Unterhaltung der Kirche und ihrer Gebäude (50 Mark) und für die Bewohner der Gottesbuden (900 Mark) verwendet werden<sup>83</sup>.

Dem Selbstverständnis des Gutsherren entsprechend widerstrebte Peter Rantzau die Abhängigkeit seiner Gemeinde vom Bergstedter Kirchspiel; vier Jahre nach der Einweihung ihrer Kirche wurde die Gemeinde Woldenhorn 1600 gegen Zahlung von 1000 Talern „Dis-membration oder Aussparrung“<sup>84</sup> unabhängig.

---

<sup>78</sup> ebd., S. 6

<sup>79</sup> vgl. O. Klose, Handbuch. S. 3. Das Grab von Peter Rantzau wurde während des Nordischen Krieges 1713 zerstört, danach wurde die Kirche im barocken Stil umgestaltet.

<sup>80</sup> vgl. Wilfried Pioch, Die Ahrensburger Schloßkirche und ihre Geschichte. In: Stadt Ahrensburg (Hrsg.), Ahrensburg: Grafen, Lehrer und Pastoren. 400 Jahre Schloß und Kirche. Husum 1995. S. 259-373. S. 261

<sup>81</sup> vgl. Winfried Pioch, Die Schlosskirche in Ahrensburg. Regensburg 1996. S. 2 f.

<sup>82</sup> vgl. Hans Hinrich Rahlf u.a., Geschichte Ahrensburgs nach authentischen Quellen und handschriftlichen Acten. Ahrensburg 1882. S. 30 f.

<sup>83</sup> vgl. ebd., S. 31

<sup>84</sup> H. H. Rahlf u.a., Geschichte Ahrensburgs. S. 26

1602 starb Peter Rantzau; da in Stormarn weibliche Familienmitglieder erbberechtigt waren<sup>85</sup>, übernahm seine zweite Frau Margaretha (geb. von Siggen) die Leitung des Gutes. Sie galt wegen ihrer strengen und unbarmherzigen Herrschaft als grausame Herrin<sup>86</sup>; man nannte sie „die Böse“ oder auch „de dull Magreth“<sup>87</sup>. Nach ihrem Tod 1629 leitete Anna Rantzau, Witwe des 1560 verstorbenen Tönnies (auch: Anton), eines Neffen von Peter Rantzau, und gleichzeitig Enkelin des Heinrich Rantzau, das Gut<sup>88</sup>. 1638 übernahm ihr Sohn Kay, der mit Margaretha geb. Pogwisch verheiratet war, den Besitz; nach seinem Tod 1645 übernahm dessen Sohn Benedictus das Gut, starb aber 1654 und hinterließ keine Erben. Daher übernahm seine Mutter Margaretha die Leitung und behielt diese mit einer kurzen Unterbrechung, in der ihr zweiter Sohn Daniel Gutsherr war, bis zu ihrem Tod 1669<sup>89</sup>. Sie galt als wohlütig und war wegen ihrer „Tugenden und guten Werke“<sup>90</sup> bekannt.

Da Diedrich Becker seit 1642 in Woldenhorn als Organist tätig war, hätte seine Anstellung durch Kay Rantzau erfolgt sein müssen, da dieser jedoch nach der Ermordung von Peter Hasse, einem Schwager von Beckers Vorgänger Johannes Hasse ab 1642 inhaftiert war, geschah die Anstellung wohl in seinem Namen durch seine Frau Margaretha.

## 2. Die Stellwagen-Orgel in Woldenhorn

1639 – mithin während Kay Rantzaus Gutsleitung – wurde bei dem Orgelbauer Friedrich Stellwagen (1603-1660) eine zwei-manualige Orgel<sup>91</sup> bestellt<sup>92</sup>, für deren Einbau eine Orgelempore in der Kirche errichtet wurde<sup>93</sup>; in den Rechnungsbüchern heißt es:

*„Anno 1639, den 17. Septemb. ist im Nahmen der H.Dreifaltigkeitt mit vorwißen, consens und befiligung deß WolEdlen, Gestrengen und Vesten Key Rantzau, zur Arensburg, Einckendörff und Mühlendorf erbesessen, als dießer Kirchen Patron, zuförderst Gott zu Lob und Ehren (...) eine gut neue Orgel zuverfertigen verdinget worden mitt dem Ehrbaren und kunstreichen Meister Friedrich Stellwagen (...) für 330 Rhthal.“<sup>94</sup>*

---

<sup>85</sup> vgl. B. von Hennings, Güter in Stormarn. S. 2

<sup>86</sup> vgl. C. Reichardt, Das Ahrensburger Schloß. S. 14

<sup>87</sup> H. H. Rahlf u.a., Geschichte Ahrensburgs. S. 20

<sup>88</sup> vgl. C. Reichardt, Das Ahrensburger Schloß. S. 20

<sup>89</sup> vgl. ebd., S. 21

<sup>90</sup> ebd., S. 21

<sup>91</sup> Einige Register sind noch heute erhalten. Vgl. vgl. W. Pioch, Die Ahrensburger Schloßkirche. S. 270

<sup>92</sup> vgl. H.H. Rahlf u.a., Geschichte Ahrensburgs. S. 38

<sup>93</sup> vgl. W. Pioch, Die Schlosskirche in Ahrensburg. S. 6

<sup>94</sup> Text des Kirchenbuches von Woldenhorn 1639, siehe Anhang

Friedrich Stellwagen war ein aus Halle stammender Orgelbauer, der als Geselle des kursächsischen Orgelbauers Gottfried Fritzsche (1578-1638) um 1630 nach Hamburg gekommen war. Spätestens seit 1634 war er selbständiger Orgelbauer in Lübeck<sup>95</sup>, errichtete und renovierte aber auch Orgeln in anderen norddeutschen Städten, wie z.B. in Braunschweig, Travemünde und Stralsund; auch in Hamburg war er 1644-1647 mit dem Umbau der Orgel in St. Katharinen (auf Betreiben von Heinrich Scheidemann) befasst. Rantzaus Magister in Hamburg, wo er Domherr geworden war<sup>96</sup>, von Stellwagen gehört haben und ihn für die Woldenhorner Kirche verpflichtet haben. Stellwagens Arbeit in Woldenhorst gilt als seine erste gänzlich neu errichtete Orgel<sup>97</sup>; er stand somit am Anfang seiner Orgelbauerischen Karriere, was seine finanzielle Fehlalkulation ebenso wie den Umstand einer Stellwagen-Organ in einem kleinen Dorf erklären könnte.

Laut Kirchenrechnungsbuch war Stellwagens Organ wie folgt disponiert:

*„Das Erste Clavier fanget an von C biß ins C [dreifach überstrichen] . Darinnen nachfolgende Stimmen: (von Metal)*

1. Ein Prinzipal von gutem Zinnen 4 fuß
2. Grob gedackt - 8 fuß
3. Quinta von - -3 fuß
4. Oktava - - - 2 fuß
5. Scharpfes 3.4.5. Pfeiffen starck
6. Drommet

*Im anderem Clavier anstat des Rückpositivs sind nachfolgende Stimmen: (von Metall)*

1. Blockflöte - - - 4 fuß
2. Cymbel 2 oder 3 fach
3. Krummhorn - -8 fuß
4. Gaigen Regall - - 4 fuß
5. Quintadena von - 8 fuß

*Im Pedal, welches vom C biß ins d' gehet, sind nachfolgende Stimmen: (von Metal)*

1. Untersatz - - - 16 fuß
2. NachthornBaß - - 4 fuß
3. Drommets Baß - 8 fuß
4. Cornet Baß - - 2 fuß

*Tremulant*

<sup>95</sup> vgl. Gustav Fock, Hamburgs Anteil am Orgelbau im niederdeutschen Kulturgebiet. In: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte. Band 38. Hamburg 1939. S. 289-373, S. 352 f.

<sup>96</sup> vgl. W. Pioch, Die Ahrensburger Schloßkirche. S. 261

<sup>97</sup> vgl. Douglas Earl Bush u.a. (Hrsg.), The Organ. An Encyclopedia. New York 2006. S. 538



*Trommel  
3 gut Symbelgen*<sup>98</sup>

Der vereinbarte Preis von 330 Reichstalern<sup>99</sup> stieg durch verschiedene weitere Ausgaben auf „1805 Mark 9 Schilling 6 Pfg.“<sup>100</sup>, das entsprach ungefähr 600 Reichstalern; es gibt jedoch keine Hinweise oder Unterlagen darüber, dass dieser neue, wesentlich höhere Preis zu irgendwelchen Unstimmigkeiten geführt hätte. Am 24.12.1640 wurde die Orgel „geliefert“<sup>101</sup>, über eine eventuelle Orgelweihe sind keine Unterlagen vorhanden.

### **3. Organist in Woldenhorn**

Ein Anstellungsvertrag für den Organisten, der seit der Errichtung der Orgel seinen Dienst in Woldenhorn tat, ist nicht überliefert, wie aber auf anderen großen Gütern war auch hier der Gutsherr zugleich Patronatsherr: Besoldung und Versorgung lagen mithin in seiner Verantwortung<sup>102</sup>. Aus den Rechnungsbüchern ist ersichtlich, dass die Aufgaben des Küsters, des Organisten und des Lehrers zunächst von drei verschiedenen Personen ausgeübt wurden, ab 1644 tat der Lehrer Marten Stapelfeld auch als Küster Dienst, und erst seit 1770 waren alle drei Funktionen in einer Person vereint. Vor der Anstellung eines Organisten war der Küster auch für das Vorsingen in der Kirche zuständig; noch im Jahr 1677 wurde dem Küster eine zusätzliche Vergütung für das Singen im Gottesdienst zugestanden: „*Dem Hinrich Küster die Verbesserung wegen des Singens.*“<sup>103</sup>

Der Organist bekam ein Wohnhaus gestellt; über sein Gehalt weiß man nur, dass jeweils zu Ostern und zu Michaelis 30 Pfennig an Küster und Organist zusammen gezahlt wurden, ab Ostern 1645 erhöhte sich die Summe auf 45 Pfennig – das Gehalt des Pfarrers betrug in dieser Zeit 200 Pfennig<sup>104</sup>. Andererseits gab es noch die Stiftung der Familie Rantzau, die in Hamburg hinterlegt worden war: Die aus dem Vermögen entstehende „*Rente von 1350 Mark*“<sup>105</sup> ermöglichte nach dem Willen des Stifters die Entlohnung des Pastors in Höhe von

---

<sup>98</sup> Text des Kirchenbuches von Woldenhorn 1656, siehe Anhang

<sup>99</sup> Ein Reichstaler entsprach ab 1622 3 Mark (lübeckisch) oder 48 Schilling. Vgl. [http://www.peter-doerling.de/Geneal/Geschichte/Waehrungen\\_Stormarn.htm](http://www.peter-doerling.de/Geneal/Geschichte/Waehrungen_Stormarn.htm) (26.8.2010)

<sup>100</sup> H. H. Rahlf u.a., Geschichte Ahrensburgs. S. 38

<sup>101</sup> ebd., S. 38

<sup>102</sup> vgl. Emil Waschinski, Währung, Preisentwicklung und Kaufkraft des Geldes in Schleswig-Holstein von 1226-1864. Neumünster 1952. S. 140 f.

<sup>103</sup> H. H. Rahlf u.a., Geschichte Ahrensburgs. S. 76

<sup>104</sup> vgl. Kirchenrechnungsbuch der Kirchgemeinde Woldenhorn (Ahrensburg) Band I. 1596–1675

<sup>105</sup> vgl. H. H. Rahlf u.a., Geschichte Ahrensburgs. S. 31

350 Mark und des Küsters in Höhe von 50 Mark<sup>106</sup>; der Organist wurde nicht erwähnt, da die Orgel erst nach Einrichtung der Stiftung errichtet worden war. Da überdies noch 900 Mark für die Bewohner der Armenbuden gedacht waren, wird wohl auch der Organist aus dem Stiftungsvermögen bedacht worden sein.

Die Rechnungslegung in Mark, Schilling und Pfennig stimmte nicht mit der dänischen Verordnung überein, wonach in dänischer Reichsmünze gerechnet werden sollte, doch entsprach dies dem Usus in ganz Schleswig-Holstein<sup>107</sup>. Bei der Umrechnung war ein Reichstaler ab 1622 drei lübsche Mark oder 48 Schillinge bzw. 576 Pfennige wert.

Vergleicht man diese Gehaltsangaben mit den Kosten, die für den Orgelneubau investiert worden waren, so fällt das außerordentlich geringe Gehalt des Organisten auf, auch im Vergleich zum Pfarrer verdiente der Organist sehr wenig. Der in barer Münze gezahlte Lohn war auf der anderen Seite nur ein Teil, vermutlich sogar nur der kleinere Anteil der Gesamtentlohnung, da neben der freien Wohnung Deputatleistungen wie Holz, Vieh und Getreide, bei unverheirateten Bediensteten auch Kleidung und Beköstigung zur Verfügung gestellt wurden<sup>108</sup>. Die wirtschaftliche Eigenständigkeit der Güter ermöglichte eine nahezu autarke Stellung – fast alle lebensnotwendigen Dinge konnten selbst produziert werden, und der Gutsherr als „ein Herrscher im Kleinen“<sup>109</sup> war für die entsprechende Versorgung seiner Untergebenen verantwortlich. Diese Konstellation begünstigte vermutlich die Abhängigkeit derjenigen Bediensteten, die nicht wie beispielsweise die Bauern ohnehin durch Leibeigenschaft an das Gut und dessen Besitzer gebunden waren: Wollte ein Musiker wie Becker sich außerhalb von Woldenhorn beispielsweise ein Paar Schuhe kaufen, so hätte er lange darauf sparen müssen: Schuhe kosteten in der Mitte des 17. Jahrhunderts ungefähr 33 Schillinge, also 396 Pfennige<sup>110</sup>.

Der erste Organist war Johannes Hasse, von dem nur bekannt ist, dass er zwei Kinder in der Woldenhorner Kirche taufen ließ: Catharina (1640) und Margarethe (1642)<sup>111</sup>. Möglicher-

---

<sup>106</sup> vgl. ebd., S. 31

<sup>107</sup> vgl. E. Waschinski, Währung. S. 140

<sup>108</sup> vgl. ebd., S. 140

<sup>109</sup> ebd., S. 139

<sup>110</sup> vgl. ebd., Anhang B, Tabelle 12

<sup>111</sup> vgl. Wilhelm Albers, Die ältesten Küster, Lehrer und Organisten in Ahrensburg. In: Zeitschrift für Niedersächsische Familienkunde. 23. Jahrgang: 1941. Hamburg 1941. S. 11-18. S. 13

weise war er mit Petrus Hasse<sup>112</sup> (um 1575-1640), der als Organist und Komponist der norddeutschen Orgelschule zugerechnet wird, verwandt; wenn es sich um Petrus' Sohn Johannes Hasse (auch: Hesse) handelt, so studierte er später Jura, war dreimal verheiratet und hatte insgesamt zehn Kinder, seine Tochter Anna Dorothea (\*1664) war mit dem Komponisten Nikolaus Bruns (1665-1697) verheiratet<sup>113</sup>.

Die Hasses waren eine in Norddeutschland tätige Musiker- und Organistenfamilie<sup>114</sup>: Bekannt wurde Petrus' Sohn Nicolaus (um 1617-1670 oder 1672) als Komponist und Organist an St. Marien in Rostock, doch auch seine Söhne Hinrich (1625-1696) und Friedrich (1635-1688)<sup>115</sup> wie auch seine Enkel Nicolaus der Jüngere (1651-1672), Peter II (1668-1737) und Peter III (1668-1737)<sup>116</sup> waren Organisten gewesen; seine Urenkel wurden ebenfalls Musiker: Johann Peter (1708-1776)<sup>117</sup> und der vor allem als Opern- und Kirchenkomponist bekannte Johann Adolf Hasse (1699-1783).

Petrus Hasse hatte die Renovierung der sogenannten „kleinen Orgel“ in St. Marien zu Lübeck angeregt<sup>118</sup>, die von Friedrich Stellwagen in den Jahren 1637-1641 als bedeutender Erweiterungsumbau vorgenommen wurde; zur gleichen Zeit entstand die Woldenhorner Orgel. Für eine genaue Beurteilung der Verbindung der beiden Organisten Hasse mit Stellwagen oder auch der zeitgleichen Orgelarbeiten in Lübeck und Ahrensburg fehlen genaue Belege, allerdings wird Petrus Hasse in dem Vertrag, der in den Rechnungsbüchern zum Orgelbau in Ahrensburg überliefert ist, explicit genannt.

*„dafür auch der Lehrvater und kunstreiche Petrus Hasse, wolbestalter Organist zu St. Marien in Lübeck mit Hand und Sigel caviret“<sup>119</sup>*

---

<sup>112</sup> auch Peter Hasse der Ältere genannt

<sup>113</sup> vgl. Johann Hennings, Das Musikergeschlecht der Hasse. In: Friedrich Blume u.a. (Hrsg.), Die Musikforschung. 2. Jahrgang 1949, Heft 1. S. 50-53. S. 51

<sup>114</sup> vgl. Richard Belotti, „Hasse“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil, Band 8. <sup>2</sup>Kassel 2002. Sp. 782–786

<sup>115</sup> Hinrich war an St. Petri in Lübeck, Friedrich war Organist, Küster und Schulmeister in Neuengamma und hatte sich – erfolglos – nach Hamburg St. Jakobi beworben; bei seinem Bewerbungsvorspiel war Diedrich Becker als Gutachter zugegen.

<sup>116</sup> Nicolaus folgte seinem Vater Nicolaus an St. Marien nach, Peter II war Organist an St. Jakobi in Lübeck und Peter III an St. Petri und Pauli zu Bergedorf

<sup>117</sup> ebenfalls Organist (an St. Petri und Pauli zu Bergedorf)

<sup>118</sup> vgl. Kerala J. Snyder, Partners in Music Making: Organist and Cantor in Seventeenth-Century Lübeck. In: Ders. u.a. (Hrsg.), The Organist as Scholar. Essays in Memory of Russell Saunders. Festschrift Series No 12. New York 1994. S. 233-256, S. 235

<sup>119</sup> Text des Kirchenbuches von Woldenhorn 1656, siehe Anhang; caviren = bürden

Es spricht für das Selbstbewusstsein des Kay Rantzau und seiner Familie, dass sie einen renommierten und bekannten Orgelbauer in den kleinen Ort Woldenhorn holten und auch die finanziellen Forderungen Stellwagens erfüllen konnten.

Johannes Hasse war nur zwei Jahre lang Organist in Woldenhorn, möglicherweise erklärt ein Eintrag in den Kirchenbüchern, der Hasses Schwager Peter betraf, die Kürze seines Dienstes:

*„Peter Hasse, der Verwalter, welcher vom Junker Kay Rantzau aus dem Hause Arensburg den 9. Oktober (1642, Anm. d.V.] Verdachtshalber entleibet worden.“<sup>120</sup>*

Diese Form der Machtausübung wurde auch in Zeiten der Leibeigenschaft geahndet; Kay Rantzau wurde in Kiel zu einer lebenslangen Haftstrafe verurteilt und starb 1645<sup>121</sup>.

#### **4. Diedrich Beckers Zeit als Organist**

Wann genau Diedrich Becker Johannes Hasse als Organist nachfolgte, ist nicht genau bekannt, da in den Rechnungsbüchern lediglich die Ausgaben für den Organisten, nicht aber eine namentliche Erwähnung zu finden sind; Hasses zweite Tochter Margarethe wurde an Palmarum 1642 (= 13. April 1642) in Woldenhorn getauft<sup>122</sup>, im Oktober desselben Jahres wurde der Verwalter Hasse hingerichtet – wenn Johannes Hasse nach diesem Vorfall den Dienst quittiert hätte<sup>123</sup>, könnte man Beckers Dienstzeitbeginn auf Ende 1642 datieren. Gustav Fock hingegen nimmt an, dass Becker erst nach seiner Heirat – ab 1645 – in Ahrensburg tätig war<sup>124</sup>. Es bleibt auch offen, warum Becker den Schutz der Stadt Hamburg, den diese im Dreißigjährigen Krieg bot, verließ, um im doch stärker gefährdeten Umland eine Stelle anzutreten; vielleicht wollte Becker heiraten und strebte aus diesem Grunde eine gesicherte Existenz an, die er sich in Woldenhorn aufbauen konnte: Als Organist eines kleinen, strategisch nicht bedeutsamen Dorfes konnte er davon ausgehen, anders als etwa die Einwohner Ritzebüttels, von wo aus die Elbmündung kontrolliert werden konnte<sup>125</sup>, nicht im Brennpunkt der unterschiedlichen kriegerischen Interessen zu stehen.

---

<sup>120</sup> H. H. Rahlf u.a., Geschichte Ahrensburgs. S. 124

<sup>121</sup> vgl. W. Albers, Die ältesten Küster. S. 13

<sup>122</sup> vgl. ebd., S. 13

<sup>123</sup> Wilhelm Albers nimmt diesen Zusammenhang an. Vgl. W. Albers, Die ältesten Küster. S. 13

<sup>124</sup> vgl. Gustav Fock, „Becker“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Band 1. Kassel u. a. 1949-1951. Sp. 1483-1486. Sp. 1484

<sup>125</sup> vgl. Sven Tode, Der Krieg vor den Toren: Das Hamburger Umland im Dreißigjährigen Krieg. In: Martin Knauer u.a. (Hrsg.), Der Krieg vor den Toren. Hamburg im Dreißigjährigen Krieg 1618-1648. Hamburg 2000. S. 145-180. S. 152 ff.

Da der eigentliche Gutsherr Kay Rantzau inhaftiert war, hatte seine Frau Margaretha die Leitung des Gutes und somit vermutlich auch die Einstellung Beckers übernommen; ein Vertrag mit Angaben über den Umfang der Pflichten als Organist und über seine Bezahlung liegt nicht vor. Seine Aufgaben waren vor allem das Orgelspiel, denn in Woldenhorn waren das Organistenamt von den Funktionen des Lehrers bzw. des Küsters getrennt, und dies ist vor allem mit Hinblick auf die Größe des Ortes erstaunlich, da üblicherweise das Amt des Organisten mit dem Schulamt, oft auch mit dem Küsterdienst verknüpft war, verschiedentlich waren auch alle drei Ämter in einer Person verbunden<sup>126</sup>. Ob Becker andererseits als Organist – wie beispielsweise zum Teil in Hamburg noch üblich<sup>127</sup> – auch das Amt des Kirchenschreibers zu versehen hatte, ist nicht mehr festzustellen; sollte Becker auch diese Aufgaben wahrgenommen haben, so hätten wir mit den Eintragungen im Kirchenrechnungsbuch Beckers Handschrift vor Augen. Denkbar ist aber auch die Verknüpfung der Organistenfunktion mit dem „Werkmeisteramt“<sup>128</sup>: Dann wäre Becker nicht nur für die verwaltungstechnischen Aufgaben der Kirche zuständig gewesen, sondern auch für Bau- bzw. Bauaufsichts-Maßnahmen – aus den Rechnungsbüchern ersichtlich hatte der Organist in Woldenhorn neben seinem Dienst an der Orgel auch landwirtschaftliche und handwerkliche Arbeiten zu erledigen (z.B. als Zimmerer und Maurer an landwirtschaftlichen Gebäuden)<sup>129</sup>. Sicher ist jedoch, dass das Haus des Organisten auch als Gastwirtschaft genutzt wurde: Entsprechende Dokumente über Gerichtsverhandlungen lassen nach Rahlf diesen Schluss zweifelsfrei zu<sup>130</sup>.

Unabhängig von seinen Aufgaben hat Becker wohl – wie in anderen kleinstädtischen und ländlichen Gebieten – die Privilegien eines „Kirchendieners“ genossen, mithin war er teilweise von Steuern und Abgaben befreit, war nicht der üblichen Gerichtsbarkeit unterworfen und musste keine militärischen Einquartierungen akzeptieren<sup>131</sup>, was besonders in Zeiten der schwedischen Belagerung als Privileg zu werten ist; er war durch einen Anstellungs-

---

<sup>126</sup> Arnfried Edler, *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert.* Kassel u.a. 1982. S. 69

<sup>127</sup> ebd., S. 62

<sup>128</sup> vgl. A. Edler, *Der nordelbische Organist.* S. 62

<sup>129</sup> vgl. H. H. Rahlf u.a., *Geschichte Ahrensburgs.* S. 72

<sup>130</sup> vgl. ebd., S. 73

<sup>131</sup> vgl. A. Edler, *Der nordelbische Organist.* S. 70 ff.

vertrag und nicht – wie beispielsweise die Bauern des Gutes – durch Leibeigenschaft an den Gutsherrn gebunden.

Diedrich Becker und Maria de Koning heirateten am 25. November 1644 in Hamburg; im Rechnungsbuch der Wedde, also der städtischen Institution, die die Gebühren für eine Trauung erhob, ist allerdings der 30. November 1644 verzeichnet. Freunde verfassten ein Hochzeitsgedicht mit dem bezeichnenden Titel „*Das Orgelwerk*“, das jedoch nicht erhalten ist<sup>132</sup>. Maria de Koning ist die Tochter von Hans de Koning, der 1619 als Bürger Hamburgs nachgewiesen ist; nach Ulf Grapenthin war er Büchsenmacher<sup>133</sup>, der Name weist auf eine Herkunft aus den Niederlanden oder Belgien hin<sup>134</sup>.

Es wurden sechs Kinder geboren: Engel wurde am 15. März 1648 getauft; der Name des Kindes „*Engel*“ weist auf ein „Engelamt“ hin, also auf eine Kindertotenmesse: „*Diederich Beckerß deß Organisten Tochter N.Engel. Domin: Oculi*“. Sein Sohn Johan wurde am 2. Dezember 1650 getauft und am 26. September 1653 beerdigt: „*Diederich Beckerß deß Organisten Sohn N. Johan 2. Decemb.*“ (1650) und „*Diederich Beckerß deß Organisten Söhnlein N. Johan. 26. Sept.*“ (1653). Eine Tochter Margaretha wurde am 21. September 1653 getauft: „*Diederich Beckerß deß Organisten Tochter N. Margaretha. Domin: 15. p. Trinit.*“ Im Juni 1656 kamen Zwillinge zu Welt; sie wurden am 2. Juli 1656 getauft: „*Diederich Beckerß deß Organisten zweye Töchterlein in der Noth Getauft, das eine, weil eß bald darauf eingeschlaffen, hat keinen Nahmen empfangen, das andere aber, da es eingesegnet ward, ist Maria genennet worden. Dom. 3.p.Trinit.*“. Die kurz nach der Geburt verstorbenen Tochter wurde am gleichen Tag beerdigt („*Diederich Beckerß des Organisten Töchterlein, Anonyma. Dom: 3.p.Trinit.*“), ihre Schwester Maria starb kurz darauf und wurde am 20. August 1656 beerdigt: „*Deßelben Töchterlein N. Maria. Domin: 10.p.Trinit.*“ Ende September 1657 wurde eine weitere Tochter tot geboren.<sup>135</sup>

---

<sup>132</sup> Laut Auskunft der Stadtbibliothek zählen das von Gustav Fock in seinem Artikel „Becker“ in der älteren Ausgabe von „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ erwähnte Hochzeitsgedicht wie auch die Trauergedichte auf Beckers Tod zu den Kriegsverlusten: Die bis dahin große Sammlung Hamburger Gelegenheitsdrucke war nicht ausgelagert worden und fiel den Bombenangriffen der Jahre 1943 und 1944 zum Opfer.

<sup>133</sup> vgl. Ulf Grapenthin, „Becker“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Volume 3. Oxford 2001. S. 46-47

<sup>134</sup> vgl. beispielsweise die niederländischen Maler David de Koning (1636 – nach 1686), Philipp de Koning (1619 – 1689) und Salomon de Koning (1609 – 1668); der Name wurde auch als Koninck, Köncken, Kooning, Konink, Coninck, Keuning etc überliefert.

<sup>135</sup> Angaben und Text des Kirchenbuches von Woldenhorn 1656, siehe Anhang

Alle Geburten und Sterbefälle sind im Kirchenbuch von Woldenhorn verzeichnet, Becker und seine Familie hätten also mindestens 13 Jahre dort verbracht; es bleibt ungeklärt, ob Becker eine berufliche Veränderung in Betracht gezogen hatte: Die Familien beider Eheleute waren Hamburger Bürger, auch hätten sich in der Stadt interessantere Aufgaben für den Musiker Becker finden lassen. Andererseits ist zu bedenken, dass der Dreißigjährige Krieg seine Spuren hinterließ: Hamburg blieb zwar unabhängig, doch das Umland, so auch Ahrensburg, litt unter den Kriegswirren: „Im Orte und in der Umgebung lagen schwedische Dragoner, doch scheint es, als wenn diese etwas milder aufgetreten sind wie die kaiserlichen Kriegsvölker, denn besonderer Unthaten wird gerade nicht erwähnt.“<sup>136</sup>

Da Becker bereits seit Frühjahr 1656 nachweislich Mitglied der Celler Hofkapelle war, scheint es fraglich, ob er auch während dieser ganzen 13 Jahre der familiären Einträge in Woldenhorn als Organist tätig war. Darüber hinaus gibt es Hinweise darauf, dass Becker vor dem Wechsel nach Celle in Schweden angestellt war<sup>137</sup>.

Als letzter Nachweis in Woldenhorn ist zu Ostern 1671 in den Kirchenbüchern noch eine Zahlung an ihn verzeichnet („*deß Organisten Dietrich Beckerß Besoldung – 60 ₤.*“<sup>138</sup>), und bemerkenswerterweise wird hier der Name des Organisten erstmalig erwähnt: Das lässt sich durchaus als Beleg dafür denken, dass Becker in der Zeit seiner Festanstellung auch Kirchenscribe war, es somit vielleicht nicht als notwendig erachtete, seinen eigenen Namen in den Rechnungsbüchern aufzuführen, wohingegen er 1671 vermutlich nur als Ausnahme in Woldenhorn als Organist tätig war, weshalb die namentliche Erwähnung für die Rechnungslegung sinnvoll erschien.

## 5. Resümee

Vermutlich hatte Diederich Becker seine Kindheit in der kulturell und wirtschaftlich geprägten Stadt Hamburg verbracht und erfuhr dort seine – mutmaßlich – musikalische Ausbildung. Eine erste Anstellung fand Becker trotz seiner Fähigkeiten als Violinist, die ihn in späteren Jahren beruflich prägen sollten, als Organist. Sein Lebensmittelpunkt war nun nicht mehr die

---

<sup>136</sup> H. H. Rahlf u.a., Geschichte Ahrensburgs. S. 131

<sup>137</sup> vgl. unveröffentlichte Forschungsergebnisse von Bengt Kyherberg, veröffentlicht von: Friedhelm Krummacher, Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert. Berlin 1965. S. 109 und S. 315

<sup>138</sup> Text des Kirchenbuches von Woldenhorn 1656, siehe Anhang

Großstadt, sondern das Dorf Woldenhorn; inwieweit diese Entscheidung durch seine mangelnden Erfahrungen oder durch die Zustände des Dreißigjährigen Krieges beeinflusst worden waren, ist unbekannt. Vor allem mit Hinblick auf den weiteren Lebensweg Beckers scheint ihn die musikalisch nicht sonderlich anspruchsvolle Aufgabe als Organist in Woldenhorn nicht ausgefüllt zu haben, dazu kamen die Schwierigkeiten der Nachkriegszeit, die in Schleswig-Holstein durch Hungertyphus verschärft wurden<sup>139</sup>: Als sich der – vielleicht durch schwedische Soldaten hergestellte – Kontakt nach Schweden ergab, verließ Becker seine bisherige Stellung und seine Familie, die nach dem Tod der Kinder nur aus seiner Frau Maria und der Tochter Margarethe bestand, und begab sich nach Schweden.

### **III. An „Fürstlichen Höfen“: Diedrich Becker in Schweden**

Becker kam in einer Zeit nach Schweden, die durch den politischen Umbruch nach der Abdankung Königin Christinas geprägt war.

#### **1. Schweden in der Mitte des 17. Jahrhunderts**

Durch Eroberungen, vor allem aber durch sein Eingreifen in den Dreißigjährigen Krieg gelang es Schweden, seine Vormachtstellung im Ostseeraum auszubauen und zur Großmacht in Nordeuropa aufzusteigen (die sogenannte „Stormaktstiden“); König Gustav II. Adolf (1594-1632), der diese Entwicklung maßgeblich vorangetrieben hatte, fiel 1632 in der Schlacht bei Lützen, weshalb die Vormundschaftsregierung für seine minderjährige Tochter Christina (1626-1689) von einem Regentschaftsrat unter Reichskanzler Axel Oxenstierna (1583-1654) übernommen wurde. Christinas Ausbildung war wesentlich durch die Vorbereitung auf das Regierungsamt bestimmt; 1644 übernahm sie die Regierungsgewalt, ihre Krönung wurde allerdings wegen der Kriegssituation verschoben und fand erst am 20. Oktober 1650 statt.

Die auf Repräsentation angelegte Hofführung Christinas sowie ihre umfassende Förderung von Wissenschaft und Kunst brachten erhebliche finanzielle Belastungen für den Staat mit sich, jedoch erlangte Schweden so auch auf nicht-politischem Gebiet eine Vormachtstellung: Bibliotheken und Sammlungen von erheblichem Umfang entstanden, die Universität Uppsala wurde großzügig unterstützt und Gelehrte aus dem In- und Ausland (z.B. Rene Descartes aus

---

<sup>139</sup> vgl. Hermann Kellenbenz, Die wirtschaftliche Rolle des schleswig-holsteinischen Adels im 16. und 17. Jahrhundert. In: Dieter Lohmeier (Hrsg.), *Arte et Marte. Studien zur Adelskultur des Barockzeitalters in Schweden, Dänemark und Schleswig-Holstein*. Neumünster 1978. S. 15-32. S. 19



Frankreich, Isaac Vossius aus den Niederlanden, Joachim Gerdes aus Deutschland)<sup>140</sup> wurden an den Hof geladen. Französisches Ballett, italienische Oper und niederländisches Theater waren am Hof ebenso gefragt wie deutsche Musiker; es wird von einer „Art französischer Hofmusikenklave mit Sängern, Streichern und Lautenisten“<sup>141</sup> ebenso berichtet wie von einem „beeindruckenden Musikleben (...) eher europäisch als schwedisch, eher importiert als selbstgemacht“<sup>142</sup>, aber auch von „schwindelerregend hohen Jahresgehältern“<sup>143</sup>. Königin Christina dankte am 16. Juni 1654 ab, ihr Vetter Karl X. Gustav (1622-1660) folgte ihr nach und hatte unter anderem den Staatshaushalt zu sanieren: Der Staatsverschuldung in Höhe von 5 Millionen Thalern<sup>144</sup> begegnete er beispielsweise mit einer deutlich bescheideneren Hofhaltung, und der Einschränkung des Staatseinkommens durch Vergabe der einträglichen Güter an Günstlinge wurde mit Entzug vieler Privilegien entgegengesteuert<sup>145</sup>.

## 2. Kultur im Schweden des 17. Jahrhunderts

Beschreibt Tobias Norlind um 1900 die Musikgeschichte Schwedens vor dem Dreißigjährigen Krieg noch als „nur wenig kultiviert“<sup>146</sup>, weil sie sich – wohl auch bedingt durch die Vorherrschaft der Kirche – auf volkstümliche Überlieferung und Sakralmusik beschränkte, so wird durch neuere Forschungen deutlich, dass Musik seit der Reformation als fester Bestandteil der höfischer Bildung galt und dass an den Höfen der Großgrundbesitzer und des Adels musiziert wurde, meist wohl zu religiösen Anlässen wie Prozessionen oder zu Feierlichkeiten wie Hochzeiten oder Krönungen<sup>147</sup>.

Die engen kulturellen Bindungen, die durch die wirtschaftlichen Beziehungen der Hanse im Ostseeraum entstanden waren, brachten unter anderem mit sich, dass zahlreiche deutsche

---

<sup>140</sup> vgl. Ernst Cassirer, *Gesammelte Werke – Hamburger Ausgabe*. Band 20: *Descartes – Lehre, Persönlichkeit, Wirkung*. Hamburg 2005. S. 162

<sup>141</sup> Erik Kjellberg, *Die Musik an den Höfen*. In: Gregor Andersson (Hrsg.), *Musikgeschichte Nordeuropas*. Stuttgart u.a. 2001. S. 87-103. S. 95

<sup>142</sup> ebd., S. 96

<sup>143</sup> ebd., S. 97

<sup>144</sup> vgl. Wigand Gerstenberg, „Karl X. Gustav, König von Schweden“. In: *Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.), Allgemeine Deutsche Biographie*. Band 15. o.O. 1882. S. 360-364. S. 362

<sup>145</sup> vgl. Heiko Droste, *Im Dienste der Krone. Schwedische Diplomaten im 17. Jahrhundert*. Berlin 2006. S. 61

<sup>146</sup> Tobias Norlind, *Die Musikgeschichte Schwedens in den Jahren 1630-1730*. In: Oskar Fleischer u.a.(Hrsg.), *Vierteljahreshefte der Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*. Erster Jahrgang 1899-1900. S. 165-212. S. 167

<sup>147</sup> vgl. E. Kjellberg, *Die Musik an den Höfen*. S. 87

Musiker in Dänemark tätig waren, beispielsweise Heinrich Schütz<sup>148</sup>, Johann Schop<sup>149</sup> und Johann Vierdanck<sup>150</sup>, aber auch viele Musiker an den schwedischen Hof gekommen waren<sup>151</sup>. Besonders zu erwähnen ist Gustav Düben (1624–1690), Mitglied der ursprünglich deutschen Musikerfamilie Düben, die seit Anfang des 17. Jahrhunderts in Schweden ansässig war. 1620 wurden anlässlich der Hochzeit von König Gustav II. Adolf mit Prinzessin Maria Eleonara von Brandenburg unter der Leitung von Bartholomäus Praetorius (um 1590-1623) deutsche Musiker zur Bildung einer Hofkapelle nach Stockholm engagiert; unter ihnen war auch der Sweelinck-Schüler Andreas Düben (1597-1662) aus Leipzig: Schon bald stieg er zum Hoforganisten auf, später wurde er Organist der deutschen Kirche (1625) und Hofkapellmeister (1640). Sein Sohn Gustav der Ältere wurde 1647 Mitglied der Hofkapelle und folgte seinem Vater nach dessen Tod 1663 als Organist und Hofkapellmeister nach. Beide waren auch als Komponisten tätig geworden, so hatte Andreas anlässlich der Beerdigung von König Gustav II. Adolf einen achtstimmigen Doppelchor „*Pugna triumphalis*“ komponiert, sein Sohn Gustav „*Veni sancte spiritus*“ für Chor, Streicher und Bc. Nach dem Tod Gustavs d.Ä. folgten ihm seine Söhne Gustav der Jüngere in den Jahren 1690-1698 und Anders (auch: Andreas) in der Zeit 1698-1726 in dem Amt des Hofkapellmeisters nach; der Einfluss der Familie Düben auf die schwedische Musikgeschichte ist so prägend, dass diese in der Forschung sogar „Dübentiden“ genannt wird<sup>152</sup>.

Gustav Düben der Ältere gilt als „der eigentliche Schöpfer der schwedischen Musik“<sup>153</sup>, doch hat er auch als Sammler herausragende Bedeutung: In seinen Sammlungen sind zahlreiche deutsche, niederländische, aber auch italienische und englische Komponisten vertreten.

Gustav Düben wurde zum maßgeblichen Vermittler zwischen der deutschen und der schwedischen Musik, da er nicht nur die Musik seiner Zeit in Lübeck und Hamburg studierte und verarbeitete, sondern auch – nach Schweden zurückgekehrt – in beständigem Austausch blieb; dies lässt sich unter anderem durch seine Sammlung der Werke Buxtehudes belegen.

---

<sup>148</sup> vgl. Elisabeth Rothmund, Heinrich Schütz (1585-1672): Kulturpatriotismus und deutsche weltliche Vokalmusik: „zum Aufnehmen der Music / und Vermehrung unserer Nation Ruhm“. Bern 2004. S. 88

<sup>149</sup> vgl. Detlef Hagge, Johann Schop. Ein Meister des norddeutschen Frühbarock. Hamburg 2008. S. 6

<sup>150</sup> vgl. Matthias Schneider, Kulturtransfer im Ostseeraum: Tastenmusik und Tastenspieler am „Baltischen Seestrand“. In: Jan Hecker-Stampehl u.a. (Hrsg.), Geschichte, Politik und Kultur im Ostseeraum. Berlin 2012. S. 227-247. S. 229

<sup>151</sup> vgl. M. Schneider, Kulturtransfer im Ostseeraum. S. 228 und S. 247

<sup>152</sup> vgl. F. Krummacher, Choralbearbeitungen. S. 88

<sup>153</sup> T. Norlind, Die Musikgeschichte. S. 172

In diesen Jahren wanderten zahlreiche deutsche und niederländische Musiker nach Schweden ein<sup>154</sup>, so wohl auch Diedrich Becker, der im Dienste von Magnus de la Gardie gestanden haben soll.

### 3. Magnus de la Gardie

Magnus de la Gardie war reich, mächtig und gebildet; er galt zu seiner Zeit als herausragender Vertreter des Persönlichkeitsideals des „honnête homme“ – seit dem 16. Jahrhundert verstanden als „Synthese von Bildung, Höflichkeit, hoher sozialer Stellung und Bescheidenheit“<sup>155</sup>. Er wurde als „glänzendste Figur im schwedischen Hochadel des 17. Jahrhunderts“<sup>156</sup> beschrieben und entstammte einem schwedischen Adelsgeschlecht, das ursprünglich auf die Familie „de la Gardie“ aus dem Languedoc zurückzuführen ist: Jacques de Russol de la Gardie et d’Ornaison (um 1480–1565) war mit Catherine Scouperier de la Saint Colombe verheiratet und lebte in Frankreich. Ihr gemeinsamer Sohn Pontus de la Gardie (1520–1585), der zunächst Geistlicher werden wollte, entschied sich für eine militärische Laufbahn: In dänischen Diensten stieg er rasch zum Offizier auf, wurde aber 1565 bei Varberg von schwedischen Truppen gefangen genommen und wechselte zum schwedischen Heer<sup>157</sup>. Als Günstling von König Johann III. von Schweden wurde er 1569 geadelt, 1571 erhielt er als Freiherr das Gut Ekholmen. 1574 trat er die Nachfolge des erfolglosen Feldmarschalls Clas Akesson Tott (um 1530–1590) an und eroberte zahlreiche Gebiete für Schweden. Er war mit Sofia Johansdotter (1556 oder 1559–1583) verheiratet, einer illegitimen Tochter von König Johann III. von Schweden; sie war 1577 von ihrem Vater geadelt worden und hatte den Namen „Gyllenhielm“ erhalten<sup>158</sup>.

Pontus und Sofia hatten drei Kinder: Brita (1581–1645) war in zweiter Ehe mit Gabriel Gustavsson Oxenstierna (1587–1640), dem Bruder des späteren Reichskanzlers Axel Oxens-

---

<sup>154</sup> vgl. Walter Niemann, Die schwedische Tonkunst, ihre Vergangenheit und Gegenwart. In: Max Seiffert (Hrsg.), Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft. 5. Jahrgang 1903-1904. Leipzig 1904. S. 91-118. S. 91

<sup>155</sup> Rolf Reichardt u.a. (Hrsg.), Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680-1820. Heft 7: Honnête homme, Honnêteté, Honnêtes gens, Nation. München 1986. S. 4

<sup>156</sup> Kungliga Biblioteket (Hrsg.), Magnus Gabriel De la Gardie – Sammler und Mäzen. Katalog der Ornamentstichsammlung des Magnus Gabriel de la Gardie in der Kgl. Bibliothek zu Stockholm. Stockholm 1966. S. 1

<sup>157</sup> vgl. Ferdinand Otto von Nordenflycht, Die schwedische Staats-Verfassung in ihrer geschichtlichen Entwicklung. Berlin 1861. S. 114

<sup>158</sup> vgl. <http://runeberg.org/sbh/a0426.html> (29.1.2013)

tierna (1583–1654), verheiratet<sup>159</sup>, Freiherr Johan de la Gardie (1582–1642), ein schwedischer Staatsmann und Jacob de la Gardie (1583–1652): Dieser hatte durch seine Dienstzeit bei Moritz von Oranien-Nassau dessen Militärreformen kennengelernt, die vor allem in einer vergrößerten Artillerie und einer Verkleinerung der operierenden Einheiten bestand, und hatte seit 1604 die schwedische Heerführung mit diesen Neuerungen vertraut gemacht<sup>160</sup>. Er wurde von König Karl IX. zum schwedischen Reichsrat ernannt und trat für die schwedischen Interessen beim Friedensschluss von Stolbowo ein, durch den Schweden zwei Drittel der Ostseeküste erhielt. 1616 wurde Jacob mit Schloss und Grafschaft Läckö belehnt und begann mit umfassenden Baumaßnahmen. 1621 zum Generalgouverneur von Livland ernannt, kehrte er 1628 als Reichsmarschall nach Stockholm zurück und gehörte nach dem Tod von Gustav Adolf zu den Regenten für die minderjährige Christina von Schweden<sup>161</sup>. Er war mit Gräfin Ebba Magnusdotter Brahe (1596–1674) verheiratet, die vor allem nach dem Tod ihres Mannes als umsichtige und erfolgreiche Geschäftsfrau das Vermögen ihrer Familie verwaltete und vermehrte; sie war eine Jugendliebe von König Gustaf Adolf, der sie 1613 hatte heiraten wollen, aber am Widerstand seiner Mutter gescheitert war<sup>162</sup>. Jacob und Ebba hatten 14 Kinder, von denen aber nur sechs überlebten, unter anderem die Söhne Magnus und Pontus Frederik. Eine Schwester der beiden, Marie Sofie, kaufte 1667 das Gut Krapperup von Henrik Rantzau<sup>163</sup>, einem Verwandten von Johann Rantzau, der wiederum weitläufig mit Daniel und Peter, den Eigentümern von Woldenhorn verwandt gewesen war.

Magnus de la Gardie (1622-1686) begann bereits mit 13 Jahren sein Studium an der Universität Uppsala, von 1640 bis 1644 studierte er auch in den Niederlanden (Universität Leiden) und in Frankreich. Die Freundschaft mit Königin Christina entstand vermutlich bereits in ihrer Jugend: Es wird berichtet, dass beide an einer Ballettaufführung mit Rezitationen beteiligt waren („(...) unter ihnen der 15jährige Magnus Gabriel de la Gardie und die 11jährige Prin-

---

<sup>159</sup> vgl. ebd.

<sup>160</sup> vgl. Wilhelm Bötticher, Gustav Adolph, König von Schweden. Kaiserswerth am Rhein 1845. S. 53 f.

<sup>161</sup> vgl. <http://runeberg.org/sbh/a0230.html> (29.1.2013)

<sup>162</sup> Diese Liebesgeschichte ist Inhalt eines 1788 uraufgeführten lyrischen Dramas von Georg Joseph Vogler (1749 – 1814).

<sup>163</sup> vgl. Stefan Isaksson, Skånska spöken: gastar och gengångare i bondesamhällets folketro. Stockholm 2007. S. 236

zessin Christina<sup>164</sup> ). Bereits 1645 ernannte Christina Magnus zum Obersten ihrer Leibgarde, richtete 1647 seine Hochzeit mit Maria Euphrosyne von Pfalz-Zweibrücken-Kleeburg aus und begünstigte seinen politischen Aufstieg: 1648 wurde er Gouverneur von Leipzig, 1651 Reichsmarschall, 1652 Reichsschatzmeister und Präsident im Kammerkollegium<sup>165</sup>. 1653 allerdings fiel Magnus bei der Königin derart in Ungnade, dass sie ihn seiner Ämter entthob; ob die Ursache dafür in Gerüchten bzw. deren Aufdeckung lag<sup>166</sup> oder „wegen des Desasters seiner Außenpolitik“<sup>167</sup>, ist nicht eindeutig festzustellen – vielleicht aber war Magnus auch nicht einverstanden mit den Plänen der Königin, zu konvertieren und auf die Krone zu verzichten, und wurde dadurch zu ihrem stärksten Gegner<sup>168</sup>.

Nach der Übernahme der Regierung durch König Karl X. Gustav konnte Magnus seine politische Laufbahn fortsetzen: 1654 wurde er Generalgouverneur von Västergötland und Kanzler der Universität Uppsala, 1655 Reichsschatzmeister und 1660 Reichskanzler; als dieser übernahm er die Vormundschaftsregierung für Karl XI. Nach 1675, ausgelöst durch kriegerische Misserfolge, wurde de la Gardies politische Vormachtstellung schwächer, und er verließ Stockholm: Als Reichsdrost<sup>169</sup> und Universitätskanzler hatte er noch Einfluss, doch traf auch ihn der Reichstagsbeschluss von 1680, wonach die Besitzer von Gütern ab einem Wert von 600 Talern zugunsten der Krone enteignet wurden<sup>170</sup>. Nach dem Verlust des größten Teils seines Besitzes zog sich Magnus de la Gardie nach Schloss Venngarn zurück, doch nannte er sich interessanterweise in einem Schreiben vom 9. Oktober 1685 „*Wir Magnus Gabriel de La Gardie, Graf zu Läckö und Arensburg (...)*“<sup>171</sup>, womit allerdings nicht das Ahrensburg bei Hamburg, sondern vielmehr der deutsche Name der Stadt Kuressaare auf der Insel Saaremaa

---

<sup>164</sup> Erik Kjellberg, Frankreich in Schweden. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Migration im 17. Jahrhundert. In: Robert Bohn (Hrsg.), Europa in Scandinavia. Kulturelle und soziale Dialoge in der frühen Neuzeit. Frankfurt/Main 1994. S. 173-190. S. 176

<sup>165</sup> vgl. Kungliga Biblioteket, Magnus Gabriel De la Gardie. S. 1

<sup>166</sup> vgl. Heiko Droste, „Favoriten verursachen zu zeiten newerungen im ganzen stat, sonderlig wan die gnad lange beharret“. Ein Favoritendiskurs aus Schweden (1649). In: Jan Hirschbiegel u.a.(Hrsg.), Der Fall des Günstlings. Hofparteien in Europa vom 13. bis zum 17. Jahrhundert. Stuttgart 2004. S. 65-76. S. 74

<sup>167</sup> Detlef Döring, De Occasionibus Foederum inter Sueciam et Galliam et quam parum illa ex parte Galliae observata sint. In: Samuel Pufendorf u.a.(Hrsg.), Kleine Vorträge und Schriften: Texte zu Geschichte, Pädagogik, Philosophie, Kirche und Völkerrecht. Frankfurt am Main 1995. S. 338-387. S. 340

<sup>168</sup> vgl. Verena von der Heyden-Rynsch, Christina von Schweden. Die rätselhafte Monarchin. Zürich 2002. S. 54 ff, S. 84 f und S. 145

<sup>169</sup> eine Art Provinzverwalter

<sup>170</sup> vgl. Kungliga Biblioteket, Magnus Gabriel De la Gardie. S. 2

<sup>171</sup> [http://books.google.de/books/about/Wir\\_Magnus\\_Gabriel\\_de\\_La\\_Gardie\\_Graf\\_zu.html?id=qboGcgAACAAJ&redir\\_esc=y](http://books.google.de/books/about/Wir_Magnus_Gabriel_de_La_Gardie_Graf_zu.html?id=qboGcgAACAAJ&redir_esc=y) (30.7.2012)

(deutsch: Ösel) gemeint ist, die Magnus bereits 1648 als Lehen erhalten hatte. Auf Venngarn widmete er sich unter anderem seinen literarischen Neigungen<sup>172</sup>: So sammelte und verfasste er geistliche Lyrik.

Die Bedeutung von Magnus de la Gardie liegt nicht allein in seinen politischen Ämtern, sondern auch in seinem Reichtum, den er gerne als Förderer von Kunst und Wissenschaft sowie als Bauherr nutzte. Diesen Wohlstand erwarb er durch Erbschaften ebenso wie durch Schenkungen und wurde so zum „größten Grundbesitzer mit riesigen Ländereien, vielen Schlössern und Herrenhäusern inner- und außerhalb des heutigen Schweden“<sup>173</sup>. Überall auf seinen Gütern wurde viel gebaut, in der Grafschaft Läckö gar eine neue Stadt gegenüber von Lidköping gegründet<sup>174</sup>, wofür auch Fachkräfte aus dem Ausland engagiert wurden<sup>175</sup>.

Magnus besaß die größte Büchersammlung seiner Zeit, sie umfasste mehr als 4.000 Bände und übertraf so andere Sammlungen wie die der Grafen Brahe (ca. 1.500 Bände) und Wrangel (ca. 2.500 Bände). Zum großen Teil hatte er die Bücher – zum Beispiel in Dänemark – erworben, zum Teil aber auch geschenkt bekommen oder im Krieg erbeutet; es sollte eine Sammlung mit universalem Anspruch entstehen<sup>176</sup>, dazu wurden die Bücher mit einem Wappensiegel ausgestattet und durch in- und ausländische Bibliothekare verwaltet<sup>177</sup>: Zu ihnen gehörte auch Marcus Detlev Friese (1634-1710), der in Hamburg und Stade zur Schule gegangen war, in Jena studiert hatte und vier Jahre lang bei Magnus als Hofmeister und Bibliothekar beschäftigt war; er war später Hofmeister und Rat bei Graf Rantzau<sup>178</sup>.

Die umfassende Büchersammlung ging nach dem Tod von Magnus de la Gardie wie testamentarisch bestimmt in das Eigentum der Universität Uppsala über, doch hatte diese schon früher von Magnus wertvolle Unterstützung erhalten: Bereits zu Lebzeiten hatte er unter

---

<sup>172</sup> vgl. Allan Ellenius, Die repräsentative Funktion der adligen Bauten und ihrer Ausstattung im schwedischen 17. Jahrhundert. In Dieter Lohmeier (Hrsg.), *Arte et Marte. Studien zur Adelskultur des Barockzeitalters in Schweden, Dänemark und Schleswig-Holstein*. Neumünster 1978. S. 129-142. S. 140

<sup>173</sup> E. Kjellberg, *Die Musik an den Höfen*. S. 99

<sup>174</sup> Heute sind beide Stadtteile vereint.

<sup>175</sup> vgl. Simon McKeown, Introduction. In: Ders.u.a.(Hrsg.), *The Emblem in Scandinavia and the Baltic*. Glasgow 2006. S. V-XXIII. S. XX

<sup>176</sup> vgl. Arne Losman, Drei schwedische Büchersammler des 17. Jahrhunderts. Per Brahe d.J., Carl Gustaf Wrangel und Magnus Gabriel De la Gardie. In: Dieter Lohmeier (Hrsg.), *Arte et Marte. Studien zur Adelskultur des Barockzeitalters in Schweden, Dänemark und Schleswig-Holstein*. Neumünster 1978. S. 159-172. S. 167

<sup>177</sup> vgl. Kungliga Biblioteket, *Magnus Gabriel De la Gardie*. S. 3

<sup>178</sup> vgl. Detlef Döring (Hrsg.), *Samuel von Pufendorf. Gesammelte Werke – Band 1: Briefwechsel*. Berlin 1996. S. 391

anderem den Codex argenteus, die Wulfila-Bibel und die Uppsala-Edda verschenkt<sup>179</sup>, die Professur für „Vaterländische Altertümer“ wurde durch ihn finanziell ausgestattet; auch das Volk der Lappen wurden mit seiner Hilfe erforscht, und das „Antiquitätskollegium“ wurde von ihm eingerichtet – es beschäftigte sich mit „antiquarisch-historischer Forschung“<sup>180</sup>.

Als bedeutender Mäzen seiner Zeit unterstützte Magnus de la Gardie darüber hinaus auch die Musik: In seiner Zeit als Gouverneur beschäftigte er ein eigenes Ensemble von Musikern, zu dem wohl auch Becker gehört haben dürfte. Diese Kapelle des Reichskanzlers sollte selbst den Ansprüchen des königlichen Hofes entsprechen. Um diesen Ambitionen des Grafen Magnus gerecht zu werden, wurden Musiker aus dem In- und Ausland verpflichtet, viele kamen aus Deutschland<sup>181</sup>.

#### **4. Musiker im Dienste von Magnus de la Gardie**

1654/55 soll neben dem Gambisten Hartwig (auch: Hartwich) Ziesich und dem Violinisten Thomas Baltzar auch Diedrich Becker in den Diensten von Magnus de la Gardie gestanden haben. Während über Hartwig Ziesich keine weiteren Informationen vorliegen, einzig ein Brief im Archiv von Magnus de la Gardie weist auf seine Zeit in Schweden hin, war Thomas Baltzar schon zu Lebzeiten für seine Virtuosität, vor allem für sein Doppelgriffspiel bekannt.

Thomas Baltzar (auch: Baltzer, Balzer, Balthasar, Balshar, um 1630-1663) stammte aus einer Lübecker Musikerfamilie; seine Lehrer waren vermutlich Gregor Zuber (um 1633-1679), Franz Tunder (1614-1667) und Paul Bruhns (um 1612-1655), vor allem aber der Violinist Nicolaus Bleyer (1591-1658)<sup>182</sup>: Dieser war auch der Lehrer von Nathanael Schnittelbach (1633-1667)<sup>183</sup>, der seit 1653 wie Thomas Baltzar in Schweden angestellt war, jedoch im Hoforchester der Königin Christina<sup>184</sup>. Entgegen anderen Veröffentlichungen zählte Baltzar nicht zu den besonders gut bezahlten Musikern, im Gegenteil: Er bekam für ein halbes Jahr 125

---

<sup>179</sup> vgl. Kungliga Biblioteket, Magnus Gabriel De la Gardie. S. 2

<sup>180</sup> Kungliga Biblioteket, Magnus Gabriel De la Gardie. S. 4

<sup>181</sup> vgl. E. Kjellberg, Die Musik an den Höfen. S. 99

<sup>182</sup> vgl. Rudolf Hopfner, „Baltzar (Baltzer), Thomas“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil, Band 2. <sup>2</sup>Kassel 1999. Sp. 134 -136. Sp. 134

<sup>183</sup> Schnittelbach hatte seinerseits Baltzar unterrichtet. Vgl. Kerala J.Snyder, Dieterich Buxtehude. Organist in Lübeck. Rev.ed. University of Rochester 2007. S. 50

<sup>184</sup> vgl. Johann Hennings u.a., Musikgeschichte Lübeck. Band 1. Kassel u.a. 1951. S. 79

*Daler*, während andere Musiker für den gleichen Dienst 300 *Daler* oder sogar, wie der Hofkapellmeister Andreas Düben, 450 *Daler* erhielten<sup>185</sup>.

Der Besuch des musikinteressierten englischen Botschafters Bulstrode Whitelocke (1605-1675) am schwedischen Hof im Jahr 1653 mag den Kontakt nach England hergestellt haben: Baltzar verließ Schweden nach der Abdankung von Königin Christina, kehrte für kurze Zeit als Lautenist nach Lübeck zurück und reiste sodann nach England. Im Tagebuch von John Evelyn (1620-1706) ist ein Bericht über Baltzars Auftritt im Rahmen eines Hauskonzertes am 4. März 1656 erhalten:

*„(...) In Summ, he plaid on that single Instrument a full consort, so as the rest, flung-downe their Instruments, as acknowledging a victory.“*<sup>186</sup>

Immer wieder werden Baltzars technische Höchstleistungen gelobt, aber auch sein exzessiver Alkoholkonsum ist Gegenstand verschiedener Berichte (unter anderem von Anthony à Wood<sup>187</sup>). Ab 1661 ist Baltzar als Violinist angestellt: Ältere Quellen nennen ihn als 1. Violinisten der königlichen Kapelle<sup>188</sup>, neuere belegen ihn als Mitglied der „Private Musick“, einem Ensemble, das ausschließlich für die Unterhaltung der königlichen Familie musizierte und keine Repräsentationsaufgaben wie etwa die „Twenty and Four Fiddlers“ zu erfüllen hatte. Die „Private Musick“, unter anderem Lautenisten, Gambisten und Virginalspieler, führten vokale und instrumentale Kammermusik auf, wobei Baltzar zu den bestbezahlten Musikern dieses Ensembles zählte: Er verdiente hier als Violinist £110 im Jahr; nur Musiker mit mehreren Funktionen verdienten mehr als er<sup>189</sup>. Thomas Baltzar starb 1663.

Es bleibt ungewiss, wie der Kontakt zwischen den Musikern und Magnus de la Gardie entstanden war: Im Falle von Baltzar ist denkbar, dass er seinem Lehrer Nathanael Schnittelbach nach Schweden folgte – Schnittelbach war bereits 1653 bis zu ihrer Abdankung am Hof von Königin Christina angestellt; sein Schüler Baltzar wäre somit ein Jahr später als sein Lehrer in Schweden engagiert worden, allerdings nicht am königlichen Hof, sondern bei Magnus de la

---

<sup>185</sup> vgl. Philipp Toman, Thomas Baltzar – the most famous Artist for the Violin that the World had yet produced. Ein Beitrag zu violinspezifischer Musik des 17. Jahrhunderts. Wien. Univ. Dipl.-Arbeit 2002.

<sup>186</sup> zitiert nach: Peter Walls, „Baltzar, Thomas“ (c.1630-1663). In: Oxford Dictionary of National Biography. Oxford 2008. S. 622

<sup>187</sup> vgl. Peter Holman, Thomas Baltzar (1631-1663). The „Incomperable Lubicer on the Violin“. In: Chelys. The Journal of the Viola da Gamba Society. Teil 13. London 1984. S. 3-38. S. 8 f.

<sup>188</sup> vgl. o. V., „Baltzar“. In: Carl Dahlhaus u.a.(Hrsg.), Brockhaus Riemann Musiklexikon. 1. Band. o.O. 2001. S. 95

<sup>189</sup> vgl. P. Holman, Thomas Baltzar. S. 4



Gardie, der seinerseits aber zu dieser Zeit bereits bei Königin Christina in Ugnade gefallen war.

Der Kontakt Beckers zu Magnus de la Gardie ist vielleicht durch die schwedischen Söldner entstanden, die sich während des Dreißigjährigen Krieges auch in Ahrensburg aufgehalten hatten: Denkbar sind Kontakte, die während dieser Zeit entstanden waren – so wurden in Woldenhorn 1644 nur vier Paare getraut, bei allen gehörte der Bräutigam zum schwedischen Heer, doch zwei der Bräute stammten aus dem Gut, man pflegte mithin einen nicht nur durch Krieg geprägten Umgang<sup>190</sup>; solche Bekanntschaften wurden vielleicht auch nach dem Kriegsende gepflegt oder gar genutzt, um sich beruflich und künstlerisch weiterzuentwickeln. Möglich ist aber auch, dass Becker – durch Familie oder Freunde – über all die Jahre in Woldenhorn den Kontakt nach Hamburg nicht hatte abreißen lassen; Bertheau verzeichnet in seiner Chronik, dass sich Königin Christina 1654 in Hamburg aufgehalten hatte<sup>191</sup>, vielleicht hatte sie oder Bedienstete aus ihrem Gefolge Kontakte zu Musikern geknüpft, vielleicht hatte sich für ihn die Möglichkeit eines Vortrages ergeben – sicher ist jedoch, dass Becker seine Stellung in Woldenhorn aufgab und nach Schweden reiste.

Da Magnus nach Christinas Abdankung auch einige seiner Lehensgüter zurückgeben musste<sup>192</sup>, war das Jahr 1655 nicht nur für die Königin und ihren ehemaligen Günstling ein Einschnitt, sondern offenkundig auch für diejenigen, die in ihren Diensten gestanden hatten: Sie verließen Schweden und kehrten nach Deutschland zurück, von Schnittelbach ist bekannt, dass er Ratsmusiker in Lübeck wurde, Baltzar schloss sich dem Weg seines Lehrers nach Lübeck an und Becker reiste zu seiner Familie nach Woldenhorn.

Ob die Musiker in Schloß Läckö, dem von Magnus de la Gardie zum Barockschloß umgestalteten Familiensitz tätig waren oder eventuell doch bereits vor dem Fall des Reichskanzlers engagiert worden waren und somit eigentlich im Dienste Christinas von Schweden standen, ist ebenso wenig bekannt wie Art und Umfang ihres Engagements; insbesondere gibt es keinen Hinweis darauf, in welcher Funktion Becker, der ja zuvor zwölf Jahre lang Organist gewesen war, verpflichtet war.

---

<sup>190</sup> vgl. H. H. Rahlf u.a., Geschichte Ahrensburgs. S. 131

<sup>191</sup> vgl. Franz R. Bertheau, Chronologie zur Geschichte der geistigen Bildung und des Unterrichtswesens in Hamburg von 831 bis 1912. Erste Abteilung: 831-1815. Hamburg 1912. S. 257

<sup>192</sup> vgl. Kungliga Biblioteket, Magnus Gabriel De la Gardie. S. 1

## 5. Becker und Magnus

Über Art und Umfang der Anstellung Beckers bei Magnus de la Gardie gibt es keine Unterlagen, doch scheint eine Organistentätigkeit nahezu ausgeschlossen: Der auf Repräsentation angelegte Lebenswandel von Magnus, dessen Hofmusik selbst mit der des königlichen Hofes konkurrieren sollte, hatte vermutlich eher den Violinisten Becker als den in der Kirchenmusik verhafteten Organisten Becker gewollt. Überdies weist eine Rechnung den Geiger Stahlbergh, über den keine biographischen Informationen verfügbar sind, als Schüler Beckers aus – er war mithin als Violist in Schweden bekannt geworden und nicht als Organist:

*„Quietanss von H.CKapellmeister Gustav Düben bezahldt 19 July Anno 1688*

*(...)*

*Specification von Musici, so von vergangenen Weynachtsfest 3 tage, item Neyes Jahr und 3 Königefest, wie auch 3 Tage in Ostern, undt Pfingsten 3 tage auch des SonntagTrinitatis in der löblichen Teutschen Kirchen bey der Musique aufgewartet haben.*

*(...)*

*Mons:r Stahlbergh violist*

*Studiosus bey dem deutschen Becker 4 mahl*

*Johan Schrökel musicus*

*für meine Knaben rechne ich nicht.*

*Gustavus Düben.<sup>193</sup>*

Angesichts der Tatsache, dass Reichskanzler de la Gardie bereits 1653 in Ungnade fiel und Christina im Juni des darauffolgenden Jahres abdankte, stellt sich zudem die Frage, wer für die Bezahlung Beckers und auch der anderen Musiker aufkam, doch wandte sich Becker in einem Brief, der im Archiv des Magnus<sup>194</sup> erhalten ist, mit dem Ersuchen um Geld für die Heimreise an Magnus, der also vermutlich auch sein Dienstherr war:

*„Erleuchter Hochwolgeborner Gnädiger Graff und Herr*

*Ewer Hochgräfl[iche] Eccelentz kann ich üntherthenigst auß höchstdringende Noth meinent Elenden Zustandt zu entdecken nicht verhalten. Waß maßen ich gantz keine Lebens Mittel mehr habe und nicht weiß wo ich diesen Winter noch hindurch kommen sol ich hate auff meines Bitlichen Ansuchens und auff ihr Eccelentz befehl meinen abschied zwar bekommen aber der kemerier hat mir nur 20 Rthl gegeben und 50*

<sup>193</sup> Gunnar Larsson, Stockholm – stormaktstidens musikcentrum. In: Stellan Dahlgran u.a., Kultur och samhölle i stormaktidens sverige. Stockholm 1967. Anhang. S. 165

<sup>194</sup> vgl. <http://www.ediffah.org/search/present.cgi?id=ediffah:uub:454391:x000003404&termist=magnus+de+la+gardie&boollist=and&fieldlist=set%3Bany&number=10&start=1&script=search.php> (14.8.2012)

*[wohl Symbol für Schilling] weiß gelt an Conis will mier nicht ein ½ Öhr mehr geben nun wißen ihr Hochgräfl. Eccelentz sich gnädigst Zu ensinnen daß ich auff dero gnädigst Begehren und Promission: mit Wulff und Tohmas bin ins Landt herein gekommen und habe meine gute gehabte gelegenheit verlassen und bin auff ihr gnädigst Begehren herein gezogen alß bitte ich Ihr Hochgräfl. Eccelentz üntehrtehnigst Sie wollen mier doch gnädigst so viel geben laßen da ich mich kann ein Zeitlang von auffhalten damit ich [verschrieben] Ehren wiederümb kann zum Lande hinauß kommen. bitte auch untherthenigst ob ihr hochgräfl. Eccelentz mir nicht möchten gnädigst meinen schriftlichen abscheit geben: gleich wie ich mich nun an gnädiger Erhördung und Hülffe demütig getröste alß werde ich solches mit meinem willigen Dienste zu Beschülden mich befließen alß der ich allewegen verbleibe Ewer hochgräfl. Eccelentz  
Untertheniger demütig gehorsambster Diner*

*Diederich Becker*

*musicus*<sup>195</sup>

Hier wie auch in einem späteren Gesuch an den Celler Rat bezeichnet sich Becker als „*Musicus*“, was im 17. Jahrhundert sowohl in städtischen als auch in höfischen Anstellungen als „*Amtsbezeichnung für praktische Musiker*“<sup>196</sup> verstanden wurde.

Vermutlich ist in der politisch gesehenen Umbruchzeit wie auch in der ungeklärten Situation de la Gardies die Ursache für Beckers schwierige Situation zu sehen; der Aufenthalt in Schweden hätte ansonsten wohl außerordentlich lukrativ und bedeutend sein können, stattdessen war er verhältnismäßig kurz und offenkundig finanziell unbefriedigend.

Mit Sicherheit hat Becker in Schweden Spuren hinterlassen – in Gustav Dübens (1628-1690) Sammlung sind einige Werke Beckers handschriftlich überliefert<sup>197</sup>, auch hatte er offenkundig unterrichtet.

## **6. Rückkehr nach Woldenhorn**

Mit Hinblick auf die Geburtsdaten seiner Kinder - die 1656 geborenen Zwillinge erhielten am 2. Juli 1656 (= 3. Sonntag nach Trinitatis) die Nottaufe – ist anzunehmen, dass Becker in der zweiten Jahreshälfte 1655 nach Woldenhorn zurückgekehrt war; ob aber auch auf seine Organistenstelle, ist unbekannt, denn nach kurzer Zeit, im Frühjahr 1656, begann er als Musikant an der Hofkapelle in Celle.

---

<sup>195</sup> vgl. Anlage

<sup>196</sup> Erich Reimer, *Musicus – cantor*. Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. 6. Auslieferung. Wiesbaden 1978. S. 2 ([http://www.sim.spk-berlin.de/static/hmt/HMT\\_SIM\\_Musicus-cantor.pdf](http://www.sim.spk-berlin.de/static/hmt/HMT_SIM_Musicus-cantor.pdf), 22.1.2013)

<sup>197</sup> z.B. *Schaff in mir Gott ein reines Herz*

## 7. Resümee

Becker hatte, wenn auch nur für kurze Zeit, Kontakt mit adligen Kunstliebhabern und mit anderen Musikern, vor allem mit dem für seine Virtuosität berühmten Thomas Baltzar. Das Bedürfnis der schwedischen Gesellschaft, auch kulturell an Europa Anschluss zu finden, und die Aktivitäten von „Musik-Sammlern“ wie Gustav Düben hatten Becker die Möglichkeit gegeben, Musiker und Kompositionen aus Deutschland, den Niederlanden, Italien und Frankreich kennenzulernen und sich von ihnen auch inspirieren zu lassen. Mangels Datierung ist nicht nachzuweisen, ob Becker in diesen Jahren auch komponierte, jedoch lässt es sich durchaus vorstellen, dass die in der Sammlung von Gustav Düben überlieferten Kompositionen Beckers während seines Aufenthaltes in Schweden entstanden sind.

Die politische Lage und die für Becker wirtschaftlich unsichere Situation waren wohl Anlass für seine Rückkehr nach Deutschland: Die Lage in Woldenhorn war aber offenkundig noch immer beruflich und künstlerisch unbefriedigend, Becker hatte zudem wohl Geschmack an anspruchsvollerem Musizieren mit anderen Musikern gefunden, jedenfalls scheint er aus Schweden zurückgekehrt der dörflichen Enge in Woldenhorn schnell überdrüssig geworden zu sein: Bereits ab Frühjahr 1656 zählt er zu den Mitgliedern der Hofkapelle in Celle.

## IV. An „Fürstlichen Höfen“: Diedrich Becker in Celle

### 1. Die Residenzstadt Celle

Celle wurde 985 erstmals urkundlich erwähnt und hatte 1301 braunschweigisches und lüneburgisches Stadtrecht in „Doppel-Bewidmung“<sup>198</sup> durch Herzog Otto den Gestrengen von Braunschweig-Lüneburg erhalten; ab 1371 war Celle Residenz der Fürsten von Lüneburg.

Das Herzogtum Braunschweig-Lüneburg gehörte ursprünglich zum welfischen Allodialgut; als jedoch der Welfe Heinrich der Löwe als Herzog von Bayern und Sachsen einer Vorladung vor dem kaiserlichen Hofgericht nicht Folge geleistet hatte, verlor er 1180 mit seinen Reichslehen auch seine Vormachtstellung; nach einem Reichskrieg (1180-1181) wurde er geächtet und musste für drei Jahre nach England in die Verbannung<sup>199</sup>. 1194 vermittelte sein Sohn Heinrich I. der Lange (1173–1227) ein Treffen mit Kaiser Heinrich VI.; nach der Versöhnung

---

<sup>198</sup> Heinrich Gottfried Gengler, Regesten und Urkunden zur Verfassungs- und Rechtsgeschichte der deutschen Städte im Mittelalter. Band 1. Erlangen 1863. S. 481

<sup>199</sup> vgl. Heinz Dieter Schmid (Hrsg.), Fragen an die Geschichte. Band 2: Die europäische Christenheit. Frankfurt am Main 1980. S. 84

blieb Heinrich lediglich der welfische Eigenbesitz an Braunschweig-Lüneburg. Sein Enkel Otto das Kind (1204–1252) wurde von Friedrich II. als Reichsfürst eingesetzt und zum ersten Herzog von Braunschweig-Lüneburg ernannt. Nach seinem Tod 1252 hatten seine Söhne für 17 Jahre gemeinsam regiert<sup>200</sup>, 1269 teilten sie das Herzogtum: das Fürstentum Braunschweig mit dem Regenten Albrecht und das Fürstentum Lüneburg, das von Johann übernommen wurde; reichsrechtlich jedoch blieb das Herzogtum ungeteilt<sup>201</sup>. In Folge des Lüneburger Erbfolgekrieges übernahm die braunschweigische Linie der Welfen das Fürstentum und verlegte ihre Residenz „nach Zerstörung der herzoglichen Burg in Lüneburg“<sup>202</sup> 1371 nach Celle.

## 2. Stadtmusik in Celle

Bereits 1400 gab es Nachricht von einem „*Hydraulier sive Organista*“<sup>203</sup>, also einem namentlich nicht weiter bekannten Organisten in der Stadtkirche. 1464 ist zum einen das Bestehen der „*cantati tom calande*“<sup>204</sup>, dem Vorläufer des späteren Schulchores der Lateinschule, nachzuweisen, zum anderen lässt sich erstmals die Besoldung eines Organisten durch die Stadt Celle zu belegen<sup>205</sup>. Seit 1553 gab es ohne Ausnahme Stadtorganisten, die zunächst – zumindest bis zur Festanstellung von Delphin Strungk im Jahr 1634 – auch am Hofe ihren Dienst versahen<sup>206</sup>.

Wie eng die Beziehungen – auch in musikalischer Hinsicht – zwischen Stadt und Hof waren, zeigt auch das „*Te Deum*“ des „*Musicus et dualis Judicij Zellae Procurator*“<sup>207</sup> Jacobus Syrink (?-1606), der von 1578 bis zu seinem Tod 1606 als „*componista*“ in den Kammerrechnungen geführt wurde: Syrink widmete sein Werk den Söhnen von Herzog Wilhelm d.J. Ernst, Christian, August und Friedrich<sup>208</sup>.

---

<sup>200</sup> vgl. Wilhelm Havemann, Geschichte der Lande Braunschweig und Lüneburg. 1. Band. Göttingen 1853. S. 382

<sup>201</sup> vgl. <http://www.lueneburgischer-landschaftsverband.de/geschichte/zeittafel.html> (09.03.2011)

<sup>202</sup> Gerhard Köbler, Historisches Lexikon der deutschen Länder. Die deutschen Territorien vom Mittelalter bis zur Gegenwart. München 1988. S. 115

<sup>203</sup> Harald Müller, „Celle“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil, 2. Band. <sup>2</sup>Kassel 1995. Sp. 480-485. Sp. 481

<sup>204</sup> ebd., Sp. 481

<sup>205</sup> vgl. ebd., Sp. 481

<sup>206</sup> vgl. ebd., Sp. 481

<sup>207</sup> Titelblatt des Te Deum von Syrink: D-LÜh, Mus 211a. Vgl. ebd. Sp. 481

<sup>208</sup> vgl. Juliane Schmieglitz-Otten u.a.(Hrsg.), 700 Jahre junges Celle. Celle 1991. S. 79

Um 1576/1577 hielt sich Jacob Meiland (1542–1577) in Celle auf und widmete sowohl Kirche und Stadt als auch verschiedenen Persönlichkeiten wie Herzog Wilhelm d.J. einige seiner Kompositionen; der „neue venezianische Geist“<sup>209</sup> seiner Kompositionen wie auch die vom Verlagshaus Scotto herausgegebenen Werke, die von den Celler Herzögen ab 1539 angeschafft wurden<sup>210</sup>, zeigen, wie sehr sich die Celler Musizierpraxis am italienischen Vorbild orientierte. Da der Hoforganist bis 1634 auch an der Stadtkirche Dienst tat, wurden diese Noten vermutlich auch an beiden Orten genutzt: „geistliche Musik von J. de Mantua, Willaert, Gombert, M. Varotto, Cristobal de Morales und Giulio Schiavetto (...), das deutsche Te Deum von Jacobus Syrinck sowie geistliche Gesänge von J. Meiland“<sup>211</sup>. Daneben dürften auch die Kompositionen der Hoforganisten Delphin Strungk (1601–1694, als Organist 1634–1637 in Celle) und Melchior Woltmann (?–1642, als Organist 1637–1642 in Celle) zu hören gewesen sein.

Auf die Musizierpraxis der Zeit lässt unter anderem die 1601 erschienene „Celler Orgel-tabulatur“ schließen: Sie enthält ausschließlich Choralbearbeitungen zu Katechismusliedern, meist in der Form von Choralmotetten; die Sammlung wurde in der Liturgie der Gottesdienste genutzt und ist somit die „früheste Handschrift ihrer Art“<sup>212</sup>. 1607 war „dem *Componisten Praetorio von Wulfenbüttel welcher dem Rath ethliche Compositiones verehret*“ ein Rosenobel verliehen worden<sup>213</sup>: Ein Rosenobel ist eine spätmittelalterliche englische Goldmünze, deren Gegenwert ungefähr 12 lübschen Mark entspricht<sup>214</sup>; sie war ein gängiges Zahlungsmittel im Norddeutschland des 17. Jahrhunderts<sup>215</sup>. Aus den Aufzeichnungen geht nicht eindeutig hervor, welcher Komponist Praetorius geehrt wurde; es ist aber durchaus denkbar, dass Michael Praetorius, der beim Herzog von Wolfenbüttel als Kapellmeister angestellt war und der bei zahlreichen Gelegenheiten mit Musikern anderer Residenzen musi-

---

<sup>209</sup> Friedhelm Brusniak, „Meiland, Jakob“. In: Neue Deutsche Biographie. Band 16. 1990. S. 653 – 654. S. 654.

<sup>210</sup> vgl. Harald Müller, Biographisch-bibliographisches Lexikon Celler Musiker. Celle 2003. S 3

<sup>211</sup> H. Müller, „Celle“. Sp. 481

<sup>212</sup> ebd., S. 483

<sup>213</sup> vgl. H. Müller, „Celle“. Sp. 483

<sup>214</sup> vgl. August Wilhelm Eßmann, Vom Eigennutz zum Gemeinnutz: gemeine, fromme und milde Legate von Lübecker und Kölner Bürgern des 17. Jahrhunderts im Spiegel ihrer Testamente. Diss. Hamburg. 2005. S. 150

<sup>215</sup> vgl. eine in Zusammenhang mit der Biographie Johann Balthasar Schupps überlieferten Aussage, ihn hätten „Ducaten und Rosenobel nach Hamburg gezogen“. <http://www.deutsche-biographie.de/xsfz79490.html> (13.5.2011)

zierte, gemeint ist: Wegen der unterschiedlichen Besetzungsmöglichkeiten waren Paraetorius Kompositionen wie „*Polyhymnia caduceatrix*“ beliebt und weit verbreitet<sup>216</sup>.

### 3. Hofmusik in Celle

Eine Hofkapelle, verstanden als „Körperschaft von Geistlichen und Sängern, denen die Durchführung der Hofgottesdienste oblag“<sup>217</sup>, gab es in Celle seit Beginn des 16. Jahrhunderts; aus einer Hofordnung nach 1510 ergibt sich, dass die Kapelle sieben Bedienstete umfasste, dazu einen Trommler und einen Pfeifer<sup>218</sup>.

Die „Tormänner und Turmwächter“<sup>219</sup> zählten schon im 15. Jahrhundert zum Celler Hof; ihre Aufgabe bestand darin, vor Gefahren wie Feuer zu alarmieren, höfische Feste mit Instrumenten auszugestalten und die Ankunft von Reisenden zu melden: Freunde wurden musikalisch begrüßt, vor Feinden musste gewarnt werden. Die Tormänner waren spätestens ab 1592 als Meister, Gesellen und Lehrlinge organisiert und können als eine Vorform der Stadtmusikanten angesehen werden.

1527 hatte Herzog Ernst der Bekenner (1497–1546) die Reformation eingeführt<sup>220</sup> und Celle für die vergrößerte Hofhaltung erweitert: Das Herzogschloss, das im 14. Jahrhundert zum Fürstensitz umgestaltet worden war, ließ er 1530 zum Renaissanceschloss umbauen. Die Schlosskapelle gilt als „einzige noch völlig unversehrt erhaltene frühprotestantische Hofkapelle in Deutschland“<sup>221</sup>; obwohl seit 1570 mit einer Orgel ausgestattet wurde erst 1634 mit Delphin Strungk (1601–1694) ein hauptamtlicher Schlossorganist<sup>222</sup> angestellt; einer seiner Nachfolger war Wolfgang Wessnitzer (1629–1697).

Schon Herzog Christian der Ältere hatte in seiner Regierungszeit 1611-1633 damit begonnen, die vorhandene Hofkapelle planmäßig zu erweitern. Daneben hatte er in Heinrich Utrecht

---

<sup>216</sup> vgl. Barbara Wiermann, Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts. Göttingen 2005. S. 200

<sup>217</sup> Martin Ruhnke, Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert. Berlin 1963. S. 60

<sup>218</sup> vgl. ebd., S. 200

<sup>219</sup> H. Müller, Lexikon Celler Musiker. S 3

<sup>220</sup> vgl. Klaus Friedland, „Ernst der Bekenner“, in: Neue Deutsche Biographie 4 (1959), S. 608 [Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118810944.html> (3.2.2013)

<sup>221</sup> <http://www.celle.de/index.phtml?NavID=342.57&am%3BLa=1> (15.03.2011)

<sup>222</sup> Stadtarchiv Celle, 21 XI, Nr. 63, 1607, S. 71.

(?–1633), der ab 1611 zunächst als Instrumentalist<sup>223</sup>, ab 1617 als Organist in die Hofkapelle aufgenommen worden war, einen Hofkomponisten<sup>224</sup>: Die Tanzsammlung „*Terpsichore*“ enthält 41 Tänze in fünfstimmigem Satz, die für ein „broken consort“, also für ein gemischt besetztes Ensemble komponiert worden waren; eine nur handschriftlich überlieferte Violinsonate in Form einer Variationenfolge, die das Thema einer Allemande aus „*Terpsichore*“ verarbeitet, verlangt einen technisch versierten und virtuosen Violinspieler<sup>225</sup>.

Bedingt durch den Dreißigjährigen Krieg musste sich die Hofhaltung, also auch die Hofkapelle, wieder verkleinern<sup>226</sup>, dennoch war man auf eine bestmögliche Fortführung der musikalischen Entwicklung bedacht: Durch den seit 14.11.1628 mit fürstlichem Privileg ausgestatteten Drucker Elias Holwein (vor 1613–1658) wurden wertvolle Noten gedruckt<sup>227</sup>, Heinrich Schütz (1585–1672) hielt sich in Celle auf und bekam „*laut befehl*“ 20 Taler vom Hof ausbezahlt<sup>228</sup>.

Auch lassen sich nach 1648 Spielleute in Celle nachweisen, Musiker, die neben ihrer Tätigkeit als Handwerker oder Bauern vornehmlich bei Hochzeiten aufspielten; da für sie ihre Haupttätigkeit auch die Hauptquelle des Einkommens war, waren ihre Forderungen oftmals niedriger als die ihrer hauptberuflichen Kollegen, und sie „wurden deshalb dem Turmmann wiederholt vorgezogen“<sup>229</sup>.

Mit Ende des Dreißigjährigen Krieges hatte Herzog Christian Ludwig (1622–1665) die Regierung in Celle, der Residenz der Herzöge von Lüneburg, übernommen; zuvor hatte er als Nachfolger seines Vaters Herzog Georg von Braunschweig und Lüneburg-Calenberg in Hannover residiert, galt aber als politisch schwach und vergnügungssüchtig<sup>230</sup>. Als sein Onkel Friedrich (1574–1648) in Celle starb, konnte Christian Ludwig aufgrund der testamentarischen Bestimmungen seines Vaters nicht beide Fürstentümer regieren, daher übergab er das

---

<sup>223</sup> vgl. Andreas Waczkat, „Heinrich Utrecht“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil, Band 16. <sup>2</sup>Kassel 2006. Sp. 1244-1245. Sp. 1244

<sup>224</sup> vgl. H. Müller, Lexikon Celler Musiker. S. 3f.

<sup>225</sup> vgl. Museumsverein Celle e.V. (Hrsg.), Celler Chronik: Beiträge zur Geschichte und Geographie der Stadt und des Landkreises Celle. Celle 1994. S. 53

<sup>226</sup> vgl. H. Müller, „Celle“. Sp. 482 f.

<sup>227</sup> vgl. Christoph Reske, Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet. Wiesbaden 2007. S. 136

<sup>228</sup> H. Müller, „Celle“. Sp. 483

<sup>229</sup> Georg Linnemann, Celler Musikgeschichte. Celle 1935. S. 4

<sup>230</sup> vgl. Carl-Hans Hauptmeyer, Die Residenzstadt. In: Klaus Mlynek u.a. (Hrsg.), Geschichte der Stadt Hannover. Band 1: Von den Anfängen bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Hannover 1992. S. 137 – 256. S. 149 f.



Fürstentum Calenberg an seinen Bruder Georg Wilhelm und übernahm die Regierung des „deutlich einträglicheren Fürstentums Celle“<sup>231</sup>, wo er die Konflikte mit Hannoveraner Bürgern hinter sich lassen konnte und auch als Regent mehr Profil erwarb: So setzte er sich als Wortführer der protestantischen Fürsten für die Umsetzung der Friedensvereinbarungen von 1648 und 1650 ein<sup>232</sup>.

Die höheren Einnahmen im Fürstentum Lüneburg verwendete Christian Ludwig nicht nur für militärische Zwecke (zum Beispiel für den Ausbau der Befestigungsanlagen)<sup>233</sup>, sondern auch für kulturelle Belange; ob er sich als „*Reinherziger*“, so sein Gesellschaftsname als Mitglied der „*Fruchtbringenden Gesellschaft*“ (seit 1642), verpflichtet fühlte oder als Fürst in einer bedeutenden Residenzstadt Kunst und Kultur für Repräsentationszwecke nutzte, ist nicht bekannt.

Das Engagement von Christian Ludwig bereicherte das Musikleben in Celle: Die Hofkapelle, anfänglich nur aus drei Musikern bestehend, wurde aufgebaut und bestand 1653 aus neun Trompetern und einem Heerpauker<sup>234</sup>, 1657 gehörten ihr bereits neunzehn Mitglieder an<sup>235</sup>; Musiker wie Johann Georg Ebeling wurden als Alumni des Herzogs gefördert, und die Stadtkirche St. Marien wurde 1653 mit einer neuen Orgel ausgestattet, die von Hermann Kröger und Berend Hus, dem Lehrmeister von Arp Schnitger, erbaut wurde<sup>236</sup>.

Als Christian Ludwig am 12. Oktober 1653 seine Vermählung mit Dorothea von Holstein-Glücksburg feierte, wurde das Ballett „*Die triumphierende Liebe umgeben von sieghaften Tugenden*“ aufgeführt, bei dem in 18 Aufzügen die menschliche Natur in ihren lasterhaften wie tugendhaften Seiten dargestellt wird; der Textdichter war Johann Rist (1607–1667), der Komponist ist unbekannt, doch gibt es Vermutungen: Nach Linnemann kommt Johannes Schop in Frage<sup>237</sup>, Eitner vermutet Stephan Körner (vor 1614–nach 1643)<sup>238</sup>, J. H. Schmidt

---

<sup>231</sup> Bengt Büttner: Christian Ludwig von Braunschweig-Lüneburg-Celle.  
<http://www.historicum.net/themen/erster-rheinbund-1658/akteure/vertragschliessende-parteien/braunschweig-lueneburg/christian-ludwig-celle/> (30.03.2011)

<sup>232</sup> vgl. Wilhelm Sauer, „Christian Ludwig, Herzog von Braunschweig und Lüneburg“. In: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.), *Allgemeine Deutsche Biographie*. Band 4. München 1876. S. 163-164

<sup>233</sup> vgl. ebd.

<sup>234</sup> vgl. H. Müller, „Celle“. Sp. 483

<sup>235</sup> vgl. H. Müller, *Die Celler Jahre*. S. 42

<sup>236</sup> vgl. [http://www.west-orgelbau.de/Übersicht/Ein\\_Projekt/ein\\_projekt.html](http://www.west-orgelbau.de/Übersicht/Ein_Projekt/ein_projekt.html) (24.10.2012)

<sup>237</sup> vgl. G. Linnemann, *Celler Musikgeschichte*. S. 43 f.

sieht jedoch Caspar Förster (1616-1673) als wahrscheinlich an, da in entsprechenden Rechnungsbüchern der „*Königl. Kapellmeister aus Dänemark*“ an erster Stelle genannt wird: Förster hatte dieses Amt 1653 inne, er erhielt – zusammen mit seinem Violisten – die höchste Bezahlung<sup>239</sup>. Die Aufführung des Balletts gilt als äußerst prächtig und entsprach so dem Repräsentationsbedürfnis des Herzogs.

Eine Anstellung bei Hofe begründete ein persönliches Dienstverhältnis zwischen dem Musiker Diederich Becker und Herzog Christian Ludwig: Wenn vertraglich keine zeitliche Begrenzung vereinbart war, konnte nur Kündigung oder Tod die Anstellung beenden, mithin war es nicht selbstverständlich, dass Musiker nach dem Tod eines Landesherren weiterbeschäftigt wurden – nur wenn der Nachfolger eine „*Konfirmation*“ aussprach, zu der er aber nicht verpflichtet war, konnten die Mitglieder der Hofkapelle ihre Positionen behalten<sup>240</sup>. Ob Musiker wie Becker noch zu weiteren Aufgaben wie beispielsweise zu Bibliotheks- oder Kanzleidiensten herangezogen werden konnten oder ob ihre Bestallungsurkunden wie noch im 16. Jahrhundert Disziplinvorschriften („gottesfürchtig zu leben, nicht zu fluchen, sich untereinander in christlicher Nächstenliebe zu vertragen, keine Rivalität aufkommen zu lassen, Gäste nicht mit Betteleien zu belästigen und sich nicht dem Trunk zu ergeben“<sup>241</sup>) enthielten, ist nicht bekannt; sie hatten aber vermutlich einen Diensteid zu leisten<sup>242</sup> und waren zur Verschwiegenheit verpflichtet<sup>243</sup>.

#### 4. Becker in Diensten von Herzog Christian Ludwig

Becker war 1656 nach Celle gekommen: Er hatte seine Familie in Woldenhorn zurückgelassen und seine Stellung als Hofmusiker angetreten. Am 3. Oktober 1657 starb seine Frau im Kindbett:

*Diederich Beckerß deß Organisten hausfrau Maria, welche 8. tage nach kümmerlicher verlösung, nach deme sie endlich eines todtgebohrenen Töchterleins genesen, gestorben. Den 6. Octobr.*<sup>244</sup>

---

<sup>238</sup> vgl. Robert Eitner, Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon. 5. Band. S. 408

<sup>239</sup> vgl. Jost Harro Schmidt, Eine unbekannte Quelle zur Klaviermusik des 17. Jahrhunderts. In: Archiv für Musikwissenschaft 1965. S. 1-11, S. 4

<sup>240</sup> vgl. Erich Reimer, Die Hofmusik in Deutschland 1500 – 1800. Wandlungen einer Institution. Wilhelmshaven 1991. S. 64

<sup>241</sup> M. Ruhnke, Beiträge. S. 99

<sup>242</sup> vgl. E. Reimer, Die Hofmusik in Deutschland. S. 65

<sup>243</sup> vgl. M. Ruhnke, Beiträge. S. 32 und S. 96

<sup>244</sup> Text des Kirchenbuches von Woldenhorn 1656, siehe Anhang.

Somit sind die Jahre 1656/57 wohl als ein tiefer Einschnitt in Beckers Leben anzusehen: Er wechselte von dörflicher Umgebung an den prunkvollen Hof einer Residenzstadt und hatte sich – bisher als Organist im kirchlichen Dienst tätig – nun den Anforderungen eines Hofmusikers mit weltlichem Konzertleben zu stellen.

Ob Beckers Tochter Margarethe in Woldenhorn blieb oder mit ihrem Vater in Celle lebte, ist nicht bekannt, doch ein knappes Jahr später gründete Becker eine neue Familie: Seine Heirat mit Clara Catharina Reinwald am 23. September 1658 lässt auf seine Stellung innerhalb des neuen Wirkungskreises schließen, denn er wurde nun Schwiegersohn von Christian Reinwald, dem fürstlichen Violisten<sup>245</sup>, der der Hofkapelle bereits seit ihrer Gründung 1648 angehörte.

Zwei Kinder wurden in Celle geboren: Margaretha Christian wurde am 15. Januar 1660 getauft<sup>246</sup>. Einer ihrer Paten war Anna Margaretha Langenbeck; ihr Mann war Kanzler von Herzog Christian Ludwig und – so mutmaßt Harald Müller – vermutlich ein Förderer Beckers: Langenbeck unterstützte wohl auch andere Musiker wie den Hoftrompeter Ermisch<sup>247</sup>, und Becker stammte wie Langenbeck aus Hamburg<sup>248</sup>, vielleicht wurde deshalb Beckers 1662 vorgelegtes Urlaubsgesuch so rasch befürwortet. Als ein weiterer Pate wird „Lenten Sohn“<sup>249</sup> genannt; es bleibt offen, ob damit eventuell Friedrich Lente (1639-1677) gemeint ist, anlässlich dessen Bestattung Becker 1677 ein Trauer-Konzert komponierte. Auffällig ist, dass diese Tochter von Diedrich und Clara Becker Margaretha genannt wurde: Das einzige seiner in Woldenhorn geborenen Kinder, das nicht auch in den Kirchenbüchern als Sterbefall verzeichnet worden ist, war die 1653 geborene Tochter Margaretha – es bleibt völlig offen, ob die Woldenhorner Tochter eventuell auch verstorben war, ihr Tod aber nicht in Woldenhorn verzeichnet worden ist oder ob es sich um eine Namensgleichheit mit dem Zusatz „Christian“ handelt. Der Sohn von Diedrich und Clara Becker, Hieronymo Christian, wurde am 1. September 1661 getauft. Ein Pate war Christian Reinwald, der Schwiegervater Beckers, ein

---

<sup>245</sup> vgl. Auszug aus dem Trauregister der Stadtkirche zu Celle: „1658, 23. Septemb.: Der Ehrenfeste und Kunstreiche Dietrich Becker, Jungfer Klara Catharina, des Ehrenfesten und Kunstreichen Christian Reinwalds fürstl. Violisten allhie eheliche Tochter.“ Zitiert nach: H. Müller, Die Celler Jahre. S. 42

<sup>246</sup> vgl. H. Müller, Die Celler Jahre. S. 42

<sup>247</sup> vgl. ebd.

<sup>248</sup> Langenbeck hatte den Kontakt zu seiner Heimatstadt trotz seiner Tätigkeit in Celle nicht aufgegeben und beispielsweise seine Büchersammlung der Stadt Hamburg vermacht. Vgl. Johann Gustav Gallois, Hamburgische Chronik von den ältesten Zeiten bis auf die Jetztzeit. Band 2. Hamburg 1862. S. 380

<sup>249</sup> Zitiert nach: H. Müller, Die Celler Jahre. S. 42

anderer Wolfgang Wessnitzer, der Hoforganist; der dritte Pate war Hieronymo Praetorius, der seit 1660 als Rektor der Lateinschule angestellt war<sup>250</sup>.

Ein Anstellungsvertrag Beckers liegt bisher nicht vor, auch ist nicht bekannt, mit welcher Zusicherung er sich in das rund 140 Kilometer südlich von Woldenhorn gelegene Celle begeben hatte; auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass ein anderer Musiker – Ulrich Johann Voigt (1669-1732) – etwa 35 Jahre später einen ähnlichen Weg ging: In Hamburg geboren begab er sich ebenfalls von Woldenhorn aus nach Celle<sup>251</sup>.

## 5. Musiker am Celler Hof

### a. Vor 1656 engagierte Musiker

Als Diedrich Becker in Celle seine Tätigkeit als Hofmusiker begann, waren vierzehn Musiker angestellt. Jürgen (auch: Georg) Lammers (auch: Lamberti, Lamberts, Lambertus) war bereits 1610 als Diskantist Mitglied der Hofkapelle und hatte zeitweilig auch als Kapellmeister und Hofkantor gewirkt; „*Wegen des Capellsängers Georg Lamberti begräbnis*“<sup>252</sup> wurden 5 Taler ausbezahlt. Peter Fricke war seit 1642 angestellt, er versah als letzter Tormann seinen Dienst; nach seinem Tod 1676 wurden in Celle nur noch Ratsmusikanten bestellt<sup>253</sup>. Christian Reinwald (Lebensdaten unbekannt) wurde spätestens ab 1648 als Musikant des Celler Hofes entlohnt: „*Dem dritten Musicanten Reinwald 200 Th[aler] jährlich Ostern 1648 anzufangen versprochen*“<sup>254</sup>. Sein Gehalt erhöhte sich später, auch bekam er für einen Musikantenjungen Geld ausbezahlt. Diedrich Becker wurde 1658 sein Schwiegersohn, denn er heiratete die „*Tugendsame Jungfer Clara Catharina, des Ehren-vesten und kunstreichen Christian Reinwalds, fürstl[ichen] Violisten eheleibliche Tochter*“<sup>255</sup>. Mit dem Tod von Herzog Christian Ludwig scheint Reinwalds Dienst beendet worden zu sein, weitere Lebensdaten sind nicht bekannt.

Christoph Ermisch wurde erstmals 1651 als Trompeter erwähnt; gemeinsam mit dem Trompeter Curdt Schmidt erhielt er im Rechnungsjahr 1660/1661 „*wegen des Jungen, so sie*

---

<sup>250</sup> vgl. ebd., S. 42

<sup>251</sup> vgl. Harald Müller, Ulrich Johann Voigt. 1669–1732. Stadtmusikus zu Celle und Lüneburg. Celle 1985. S. 9 f

<sup>252</sup> H. Müller, Lexikon Celler Musiker. S. 142

<sup>253</sup> vgl. ebd., S. 69

<sup>254</sup> ebd., S. 209

<sup>255</sup> ebd., S. 209

*gelehret*<sup>256</sup> 200 Thaler. Auch sein Dienst endete mit dem Tod des Herzogs. Spätestens seit Ostern 1654 wurde Antonius (auch: Tönnies) Günther Suedtmeyer (auch: Sundmeier) als Hoftrompeter in Celle entlohnt, doch wurde er bereits 1648 bei seiner Eheschließung als „fürstl Braunschweig- und Lüneburgischer Hof- und Feldtrompeter“ benannt; zusätzlich zu seinem Jahreslohn von 130 Talern erhielt er zwischen 1660 und 1661 „wegen einer silbernen Trompete 30 Thaler“<sup>257</sup>. Martin Sonnabend war ebenfalls Hoftrompeter, er war von 1653–1665 angestellt. 1653–1665 wurde der Trompeter Rudolph Christian Trusch (auch: Trutsch/Teusch) beschäftigt. Ebenfalls als Trompeter war Curt Schmidt 1654–1665 in Diensten des Herzogs; seine 120 Taler Gehalt wurden 1658 um 8 Taler für Pferdefutter angehoben, da er zudem als Fourier für die Versorgung der Pferde zuständig war. Dietrich Schulz (auch: Schultz) war wie Schmidt 1654–1665 Trompeter, er hatte Lehrjungen und erhielt 100 Taler „verehret wegen Kauff eines Hauses“<sup>258</sup>, was auf eine besondere Stellung am Hof schließen lässt. Johann Eberhard Hugo (auch: Heyen), Heinrich Wilkening und Wilhelm Schwalbe (auch: Schwabe) waren 1653 als Trompeter eingestellt worden und verließen die Hofkapelle nach dem Tod des Herzogs<sup>259</sup>. Der Heerpauker Joachim Voges (auch: Voigts) war seit 1653 bis zur Auflösung der Kapelle angestellt<sup>260</sup>.

Der Hoforganist Wolfgang<sup>261</sup> Wessnitzer (1629–1697) war von 1655 bis zu seinem Tod 1697 Hoforganist in Celle, seit 1679 hatte er auch das Amt des Stadtorganisten inne<sup>262</sup>. Wessnitzer wurde 1629 in Nürnberg geboren und wurde mit vier Jahren Vollwaise, als mögliches Mündel von Johann Erasmus Kindermann (1616–1655) mag er zunächst auch von ihm unterrichtet worden sein<sup>263</sup>; wie Albert Schop (Sohn des Johann Schop, 1632–nach 1667) und Jacob Lorenz (auch: Lorentz, Enkel von Jacobus Praetorius, um 1605–1689) war er Schüler

---

<sup>256</sup> ebd., S. 62

<sup>257</sup> ebd., S. 265

<sup>258</sup> ebd., S. 243

<sup>259</sup> vgl. ebd., S. 109, S. 293 und S. 245

<sup>260</sup> vgl. ebd., S. 279

<sup>261</sup> Liselotte Krüger benennt Wessnitzer irrtümlich als „Ulrich Wetzsnitzer“. Vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 158

<sup>262</sup> vgl. Harald Müller, „Wessnitzer, Wolfgang“. In Stanley Sadie (Hrsg.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume 27. Oxford 2001. S. 321

<sup>263</sup> vgl. H. Müller, Lexikon Celler Musiker. S. 274

von Heinrich Scheidemann<sup>264</sup>: Diese drei hatten sich 1654<sup>265</sup> in Hamburg um die Organistenstelle in St. Jacobi beworben<sup>266</sup>.

Von den insgesamt drei Probevorspielen gibt Johann Kortkamp in seiner Organistenchronik<sup>267</sup> einen ausführlichen Bericht: Ulrich Cerniz (1598–1654) war seit 1632 Organist und Kirchenschreiber an St. Jacobi. Nach seinem Tod „*hat deßsen Witwe ein gantzes Gnaden-Jahr (...) genoßen*“<sup>268</sup>, die Vertretung übernahm ein Hinrich Öhlers (auch: Heinrich Ohlers), der auch vom Kirchenvorstand bezahlt wurde. Bei den ersten beiden Probespielen um die Organistenstelle hatten sich die oben genannten Schüler Scheidemanns – Schop, Lorenz und Wessnitzer – vorgestellt. Die vorläufige Wahl war auf Lorenz gefallen, doch erwartete man nun nach gängiger Praxis, dass der Bewerber die Witwe oder deren Tochter heiraten sollte, um der Gemeinde die ansonsten fällige Unterhaltszahlung zu ersparen; auch Ulrich Cernitz hatte kurz nach seinem Amtsantritt die Witwe seines Vorgängers, Margareta Möring, geheiratet. Der Plan des Kirchenvorstands, dass der Kandidat Lorenz die Tochter des Ulrich Cerniz heiraten sollte, konnte aber nicht realisiert werden, weil diese mit einem anderen Mann „*alß Verlobte zusammen lebte*“<sup>269</sup>. Da der Kirchenvorstand seine Absichten nicht hatte durchsetzen können, wurde der ursprüngliche Plan verworfen, weitere Kandidaten wurden benannt und ein neuerliches Vorspiel angesetzt: Zusätzlich zu den bereits genannten Bewerbern schlug Johann Olfen (?–1670), der als Organist an St. Petri tätig war, seinen Mitschüler Matthias Weckmann (um 1616–1674) vor. Dieser war Hoforganist in Dresden und hatte – vermutlich unter dem Vorwand, Freunde zu besuchen – Urlaub für das Probespiel erhalten<sup>270</sup>. Sein Vortrag beeindruckte alle Zuhörer; er erhielt die Organistenstelle, die er bis zu seinem Tod 1674 inne hatte:

*„Zu letzt und zum Beschluß in vollen Werke eine lustige Fuge. Wie diese zu Ende, gratulirten ihm seine Urtheiler und rühmten seine Probe, die außser ordinair were*

---

<sup>264</sup> vgl. Pieter Dirksen, Heinrich Scheidemann's Keyboard Music. Transmission, Style and Chronology. Aldershot u.a. 2007. S. 49

<sup>265</sup> Jost Harro Schmidt nennt das Jahr 1655 für die Bewerbungsvorspiele. Vgl. J. H. Schmidt, Eine unbekannte Quelle. S. 7

<sup>266</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 158

<sup>267</sup> vgl. L. Krüger, Organistenchronik. S. 203 ff.

<sup>268</sup> ebd., S. 203

<sup>269</sup> ebd., S. 204

<sup>270</sup> ebd., S. 205

*geweßen, und St. Jacobi von Gott beglückt wehre mit einen Künstler, der Gott und Menschen dienen konnte.*<sup>271</sup>

Wolfgang Wessnitzer wurde zu Ostern 1655 Nachfolger seines Hamburger Mitbewerbers Albert Schop als Hoforganist in Celle, seit 1679 bekleidete er zusätzlich das Amt des Stadtorganisten; beide Anstellungen hatte er bis zu seinem Tod 1697 inne<sup>272</sup>. Er komponierte zahlreiche Chormelodien, unter anderem für den noch heute gebräuchlichen Choral „*Jesu, meines Lebens Leben*“, und wurde von Herzog Christian Ludwig mit der musikalischen Bearbeitung des „*Vollständigen Gesangbuches*“ beauftragt: Die erste Fassung, die 1661 in Lüneburg erschien, enthielt 12 Chormelodien von Wessnitzer, die überarbeitete Fassung (Lüneburg 1665) 31 weiteren Melodien<sup>273</sup>. Darüber hinaus sind Klavierwerke von Wessnitzer in dem zwischen 1652 und 1662 entstandenen „*Celler Klavierbuch*“ neben Kompositionen von Heinrich Scheidemann, Johann Schop und Jan Pieterszoon Sweelinck überliefert: Elf Tänze und zwei Variationenwerke (Aria und Lied mit jeweils drei Variationen)<sup>274</sup>.

#### **b. Erweiterung der Hofkapelle ab 1656**

Neben dem Tormann, dem Heerpauker und neun Trompetern bestand die Hofkapelle vor 1656 mithin lediglich aus drei Musikanten: dem Diskantisten und Kapellmeister Lamberts, dem Violisten Reinwald und dem Organisten Wessnitzer. Die von Herzog Christian Ludwig durchgeführte Erweiterung des bisherigen Musikerkreises zu einer Hofkapelle, die seinem Repräsentationswillen entsprach, führte in den folgenden Jahren zur Einstellung zahlreicher Musiker; neben Diedrich Becker nahmen 1656 drei weitere Musiker ihre Tätigkeit in Celle auf: Jürgen (auch: Georg) Hartmann (Lebensdaten unbekannt) war bis zur Auflösung der Hofkapelle Trompeter; als er 1658 die Bürgertochter Catharina Koch heiratete, bekam er 50 Taler „*Hochzeits-Verehrung*“<sup>275</sup>. Der Hofmusikant Ambrosius Scharle (auch: Schärle, Lebensdaten unbekannt) war ohne weitere Angabe zu dem von ihm beherrschten Instrumentarium bis zum Tod des Herzogs Christian Ludwig angestellt, er hatte zuvor am Hof des Kurfürsten Georg Wilhelm von Brandenburg musiziert<sup>276</sup>; zwei seiner Kinder wurden in Celle getauft:

---

<sup>271</sup> ebd., S. 206

<sup>272</sup> vgl. H. Müller, Lexikon Celler Musiker. S. 289 f.

<sup>273</sup> vgl. H. Müller, „Wessnitzer, Wolfgang“. S. 321

<sup>274</sup> vgl. J.H. Schmidt, Eine unbekannte Quelle. S. 7 f.

<sup>275</sup> H. Müller, Lexikon Celler Musiker. S. 91

<sup>276</sup> vgl. Curt Sachs, Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1910. S. 156

Anna Magdalena (1660) und Ambrosius (1662)<sup>277</sup>. Ulrich Stieffel, vermutlich Sohn des 1651–1654 angestellten Musikers Dietrich Stieffel, begann als Musikantenknabe, war 1657–1658 Kapellenknabe und ab 1661 Bassist; er erhielt bis 1668 Entlohnung und war danach am Hannoverschen Hof angestellt<sup>278</sup>.

In den darauffolgenden Jahren wurde die Hofkapelle schrittweise erweitert und somit die Anzahl der Hofmusiker fast verdoppelt. Nathanael Kinge (?–1658) war seit 1657 als Musicant tätig; nach den Aufzeichnungen der Kammerrechnungen wurden nach seinem Tod 1658 zwanzig Taler ausbezahlt<sup>279</sup>. August Friedrich Lütke (auch: Lütkens, Lütgans) wurde 1657 als Kapellknabe und ab 1660 als Musiker angestellt. Aus einer Eintragung im Rechnungsjahr 1660/1661 – „*sind Strungk wegen restierenden Lehrgeldes 50 Thaler*“ – und einem späteren Vermerk, der Strungk als Lehrmeister von August Lütke nennt, kann geschlossen werden, dass Lütke als Violinist musizierte. Sein Name wird in den Rechnungsbüchern letztmals 1662 genannt, als er „*zum reisegelde 30 Thl*“ ausbezahlt bekam<sup>280</sup>. Hermann Doring wurde zusätzlich zu den neun schon angestellten Trompetern 1657 bestellt, verstarb aber bereits 1658; die Rechnungsbücher belegen: „*Hermann Doring ist verstorben und ihm gegeben 19. Februar 63 Thl. 18 gl.*“<sup>281</sup>

Ob und wie Hieronymus Reinwald, der ab Trinitatis 1659 als Musiker am Hof tätig war, mit dem bereits seit 1648 angestellten Christian Reinwald verwandt war, ist ebenso unbekannt wie seine Lebensdaten; vermutlich verließ auch er nach dem Tod des Herzogs Christian Ludwig die Hofkapelle in Celle, spätestens ab 1669 war er Musikdirektor am Hof zu Bevern<sup>282</sup>: In Folge finanzieller Schwierigkeiten hatte die Familie von Münchhausen Bevern an Herzog August den Jüngeren von Braunschweig und Lüneburg abgeben müssen, der es als Jagdschloss nutzte, sein jüngster Sohn Ferdinand Albrecht I. erhielt es nach verschiedenen Auseinandersetzungen und machte es zur Residenz der von ihm begründeten herzoglichen Nebenlinie Braunschweig-Bevern. Wie Herzog Christian Ludwig war der kunstsinnige

---

<sup>277</sup> vgl. H. Müller, Lexikon Celler Musiker. S. 227

<sup>278</sup> vgl. ebd., S. 260

<sup>279</sup> vgl. ebd., S. 120

<sup>280</sup> vgl. ebd., S. 155

<sup>281</sup> ebd., S. 48

<sup>282</sup> vgl. ebd., S. 209



Ferdinand Albrecht Mitglied der „*Fruchtbringenden Gesellschaft*“, sein Gesellschaftsname war „*der Wunderliche*“<sup>283</sup>.

Franz Kauffmann (Lebensdaten unbekannt) war von Trinitatis 1658 bis 1662 als Kapellenknabe angestellt. Moritz Diepholz (auch: Diepholtz; Lebensdaten unbekannt) wurde 1658 als Trompetenknabe angestellt, 1660 – offenkundig nach Ablauf seiner Lehrzeit – erhielt er Bezahlung als Trompeter; zu Michaelis 1663 wurde er gemeinsam mit Jobst Nolop nach Ungarn gesandt und trat 1664 zu Weihnachten wieder seinen Dienst in Celle an<sup>284</sup>. Auch Jobst Nolop war zunächst als Trompetenknabe angestellt gewesen, bevor er mit Diepholz zusammen nach Ungarn reiste; nach seiner Rückkehr war er wie Diepholz bis zum Tode des Herzogs 1665 als Trompeter tätig<sup>285</sup>. Hartwig Roth war wie Diepholz und Nolop als Trompetenknabe am Hof; weder Lebensdaten noch Anstellungszeitraum sind überliefert<sup>286</sup>.

Die Lebensdaten von Thomas Reitbauer sind ebenfalls unbekannt, er war von 1659 an Trompeter am Hof in Celle; seine Bezahlung ist erstaunlicherweise bis 1666 belegt, obwohl der Herzog bereits am 15. März 1665 starb und die Hofkapelle daraufhin aufgelöst wurde. Seine Tochter Elisabeth wurde 1660 in der Celler Stadtkirche getauft, ihre Patin war die Frau des Trompeters Christoph Sommer<sup>287</sup>. Auch Samuel Grelle (Lebensdaten unbekannt) war bis zum Begräbnis des Herzogs als Trompeter angestellt; seine Dienstzeit begann 1661, seine Bezahlung betrug 12 Taler und 18 Gulden<sup>288</sup>. Mit Christian Christoph (auch: Christoffer) Sommer (Lebensdaten unbekannt) ist ein weiterer Trompeter für die Zeit von 1659–1665 zu nennen<sup>289</sup>; als der Herzog 1665 starb, waren mithin wenigstens dreizehn Trompeter bei Hofe angestellt.

Joachim Lobvogel (auch: Lockvogel, Lebensdaten unbekannt) war 1659–1660 Kapellenknabe; mit „*50 Thaler zum Reisepfennig*“ verließ er den Hof<sup>290</sup>; er ist wohl identisch mit dem Hamburger Ratsmusikant Joachim Lockvogel, der in dem Kämmererverzeichnis von 1680

---

<sup>283</sup> vgl. Ferdinand Spehr, „Ferdinand Albrecht I.“. In: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.), *Allgemeine Deutsche Biographie*. Band 6. München 1877. S. 679-681

<sup>284</sup> vgl. ebd., S. 47

<sup>285</sup> vgl. ebd., S. 184

<sup>286</sup> vgl. ebd., S. 326

<sup>287</sup> vgl. ebd., S. 209

<sup>288</sup> vgl. ebd., S. 80

<sup>289</sup> vgl. ebd., S. 255

<sup>290</sup> vgl. ebd., S. 149

genannt wird: 1681–1682 musizierte er auch solistisch in den Kirchen des Maria-Magdalenenklosters und des Heilig-Geist-Spitals und starb 1686<sup>291</sup>. Caspar Jacob Ermisch wird als Kapellenknabe in den Rechnungsbüchern genannt: Zu Weihnachten 1659 wurden 9 Taler, 13 Gulden und 4 Pfennig als Kostgeld ausgezahlt. Als dessen Vater erhielt der Trompeter Christoph Ermisch an Trinitatis 1662 100 Taler „wegen deßen [...] Entgelt“, vermutlich hatte Caspar Jacob Ermisch dann den Hof verlassen<sup>292</sup>. Mit Jörg Gerling (Lebensdaten unbekannt) war in der Zeit von 1660-1661 ein weiterer Kapellenknabe angestellt.

Seit 4. Juni 1660 war Nicolaus Adam Strungk (auch: Strunck; 1640–1700) „zu S[einer] fürstl. Durchlaucht Musicanten gnedigst bestellet“<sup>293</sup>. Er „galt für einen der vortrefflichsten Clavier- und Violinspieler und gebildetsten Musiker Deutschlands“<sup>294</sup>, sein Vater – Delphin Strungk – war 1634-1637 Hoforganist in Celle gewesen. Da er Schüler von Nathanael Schnittelbach gewesen war und es auch Hinweise auf eine Anstellung als Violinist in Braunschweig<sup>295</sup> gibt, ist davon auszugehen, dass er als Violinist in Celle angestellt wurde; seine Anstellung in Wolfenbüttel<sup>296</sup> bei Herzog Anton Ulrich von Braunschweig und Lüneburg-Wolfenbüttel war nur von kurzer Dauer<sup>297</sup>. Defant sieht ihn als Leiter der Celler Hofkapelle<sup>298</sup>, doch lässt seine Bezahlung diesen Schluss nicht zu: Er erhielt „220 Rthl. jährlich gleich andern Musikanten“<sup>299</sup>.

Im November 1661 reiste Strungk nach Wien, wo er sich bis Juni 1662 mit Zustimmung von Herzog Christian Ludwig aufhielt; nach Mattheson musizierte er dort für Kaiser Leopold I., der ihn „mit einer güldenen Kette und daranhängenden Bildnisse beschenckte“<sup>300</sup>. Strungk

---

<sup>291</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 247

<sup>292</sup> vgl. H. Müller, Lexikon Celler Musiker. S. 61

<sup>293</sup> zitiert nach: H. Müller, Lexikon Celler Musiker. S. 263

<sup>294</sup> Gustav Schilling (Hrsg.), Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst. Band 6. Stuttgart 1838. S. 528

<sup>295</sup> vgl. ebd.

<sup>296</sup> vgl. Max Seiffert, „Nicolaus Adam Strunck“. In: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.), Allgemeine Deutsche Biographie. Band 36. München 1893. S. 667-669

<sup>297</sup> vgl. Friedrich Frick, Kleines biographisches Lexikon der Violinisten vom Anfang des Violinspiels bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Norderstedt 2009. S. 505

<sup>298</sup> vgl. Christine Defant, „Becker“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil, Band 2. <sup>2</sup>Kassel 1999. Sp. 618-620. Sp. 619

<sup>299</sup> zitiert nach: Werner Wolffheim, Mitteilungen zur Geschichte der Hofmusik in Celle (1635 – 1706) und über Arnold Brunckhorst. In: Hermann Kretzschmar (Hrsg.), Festschrift zum 90. Geburtstage Sr. Exzellenz des wirklichen Geheimen Rates Rochus Freiherrn von Liliencron. Leipzig 1910. S. 421-439. S. 423

<sup>300</sup> Johann Mattheson, Grundlage einer Ehrenpforte. Hamburg 1740. S. 353

kehrte nach Celle zurück, seine Stellung dort war sicher und gut bezahlt<sup>301</sup>, der Herzog war um seine Hofkapelle bemüht<sup>302</sup>, auch scheint es freundschaftliche Bindungen gegeben zu haben: 1662 wurde Strungk Pate bei einem Kind seines Musikerkollegen Heinrich Clamor Abel. Gemeinsam mit Abel verließ Strungk nach dem Tod des Herzogs Celle und wechselte an den Hof des Herzogs Friedrich in Hannover<sup>303</sup>.

1678 wurde er Mitglied der Hamburger Ratsmusik, deren Leitung er nach dem Tod von Diedrich Becker übernahm. Für das 1678 eröffnete „Opernhaus am Gänsemarkt“ komponierte er mehrere Opern, unter anderem „*Der glücklich steigende Sejanus*“ (1678) und „*Der unglücklich fallende Sejanus*“ (1678), deren Libretti von Christian Richter stammen, der auch das verschollene Trauergedicht auf Diedrich Becker verfasste<sup>304</sup>. 1682 kehrte er als Kammerorganist nach Hannover zurück; er reiste gemeinsam mit seinem Dienstherrn Herzog Ernst August nach Italien und lernte 1685 Arcangelo Corelli kennen<sup>305</sup>. Im Mai 1686 entlassen, wurde er von Kurfürst Johann Georg IV. von Sachsen im Januar 1688 zum Kammerorganisten und Vize-Kapellmeister unter Christoph Bernhard (1628–1692) ernannt, der von 1664–1674 Musikdirektor und Kantor in Hamburg gewesen war<sup>306</sup>. Als Bernhard 1692 starb, wurde Strungk sein Nachfolger als 1. Kapellmeister, darüber hinaus hatte er „*mit Bewilligung und Unterstützung*“<sup>307</sup> des Kurfürsten eine deutsche Oper in Leipzig errichtet, zu deren Eröffnung 1693 Strungks Oper „*Alceste*“ aufgeführt wurde. Strungk hatte erhebliche finanzielle Probleme mit dem Betrieb des Opernhauses; gegenüber dem Kurfürsten bezeichnete er sich als „*armen Diener, alß der alle das meinige in den operen Hauße zu Leipzig zugesetzt*“<sup>308</sup>. Durch die Auflösung der Hofkapelle nach dem Konfessionswechsel des Kurfürsten Friedrich August I. („August der Starke“), wobei fast alle Musiker mit der Verpflichtung zur musikalischen Gestaltung der katholischen Gottesdienste übernommen worden waren<sup>309</sup>,

---

<sup>301</sup> vgl. W. Wolffheim, Mitteilungen. S. 429

<sup>302</sup> vgl. Fritz Berend, Nicolaus Adam Strungk (1640 – 1700). Sein Leben und seine Werke. Diss. Hannover 1915. S. 25

<sup>303</sup> vgl. H. Müller, Lexikon Celler Musiker. S. 264

<sup>304</sup> vgl. F. Berend, Strungk. S. 46

<sup>305</sup> vgl. Geoffrey Webber, Northern Europe: German Courts and Cities. In: Julie Anne Sadie (Hrsg.), Companion to Baroque Music. Berkeley u.a. 1990. S. 149-228. S. 225

<sup>306</sup> vgl. ebd.

<sup>307</sup> Moritz Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen. Dresden 1861. S. 315

<sup>308</sup> ebd., S. 315

<sup>309</sup> vgl. Bernhard Schrammek. [http://www.kulturradio.de/download/manuskripte/alte\\_musik/1299319.file.pdf](http://www.kulturradio.de/download/manuskripte/alte_musik/1299319.file.pdf) (31.3.2011)

verlor Strungk seine Stellung als Kapellmeister<sup>310</sup>: Er starb verarmt am 23. September 1700 in Dresden.

Johann Georg Kühnhausen (auch: Kienhausen; ?-1714) war seit Michaelis 1660 Mitglied der Hofkapelle und wurde ein Vierteljahr später als Sänger und Musikant fest angestellt; seine Besoldung betrug 100 Reichstaler. Nach Probeunterricht und Singprobe wurde Kühnhausen ab September 1661 Kantor an der Celler Lateinschule; der Schulchor, dessen Leiter er somit war, hatte „täglich im Gottesdienst zu singen“<sup>311</sup>. Er verfasste 1668 zusammen mit Praetorius, dem Rektor der Lateinschule, die „*Leges symphoniaces*“: Diese Chorordnung enthielt disziplinarische Maßnahmen für die Sänger (Geldstrafen für unerlaubtes Fehlen, ungebührliches Verhalten usw.) und erteilte Rektor und Kantor die Erlaubnis, die Chorsänger auszuwählen<sup>312</sup>.

In der Folge gelang es, die „künstlerische Leistungsfähigkeit“<sup>313</sup> der Kirchenmusik in Celle erheblich zu steigern, dazu trug auch die Anstellung Wessnitzers als Stadtorganist bei. Kühnhausen war über 50 Jahre als Kantor tätig, in späteren Jahren waren die Maßgaben seiner Chorordnung von 1668 vielen Kurrendesängern zu anspruchsvoll: Beispielsweise brachte das Mettesingen am frühen Sonntagmorgen wohl Einkünfte für die Sänger, doch war dies nur für die bedürftigen Mitglieder der Kurrende von Belang; die Beteiligung der Chorsänger entschied sich somit an wirtschaftlichen, nicht mehr nur an künstlerischen Vorgaben, was Auswirkungen auf das Niveau der Darbietungen hatte<sup>314</sup>.

Als Jürgen Lammers im November 1660 verstarb, blieb die Stelle des Hofkantors kurze Zeit vakant, bis zur Fastnacht 1661 Johann Laurentius Hickethier (?–1702) einstellt wurde. Über seine berufliche Ausbildung und Tätigkeit gibt es keine weiteren Informationen, aus den Kirchenbüchern ist lediglich ersichtlich, dass Hickethier dreimal heiratete: Im Jahr nach seinem Amtsantritt ehelichte er Margarete Hornbostel, 27 Jahre später Ilsabe Bruns, die 1693 „*bey gutem vernünfftigem Verstande*“<sup>315</sup> starb, und ein Jahr später heiratete er Clara Barbara Klingemann „*in ihrem jungfräulichen habit und ihrem Krantz öffendlich in der*

---

<sup>310</sup> vgl. H. Müller, „Celle“. Sp. 481

<sup>311</sup> H. Müller, Lexikon Celler Musiker. S. 1

<sup>312</sup> vgl. ebd., S. 1

<sup>313</sup> Heinrich Sievers, „Celle“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Band 1. Kassel u. a. 1949-1951. Sp. 946-949. Sp. 946

<sup>314</sup> vgl. H. Müller, Lexikon Celler Musiker. S. 139

<sup>315</sup> zitiert nach: ebd., S. 102

*Kirchen*<sup>316</sup>. Sein Nachfolger als Hofkantor war Franz Nagel, der bis 1705 seinen Dienst in Celle versah.

Von Stephan Ringk ist nur bekannt, dass er von 1661 bis 1664 als Musicant am Celler Hof angestellt war; Lebensdaten und genauere Berufsbezeichnung sind unbekannt.

Clamor Heinrich Abel (auch: Abell) war als Musicant in Celle angestellt; er stammte aus einer Musikerfamilie: Bereits sein Großvater Heinrich Othmar Abel (um 1580–nach 1630) war Stadtmusiker in Magdeburg und Braunschweig gewesen, aus religiösen Gründen war er um 1610 nach Bremen gegangen und erwarb dort 1615 die Bürgerrechte; ab 1630 war er am Schloss Hünnefeld in der Nähe von Osnabrück tätig. Sein Sohn Ernst Abel (um 1610–1680) war seit 1636 Cembalist an der Hofkapelle in Hannover; 1650–1656 wirkte er an der Hofkapelle in Celle, wechselte aber später nach Bremen, wo er 1665 Bürgerrechte erwarb: Von 1662 bis zu seinem Tod war er als Stadtmusikant tätig<sup>317</sup>. In seiner 1999 veröffentlichten Dissertation vermutet Oliver Rosteck allerdings, dass Heinrich Othmar Abel und der am Hof in Hannover tätige Ernst Abel (der Ältere) Brüder gewesen seien, Ernst Abel (der Jüngere, ?–1679) sei Sohn des Ernst, Clamor Heinrich Abel Sohn des Heinrich Othmar gewesen<sup>318</sup>. Sicher ist in jedem Falle, dass ein Enkel von Clamor Heinrich Abel der bekannte Komponist Karl Friedrich Abel (1723–1787) war.

Clamor Heinrich Abel war ab Ostern 1662 bis zum Tod des Herzogs als Musicant angestellt<sup>319</sup>; aus den Rechnungsbüchern geht nicht hervor, auf welchem Instrument er in der Hofkapelle musizierte, doch andernorts als Organist und Gambist bekannt geworden, wird er vermutlich Gambe gespielt haben, war doch die Stelle des Organisten durch Wolfgang Wessnitzer besetzt. Als die Hofkapelle nach dem Tod von Herzog Christian Ludwig aufgelöst wurde, verließ er gemeinsam mit Nicolaus Adam Strungk den Hof in Celle, um nach Hannover zu wechseln<sup>320</sup>: Als Hoforganist und Violinist war er dort bis 1685 tätig, kehrte vielleicht noch einmal nach Celle zurück, um ab 1694 als Ratsmusiker in Bremen zu arbeiten. Zwischen 1674 und 1677 veröffentlichte er in drei Teilen seine „Erstlinge Musicalischer

---

<sup>316</sup> zitiert nach: ebd., S. 102

<sup>317</sup> vgl. Walter Knappe u.a., „Abel“. In: Stanley Sadie (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Volume 1. Oxford 2001. S. 14-18. S. 14

<sup>318</sup> vgl. Oliver Rosteck, *Bremische Musikgeschichte von der Reformation bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*. Diss. Münster 1999.S. 68 ff

<sup>319</sup> vgl. H. Müller, *Lexikon Celler Musiker*. S. 8

<sup>320</sup> vgl. ebd., S. 264

Blumen“, die in zwei Teilen 1674 bzw. 1676 gedruckt und für „vier Instrumente und Basso continuo“ komponiert wurden: Der erste Teil enthält 52 Stücke, seine Widmung ist undatiert, der zweite Teil besteht aus 59 Stücken, seine Widmung datiert vom 27. August 1675. Der 1677 gedruckte „Dritte Theil Musicalischer Blumen“ verweist in seiner Widmung darauf, dass der 1676 gedruckte Teil der „Erstlinge“ wohl nur durch ein Versehen des Druckers nicht als „Ander oder Zweiter Theil Musicalischer Blumen“ bezeichnet worden war; der dritte Teil enthält Suitensätze für zwei Instrumente und Basso continuo<sup>321</sup>.

## 6. Becker verlässt den Celler Hof

Als Mitglied der Celler Hofkapelle hatte Becker eine Stellung inne, die ihm eigentlich in jeder Hinsicht entsprochen haben müsste – Herzog Christian Ludwig war sehr am Aufbau der Hofmusik gelegen, die 1662 auf neun Musikanten, drei Musikantenknaben, dreizehn Trompeter sowie je einen Turmbläser, Paukisten sowie einen Organisten und einen Kantor angewachsen war, dazu kam auf Anordnung der Erwerb neuer Instrumente; familiäre Beziehungen und persönliche Kontakte zu den Musikern und Komponisten taten ein übriges, Becker an Celler zu binden – dennoch reichte er am 1.2.1662 folgendes Gesuch bei den Celler Räten ein:

*„1. February ao 1662*

*Hochedel gebohrene, Gestrenge, wol Edel Väste undt Hochgelahrte Fürstl Br. Lüneb. Hoch Verordnete Herrn Cantzeler undt Räte Ewer Magnificens, Hoch Edel gestr. Undt Herligk. Ersuche unter dienstlich, weiln ich meiner geschefte halber nötig Verrichtung, mir eine Reise nacher Hamburg undt Lübeck. Zu erlauben, und weiln ich nicht allein zu solcher Reise, besonders auch sonsten Gelt sehr benötigt bin, alß er suche unter dienstlich dieselbe wollen groß geneigt gewähren, mir diese halb jehrigge Bestallung von verwichenem Michaeli biß diesen Ostern außzahlen zu laßen. Ich werde diese hohe gunst, mit schuldigster Dienstfertigkeit erkennen alß*

*Ewer Magnificens: Hochedel  
Gestr. Und Herligk.  
Schuldigster Diener  
Diederich Becker  
Musicus<sup>322</sup>*

Ein erklärender und befürwortender Brief der Räte war bereits am 13.1.1662 an den Herzog gegangen, der die Beurlaubung Beckers gestattete:

---

<sup>321</sup> vgl. <http://www.vdgs.org.uk/files/VdGSJournal/Vol-03-1.pdf> (23.5.2011)

<sup>322</sup> vgl. Anlage

*„Gnädigster Fürst und Herr,*

*Ewer Fl. Dhlt. wollen gnädigst belieben, ob dem original anschluß dero Musicantens Diederich Beckers eingegebenen supplic, zu erfahren, was bey dero selben Er, wegen seiner vorhandenen intention zu erlangung mehrerer Wißenschaft in seiner profes- sion und zu solchem ende benötigter gnädigster erlaßung, in unterthänigkeit sucht und bittet Ewer Fl. Dhlt. haben wir solches gehorsamst zu vermelden, der notdurft erachtet, Ihro unterthänigst anheimb gebende, weßen Sie sich darauf, zumahlen Er sich hiernechst jedeßmahle Auf anfordern hinwider zu stellen, erpietig ist, resolvieren und unsdarunter gnädigst befehligen wollen, Ew. Fl. Dhlt. damit dem sicheren schutz Gottes dero aber uns zu beharrliche Fürstmilden Hulde in unterthänigkeit ergebende. Zell den 13. Januarii Ao 1662 Anwesende Geheime Räte“<sup>323</sup>*

Auch der Bitte um Vorschuss wird stattgegeben, das „Schuchgeld“ wird allerdings nicht gezahlt:

*„Demnach aufs anhalten des Musicanten Dieterich Beckers resolvieret, daß ihm be- hufs seiner vorhandenen reise seine vom verwichenen Michaelis bis bevorstehenden Ostern gebührende halbjährige Besoldung, vorherens abgefolget werden soll, So wolle der hiesige Cämmerer- und Rentenmeister Johann Knorr Ihm dieselbe gegen quitung craft dieses auszahlen und gebürlich berechnen, uhrkundlich*

*Zell, den 1. February 1662“<sup>324</sup>*

Becker verließ daraufhin Celle und reiste augenscheinlich direkt nach Hamburg; in Lübeck ist er nicht nachzuweisen, obwohl Nathanael Schnittelbach als Ratsmusiker und Franz Tunder als Organist an St. Marien dort für sein musikalisches Fortkommen von Interesse hätten sein können. Diedrich Becker wurde bereits am 11.4.1662 – also nur knapp ein Vierteljahr nach seinem Gesuch an den Celler Rat – Bürger in Hamburg.

Ein deutlicher Hinweis auf Beckers anerkannten Status in Celle ist sicherlich die rasche Genehmigung samt der erbetenen finanziellen Unterstützung – umso mehr stellt sich die Frage, warum er unerlaubt nicht mehr zurückkehrte: Vielleicht war ihm an der Verbesserung des Violinspiels bei einem Lehrer wie dem berühmten Geiger Johann Schop gelegen, vielleicht war auch die außergewöhnlich intensive Musikpflege in der Großstadt Hamburg ein starker Anreiz, nicht mehr an den fürstlichen Hof zurückzukehren, wo die Stellung eines Musikers immer von Ereignissen wie einem Trauerjahr nach dem Tod eines Regenten bedroht war; Strungk und vermutlich auch Wessnitzer sollten später diesen Schritt von Celle nach Hamburg wagen.

---

<sup>323</sup> Zitiert nach: H. Müller, Die Celler Jahre. S. 42

<sup>324</sup> Zitiert nach: ebd., S. 42

## 7. Auflösung der Hofkapelle

1663, also ein Jahr nach Beckers Fortgang aus Celle, plante Herzog Christian Ludwig eine Neuaufstellung seiner Hofkapelle; der Hoforganist Wessnitzer verfasste einen Entwurf, der handschriftlich überliefert ist:

*„Waß zu einer bestellenden Capellen von nohten. 1663.*

*Auff Ew. Hochlbl. Magni. Hochgönstiges Begehren habe unter diesntgehorsamer Schudigkeit nach entwerffen wollen, was zu einer zum Theil bestellten rechten Capell gehörig, und welche personen zu derselben dienlich seyn würden. als.*

1. Ein Director Musices

2. Ein Altist

3. Ein Tenorist

4. Ein Bassist

} welche zugleich in frantzösisch Music eine Viol  
gebrauchen könnten

5. Zwo sowoll in rechter alß in frantzösischer Music bestelte Violisten, so bereits hier seyn.

6. Ein Viola da Gambist, welcher auch schon hie ist.

7. Ein Organist, der ebenmäßig alhieist.

8. Ein Trombonist od. Fagottist so zugleich eine Stimme singet und in frantzösischer und rechter Music ein Violin gebraucht.

9. Ein Cornetist der in frantzösischer Music ein Violin gebraucht

10. Zwo Capellknaben

11. Ein Calcante

Summa 13. personen<sup>325</sup>

Dieser Plan wurde offenkundig nicht umgesetzt, denn als Herzog Christian Ludwig 1665 starb, waren noch 22 Musiker am Hof angestellt, darunter der Hofkantor Hickethier, der Hoforganist Wessnitzer sowie 13 Trompeter<sup>326</sup>.

Am Todestag von Herzog Christian Ludwig okkupierte sein Bruder Johann Friedrich (1625-1679) mit einem „Staatsstreich“<sup>327</sup> das Fürstentum Lüneburg-Celle; nach einem knappen halben Jahr der Auseinandersetzungen mit seinem älteren Bruder Georg Wilhelm (1624-1705) gab er nach und erhielt Calenberg-Göttingen. Die Hofkapelle blieb augenscheinlich während der halbjährigen Regentschaft von Herzog Johann Friedrich bestehen, die Mitglieder erhielten „*behuef fürstl Trawer*“<sup>328</sup> ihr Gehalt bis Michaelis 1665. Mit der Übernahme des Hofes durch Herzog Georg Wilhelm wurde die Hofkapelle aufgelöst,

<sup>325</sup> zitiert nach: W. Wolffheim, Mitteilungen. S. 424 f.

<sup>326</sup> vgl. H. Müller, Lexikon Celler Musiker. S. 326

<sup>327</sup> F. Berend, Strungk. S. 29

<sup>328</sup> zitiert nach: ebd., S. 30



einige Mitglieder – unter anderem Nicolaus Adam Strungk und Clamor Abel – folgten Herzog Johann Friedrich an seine Residenz nach Hannover<sup>329</sup>.

## **8. Resümee**

Beckers Stellung am Celler Hof war nicht bedroht, die Entlohnung „günstig (...) und überaus stetig“<sup>330</sup>, doch vielleicht auch nicht wirklich zufriedenstellend: In Celle war eine positive Veränderung seiner beruflichen Situation nicht absehbar. Als er seine Stellung in Celle antrat, war Jürgen Lammers Hofkantor und zugleich wohl auch Kapellmeister; nach dessen Tod 1660 wurde im Februar 1661 Johann Hickethier als Hofkantor eingesetzt – ob Hickethier gleichzeitig auch den Posten des Kapellmeisters übernahm, Becker also an dieser Stelle übergangen wurde oder ob doch Nicolaus Adam Strungk, wenngleich ohne entsprechendes Gehalt, die leitende Position innehatte, Becker aber auch in diesem Falle nicht auf eine Beförderung hoffen konnte, ist nicht bekannt.

Überdies musste Becker die Ungewissheit einer Weiterbeschäftigung nach dem Tod des Regenten bekannt gewesen sein; es mag also denkbar erscheinen, dass er sich an seine Kontakte zu den Musikern der Stadt Hamburg erinnerte und diese vielleicht rechtzeitig aktivierte; sein Gesuch an den Celler Rat nennt zwar Lübeck auch als mögliches Reiseziel, doch offensichtlich suchte er ohne Umwege sein weiteres Fortkommen in Hamburg.

## **V. Der Ratsmusiker Becker**

Hamburg war im 17. Jahrhundert die zweitgrößte Stadt des Deutschen Reiches<sup>331</sup> und Handelszentrum Norddeutschlands nach dem Zerfall des Hansebundes.

### **1. Kurzer Abriss der Geschichte Hamburgs bis zu Reformation**

Als Ausgangsort für die Missionierung von Nord- und Osteuropa wurde „Hammaburg“ 831 unter Ansgar zum Bischofssitz erhoben, erlebte Zerstörungen und Wiederaufbau und war bereits im 12. Jahrhundert Handels- und Umschlagplatz: Kaiser Friedrich Barbarossa soll

---

<sup>329</sup> vgl. H. Müller, Lexikon Celler Musiker. S. 264

<sup>330</sup> W. Wolffheim, Mitteilungen. S. 429

<sup>331</sup> vgl. Marie-Agnes Dittrich, Musikstädte der Welt: Hamburg. Hamburg 1990. S. 33

vermutlich 1189 die Handels-, Schifffahrts- und Zollprivilegien auf der Niederelbe bestätigt haben<sup>332</sup>.

Die Stadt gehörte eigentlich zum Herrschaftsgebiet der Grafen von Holstein, doch beschränkten sie ihre Rechte auf Münz-, Zoll- und Gerichtswesen und erhoben keine Steuern<sup>333</sup>. Die stetig wachsende Stadt – um 1200 gab es etwa 1500, um 1300 schon 5000 Einwohner und um 1500 zählte man bereits 15.000 Einwohner<sup>334</sup> – verwaltete sich schon im 14. Jahrhundert selbst. Hamburg war Mitglied der Hanse mit wachsender Bedeutung für den West-Ost-Handel, erwarb zusätzliche Territorien (z.B. Ritzebüttel bei Cuxhaven), um die Schifffahrtswege zu sichern, hatte sich im Kampf gegen Seeräuber hervorgetan (1400: Hinrichtung des Klaus Störtebeker) und galt wegen der vielen Brauereien, die mit dem berühmten Hamburger Bier einen wichtigen Exportartikel herstellten, als „Brauhaus der Hanse“<sup>335</sup>. Der ständig wachsende Transithandel vermehrte den Wohlstand: Am Ende des Mittelalters war Hamburg mit rund 13.000 Einwohnern ein wichtiges Zentrum der Hanse; 1510 wurde Hamburg durch Kaiser Maximilian I. zur „kaiserlich freien Reichstadt“ ernannt<sup>336</sup>.

## 2. Die Reformation in Hamburg

Vor der Reformation war die Institution Kirche „von Rechts wegen selbständig in der Stadt, über der Stadt, unter Umständen gegen die Stadt“<sup>337</sup>, und das kirchliche Leben wurde im wesentlichen durch das Domkapitel bestimmt, einer aus 22 Theologen bestehenden Verwaltungsbehörde, in der allerdings Amtsmissbrauch und persönliche Bereicherung nicht unüblich waren: Der Humanist Albert Krantz (um 1448–1517) war 1508–1516 ihr

---

<sup>332</sup> vgl. Franklin Kopitzsch u.a.(Hrsg.), Hamburgische Biografie. Personenlexikon. Band 2. Göttingen 2003. S. 133

<sup>333</sup> vgl. Wilhelm Louis Meeder, Geschichte von Hamburg: vom Entstehen der Stadt bis auf die neueste Zeit. Band 1. Hamburg 1838. S. 180

<sup>334</sup> vgl. [http://www.martens-hamburg.de/Informationen/geschichte\\_hh.htm](http://www.martens-hamburg.de/Informationen/geschichte_hh.htm) (24.10.2012)

<sup>335</sup> vgl. Eckart Kleßmann, Jahresringe einer Stadt. In: Will Keller u.a.(Hrsg.), Merian Hamburg. Hamburg o.J. S. 166-167. S. 167

<sup>336</sup> vgl. Georg Nicolaus Bärmann, Hamburg und Hamburgs Umgegend. Ein Hand- und Hilfsbuch für Fremde und Einheimische. Hamburg 1822. S. 249

<sup>337</sup> Heinrich Reinecke, Hamburg am Vorabend der Reformation. Hamburg 1966. S. 40

Vorsitzender und prangerte die Verfehlungen trotz seiner Haltung als überzeugter Anhänger der römisch-katholischen Kirche öffentlich an<sup>338</sup>.

Darüber hinaus hatten in Hamburg wie in anderen großen Städten humanistisch gebildete Bürger<sup>339</sup> die Grenzen und Verfehlungen der Kirche erkannt und benannt<sup>340</sup>, allerdings mit dem Ziel der Erneuerung der katholischen Kirche; die Reformation wurde durch diejenigen Bürger vorangetrieben, die ihre Selbständigkeit – auch gegenüber dem Herrschaftsanspruch des Domkapitels – anstrebten<sup>341</sup>. Das Gedankengut Martin Luthers wirkte hier verstärkend, was sich auch an der seit 1518 angewachsenen Zahl der in Wittenberg studierenden Hamburger und der Verbreitung Luthers Schriften in Hamburg belegen lässt<sup>342</sup>.

Innerhalb der Bürgerschaft wuchs die Bereitschaft für einen Umbruch<sup>343</sup>, wobei für Hamburg wie für andere Städte gilt: „Es gibt keine Ratsreformation.“<sup>344</sup> Die Auflehnung gegen die bestehenden kirchlichen Strukturen geschah „von unten her“<sup>345</sup>, der Rat der Stadt war nicht der auslösende Faktor. Und doch waren es Prediger wie Ordo Stenmel (?-1528), der eigentlich der reformkatholischen Bewegung zuzurechnen ist, und Ratsherren wie Detlev Schuldorp (Lebensdaten unbekannt, 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts), ein angesehener und reicher Kaufmann, die der Reformation den Weg ebneten<sup>346</sup>.

Die Beobachtung der „Bürger-Reformation“ lässt sich gut an der Behandlung des Predigers Stephan Kempe (?–1540) aufzeigen: Der Franziskanermönch war augenscheinlich schon sehr früh mit den Lehren Luthers bekannt. Als er sich zu einem Besuch in dem Franziskanerkloster Marien-Magdalenen in Hamburg aufhielt, erfreute er sich bei den Hamburger Bürgern wegen seiner Predigten großer Beliebtheit, sie verhinderten sogar seine Abreise:

---

<sup>338</sup> vgl. Bernhard Lohse, Humanismus und Reformation in norddeutschen Städten in den 20er und frühen 30er Jahren des 16. Jahrhunderts. In: Leif Grane u.a. (Hrsg.), Die dänische Reformation vor ihrem internationalen Hintergrund. Göttingen 1990. S. 11-27. S. 17 f.

<sup>339</sup> vgl. Bernd Moeller, Reichsstadt und Reformation. Tübingen 2011. S. 57

<sup>340</sup> vgl. Rainer Postel, Kirchlicher und weltlicher Fiskus in norddeutschen Städten am Beginn der Neuzeit. In: Hermann Kellenbenz u.a.(Hrsg.), Fiskus, Kirche und Staat im konfessionellen Zeitalter. Trient 1994. S. 165-186. S. 170

<sup>341</sup> vgl. Rainer Postel, Reformation und Bürger. In: Lars Jockheck (Hrsg.), Rainer Postel. Beiträge zur hamburgischen Geschichte der Frühen Neuzeit. Hamburg 2006. S. 11-102. S. 48 f.

<sup>342</sup> vgl. B. Lohse, Humanismus. S. 18

<sup>343</sup> vgl. B. Moeller, Reichsstadt und Reformation. S. 57

<sup>344</sup> Franz Lau, Der Bauernkrieg und das angebliche Ende der lutherischen Reformation als spontaner Volksbewegung. In: Ders.(Hrsg.), Jahrbuch der Luther-Gesellschaft. Band 26. Berlin 1959. S. 109-134. S. 107

<sup>345</sup> ebd., S. 131

<sup>346</sup> vgl. B. Lohse, Humanismus. S. 17 f.

*„Als man vernahm, er wolle wieder heimkehren [nach Rostock, Anm d. Verf.], gingen sechzig Bürger mit einander zum Kloster und verlangten von dem Guardian, er solle Kempe nicht gen Rostock entlassen, sondern ihn in Hamburg halten, daß er fortfahre, allda zu predigen, wie er begonnen.“<sup>347</sup>*

1528 forderten Hamburger Handwerker die Bestrafung katholischer Geistlicher, *„die uns arme Leute mit ihrem Ablaß und heiligen Feuer verführet haben“*<sup>348</sup>, und die Räte der Stadt reagierten wie andernorts auf die Forderungen nach evangelischer Predigt und Abschaffung der bislang praktizierten Entmündigung der Gläubigen, um den Stadtfrieden zu erhalten<sup>349</sup>. Die zeitweilig angespannte Situation fand ihren Höhepunkt in der sogenannten Disputation am 28.4.1528: Katholische Geistliche und Angehörige der neuen Lehre verhandelten vor dem Rat der Stadt ihre jeweiligen Positionen, am Ende stand das protestantische Bekenntnis als verbindlich für alle Bürger fest<sup>350</sup>; diejenigen Prediger, die weiterhin am katholischen Bekenntnis festhielten, wurden der Stadt verwiesen. Hinter der Entscheidung des Rates für den protestantischen Glauben als verbindlicher Richtlinie für die Hamburger Bürgerschaft standen allerdings auch wirtschaftliche Überlegungen: Priester und Mönche als Angehörige der katholischen Kirche waren wie die Besitztümer derselben nicht der Stadt Hamburg unterstellt, somit unterlagen sie auch nicht der allgemeinen Steuerpflicht<sup>351</sup>.

Die Einführung der Reformation vollzog sich in Hamburg verhältnismäßig ruhig – so beschreibt Melancton: *„In diesen bewegten Zeiten war an dieser Küste keine Stadt ruhiger, weil die Besonnenheit ihrer Bürger einzigartig ist.“*<sup>352</sup> – vor allem aber geschah sie überwiegend gewaltfrei; sie wurde in zeitgenössischen Berichten – je nach Betrachter – unterschiedlich geschildert. Eine Chronik, die vermutlich von dem Zeitzeugen Cord Knost (Lebensdaten unbekannt, 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts) verfasst wurde, legt besonderen Wert auf das Aufbegehren der Bürger: Für Knost waren es vor allem die Geschworenen der Kirchspiele und die Bürger selbst, die sich in spontanen Bürgerversammlungen für das Recht auf Selbstbestimmung einsetzten, konkret hier für das Recht, ohne direkte oder indirekte

---

<sup>347</sup> Christian Friedrich Wrum (Hrsg.), Leonhard Wächter's Nachlaß. Band 1. Hamburg 1838. S. 208

<sup>348</sup> zitiert nach: Kurt Beckey, Die Reformation in Hamburg. Hamburg 1929. S. 107

<sup>349</sup> vgl. B. Moeller, Reichsstadt und Reformation. S. 73

<sup>350</sup> vgl. Jana Jürgs, Der Reformationsdiskurs der Stadt Hamburg. Ereignisabhängiges Textsortenaufkommen und textsortenabhängige Ereignisdarstellung der Reformation in Hamburg 1521-1531. Marburg 2003. S. 194

<sup>351</sup> vgl. Heiko von Kiedrowski, Der Mann, der Hamburg neu ordnete. In: Hamburger Abendblatt vom 6.4.2004

<sup>352</sup> zitiert nach: Maja Kolze, Stadt Gottes und „Städte Königin“. Hamburg in Gedichten des 16. bis 18. Jahrhunderts. Hamburg 2008. S. 127

Mitbestimmung des Rates die eigenen Pastoren zu wählen<sup>353</sup>. Auch die Wendische Chronik erschien zeitnah, doch liegt der Schwerpunkt hier auf der gottgewollten Richtigkeit der Ereignisse; daraus folgte man beispielsweise die Berechtigung, sich widersetzende Altgläubige zu bestrafen<sup>354</sup>. „Die Nachrichten von der Reformation zu Hamburg“, verfasst von dem Zeitzeugen Johann Moller, schildern die Reformation aus Sicht eines überzeugten Katholiken und wirken oft polemisch<sup>355</sup>. Mit Stephan Kempe verfasste ein weiterer Zeitzeuge einen Reformationsbericht<sup>356</sup>, der aus theologischer Sicht auch die Vorgeschichte berücksichtigt (unter anderem die Streitgespräche vor dem Rat der Stadt); er hat eher vermittelnden Charakter.<sup>357</sup>

Die genannten Berichte bestätigen trotz ihrer Unterschiede, dass die Reformation in Hamburg im wesentlichen ohne innere Unruhen oder gewalttätige Konflikte eingeführt wurde; ob dies der oft bemühten „hanseatischen Lebensart“<sup>358</sup> oder einem Mangel an sozialen Spannungen, die oftmals in feudal geprägtem Umfeld mit der Reformation aufbrachen, geschuldet ist, bleibt offen<sup>359</sup>.

### **3. Die Auswirkungen der Reformation auf Kirche und Schulwesen**

Man war in Hamburg wie in anderen Städten „von der Zusammengehörigkeit der ganzen Stadtgemeinde vor Gott“<sup>360</sup> überzeugt, und so mussten alle Bürger der Stadt dem neuen Bekenntnis folgen: Die sogenannten „Altgläubigen“ wurden mit der Auflage geduldet, dass sie ihren Glauben nicht öffentlich praktizierten, auch wurde Bewohnern, die nicht dem lutherischen Bekenntnis angehörten, das Bürgerrecht verwehrt<sup>361</sup>. Der Anspruch auf Selbstbestimmung und Mitsprache äußerte sich auch in dem 1526 geforderten Recht der Bürger-

---

<sup>353</sup> vgl. Susanne Rau, Städtische Erinnerung im Spiegel des Hamburger Reformationsgedenkens. In: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte. Band 87. Hamburg 2001. S. 1-47. S. 17 f.

<sup>354</sup> vgl. ebd., S. 20 f.

<sup>355</sup> vgl. J. Jürgs, Der Reformationsdiskurs. S. 145 ff.

<sup>356</sup> vgl. ebd., S. 113 ff.

<sup>357</sup> vgl. ebd., S. 163 ff.

<sup>358</sup> vgl. H. von Kiedrowski, Der Mann, der Hamburg neu ordnete.

<sup>359</sup> vgl. B. Moeller, Reichsstadt und Reformation. S. 58

<sup>360</sup> ebd., S. 76

<sup>361</sup> vgl. Hans-Dieter Loose, Das Zeitalter der Bürgerunruhen und der großen europäischen Kriege 1618 - 1712. In: Hans-Dieter Loose (Hrsg.), Hamburg. Geschichte der Stadt und ihrer Bewohner. Band 1: Von den Anfängen bis zur Reichsgründung. Hamburg 1982. S. 335 f.

versammlung auf freie Wahl der Pfarrer, „damit das Evangelium der Wahrheit einträchtiglich der ganzen Stadt gepredigt wird“<sup>362</sup>.

Den Klerikern gegenüber erhob der Rat Ansprüche: Sie sollten beispielsweise das Bürgerrecht erwerben und Steuern zahlen<sup>363</sup>, sich also dem Gemeinwesen ohne die bisherigen Privilegien unterordnen. Dieser enge Zusammenhang von geistlichen und politischen Beweggründen<sup>364</sup> führte im Ergebnis zur Stärkung der städtischen Gemeinschaft: Das Schulwesen wurde neu organisiert<sup>365</sup>, die Wohlfahrtspflege wurde aufgebaut und die wirtschaftliche Entwicklung bekam neuen Auftrieb. Die Stadtverfassung war eng mit der kirchlichen Ordnung verbunden<sup>366</sup>, so entsprachen die Kirchspiele auch der politischen Gliederung der Stadt<sup>367</sup>; der Dom blieb allerdings bis zum Reichsdeputationshauptschluss (1803) exterritoriales Gebiet<sup>368</sup>.

Ungeachtet der Forderung nach lutherischem Bekenntnis aller Bewohner siedelten sich seit dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts nichtlutherische Fremde in Hamburg an<sup>369</sup>, darunter auch portugiesische Juden; vor allem waren es Großhändler und Bankiers, die vor Verfolgung aus ihren Heimatländern auf der iberischen Halbinsel geflohen waren<sup>370</sup>. Die handelspolitischen Vorteile, die vor allem in weitreichenden wirtschaftlichen Kontakten und zusätzlichen Steuereinnahmen bestanden, führten zu dem pragmatischen Ansatz des Hamburger Rates, diese „*Sephardim*“, die sich wegen der Inquisition hatten taufen lassen oder zur Taufe gezwungen worden waren, als Christen anzusehen und sie lediglich – wegen ihrer Herkunft – als „*Portugiesen*“ zu bezeichnen<sup>371</sup>. Das Anwachsen dieser Gemeinschaft und ihr offensichtlicher Wohlstand führten zu Anfeindungen, doch musste andererseits der erfolgreiche Kampf des portugiesischen Arztes Rodrigo de Castro (1566-1628) gegen die

---

<sup>362</sup> zitiert nach: B. Moeller, Reichsstadt und Reformation. S. 74

<sup>363</sup> vgl. ebd., S. 78

<sup>364</sup> vgl. ebd., S. 78

<sup>365</sup> vgl. Hans Oppermann, Die Hamburgische Schulordnung Bugenhagens. Hamburg 1966. S. 3 und S. 22

<sup>366</sup> vgl. Anneliese Sprengler-Ruppenthal, Gesammelte Aufsätze zu den Kirchenordnungen des 16. Jahrhunderts. Tübingen 2004. S. 430

<sup>367</sup> vgl. Kersten Krüger, Formung der frühen Moderne. Ausgewählte Aufsätze. Münster 2005. S. 10

<sup>368</sup> vgl. [http://lexikon.de/Religion\\_und\\_Weltanschauung\\_in\\_Hamburg](http://lexikon.de/Religion_und_Weltanschauung_in_Hamburg) (28.10.2012)

<sup>369</sup> vgl. Erich von Lehe, Hamburg. In: Ders. (Hrsg.), Heimatchronik der Freien und Hansestadt Hamburg. Köln 1967. S. 7-262. S. 96

<sup>370</sup> vgl. Klaus Weber, Zwischen Religion und Ökonomie. Sepharden und Hugenotten in Hamburg, 1580-1800. In: Henning P.Jürgens u.a. (Hrsg.), Religion und Mobilität. Zum Verhältnis von raumbezogener Mobilität und religiöser Identitätsbildung im frühneuzeitlichen Europa. Göttingen 2010. S. 137-167. S. 138

<sup>371</sup> vgl. Jutta Braden, Hamburger Judenpolitik im Zeitalter lutherischer Orthodoxie 1590-1710. Hamburg 2001. S. 71

1595 ausgebrochene Pest anerkannt werden<sup>372</sup>; das von ihm verfasste „*Tractatus de Peste*“ wurde 1614 veröffentlicht und dem Rat der Stadt gewidmet<sup>373</sup>. Im Ergebnis trieben jüdische Kaufleute erfolgreich Handel in Hamburg, ein jüdischer Friedhof außerhalb der Stadtmauern wurde ihnen zugestanden, und in den benachbarten Orten Altona und Wandsbek, die spätestens seit dem 17. Jahrhundert der dänischen Krone unterstanden, wurde durch entsprechende Privilegien Religionsfreiheit zugesichert, so dass dort Gemeinden entstehen konnten<sup>374</sup>. Es war für Nicht-Lutheraner sogar gängige Praxis, in Hamburg zu leben und zu arbeiten und die Religionsfreiheit der angrenzenden Ortschaften zur Ausübung des jeweiligen Bekenntnisses zu nutzen<sup>375</sup>.

Besonders nachhaltigen Einfluss haben die Neuordnungen des Johannes Bugenhagen: Bugenhagen (1485-1558), wegen seiner Herkunft aus Hinterpommern auch „Dr. Pomeranus“ genannt<sup>376</sup>, hatte in Greifswald studiert und war als Stadtpfarrer nach Wittenberg gekommen. Als Freund und Beichtvater Luthers arbeitete er an dessen Bibelübersetzung mit und übertrug den Bibeltext wie auch Luthers Schriften ins Niederdeutsche<sup>377</sup>. Solchermaßen als Übersetzer vom Mitteldeutschen ins Niederdeutsche bekannt geworden, war er in verschiedenen norddeutschen Städten tätig; er erkannte die Notwendigkeit, die gewonnene Erkenntnis auch ins Praktische umzusetzen und entwarf so unter anderem die Kirchen- und Schulordnungen in Braunschweig (1528) und in Lübeck (1531)<sup>378</sup>, war aber auch in Dänemark tätig: Seine Verdienste um Schulwesen und Errichtung einer Staatskirche wurde von Christian III. damit honoriert, dass er sich und seine Frau Dorothea von Bugenhagen krönen ließ<sup>379</sup>.

---

<sup>372</sup> vgl. Michael Studemund, Portugiesen an der Elbe. In: Will Keller u.a.(Hrsg.), Merian Hamburg. Hamburg o.J. S. 138-140. S. 138

<sup>373</sup> vgl. J. Braden, Hamburger Judenpolitik. S. 73

<sup>374</sup> vgl. Simon Hollendung, Die Aufteilung der jüdischen Dreigemeinde in Hamburg 1812. Hausarbeit im Fach Geschichte im Rahmen des 1. Staatsexamens für das Lehramt an der Oberstufe allgemein bildende Schulen. Universität Hamburg 2006

<sup>375</sup> vgl. Michael Driedger, Sind Mennoniten tatsächlich Wiedertäufer? Der Reichskammergerichtsprozess Hübner contra Plus 1661-1663. In: Norbert Fischer u.a. (Hrsg.), Außenseiter zwischen Mittelalter und Neuzeit. Festschrift für Hans-Jürgen Goertz zum 60. Geburtstag. Köln 1997. S. 135-149. S. 135 f.

<sup>376</sup> vgl. Heinrich Heppe, Das Schulwesen im Mittelalter. Paderborn 2011 (= Reprint des Originals aus dem Jahr 1860). S. 56

<sup>377</sup> vgl. Maike Doll, Bibelübersetzungen vor und nach Luther: Luthers Bibelübersetzung. München 2008. S. 13

<sup>378</sup> vgl. Georg Kretschmar, Das bischöfliche Amt. Kirchengeschichtliche und ökumenische Studien zur Frage des kirchlichen Amtes. Göttingen 1999. S. 194

<sup>379</sup> vgl. Harm G. Schröter, Geschichte Skandinaviens. München 2007. S. 38

Einem Beschluss der Hamburger Gemeinde St. Nikolai gemäß sollte Bugenhagen 1524 als Hauptpastor angestellt werden, der Rat der Stadt lehnte jedoch seine Berufung ab, da Bugenhagen – obwohl katholischer Priester – seit 1522 mit Walburga Rörer verheiratet war<sup>380</sup>. Bugenhagen verzichtete mit Hinweis auf mögliche gewalttätige Konflikte auf das Amt, verfasste 1526 einen Sendbrief an die Stadt Hamburg „*Von dem christlichen Glauben und rechten guten Werken wider den falschen Glauben und erdichtete gute Werke*“ und wurde nach der Disputation im April 1528 offiziell vom Rat als Reformator nach Hamburg berufen. Die von ihm entworfene Kirchen- und Schulordnung wurde 1529 vom Rat bestätigt<sup>381</sup>. Nach seinem Aufenthalt in Lübeck kehrte er als Hauptpfarrer nach Wittenberg zurück, arbeitete auch eine pommersche Kirchenordnung aus und war von 1537-1541 in Dänemark tätig; ab 1541 lebte und wirkte er in Wittenberg, wo er auch 1558 starb<sup>382</sup>. Bugenhagens Verdienst liegt wohl vor allem in der Organisation der Reformation: Er gilt als Praktiker und Realist, der sich vor allem an der Wirklichkeit orientierte und die Konsequenzen des christlichen Glaubens für das alltägliche Leben und Zusammenleben regeln wollte – das reformatorische Gedankengut wurde durch seine Ordnungen in die Organisation der Kirchen und der Schulen getragen und konnte sich so entfalten<sup>383</sup>.

Die Kirchen- und Schulordnung Bugenhagens für Hamburg hatte wichtige Auswirkungen, wobei nicht nur Schulen und Kirchen betroffen waren, sondern auch die Beziehungen von Rat und Bürgerschaft: Die Verhältnisse von Bürgern, Bürgergremien wie den „Oberalten“, Rat und Bürgermeistern untereinander und zueinander wurden im Hinblick auf Zuständigkeiten und Inhalte geregelt<sup>384</sup>. Bugenhagen verstand die Stadt als „*Corpus Christianum*“<sup>385</sup>, die als Gesamtheit in einer christlichen Ordnung zusammenlebt; aus der Erlösung durch das göttliche Wort müsse jeder die Nächsten- und die Feindesliebe, somit auch bürgerliche Solidarität und das Streben nach sozialer Gerechtigkeit ableiten. Da zudem das Leben eines

---

<sup>380</sup> vgl. H. von Kiedrowski, Der Mann, der Hamburg neu ordnete. Drei Jahre später traute er Martin Luther und Katharina von Bora. Vgl. ebenda

<sup>381</sup> vgl. H. Oppermann, Die Hamburgische Schulordnung Bugenhagens. S. 5

<sup>382</sup> vgl. Christian Bellermann, Das Leben des Johannes Bugenhagen nebst einem vollständigen Abdruck seiner Braunschweigischen Kirchenordnung vom Jahre 1528. Berlin 1859. S. 55 f.

<sup>383</sup> vgl. Wolf-Dieter Hauschild, Reformation als Veränderung christlicher und bürgerlicher Existenz bei Johannes Bugenhagen. In: Klaus Garber u.a.(Hrsg.), Zwischen Renaissance und Aufklärung. Beiträge der interdisziplinären Arbeitsgruppe Frühe Neuzeit der Universität Osnabrück/Vechta. Amsterdam 1988. S. 49-72. S. 53 ff.

<sup>384</sup> vgl. M. Dittrich, Hamburg. S. 28

<sup>385</sup> vgl. W. Hauschild, Reformation. S. 58



mündigen Christen mit seiner Erziehung beginnt, stand am Anfang der „Christlichen Ordnung für die Stadt Hamburg“ die Schulordnung<sup>386</sup>, wobei nach Bugenhagens Meinung Schule für alle Schichten offen sein musste, um jedem Mitglied der städtischen Gemeinschaft die Möglichkeit zu einer umfassenden Bildung zu ermöglichen<sup>387</sup>. Die Übertragung der schulischen Trägerschaft von der Kirche auf die Kommune ist Ausdruck der Verantwortung aller für alle innerhalb einer christlichen Gemeinschaft<sup>388</sup>; nichtsdestotrotz sollte die Unterweisung im christlichen Glauben zentraler Inhalt der Schulbildung sein<sup>389</sup>. Weitere Bestandteile der Ordnungen Bugenhagens waren Regeln für das geistliche Amt: Neben inhaltlichen und moralischen Anforderungen schloss Bugenhagen aus der Bedeutung des Predigeramtes für die Gemeinde, dass diese bei seiner Einsetzung auch mitbestimmen sollte<sup>390</sup>. Der dritte Hauptteil seiner Ordnungen betraf das Sozialwesen, wobei hierzu auch die Verwaltung der Finanzen gehörte: So sollte Stiftungsvermögen für die Versorgung sozial Bedürftiger verwendet werden<sup>391</sup>.

Die Neuordnung der Schulen in Hamburg und die Verpflichtung zu christlicher Erziehung hatte auch großen Einfluß auf das Musikleben der Stadt: Das ehemalige Dominikanerkloster St. Johannes wurde als fünfklassige Lateinschule „Johanneum“ genutzt<sup>392</sup>; wichtig war das Beherrschen der lateinischen Sprache und der verbindliche Gesangsunterricht:

*„tho twoluen schall de Kantor allen kynderen groten vnde klenen singen leren, nicht allene vth wanhey, sunder ock myth der tydt kunstlyck, nicht allene den langen sanck, sunder ock in figuratius.“<sup>393</sup>*

Der „lange sanck“ bedeutete einstimmigen liturgischen, „in figuratius“ mehrstimmigen Gesang. Hier zeigt sich, wie eng Bugenhagen Schule als städtische Einrichtung mit den Kirchen verbunden wissen wollte: Das erlernte Pensum sollte in den Kirchen der Stadt vorgetragen werden, dort wurden auch die jeweiligen Küster zum Mitsingen verpflichtet, und auf der anderen Seite war der Rektor des Johanneums bei der Wahl des Kantors

---

<sup>386</sup> vgl. H. Oppermann, Die Hamburgische Schulordnung Bugenhagens. S. 4

<sup>387</sup> vgl. W. Hauschild, Reformation. S. 61

<sup>388</sup> vgl. H. Oppermann, Die Hamburgische Schulordnung Bugenhagens. S. 6

<sup>389</sup> vgl. W. Hauschild, Reformation. S. 61 f.

<sup>390</sup> vgl. ebd., S. 62 und S. 66

<sup>391</sup> vgl. Tim Lorentzen, Johannes Bugenhagen als Reformator der öffentlichen Fürsorge. Tübingen 2008. S. 8 f.

<sup>392</sup> 1613 wurde zusätzlich – als Bindeglied zwischen Lateinschule und Universität – das Akademische Gymnasium gegründet. Vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 7

<sup>393</sup> zitiert nach: Hugo Leichsenring, Hamburgische Kirchenmusik im Reformationszeitalter. Hamburg 1982. S. 17

mitspracheberechtigt<sup>394</sup>. Im Lehrplan des Johanneums waren, vergleichbar mit der Dresdner Kreuzschule oder der Leipziger Thomanerschule, Musik und Wissenschaft gleichgestellt<sup>395</sup>.

Bugenhagen äußerte auch genaue Vorstellungen über die musikalische Gottesdienstgestaltung, beispielsweise sollte in der Passionszeit lateinisch von den Schülern, deutsch von der Gemeinde gesungen werden:

*„tho achten schollen de kyndere latinsche psalme singen vnd lectien lesen, wo wontlick. Darna singet dat volck eyne dudeschen psalm, vnd de Pastor prediket eyne stunde edder anderhalve van der frucht des lydens Jesu Christi.“*<sup>396</sup>

Praktische Hinweise wie auf die angemessene Länge des Orgelspiels im Winter<sup>397</sup> und auf die durchaus sinnvolle Mischung aus lateinischen und deutschen Gesängen im Gottesdienst fehlen ebenso wenig wie Vorschläge zur sinnvollen Aufstellung der Sänger vor den Noten und zur geeigneten Auswahl an Antiphonen, Introiten und anderen kirchenkreisabhängigen Texten<sup>398</sup>.

Konkret wird Bugenhagen aber auch bei den Rechten und Pflichten der Organisten: Jede der vier Hauptkirchen sollte einen eigenen Kantor haben, der mit 50 Mark jährlich und freier Wohnung versorgt werden sollte; außer dem Orgelspiel war er noch der Unterweisung der drei oberen Klassen des Johanneums in Gesang verpflichtet: Choralgesang und Figuralgesang an jeweils zwei Tagen, dazu Musiktheorie<sup>399</sup>.

#### **4. Geschichte Hamburgs nach der Reformation**

Nach der Reformation erlebte die Stadt Hamburg einen wirtschaftlichen Aufschwung, der sich beispielsweise in der Gründung der ersten deutschen Börse (1558) zeigte; sie gehörte zu den wirtschaftlich starken Städten der Hanse, zählte um 1600 ungefähr 40.000 Einwohner und wurde 1618 für reichsunmittelbar erklärt<sup>400</sup>.

---

<sup>394</sup> vgl. ebd., S. 16

<sup>395</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 12

<sup>396</sup> zitiert nach: H. Leichsenring, Hamburgische Kirchenmusik. S. 18

<sup>397</sup> vgl. Manfred Schuler, Orgelspiel und Organist in Mitteldeutschland nach der Reformation. In: Jürgen Heidrich u.a.(Hrsg.), Traditionen in der mitteldeutschen Musik des 16. Jahrhunderts. Göttingen 1999. S. 89-104. S. 99

<sup>398</sup> vgl. H. Leichsenring, Hamburgische. S. 21 f.

<sup>399</sup> vgl. ebd., S. 23 f.

<sup>400</sup> vgl. Karl-Klaus Weber, Hamburg und die Generalstaaten. In: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte. Band 88. Hamburg 2002. S. 43-88. S. 46 f.

Hamburg bemühte sich einerseits um politische Neutralität, war aber andererseits offen für neue Impulse: Die bereits erwähnten portugiesischen Juden, aber auch aus England eingewanderte Kaufleute<sup>401</sup> und Glaubensflüchtlinge aus den Niederlanden hielten an den bisher gepflegten wirtschaftlichen Kontakten fest und trugen so dazu bei, dass Hamburg „als neutraler, für Nachrichten, diplomatische Kontakte, internationale Geld- und Wechselgeschäfte sowie kriegswichtige Einkäufe äußerst geeigneter Umschlagplatz angesehen und respektiert wurde“<sup>402</sup>.

## 5. Hamburg im Dreißigjährigen Krieg

Die in den Jahren 1616-1625 erweiterte Stadtbefestigung schloss nun auch das Kirchspiel um St. Michael ein und bot der Stadt während des Dreißigjährigen Krieges Schutz; aufgrund seiner geographischen Lage war es ein wirtschaftlicher, aber auch kommunikativer Knotenpunkt, hier trafen sich nicht nur Kaufleute aus aller Welt, sondern auch Abgesandte der verschiedenen Nationen<sup>403</sup>: So war die Stadt „zum Zentrum der schwedischen Diplomatie“<sup>404</sup> geworden. Darüber hinaus konnte Hamburg aufgrund seiner Neutralität<sup>405</sup> Flüchtlingen und Emigranten eine neue Heimat bieten – die Einwohnerzahl stieg von 40.000 (um 1600) auf 78.000 (1650)<sup>406</sup> – , und es profitierte wirtschaftlich vom Krieg<sup>407</sup>, da beispielsweise Kriegslieferungen und Finanztransaktionen über Hamburgs Handelsplätze abgewickelt wurden<sup>408</sup>: Hamburg hatte durch den Krieg eine Vormachtstellung gewonnen:

*„Hamburg verdankte das nicht allein seinen neuen Befestigungen und seinem Geldsacke, sondern wohl in noch höheren Grade der Thatsache, daß alle Welt die große Handelsstadt brauchte. Weder König Christian noch Tilly und Wallenstein, überhaupt kein Heerführer konnte Hamburg entbehren, wo Proviant und Kriegsmaterial stehts*

---

<sup>401</sup> Otto Lauffer, Volkskultur in Vergangenheit und Gegenwart. In: Deutsche Auslands-Arbeitsgemeinschaft Hamburg (Hrsg.), Hamburg in seiner politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Bedeutung. Hamburg 1921. S. 111-115. S. 114

<sup>402</sup> K.-K. Weber, Hamburg und die Generalstaaten. S. 48

<sup>403</sup> vgl. Michael Busch, Die Landung der Schweden: Entlastung oder Bedrohung für Hamburg? In: Martin Knauer u.a. (Hrsg.), Der Krieg vor den Toren. Hamburg im Dreißigjährigen Krieg 1618-1648. Hamburg 2000. S. 127-143. S. 132

<sup>404</sup> ebd., S. 143

<sup>405</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 6 ff.

<sup>406</sup> vgl. Martin Knauer u.a., Einleitung. In: Ders. u.a. (Hrsg.), Der Krieg vor den Toren. Hamburg im Dreißigjährigen Krieg 1618-1648. Hamburg 2000. S. 15-25. S. 17

<sup>407</sup> vgl. Georg Schmidt, Der Dreißigjährige Krieg. München 1995. S. 93

<sup>408</sup> vgl. Gerhard Schormann, Der Dreißigjährige Krieg. Göttingen 2004. S. 111

zu haben waren, wo sich Vertreter der fremden Mächte mit Vorliebe aufhielten, und wo der politische Nachrichtendienst einer seiner wichtigsten Mittelpunkte hatte.<sup>409</sup>

Der Anteil Hamburgs an den Kontributionszahlungen an Schweden in Höhe von 96.000 Gulden konnte durch das wirtschaftliche Erstarken der Stadt ohne größere Probleme aufgewendet werden<sup>410</sup>, die Teilnahme am Westfälischen Friedenskongress geschah politisch zurückhaltend, um Handelsbeziehungen beispielsweise zu Dänemark nicht zu gefährden – „Für die Hamburger kam zuerst die Wirtschaft und dann die Politik“<sup>411</sup>.

Die Friedensschlüsse wurden mit öffentlichen Festen und als kulturelle Höhepunkte gefeiert<sup>412</sup>: Der Frieden von Lübeck (1629) wurde mit Gottesdiensten, Glockengeläut, Festessen und Trompetenmusik gefeiert; 1630 wurde nachträglich noch das von Johann Rist und Ernst Stapel verfasste Schauspiel „*Irenaromachia Das ist eine Newe trgico-comaedia von Krieg und Fried*“<sup>413</sup> aufgeführt. Der Frieden von Brömsebro (1645) als für Hamburg wichtiger Separatfrieden brachte die dänische Anerkennung des Elbprivilegs<sup>414</sup>: Johann Schop hatte ein mehrchöriges Choralkonzert „*Nun lob mein Seel den Herren*“ komponiert, das wohl aus diesem Anlass aufgeführt wurde<sup>415</sup>. Zum Westfälischen Frieden 1648 wurde die mehrchörige vokal-instrumentale Vertonung des 150. Psalms „*Lobet den Herrn in seinem Heiligtum*“ von Thomas Selle in einem Hauptgottesdienst musiziert<sup>416</sup>; ergänzt wurden die Feierlichkeiten durch Trompetenspiel von den Türmen der Stadt und Glockengeläut<sup>417</sup>.

Das am weitesten ausgedehnte Friedensfest wurde anlässlich des Nürnberger Reichs-Friedensrezess 1650 begangen: Mit neuerlichen Aufführungen von Selles Psalmvertonung,

---

<sup>409</sup> Richard Ehrenberg, *Altona unter Schauenburgischer Herrschaft*. Teil V. Altona 1892. S. 9

<sup>410</sup> vgl. S. Tode, *Städte im Dreißigjährigen Krieg*. S. 73

<sup>411</sup> ebd., S. 74

<sup>412</sup> vgl. Dorothea Schröder, *Friedensfeste in Hamburg 1629-1650*. In: Martin Knauer u.a. (Hrsg.), *Der Krieg vor den Toren. Hamburg im Dreißigjährigen Krieg 1618-1648*. Hamburg 2000. S. 335-346.

<sup>413</sup> vgl. Volker Meid, *Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barock. Vom Späthumanismus zur Frühaufklärung*. München 2009. S. 481

<sup>414</sup> vgl. Hans-Dieter Loose, *Hamburg und Christian IV. von Dänemark während des dreißigjährigen Krieges*. Ein Beitrag zur Geschichte der hamburgischen Reichsunmittelbarkeit. Hamburg 1963. S. 119

<sup>415</sup> Ulf Grapenthin, *Johann Schop*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Band 15. Kassel 2000. Sp. 2-7

<sup>416</sup> So die Annahme von Siegfried Günther; vgl. Siegfried Günther, *Die geistliche Konzertmusik von Thomas Selle nebst einer Biographie*. Diss. Gießen 1935. S. 20. Neuere Forschungen belegen ausschließlich das Friedensfest von 1650 für die Aufführung. Vgl. Alexander Cvetko, *Thomas Selles Konzert „Lobet den Herrn in seinem Heiligtum“*. Zur Frage nach der Uraufführung und der Datierung der Feierlichkeiten zum Westfälischen Frieden 1648 und 1650 in Hamburg sowie zur Überlieferung des „Trommeten Chor[es]“. In: *Verein für Hamburgische Geschichte* (Hrsg.), *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte*. Band 90. Hamburg 2004. S. 5-33. S. 27 ff.

<sup>417</sup> vgl. L. Krüger, *Die Hamburgische Musikorganisation*. S. 91

Glockengeläut und dem ersten belegten Feuerwerk in Hamburg wurde dieser Friedensschluss gewürdigt<sup>418</sup>; überdies hatte Johann Rist ein 32-strophiges „*Neues Frieden- und Freudenlied*“ gedichtet, das von Johann Schop vertont worden war<sup>419</sup> – wer einen Druck dieses Liedes erworben hatte, konnte während des Feuerwerks mitsingen, unterstützt wurde diese Aufführung durch Instrumente<sup>420</sup>. Fünf Jahre später feierte die Stadt das Jubiläum des Friedensschlusses wiederum mit „*herrlichen Musiken in allen Kirchen*“<sup>421</sup>.

Auch nach dem Dreißigjährigen Krieg zeigte sich die Gesellschaft Hamburgs ständisch organisiert: „Ratsherren, Kaufleute, graduierte Akademiker und selbständige Brauer“<sup>422</sup> galten als vornehme Bürger und bildeten den ersten Stand, „zum zweiten Stand gehörten nicht-graduierte Angehörige geistlicher Berufe, Schiffer, zünftige Handwerker, verantwortliche Bedienstete von Angehörigen des ersten Standes sowie nichtselbständige Brauer. Zum dritten Stand zählten vor allem Tagelöhner, Arbeiter und Gesinde.“<sup>423</sup>

## 6. Die Kirchen Hamburgs

Im 17. Jahrhundert gab es in Hamburg den Dom und fünf Hauptkirchen.

Der Marien-Dom war der ehemalige Bischofssitz des Erzbistums Hamburg: 845 war Hamburg von Wikingern überfallen worden, der hölzerne Dom war niedergebrannt, der Bischofssitz war aus Sicherheitsgründen nach Bremen verlegt worden. Das in Hamburg verbliebene Domkapitel war für den steinernen Neubau des Domes (diese Bezeichnung war erhalten geblieben) im 11. Jahrhundert verantwortlich<sup>424</sup>: Die ab 1245 erbaute Basilika war zunächst dreischiffig angelegt und wurde Ende des 13. Jahrhunderts um weitere zwei Schiffe erweitert<sup>425</sup>. Nach der Reformation wurden 1529 die Bistümer in Norddeutschland aufgelöst, der päpstliche Nuntius in Köln war seither zuständig<sup>426</sup>; viele der Domherren verließen Hamburg, die Gottesdienste im Dom wurden untersagt und der Dom selbst für einige Zeit

---

<sup>418</sup> vgl. A. Cvetko, Thomas Selles Konzert. S. 9 f. und S. 15 f.

<sup>419</sup> vgl. [http://www.lwl.org/westfaelische-geschichte/portal/Internet/finde/langDatensatz.php?urlID=505&url\\_tabelle=tab\\_texte](http://www.lwl.org/westfaelische-geschichte/portal/Internet/finde/langDatensatz.php?urlID=505&url_tabelle=tab_texte) (30.10.2012)

<sup>420</sup> vgl. D. Schröder, Friedensfeste. S. 335-346

<sup>421</sup> Sperling, Chronik Hamburgs. Band V. Zitiert nach: L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 92

<sup>422</sup> Martin Krieger, Geschichte Hamburgs. München 2006. S. 55

<sup>423</sup> ebd., S. 55

<sup>424</sup> vgl. <http://www.mariendomhamburg.de/kunst/geschichte/ansgar/index.html> (15.7.2011)

<sup>425</sup> vgl. <http://www.mariendomhamburg.de/kunst/geschichte/alterdom/index.html> (17.7.2011)

<sup>426</sup> vgl. [http://www.erzbistum-hamburg.de/ebhh/bistum\\_kuerze/geschichte.php](http://www.erzbistum-hamburg.de/ebhh/bistum_kuerze/geschichte.php) (17.7.2011)

sogar geschlossen<sup>427</sup>. Der „Bremer Vergleich“ machte 1561 den Dom zu einer Enklave innerhalb Hamburgs: Der Rat hatte die kirchliche Hoheit über seine Stadt, doch dem Domkapitel blieb die Hoheit über den Dom, die dazugehörigen Einkünfte und die Gerichtsbarkeit der Domherren<sup>428</sup>. Da man sich als „kaiserfrei und (...) dem Rat der Stadt nicht unterstellt“<sup>429</sup> verstand, gab es keine dem Dom zugehörige Gemeinde; ob und in welcher Form unmittelbar nach der Reformation Gottesdienste im Dom abgehalten wurden, ist nicht bekannt. In Folge des Westfälischen Friedens gehörte der Hamburger Dom zu Schweden, weshalb 1650 Königin Christina wegen verschiedener Beschwerden gegen die Stadt um Hilfe gebeten wurde<sup>430</sup>; erst 1661 wurde ein Vergleich geschlossen, der unter anderem Zahlungen des Domkapitels zugunsten der Kirchenschulen in der Stadt vorsah<sup>431</sup>.

Hamburgs älteste Pfarrkirche St. Petri wurde 1195 erstmals urkundlich als Marktkirche erwähnt und ist zentral auf dem Gebiet des ursprünglichen Hammaburg gelegen; um 1310 wurde sie zur gotischen Hallenkirche erweitert, hundert Jahre später wurde ein zweites Seitenschiff angebaut<sup>432</sup>.

Durch das Aufstauen der Alster und durch das Errichten neuer Deiche entstanden neue Siedlungsgebiete, in denen zunächst vor allem Schiffsbauer und Bierbrauer lebten<sup>433</sup>. Die dort errichtete Hauptkirche St. Katharinen wurde 1256 erstmals urkundlich erwähnt<sup>434</sup> und gilt traditionell als Kirche der Seeleute. Philipp Nicolai, der Choraldichter und Verfechter des Luthertums, war 1601-1608 Hauptpastor an St. Katharinen<sup>435</sup>, Johann Adam Reincken war hier 1663-1722 Organist. St. Katharinen gilt als die Kirche Hamburgs, in der die erste evangelische Predigt gehalten wurde<sup>436</sup>.

---

<sup>427</sup> vgl. Johann Jakob Herzog, Real-Encyclopädie für protestantische Theologie und Kirche. 5. Band. Stuttgart u.a. 1856. S. 499

<sup>428</sup> vgl. Josef Nyary, Da hört die Freundschaft auf. Hamburger Abendblatt vom 22.4.2009. Das führte dazu, dass der Dom seit dem Westfälischen Frieden zunächst Schweden, später dem Kurfürstentum Hannover zugerechnet wurde.

<sup>429</sup> L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 34

<sup>430</sup> vgl. Johannes Jens Ropelius, Chronik oder Geschichte von Hamburg. Hamburg 1832. S. 152

<sup>431</sup> vgl. J. J. Ropelius, Chronik. S. 154

<sup>432</sup> vgl. <http://www.sankt-petri.de/> (15.7.2011)

<sup>433</sup> vgl. <http://www.katharinen-hamburg.de/kirche/geschichte.html> (30.10.2012)

<sup>434</sup> vgl. <http://www.denkmalschutz.de/denkmale/denkmal-liste/hauptkirche-st-katharinen.html> (30.10.2012)

<sup>435</sup> vgl. Georg Daur, Von Predigern und Bürgern. Hamburg 1970. S. 124

<sup>436</sup> vgl. <http://www.katharinen-hamburg.de/kirche/geschichte.html> (30.10.2012)

Die aus einer am Jakobsweg gelegenen Kapelle entstandene Hauptkirche St. Jacobi ist ab 1255 belegt, ihr Hauptteil wurde als Neubau im 14. Jahrhundert errichtet; sie liegt in einem ehemals dörflich geprägten Umfeld<sup>437</sup>. Die ursprüngliche Orgel, die mehrfach erweitert und umgebaut wurde und deren Disposition von Michael Praetorius in Syntagma musicum (1619) überliefert wurde<sup>438</sup>, musste im 17. Jahrhundert einem Neubau weichen, der allerdings noch zu einem Viertel die Pfeifen der Vorgängerorgel enthält: 1693 wurde die von Arp Schnitger errichtete Orgel geweiht<sup>439</sup>.

Gustav Adolf III., Graf zu Schauenburg, Stormarn und Holstein gründete gegen Ende des 12. Jahrhunderts die „weltliche Neustadt“ als Gegenstück zur „bischöflichen Stadt“ rund um St. Petri<sup>440</sup>; der Forderung nach einer eigenen Kirche wurde nur unter der Bedingung stattgegeben, dass diese neue Kirche als Patronatskirche des Domes galt. Zunächst als Kapelle errichtet wurde St. Nikolai im 13. Jahrhunderts zur Pfarrkirche<sup>441</sup>. 1524 wurde in St. Nikolai entgegen der bisherigen Praxis Johannes Bugenhagen als Nachfolger des zurückgetretenen Pastors Kissenbrügge von den Bürgern gewählt und nicht mehr vom Domkapitel eingesetzt; nach Intervention des Stadtrates konnte Bugenhagen sein Amt zwar nicht antreten, doch setzten die Kirchenoberen bis 1527 das eigenständige Pastorenwahlrecht durch, und Johann Zegenhagen wurde erster lutherischer Hauptpastor; als Bugenhagen 1528 nach Hamburg kam, predigte er auch in St. Nikolai<sup>442</sup>. Johann Praetorius (1595-1660) und Vincent Lübeck (1654-1740) waren hier als Organisten tätig<sup>443</sup>; 1687 stellte Arp Schnitger die Orgel für St. Nikolai fertig, die die damals größte Orgel im deutschsprachigen Raum gewesen sein soll<sup>444</sup>. Bei dem großen Stadtbrand 1842 wurde St. Nikolai zerstört und bis 1863 wieder aufgebaut; nach der neuerlichen Zerstörung im zweiten Weltkrieg (1943) blieb die Ruine als

---

<sup>437</sup> vgl. [http://www.jacobus.de/neu/deutsch/index\\_5\\_10.html](http://www.jacobus.de/neu/deutsch/index_5_10.html) (30.10.2012)

<sup>438</sup> vgl. G. Fock, Hamburgs Anteil am Orgelbau. S. 351 und [http://www.jacobus.de/neu/deutsch/index\\_3\\_6\\_1.html](http://www.jacobus.de/neu/deutsch/index_3_6_1.html) (30.10.2012)

<sup>439</sup> vgl. [http://www.jacobus.de/neu/deutsch/index\\_3\\_6.html](http://www.jacobus.de/neu/deutsch/index_3_6.html) (15.7.2011)

<sup>440</sup> vgl. [http://www.wissenschaft.hamburg.de/clp/3283458/clp1/wiki/Geschichte\\_des\\_Hamburger\\_Hafens](http://www.wissenschaft.hamburg.de/clp/3283458/clp1/wiki/Geschichte_des_Hamburger_Hafens) (30.10.2012)

<sup>441</sup> vgl. <http://www.elbregion-flusswelten.net/texte/E1F7.pdf> (30.10.2012; S. 13)

<sup>442</sup> vgl. F. Kopitzsch, Hamburgische Biografie. Band 2. S. 79 f.

<sup>443</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 181

<sup>444</sup> vgl. Gustav Fock, Arp Schnitger und seine Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgelbaues im Nord- und Ostseeküstengebiet. Kassel 1974. S. 49

Mahnmal erhalten und eine neue Kirche im Stadtteil Harvestude errichtet, die 1962 eingeweiht wurde<sup>445</sup>.

Eine um 1600 errichtete Friedhofskapelle, die außerhalb der ursprünglichen Stadtbefestigung lag und dem Erzengel Michael geweiht war, wurde wegen der wachsenden Gemeinde zur Kirche ausgebaut<sup>446</sup>. Als dieses neu entstandene Siedlungsgebiet in die 1620–1626 errichtete neue Befestigung Hamburgs einbezogen wurde, stieg die Zahl der Bewohner rasch an. 1661 wurde die alte Kirche durch einen Neubau ersetzt<sup>447</sup>; 1685 wurde St. Michael zum selbständigen Kirchspiel erklärt<sup>448</sup>.

Im 13. Jahrhundert wurden erstmals Klöster in Hamburg gegründet: Nach dem siegreichen Ausgang der Schlacht von Bornhöved, die „das endgültige Ende der dänischen Vormachtstellung im europäischen Norden“<sup>449</sup> bedeutete, hatte Graf Adolph IV. von Schauenburg und Holstein sein Gelübde mit der Gründung eines Franziskanerklosters erfüllt<sup>450</sup>; da die Schlacht am 22. Juli 1227, dem Namenstag der Heiligen Maria Magdalena geschlagen worden war, nannte er es Maria-Magdalenen-Kloster und lebte dort ab 1239 als Bettelmönch. Der Erzbischof von Bremen, Gebhard II. zur Lippe<sup>451</sup>, gehörte wie Graf Adolph zu der norddeutschen Koalition, die für die „selbständige Eigenthümlichkeit“<sup>452</sup> Holsteins gegen Dänemark kämpfte, er gründete 1236 auf eigene Faust das Dominikanerkloster St. Johannis<sup>453</sup>, das nach kurzer Zeit mit der Stadt in Schwierigkeiten geriet<sup>454</sup>. Weitere zehn Jahre später stiftete Heilwig, die Frau des Grafen Adolph, das Zisterzienserinnenkloster St. Maria in Herwardeshude (später: Harvestude), dem sie auch als Nonne angehörte<sup>455</sup>. Die Gebäude des Maria-Magdalenen-Klosters wurden 1529 nach der Auflösung im Zuge der

---

<sup>445</sup> vgl. Ferdinand Ahuis u.a., Die St. Nikolaikirche im Spiegel der Hamburger Geschichte. Schlaglichter aus acht Jahrhunderten. In: Ivo von Trotha (Hrsg.), 800 Jahre Hauptkirche St. Nikolai. Hamburg 1995. S. 21

<sup>446</sup> vgl. <http://www.st-michaelis.de/index.php?id=62> (30.10.2012)

<sup>447</sup> vgl. <http://www.st-michaelis.de/index.php?id=620> (17.7.2011)

<sup>448</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 173

<sup>449</sup> Hans-Otto Gaethke, Knud VI. und Waldemar II. von Dänemark und Nordalbingien 1182 – 1227. In: Zeitschrift der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte. Band 119 (1994), S. 21-99, S. 38

<sup>450</sup> vgl. <http://www.hamburgische-geschichte.de/> (30.10.2012)

<sup>451</sup> vgl. <http://bsbndb.bsb.lrz-muenchen.de/sfz49234.html> (10.3.2013)

<sup>452</sup> Ludwig Ross, Geschichte der Herzogthümer Schleswig und Holstein bis auf den Regierungsantritt des Oldenburgischen Hauses. Kiel 1831. S. 116

<sup>453</sup> vgl. Karl Koppmann, Hamburgs kirchliche und Wohlthätigkeits-Anstalten. Hamburg 1870. S. 32 f.

<sup>454</sup> vgl. Gerhard Krause (Hrsg.), Theologische Realenzyklopädie. Band 14: Gottesdienst – Heimat. Berlin 1985. S. 405

<sup>455</sup> vgl. Monika Boese u.a., Der Beginenkonvent im spätmittelalterlichen Hamburg. In: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte. Band 82. Hamburg 1996. S. 1-28. S. 3



Reformation als Hospital und Quartier für bedürftige Frauen genutzt, die dazugehörige Klosterkirche wurde 1839 wegen Baufälligkeit abgerissen<sup>456</sup>.

1528 mussten die Mönche das St. Johannis-Kloster verlassen, ab 1530 wurde es von den ehemaligen Nonnen des Harvestuder Klosters genutzt, die zum evangelischen Glauben konvertiert waren, aber am zurückgezogenen Leben festhalten wollten<sup>457</sup>; die zum Kloster gehörende Johannis-Kirche wurde 1840 abgerissen<sup>458</sup>.

Das Kloster St. Maria Harvestude, das zunächst in Herwardeshude, später bei Oderfelde und Heimichhude gelegen war, steht seit jeher unter dem Schutz Hamburgs: Auch heute sind die „beiden Bürgermeister unserer Stadt [= Hamburgs, Anm.d.Verf.] die geborenen Patrone“<sup>459</sup> des Klosters. Als 1529 die Kirchenordnung Bugenhagens vom Rat genehmigt wurde<sup>460</sup>, die Klostersgemeinschaft sich dieser aber in Konsequenz widersetzte, wurde das Klostergebäude zerstört; den Nonnen wurde 1530 unter der Bedingung zu konvertieren das ehemalige Kloster St. Johannis als Zufluchtsort überlassen, woraus dann 1536 das Evangelische Conventualinnenstift für unverheiratete Hamburger Patrizier- und Bürgertöchter wurde<sup>461</sup>.

Die St. Gertruden-Kapelle gehörte zunächst zum Kirchspiel von St. Jakobi und wurde 1580 als protestantische Kirche geweiht<sup>462</sup>; sie wurde bei dem großen Stadtbrand von 1842 zerstört. 1246 wird das Hospital zum Heiligen Geist<sup>463</sup>, bereits 1220 das am anderen Ende der Stadt gelegene und schon früher gegründete St. Georgs-Hospital erstmals erwähnt<sup>464</sup>: Als Lepra-Hospital gegründet musste es aufgrund einer Ratsverordnung außerhalb der Stadtmauern liegen<sup>465</sup>; seit dem 15. Jahrhundert war die Lepra weitgehend eingedämmt, aus dem Hospital wurde ein allgemeines Siechenhaus und Armenstift. Das Hospital zum Heiligen Geist hingegen war ausdrücklich nicht für Leprakranke vorgesehen, vielmehr für arme und kranke

---

<sup>456</sup> vgl. <http://www.klosterprojekt.uni-kiel.de/Uebersicht/hamburgstmariamagdalena.html> (17.7.2011)

<sup>457</sup> vgl. <http://www.klosterstjohannis.de/geschichte2.html> (17.7.2011)

<sup>458</sup> vgl. <http://www.klosterprojekt.uni-kiel.de/Uebersicht/hamburgstjohannis.html> (17.7.2011)

<sup>459</sup> <http://www.klosterstjohannis.de/zeittafel.html> (17.7.2011)

<sup>460</sup> vgl. Ernst Heinrich Wichmann, Die wichtigsten Jahreszahlen aus der Hamburgischen Geschichte von 811 bis 1886. Hamburg 1887. S. 10

<sup>461</sup> vgl. <http://www.klosterprojekt.uni-kiel.de/Uebersicht/harvestehudestmaria.html> (17.7.2011)

<sup>462</sup> vgl. <http://www.hamburg.de/bilder/hamburg-historisch/240002/historische-ansichten-hamburger-kirchen-und-kloester.html#pic14> (17.7.2011)

<sup>463</sup> vgl. G. Krause, Theologische Realenzyklopädie. S. 405

<sup>464</sup> vgl. E. Kleßmann, Jahresringe einer Stadt. S. 167

<sup>465</sup> vgl. K.Koppmann, Wohlthätigkeits-Anstalten. S. 44 f

Mitbürger<sup>466</sup>. Zu beiden Hospitälern gehörten Kapellen bzw. Kirchen: 1457 wurde aus der ursprünglichen Kapelle die St. Georgs-Kirche<sup>467</sup>, die bis 1655 so erweitert wurde, dass 1200 Menschen darin Platz fanden. Seit 1681 lagen Hospital und Kirche innerhalb der erweiterten Stadtbefestigung<sup>468</sup>; 1748 wurde die alte Kirche abgerissen, der an ihrer Stelle errichtete Neubau heißt „Dreieinigkeitskirche“, wird aber oft mit St. Georgs-Kirche bezeichnet<sup>469</sup>. Die Heilig-Geist-Kirche wie auch das Heilig-Geist Hospital wurden 1860 abgerissen<sup>470</sup>.

Somit gab es im 17. Jahrhundert in Hamburg fünf Hauptkirchen, zwei Klosterkirchen und drei weitere Kirchen sowie den Marien-Dom.

## 7. Die Ordnung des Musiklebens

Das öffentlich gepflegte Musikleben war gut organisiert und traditionell in drei wesentliche Bereiche eingeteilt: Kantorat, Organistendienst und Ratsmusik.

Der Kantor als einer der sieben Lehrer der Johannisschule leitete den Figuralchor und war für die musikalische Gestaltung der Gottesdienste und die Organisation des Musiklebens zuständig<sup>471</sup>. Die Organisten an den Hauptkirchen übernahmen seine Vertretung innerhalb der gottesdienstlichen Liturgie, wobei sie auch Instrumentalisten und Vokalistinnen einsetzen konnten<sup>472</sup>; daraus erwachsend hatten sie auch kompositorische Verpflichtungen<sup>473</sup>. Den Ratsmusikanten waren die Expectanten und die Rollbrüder unterstellt; sie waren für die musikalische Umrahmung der zahlreichen Festlichkeiten der Stadt und ihrer Bürger zuständig<sup>474</sup>.

---

<sup>466</sup> vgl. Jürgen Mirow (Hrsg.), Poppenbüttel. Porträt eines Stadtteils. Hamburg 2003. S. 286

<sup>467</sup> vgl. Otto Adalbert Beneke, Hamburgische Geschichten und Denkwürdigkeiten, zum Teil nach ungedruckten Quellen erzählt. Hamburg 1856. S. 18

<sup>468</sup> vgl. <http://www.stgeorg-borgfelde.de/seiten/geschichte/hl.-dreieinigkeits-kirche-st.georg/der-anfang.php> (17.7.2011)

<sup>469</sup> Die Gemeinde selbst nennt sie Hl. Dreieinigkeitskirche St. Georg.

<sup>470</sup> vgl. [http://www.historic-maps.de/rahmen.htm?http://www.historic-maps.de/hamburg-elbe-auswanderung/hamburg-ansichten/kirchen-kloester/galerie/pages/\(067\)%20Heil.Geist-Kirche1800.htm](http://www.historic-maps.de/rahmen.htm?http://www.historic-maps.de/hamburg-elbe-auswanderung/hamburg-ansichten/kirchen-kloester/galerie/pages/(067)%20Heil.Geist-Kirche1800.htm) (30.10.2012)

<sup>471</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 8

<sup>472</sup> vgl. Liselotte Krüger, "Verzeichnis der Adjuvanten, welche zur Music der Cantor zu Hamburg alle gemeine Sonntage höchst von nöthen hat". In: Heinrich Husmann (Hrsg.), Beiträge zur Hamburgischen Musikgeschichte. Hamburg 1956. S. 15-21. S. 21

<sup>473</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 109 f., S. 122 und S. 131

<sup>474</sup> vgl. ebd., S. 189

## a. Kantorat

Der Kantor war für die gesamte Kirchenmusik in Hamburg zuständig; er gehörte zu den Lehrern des Johanneums, ihm oblag somit auch die musikalische Nachwuchsarbeit, doch hatte er auch Latein und andere Fächer zu unterrichten<sup>475</sup>. Er wurde durch ein Gremium, dem unter anderem der Rektor des Johanneums, Mitglieder des Rates und Kirchenälteste angehörten, gewählt und bestellt<sup>476</sup>, denn das Kantorenamt wurde – im Gegensatz zu den kirchlichen Diensten eines Küsters oder Organisten – als dem städtischen Bereich zugehörig verstanden<sup>477</sup>.

Zu seinen Pflichten gehörten die täglichen Gottesdienste unter Mitwirkung von Johanneumsschülern, aber auch Festmusiken<sup>478</sup>. Daneben war er auch für das „Zusingen der Leiche“<sup>479</sup>, also für die musikalische Umrahmung von Beerdigungen zuständig; auch hier hatte er durch die Schulordnung des Johanneums genaue Vorschriften:

*„Bei Begräbnis der Verstorbenen sollen christliche lateinische oder deutsche Gesänge und Psalmen mit gebührender Reverenz und Andacht gesungen werde, bis alle Manns-Personen, die der Leiche folgen, in die Kirche gegangen, und das Grab wieder zugescharrt, und wenn einmal ein Psalm zu Ende gesungen, soll der letzte Versicul nicht wiederholt, sondern ein ander Psalm angestimmt werden.“<sup>480</sup>*

Im Laufe des 17. Jahrhunderts wurden die Gottesdienste unter Beibehaltung der liturgischen Bestandteile musikalisch immer aufwendiger gestaltet: Instrumentalwerke und Figuralmusik wurden im gottesdienstlichen Rahmen aufgeführt<sup>481</sup>.

Nach 1605 hatten die Kantoren oft auch die Dommusik zu leiten und mussten einmal im Quartal eine Figuralmusik aufführen<sup>482</sup>. Seit 1634 galt nach Schulordnung die Anweisung, den Unterricht mit Gesang zu beginnen und zu beenden<sup>483</sup>, der Musikunterricht fand täglich in der Mittagszeit statt<sup>484</sup>. Seit der Gründung des Akademischen Gymnasiums (1613) konnte der Kantor für die immer häufiger aufzuführenden Figuralmusiken auch auf ältere Sänger

---

<sup>475</sup> vgl. ebd., S. 10 ff.

<sup>476</sup> vgl. ebd., S. 13

<sup>477</sup> vgl. Joachim Kremer, Das norddeutsche Kantorat im 18. Jahrhundert. Untersuchungen am Beispiel Hamburgs. Kassel 1995. S. 150

<sup>478</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 13 ff.

<sup>479</sup> ebd., S. 46

<sup>480</sup> E. Ph.L. Calmberg, Geschichte des Johanneums. S. 138

<sup>481</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 51, S. 54 und S. 57

<sup>482</sup> vgl. ebd., S. 34

<sup>483</sup> vgl. ebd., S. 45

<sup>484</sup> vgl. E. Ph.L. Calmberg, Geschichte des Johanneums. S. 46, S. 50 und S. 103

und Lehrer zurückgreifen<sup>485</sup>; dazu waren ihm seit 1592 bedarfsweise auch Instrumentalisten der Ratsmusik verpflichtet<sup>486</sup>. Die Vielzahl an Musikern wurden vor allem durch Erasmus Sartorius genutzt, der zahlreiche und prächtige Festmusiken aufführte<sup>487</sup>.

Der erste sicher nachzuweisende Kantor in Hamburg war Eberhard Decker (1532-1605)<sup>488</sup>; das von seinem Nachfolger Erasmus Sartorius (1577-1637) veröffentlichte Unterrichtswerk „*Institutionum musicarum Tractatio nova et Brevis Duobus Libris*“ (1635) lässt auf das hohe Niveau der musikalischen Ausbildung am Johanneum schließen<sup>489</sup>. Seit dem beginnenden 17. Jahrhundert wurde die mehrhörige Musik in Gottesdiensten gepflegt, auch die Ratsmusikanten wurden seit 1638 vertraglich zur Ausgestaltung verpflichtet<sup>490</sup>, und unter Thomas Selle (1599-1663) erreichte die Kirchenmusik in Hamburg ihren Höhepunkt<sup>491</sup>.

Thomas Selle wurde 1599 in Zörbig (Sachsen) geboren und hatte wohl in Leipzig beim Thomaskantor S. Calvisius (?-1615), vielleicht auch bei dessen Nachfolger Johann Hermann Schein (1586-1630) ersten musikalischen Unterricht gehabt; als Schullektor und Kantor war er in Itzehoe und anderen holsteinischen Städten angestellt gewesen und hatte sich hohes Ansehen erworben<sup>492</sup>: Seinen Werksammlungen stehen Widmungsgedichte zahlreicher Geistlicher, Musiker und sogar Politiker voran. Selbst auch als Dichter tätig war er mit anderen Poeten befreundet, unter anderem mit Johann Rist<sup>493</sup>. 1641 wurde er Kantor am Johanneum in Hamburg und war somit für Musik an den vier Hauptkirchen zuständig, ein Jahr später war er darüber hinaus auch für die Dommusik verantwortlich<sup>494</sup>.

Selles Bemühungen galten vor allem dem dauerhaften personellen Ausbau der Kirchenmusik. So hatte er beim Rat der Stadt die dauerhafte Anstellung von mindestens acht Sängern durchsetzen können und hatte detaillierte Einstellungsbedingungen und Verhaltens-

---

<sup>485</sup> vgl. ebd., S. 137

<sup>486</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 62 ff.

<sup>487</sup> vgl. ebd., S. 57

<sup>488</sup> vgl. ebd., S. 25

<sup>489</sup> vgl. ebd., S. 42ff.

<sup>490</sup> vgl. J. Kremer, Das norddeutsche Kantorat. S. 174

<sup>491</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 64

<sup>492</sup> vgl. ebd., S. 64 ff. und S. 93

<sup>493</sup> vgl. Robert Eitner, „Thomas Selle“. In: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.), Allgemeine Deutsche Biographie Band 33. 1891. S. 684-685. S. 685

<sup>494</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 66

maßregeln sowie einen festgelegten Turnus von Aufführungen ausgearbeitet<sup>495</sup>: Diese Kantorei wurde 1649 vom Rat bestätigt<sup>496</sup>, als Teil des kirchenmusikalischen Lebens wurde sie finanziell von Stadt<sup>497</sup> und Kirchengemeinden gemeinsam getragen<sup>498</sup>. Ebenso bemühte er sich um die instrumentale Unterstützung; schließlich sicherte ihm der Rat die Leitung der sonn- und feiertäglichen Musik dergestalt zu, dass Mitglieder der Ratsmusikanten zur Teilnahme verpflichtet wurden (1642 bzw. 1647) und auch entsprechend entlohnt wurden<sup>499</sup>.

Als Komponist widmete sich Selle vor allem geistlichen Vokalwerken, von denen etwa 280 Werke erhalten sind, ein Drittel davon sind Choralbearbeitungen in verschiedenen Ausprägungen (Choralmotette, Choralkonzert, vokal-instrumentale Bearbeitungen); daneben sind rund 60 weltliche Kompositionen überliefert<sup>500</sup>. Reine Instrumentalwerke fehlen, die instrumentalen Teile seiner Werke jedoch sind umfangreich und auf hohem spieltechnischem Niveau, was wiederum Rückschlüsse auf die hohe Spielkunst der einbezogenen Instrumentalisten zulässt<sup>501</sup>.

Einkünfte erhielt der Kantor durch das Johanneum und durch die Kirchen: Von Thomas Selle beispielsweise ist bekannt, dass er wie Sartorius von jeder Kirche 20 Mark erhielt, für ihn kamen noch je 4 Mark Opfergeld hinzu und 12 Mark anstatt der vertraglich zugesicherten Tonne Bier<sup>502</sup>; diese regelmäßigen Einkünfte wurden durch zusätzliche Zahlungen für die außerordentlichen musikalischen Dienste gezahlt, so erhielt er 1643 zum Beispiel 15 Mark „weil er grosse Mühe und Unkosten auf die Musik gewandt“<sup>503</sup>. Krickeberg vergleicht die Bedeutsamkeit des Rates der Stadt Hamburg mit der eines Fürsten und kommt zu dem

---

<sup>495</sup> vgl. ebd., S. 78 f.

<sup>496</sup> vgl. ebd., S. 72

<sup>497</sup> vgl. Dieter Krickeberg, Das Protestantische Kantorat im 17. Jahrhundert. Studien zum Amt des deutschen Kantors. Berlin 1965. S. 124 f.

<sup>498</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 71 und S. 76 ff. und Kurt Stephenson, Hamburg. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Band 56. Kassel u.a. 1956. S. 1386 – 1415. Sp. 1390

<sup>499</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 68 und S. 75 f.

<sup>500</sup> vgl. Jürgen Neubacher, „Selle“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil, Band 15. <sup>2</sup>Kassel 2006. Sp. 552-556. Sp. 554

<sup>501</sup> vgl. ebd., Sp. 554

<sup>502</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 67

<sup>503</sup> Archiv St. Katharinen A.III.b.3. Zitiert nach: L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 67

Schluss, dass die soziale Position des Kantors in Hamburg mit der eines Kapellmeisters an einem Fürstenhof gleichzusetzen sei<sup>504</sup>.

Selle erreichte mit seinen Forderungen, dass Mitte des 17. Jahrhunderts durch einen „schrittweise professionalisierten Aufführungsapparat“<sup>505</sup> eine reiche kirchenmusikalische Aufführungspraxis üblich wurde, unter anderem erklang 1643 die *„Passio secundum Johannem cum Intermediis Thomae Sellii mit 6 Vocalstimmen und 6 Instrumentalstimmen sampt einer Vocal capella à 5 pro Choro remoto und dem Choro pro Organo à 4 gesetzt einfältigst in Stylo recitativo von Thom Sellio Anno 1643“*, einer vor allem deshalb besonderen Aufführung, weil erstmals eine Passion als vokal-instrumentale Komposition zu hören war<sup>506</sup>.

Eine Art schriftlicher Fremdenführer, der Druck *„Hamburger Musik“* von 1657, trägt den Untertitel:

*„Eine so woll den Einheimbischen / als auch den hie ankommenden Außlendischen nützlich und dienliche Anweisung Welche Zeit / unnd an was Ort / man alhier in dieser guten und weitberühmten Stadt Hamburg / Die herrliche und wolbestalte Musik / das gantze Jahr durch nach Hertznes=Wunsch vergnüglichen anhören kann.“<sup>507</sup>*

Diese Beschreibung von musikalischen Aufführungen enthält ausnahmslos Hinweise auf die Gottesdienste in Hamburg mit Zeit- und Ortsangaben, so dass man *„erfähret man Wo doch die Singe-Kunst gehalten wird / alßda So gehet man dahin“* – dies darf als Beleg für die intensive Kirchenmusikpflege unter Selle gewertet werden. Der Verfasser dieses Büchleins ging in seinem Widmungsgedicht allerdings so weit, dass er die Aufführungen, die nicht unter der Aufsicht des Kantors Thomas Selle stattfanden, als Ereignisse bezeichnete, an der die Zuhörer *„wie Schweine / sich ergezzen Mit einer Sau-Musik“<sup>508</sup>*.

---

<sup>504</sup> vgl. D. Krickeberg, *Das Protestantische Kantorat*. S. 125 und S. 176

<sup>505</sup> Jürgen Neubacher, *Zwischen Auftrag und künstlerischem Anspruch – Zu Telemanns musikpädagogischer Position als Kantor und Director chori musici in Hamburg*. In: Joachim Kremer u.a. (Hrsg.), *Das Kantorat des Ostseeraums im 18. Jahrhundert. Bewahrung, Ausweitung und Auflösung eines kirchenmusikalischen Amtes*. Berlin 2007. S. 63-74. S. 64

<sup>506</sup> vgl. L. Krüger, *Die Hamburgische Musikorganisation*. S. 87 ff.

<sup>507</sup> siehe Anlage

<sup>508</sup> zitiert nach: Joachim Kremer, *Von „Noten-Krämern“, „Solmisations-Rittern“ und „theatralischer“ Kirchenmusik: Zur Bewahrung, Ausweitung und Auflösung des Kantorats im 18. Jahrhundert*. In: Ders. u.a. (Hrsg.), *Das Kantorat des Ostseeraums im 18. Jahrhundert. Bewahrung, Ausweitung und Auflösung eines kirchenmusikalischen Amtes*. Berlin 2007. S. 9-34. S. 19

Als Selle 1663 – vermutlich an der Pest – starb, kamen alle vier Hauptkirchen gemeinsam für die Bestattung auf<sup>509</sup>; die Kirchenmusik hatte zu dieser Zeit durch die Entstehung der außerkirchlichen Musikpflege ihr Alleinstellungsmerkmal bereits eingebüßt: 1660 wurde – unter anderem durch Matthias Weckmann – das Collegium musicum gegründet<sup>510</sup>, aber auch die Hausmusik gewann an Bedeutung. Selles Nachfolger Christoph Bernhard wurde dennoch mit großen Ehren in Hamburg empfangen: „Die Vornehmsten der Stadt fahren ihm in sechs Kutschen bis Bergedorf entgegen.“<sup>511</sup>

Christoph Bernhard wurde 1627 oder 1628 in Pommern geboren und war vermutlich Chorknabe unter Kaspar Förster d.Ä. in Danzig, mit dessen Sohn er wohl befreundet gewesen war<sup>512</sup>. Er war Schüler von Heinrich Schütz gewesen, war seit 1649 am Dresdner Hof angestellt und konnte zwei Studienreisen nach Italien unternehmen, um die dortige Musiktradition kennenzulernen<sup>513</sup>. 1663 folgte er Thomas Selle als Kantor am Johanneum nach, „eine hervorragende bürgerliche Alternative zum höfischen Vizekapellmeisterdienst“<sup>514</sup>. Mit Matthias Weckmann, der wie er zunächst in Dresden, dann in Hamburg angestellt war, musizierte er im Collegium musicum<sup>515</sup>. 1674 verließ er Hamburg, um als Lehrer und Vizekapellmeister zurück an den Dresdner Hof zu gehen; er starb 1692 in Dresden.

Als Lehrer verfasste er Werke wie „*Tractatus compositionis augmentatus*“ (1648/49 ?)<sup>516</sup> und „*Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien*“<sup>517</sup>, er komponierte Vokalwerke wie „*Fürchtet euch nicht*“, „*Haec dies, quam fecit Dominus*“ und andere geistliche Konzerte, aber auch Lieder und Madrigale<sup>518</sup>.

---

<sup>509</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 66

<sup>510</sup> vgl. D. Krickeberg, Das Protestantische Kantorat. S. 124 f.

<sup>511</sup> Mattheson, Ehrenpforte. Zitiert nach: D. Krickeberg, Das Protestantische Kantorat. S. 124

<sup>512</sup> vgl. Folkert Fiebig, Christoph Bernhard und der stile moderno: Untersuchungen zu Leben und Werk. Hamburg 1980. S. 27

<sup>513</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 99

<sup>514</sup> Werner Braun, „Bernhard, Christoph“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil, Band 2. Kassel 1999. Sp. 1399-1404. Sp. 1400

<sup>515</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 99 f.

<sup>516</sup> vgl. Birger Petersen-Mikkelsen, Die Melodielehre des „Vollkommenen Capellmeisters“ von Johann Mattheson. Eutin 2002. S. 197

<sup>517</sup> Andreas Jacob, Studium zu Kompositionsart und Kompositionsbegriff in Bachs Klavierübungen (=Archiv für Musikwissenschaft Band 40). Stuttgart 1997. S. 40

<sup>518</sup> vgl. W. Braun, „Bernhard, Christoph“. S. 1401 f.

Die schon zu Selles Zeiten augenscheinliche Verschiebung des Kantorenamtes von schulischen Aufgaben hin zu einem „Kapellmeisterkantorat“<sup>519</sup> lässt sich unter anderem daran beobachten, dass die Vakanzzeit zwischen Christoph Bernhards Weggang (Februar 1674) bis zur Anstellung des Nachfolgers Joachim Gerstenbüttels (Februar 1675) durch den Ratsmusiker Diedrich Becker überbrückt wurde<sup>520</sup>, der überdies trotz Gerstenbüttels Einspruch bis zu seinem Lebensende die Leitung der Dommusik behielt<sup>521</sup>; auch war Gerstenbüttel vom wissenschaftlichen Unterricht befreit, er lehrte also nur noch Musik<sup>522</sup>.

Gerstenbüttels Amtszeit als Kantor war durch Auseinandersetzungen mit der Oper, aber auch durch häufige Beschwerden beim Rat gekennzeichnet: Die Kantorei hatte sich, nachdem Christoph Bernhard Hamburg verlassen hatte, zunächst selbst verwaltet, wurde aber noch 1674 aufgelöst<sup>523</sup>, die Sänger musizierten aber wie die Instrumentalisten „ohne Wissen des Kantors auf eigene Rechnung“<sup>524</sup> und standen dem Kantor nicht in der gewünschten Form zur Verfügung, erst Gerstenbüttels Nachfolger Georg Philipp Telemann konnte die Kirchenmusik in Hamburg wieder beleben und führen<sup>525</sup>.

## **b. Organistendienst**

Bereits 1358 wurde von einer Orgel im Dom berichtet, in der Maria-Magdalenen-Kirche sind um 1400 sogar zwei Orgeln nachgewiesen<sup>526</sup>, auch verfügten alle Hauptkirchen im 15. Jahrhundert über Orgeln; die Um- und Erweiterungsbauten zu Beginn des 17. Jahrhunderts sind nach Krügers Ansicht vor allem der gewachsenen Bedeutung des Organistenamtes zuzuschreiben<sup>527</sup>.

Bugenhagen hatte dem Orgelspiel nur geringe Bedeutung zugemessen<sup>528</sup>, durch Aepins Kirchenordnung (1556), die bis 1712 Gültigkeit hatte, wurde es hingegen ausgebaut; die Organisten hatten somit erweiterte Aufgaben<sup>529</sup>: Sie hatten Motetten als Ersatz für die

---

<sup>519</sup> vgl. J. Neubacher, Zu Telemanns musikpädagogischer Position. S. 64

<sup>520</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 220

<sup>521</sup> vgl. ebd., S. 240 f.

<sup>522</sup> vgl. ebd., S. 253

<sup>523</sup> vgl. J. Kremer, Das norddeutsche Kantorat im 18. Jahrhundert. Untersuchungen. S. 176

<sup>524</sup> L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 232

<sup>525</sup> vgl. ebd., S. 261 und J. Neubacher, Zu Telemanns musikpädagogischer Position. S. 64

<sup>526</sup> vgl. G. Fock, Hamburgs Anteil am Orgelbau. S. 290 f.

<sup>527</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 106

<sup>528</sup> vgl. ebd., S. 107

<sup>529</sup> vgl. ebd., S. 108



Figuralmusik des Kantors zu kolorieren; später wurde dies auch als Improvisation über ein Thema verstanden und ausgeführt. Das Orgelspiel erfolgte im Wechsel mit dem einstimmigen Chor des Johanneums<sup>530</sup> und wurde später auch zu Orgelkompositionen im Gottesdienst erweitert<sup>531</sup> (z.B. „*Magnificat*“ von Matthias Weckmann). Das Orgelspiel im Wechsel mit dem Gesang der Gemeinde<sup>532</sup>, später zu Vorspiel, Begleitung und Nachspiel erweitert, führte die Entwicklung hin bis zu Choralphantasien anstelle des Gemeindegesangs<sup>533</sup>.

Im Weiteren wurde gemeinsam – Orgel, Gemeinde und Schülerchor – musiziert, wobei der Organist „sowohl virtuos als auch einfach“<sup>534</sup> musizieren konnte: Er hatte das Generalbass-Spiel zu beherrschen und musste improvisieren können<sup>535</sup>. Es konnten auch Instrumentalisten, vorzugsweise Bläser mit einbezogen werden, manchmal auch Sänger aus der Kantorei oder auswärtige Vokalistinnen<sup>536</sup>, der Organist übernahm dann die Gesamtleitung der Aufführung; in Hamburg wurde er in dieser Weise als „Vertreter des Kantors“<sup>537</sup> verstanden.

Das freie Orgelspiel als Vor- und Nachspiel innerhalb des Gottesdienstes war schon seit dem 16. Jahrhundert üblich; hier hatten die Organisten die Möglichkeit, ihre Virtuosität zu zeigen, die auch bei Vorspielen um eine Anstellung geprüft wurde<sup>538</sup>. Besonders aus der Pflicht zum freien Orgelspiel wurden die kompositorischen Aufgaben des Organisten abgeleitet, die in vielfältigen Formen und Gattungen Ausdruck fanden und überliefert sind<sup>539</sup>.

Als Diedrich Becker 1662 nach Hamburg kam, war an St. Petri Johann Olfen (?-1670), ein Schüler von Jacobus Praetorius, tätig; er forcierte Weckmanns Kommen nach Hamburg<sup>540</sup>. An St. Katharinen musizierte Heinrich Scheidemann (vor 1600-1663); er war Schüler von Sweelinck gewesen, und „in Hamburg waren besonders die Vespertagesdienste, in denen

---

<sup>530</sup> vgl. ebd., S. 112

<sup>531</sup> vgl. ebd., S. 86

<sup>532</sup> vgl. ebd., S. 114

<sup>533</sup> vgl. ebd. S. 129 f.

<sup>534</sup> ebd., S. 116

<sup>535</sup> vgl. Beschreibung des Probevorspiels in der Organistenchronik von Johann Kortkamp. Vgl. L.Krüger, Organistenchronik. S. 205 f

<sup>536</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 124 f.

<sup>537</sup> ebd., S. 126

<sup>538</sup> vgl. L.Krüger, Organistenchronik. S. 205 f

<sup>539</sup> L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 116, S. 119 und S. 128

<sup>540</sup> vgl. ebd., S. 156 f.

Johann Schop und Heinrich Scheidemann sich zusammen hören ließen, berühmt.<sup>541</sup>. Zu Scheidemanns Schülern zählten unter anderem Jacob Lorentz, ein Enkel von Jacobus Praetorius, Johann Schops Sohn Johann und Johann Adam Reincken (1643-1722), der Scheidemanns Nachfolger an St. Katharinen wurde<sup>542</sup>. Seit seiner 1655 bestandenen Orgelprobe war Matthias Weckmann (um 1616-1674) an St. Jacobi als Organist angestellt<sup>543</sup>, an St. Nikolai war Conrad Möhlmann (?-1702) tätig<sup>544</sup>; er benötigte ab 1696 einen Vertreter, „da er die kostbare und schöne Orgel nicht mehr angreifen kann wie es wohl sollte sein“<sup>545</sup>; Vincent Lübeck (1654-1740) war sein Nachfolger an der Schnitger-Orgel<sup>546</sup>. St. Michaelis wurde erst 1685 selbständiges Kirchspiel, hatte aber seit 1668 mit Frank Diedrich Knoop (?-1679) einen eigenen Organisten<sup>547</sup>. Der erste nachzuweisende, am Dom angestellte Organist war Johann Decker (1598-1668)<sup>548</sup>; sein Vater Joachim war Organist an St. Nikolai gewesen, sein Sohn Johann Daniel wurde sein Nachfolger<sup>549</sup>. An St. Maria-Magdalenen und am Heilig-Geist-Hospital war ebenfalls Johann Decker bis 1661 als Organist tätig, auch hier folgte ihm sein Sohn Johann Daniel nach<sup>550</sup>; sein Nachfolger an St. Maria-Magdalenen wurde ab 1669 Johann Kortkamp (1643-1721)<sup>551</sup>, der eine Organistenchronik verfasste<sup>552</sup>, am Heilig-Geist-Hospital ab 1677 Christoph Bronner (?-1687)<sup>553</sup>.

Der Nachfolger Scheidemanns an St. Katharinen Johann Adam (auch: Jan Adams, Jean Adam) Reincken (auch: Reinken, Reinkinck, Reincke) wurde 1643 in den Niederlanden geboren, seine Eltern stammten jedoch ursprünglich aus Norddeutschland<sup>554</sup>; seine Ausbildung wurde durch eine Stiftung der Familie Boedeker in Deventer finanziert, sein vermutlicher Lehrer Antonius van Noordt war ein Sweelinck-Schüler gewesen<sup>555</sup>; andere Quellen nennen Lucas

---

<sup>541</sup> ebd., S. 152

<sup>542</sup> vgl. ebd., S. 152

<sup>543</sup> vgl. ebd., S. 159

<sup>544</sup> vgl. ebd., S. 167 f.

<sup>545</sup> Archiv St. Nikolai, Protocollum III.2. Zitiert nach: L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 168

<sup>546</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 169

<sup>547</sup> vgl. ebd., S. 173

<sup>548</sup> vgl. ebd., S. 174

<sup>549</sup> vgl. ebd., S. 174 f.

<sup>550</sup> vgl. ebd., S. 176

<sup>551</sup> vgl. ebd., S. 176 f.

<sup>552</sup> vgl. L. Krüger, Organistenchronik. S. 188-213

<sup>553</sup> vgl. ebd., S. 177

<sup>554</sup> vgl. Arnfried Edler, „Reincken, Johann Adam“, in: Neue Deutsche Biographie 21 (2003), S. 344-346 [Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd11890874X.html> (6.2.2012)

<sup>555</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 162

van Lenninck, mutmaßlich ebenfalls Schüler von Sweelinck<sup>556</sup>. Ein Stipendium ermöglichte ihm einen dreijährigen Studienaufenthalt in Hamburg<sup>557</sup>, wo er ab 1654 bei Heinrich Scheidemann lernte. Nach seiner Rückkehr nach Deventer wurde er Organist, doch bereits ein Jahr später folgte er dem Ruf nach Hamburg und wurde Scheidemanns Substitut; nach dem Tod Scheidemanns wurde er 1663 dessen Nachfolger an St. Katharinen<sup>558</sup>. 1665 wurde er Bürger der Stadt Hamburg und heiratete tags darauf Scheidemanns Tochter Anna Dorothea<sup>559</sup>; ihre Tochter Margaretha-Maria heiratete 1686 den Organisten der St. Petri-Kirche, Andreas Kneller<sup>560</sup>.

Während seiner Amtszeit als Organist wurde die Katharinen-Orgel umgebaut<sup>561</sup> und auf 58 Register erweitert<sup>562</sup>. Zusammen mit seinem Freund Dietrich Buxtehude galt Reincken als Sachverständiger für den norddeutschen Orgelbau: Es galt als erstrebenswert, nach Hamburg zu reisen, „*um allda von den beyden damahls extraordinair berühmten Organisten, Hrn. Reincken und Buxtehuden zu profitiren*“<sup>563</sup>. 1701 oder 1702 reiste auch Johann Sebastian Bach nach Hamburg, um Reincken kennenzulernen; Bach beeindruckte Reincken mit einer Choralimprovisation über „*An den Wasserflüssen Babylons*“<sup>564</sup> und lobte die Orgel an St. Katharinen<sup>565</sup>, 2005 wurde eine Abschrift Bachs der Komposition von Reincken über diesen Choral in der Herzogin Anna-Amalia-Bibliothek entdeckt<sup>566</sup>. Reincken gehörte darüber hinaus – gemeinsam mit den Ratsherren Gerhard Schott und Johann Lütjens – zu den Gründern der Oper am Gänsemarkt und stand ihr 1678-1685 als Direktor vor<sup>567</sup>.

---

<sup>556</sup> Pieter Dirksen, Vorwort. In: Ders. (Hrsg.), Johann Adam Reincken: Sämtliche Orgelwerke. Wiesbaden 2005. S. 3

<sup>557</sup> vgl. Ulf Grapenthin, „Reincken“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil, Band 13. <sup>2</sup>Kassel 2005. Sp. 1650-1654. Sp. 1506

<sup>558</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 163

<sup>559</sup> vgl. U. Grapenthin, „Reincken“. Sp. 1506 f.

<sup>560</sup> vgl. R. Eitner, Johann Adam Reincken. S. 7-11

<sup>561</sup> vgl. G. Fock, Hamburgs Anteil am Orgelbau. S. 357

<sup>562</sup> vgl. <http://www.stiftung-johann-sebastian.de/fileadmin/05-downloads/pressemappe-071105.pdf> (30.10.2012). S. 3

<sup>563</sup> zitiert nach: U. Grapenthin, „Reincken“. Sp. 1506

<sup>564</sup> vgl. Michael Kube, Allgemeines zur Orgelmusik. In: Konrad Küster (Hrsg.), Bach Handbuch. Kassel 1999. S. 536-542. S. 539

<sup>565</sup> vgl. <http://www.stiftung-johann-sebastian.de/fileadmin/05-downloads/pressemappe-071105.pdf> (30.10.2012). S. 3

<sup>566</sup> vgl.

<http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:ReinckenAnWasser.jpg&filetimestamp=20091120155558>

<sup>567</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 167 und U. Grapenthin, „Reincken“. Sp. 1507

Es sind nur wenige Kompositionen Reinckens überliefert, in der Hauptsache Choralbearbeitungen, aber keine Vokalmusik. Reincken starb 1722 und wurde in Lübeck beigesetzt<sup>568</sup>.

### c. Ratsmusik

Die wirtschaftliche starke Stellung Hamburgs erlaubte eine im Vergleich mit anderen Reichsstädten hohe Zahl an Instrumentalisten, die zugleich auch das Bedürfnis nach Musik und nach der damit verbundenen Repräsentation ausdrückte<sup>569</sup>; organisiert waren sie als Ratsmusikanten, Expectanten und Rollbrüder, dazu kamen Ende des 17. Jahrhunderts noch die Böhnhasen<sup>570</sup>.

Die eigentliche Ratsmusik bestand aus acht Musikern, deren Mitglieder einzeln ernannt wurden und als fest besoldete Gruppe dem Rat der Stadt unterstanden<sup>571</sup>. Sie waren verpflichtet, mehrere Instrumente – „sowohl blasende wie streichende“<sup>572</sup> – spielen zu können und auch jederzeit („*pro variatione*“<sup>573</sup>) verfügbar zu haben; gewöhnlich beherrschte jedes Mitglied ein Streich-, ein Holz- und ein Blechblasinstrument<sup>574</sup>.

Die musikalische Leitung lag beim ersten Violisten<sup>575</sup>, die Organisation der Auftritte beispielsweise bei Hochzeiten hingegen beim Ratskuchenbäcker: Abhängig von der Anzahl der geladenen Gäste erhielt dieser Geld und hatte sich in Gegenleistung um eine ausreichende Menge Kuchen und um die angemessene musikalische Gestaltung zu kümmern<sup>576</sup>. Die erlaubte Zahl der Musiker war wie auch deren Bezahlung durch die Stadt streng reglementiert: Es war sowohl strafbar, mehr zu verlangen als auch mehr zu entrichten<sup>577</sup>; waren die Ratsmusikanten nicht bereit, für die angeordnete Gage zu spielen, konnten sie den Auftritt auch an die ihnen untergeordneten Rollbrüder weiterreichen; wollte der Gastgeber keine

---

<sup>568</sup> vgl. U. Grapenthin, „Reincken“. Sp. 1506

<sup>569</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 189

<sup>570</sup> vgl. ebd., S. 189 und S. 186 f.

<sup>571</sup> vgl. Hans Joachim Marx (Hrsg.), Händel und Hamburg. Ausstellung anlässlich des 300. Geburtstages von Georg Friedrich Händel. Hamburg 1985. S. 16

<sup>572</sup> L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 194

<sup>573</sup> vgl. ebd., S. 194

<sup>574</sup> vgl. H. J. Marx, Händel und Hamburg. S. 18

<sup>575</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 194

<sup>576</sup> vgl. ebd., S. 200

<sup>577</sup> vgl. ebd., S. 190 f. und Cipriano Francisco Gaedechens, Einiges über die Stadtmusikanten in Hamburg. In: Mittheilungen des Vereins für Hamburgische Geschichte. 12. Jahrgang 1889. Hamburg 1890. S. 147-156. S. 155

musikalische Gestaltung, so hatte er Abstand als Ausfallentschädigung zu zahlen<sup>578</sup>. Auch für die Verteilung mehrerer Feste an einem Termin gab es Regelungen, die jedoch nicht immer unstrittig waren: In den Aufzeichnungen der Wedde gibt es zahlreiche Streitfälle zwischen Ratsmusikanten und Rollbrüdern<sup>579</sup>. Die nach Größe des Festes unterschiedliche Bezahlung wurde durch eine Verordnung 1650 aufgehoben, seither erhielt jeder Musiker 2 Reichstaler<sup>580</sup>.

Die Ratsmusikanten wurden vom Rat der Stadt entlohnt und waren „Zinse=Zoll=und Rentefrey erklärt“<sup>581</sup>, hatten also weder militärische Einquartierungen zu akzeptieren noch finanzielle Zahlungen für Kriegsausgaben zu leisten, auch bekamen die ersten beiden Musiker der Ratsmusik freie Wohnungen gestellt<sup>582</sup>, doch entstand der größere Teil der Einnahmen durch das Musizieren bei Festen jeder Art: Da Hamburg als Freie Reichsstadt kein Trauerjahr einzuhalten hatte wie beispielsweise beim Tod des Regenten an einem Fürstenhof, konnten städtische, kirchliche und bürgerliche Feierlichkeiten jederzeit musikalisch umrahmt werden – Liselotte Krüger nennt sie deshalb „beamtete Künstler mit verhältnismässig grosser Bewegungsfreiheit“<sup>583</sup>. Mitte des 17. Jahrhunderts erhielten die Ratsmusikanten jährlich 180 Mark, dazu „sechs Ellen englisch Wandt“<sup>584</sup> oder 15 Mark als Abstand; von den Kirchen bekamen sie 75 Mark jährlich, wobei Festmusiken wie beispielsweise die Ratsmahlzeiten am Johannistag oder der Stadttanz<sup>585</sup> mit Sonderzahlungen entlohnt wurden. Der Leiter war zunächst den anderen Musikern gleichgestellt, doch Johann Schop wurde aufgrund seiner außergewöhnlichen Dienste seit 1633 mit zusätzlichen 300 Mark ausgezeichnet<sup>586</sup>; nach seinem Tod wurde diese Summe unter den beiden ersten Musikern aufgeteilt, ein Dritter erhielt jährlich 100 Mark zusätzlich

---

<sup>578</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 191

<sup>579</sup> vgl. ebd., S. 190

<sup>580</sup> vgl. C. F. Gaedechens, Einiges über die Stadtmusikanten. S. 155

<sup>581</sup> Johann Mattheson, Der musicalische Patriot. Zitiert nach: A. Edler, Der nordelbische Organist. S. 71

<sup>582</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 201

<sup>583</sup> ebd., S. 192

<sup>584</sup> Kämmereiarchiv, Kontraktenbuch B. Zitiert nach: L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 202

<sup>585</sup> vgl. J. Kremer, Das norddeutsche Kantorat. S. 53

<sup>586</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 202

für die Miete<sup>587</sup>, Nicolaus Adam Strungk bekam hingegen allein die 300 Mark für die Leitung der Ratsmusik<sup>588</sup>.

Die Ratsmusik wirkte neben der Ausgestaltung von Festlichkeiten wie Hochzeiten bei musikalischen Aufführungen in Gottesdiensten mit; seit einer Festlegung aus dem Jahre 1613 waren die Ratsmusiker diesbezüglich dem Kantor der Stadt unterstellt<sup>589</sup>. Ein Vertrag, der 1638 zwischen den Ratsmusikanten und den vier Hauptkirchen geschlossen worden war, schrieb bislang übliches Gewohnheitsrecht fest und sah ein zugesichertes Einkommen von 480 Mark jährlich vor<sup>590</sup>; in Gegenleistung mussten sie „*alle dasjenige, was von dem Cantor auf dem Chore und den auch von dem Organisten auf der Orgel von ihnen mitihren Instrumenten zu spielen begehret (...) wird, nach besten Vermögen ausführen*“<sup>591</sup>. Somit hatten die Ratsmusiker den Anweisungen des Kantors, aber auch der Organisten Folge zu leisten<sup>592</sup>.

Zusätzlich konnte ein weiterer Musiker, ein Violist oder Lautenist, zum instrumentalen Zusammenspiel mit der Orgel angefordert werden<sup>593</sup>; besondere Anlässe wurden mit Sonderzahlungen honoriert, zu Weihnachten gab es ein zusätzliches „Opfergeld“<sup>594</sup>.

Manche Ratsmusiker komponierten Gelegenheitswerke, die sie auch selber aufführten; bevorzugt in Suiten- und Sonatenform wurde vor allem für Streichinstrumente geschrieben, aber auch das Lied als wichtige Gattung für das häusliche Musizieren wurde gepflegt<sup>595</sup>.

Zu den acht Ratsmusikanten kamen zwei Expectanten (auch Adjuncti genannt), die für ausscheidende Ratsmusiker nachrücken konnten; diese Anwärter waren wie auch die Rollbrüder der Ratsmusik unterstellt<sup>596</sup>. Die Bezeichnung „Rollbrüder“ rührt von der Rolle her, auf der die Aufgaben dieser Musiker schriftlich fixiert waren<sup>597</sup>: Sie waren seit 1610 als Zunft organisiert<sup>598</sup>, musizierten vor allem bei nicht-städtischen Feierlichkeiten („in den

---

<sup>587</sup> vgl. ebd., S. 203

<sup>588</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 203

<sup>589</sup> vgl. ebd., S. 56 f.

<sup>590</sup> vgl. ebd., S. 62 ff.

<sup>591</sup> Zitiert nach: ebd., S. 63

<sup>592</sup> vgl. A. Edler, Der nordelbische Organist. S. 51

<sup>593</sup> vgl. ebd., L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 63

<sup>594</sup> vgl. ebd., S. 64

<sup>595</sup> vgl. ebd., S. 204 ff.

<sup>596</sup> vgl. ebd., S. 186

<sup>597</sup> vgl. Joachim Mischke, Hamburg Musik! Hamburg 2008. S. 14

<sup>598</sup> vgl. H. J. Marx, Händel und Hamburg. S. 16

Vorstädten zum Tanz<sup>599</sup>) und hatten die Ratsmusiker zu vertreten oder bei größeren Aufführungen ergänzend zu unterstützen; ihre Zahl war auf 15 Musiker festgelegt worden<sup>600</sup>. Mit Ausnahme der Türmer, die zu den Rollbrüdern zählten<sup>601</sup>, aber von den Kirchen bezahlt wurden, erhielten sie keine Entlohnung vom Rat der Stadt<sup>602</sup>.

Hamburg leistete sich darüber hinaus einen eigenen Ratstrompeter, der „sich ein Pferd zu halten, in Leverei Reisen zu machen (...) und zweimal jährlich den sogenannten Apostelritt bei Verkündung der Bursprake [= Bürgerversammlung, Anm.d.Verf.] zu begleiten“<sup>603</sup> hatte; unklar bleibt, in welchem Verhältnis er zur Ratsmusik stand<sup>604</sup>.

Seit 1650 hatten Musiker, die eigentlich in Handwerksberufen tätig waren, durch gelegentliches Musizieren die Verdienstmöglichkeiten der Ratsmusik verringert: Sie nannten sich „Bönnhasen“ und waren nicht bei der Stadt angestellt<sup>605</sup>; 1691 konnten sie als geschlossene Gruppe das Privileg erwerben, bei bestimmten Gelegenheiten musizieren zu dürfen, beispielsweise bei Tanzveranstaltungen in den Vorstädten, bei Festen des Waisenhauses und vor allem zur Unterhaltung der Bürger im Freien, weshalb sie auch „Grünrollmusikanten“ genannt wurden<sup>606</sup>. Vergleichbar mit der Rolle der Rollbrüder wurden ihre Rechte und Pflichten schriftlich festgelegt: Es durften nicht mehr als 30 Musiker zu den Bönnhasen zählen, und sie hatten ihrerseits die Rollbrüder zu vertreten und zu unterstützen<sup>607</sup>.

Die Instrumentalmusik der Stadt Hamburg wurde mithin in der Mitte des 17. Jahrhunderts durch acht Ratsmusikanten und ihre zwei Expectanten, 15 Rollbrüder und 30 Bönnhasen gestaltet.

Als Diedrich Becker 1662 nach Hamburg kam, war Johann Schop (um 1590-1667) als Leiter der Ratsmusik angestellt; er wurde in Hamburg geboren und war Schüler des Violisten und Gambenvirtuosen William Brade (1560-1630)<sup>608</sup>. Brade war in den Jahren 1608-1610

---

<sup>599</sup> vgl. Martin Krieger, Patriotismus in Hamburg. Identitätsbildung im Zeitalter der Frühaufklärung. Köln u.a.2008. S. 35

<sup>600</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 186

<sup>601</sup> vgl. ebd., S. 189

<sup>602</sup> vgl. Eckart Kleßmann, Geschichte der Stadt Hamburg. Hamburg 1981. S. 210

<sup>603</sup> C. F. Gaedechens, Einiges über die Stadtmusikanten. S. 153

<sup>604</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 196

<sup>605</sup> vgl. ebd., S. 188

<sup>606</sup> vgl. ebd., S. 187

<sup>607</sup> vgl. H. J. Marx, Händel und Hamburg. S. 16

<sup>608</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 213

ebenfalls Ratsmusikant in Hamburg gewesen, 1613-1615 als Leiter und erster Violinist<sup>609</sup>, die Jahre zwischen seinen Hamburg-Aufenthalten war er am Bückeburger Hof angestellt<sup>610</sup>; zu den Paten seines in St. Petri getauften Sohnes zählte der Organist Jacobus Praetorius d.J.<sup>611</sup> Nach 1615 war Brade in Brandenburg, Kopenhagen, Halle und Gottrop tätig<sup>612</sup>. Wie Schop war auch Nicolaus Bleyer (1591-1658) sein Schüler gewesen<sup>613</sup>, der später Nathanael Schnittelbach und Thomas Baltzar, die mit Becker in Schweden gewesen waren, unterrichtete.

Gottesdienste, in denen Schop gemeinsam mit Heinrich Scheidemann musizierte, wurden berühmt; hier konnte Schop das freie Improvisieren über einen von der Orgel gespielten Choral, wie er es von Brade erlernt hatte und wie es in Hamburg sehr beliebt war, besonders effektiv weiterentwickeln<sup>614</sup> und als besonderen Höhepunkt darbieten:

*„Bin ich denn im Geist’ entzückt? Welcher kann mein Hertz so beugen  
Durch so süßes Pfeiffenwerk? wessen ist der schöne Thon /  
Der durch alle Sinnen dringt? bist du es / Hipparchien /  
Und dein Mitgesell Nusin / der mit einer sanften Geigen  
Das gekünstelt’ Orgelspiel noch beliebter machen kann?  
Nein / Ihr seid zu schlecht darzu. Es ist Schop und Scheidemann.“<sup>615</sup>*

Bevor Schop mit seinem Eintritt in die Hamburger Ratsmusik deren Leitung als erster Violinist übernahm, die er erst zwei Jahre vor seinem Tod 1665 an Diedrich Becker abgab<sup>616</sup>, war er in Wolfenbüttel tätig gewesen; 1614 hatte ihn Michael Praetorius für die Hofkapelle angefordert: „Johann Schop, ein sehr guter Discant-Geiger: kann das Seine uff der Lauten, Posaunen und Zinken auch prästiren“<sup>617</sup>, er musizierte dort als Violist, Lautenist und Posaunist. Ab 1615 war er am dänischen Hof Christians IV. und floh 1619 – wie andere Musiker auch – wegen der Pest<sup>618</sup>. Seit 1621 war er Hamburger Ratsmusikant, doch trat er als Violinvirtuose auch im Ausland auf, so war er anlässlich der Hochzeit des dänischen Kronprinzen gemeinsam mit Heinrich Schütz (1585-1672) und Heinrich Albert (1604-1651) am

---

<sup>609</sup> vgl. ebd., S. 210 f.

<sup>610</sup> vgl. F. Frick, Kleines biographisches Lexikon. S. 63

<sup>611</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 210

<sup>612</sup> vgl. C. Sachs, Musik und Oper. S. 148 und F. Frick, Kleines biographisches Lexikon. S. 63

<sup>613</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 211

<sup>614</sup> vgl. ebd., S. 124 und S. 152

<sup>615</sup> Georg Neumark, Fortgepflanztes Musikalisch-Poetisches Lustwaldes Dritte Abtheilung. Jena 1657. S. 34

<sup>616</sup> oder erst im Todesjahr 1667; vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 213 bzw. S. 220

<sup>617</sup> zitiert nach: D. Hagge, Johann Schop. S. 5

<sup>618</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 213



dänischen Hof zu Gast und gewann dort einen Wettstreit mit dem französischen Geiger Jacques Foucart (Lebensdaten unbekannt)<sup>619</sup>. Nach einem Kupferstich aus dem Jahr 1643, der dem Druck von „*Erster Theil Geistlicher Concerten (...)*“ vorangestellt worden war, beherrschte er auch die Viola da braccio, den Zink, die Knickhalslaute und die Posaune und war als Komponist und Organist tätig<sup>620</sup>. Neben geistlichen Konzerten komponierte Schop Instrumentalwerke wie „*Erster Theil neuer Paduanen, Galliarden, Allemanden, Balletten (...) mit 3-6 Stimmen*“ (1633)<sup>621</sup>, vor allem aber – in Zusammenarbeit mit Johann Rist – Lieder; der Choral „*Sollt' ich meinem Gott nicht singen?*“ ist auch heute noch gebräuchlich<sup>622</sup>.

Zwei seiner Söhne wurden ebenfalls Musiker: Johann Schop (1626-?) war in Mecklenburg und England als Gambist tätig<sup>623</sup>, sein Bruder Albrecht (auch: Albert; 1632-?) war Schüler von Heinrich Scheidemann und seit 1650 Hoforganist in Celle; 1654 hatte er sich vergeblich gemeinsam mit Wolfgang Wessnitzer und Jacob Lorenz um die Organistenstelle an St. Jacobi in Hamburg beworben, die später Matthias Weckmann erhielt. 1655 verließ Albrecht Schop Celle und wurde Hoforganist in Güstrow<sup>624</sup>; weitere Informationen über sein Leben sind nicht bekannt.

Ebenfalls als Ratsmusikant ist bis 1665 Hans Douw (Lebensdaten unbekannt) als Nachfolger des Lautenisten Hieronymus de Drusino (?-1640) belegt; ob er nach dem Tod Drusinos oder bereits früher in Diensten der Stadt stand, ist nicht nachzuweisen<sup>625</sup>. Hinrich Freese war von 1646 bis mindestens 1661 Ratsmusikant; er war vermutlich nicht mit dem Nachfolger Weckmanns, der dieses Amt bis zu seinem Tod 1720 versah und den gleichen Namen (auch: Heinrich Frese) trug<sup>626</sup>, identisch. Balthasar Becker wurde 1652 Nachfolger des Joachim Havemeister und war 1686 noch angestellt<sup>627</sup>. Johann Pröring war seit 1654 Mitglied der Ratsmusik; eventuell war er in den Jahren 1655-1658 beurlaubt, da in dieser Zeit keine Zahlungen an ihn nachzuweisen sind, doch 1659-1670 arbeitete er als Ratsmusikant<sup>628</sup>. Jacob

---

<sup>619</sup> vgl. D. Hagge, Johann Schop. S. 6

<sup>620</sup> vgl. ebd., S. 5

<sup>621</sup> vgl. ebd., S. 13

<sup>622</sup> vgl. ebd., S. 3

<sup>623</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 213

<sup>624</sup> vgl. H. Müller, Lexikon Celler Musiker. S. 239 f.

<sup>625</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 216

<sup>626</sup> vgl. ebd., S. 217 und S. 181

<sup>627</sup> vgl. ebd., S. 218

<sup>628</sup> vgl. ebd., S. 218

Holfschmaker (auch: Holschemaker) kam als Nachfolger für Franz Becker, der als Bassgeiger 1636-1659 tätig gewesen war, zur Ratsmusik; bereits 1642 wurde er als Rollmusikant erwähnt und als Lautenist, Flötist, Zink- und Violinspieler von Selle bei Kirchenmusiken eingesetzt<sup>629</sup>. Johann Spönemann war ebenfalls Rollmusikant gewesen, ehe er 1660 in den Kreis der Ratsmusikanten aufgenommen wurde; für Selle war er schon seit 1642 als Flötist, Cornett- und Violinspieler tätig gewesen<sup>630</sup>. Johann Schünemann war als Violist seit 1637 Mitglied der Ratsmusik; es ist nicht bekannt, wie lange er in städtischen Diensten stand<sup>631</sup>.

Hans Hake (Lebensdaten unbekannt) war 1648-1659 in Stade als Kunstpfeifer und Violist beim Rat angestellt; gemeinsam mit dem 1662 nach Hamburg gekommenen Diedrich Becker wurde er 1664 erstmals erwähnt und 1665 als Expectant genannt; 1665 kam noch ein dritter Expectant hinzu, Joachim Hake jun.(?-vor 1678), der 1669 in die Ratsmusik aufgenommen wurde<sup>632</sup>. Hake und Becker übernahmen seit 1665 Johann Schops Aufgabe, in den Kirchen solistisch Violine zu spielen; beide wurden 1667 Mitglieder der Ratsmusik: Becker wurde Nachfolger des verstorbenen Johann Schop, Hake konnte für Samuel Peter von Sidon (Lebensdaten unbekannt, zwischen 1662 und 1667 in Hamburg nachzuweisen<sup>633</sup>) nachrücken, der „weggelaufen“<sup>634</sup> war. Es kann sich bei Hans Hake um den Musiker gleichen Namens (Hans bzw. Johann) handeln, der anlässlich der Krönung von Königin Christina für die Feierlichkeiten in Schweden engagiert worden war<sup>635</sup>; er könnte Diedrich Becker bereits dort kennengelernt haben.

## 8. Becker in Diensten der Stadt Hamburg

### a. Der Bürger Diedrich Becker

Becker, der im Januar 1662 vom Dienst am Celler Hof beurlaubt worden war, wurde am 11.4.1662 Bürger der Stadt Hamburg<sup>636</sup>.

In Hamburg war der Ursprung des Bürgertums – wie in anderen Städten auch – aus der Gemeinsamkeit des gleichen Lebensraumes entstanden: Als Bewohner des „*burgus*“, also

---

<sup>629</sup> vgl. ebd., S. 218

<sup>630</sup> vgl. ebd., S. 218

<sup>631</sup> vgl. ebd., S. 216

<sup>632</sup> vgl. ebd., S. 222

<sup>633</sup> vgl. ebd., S. 221

<sup>634</sup> Rechnungsbuch von St. Jacobi, A.I.b. Zitiert nach: L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 221

<sup>635</sup> vgl. <http://www.affettimusicali.se/repertoir.htm> (14.6.2012)

<sup>636</sup> vgl. K.-E. Schultze, Lexikon der hamburgischen Tonkünstler. Band 1

der Vorstadt um eine Burg herum<sup>637</sup>, erwuchs die gemeinsame Verantwortung dieser „burgensis“ (oder mittelhochdeutsch: „burgaere“) aus dem Grundbesitz innerhalb der Stadtgrenzen, der gegen Angriffe jeder Art geschützt werden wollte<sup>638</sup>. So hatten von alters her diejenigen Bürgerrecht, die Grundbesitz im Stadtgebiet hatten und die sich – zum Beispiel durch einen Bürgereid – der Stadt verpflichtet hatten<sup>639</sup>. Verpflichtungen wie Wachdienst und Steuern dienten dem Allgemeinwohl<sup>640</sup>, die Gemeinschaft der Stadt wiederum bot dem einzelnen Bürger Schutz. Die von Stadt zu Stadt verschiedenen Aufnahme-modalitäten – Bürgereid und Bürgergeld<sup>641</sup>, aber auch die mancherorts notwendigen Bürgen – banden die Neu-Bürger an die Stadt<sup>642</sup>.

Im 17. Jahrhundert war das Bürgerrecht in Hamburg Voraussetzung, um geschäftlich aktiv zu werden zu können, auch für den Erwerb eines Grundstückes oder für eine Eheschließung schien es notwendig<sup>643</sup>, wobei es jedoch in der Hamburgischen Hochzeitsordnung von 1609 heißt, dass der Bräutigam vor der Eheschließung auf dem Rathaus zu erscheinen habe und dort „entweder das Bürger Recht gewinnen oder der Einwohner Eid leisten, oder auch mit E.E.Rath sich sonst gebürlich vergleichen“<sup>644</sup> müsse – aus dieser Formulierung lässt sich schließen, daß verschiedene Möglichkeiten und Abstufungen des Bürgerrechts möglich waren.

Es wurde zwischen großem und kleinem Bürgerrecht<sup>645</sup> bzw. zwischen Großbürgerrecht, Bürgerrecht und Schutzverwandtschaft<sup>646</sup> unterschieden: Für das Bürgerrecht waren

---

<sup>637</sup> vgl. Werner Goetz, *Leben im Mittelalter*. München 1986. S232

<sup>638</sup> ebd., S. 231 f.

<sup>639</sup> vgl. ebd., S. 232

<sup>640</sup> vgl. Gerhard Dilcher, *Die Rechtsgeschichte der Stadt*. In: Karl S.Bader u.a. (Hrsg.), *Deutsche Rechtsgeschichte. Land und Stadt – Bürger und Bauer im Alten Europa*. Berlin u.a. 1999. S. 251-828. S. 447 und S. 449

<sup>641</sup> vgl. Hans Wilhelm Eckardt, *Von der privilegierten Herrschaft zur parlamentarischen Demokratie. Die Auseinandersetzungen um das allgemeine und gleiche Wahlrecht in Hamburg*. Hamburg 1980. S. 12

<sup>642</sup> vgl. W. Goetz, *Leben im Mittelalter*. S. 232 und Peter Gabrielsson, *Das Bürgerrecht im alten Hamburg*. In: *PRO-Magazin* 1977. S. 8-18. S. 18

<sup>643</sup> vgl. ebd., S. 9

<sup>644</sup> o. V., *Die hamburgische Hochzeitsverordnung von 1609 und die hamburgische Kleiderordnung von 1618*. In: *Verein für Hamburgische Geschichte (Hrsg.), Zeitschrift für Hamburgische Geschichte*. Band 1. S. 546-563. S. 547

<sup>645</sup> vgl. Matthias Wegner, *Von stolzen Bürgern und schönen Legenden*. Berlin 1999. S. 34

<sup>646</sup> vgl. Angelika Schaser, *Bürgerrecht und Schutzverwandtschaft. Fremde im Hamburg der Frühen Neuzeit*. In: *Claudia Schnurmann (Hrsg.), Clio in Hamburg. Historisches Seminar Universität Hamburg 1907–2007*. S. 101-110. S. 102

Volljährigkeit – bei Männern mit 22, bei Frauen mit 18 Jahren<sup>647</sup> – und christliches Bekenntnis Bedingung<sup>648</sup>; für den Erwerb des Bürgerrechtes war ein bisheriger Bürger als Zeuge notwendig, der Bürgereid musste geleistet werden<sup>649</sup>, und seit 1603 waren 20 Mark (später wegen der Geldentwicklung 40 Mark)<sup>650</sup> zu entrichten, wer von außerhalb kam, musste 50 Mark zahlen, wer über vierzig Jahre alt war, 60 Mark und wer mit Frau und/oder Kindern das Bürgerrecht erwerben wollte, hatte 80 Mark zu zahlen<sup>651</sup>; andere Quellen belegen die Kosten für das „Kleine Bürgerrecht“ mit 7 Rthl<sup>652</sup>. Viele Bürger mit kleinem Bürgerrecht waren Handwerker, Künstler und Gelehrte<sup>653</sup>.

Das große Bürgerrecht war teurer und ermöglichte, jede Form von Gewerbe oder Handel, insbesondere Bank-, Export- und Importgeschäfte auszuüben: „*jeder (...), der einen beträchtlichen Handel treibt und die Börse besucht, der offene Gewölbe und Waarenlager besitzt, oder eine grosse Waagschale zu seinen Handelsartikeln gebraucht*“<sup>654</sup>, musste diese Form des Bürgerrechtes zu einem Preis von 50 Rthl<sup>655</sup> erwerben.

Bürgersöhne hatten bis 1603 kein, danach nur ein verringertes Bürgergeld für den Erwerb des Bürgerrechtes zu zahlen: So kostete das kleine Bürgerrecht lediglich 10 Mark<sup>656</sup>.

Der Status der Schutzverwandschaft bedeutete lediglich, sich in Hamburg frei niederlassen und tätig werden zu können: Ein Schutzverwandter wurde „*mittels Handschlag und Treugelöbnis an Eydes statt*“<sup>657</sup> aufgenommen, er musste einen Bürgen stellen und hatte kein

---

<sup>647</sup> vgl. Julius Weiske, Rechtslexikon für Juristen aller teutschen Staaten. Fünfter Band: Hamburg – Juden (Ende des Buchstaben J). Leipzig 1844. S. 34 f.

<sup>648</sup> vgl. G. N. Bärmann, Hamburg. S. 52

<sup>649</sup> vgl. Hermann Baumeister, Das Privatrecht der Freien und Hansestadt Hamburg. 1. Band: Allgemeiner Theil. Sachenrecht. Obligationenrecht. Hamburg 1856. S. 39

<sup>650</sup> vgl. ebd., S. 40

<sup>651</sup> vgl. ebd.

<sup>652</sup> vgl. Mirjam Litten, Bürgerrecht und Bekenntnis: Städtische Optionen zwischen Konfessionalisierung und Säkularisierung in Münster, Hildesheim und Hamburg. Hildesheim u.a. 2003. S. 30; ; das entspricht 21 Mark (nach dem Münzedikt von 1620; vgl. [http://www.hagen-bobzin.de/hobby/muenzverein\\_wendisch.html](http://www.hagen-bobzin.de/hobby/muenzverein_wendisch.html) ; 3.11.2012)

<sup>653</sup> vgl. M. Krieger, Geschichte Hamburgs. S. 55 f.

<sup>654</sup> G. N. Bärmann, Hamburg. S. 53

<sup>655</sup> vgl. A. Schaser, Bürgerrecht und Schutzverwandschaft. S. 102

<sup>656</sup> vgl. H. Baumeister, Privatrecht. S. 40

<sup>657</sup> Hans Walther Lehr, Das Bürgerrecht im Hamburgischen Staate. Hamburg 1919. S. 16

politisches Mitspracherecht; diese Form des Aufenthaltes war meist wirtschaftlichen Umständen geschuldet<sup>658</sup> und kostete lediglich 1 Rthl. jährlich<sup>659</sup>.

Das Bürgerrecht hatte in Hamburg gesellschaftliche und politische Bedeutung: Das große Bürgerrecht war Voraussetzung dafür, uneingeschränkten Handel betreiben zu dürfen, und nur Bürger, die sich als „erbgewesen“ bezeichnen konnten, die also ererbten Grundbesitz in der Stadt hatten<sup>660</sup>, konnten in politische Ämter gewählt werden<sup>661</sup>. „Die vermögenden Kaufleute (...) sicherten aus eigener Verfügungsgewalt die Macht ihres Standes und ihrer Klasse, grenzten sich in Rang und Habitus gegen die kleinen Kaufleute, die `Krämer´ ab und betrachteten sich mit einigem Recht als Herrscher ihrer Stadt.“<sup>662</sup> Adligen war es lange Zeit untersagt, in der Stadt Hamburg zu wohnen, insbesondere der Grundstückskauf war adligen Personen verboten; man wollte das „auf Handel und Gewerbe sich stützende Gemeinwesen“<sup>663</sup> vor anders gearteten Grundsätzen und Bräuchen schützen – wenn allerdings auf die mit dem Adel verbundenen Rechte zugunsten des Bürgerrechtes verzichtet wurde, war es auch Personen von adliger Herkunft gestattet, Bürger der Stadt Hamburg zu werden<sup>664</sup>.

Ausgeschlossen vom Erwerb des Bürgerrechts waren Leibeigene und unfreie Menschen; konnten diese aber nachweisen, dass sie „*Jahr und Tag (...) unaufgefordert in Hamburg gewohnt hatten*“<sup>665</sup>, galt das Prinzip: „Stadtluft macht frei“ und sie waren somit auch vor Ansprüchen früherer Besitzer geschützt<sup>666</sup>.

Die Teilnahme an Sitzungen politischer Organe mit beratender Funktion war bis zum 17. Jahrhundert an die sogenannte „Erbgewesenheit“ gebunden, also an Grundeigentum innerhalb der Stadtgrenzen; den Erbgewesenen gleichgestellt wurden die Vorsitzenden der Zünfte, wenn sie den Bürgereid geleistet hatten. Ausdrücklich von diesen Privilegien ausgeschlossen wurden

---

<sup>658</sup> vgl. M.Krieger, Geschichte Hamburgs. S. 55 f.

<sup>659</sup> H. W. Lehr, Das Bürgerrecht im Hamburgischen Staate. S. 16

<sup>660</sup> vgl. [http://www.hamburgische-buergerschaft.de/cms\\_de.php?templ=aufg\\_sta.tpl&sub1=91&sub2=107&cont=8](http://www.hamburgische-buergerschaft.de/cms_de.php?templ=aufg_sta.tpl&sub1=91&sub2=107&cont=8) (3.11.2012)

<sup>661</sup> vgl. P. Gabrielsson, Bürgerrecht. S. 34 f.

<sup>662</sup> ebd.

<sup>663</sup> H. W. Lehr, Das Bürgerrecht im Hamburgischen Staate. S. 4

<sup>664</sup> vgl. ebd., S. 10

<sup>665</sup> ebd., S. 12

<sup>666</sup> vgl. T. Ceynowa, Das Wandsbeker Herrenhaus. S. 124

- „1. alle Nichtlutheraner.
- 2. in fremden Diensten stehende
- (...)
- 5. Pfuscher oder Böhnhasen
- 6. Alle die in der Stadt Ringmauer mit eigenem Feuer und Herd nicht wohnhaft sind.“<sup>667</sup>

Nach einer politisch unruhigen Zeit, in der dieser Grundsatz offenkundig nicht konsequent verfolgt wurde, erreichten „*unruhigste und unzuverlässigste Elemente der Bevölkerung Eingang in das Verfassungsleben*“<sup>668</sup>, was 1674 und 1712 zu strengeren Regelungen führte: Erbgessenheit wird nun genau definiert (unter anderem mussten die erbgessesenen Bürger neben dem Grundbesitz „*wenigstens 1000 § freies Geld*“<sup>669</sup> besitzen), weiterhin waren wiederum diejenigen ausgeschlossen, „*die nicht lutherischer Konfession*“<sup>670</sup> waren.

Mit Blick auf Handelsbeziehungen ergaben sich – vor allem für wohlhabende oder verdiente Mitmenschen – auch Möglichkeiten anderer Regelungen: „Auch für Juden galt jedoch die Regel, dass außerordentliche Leistungen Ausnahmen möglich machten.“<sup>671</sup> So konnte der stadtbekannt jüdische Arzt Rodrigo de Castro nicht nur in der Innenstadt ein Haus bauen, sondern auch auf dem Friedhof von Maria-Magdalenen eine Familiengrabstelle erwerben<sup>672</sup>. Der Preis für die Duldung in Hamburg waren jedoch eine gewisse Rechtsunsicherheit und sehr hohe Gebühren<sup>673</sup>.

Bereits in den ältesten Bürgerbüchern sind Frauen verzeichnet, die für sich das Bürgerrecht erworben hatten, so zum Beispiel Gese de Staden im Jahre 1288<sup>674</sup>; Witwen oder auch Töchter von Bürgern waren insofern privilegiert, dass sie das Bürgerrecht nur erwerben mussten, „*wenn das Geschäft eine Erklärung auf geleisteten Bürgereid nöthig macht*“<sup>675</sup>. Das Bürgerrecht einer Frau beinhaltete aber keinerlei politisches Mitwirkungsrecht<sup>676</sup>, sondern lediglich

<sup>667</sup> zitiert nach: Heinrich Hübbe, Die Kaiserlichen Commissionen in Hamburg. Hamburg 1856. S. 170

<sup>668</sup> H. W. Lehr, Das Bürgerrecht im Hamburgischen Staate. S. 6

<sup>669</sup> H. Hübbe, Die Kaiserlichen Commissionen. S. 170

<sup>670</sup> H. W. Lehr, Das Bürgerrecht im Hamburgischen Staate. S. 7

<sup>671</sup> A. Schaser, Bürgerrecht und Schutzverwandtschaft. S. 106

<sup>672</sup> vgl. ebd., S. 106

<sup>673</sup> vgl. ebd., S. 105

<sup>674</sup> vgl. J.E.M.Laurent, Über das älteste Bürgerbuch. In: Zeitschrift für Hamburgische Geschichte. Band 1. Hamburg 1841. S. 141-168. S. 144

<sup>675</sup> H. Baumeister, Privatrecht. S. 39

<sup>676</sup> vgl. H. W. Eckardt, Von der privilegierten Herrschaft. S.12

die Genehmigung für geschäftliche Aktivitäten: Das Mitspracherecht war den männlichen Bürgern vorbehalten. Neben den Bürgerrechten gab es Pflichten: Steuern und Abgaben waren zu entrichten, auch eine eventuelle Stadtverteidigung wurde gefordert<sup>677</sup>.

Der Erwerb des Bürgerrechtes sah zunächst vor, dass sich der Bewerber die Fähigkeit, Waffen zu führen, bescheinigen ließ, auch musste er sein Gewehr vorlegen und stempeln lassen sowie im Bürgereid schwören, dass diese Waffe sein Eigentum sei; falls er kein Gewehr hatte, mussten 10 Rthl. hinterlegt werden<sup>678</sup>. Sodann war das Bürgergeld zu zahlen und vor dem Rat der Bürgereid zu schwören; wer sich nicht als Bürgersohn um das Bürgerrecht bewarb, musste mindestens einen Bürgen stellen, der zu bezeugen hatte, dass der Kandidat „teutscher und von freier Abstammung“<sup>679</sup> sei und sich in Hamburg niederlassen wolle. Der Text des Bürgereides war plattdeutsch und lautete seit 1603:

*„Ick lave und schwere tho Gott dem Allmächtigen, da tick düsse Rhade und düsse Stadt will truw und hold wesen, Eer bestes söken, unde Schaden affwenden, also ick kann und mag, ock nenen Upsaet wedder düsse Rhade und düsse Stadt maken mit Worden edder Werken, und effte ick wat erfahre, dat wedder düsse Rhade und düsse Stadt were, da tick dat getruwlik will vormelden. Ick will ok myn Jährlikes Schott, im glikem Törkenstüer, Tholage, Tollen, Accise, Matten und wat sünsten twischen einem Ehrb. Rhade und der Erbgesetenen Börgerschop belevet und bewilliget wird, getrüw- und unweigerlik bey meyner Wetenschop entrichten und bethalen.“<sup>680</sup>*

Danach erhielt der Neubürger seinen Bürgerzettel, auf dem bescheinigt wurde, dass er obigen Bürgereid abgelegt hatte<sup>681</sup>. Falsche Angaben zu Erbgessenheit oder anderen persönlichen Verhältnissen konnten zum Verlust des Bürgerrechtes führen, ebenso das Nichtannehmen einer Wahl in den Rat oder ein anderes politisches Gremium<sup>682</sup>.

Gemäß den vorstehenden Ausführungen wird Diedrich Becker wohl nur das kleine Bürgerrecht gebraucht haben; trifft die Annahme zu, dass Hinrich Becker, der ja Bürger der Stadt Hamburg gewesen war, sein Vater war, so hatte Diedrich Becker auch nur das verminderte Bürgergeld zu zahlen.

---

<sup>677</sup> vgl. <http://sapa.dziemann.de/hamburg/u3stahh2.html> (26.10.2011)

<sup>678</sup> vgl. H. W. Lehr, Das Bürgerrecht im Hamburgischen Staate. S. 13

<sup>679</sup> ebd., S. 14

<sup>680</sup> ebd., S. 14

<sup>681</sup> vgl. G. N. Bärmann, Hamburg. S. 54

<sup>682</sup> vgl. Heinrich Albert Zachariä, Deutsches Staats- und Bundesrecht. Band 1. Göttingen 1841. S. 447

## b. Familie und Freunde

Wie Becker in den Jahren zwischen 1662 und 1665 tätig war, ist unbekannt, denn er wird erst 1665 als „Expectant“ erwähnt<sup>683</sup>. Somit war er erst dann Anwärter auf eine freierwerbende Stelle in der Ratsmusik und hatte – wie auch die Rollbrüder – im Verhinderungsfalle für Ratsmusikanten einzuspringen. Es ist möglich, dass Becker zuvor den Rollbrüdern angehörte, deren Zahl zwar auf fünfzehn Musiker beschränkt war, die aber ein festes Gehalt von den Kirchen bezogen; denkbar ist auch, dass er als einer der sogenannten „Bönnhasen“, also der unorganisierten Instrumentalisten, ein gewisses, wenn auch unsicheres Einkommen hatte, das er auch brauchte: Seine Familie war wohl aus Celle nachgefolgt, denn am 3.12.1663 wurde seine Tochter Clara Judith und am 6.7.1665 seine Tochter Catharina Ursel getauft, sein Sohn Eberhardt wurde am 3.1.1668 getauft<sup>684</sup>; auch gibt es noch eine Nachricht von einer Anna Becker, die am 8.6.1662 in St. Jacobi Hans-Jürgen Lange heiratete – als Brautvater ist Diedrich Becker vermerkt<sup>685</sup>. Ebenso ist die Trauung von Beckers Tochter Catharina Ursel nachzuweisen: Sie heiratete am 22.10.1693 Matthias Hencken<sup>686</sup>.

Mit den Instrumentenmachern Joachim Tielke und Johann Christoffer Fleischer hatte Becker offenkundig engere Beziehungen, denn er war Pate ihrer Kinder<sup>687</sup>.

Joachim Tielke wurde 1641 in Königsberg geboren, sein Onkel, der nach Angaben von Karl-Egbert Schultze wie Joachims Vater Gottfried hieß, war Lautenmacher<sup>688</sup>. Joachim Tielke kam um 1665 nach Hamburg und erwarb 1669 das Bürgerrecht. Nach Schultze hatte seine Familie „lebendigen Kontakt mit dem Kreis der führenden Musiker seiner Zeit in Hamburg“<sup>689</sup>, wohl aber auch darüber hinaus, denn selbst Georg Friedrich Händel soll seine Geige zur Reparatur zu Tielke gebracht haben<sup>690</sup>. In einem Gratulationsgedicht zu Tielkes goldener Hochzeit wird er als *„künstlicher Verfertiger der raresten und schönsten Musicalischen Instrumente und Erfinder solcher Kunst-Stücke (...) welche die Musicalische*

---

<sup>683</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 220

<sup>684</sup> vgl. K.-E. Schultze, Lexikon der hamburgischen Tonkünstler. Band 1

<sup>685</sup> Traubuch von St.Jacobi Nr.2383 vom 8.6.1662

<sup>686</sup> Traubuch von St.Petri Nr. 2991 vom 22.10.1693

<sup>687</sup> vgl. Gisela Jaacks, Hamburg zu Lust und Nutz. Bürgerliches Musikverständnis zwischen Barock und Aufklärung (1660-1760). Hamburg 1997. S. 33

<sup>688</sup> vgl. Karl-Egbert Schultze u.a., Lexikon der hamburgischen Tonkünstler. Ungedruckt, Handschriftensammlung des Hamburger Staatsarchivs 1266 a Band 5

<sup>689</sup> K.-E. Schultze u.a., Lexikon der hamburgischen Tonkünstler. Band 1

<sup>690</sup> vgl. K.-E. Schultze u.a., Lexikon der hamburgischen Tonkünstler. Band 5



Welt vor dem nie gesehen, wol aber so viel mehr bewundert hat<sup>691</sup> gerühmt; die erhaltenen Instrumente zeigen die kunstfertige Verarbeitung wertvoller Materialien wie Schildpatt, Elfenbein und Ebenholz zu Lauten, Theorben, Gitarren, Geigen und vor allem zu „Hamburger Cithrinchen“: eine Variante der Cister, für deren Fertigung Tielke berühmt wurde<sup>692</sup>. Die von Tielke hergestellten Instrumente gelten nicht nur als Spitzenleistung ihrer Zeit, sie zeigen auch, dass Tielke auf individuelle Vorstellungen und Probleme seiner Auftraggeber einging: Eine Gambe mit Merkur-Kopf war offenkundig für einen Musiker mit Beinprothese angefertigt worden<sup>693</sup>. Mitglieder des schwedischen und des dänischen Königshauses zählten ebenso zu seinen Kunden wie Adlige aus Süddeutschland und Patrizier aus norddeutschen Städten<sup>694</sup>. Tielke war mit Catharina Fleischer (1644-1724), der Tochter des Instrumentenbauers Christoph Fleischer verheiratet; ihr Bruder Johann Christoffer Fleischer (1638-?) war ein bedeutender Lautenmacher<sup>695</sup>, ihre Schwester Anna war mit Lucas Goldt (?-?) verheiratet, der ebenfalls als Lauten- und Geigenbauer tätig war<sup>696</sup>. Von ihm ist nur nachzuweisen, dass er in den Jahren 1673-1681 sechs Kinder taufen ließ und 1695 wegen Betrugs angeklagt worden war<sup>697</sup>; sein Sohn Samuel (1673-1740) war als „tüchtiger Lautenmacher“ tätig. Joachim und Catharina Tielke hatten sieben Kinder, der älteste Sohn Gottfried wurde ein berühmter Virtuose auf der Viola da gamba und war 1700-1720 Mitglied der Hofkapelle in Kassel; eines der Kinder war Diedrich Beckers Patenkind. Ebenso stand er Pate bei einem Kind von Johann Christoffer Fleischer, vielleicht bei Carl Conrad Fleischer, der als Instrumentenmacher Cembali baute, die „eine Spitzenstellung im damaligen Europa“<sup>698</sup> einnahmen.

### c. Der Ratsmusiker Diedrich Becker

1667 wurde Becker Ratsmusiker und zugleich „*Director musices*“, ihm wurde mithin die Leitung der Hamburger Ratsmusik übertragen. War er zuvor noch – gemeinsam mit Hans

---

<sup>691</sup> Zitiert nach: J.Heckscher, Zur Biographie des Hamburger Instrumentenmachers Joachim Tielke und seiner Familie. In: Deutsche Instrumentenbau-Zeitung. Jahrgang 1901-1902, Nr. 7. S. 49-51. S. 51

<sup>692</sup> vgl. John Henry van der Meer, Musikinstrumente. Von der Antike bis zur Gegenwart. München 1983. S. 123

<sup>693</sup> vgl. Alexander Pilipczuk, Der Hamburger Instrumentenmacher Joachim Tielke. In: Die Weltkunst Heft 8 (1981). [München] S. 1134-1137. S. 1137

<sup>694</sup> vgl. ebd., S. 1137

<sup>695</sup> vgl. Karl-Egbert Schultze, Tonkünstler-Lexikon. Band 2. Hamburg 1983. S. 84

<sup>696</sup> vgl. Friedemann Hellwig, Laute, Angélique und Theorbe bei Joachim Tielke. In: Stadt Herne u.a.(Hrsg.), 31. Tage Alter Musik in Herne. Herne 2006. S. 80-96. S. 81

<sup>697</sup> vgl. Willibald Leo Lütgendorff, Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. 2. Band. Frankfurt am Main. 1922. S. 173

<sup>698</sup> K.-E. Schultze, Tonkünstler-Lexikon. Band 2. S. 84

Hake – Expectant, so konnte er nun, nach dem Tod von Johann Schop, in die Reihe der bestellten Ratsmusiker aufrücken<sup>699</sup>.

Johann Schop hatte seit 1621, also über vierzig Jahre, als einer der bedeutendsten Violinvirtuosen seiner Zeit die Hamburger Ratsmusikantenschaft geleitet und war auch als Komponist bekannt geworden<sup>700</sup>. Becker musste sich ab 1665, als er sich mit Peter von Sidon das Soloviolinspiel in den Kirchen zu teilen hatte<sup>701</sup>, einen entsprechend guten Ruf als Violinist erworben haben, sonst wäre er wohl nicht als Nachfolger Johann Schops als erster Violist, an dessen Amt die Leitung gebunden war, berufen worden<sup>702</sup>. Überdies geben die strengen Vorschriften, die nicht nur die Anzahl der Musiker und ihrer Auftritte wie auch ihre Bezahlung regelten<sup>703</sup>, sondern auch deren Ausbildungszeit, einen Hinweis auf Beckers Fertigkeiten: Ratsmusikanten wie auch Rollbrüder mussten mehrere Instrumente – Blas- und Streichinstrumente – beherrschen und hatten auch alle alternierend eingesetzten Instrumente (z.B. Cornett oder Violine oder Flöte) stets mit sich zu führen<sup>704</sup>.

Neben der leitenden Mitgliedschaft in der Ratsmusik, die erst mit Beckers Tod endete, war ihm 1674 interimistisch das Amt des Kantors, das als Hamburgs höchster musikalischer Posten galt<sup>705</sup> und seit dem Fortgang Christoph Bernhards vakant war, übertragen worden<sup>706</sup>. In seiner Eigenschaft als Kantor nahm Becker auch an dem Probevorspiel um die Nachfolge Weckmanns an St. Jacobi teil, das im „*Memorial-Buch an St. Jacoby Kirchen in Hamburg, Anno 1675 verfertigt*“<sup>707</sup> geschildert wird. Danach waren sechs Kandidaten angetreten, unter anderem Friedrich Hasse, der Sohn von Petrus Hasse, der die Woldenhorner Orgel begutachtet hatte, und Christian Friedrich Strungk, der jüngere Bruder von Nicolaus Adam Strungk. „*6 Fugen und 6 teutsche Psalmen*“<sup>708</sup> waren zuvor ausgesucht worden, aus denen jeder Kandidat je ein Stück zu musizieren hatte. Becker, „*alß welcher*

---

<sup>699</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 220

<sup>700</sup> vgl. ebd., S. 213 f.

<sup>701</sup> vgl. ebd., S. 221

<sup>702</sup> vgl. ebd., S. 194

<sup>703</sup> vgl. ebd., S. 194

<sup>704</sup> vgl. ebd., S. 194 f.

<sup>705</sup> vgl. G. Jaacks, Hamburg zu Lust und Nutz. S. 29

<sup>706</sup> vgl. ebd., S. 220

<sup>707</sup> zitiert nach: Amelie Arnheim, M. Weckmann's Nachfolger. Sonderdruck aus: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. 12. Jahrgang 1911. 4. Heft. Berlin 1911. S. 591-592. S. 591

<sup>708</sup> ebd., S. 592

*anstatt des Cantoris ad interim die Ordinarij Music auff den Chor verwaltet*<sup>709</sup> hatte sich schließlich gemeinsam mit den Organisten der anderen Hauptkirchen, Schade, Möhlmann und Reincken, und sieben ausgesuchten Gemeindemitgliedern auf Heinrich Frese als neuen St. Jacobi-Organisten und -Kirchenschreiber geeinigt.

Gleichzeitig mit dem Kantorenamt wurde Becker mit der Leitung der Dommusik beauftragt: Diese beiden Ämter waren zwar häufig in einer Person vereint, aber nicht zwangsläufig miteinander verbunden<sup>710</sup>. Als am 12.2.1675 Joachim Gerstenbüttels (1647-1721) zum Kantor ernannt wurde, begehrte er auch das Domkanonikat samt den damit verbundenen Einnahmen, was ihm durch das Domkapitel aber verweigert wurde<sup>711</sup>. Joachim Gerstenbüttel wurde 1647 in Wismar geboren und studierte in Wittenberg Theologie, war aber auch Musiker und Komponist<sup>712</sup>. Nach Hamburg gekommen betätigte er sich zunächst als privater Musiklehrer und war vermutlich auch in Weckmanns Collegium musicum tätig<sup>713</sup>. Von seinen Kompositionen sind Kantaten erhalten, die Krüger „unoriginell, und (...) keinesfalls als fortschrittlich zu bezeichnen“<sup>714</sup> beschreibt; deutlicher noch fällt das in den Senatsarchiven überlieferte Urteil der Kantorei und der Ratsmusik aus: „*er schmiere etwas zusammen, dass so angenehm wäre, dass die Leute darüber zur Kirche hinaus liefen*“<sup>715</sup>. Gerstenbüttels Kantorat war geprägt von Beschwerden und deutlicher Ablehnung der Oper; so erreichte er zwar eine Wiedereinführung einer Kantorei im Sinne Selles, doch ließ er die Chorregeln dahingegen ergänzen, dass der Besuch und auch jegliche Unterstützung der Oper verboten wurde – ein Verbot, das häufig missachtet wurde und zu neuerlichen Beschwerden Anlass gab<sup>716</sup>. Nach Beckers Tod bewarb er sich abermals um die Dommusik, doch wurde diese zunächst an den Kantorei-Sänger Quellmann übertragen, bis schließlich Beckers Nachfolger in der Ratsmusik, Nicolaus Adam Strungk, der Domkantor wurde<sup>717</sup>. Gerstenbüttel stritt weiter, verlangte einen finanziellen Ausgleich, doch das Domkapitel blieb bei seiner Entscheidung: Auch als Strungk nach Dresden ging, blieb das Domkantorat bei dem ersten

---

<sup>709</sup> ebd., S. 592

<sup>710</sup> vgl. Joachim Kremer, Joachim Gerstenbüttel (1647-1721) im Spannungsfeld von Oper und Kirche. Hamburg 1997. S. 72

<sup>711</sup> vgl. J. Kremer, Das norddeutsche Kantorat. S. 91

<sup>712</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 228 f.

<sup>713</sup> vgl. ebd., S. 229

<sup>714</sup> ebd., S. 230

<sup>715</sup> zitiert nach: ebd., S. 230

<sup>716</sup> vgl. J. Kremer, Joachim Gerstenbüttel. S. 201

<sup>717</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 241

Violisten der Ratsmusik (seit 1682: Friedrich Nikolaus Brauns) – die Auseinandersetzung eskalierte soweit, dass es Gerstenbüttel verboten wurde, im Dom zu musizieren<sup>718</sup>; 1687 gab Gerstenbüttel nach 13 Jahren Streitigkeiten, nachdem er mit Geld abgefunden worden war, seinen Kampf um das Domkantorat auf<sup>719</sup>.

Die Zentrierung des musikalischen Lebens auf den Kantor der Stadt war unter Gerstenbüttel verloren gegangen, seine Position war insgesamt deutlich schwächer als noch zu Selles Zeiten<sup>720</sup>, größere kirchenmusikalische Aufführungen waren selten geworden, hingegen fand die Oper bei Bürgerschaft und Rat wachsende Zustimmung<sup>721</sup>. Gerstenbüttel starb 1721 in Hamburg, sein Nachfolger wurde Georg Philipp Telemann (1681-1767)<sup>722</sup>.

Becker musste trotz der massiven Eingaben Gerstenbüttels nicht auf die Leitung der Dommusik verzichten: Er behielt dieses Amt bis zu seinem Tode und war somit für die vierzehntägig stattfindenden Kirchenmusiken am Dom verantwortlich<sup>723</sup>.

#### **d. Becker und Matthias Weckmann**

Eine von dem organisierten Musikleben Hamburgs unabhängige Institution entstand 1660: Matthias Weckmann (1621-1674) gründete – vermutlich gemeinsam mit zwei musikliebenden Patriziern<sup>724</sup> – das Collegium musicum, das Konzerte ohne liturgische Einbindung für die musikliebende Öffentlichkeit anbot<sup>725</sup>.

Matthias (auch: Mathes) Weckmann wurde 1621 in der Nähe von Mühlhausen geboren; nach dem Tod seines Vaters kam er 1632 nach Dresden<sup>726</sup>, wo er zum einen Sängerknabe an der Hofkapelle<sup>727</sup>, zum anderen Schüler von Heinrich Schütz (1585-1672) wurde<sup>728</sup>, der seine

---

<sup>718</sup> vgl. J. Kremer, Joachim Gerstenbüttel. S. 73

<sup>719</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 242

<sup>720</sup> vgl. J. Kremer, Das norddeutsche Kantorat. S. 176

<sup>721</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 244 f., S. 250 und S. 256

<sup>722</sup> vgl. J. Neubacher, Zu Telemanns musikpädagogischer Position. S. 64

<sup>723</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 220

<sup>724</sup> vgl. Max Seiffert, Matthias Weckmann und das Collegium Musicum in Hamburg. Sammelhefte der Internationalen Musikgesellschaft Nr. 2. Leipzig 1900/01. S. 76-132. S. 111

<sup>725</sup> vgl. G. Jaacks, Hamburg zu Lust und Nutz. S. 65

<sup>726</sup> vgl. Gerhard Ilgner, Matthias Weckmann (ca.1619 – 1674). Sein Leben und seine Werke. Wolfenbüttel 1939. S. 7. Nach anderen Quellen kam er 1628 oder 1629 nach Dresden. Vgl. Pieter Dirksen, "Weckmann". In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil, Band 17. <sup>2</sup>Kassel 2007. Sp. 630-635. Sp. 630

<sup>727</sup> vgl. ebd., Sp. 630

<sup>728</sup> vgl. G. Webber, Northern Europe. S. 178

musikalische Ausbildung maßgeblich prägte<sup>729</sup>. Auf Empfehlung von Schütz konnte Weckmann 1637-1640 mit einem Stipendium des Kurfürsten in Höhe von jährlich 200 Talern in Hamburg von Jacob Praetorius unterrichtet werden<sup>730</sup>, dort lernte er vermutlich auch Heinrich Scheidemann kennen<sup>731</sup>; mit dessen Schüler Johann Adam Reincken (1643-1722) war er befreundet<sup>732</sup>. Nachdem Weckmann nach Dresden zurückgekehrt war, wurde er zum Hoforganisten ernannt, ging aber bereits 1642 nach Nyköping an den Hof des dänischen Kronprinzen Christian<sup>733</sup>. 1647 unterbrach er seine Rückreise nach Dresden für einen längeren Aufenthalt in Hamburg; aus dieser Zeit ist ein Folioband mit Abschriften Weckmanns – vor allem italienischer Meister – überliefert; „am Schlusse des Bandes steht über dem Datum „Hamburgi 15 Junij Ao. 1647“ ein stark verschnörkeltes Monogramm, das in sich die Anfangsbuchstaben von Joh.Ad.Reincken, Heinr. Scheidemann und Matth. W. vereinigt.“<sup>734</sup> Nach seiner Rückkehr nach Dresden lernte Weckmann – vermutlich anlässlich eines musikalischen Wettstreites – Johann Jacob Froberger (1616-1667) kennen, mit dem ihn lebenslange Freundschaft und brieflicher Austausch verband<sup>735</sup>.

Zu der bereits geschilderten Orgelprobe waren Thomas Selle als Kantor, Heinrich Scheidemann für St. Katharinen, Johann Olfen für St. Petri und Johann Praetorius für St. Nikolai, dazu Johann Schop als Leiter der Ratsmusik anwesend<sup>736</sup>. Nach einstimmigem Beschluss und der Einwilligung aus Dresden wurde Matthias Weckmann 1655 Organist an St. Jacobi<sup>737</sup>. Das gute Verhältnis zu den führenden Hamburger Musikern zeigt sich unter anderem auch daran, dass Thomas Selle Pate bei Weckmanns Tochter Eva Christine (1657)<sup>738</sup> und Johann Olfen Pate bei seiner Tochter Sophie Elisabeth (1658) wurde<sup>739</sup>.

---

<sup>729</sup> vgl. P. Dirksen, „Weckmann“. Sp. 630

<sup>730</sup> vgl. Max Seiffert, „Weckmann“. In: Allgemeine Deutsche Biographie. Einundvierzigster Band. Leipzig 1896. S. 379-386. S. 380

<sup>731</sup> vgl. P. Dirksen, „Weckmann“. Sp. 630

<sup>732</sup> vgl. ebd., S. 380

<sup>733</sup> vgl. Ferdinand van Ingen, Philipp von Zesen und die Komponisten seiner Lieder. In: Gudrun Busch u.a. (Hrsg.), Studien zum deutschen weltlichen Kunstlied des 17. und 18. Jahrhunderts. Amsterdam u.a. 1992. S. 53-82. S. 61-67. S. 63

<sup>734</sup> M. Seiffert, „Weckmann“. S. 381

<sup>735</sup> vgl. G. Webber, Northern Europe. S. 178

<sup>736</sup> vgl. L. Krüger, Organistenchronik. S. 204

<sup>737</sup> vgl. ebd., S. 206

<sup>738</sup> vgl. G. Jaacks, Hamburg zu Lust und Nutz. S. 34

<sup>739</sup> vgl. M. Seiffert, „Weckmann“. S. 383

Freundschaftlich verbunden war Weckmann auch mit Gustav Düben und mit seinem Studienfreund Christoph Bernhard<sup>740</sup>, mit dem Dichter Johann Rist war er wohl ebenfalls befreundet<sup>741</sup> und pflegte mit ihm durch das Collegium musicum Kontakt<sup>742</sup>, besonders vertraut war ihm das Werk von Philipp von Zesen: In den Sammlungen „*Schöne Hamburgerin*“ (1668), „*Die Reinweisse Hertzogin*“ (1668) und „*Dichterisches Rosen- und Liljentahl*“ (1670) sind neun Melodien von Weckmann zu finden<sup>743</sup>, daneben auch Vertonungen von Johann Schop, Peter Meier und Diedrich Becker. Matthias Weckmann starb 1674; Christoph Bernhard führte anlässlich der Trauerfeier ein Werk von Weckmann auf, das dieser im Jahr 1663, als die Pest in Hamburg grassierte, komponiert hatte: „*In te Domine speravi*“<sup>744</sup>.

1660 hatte Weckmann „*mit zwei vornehmen Musikliebhabern ein Concertunternehmen, dessen Garantie zunächst 50 Personen durch Unterschrift übernahmen*“<sup>745</sup> – das Collegium musicum gegründet, dessen guter Ruf bald über Hamburg hinaus bekannt wurde: „Manches Band enger persönlicher Beziehungen zwischen den Künstlern ist nachweislich hier geschlungen worden.“<sup>746</sup> Die Konzerte fanden donnerstags im Refektorium des Domes statt – aus dieser Ortsangabe lässt sich nach Meinung von Seiffert schließen, dass es Patrizier gewesen sein müssen, die die Gründung des Collegium musicum vorwärtsgetrieben hatten, denn jeder andere Bürger, vor allem die bei der Stadt angestellten Musiker wären auf die üblichen Aufführungsorte, nämlich die Kirchen der Stadt verwiesen worden<sup>747</sup>. Die Musiker, die bei den Collegiumskonzerten auftraten, kamen aus den Reihen der Ratsmusik und der Rollbrüder<sup>748</sup>; die Höchstzahl der mitwirkenden Musiker war nicht wie in Gottesdiensten auf

---

<sup>740</sup> vgl. Max Seiffert, Vorwort. In: Ders. (Hrsg.), Matthias Weckmann und Christoph Bernhard. Solocantaten und Chorwerke mit Instrumentalbegleitung. (= Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge, sechster Band). Leipzig 1901. S.VI

<sup>741</sup> vgl. M. Seiffert, „Weckmann“. S. 384

<sup>742</sup> vgl. Werner Braun, Die Musik des 17. Jahrhunderts. Laaber 1996. = Carl Dahlhaus (Hrsg.), Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 4. S. 42

<sup>743</sup> vgl. M. Seiffert, „Weckmann“. S. 384

<sup>744</sup> vgl. Norbert Bolin, „Sterben ist mein Gewinn“ (Phil 1, 21). Ein Beitrag zur evangelischen Funeralkomposition der deutschen Sepulkralkultur des Barock. 1550-1750. (= Kasseler Studien zur Sepulkralkultur. Hrsg. von Hans-Kurt Boehlke. Band 5). Kassel 1989. S232

<sup>745</sup> M. Seiffert, „Weckmann“. S. 383

<sup>746</sup> ebd., S. 383

<sup>747</sup> vgl. M. Seiffert, Matthias Weckmann und das Collegium Musicum. S. 112

<sup>748</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 98

acht festgelegt, auch konnte eine entsprechende Sängerschaft die Aufführung ergänzen<sup>749</sup>. Die Festlegung der Konzerte auf Donnerstag rührt wohl von der Vereinbarung der Ratsmusik mit den Rollbrüdern her, die sich 1664 wegen der Streitigkeiten um die Zuteilung von Auftritten bei Hochzeiten unter anderem darauf geeinigt hatten, jeweils am Donnerstag vom Ratsbäcker entsprechend eingeteilt zu werden<sup>750</sup>; man wusste also, dass die nötigen Musiker sich an diesem Tage ohnehin treffen würden, so ließ sich ohne weiteres ein Konzert an die Zusammenkunft anschließen.

Mit Gründung des Collegium musicum war es möglich geworden, unabhängig vom liturgischen Verlauf eines Gottesdienstes ein Programm für interessierte Zuhörer zusammenzustellen; ein „erster Versuch eines öffentlichen, nicht nur an kirchlichen Bedürfnissen Rechnung tragenden Konzertwesens in Hamburg“<sup>751</sup>. In Hamburg herrschte somit offenkundig in der Bürgerschaft Bedarf an Musikdarbietungen außerhalb des Gottesdienstes<sup>752</sup>, man wollte Musik der italienischen Art, aber auch neuere holländische und mitteldeutsche Musik kennenlernen: Nicht umsonst sollten die „besten Sachen aus Venedig, Rom, Wien, München, Dresden etc.“<sup>753</sup> im Rahmen dieser Konzerte zu hören sein – eine Entwicklung, die in Konsequenz 1678 zur Gründung der „Oper am Gänsemarkt“, dem ersten öffentlichen Opernhaus Deutschlands, führen sollte<sup>754</sup>.

Unter den Komponisten, deren Werke im Collegium musicum aufgeführt wurden, waren neben Christoph Bernhard und Matthias Weckmann selbst auch Johann Rosenmüller (1619-1684)<sup>755</sup> und Caspar Förster (1616-1673)<sup>756</sup>:

*„Es erhielt dieses Collegium solchen Ruhm, daß die grössesten Componisten ihre Namen demselben einzuverleiben suchten.“<sup>757</sup>*

---

<sup>749</sup> vgl. Josef Sittard, Christoph Bernhard und das Collegium musicum. In: Hamburger Konzert- und Theaterzeitung. 7. Jahrgang. 1902. Hamburg 1902. S. 1-7. S. 2

<sup>750</sup> vgl. Josef Sittard, Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg: vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart. Hamburg 1890. S. 11 f.

<sup>751</sup> M. Seiffert, Matthias Weckmann und das Collegium Musicum. S. 112

<sup>752</sup> vgl. G. Jaacks, Hamburg zu Lust und Nutz. S. 65

<sup>753</sup> Programm des Collegium musicum. Zitiert nach: M. Seiffert, Matthias Weckmann und das Collegium Musicum. S. 112

<sup>754</sup> vgl. ebd., S. 126 f.

<sup>755</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 223

<sup>756</sup> vgl. K. J. Snyder, Dieterich Buxtehude. S. 54

<sup>757</sup> J. Mattheson, Der musikalische Patriot. S. 127

Nach dem Tode Weckmanns 1674 hatte Diedrich Becker vermutlich die Leitung des Collegiums für kurze Zeit übernommen<sup>758</sup>, bevor die Konzertreihe eingestellt wurde. Es ist allerdings nicht bekannt, ob Becker hierfür eigens komponiert hatte, die Aufführung seiner Werke im Rahmen der Donnerstagskonzerte ist zwar nicht belegt, aber doch wahrscheinlich.

#### e. Becker und Philipp von Zesen

Die Zusammenarbeit mit Philipp von Zesen (1619-1689) brachte einen weiteren Akzent in das kompositorische Schaffen von Becker; er hatte bisher nur Instrumentalwerke wie die „*Musicalischen Frühlings-Früchte*“ (1668) veröffentlicht und trat nun als Liedkomponist in Erscheinung: „*Dichterisches Rosen- und Liljental*“ (1670) enthält zwölf Gedichte in der Vertonung durch Becker<sup>759</sup>.

Philipp (auch: Filip) von Zesen (auch: Caesius; Ritterhold von Blauen) wurde 1619 als Sohn eines Pfarrers in Priorau geboren und studierte zunächst in Wittenberg Theologie<sup>760</sup>, andere Quellen sprechen vom Studium der Rhetorik und Poetik<sup>761</sup>. Er lebte seit 1641 zunächst in Hamburg<sup>762</sup>, doch zahlreiche Reisen und Auslandsaufenthalte, vor allem in den Niederlanden, einige Jahre im Elternhaus in Priorau und als Gesellschafter am Hof in Dessau schlossen sich an<sup>763</sup>, bevor er sich ab 1656 für längere Zeit in den Niederlanden aufhielt<sup>764</sup>. 1672 heiratete er Maria Becker, eine Leinwandhändlerin, und ließ sich in Hamburg nieder<sup>765</sup>; es gibt keinen konkreten Hinweis auf eine verwandtschaftliche Beziehung zwischen Zesens Braut und Diedrich Becker, dennoch ist sie denkbar. 1643 gründete von Zesen die „*Deutschgesinnte Genossenschaft*“, eine Sprachgesellschaft, die in verschiedene Zünfte unterteilt war und zu deren Mitgliedern unter anderem Sigmund von Birken (1626-1681)

---

<sup>758</sup> Im Protokoll des Domkapitels anlässlich der Wiederbelebung des Collegium musicum wurde 1695 die Erlaubnis mit dem Hinweis „*ad Exemplum des seel. Musicanten Diedrich Beckers*“ erteilt. Vgl. G. Jaacks, Hamburg zu Lust und Nutz. S. 66

<sup>759</sup> vgl. digitalisierter Druck: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10123932-8> (4.11.2012)

<sup>760</sup> vgl. Chrystèle Schielein, Philipp von Zesen: Orthographiereformer mit niederländischen Vorbildern? Diss. Erlangen 2002. S. 14

<sup>761</sup> vgl. <http://www.pohlw.de/literatur/sadl/barock/zesen.htm> (4.11.2012)

<sup>762</sup> vgl. M. Krieger, Patriotismus in Hamburg. S. 97

<sup>763</sup> Zesen hatte in die „*Reinweisse Hertzogin*“ ein Gedicht veröffentlicht, das er anlässlich seines Aufenthaltes am Hof von Herzog Johann Georg II von Anhalt-Dessau verfasste. Vgl. Claudius Sittig, Zesens Exaltationen. Ästhetische Selbstnobilisierung als soziales Skandalon. In: Maximilian Bergengruen u.a. (Hrsg.), Philipp von Zesen. Wissen – Sprache – Literatur. Tübingen 2008. S. 95-118. S. 111

<sup>764</sup> vgl. C. Schielein, Philipp von Zesen. S. 14

<sup>765</sup> vgl. Franklin Kopitzsch u.a. (Hrsg.), Hamburgische Biografie. Band 5. Göttingen 2010. S. 396



und Georg Philipp Harsdörffer (1607-1658) gehörten<sup>766</sup>; in der „Fruchtbringenden Gesellschaft“, der größten Sprachgesellschaft dieser Zeit, war er seit 1648 Mitglied („der Wohlsetzende“)<sup>767</sup>.

Der Lyriker und Theoretiker Zesen gilt als einer der ersten deutschen Berufsschriftsteller, doch war dieses Leben von finanziellen Nöten geprägt; er wurde 1653 auf dem Reichstag in Regensburg geadelt und war somit Kaiserlicher Hofpfalzgraf. Philipp von Zesen starb 1689 in Hamburg<sup>768</sup>.

Zesen hatte – im Gegensatz zu Johann Rist, der ebenfalls als Dichter bekannt war und 1658 die Sprachgesellschaft „Elbschwanorden“ gegründet hatte<sup>769</sup> – einen weiter ausgedehnten Kreis von Musikern, mit denen er Kontakt hatte: Neben Peter Meier (auch: Pieter Meyer; Ratsmusikant; Lebensdaten unbekannt), Johann Schop und Diedrich Becker aus Hamburg hatten auch Johann Martin Rubert (auch: Rubbert, Rupert; 1615-1677) aus Stralsund und der Magdeburger Kantor Malachias Siebenhaar (1616-1688) Texte von Zesen vertont<sup>770</sup>; mit Königsberg verband ihn die Kompositionstätigkeit des Kantors Johann Weichmann (1620-1652) und des Domorganisten und Schütz-Schülers Heinrich Albert (1604-1651)<sup>771</sup>.

Zu Peter Meier hatte Becker über den Kreis Zesens hinaus offensichtlich Beziehungen, so hatte er für ein Werk Meiers eine Widmung verfasst:

*„COLLECTANEA Auff Hoher und Fuernehmer Herren Wie auch Theils Christlicher liebwehrter Freunde und guter Goenner Tauffund Zunahmens Buchstaben Aus hochstschuldigster Pflicht In kurtze einfaltige Geistliche Verse und Musicalische Harmonie Canto vel Tenore Solo, Concerts weise gesetzt Und nun zum ersten mahl den Anfang davon heraus gegeben von Peter Meyer. – Hamburg, 1677“<sup>772</sup>.*

In der Sängerbundeszeitung wird Becker als Mitglied der Rosenzunft, einem Teil der Deutschgesinnten Genossenschaft genannt, er soll mit „Der Findende“ bezeichnet worden sein<sup>773</sup>, jedoch hat sich diese Annahme anhand der vorliegenden Mitgliederverzeichnisse

---

<sup>766</sup> vgl. C. Schielein, Philipp von Zesen. S. 14

<sup>767</sup> vgl. ebd., S. 14

<sup>768</sup> vgl. ebd., S. 15

<sup>769</sup> vgl. M. Krieger, Patriotismus in Hamburg. S. 99

<sup>770</sup> vgl. F. van Ingen, Philipp von Zesen und die Komponisten seiner Lieder. S. 59 f.

<sup>771</sup> vgl. ebd., S. 61-67

<sup>772</sup> vgl. ebd., S. 62

<sup>773</sup> vgl. Ohne Verfasser, Musikalische Geographie vom Gau Nordmark. In: Sängerbundzeitung Nordmark. 7. Jahrgang. Nr. 8. Hamburg 1935. S. 122

nicht bestätigen lassen; mit diesem Namen wird eigentlich Jobst Bernhard von Mücheln (1611-1678) bezeichnet<sup>774</sup>.

#### f. Becker als Komponist

1668 erschienen die „*Musicalischen Frühlings-Früchte*“ im Selbstverlag und waren offenkundig so erfolgreich, dass 1673 eine gekürzte Neuauflage unter dem Titel „*Musikalische Lendt-Vruchten*“ in Antwerpen gedruckt wurde. Schon ein Jahr später erschien – wiederum in Hamburg – „*Erster Theil zwey-stimmiger Sonaten und Suiten*“, der durch den nicht erhaltenen „*Ander Theil zwey-stimmiger Sonaten und Suiten*“ (1679) ergänzt wurde. Seit Thomas Selle (1599-1663) Kantor war, wurde es üblich, bei der Bestattung hochstehender Persönlichkeiten figurale Trauermusiken aufzuführen, die zum Teil eigens komponiert wurden<sup>775</sup>; es spricht für Beckers Ruf als Komponist, dass von ihm solche Trauermusiken – „*Selig sind die Todten*“ (1677) und „*Es ist ein grosser Gewinn*“ (1678) – im Druck erschienen.

#### g. Die Oper am Gänsemarkt

Herzog Christian Albrecht lebte seit 1676 aus politischen Gründen zeitweise nicht an seinem Hof in Gottorf, sondern im Hamburger Exil<sup>776</sup>; mit ihm war unter anderem sein Hofkapellmeister Johann Theile (1646-1724) nach Hamburg gegangen<sup>777</sup>: Dieser beantragte 1677 beim Domkapitel, ihm „*einen bequemen Ort im Thumb [gemeint ist der Dom], alss nemblich den Raventer, zu Praesentierung einiger musikalischer Opern nach Italienischer Art*“<sup>778</sup> zu überlassen; Raventer (oder: Reventer) ist aber nichts anderes als das Refektorium des Domes, niederdeutsch auch Remter genannt. Theile wollte das Operschaffen, das er vermutlich durch seinen Lehrer Heinrich Schütz in Weißenfels kennengelernt hatte, nach Hamburg bringen<sup>779</sup>; die Aufführungen sollten an dem Ort stattfinden, an dem auch die Donnerstagskonzerte des Collegium musicum stattgefunden hatten<sup>780</sup>. Ob Theile im Dom

---

<sup>774</sup> vgl. Verzeichnis der Gesellschaftsnamen. In: Martin Bircher (Hrsg.), *Im Garten der Palme. Kleinodien aus dem unbekanntem Barock: die Fruchtbringende Gesellschaft und ihre Zeit*. Ausstellungskatalog der Herzog August Bibliothek Nr. 68. Wolfenbüttel 1992. S. 152-160. S. 155

<sup>775</sup> vgl. L. Krüger, *Die Hamburgische Musikorganisation*. S. 90

<sup>776</sup> vgl. ebd., S. 254

<sup>777</sup> vgl. Irmgard Scheitler, *Deutschsprachige Oratorienlibretti von den Anfängen bis 1730. Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik*. Paderborn 2005. S. 90

<sup>778</sup> Archiv des Domkapitels. Prot.Cap. Cl. VIII, Nr.VI. Nr.6. Zitiert nach: L. Krüger, *Die Hamburgische Musikorganisation*. S. 255

<sup>779</sup> vgl. I. Scheitler, *Deutschsprachige Oratorienlibretti*. S. 90

<sup>780</sup> vgl. L. Krüger, *Die Hamburgische Musikorganisation*. S. 258

Opern nur zeitlich beschränkt aufgeführt werden konnte<sup>781</sup> oder ob ihm die Erlaubnis gänzlich verweigert wurde<sup>782</sup>, ist nicht bekannt – einige Musikfreunde, unter anderem Herzog Christian Albrecht und der Ratsherr Gerhard Schott, schlossen sich zusammen und erreichten die Eröffnung der „Oper am Gänsemarkt“ am 2. Januar 1678 mit „*Adam und Eva oder Der Erschaffene, Gefallene und Aufgerichtete Mensch*“<sup>783</sup>: Der Text dieser geistlichen Oper stammte von Christian Richter (Lebensdaten unbekannt), die Musik von Johann Theile. Danach folgten unter anderem „*Der glücklich steigende Sejanus vorgestellt in einem Singspiel*“ und „*Der unglücklich fallende Sejanus vorgestellt in einem Singspiel*“; die Musik zu den beiden Sejanus-Opern stammte von Nicolaus Adam Strungk<sup>784</sup>.

Zu den ersten Direktoren dieses Opernhauses zählte unter anderem Johann Adam Reincken<sup>785</sup>, der seit 1663 Organist an St. Katharinen war, auch Nicolaus Adam Strungk war an der Oper als Musiker tätig<sup>786</sup>.

Es ist nicht zu belegen, ob Becker Kontakt zur „Oper am Gänsemarkt“ hatte, doch scheint es sehr wahrscheinlich, da er zumindest mit zwei an der Oper engagierten Künstlern engere Beziehungen pflegte: Er kannte Strungk seit seiner Zeit am Celler Hof und musizierte seit 1678 gemeinsam mit ihm in der Ratsmusik; Christian Richter sollte ein Trauergedicht auf Beckers Tod verfassen<sup>787</sup>.

#### **h. Beckers Tod**

Das hohe Ansehen, das Diedrich Becker zu seiner Zeit in Hamburg als Komponist und Musiker genoss, hatte ihm aber offenkundig nicht zu Wohlstand verhelfen können; als er am 12. Mai 1679 starb, hinterließ er seine Erben in so großer Armut, dass sie um Unterstützung

---

<sup>781</sup> vgl. Hans Joachim Marx, Geschichte der Hamburger Barockoper. Ein Forschungsbericht. In: Constantin Floros u.a. (Hrsg.), Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Band 3: Studien zur Barockoper. Hamburg 1978. S. 7 – 34. S. 9

<sup>782</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 255

<sup>783</sup> vgl. Johann Gustav Gallois, Geschichte der Stadt Hamburg. Hamburg 1867. S. 393

<sup>784</sup> vgl. Ernst Otto Lindner, Die erste stehende Deutsche Oper. Berlin 1855. S. 168

<sup>785</sup> vgl. H. J. Marx, Geschichte der Hamburger Barockoper. S. 27

<sup>786</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 257

<sup>787</sup> vgl. F. Berend, Strungk. S. 46

aus der Armenkasse hatten bitten müssen<sup>788</sup>. Dem Läutebuch von St. Petri zufolge fand die Beerdigung am 20. Mai 1679 statt<sup>789</sup>.

Anlässlich seines Todes sind fünf Trauergedichte von Mitgliedern der „*Deutschgesinnten Genossenschaft*“ verfasst worden, die jedoch nicht überliefert sind<sup>790</sup>. Berend erwähnt Christian Richter (Lebensdaten unbekannt) als einen der Verfasser<sup>791</sup>; er war der Dichter von drei Opern, die im ersten Jahr der neuen „*Oper am Gänsemarkt*“ aufgeführt wurden.

Becker wurde im Dom beigesetzt<sup>792</sup>.

## 9. Resümee

Diedrich Becker lebte und arbeitete in seiner Hamburger Zeit in einer Stadt, die sich die vielfältige und niveauvolle Musikpflege zur Aufgabe gemacht hatte. Er hatte Kontakt zu den wichtigen Musikern seiner Zeit, mit manchem verband ihn nicht nur die berufliche und künstlerische Tätigkeit, sondern Freundschaft. Es ist nicht überliefert, wie er als Komponist eingeschätzt wurde, doch als Musiker hatte er sich einigen Ruhm erworben und wird zusammen mit den berühmten Namen seiner Zeit genannt:

*„Die vornehmsten Rats- und Stadt-Musici sind in sonderem Werte wohlgesehen, und hat Hamburg ebenfalls seine Musik-Künstler zur Lust und Beachtung gleich andre Örter vorzustellen. Was vor diesem die drei, als Herr Scheidemann, Sellius und Schop für ausbündige Leute in der Musik gewesen sind, wissen nicht nur die Einwohner, besonderen fremden Reichen, ja selbst hohe Potentaten, im übrigen ist des alten Hieronymus Praetorius, und dessen Sohns seliger Gedächtnisse, wegen ihrer vortrefflichen Kunst wohl zu erwähnen, und Hamburg auch in diesem zu rühmen, daß es nicht nur um edle Musik-künstler sich umtut, sondern sie auch wohl, hoch und wert achtet, gestalt es neulichst auch dem hin und wieder kunstberüchtigten Sidon eine Zeit gehabt, und noch den sinnreichen, ausbündigen Orgel-Künstler, Herrn Weckmann, und vortrefflichen, lieblichen, kunstgeübten Herrn Becker, samt seinen kunstbegabten, gleichseienden Nebengehilfen in Bestallung hält, ja die Kapelle (...) in gutem Wesen*

---

<sup>788</sup> Archiv des Domkapitels, Prot. Cap. Cl. VIII, Nr. VI, Nr. 6. Vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation S. 220

<sup>789</sup> vgl. Register zum Läutebuch St. Petri 1649-1782. o.O. und o.J. (Staatsarchiv Hamburg)

<sup>790</sup> Laut Auskunft der Stadtbibliothek zählen die Trauergedichte auf Beckers Tod zu den Kriegsverlusten: Die bis dahin große Sammlung Hamburger Gelegenheitsdrucke war nicht ausgelagert worden und fiel den Bombenangriffen der Jahre 1943 und 1944 zum Opfer

<sup>791</sup> vgl. F. Berend, Strungk. S. 46

<sup>792</sup> vgl. F. van Ingen, Philipp von Zesen und die Komponisten seiner Lieder. S. 61 f.

*und Stande Gott zu Ehren und Hamburg zur Lust, Ergötzlichkeit und Nutz auf das beste eingerichtet hält.*<sup>793</sup>

Es ist auffällig, dass sich für kurze Zeit nahezu das gesamte Musikleben Hamburgs um Diedrich Becker herum konzentrierte: Becker war bereits seit rund sieben Jahren „*Director musices*“ der Ratsmusik, als Christoph Bernhard im Februar 1674 seine Stellung als Kantor aufgab und nach Dresden zurückging – bis zur Bestellung Gerstenbüttels im Februar 1675 übernahm Becker dieses Amt und gleichzeitig die Leitung der Dommusik; da Matthias Weckmann im Februar des gleichen Jahres verstorben war, leitete Becker auch das Collegium musicum. In diesem einen Jahr war somit die Leitung der kirchlichen, der städtischen und der bürgerlichen Musik in einer Person vereint – eine Aufgabenbündelung, die im weiteren Musikleben Hamburgs nicht noch einmal vorkam: Gerstenbüttel wurde Kantor, erhielt aber nicht die Leitung der Dommusik – diese hatte Becker bis zu seinem Tod inne, danach wurde sie auf den Ratsmusiker Quellmann und dann auf Beckers Nachfolger als Leiter der Ratsmusik, auf Nicolaus Adam Strungk übertragen<sup>794</sup>.

Beckers Zeit als Kantor, Leiter der Ratsmusik und des Collegium musicum kann auch als ein Wendepunkt in der musikalischen Organisation Hamburgs verstanden werden – unter Gerstenbüttel gab es viele Auseinandersetzungen zwischen Kirchenmusik auf der einen Seite und Ratsmusik, aber auch Oper auf der anderen Seite; die musikalischen Institutionen arbeiteten nicht mehr miteinander und konnten daher auch nicht das zuvor mit vereinten Kräften auf hohem Niveau stattfindende Musikleben aufrecht erhalten. Erst Georg Philipp Telemann wird es ab 1722 gelingen, die „Gesamtleitung der musikalischen Kräfte der Stadt“<sup>795</sup> in einer Person zu vereinen – und über die Stellung vorheriger Kantoren wie Selle insofern hinauszugehen, als neben der Kirchenmusik auch Oper und bürgerliches Musikleben in seiner Hand lagen.

---

<sup>793</sup> Kunrat von Höveln, *Der Uhr=alten Deutschen Grossen und des H. Röm. Reichs=Freien An=See=und Handel=Stadt Hamburg Alt=Vorige und noch Iz Zu=Nämende Hoheit / samt allerhand verhandener Glau= und Besähe=währten Altertums Herlichen Gedächtnisse / Den Einheimischen / Aus=Ländischen und Reisenden Fremden zur Nachricht entworfen / und auf das Kürzeste ausgefärtigt.* Lübeck 1668, S. 77 f. Zitiert nach: G. Jaacks, *Hamburg zu Lust und Nutz.* S. 9

<sup>794</sup> vgl. L. Krüger, *Die Hamburgische Musikorganisation.* S. 241

<sup>795</sup> L. Krüger, *Die Hamburgische Musikorganisation.* S. 10

## B. Diedrich Becker im Beziehungsgeflecht seiner Zeit

### I. Netzwerkgedanken als Biographieansatz

Ein möglicher Weg der biographischen Annäherung an einen Künstler ist die bloße Lebensbeschreibung unter Berücksichtigung der historischen Umstände; sind nur wenige Befunde gesichert wie bei Diedrich Becker, so gelangt dieser Ansatz rasch an seine Grenzen. Eine andere Möglichkeit besteht in der Darstellung des Musikers wie auch seines Werkes im Kontext tatsächlicher, aber auch möglicher Kontakte zu anderen Personen seiner Zeit. Wird dieses Beziehungsgeflecht betrachtet, so ergibt sich ein aufschlussreicheres Bild als durch das bloße Beschreiben seiner Umgebung: So lässt sich aus den vorhandenen Quellen nicht ohne weiteres erklären, warum Becker von Woldenhorn nach Celle wechselte, bedenkt man jedoch die indirekten Beziehungen, die sich etwa durch Thomas Baltzar zu Nicolaus Adam Strungk ergeben haben könnten, so erschließen sich Erklärungsansätze, die biographische Lücken füllen können. Die besondere Bedeutung indirekter und loser Beziehungen<sup>796</sup> liegt nach netzwerktheoretischen Überlegungen beispielsweise im Wissensaustausch in Situationen beruflicher Veränderung<sup>797</sup>, da in direkten Beziehungen alle wichtigen Kenntnisse als bereits bekannt vorausgesetzt werden können, vor allem, wenn es sich um intensive Verbindungen handelt; neue Informationen gelangen somit durch den Kontakt und den Wissensaustausch mit einer anderen, dritten Person („tertius iungens“<sup>798</sup>) in die ursprüngliche Beziehung – zufällig entstandene Gespräche, das Erwähnen von weiteren Bekannten, aber auch die Weitergabe von Informationen, die erst durch die Kontaktaufnahme an Bedeutung gewinnen, vermitteln ihrerseits Beziehungen, die auf dem direkten Wege so nicht entstanden wären<sup>799</sup>; ein Akteur, der vorher ohne Bedeutung erschien, schließt nun die Lücke der Beziehungen, weil er die miteinander unbekannt

---

<sup>796</sup> vgl. J. Glückler, Herausforderungen

<sup>797</sup> vgl. Boris Holzer, Netzwerktheorie. In: Georg Kneer u.a.(Hrsg.), Handbuch soziologische Theorien. Wiesbaden 2009. S. 253-276. S. 257 f.

<sup>798</sup> vgl. J. Glückler, Herausforderungen

<sup>799</sup> vgl. Christine B. Avenarius, Starke und Schwache Beziehungen. In: Christian Stegbauer u.a.(Hrsg.), Handbuch Netzwerkforschung. Wiesbaden 2010. S. 99-111. S. 99 und 105

Personen verbindet<sup>800</sup>. Es entstehen so neue Chancen und Beziehungen, die nachhaltigen Einfluss auf die handelnden Personen haben können<sup>801</sup>.

Da im Fall von Diedrich Becker nur wenig über seine Kontakte zu anderen Personen seiner Zeit bekannt ist, muss auch hier mit Hypothesen und Vermutungen gearbeitet werden, doch kann Becker so beispielhaft als Teil eines größeren Beziehungsgeflechtes von Musikern, Komponisten, aber auch anderen historischen Persönlichkeiten dargestellt werden.

## II. Familie und Ausbildung

Geht man von der wie oben geschildert wahrscheinlicheren Variante aus, dass Diedrich Becker in Hamburg geboren und aufgewachsen war, so war er vermutlich schon früh vertraut mit Musik – sei es durch Verwandte, die als Musiker tätig waren, sei es durch die schulische Ausbildung: Mindestens zwei Mitglieder der Familie Becker sind als Ratsmusiker zu Beckers Lebzeiten zu belegen: Franz II. Becker (1607-1659; Bassgeiger)<sup>802</sup> und Balthasar Becker (1618/1627-nach 1686; Violist)<sup>803</sup>. Nach dem Läutebuch St. Petri<sup>804</sup>, also dem Verzeichnis der Sterbefälle im Kirchsprengel von St. Petri, bei denen die Sterbeglocke geläutet wurde und für die entsprechendes Läutegeld gezahlt werden musste, finden sich weitere Angehörige mit Namen Becker, die mit Hinrich, dem vermuteten Vater von Diedrich Becker verwandt waren: eine Schwester (+ 2.11.1669), eine Tochter(+ 3.11.1670) und ein Sohn (+ 16.2.1673), seine Frau (+ 23.8.1689)<sup>805</sup> und auch er selbst (+ 7.3.1669). Eine am 18.9.1662 verstorbene Margarethe Becker könnte eine der Töchter von Dietrich gewesen sein, in Frage kämen die in Woldenhorn geborene Margaretha (getauft am 18.9.1653)<sup>806</sup>, aber auch die in Celle geborene Margaretha Christian (getauft am 15.1.1660)<sup>807</sup>; der Tod von Diedrich Beckers Frau ist für 1669 belegt (27.8.1669). Trifft mithin die Annahme zu, dass Hinrich Diedrichs Vater gewesen ist, so hat Diedrich Becker in Hamburg im gleichen Kirchen-

---

<sup>800</sup> vgl. Manfred Fuchs, Sozialkapital, Vertrauen und Wissenstransfer in Unternehmen. Wiesbaden 2006. S. 133 und S. 139

<sup>801</sup> vgl. J. Glückler, Herausforderungen

<sup>802</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 215

<sup>803</sup> vgl. ebd., S. 218

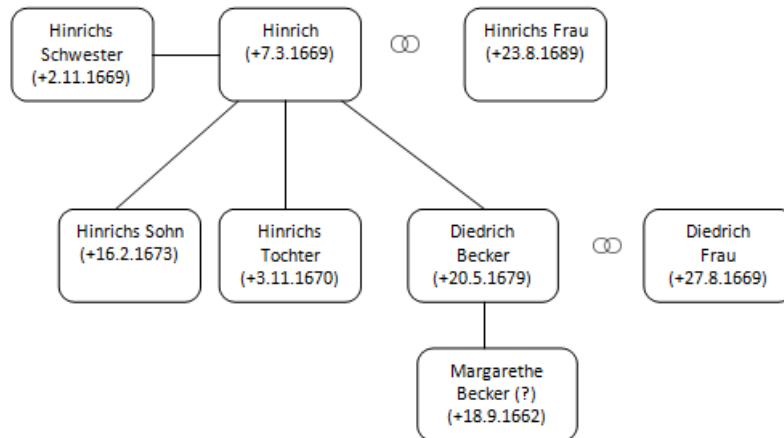
<sup>804</sup> Staatsarchiv Hamburg

<sup>805</sup> Nach den Lebensdaten ist zu vermuten, dass es sich bei dieser Frau nicht um Diedrich Beckers Mutter handelt.

<sup>806</sup> vgl. Angaben des Kirchenbuches von Woldenhorn 1656, siehe Anhang

<sup>807</sup> vgl. H. Müller, Die Celler Jahre. S. 42

sprengel wie seine Familie gewohnt und hatte vermutlich auch Kontakt mit seinem Vater, seiner mutmaßlichen Stiefmutter, seiner Tante und seinen Geschwistern.



Inwieweit Ulricus Becker, der auf der Elbinsel Krautsand Schulmeister und später Pfarrer (1682) wurde<sup>808</sup>, mit Diedrich verwandt war, ist ebenso ungeklärt wie die mögliche Beziehung zu Heinrich Becker, der als Alchemist in Untersuchungshaft gekommen war und dort 1632 starb<sup>809</sup>; denkbar ist, dass er als Hinrichs Sohn nach diesem benannt worden war, es sich somit also um einen älteren Bruder von Diedrich handeln könnte.

Entscheidender sollte aber wohl die Schulzeit am Johanneum gewesen sein; als Becker dort vermutlich zur Schule ging, war Erasmus Sartorius (1577-1637) als Kantor tätig<sup>810</sup>: Seine Stärke lag vor allem im Unterrichten der Schüler in Gesang, seine Methoden hatte er 1635 in „*Institutionum musicarum Tractatio nova et Brevis Duobus Libris*“ veröffentlicht<sup>811</sup>, wobei „notwendig der rein theoretische Lehrstoff zu Gunsten der praktischen Übungen eingeschränkt werden“<sup>812</sup> musste. Da Sartorius in seinem Regelwerk Beispiele für das praktische Musizieren nennt, kann auf das Repertoire des Figuralchores am Johanneum geschlossen werden, also mithin auf die Werke, die wohl auch Becker mitsang: Geistliche Vokalkompositionen verschiedener Komponisten, oft genannt werden Werke von Hieronymus Praetorius, Orlando di Lasso, Jacob Handl (auch: Jacobus Gallus), aber auch Valentin

<sup>808</sup> vgl. <http://www.elbinsel-krautsand.de/chronik1.html> (31.7.2012)

<sup>809</sup> vgl. [http://www.alt-bramstedt.de/Inhalt/Schloss\\_Gut\\_Muehle/Wiebeke\\_Kruse\\_-\\_Lorenzen-Schmi/wiebeke\\_kruse\\_-\\_lorenzen-schmidt.htm](http://www.alt-bramstedt.de/Inhalt/Schloss_Gut_Muehle/Wiebeke_Kruse_-_Lorenzen-Schmi/wiebeke_kruse_-_lorenzen-schmidt.htm) (31.7.2012)

<sup>810</sup> vgl. Joachim Anton Rudolf Janssen, Ausführliche Nachrichten über die sämmtlichen evangelisch-protestantischen Kirchen und Geistlichen der freyen und Hansestadt Hamburg und ihres Gebietes, sowie über deren Johanneum, Gymnasium, Bibliothek, und die dabey angestellten Männer. Hamburg 1826. S. 387

<sup>811</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 42

<sup>812</sup> vgl. ebd., S. 43



Haußmann und Nicolaus Langius, die der Kirche St. Jacobi Sammlungen eigener Werke widmeten<sup>813</sup>. Ebenso wichtig für Beckers musikalische Ausbildung war wohl der Organist der Nikolai-Kirche, Johann Praetorius (um 1595-1660)<sup>814</sup>, denn Beckers erste Anstellung war die eines Organisten, denkbar ist somit eine musikalische Ausbildung in dem Kirchspiel, in dem Becker getauft wurde. Johann Praetorius war der Sohn von Hieronymus Praetorius (1560-1629), der Organist an St. Jacobi gewesen war und dessen Werke im Johanneum musiziert wurden<sup>815</sup>; auch der Vater von Hieronymus – Jacobus d.Ä. (vor 1550-1629) – war Organist an St. Jacobi gewesen<sup>816</sup>, der Bruder von Johann – Jacobus d.J. (1586-1651) – wurde ebenfalls Organist (an St. Petri) und war von Heinrich Schütz (1585-1672) als Lehrer für Matthias Weckmann (um 1616-1674) empfohlen worden<sup>817</sup>. Beide Brüder wurden zunächst wohl von ihrem Vater unterrichtet, waren aber dann Sweelinck-Schüler, ein dritter Bruder – Hieronymus – wurde Pfarrer. Trifft die Annahme zu, dass Becker Schüler von Johann Praetorius war, so lässt sich der indirekte Einfluss Jan Pieterszoon Sweelincks (1562-1621) auf Beckers Organistentätigkeit denken. Da es aber weder Berichte über Beckers Tätigkeit als Organist gibt noch eigene Kompositionen für Orgel überliefert sind, bleibt diese Annahme unbestätigte Spekulation; nichtsdestoweniger kann davon ausgegangen werden, dass Becker – wie viele andere Organisten seiner Zeit – direkt oder indirekt durch den „hamburgischen Organistenmacher“<sup>818</sup> Sweelinck in seinem musikalischen Schaffen nachhaltig beeinflusst wurde.

---

<sup>813</sup> vgl. ebd., S. 44

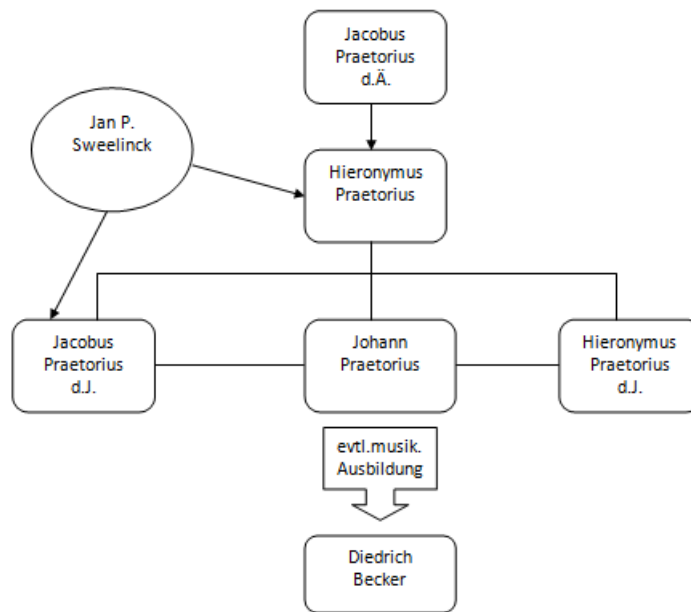
<sup>814</sup> vgl. ebd., S. 141

<sup>815</sup> vgl. ebd. S. 139 und S. 44

<sup>816</sup> vgl. ebd., S. 138

<sup>817</sup> vgl. ebd., S. 142 f.

<sup>818</sup> vgl. J. Mattheson, Ehrenpforte. S. 332



Das Entstehen eines Phänomens wie der sogenannten „norddeutschen Organistenschule“<sup>819</sup> ist nicht allein durch die eigentliche Schülerzahl Sweelincks zu begründen, vielmehr entsteht es durch die Vermittlung einer eigenen Technik und Musikauffassung von Schülern an deren Schüler. Im Falle Beckers fehlt sowohl die direkte Verbindung zu Sweelinck als auch jeglicher Nachweis über den Inhalt seiner praktischen Organistentätigkeit; Johann Praetorius als Lehrer angenommen kann das aufgezeigte Beziehungsnetz aber den Kontakt Sweelincks zur Musikerfamilie Praetorius nachweisen und somit den indirekten Einfluss auf Beckers möglich erscheinen lassen, Vermittler wären hierbei Sweelincks Schüler Jacobus d.J. und Hieronymus.

### III. Die erste Anstellung: Woldenhorn

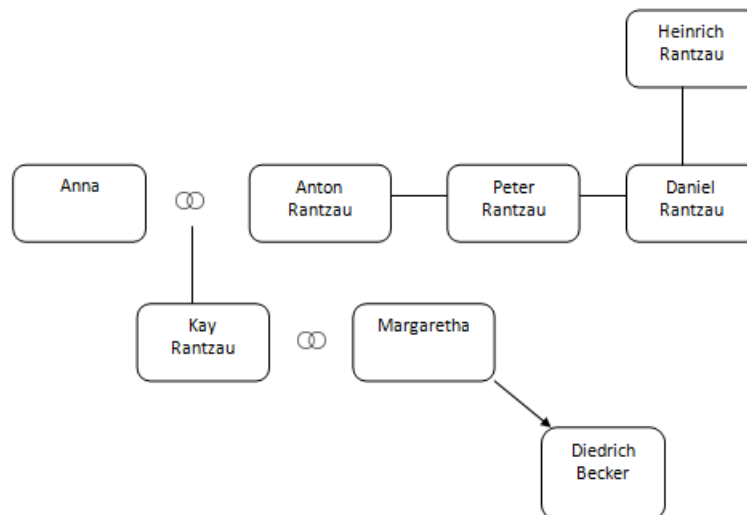
Durch seine Anstellung als Organist in Woldenhorn<sup>820</sup> hatte Diedrich Becker Kontakt zu einer der einflussreichsten Familien in Schleswig-Holstein, nach der in einem Geschichtswerk sogar der Zeitraum zwischen Reformation und Dreißigjährigem Krieg benannt wird: „Rantzausches Zeitalter“<sup>821</sup>. Wirtschaftlich und politisch von erheblichem Einfluss bemühte sich die Familie Rantzau um Kunst und Kultur – vor allem Heinrich (1526-1598), der als „Fugger des

<sup>819</sup> Diese Bezeichnung wird beispielsweise von Handschin gebraucht, vgl. Jacques Handschin, Musikgeschichte im Überblick. Luzern 1948. S. 312; Kornmüller geht sogar so weit, Sweelinck als „Vater der norddeutschen Organistenschule“ zu bezeichnen. Vgl. Utto Kornmüller, Lexikon der kirchlichen Tonkunst. Band 1. Regensburg 1891. S. 233.

<sup>820</sup> vgl. W. Albers, Die ältesten Küster. S. 13f.

<sup>821</sup> vgl. Otto Brandt u.a., Geschichte Schleswig-Holsteins. Ein Grundriss. Kiel 1981. S. 174 ff

Nordens“<sup>822</sup> bezeichnet wurde, trat auch als Mäzen auf und hatte unter anderem eine der bedeutendsten Bibliotheken seiner Zeit in seinem Besitz. Sein Enkel Christian (1614-1663) war Mitglied der „Fruchtbringenden Gesellschaft“ („der Gezierte“)<sup>823</sup>, weitläufig mit ihm verwandt war der erste Besitzer von Woldenhorn Daniel Rantzau (1529-1569); für ihn dichtete Heinrich einen Nachruf, der in deutscher und lateinischer Sprache auf dem Epitaph seiner Grabstelle in der Catharinenkirche in Westensee steht<sup>824</sup>. Daniels Bruder Peter ließ die Woldenhorner Kirche erbauen<sup>825</sup>, und Daniels Neffe Kay gab die Orgel in der Woldenhorner Kirche in Auftrag<sup>826</sup>, an der Diedrich Becker zwischen 1642 und 1654 seinen Dienst als Organist tat; seine Anstellung hatte vermutlich Margaretha vorgenommen, da ihr Mann Kay zu dieser Zeit inhaftiert war<sup>827</sup>.



Beckers Stellung war an der Peripherie des Familiennetzes der Rantzaus angesiedelt, er hatte keine zentrale Position und keine Möglichkeit der Einflussnahme auf andere Akteure; in dieser Situation konnte er nur von der Bedeutsamkeit des kulturell und wirtschaftlich wichtigen Adelsgeschlecht profitieren, indem er vielleicht bei der Bewerbung in Schweden auf seine Anstellung bei den Rantzaus verwies.

<sup>822</sup> H. Haefs, Ortsnamen. S. 78

<sup>823</sup> vgl. R. Vierhaus, Deutsche biographische Enzyklopädie. Band 9. S. 178

<sup>824</sup> vgl. C. von Rantzau, Das Haus Rantzau. S. 91

<sup>825</sup> vgl. H. H. Rahlf u.a., Geschichte Ahrensburgs. S. 26

<sup>826</sup> vgl. ebd., S. 38

<sup>827</sup> vgl. W. Albers, Die ältesten Küster. S. 13

Friedrich Stellwagen (1603-1660) hatte als einen seiner ersten Gesamtaufträge die Orgel in der Woldenhorner Kirche erbaut<sup>828</sup>, er hatte bei Gottfried Fritzsche (1578-1638) gelernt<sup>829</sup>; dieser wiederum war nicht nur Stellwagens Lehrmeister und Schwiegervater, sondern auch der Stiefvater von Johann Rist (1607-1667)<sup>830</sup>, dem Pfarrer und Dichter, der zahlreiche Choräle verfasste, die unter anderem auch von Diedrich Becker vertont wurden<sup>831</sup>. Fritzsche war ein bekannter und geschätzter Orgelbauer: So beschrieb Michael Praetorius (1571-1621) die von Fritzsche erbaute Orgel der Schlosskapelle in Dresden<sup>832</sup>, und die Hamburger Organisten Heinrich Scheidemann (1596-1663) und Jakob Praetorius d.J. empfahlen ihn für den Neubau der Orgel in St. Maria Magdalenen<sup>833</sup>. Hier lässt sich abermals eine Verbindung zu dem berühmten Jan Pieterszoon Sweelinck erkennen, denn beide – Scheidemann und Praetorius – waren Schüler bei ihm gewesen<sup>834</sup>: Wenn nun Scheidemann und Praetorius sich gemeinsam für Fritzsche als Orgelbauer aussprachen, da seine Orgeln wohl dem Klangideal beider Sweelinck-Schüler entsprachen, kann das als indirekte Empfehlung Sweelincks verstanden werden. In gewisser Weise steht demnach auch die Stellwagen-Orgel in Woldenhorn in einer Tradition, die durch den großen „hamburgischen Organistenmacher“<sup>835</sup> Jan P. Sweelinck begründet wurde – und Diedrich Becker als möglicher Schüler dieser „norddeutschen Orgelschule“<sup>836</sup> konnte somit an einem Instrument arbeiten, das wohl durchaus der Klangvorstellung einer durch Sweelinck geprägten Generation von Organisten entsprach.

Die Woldenhorner Orgel weist auf die Verbindung zu einer weiteren Musiker-Familie der Zeit hin: Der erste Organist wurde von Kay Rantzau angestellt und hieß Johannes Hasse<sup>837</sup>; er war vermutlich mit Petrus Hasse (um 1575-1640), der als Orgel-Gutachter in den Rechnungsbüchern genannt wird, verwandt<sup>838</sup>. Petrus, seine Söhne und seine Enkel sind als Organisten nachzuweisen, sein Urenkel ist der Komponist Johann Adolf Hasse (1699-1783);

---

<sup>828</sup> vgl. D. E. Bush, *The Organ*. S. 538

<sup>829</sup> vgl. ebd., S. 538

<sup>830</sup> vgl. Wilibald Gurlitt, *Der Kursächsische Hoforgelmacher Gottfried Fritzsche*. In: Helmuth Osthoff u.a. (Hrsg.), *Festschrift Arnold Schering zum 60. Geburtstag*. Berlin 1937. S. 106-124. S. 118

<sup>831</sup> z.B. „*O Jesu nie beflecktes Lamm*“

<sup>832</sup> vgl. Delores Bruch, „Fritzsche“. In: Douglas Earl Bush, *The Organ. An Encyclopedia*. New York 2006. S. 213 f.

<sup>833</sup> vgl. G. Fock, *Hamburgs Anteil am Orgelbau*. S. 342 f.

<sup>834</sup> vgl. J. Mattheson, *Ehrenpforte*. S. 332

<sup>835</sup> vgl. ebd., S. 332

<sup>836</sup> vgl. Karl H. Wörner, *Geschichte der Musik*. Göttingen 1954. S. 267

<sup>837</sup> vgl. W. Albers, *Die ältesten Küster*. S. 13

<sup>838</sup> vgl. J. Hennings, *Das Musikergeschlecht der Hasse*. S. 51

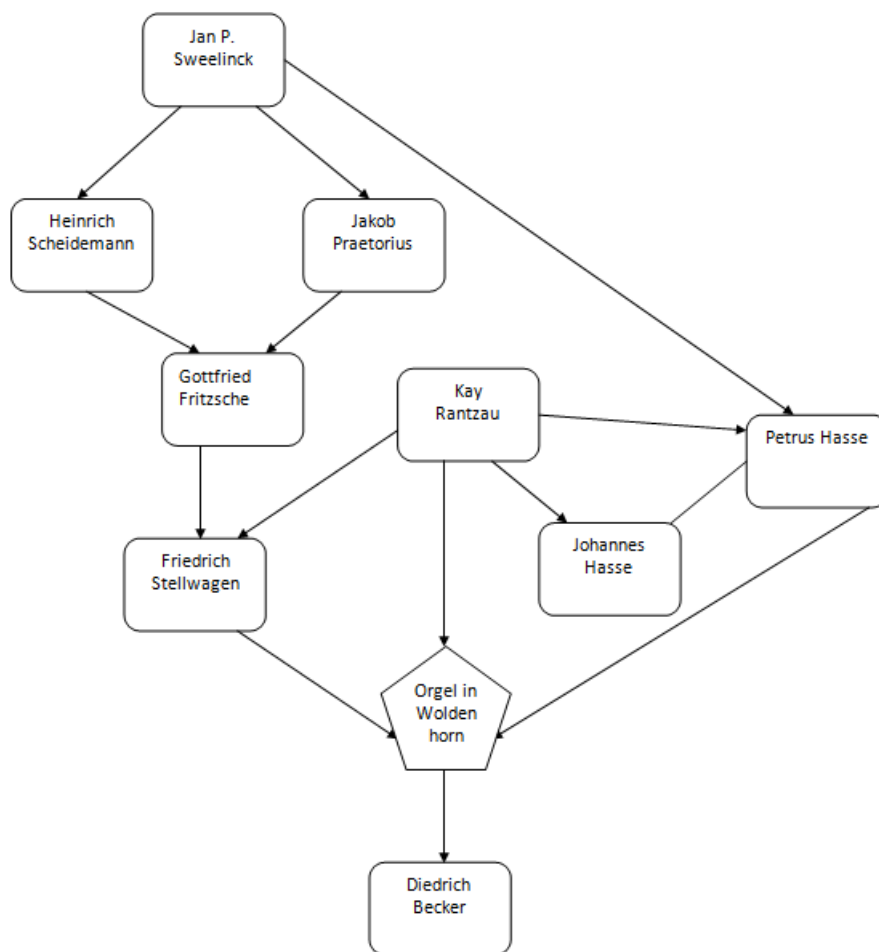
darüber hinaus hatte Petrus Hasse bereits in Lübeck mit Stellwagen Kontakt gehabt, da dieser an St.Marien einen Erweiterungsumbau vorgenommen hatte<sup>839</sup>, und er war vermutlich wie Scheidemann und Praetorius ein Schüler von Sweelinck gewesen<sup>840</sup>.

Wenngleich in Netzwerkdarstellungen nur Beziehungen zwischen Akteuren der gleichen Ebene aufgezeichnet werden, lässt sich anhand dieser Graphik genau erkennen, inwieweit das Ereignis „Orgelbau in Woldenhorn“ Musiker wie Handwerker miteinander verband und wie weit der Einfluss Sweelincks reichte: Seine Schüler waren Scheidemann, Praetorius und Petrus Hasse; zwei von ihnen (Scheidemann und Praetorius) arbeiteten mit dem Orgelbauer Fritzsche zusammen, der seinerseits Stellwagen ausgebildet hatte. Der Gutsherr Kay Rantzau beauftragte nicht nur Stellwagen mit dem Orgelbau, sondern auch Petrus Hasse mit der Begutachtung und dessen mutmaßlichen Sohn Johannes als ersten Organisten. Diedrich Becker, dem Nachfolger von Johannes Hasse, stand somit als Instrument seiner ersten Anstellung eine Orgel zur Verfügung, die dem Klangideal der sogenannten „norddeutschen Orgelschule“ entsprach und das er, geht man von seiner musikalischen Prägung in Hamburg aus, auch in entsprechender Manier gespielt haben dürfte.

---

<sup>839</sup> vgl. K.J. Snyder, *Partners in Music Making*. S. 235

<sup>840</sup> ebd.



Kay Rantzau, der im obigen Schema im Mittelpunkt des Geschehens zu stehen scheint, hatte keinen Kontakt zu den direkt mit Sweelinck verbundenen Akteuren Scheidemann und Praetorius, auch der Orgelbauer Fritzsche hatte wohl nicht mit ihm zu tun, doch zeigt sich hier wiederum der auch über mehrere Knoten reichende Einfluss Sweelincks, ist doch der Orgelbau von Fritzsche und Stellwagen durch Sweelinck-Schüler nachhaltig beeinflusst<sup>841</sup>, somit wohl auch die Orgel, die Kay Rantzau dank seiner finanziellen Lage bauen lassen konnte. Ein interessanter Ansatz, um diese These der weitreichenden Wirkung von Sweelinck auf den Orgelbau in Norddeutschland zu überprüfen, wäre ein Vergleich des klanglichen Spektrums verschiedener Orgeln, speziell der Registerwahl; hier entsteht die Frage, inwieweit sich der Einfluss mit der Anzahl der Vermittler abschwächt oder ob ein Klangideal über einen längeren Zeitraum mit Hilfe des Orgelbaus gepflegt wurde. Becker als Nutznießer des Orgelbaus hatte wiederum keinen Einfluss auf andere Akteure, doch verknüpfen sich in

<sup>841</sup> vgl. Rudolf Faber u.a., Handbuch Orgelmusik: Komponisten, Werke, Interpretation. Kassel 2002. S. 9

seiner Person die möglicherweise in Hamburg erhaltene Ausbildung eines Sweelinck-Enkelschülers und die Praxis an einem entsprechenden Instrument.

#### IV. Becker in Schweden

Die Hintergründe für Beckers Entscheidung, 1654 die Anstellung in Woldenhorn zu verlassen und nach Schweden an den Hof von Magnus de la Gardie (1622-1686) zu wechseln, sind nicht bekannt, auch hier ist man auf Spekulationen angewiesen. Denkbar ist, dass Teile des schwedischen Heeres, die im Dreissigjährigen Krieg in Holstein stationiert gewesen waren<sup>842</sup>, den Kontakt nach Schweden hergestellt haben könnten, denn bei den Hochzeiten schwedischer Söldner in der Woldenhorner Kirche, die durch die Kirchenbücher zu belegen sind<sup>843</sup>, hatte auch der Organist Becker zu musizieren; ebenso könnte Becker durch musikalische Ausgestaltung von anschließenden Feierlichkeiten bekannt geworden sein. In jedem Falle hatte Magnus de la Gardie als Förderer der Künste weitreichende Kontakte<sup>844</sup> und die notwendigen finanziellen Mittel, um Musiker aus ganz Europa anwerben zu können<sup>845</sup> und so die kulturelle Entwicklung Schwedens voranzutreiben<sup>846</sup>: Neben Becker waren Hartwig Ziesich, über den keine weiteren Informationen vorliegen, und Thomas Baltzar (um 1631-1663) durch Magnus de la Gardie engagiert worden<sup>847</sup>.

Die Familie de la Gardie war für die schwedische Geschichte sowohl politisch als auch kulturell bedeutend<sup>848</sup>: Der Großvater von Magnus, Pontus, war ein Günstling von König Johann III., wurde von ihm 1569 zum Freiherrn von Ekholmen geadelt und hatte dessen illegitime Tochter Sofia geheiratet<sup>849</sup>. Ihre Tochter Brita war mit Gabriel Oxenstierna, dem Bruder des späteren Reichskanzlers und Vormundschaftsregenten von Königin Christina verheiratet<sup>850</sup>; Sohn Johan war schwedischer Staatsmann; Sohn Jacob war Militärexperte, er erhielt Läckö als Lehen und gehörte ebenfalls zur Vormundschaftsregierung. Jacob heiratete

---

<sup>842</sup> vgl. H. H. Rahlf u.a., Geschichte Ahrensburgs. S. 131

<sup>843</sup> vgl. ebd., S. 131

<sup>844</sup> vgl. Heiko Droste, Unternehmer in Sachen Kultur. Die Diplomaten Schwedens im 17. Jahrhundert. In: Thomas Fuchs u.a. (Hrsg.), Das eine Europa und die Vielfalt der Kulturen. Kulturtransfer in Europa 1500-1800. Berlin 2003. S. 205-226. S. 218

<sup>845</sup> vgl. E. Kjellberg, Die Musik an den Höfen. S. 99 f.

<sup>846</sup> vgl. Kungliga Biblioteket, Magnus Gabriel De la Gardie. S. 4

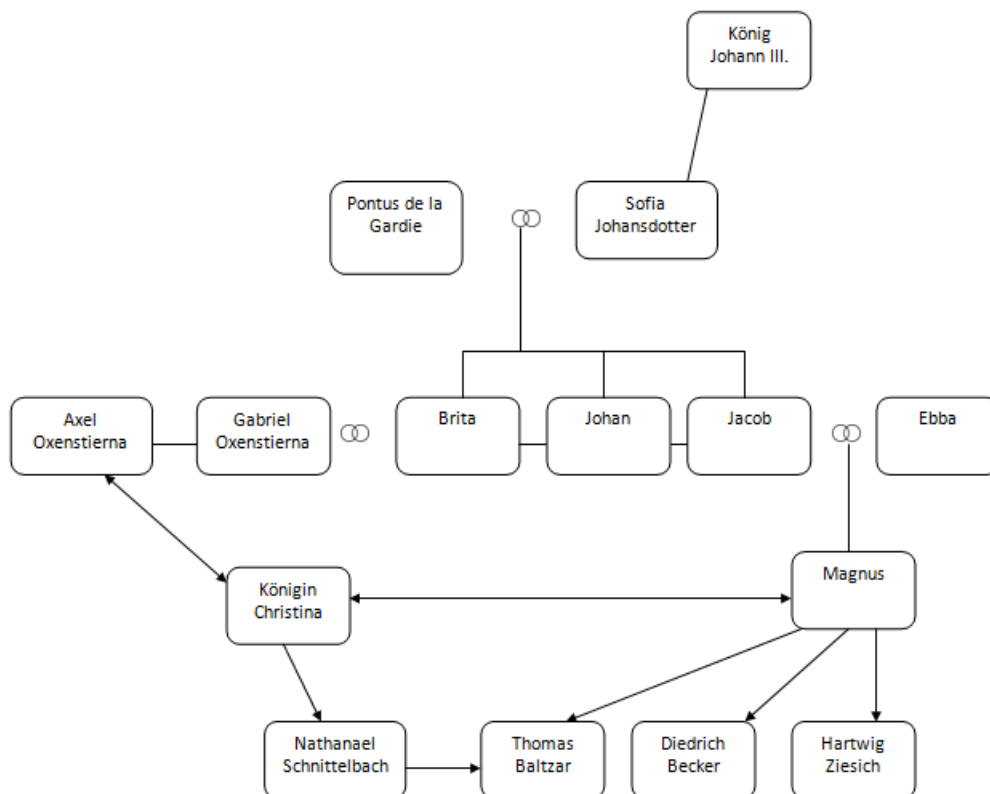
<sup>847</sup> vgl. F. Krummacher. S. 209

<sup>848</sup> vgl. E. Kjellberg, Die Musik an den Höfen. S. 99 f.

<sup>849</sup> vgl. vgl. F. O. von Nordenflycht, Die schwedische Staats-Verfassung. S. 114

<sup>850</sup> vgl. <http://www.uni-protokolle.de/Lexikon/Gardie.html> (19.11.2012)

Ebba geborene Brahe<sup>851</sup>, ihr Sohn war Magnus de la Gardie, der Jugendfreund und Günstling von Königin Christina.



Anhand dieser Verbindungen wird deutlich, wie eng das schwedische Königshaus und der schwedische Hochadel miteinander verflochten waren. Musiker wie Nathanael Schnittelbach (1633-1667) waren in der „Stormaktstiden“<sup>852</sup> engagiert worden, einer Zeit, in der Schweden nicht nur politisch zur europäischen Großmacht aufgestiegen war<sup>853</sup>, sondern auch kulturell vielfältige Kontakte knüpfte<sup>854</sup>. Auch hier mag Becker wieder von der Anstellung bei einem namhaften Adligen seiner Zeit profitiert haben: Er hatte – ähnlich wie in Woldenhorn – wiederum nur am Rande mit Adel und Königshaus zu tun, doch konnte er seinen Schwedenaufenthalt als Empfehlung für seinen weiteren Berufsweg nutzen; zumindest verwies er im Vorwort zu den „Frühlings-Früchten“ auf seine solchermaßen entstandenen Kontakte, um sich als weltgewandten Komponisten darzustellen:

<sup>851</sup> vgl. ebd.

<sup>852</sup> auf deutsch: Großmachtzeit

<sup>853</sup> vgl. H. G. Schröter, Geschichte Skandinaviens. S44

<sup>854</sup> vgl. E. Kjellberg, Die Musik an den Höfen. S. 95 ff.



*„ich nach meiner Wenigkeit an Königl. und Fürstl. Höfen / umb in der Music etwas rechtes zu erfahren / eine geraume Zeit mich aufgehalten“*

Zudem konnte er auf diese Weise wie auch andere Komponisten unterschiedliche Einflüsse erleben und diese vermutlich auch in eigener Musik verarbeiten, wie die Sammlung Gustav Düben zeigt: Sie enthält Werke deutscher, niederländischer und vieler anderer Komponisten, die in dieser Zeit für Schweden von Bedeutung waren und spiegelt so die „Musikkultur des Ostseeraums“<sup>855</sup> wider. Hier sind Kompositionen der nachweislich einflussreichen Komponisten der Zeit wie Jan Pieterszoon Sweelinck und William Brade<sup>856</sup> ebenso überliefert wie Werke von Nathanael Schnittelbach und Diedrich Becker<sup>857</sup>.

In der schwedischen Hofkapelle hatte Thomas Baltzar zunächst unter der Leitung von Andreas Düben (1597-1668) musiziert; dieser war ebenfalls ein Schüler Sweelincks gewesen. Sein Sohn Gustav Düben (um 1628-1690) folgte ihm als Organist und Hofkapellmeister nach, kann also ebenfalls zu der Enkelschüler-Generation Sweelincks gezählt werden.

Durch Baltzar entstanden für Becker indirekte Kontakte zu wichtigen Musikern seiner Zeit: Baltzar hatte Unterricht bei Franz Tunder (1614-1667), Paul Bruhns (um 1612-1655) und Nicolaus Bleyer (1591-1658)<sup>858</sup>. Franz Tunder war als Organist der Marienkirche in Lübeck Nachfolger des Petrus Hasse<sup>859</sup> und Vorgänger von Dieterich Buxtehude (1637-1707) gewesen, der auch sein Schwiegersohn war<sup>860</sup>. Tunder wie Buxtehude gehörten zur sogenannten Enkelschüler-Generation Sweelincks<sup>861</sup>, zu der auch Matthias Weckmann, Johann Adam Reincken (1643-1722) und im weiteren Verlauf Buxtehudes Schüler Nicolaus Bruhns (1665-1697) zählen.

Paul Bruhns stammte aus einer Musiker-Familie, die auf vielfältige Weise mit dem Musikleben der Zeit verbunden war: Er war verheiratet mit Anna geb. Bleyer, der Tochter seines Lehrers Nicolaus Bleyer, mit der er drei Söhne hatte<sup>862</sup> – Friedrich Nicolaus Bruhns

---

<sup>855</sup> Friedhelm Krummacher, Musik des Ostseeraums im Spiegel der Dübensammlung. In: Robert Bohn (Hrsg.), Europa in Scandinavia. Kulturelle und soziale Dialoge in der frühen Neuzeit. Frankfurt/Main 1994. S. 155-172. S. 161

<sup>856</sup> [http://www2.musik.uu.se/duben/presentationPart.php?Select\\_Part=01&Select\\_Dnr=2081](http://www2.musik.uu.se/duben/presentationPart.php?Select_Part=01&Select_Dnr=2081) (19.11.2012)

<sup>857</sup> vgl. F. Krummacher, Musik des Ostseeraums. S. 158

<sup>858</sup> R. Hopfner, Baltzar (Baltzer), Thomas. Sp. 134 f.

<sup>859</sup> vgl. K. J. Snyder, Dieterich Buxtehude. S. 103

<sup>860</sup> vgl. ebd., S. 44 und S. 58

<sup>861</sup> vgl. K. Wörner, Geschichte der Musik. S. 477

<sup>862</sup> vgl. K. J. Snyder, Dieterich Buxtehude. S. 50

(1637-1718), der ab 1682 Direktor der Ratsmusik in Hamburg war, Paul Bruhns (1640-1689), der Organist in Schwabstedt war und Peter Bruhns (1641-1698), dem Nachfolger von Nathanael Schnittelbach (1633-1667) als Ratsmusiker in Lübeck<sup>863</sup>; Schnittelbach wiederum hatte Anna, die Tochter von Nicolaus Bleyer nach dem Tod von Paul Bruhns geheiratet und war auch dessen Nachfolger als Lübecker Ratsmusikant<sup>864</sup>, er hatte unter anderem Thomas Baltzar und Nicolaus Adam Strungk (1640-1700) unterrichtet<sup>865</sup>. Nicolaus Bleyer seinerseits war ein Schüler von William Brade (1560-1630) gewesen<sup>866</sup>, unter dessen maßgeblichem Einfluss die sogenannte „Hanseatische Geigerschule“<sup>867</sup> entstand und zu der neben Bruhns auch sein Schüler Schnittelbach<sup>868</sup> gezählt wird. Nicolaus Adam Strungk, mit dem Diedrich Becker in späteren Jahren gemeinsam am Celler Hof engagiert war, war Schüler von Schnittelbach gewesen und muss daher auch im Einflussbereich von William Brade gesehen werden; Strungk wurde nach Beckers Tod sein Nachfolger als Leiter der Hamburger Ratsmusik, bevor er 1682 nach Hannover ging, sein Nachfolger in Hamburg war Friedrich Nicolaus Bruhns<sup>869</sup>. Zwei Sonaten Strungks sind in der Sammlung Gustav Düben überliefert<sup>870</sup>.

---

<sup>863</sup> vgl. Fritz Stein, Vorwort. In: Ders. (Hrsg.), Nicolaus Bruhns. Gesammelte Werke. Erster Teil: Kirchenkantaten Nr. 1-7. Braunschweig 1937. S.V-VIII. S. V.

<sup>864</sup> vgl. K. J.Snyder, Dieterich Buxtehude. S. 50

<sup>865</sup> vgl. ebd., S. 50 f.

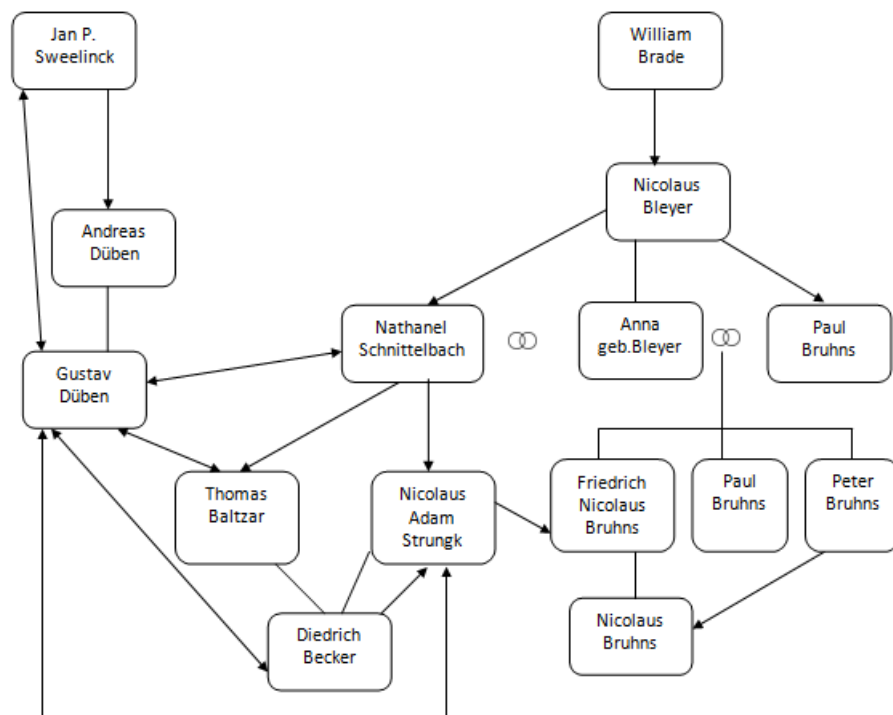
<sup>866</sup> vgl. K. Wörner, Geschichte der Musik. S. 531

<sup>867</sup> ebd., S. 531

<sup>868</sup> vgl. K. J.Snyder, Dieterich Buxtehude. S. 50

<sup>869</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 247

<sup>870</sup> <http://www2.musik.uu.se/duben/Duben.php> (19.11.2012)



Wiederum zeigt sich ein enges Beziehungsgeflecht, in das Diedrich Becker als Musiker und Komponist eingebunden war. Gustav Düben hatte sich als Sammler mit Sweelinck und Brade, den Begründern der norddeutschen Orgel- bzw. hanseatischen Geigerschule auseinandergesetzt, hatte aber auch Werke von Strungk, Schnittelbach und Becker in seine Sammlung aufgenommen. In Hamburg waren Brade<sup>871</sup> wie auch Becker, Strungk und Friedrich Nicolaus Bruhns Ratsmusikanten gewesen, Schnittelbach und Peter Bruhns hatten ebensolche Anstellungen in Lübeck. Becker traf in seinem weiteren Werdegang noch zweimal auf Nicolaus Adam Strungk: Gemeinsam musizierten sie am Celler Hof und in der Hamburger Ratsmusik – sowohl Beckers eigene Fähigkeiten als Violinist und Violist als auch die Bekanntschaft mit Violinvirtuosen seiner Zeit wie Strungk<sup>872</sup> und Baltzar<sup>873</sup> schlagen sich in den kunstfertigen Passagen der Kompositionen Beckers nieder.

Becker als ein nur indirekt im Wirkungsbereich von Sweelinck stehender Musiker hatte vor allem über Strungk eine Brücke zur Geigerschule vermittelt bekommen; selber als Streicher tätig war dieser Kontakt sicherlich prägend und für sein weiteres Fortkommen von

<sup>871</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 210 f.

<sup>872</sup> vgl. J. Mattheson, Ehrenpforte. S. 353

<sup>873</sup> vgl. P. Holman, Thomas Baltzar. S. 8 f.

erheblicher Bedeutung, auch wenn ihn nur über mehrere Vermittler hinweg der Einfluss Brades erreicht hatte.

Es lässt sich erahnen, dass Becker die durch seinen Schwedenaufenthalt entstandenen Kontakte von großem Nutzen hätten sein können, doch gerade in den Jahren 1654/55 ergab sich eine veränderte machtpolitische Situation: Magnus de la Gardie, der 1653 in Ungnade gefallen war, konnte nach der Abdankung von Königin Christina 1654 an seine politische Karriere anknüpfen, musste aber wohl auch die Sparmaßnahmen von Christinas Nachfolger Karl X. Gustav, der die Staatsverschuldung einzudämmen versuchte, umsetzen. Die hohen Ausgaben für die Förderung von Kunst und Kultur am Hofe wurden eingeschränkt, und Becker war vermutlich nicht der einzige Musiker, der um seine Entlohnung schriftlich nachfragen musste, wobei nicht mit Sicherheit zu sagen ist, ob er in königlichen Diensten stand oder persönlich von Magnus de la Gardie engagiert worden war; träfe letztere Vermutung zu, so war vermutlich auch Magnus von den Einsparungen betroffen, denn die Sanierung des Staatshaushaltes geschah auch durch Entzug von einträglichen Privilegien<sup>874</sup>.

Beckers Position im obigen Beziehungsnetz ist am Rande des Geschehens gelegen, er zählte nicht zu den entscheidenden Musikern in Schweden, da er wohl weder durch außergewöhnliche Kompositionen noch durch hervorragende Fähigkeiten als Virtuose aufgefallen war, auch hatte er seine Kontakte nicht oder kaum für sein weiteres Fortkommen genutzt. Über die Ursachen dieses Verhaltens kann man Mutmaßungen anstellen, so zog ihn vielleicht die Familie in Woldenhorn zurück nach Norddeutschland, möglicherweise waren aber auch seine Begabungen als Komponist und Musiker nicht so ausgeprägt, dass er sich in einer günstigen Verhandlungsposition befunden hätte; ebenso denkbar ist auch, dass Becker die für ihn günstige Situation und die darin enthaltenen Möglichkeiten nicht erkannte und deshalb nicht ausnutzte.

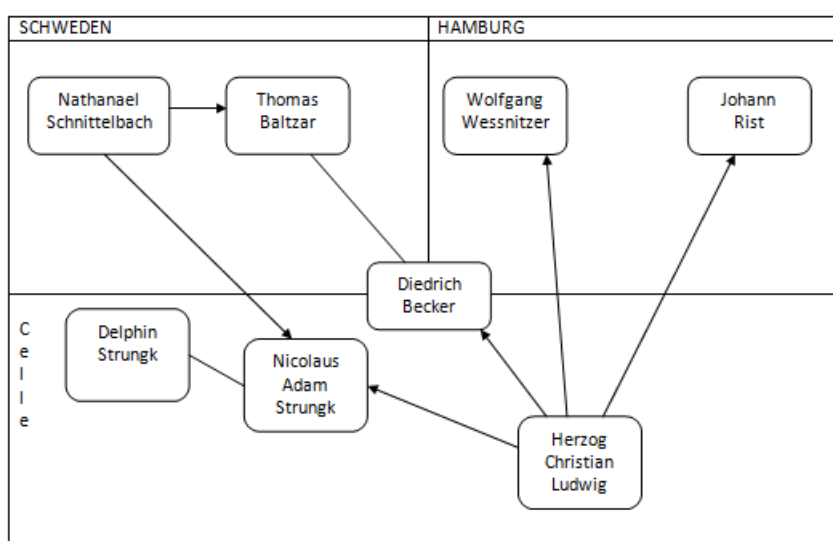
## **V. Hofmusiker in Celle**

Es ist nicht bekannt, aufgrund welcher Veranlassung Diedrich Becker Woldenhorn 1656 verließ und nach Celle ging, jedoch scheint Herzog Christian Ludwig (1622-1665) im Zentrum verschiedener Verbindungen zu stehen: Anlässlich der Hochzeit mit Dorothea von Holstein-Glücksburg (1653) wurden Musiker engagiert, die unter anderem das Ballett „*Die triumphie-*

---

<sup>874</sup> W. Gerstenberg, „Karl X. Gustav, König von Schweden“. S. 362

rende Liebe umgeben von sieghaften Tugenden“ aufführten – der Komponist war vermutlich Caspar Förster (1616-1673), der Textdichter Johann Rist<sup>875</sup>, mithin eine in Hamburg bekannte Persönlichkeit. Ebenfalls durch Christian Ludwig wurde Wolfgang Wessnitzer (1629-1697) als Hoforganist engagiert<sup>876</sup>, er hatte bei Heinrich Scheidemann, dem Organisten an St. Katharinen in Hamburg, gelernt<sup>877</sup> – somit lassen sich zwei mögliche Verbindungen von Hamburg nach Celle denken. Ebenfalls möglich ist eine Verbindung über den zur gleichen Zeit in Schweden engagierten Thomas Baltzar oder über dessen Lehrer Nathanael Schnittelbach: Nicolaus Adam Strungk war wie Baltzar Schüler von Schnittelbach gewesen<sup>878</sup>, sein Vater Delphin war 1634-1637 in Celle Hoforganist gewesen<sup>879</sup> und hatte vielleicht Informationen über den geplanten Aufbau der Celler Hofkapelle weitergeben können. Nicolaus Adam Strungk, möglicherweise aber auch Wessnitzer oder Rist hätten somit als Vermittler zwischen den Knoten Herzog Christian Ludwig und Diedrich Becker fungiert, Becker profitierte somit von informellen Verbindungen und konnte einen neuen Kontakt herstellen.



Die scheinbar zentrale Stellung Beckers in der obigen Graphik ist dem Umstand geschuldet, dass er der Ausgangspunkt der vorliegenden Überlegungen ist; tatsächlich gibt es zahlreiche

<sup>875</sup> Vgl. J. H. Schmidt, Eine unbekannt Quelle. S. 4.

<sup>876</sup> Vgl. H. Müller, Lexikon Celler Musiker. S. 289 f.

<sup>877</sup> vgl. P. Dirksen, Heinrich Scheidemann's Keyboard Music. S. 49

<sup>878</sup> vgl. K. J. Snyder, Dieterich Buxtehude. S. 50

<sup>879</sup> vgl. H. Müller, Lexikon Celler Musiker. S. 3f.

andere Musiker, über deren Lebenslauf ähnlich wenig bekannt ist, bei denen aber entsprechend über ihre Verbindungen, Informationsmöglichkeiten und Motive bei der beruflichen Entwicklung nachgedacht werden könnte.

Diedrich Becker war aus Hamburgs Umland nach Schweden gegangen, lediglich der Kontakt zu Thomas Baltzar ist dort nachzuweisen; an dieser Stelle sind wohl die zu diesem Zeitpunkt noch nicht bestehenden Beziehungen zu Nicolaus Adam Strungk oder zu den Hamburgern Wessnitzer und Rist von Bedeutung: Baltzar mag durch seinen Mitschüler Strungk und der wiederum durch seinen Vater von den für Musiker interessanten Plänen des Herzogs zum Aufbau der Hofkapelle erfahren haben – in diesem Fall hatte Becker vielleicht schon eine konkrete Vorstellung davon, wo er sich nach seiner Zeit in Schweden bewerben würde. Eine andere denkbare Möglichkeit ist, dass Becker Schweden verließ, um nach Woldenhorn zurückzukehren und dort, beispielsweise im Gespräch mit anderen Hamburger Musikern oder Familienmitgliedern, vielleicht auch mit Johann Rist, dem Textdichter des Hochzeitsballetts für Herzog Christian Ludwig, von der erfolglosen Bewerbung Wessnitzers um die Organistenstelle an St. Jacobi zu hören und von seiner Anstellung am Celler Hof zu erfahren, um dann ebenfalls nach Celle zu reisen. In jedem Fall war Becker wohl auf einen als Makler auftretenden Musiker angewiesen, der ihm weiterführende Kontakte vermitteln konnte und auch die nötigen Informationen weitergegeben hatte, denn Becker verließ – anders als andere Musiker in Celle – seine gesicherte Position am Hof schon drei Jahre vor dem Tod des Herzogs, er musste also von den Möglichkeiten in Hamburg gewusst haben, denn er hatte nicht nur für sich selbst, sondern auch für seine Familie zu sorgen.

Christian Reinwald, der bereits vor Becker Mitglied der Celler Hofkapelle gewesen war, wurde durch Beckers Hochzeit mit Clara Catharina sein Schwiegervater<sup>880</sup>. Weitere Kollegen waren freundschaftlich verbunden, so unter anderem Heinrich Clamor Abel (1634-1696) und Nicolaus Adam Strungk, der das Patenamnt für Abels Kind übernahm<sup>881</sup>; nach Auflösung der Hofkapelle 1665 gingen beide gemeinsam an den Hof nach Hannover<sup>882</sup>. Strungk wechselte 1678 von Hannover nach Hamburg, wo er vermutlich als Violinist Mitglied der Ratsmusik

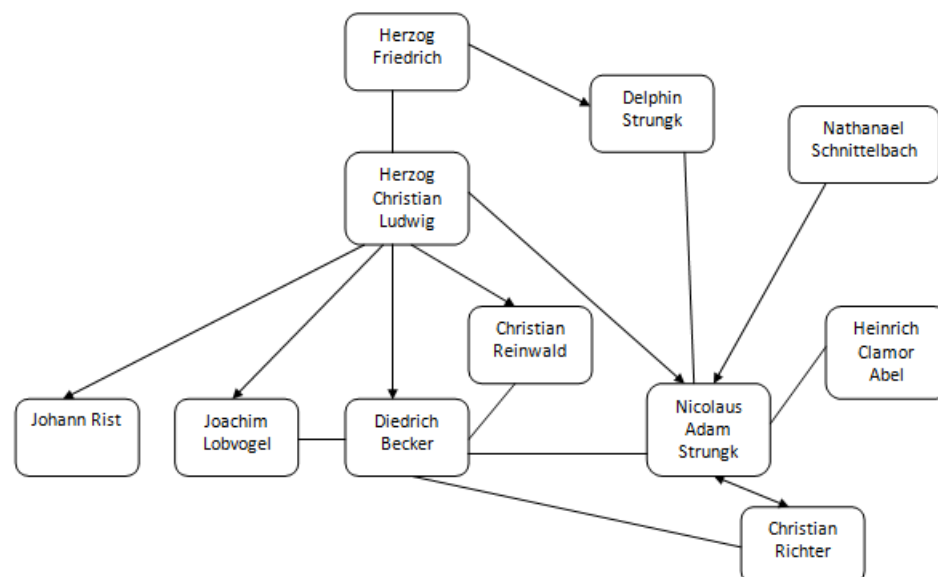
---

<sup>880</sup> vgl. Auszug aus dem Trauregister der Stadtkirche zu Celle: „1658, 23. Septemb.: Der Ehrenfeste und Kunstreiche Dietrich Becker, Jungfer Klara Catharina, des Ehrenfesten und Kunstreichen Christian Reinwalds fürstl. Violisten allhie eheliche Tochter.“ Zitiert nach: H. Müller, Die Celler Jahre. S. 42

<sup>881</sup> vgl. H. Müller, Lexikon Celler Musiker. S. 264

<sup>882</sup> vgl. ebd., S. 264

wurde, nach Beckers Tod übernahm er deren Leitung wie auch die Dommusik<sup>883</sup>. Für die neueröffnete Hamburger Oper komponierte er mehrere Werke, für die er mit dem Librettisten Christian Richter zusammenarbeitete<sup>884</sup>; dieser verfasste das – verschollene – Trauergedicht auf Beckers Tod<sup>885</sup>. Auch zu dem Kantor Christoph Bernhard (1628-1692) gibt es mehrere Verbindungen, so hatte dieser in Gottesdiensten mit Ratsmusikanten gemeinsam musiziert<sup>886</sup>, so wohl auch mit Becker und Strungk; Bernhard war 1674 nach Dresden gegangen, 1686 folgte ihm Strungk und übernahm dort nach dessen Tod dort seine Stelle als 1. Kapellmeister<sup>887</sup>. Diedrich Becker, Joachim Lobvogel<sup>888</sup> und Nicolaus Adam Strungk waren sich beruflich zweimal begegnet: Alle drei waren in Celle angestellt und später in Hamburg als Mitglieder der Ratsmusik tätig gewesen.



Betrachtet man die Anstellungszeit in Celle unter dem Aspekt möglicher Beziehungen, so ist der über einen Generationenwechsel hinwegreichende Kontakt der Familie Strungk zum Herzogtum Braunschweig-Lüneburg zu erkennen, aber auch die Beziehungen der Musiker untereinander: Lobvogel, Becker, Reinwald, Strungk und Abel musizierten zusammen in Celle, Becker traf in Hamburg Lobvogel und Strungk wieder, Reinwald war in der Celler Zeit sein Schwiegervater geworden, auch Abel und Strungk verbanden freundschaftliche wie

<sup>883</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 241

<sup>884</sup> vgl. ebd., S. 257

<sup>885</sup> vgl. F. Berend, Strungk. S. 46

<sup>886</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 198

<sup>887</sup> vgl. H. Müller, Lexikon Celler Musiker. S. 264

<sup>888</sup> vgl. H. Müller, Lexikon Celler Musiker. S. 149 und L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 246 f.

quasi familiäre Bande. Wiederum sieht man, dass sich ein Musiker wie Becker in einem Netz von musikalischen, aber auch außermusikalischen Kontakten bewegt hatte, innerhalb dessen diverse Informationen ausgetauscht werden konnten, die für den beruflichen Fortgang von Bedeutung waren, doch wird wiederum deutlich, dass Becker nicht als einflussreicher Knotenpunkt innerhalb dieser Struktur gesehen werden kann und er auch keine netzrelevante Position eingenommen hatte.

## VI. Hamburger Ratsmusik

Als Becker 1662 nach Hamburg kam, gab es vier Hauptkirchen: St. Petri, St. Katharinen, St. Jacobi und St. Nikolai, dazu kamen St. Michael – ab 1685 als Kirchspiel selbständig – und der Dom, für den Sonderregelungen galten<sup>889</sup>: Dieser galt als exterritoriales Gebiet<sup>890</sup> ohne zugehörige Gemeinde, er war dem Rat der Stadt nicht unterstellt<sup>891</sup>; die musikalische Gestaltung der Gottesdienste übernahm der vom Domkapitel bestellte Organist<sup>892</sup>, für die alle zwei Wochen im Gottesdienst stattfindenden musikalischen Aufführungen waren „Directoren“, zum Teil „alternierend“ wie Becker und Hake eingestellt worden<sup>893</sup> und für die vierteljährlich durchgeführten Figuralmusiken war zunächst der Kantor zuständig<sup>894</sup>, nach Bernhards Wechsel nach Dresden gab es um dieses Amt Streit zwischen Becker und Gerstenbüttel – in der Folge war der das „kleine Canonikat“<sup>895</sup> nicht mehr mit dem Kantorenamt verknüpft, so dass das Domkapitel vollständig eigenverantwortlich für die musikalischen Ereignisse im Dom zuständig war.

Der Rat der Stadt Hamburg ernannte und entlohnte den Kantor und die Ratsmusik: Der Kantor war somit dem Rat unterstellt<sup>896</sup>; er unterrichtete am Johanneum und stellte aus den Reihen seiner Schüler Sänger für die verschiedenen kirchenmusikalischen Anlässe zusammen<sup>897</sup>, dazu war er verantwortlich für die musikalische Ausgestaltung der Gottesdienste und kümmerte sich meist um die Dom-Musik. Aus den Reihen der Ratsmusikanten konnte er Musiker für unterschiedliche Kirchenmusiken verpflichten, diese

---

<sup>889</sup> G. N. Bärmann, Hamburg. S. 72 ff.

<sup>890</sup> vgl. [http://lexikonn.de/Religion und Weltanschauung in Hamburg](http://lexikonn.de/Religion_und_Weltanschauung_in_Hamburg) (28.10.2012)

<sup>891</sup> L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 34

<sup>892</sup> vgl. ebd., S. 174

<sup>893</sup> vgl. ebd., S. 240

<sup>894</sup> vgl. ebd., S. 96

<sup>895</sup> ebd., S. 240

<sup>896</sup> vgl. J. Kremer, Das norddeutsche Kantorat. S. 150

<sup>897</sup> vgl. E. Ph.L.Calmberg, Geschichte des Johanneums. S. 137



hatten – festgelegt seit 1638 – seinen Anweisungen Folge zu leisten<sup>898</sup>, mussten aber auch den Organisten zur Verfügung stehen; diese hingegen wurden von den Kirchen bestellt und bezahlt<sup>899</sup>. Der Kantor hatte somit in Hamburg eher organisatorische Aufgaben, auf ihn konzentrierte sich die Verantwortung für das musikalische Leben der Stadt; deutlich wird dies an der Person Thomas Selles, der unter anderem mit der Einrichtung einer ständigen Kantorei einen „schrittweise professionalisierten Aufführungsapparat“<sup>900</sup> einrichtete, der – durch den Rat gefördert<sup>901</sup> – die bis Mitte des 17. Jahrhunderts überwiegend durch kirchenmusikalische Aktivitäten geprägte Musikkultur Hamburgs auf hohem Niveau hielt. Die Organisten hingegen waren für die musikalische Gestaltung der Gottesdienste zuständig, veranstalteten aber vermutlich auch Orgelmusiken im zweiwöchigen Turnus<sup>902</sup>, die als Wegweiser für die Konzerte des Collegium Musicum gesehen werden können. Die Organisten waren in ihrem Selbstverständnis mehr als nur Instrumentalisten, sie verstanden sich zunehmend als „*Director organi*“<sup>903</sup> und sahen sich gleichrangig mit dem Kantor (der sich „*Director musices*“<sup>904</sup> nannte) und dem Leiter der Ratsmusik<sup>905</sup>, wobei die Bezeichnung „*Director*“ noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts als Leitungsfunktion verstanden wurde, also denjenigen benannte, der „*bey Aufführung einer Musick solche anordnet, regieret*“ und „*der über alle und jede Musicken in einer gewissen Kirche etc. die Aufsicht hat*“<sup>906</sup>. Aus diesem Verständnis heraus wurden auch diejenigen, die für die Dommusik zuständig waren, als „*Directoren*“ bezeichnet<sup>907</sup>.

---

<sup>898</sup> vgl. A.Edler, Der nordelbische Organist. S. 51

<sup>899</sup> Beispielsweise an Bestallung Bezahlung von Matthias Weckmann zu sehen. Vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 158 ff.

<sup>900</sup> J. Neubacher, Zu Telemanns musikpädagogischer Position. S. 64

<sup>901</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 72

<sup>902</sup> vgl. ebd., S. 127

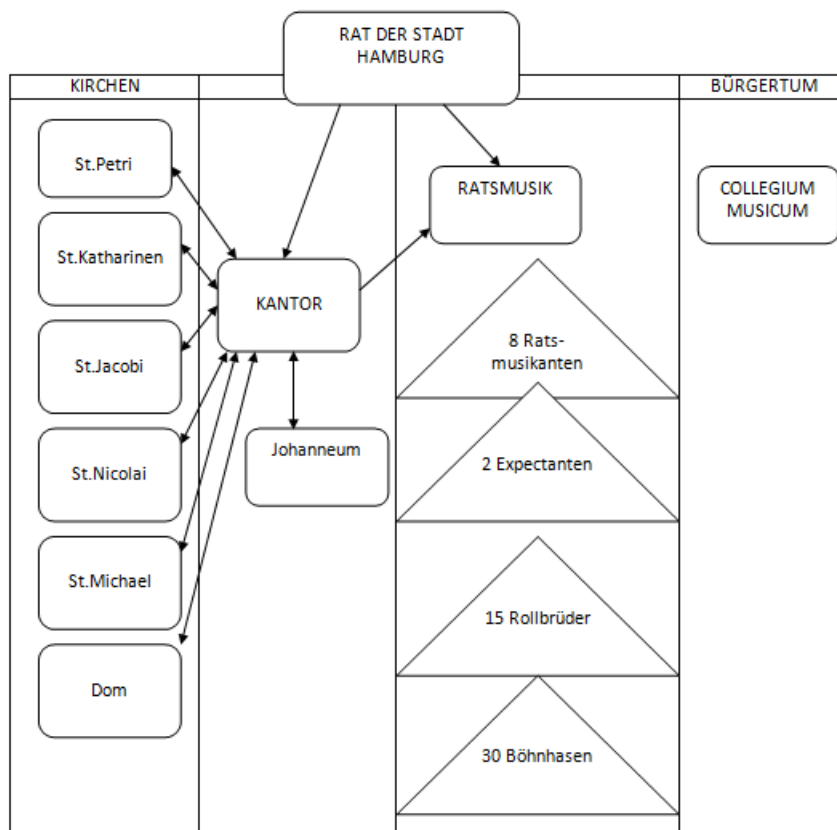
<sup>903</sup> A.Edler, Der nordelbische Organist. S. 45

<sup>904</sup> J. Kremer, Das norddeutsche Kantorat. S. 145

<sup>905</sup> J.A.Reincken durfte sich nach Mattheson „*Organi Hamburgensis ad D.Cathar. Directorem*“ nennen. Vgl. J. Mattheson, Ehrenpforte. S. 293

<sup>906</sup> Carl Günther Ludovici (Hrsg.), Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste. 22. Band: Mu-Mz. Leipzig u.a. 1739. Sp. 1487

<sup>907</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 220



Die Ratsmusikanten waren Angestellte der Stadt Hamburg; sie setzten sich aus den acht Ratsmusikanten und den beiden Expectanten, also den Anwärtern auf freigewordene Stellen der Ratsmusik, zusammen<sup>908</sup>. Dazu kamen die Rollbrüder – zunftmäßig organisierte Instrumentalmusiker, die überwiegend nicht vom Rat bezahlt wurden<sup>909</sup> und eher für die nicht-städtischen Feierlichkeiten zuständig waren, wohingegen die Ratsmusik zu offiziellen Veranstaltungen musizierte<sup>910</sup>. Diese Musiker, die im Haupterwerb meist als Handwerker tätig waren, musizierten seit Mitte des 17. Jahrhunderts gelegentlich gemeinsam; ab 1691 zunftmäßig organisiert wurden sie Böhnhasen oder auch Grünrollmusikanten genannt. Sie erhielten ebenfalls keine Besoldung durch die Stadt, jedoch waren ihre Rechte durch den Rat verbrieft worden, sie hatten bei Bedarf die Rollbrüder zu ergänzen und zu vertreten, diese wiederum waren den Ratsmusikanten unterstellt und mussten sie gegebenenfalls ergänzen und unterstützen<sup>911</sup>.

<sup>908</sup> vgl. H. J. Marx, Händel und Hamburg. S. 16

<sup>909</sup> Die Türmer der Kirchen zählten zu den Rollbrüder, erhielten aber ein festes Gehalt von den Kirchen. Vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 189

<sup>910</sup> vgl. M. Krieger, Patriotismus in Hamburg. S. 35

<sup>911</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 187 f.

Das Collegium musicum wurde 1660 gegründet und wurde rasch zum Zentrum einer bürgerlichen und von Kirchen und Stadt unabhängigen Musikpflege<sup>912</sup>, dennoch hatten wohl einige kirchliche und städtische Musiker diese Möglichkeit zu musizieren – oder auch eigene Werke zur Aufführung bringen zu können – genutzt<sup>913</sup>.

In der Jahresfrist von Februar 1674 bis Februar 1675, also vom Fortgang Christoph Bernhards und vom Tod Matthias Weckmanns bis zur Ernennung Joachim Gerstenbüttels zum Kantor der Stadt war Diedrich Becker nicht nur Leiter der Ratsmusik, sondern auch interimistisch mit den Aufgaben des Kantors und der Leitung der Dommusik beauftragt; zudem hatte er wohl die Leitung des Collegium musicum übernommen<sup>914</sup>. Becker hatte für ein Jahr die wichtigsten Funktionen der Hamburger Musikorganisation in seiner Person vereint, doch ist nichts darüber bekannt, dass er diese zentrale Position genutzt hätte. Möglicherweise fühlte sich Becker doch mehr als „*Musicus*“ denn als „*Kantor*“: Wenngleich das Kantorenamt in Hamburg von zentraler Bedeutung war, galt der Kantor vielleicht immer noch als reproduzierender und „nur technisch versierter Praktiker“<sup>915</sup>, wohingegen der *Musicus* als der produzierende, weil komponierende Künstler angesehen wurde. Noch 1731 zitiert Mattheson in seiner „*Großen General-Baß-Schule*“ Pietro Aaron und damit indirekt Guido von Arezzo<sup>916</sup>:

*„Zwischen musici und cantori besteht ein sehr großer Unterschied, denn die musici sind die wahrhaft Wissenden und machen mit ragione die Dinge, die sie in Musik zusammensetzen, und die cantori sind diejenigen, die sie singen.“*<sup>917</sup>

Becker übernahm 1674 wohl die Amtsgeschäfte des Kantors in Hamburg und sah sich dennoch nicht als Kantor, sondern als *Musicus*, denn im gleichen Jahr veröffentlichte er den „*Ersten Theil zwey-stimmiger Sonaten und Suiten*“ und beschrieb in der Vorrede seinen Erfolg als Komponist, der sich auch dadurch zeige, dass seine „*Frühlings-Früchte (...) in allen Buchladen also abgegangen(...) und dero Continuation verlanget worden*“<sup>918</sup> sei. So gesehen

---

<sup>912</sup> vgl. Wolfgang Boetticher, *Von Palestrina bis Bach*. Wilhelmshaven 1981. S. 88

<sup>913</sup> G. Ilgner, *Matthias Weckmann*. S. 46

<sup>914</sup> vgl. L. Krüger, *Die Hamburgische Musikorganisation*. S. 220 und S. 258

<sup>915</sup> Erich Reimer, *Musicus und Cantor. Beiträge zur Gattungs- und Sozialgeschichte der Musik vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Köln 2008. S. 39

<sup>916</sup> Mattheson bezieht sich auf *Lucidario in musica* von Pietro Aaron (Florenz 1545), der seinerseits Guido von Arezzo zitiert. Vgl. E. Reimer, *Musicus und Cantor*. S. 39

<sup>917</sup> Johann Mattheson, *Große General-Baß-Schule*. Hamburg 1731. S. 96. Zitiert nach: E. Reimer, *Musicus und Cantor*. S. 39

<sup>918</sup> Vorrede zu „*Erster Theil zwey-stimmiger Sonaten und Suiten*“, Hamburg 1674

verwundert es auch nicht, dass Becker nach einem Jahr die Kantorentätigkeit an Gerstenbüttel übergab, nicht aber die Leitung der Dommusik.

Mit Bernhards Rückkehr nach Dresden erfuhr die Bedeutung des Kantorenamtes einen offensichtlichen Bruch, der aber nicht der Interimszeit Beckers zugeschrieben werden kann, es erscheint vielmehr denkbar, dass Bernhard dies vorausgesehen hatte und deshalb seine Stellung in Hamburg aufgab. Als Gerstenbüttel sein Amt antrat, hatte sich die von Selle eingerichtete Kantorei aufgelöst<sup>919</sup>, Gerstenbüttel beklagte sich beim Rat über zahlreiche musikalische Aufführungen, die ohne seine Zustimmung stattfanden<sup>920</sup> und äußerte sich offen gegen die neugegründete Oper; an diesen Beobachtungen lässt sich erkennen, wie sich das Hamburger Musikleben von der Dominanz der Kirchenmusik hin zu einer bürgerlichen Musikkultur veränderte<sup>921</sup>.

Mit dem Eintritt in die Hamburgische Musikorganisation hatte Diedrich Becker durch direktes, aber auch durch indirektes Zusammenarbeiten Kontakt mit vielen bedeutenden Musikern seiner Zeit. Über seine ersten Jahre in Hamburg ist nichts bekannt; da er weder in den Besoldungslisten der Ratsmusik noch in den Kirchenbüchern als Organist genannt wird, wird man wohl davon ausgehen können, dass er als Rollbruder, vielleicht auch als Böhnhase musizierte, um seinen Lebensunterhalt zu bestreiten. Da es 1662, als er Bürger in Hamburg wurde, einen Violisten namens Balthasar Becker in der Ratsmusik gab<sup>922</sup>, der möglicherweise mit Diedrich verwandt war, hatte dieser vielleicht durch ihn Kontakt zur Ratsmusik und den ihr untergeordneten Rollbrüdern und Böhnhasen knüpfen können.

Leiter der Ratsmusik war bis 1665 Johann Schop (um 1590-1667) gewesen, der wie Nicolaus Bleyer Schüler von William Brade gewesen war. Das gemeinsame Musizieren von Schop und Heinrich Scheidemann, dem Sweelinck-Schüler, war in Hamburg berühmt; Schop war aber bereits 1614 durch Michael Praetorius als „*sehr guter Discant-Geiger*“<sup>923</sup> gelobt worden und hatte 1634 gemeinsam mit Heinrich Schütz und Heinrich Albert (1604-1651) auf der Hochzeit des dänischen Kronprinzen Christian (1603-1647) musiziert; mit Johann Rist verband ihn die Zusammenarbeit bei den „*Himmlischen Liedern*“, einer Choralsammlung. Diedrich Becker

---

<sup>919</sup> vgl. ebd., S. 228

<sup>920</sup> vgl. J. Kremer, Joachim Gerstenbüttel. S. 201

<sup>921</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 232 und S. 10

<sup>922</sup> Dieser ist 1686 noch Ratsmusikant. Vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 218

<sup>923</sup> zitiert nach: D.Hagge, Johann Schop. S. 5

wurde 1665 sein Nachfolger in der Ratsmusik, übernahm aber auch – gemeinsam mit Hans Hake, der wie er Expectant gewesen war – das solistische Spiel Schops in den Kirchen<sup>924</sup>.

Da Schop vor allem mit Heinrich Scheidemann musiziert hatte, mag Becker diese Tradition wohl mit Scheidemanns Nachfolger – Johann Adam Reincken – fortgesetzt haben; auch die Zusammenarbeit mit den weiteren Organisten der Stadt ist wahrscheinlich: Johann Olfen (?-1670) hatte bei dem Sweelinck-Schüler Jacob Praetorius gelernt und war bis 1670 Organist an St. Petri, er hatte die Anstellung von Matthias Weckmann, der seinerseits von Jacob Praetorius, aber auch von Heinrich Schütz und Heinrich Scheidemann<sup>925</sup> unterrichtet worden war<sup>926</sup>, unterstützt; sein Nachfolger war Johann Schade (?-1685), der gemeinsam mit Conrad Möhlmann (?-1706) und Johann Adam Reincken den Nachfolger für Weckmann – Heinrich Frese (?-1720) – wählte<sup>927</sup>. Conrad Möhlmann war in den Jahren 1661-1702 Organist an St. Nikolai, sein Nachfolger war Vincent Lübeck (1654-1740)<sup>928</sup>. An St. Katharinen tat bis 1663 Heinrich Scheidemann, ebenfalls Sweelinck-Schüler, seinen Organisten-Dienst, zu seinen Schülern gehörte Johann Adam Reincken, der 1663 sein Nachfolger wurde<sup>929</sup>. Matthias Weckmann war seit 1655 Organist an St. Jacobi gewesen, sein Nachfolger war ab 1674 Heinrich Frese, der auch die Witwe Weckmanns heiratete<sup>930</sup>. Weckmann hatte mit Johann Rist Kontakt, doch sind keine Vertonungen Rist'scher Texte überliefert; hingegen vertonte er – wie Diedrich Becker – Lieder von Philipp von Zesen<sup>931</sup>. Besonders Johann Rist in seiner doppelten Funktion als Pfarrer und Dichter kam wohl auch als Vermittler eine besondere Bedeutung zu: Als Mitglied der Geistlichkeit in die Strukturen der Stadt und ihrer Kirchen eingebunden, hatte er direkten Zugang zu Informationen, als Mitglied der „Fruchtbringenden Gesellschaft“ verfügte er über ein weit gespanntes Netz an Kontakten zu Dichtern und auch Regenten; Becker, der zwar nicht direkt mit ihm zu tun hatte, hatte vielleicht über den Vermittler Schop zu Rist Informationen über literarische Quellen für seine Choralsammlung erhalten, profitierte somit von dem indirekten Kontakt zu einer zentralen Persönlichkeit in seinem Umfeld.

---

<sup>924</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 220 f.

<sup>925</sup> vgl. K. Wörner, Geschichte der Musik. S. 270

<sup>926</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 158

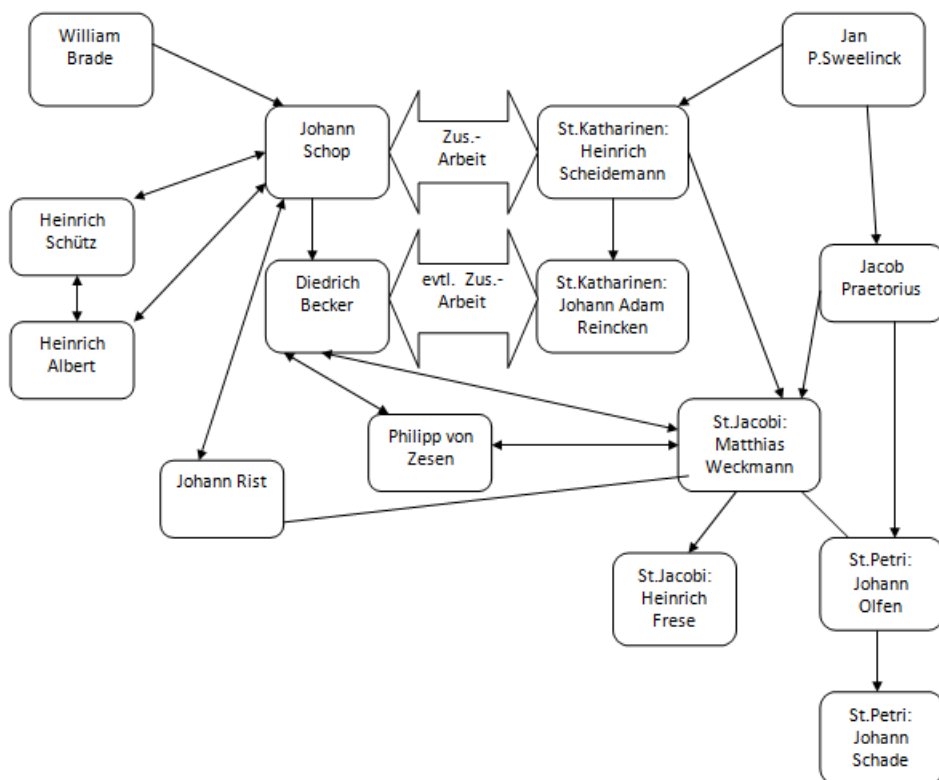
<sup>927</sup> vgl. ebd., S. 170

<sup>928</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 169

<sup>929</sup> vgl. ebd., S. 161

<sup>930</sup> vgl. ebd., S. 172

<sup>931</sup> vgl. G. Ilgner, Matthias Weckmann. S. 167

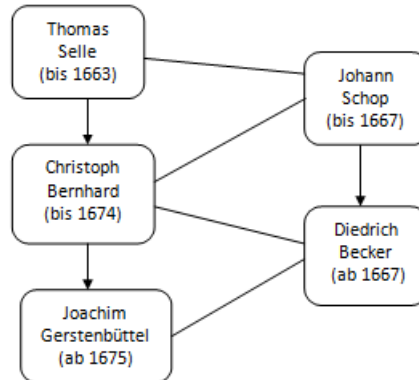


Es zeigt sich, dass Becker durch das Geflecht der Hamburgischen Musikorganisation in vielfältige Kontakte eingebunden war; als Nachfolger Schops war er wiederum mit der hanseatischen Geigerschule in Berührung gekommen: Wenn er möglicherweise Schops gemeinsames Musizieren an St. Katharinen mit Scheidemanns Nachfolger Reincken fortsetzte, hatte er mit einem Sweelinck-Enkelschüler zu tun, der nachweislich in der Tradition des „Organistenmachers“ stand<sup>932</sup>. Deutlich zu erkennen ist aber auch die tatsächliche Randposition Beckers, die ganz im Gegensatz zu der Maklerposition von Schop und Scheidemann steht: Lediglich seine Funktion als Ratsmusiker verlieh ihm in obiger Beziehungsstruktur Bedeutung.

Durch die Berechtigung des Kantors, geeignete Musiker aus den Reihen der Ratsmusik für diverse musikalische Anlässe anzufordern, wird Diedrich Becker auch Kontakt zu dem bis 1663 amtierenden Kantor Thomas Selle (1599-1663) sowie zu seinem Nachfolger Christoph Bernhard gehabt haben, mit Joachim Gerstenbüttel (1647-1721), Bernhards Nachfolger, verband ihn wohl vor allem Streit um die Dom-Musik. Ob sie unter diesen Bedingungen auch

<sup>932</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 169

gemeinsam musizierten, scheint eher fragwürdig, doch war Gerstenbüttel als Kantor berechnigt, Diedrich Becker als Ratsmusikanten für Aufführungen zu verpflichten.



Im obigen Schema zeigt sich, dass Kantor und Leiter der Ratsmusik unabhängig von der Person, die das jeweilige Amt bekleidete, miteinander arbeiteten, ein Musiker folgte also nicht nur im Amt, sondern auch im Beziehungsgeflecht nach. Hier wie auch in der Darstellung der Musikorganisation Hamburgs wird deutlich, dass die einzelnen Institutionen – unabhängig von der individuellen Person – miteinander verzahnt waren und so die Gesamtstruktur aufrecht erhalten wurde. Thomas Selle, dessen besondere Begabung wohl im effektiven Vermitteln zwischen den verschiedenen Einrichtungen bestand, bewirkte einen Aufschwung des gesamten Musiklebens, unter Joachim Gerstenbüttel, der wohl als eher streitlustig bekannt war, erfuhr die Blütezeit des musikalischen Hamburgs eine Wende. Es zeigt sich somit, dass das Netz der Beziehungen von der Intensität der jeweiligen Pflege profitierte oder darunter litt. Becker, in dessen Person sich zeitweilig das Geflecht zu einem einzelnen Knoten verwandelte, stand am Ende einer Epoche, die durch städtisch organisiertes Musikleben geprägt worden war; sein Nachfolger musste sich mit diesem Zerfall und mit der Neuerung „Oper“ auseinandersetzen – erst unter Telemann liefen „alle musikalischen Fäden der Stadt Hamburg (...) wieder in einer Hand zusammen“<sup>933</sup>.

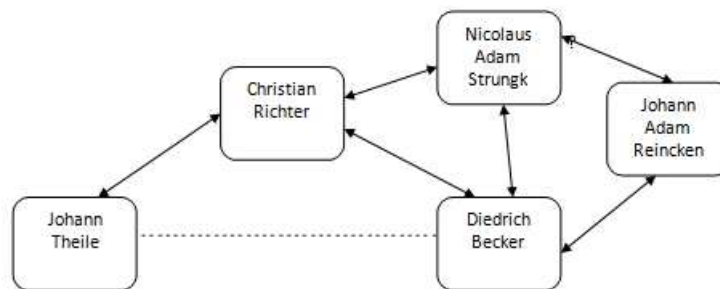
## VII. Collegium musicum und die Oper am Gänsemarkt

Neue Kontakte zu anderen Musikern, aber auch zu Kompositionen hatten sich für manche Musiker – unter anderem auch für Diedrich Becker – durch die Gründung des Collegium

<sup>933</sup> L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 263

musicum durch Matthias Weckmann ergeben: So ist belegt, dass Werke von Christoph Bernhard und Matthias Weckmann selbst, aber auch von Johann Rosenmüller (1617-1684) und Caspar Förster in diesem Rahmen musiziert wurden; denkbar ist auch, dass Werke von Diedrich Becker aufgeführt wurden, in jedem Fall übernahm er nach dem Tod Weckmanns die Leitung des Collegium musicum<sup>934</sup>.

Ebenso hatten sich vermutlich durch die 1678 erfolgte Gründung der „Oper am Gänsemarkt“ bestehende Beziehungen zu Johann Adam Reincken und Nicolaus Adam Strungk als Anknüpfungspunkt zu anderen Künstlern erwiesen: Johann Theile (1646-1724) hatte als Mitinitiator des Opernhauses und Komponist der Eröffnungsober zwar keinen nachweislichen Kontakt zu Diedrich Becker, doch seine Zusammenarbeit mit Reincken, Strungk und dem Librettisten Christian Richter, der ein Jahr später ein Trauergedicht auf Beckers Tod verfasste, lässt auch diesen Kontakt denkbar erscheinen.



Auch hier zeigt sich, dass Becker in das aktuelle musikalische Geschehen seiner Zeit direkt eingebunden war; die schon seit seiner Celler Zeit bestehende Beziehung zu Strungk, der für die Gänsemarkt-Oper komponiert hatte, wie auch zu Reincken lassen den naheliegenden Schluss zu, dass auch Becker in dieser Institution als Musiker tätig war. In den zurückliegenden Stationen seines Lebens hatte er sich offenkundig immer wieder der Kontakte bedient, die ihm zur Verfügung standen, um sich beruflich neue Bereiche zu erschließen; sein Tod im darauffolgenden Jahr hat vielleicht den Erfolg in einem neuen Betätigungsfeld vereitelt.

Gerade die letztgenannte Überlegung wirft allerdings die Frage auf, inwieweit die Person Diedrich Becker als maßgeblicher Knotenpunkt innerhalb der geschilderten Beziehungsnetze gesehen werden muss oder ob es nicht vielmehr so ist, dass die Funktion Beckers als

<sup>934</sup> vgl. G. Jaacks, Hamburg zu Lust und Nutz. S. 66



entscheidend angesehen werden muss. Abgesehen von den ersten Stationen seines Lebens, wo er sich aus dem familiären Kontext heraus in eine Stellung begeben hatte, die ihm wiederum – über verschiedene Stufen der Vermittlung – Kontakte zum schwedischen beziehungsweise cellischen Hof ermöglicht hatte, war sein Fortkommen in Hamburg sicherlich seinen musikalischen Fähigkeiten als Streicher geschuldet, doch einmal als Ratsmusikant etabliert, konnte er auf das bereits existierende Netzwerk zwischen den verschiedenen Institutionen der Musikpflege zurückgreifen. Die Methoden der modernen Netzwerkforschung könnten hier einen interessanten Ansatz dafür bieten, die Bedeutung der Person von der ihrer Funktion zu trennen und somit möglicherweise einen anderen Akzent in die „Kleinmeister“-Diskussion einzubringen. Wie sich auch im weiteren Verlauf dieser Untersuchung zeigen wird, liegt die Bedeutung Beckers wohl eher darin, zur richtigen Zeit die entsprechenden Fähigkeiten in ein Amt eingebracht zu haben anstatt ein Werk von entscheidender musikgeschichtlicher Bedeutung wie beispielsweise Dietrich Buxtehude hinterlassen zu haben.

## **VIII. Becker als Musiker seiner Zeit**

Betrachtet man Diedrich Beckers Lebenslauf im Ganzen, so lässt sich die Vielfalt seiner Beziehungen erkennen: In Hamburg geboren hatte er durch seine musikalische Ausbildung vermutlich schon früh Kontakt zum Musikleben der Stadt – als Schüler des Johanneums dürfte er Organisten gehört haben, die in der Tradition und Nachfolge Sweelincks musizierten, durch Ratsmusiker in Familie würde ihm das Musizieren im Dienste der Stadt vertraut gewesen sein.

Sein Berufsleben begann an einem Instrument, das den Klangvorstellungen der Sweelinck-Schüler entsprochen haben dürfte, als Musiker in Diensten der wohlhabenden und kulturell durchaus interessierten Familie Rantzau, die ihrerseits enge Kontakte nach Hamburg pflegten, wird Becker wohl auch als Organist der Sweelinck-Nachfolge im weiteren Sinne zuzuordnen sein, wenngleich er auch nicht in einem direkten Ausbildungsverhältnis zu den norddeutschen Orgelmeistern seiner Zeit stand.

Der Wechsel nach Schweden vermittelte Becker 1654 nicht nur den Kontakt zum schwedischen Adel und der von ihm gepflegten Hofmusik, sondern auch zur Familie Düben: Der Musiksammler Gustav Düben d.Ä. muss der Sweelinck-Enkelgeneration zugerechnet

werden, es entsteht mithin eine weitere Verbindung zur norddeutschen Organistenschule; durch seine Musiksammlung überlieferte er Werke Diedrich Beckers wie auch anderer Komponisten, die wie Nathanael Schnittelbach der hanseatischen Geigerschule angehörten. Die solchermaßen zur Verfügung stehenden Kompositionen, aber auch das Anwerben besonders geeigneter Musiker durch das schwedische Königshaus sowie durch den Adel festigten die Beziehungen Schwedens zur norddeutschen Musiktradition; der Lebenslauf Beckers wie auch die Überlieferung seiner Werke belegen diese beziehungsreiche „Musikkultur des Ostseeraums“<sup>935</sup> mit der gewachsenen Bedeutung Schwedens.

Beckers Zeit in Celle legte den Grundstein für die Beziehungen sowohl zu Wessnitzer und dadurch zur Sweelinck-Tradition als auch zu Strungk und somit zur Brade-Nachfolge-Generation. Mit der Rückkehr nach Hamburg schließt sich ein Beziehungskreis, denn nun wurde Becker selber Ratsmusiker und hatte musikalischen Kontakt zu all jenen Musikern seiner Zeit, die in Norddeutschland einen hervorragenden Ruf genossen.

Durch das berühmt gewordene gemeinsame Musizieren von Johann Schop und Heinrich Scheidemann schließlich sind auch die beiden großen musikalischen Schulen der Zeit – die norddeutsche Organistenschule und die hanseatische Geigerschule – miteinander verbunden. Becker, der sowohl mit herausragenden Geigern wie Schnittelbach, Strungk oder Baltzar musiziert als auch mit berühmten Organisten wie Weckmann, Wessnitzer und Reincken zusammengearbeitet hatte, war solchermaßen mitten im Musikleben seiner Zeit verankert.

## **IX. Der Einfluss der „Fruchtbringenden Gesellschaft“**

Bei der Beschreibung von Diedrich Beckers Leben und den Personen, mit denen er direkt oder indirekt zu tun hatte, stößt man immer wieder auf die „*Fruchtbringende Gesellschaft*“. Es handelt sich hierbei um die größte und älteste Sprachgesellschaft des 17. Jahrhunderts; sie wurde am 24.8.1617 durch Fürst Ludwig von Anhalt-Köthen (1579-1650) gegründet, zählte 890 Mitglieder und existierte bis 1680<sup>936</sup>. Die Mitglieder waren überwiegend adlig und protestantisch, Frauen konnten nach den geltenden Regeln die Mitgliedschaft nicht erwerben, doch war es ihnen im besonderen Einzelfall erlaubt, die weibliche Form des

---

<sup>935</sup> F. Krummacher, Musik des Ostseeraums. S. 161

<sup>936</sup> vgl. Karl F. Otto, Die Sprachgesellschaften des 17. Jahrhunderts. Stuttgart 1972. S. 17

Gesellschaftsnamens ihres Mannes zu führen<sup>937</sup>; dieser Gesellschaftsname wurden den neu aufgenommenen Mitgliedern zusammen mit einem Spruch und einem Emblem verliehen<sup>938</sup>. Grundsätzlich war die Aufnahme unabhängig vom gesellschaftlichen Stand möglich, da Fürst Ludwig vor allem auf die Befähigung des Bewerbers sah, Standesunterschiede sollten keine Rolle spielen, jedoch waren nur zwei Geistliche Mitglied: Johann Valentin Andrae (1586-1654) und Johann Rist<sup>939</sup>.

Neben dem vorrangigen Ziel, die deutsche Sprache zu pflegen und ihr Ansehen anzuheben, hatten die Sprachgesellschaften wichtige weitere Aufgaben; Philipp von Zesen formulierte, dass der Orden „so wohl zu erhaltung guhter vertraulichkeit / und löblicher sitten / als beförderung der Freien Künste / sonderlich aber zur ausarbeitung unserer edelen Muttersprache“<sup>940</sup> gegründet worden sei. Somit war für die Aufnahme entscheidend, dass der Bewerber nicht nur sicher mit der deutschen Sprache umgehen konnte, sondern auch sittsam, selbstbeherrscht, tolerant und den christlichen Tugenden entsprechend lebte; Fürst Ludwig erklärte: „Der Zweck ist allein auf die Deutsche sprache und löbliche tugenden (...) gerichtet“<sup>941</sup>.

Ferdinand van Ingen stellt fest, dass viele Mitglieder der Sprachgesellschaften sich weder mit Literatur noch mit Grammatik in besonderem Maße beschäftigten<sup>942</sup>, Keller vermutet gar „Geheimverbände, die den späteren Freimaurer-Bünden ähnelten“<sup>943</sup>, und Berns will wegen der nicht nur auf Sprache gerichteten Zielsetzung den Begriff „Sozietät“ einführen<sup>944</sup>; entscheidend scheint aber mit Hinblick auf die Beurteilung im vorliegenden Zusammenhang die Feststellung zu sein, dass zwischen den Mitgliedern des „Palmenordens“, wie die

---

<sup>937</sup> vgl. Wolfgang Adam, Im Garten der Palme. In: Martin Bircher (Hrsg.), Im Garten der Palme. Kleinodien aus dem unbekanntem Barock: die Fruchtbringende Gesellschaft und ihre Zeit. Ausstellungskatalog der Herzog August Bibliothek Nr. 68. Wolfenbüttel 1992. S. 11-16. S. 12

<sup>938</sup> vgl. K. F. Otto, Sprachgesellschaften. S. 20

<sup>939</sup> vgl. ebd. S. 18

<sup>940</sup> Philipp von Zesen, Das Hochdeutsche Helikonische Rosentahl. Amsterdam 1669. S. 13 Zitiert nach: Ferdinand van Ingen, Die Sprachgesellschaften des 17. Jahrhunderts. Versuch einer Korrektur. In: Daphnis I 1972. S. 14-28. S. 18

<sup>941</sup> zitiert nach: ebd. S. 18

<sup>942</sup> vgl. ebd. S. 22

<sup>943</sup> vgl. K. F. Otto, Sprachgesellschaften. S. 11

<sup>944</sup> vgl. Jörg Jochen Berns, Zur Tradition der deutschen Sozietätsbewegung im 17. Jahrhundert. In: Martin Bircher u.a.(Hrsg.), Sprachgesellschaften, Sozietäten, Dichtergruppen. Arbeitsgespräch in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 28. bis 30. Juni 1977. Hamburg 1978. S. 53-74. S. 54

„Fruchtbringende Gesellschaft“ auch genannt wurde, ein „dichtes Netz von Kontakten“<sup>945</sup> bestand – Geschenke, Briefe und Besuche und damit auch Informationen wurden ausgetauscht.

In der Betrachtung von Musikern in Beckers Umfeld fällt auf, dass oftmals die Dienstherrn bei einem Wechsel der Anstellung eine Gemeinsamkeit verband: Sie waren Mitglieder der „Fruchtbringenden Gesellschaft“<sup>946</sup>. Sicherlich darf man nicht so weit gehen, diesen Sprachorden als eine Art Künstlervermittlung zu betrachten, doch scheint es offensichtlich, dass über dieses Netzwerk auch Informationen über vakante Stellen bzw. stellungssuchende Musiker ausgetauscht werden konnten. Diese Beobachtung trifft in erster Linie auf Beckers höfische Anstellungen zu, wohingegen er in seiner Zeit in Hamburg nur mit solchen Mitgliedern des „Palmenordens“ direkt oder indirekt zu tun hatte, die sich vor allem literarisch hervortaten wie die Verfasser von Texten des Beckerschen Gesangbuches.

In der Hofkapelle von Herzog Christian Ludwig („der Reinherzige“) musizierte Ambrosius Schärle gemeinsam mit Diedrich Becker: Er war zuvor bei Kurfürst Georg Wilhelm von Brandenburg („der Aufrichtende“) angestellt gewesen<sup>947</sup>. Ernst Abel, Vater von Clamor Heinrich Abel, war zunächst bei Herzog Georg von Braunschweig-Calenberg („der Fangende“) am Hof in Hannover in Diensten, bevor er zu dessen Sohn Herzog Christian Ludwig nach Celle wechselte und bis 1656 Mitglied der Hofkapelle war<sup>948</sup>; sein Sohn Clamor Heinrich Abel war ab 1662 in Celle und ging gemeinsam mit Nicolaus Adam Strungk nach dem Tod von Herzog Christian Ludwig nach Hannover zu Herzog Ernst August<sup>949</sup>, der im Gegensatz zu seinem Vater nicht der „Fruchtbringenden Gesellschaft“ angehörte. Auch Ulrich Stieffel, dessen Vater vermutlich ebenfalls Mitglied der Celler Hofkapelle gewesen war, wechselte nach Hannover<sup>950</sup>.

Nicolaus Adam Strungk war vor seinem Engagement in Celle in Wolfenbüttel bei Herzog Anton Ulrich von Braunschweig und Lüneburg-Wolfenbüttel („der Siegprangende“)

---

<sup>945</sup> W. Adam, Im Garten der Palme. S. 15

<sup>946</sup> Die Namen der Mitglieder sind beispielsweise verzeichnet in: Der Teutsche Palmbaum (...) Der Unverdrossene. Nürnberg : Endter, 1647. Permalink: <http://diglib.hab.de/drucke/166-13-eth/start.htm> (12.12.2012)

<sup>947</sup> vgl. C. Sachs, Musik und Oper. S. 156

<sup>948</sup> vgl. W. Knappe u.a., „Abel“. S. 14

<sup>949</sup> vgl. H. Müller, Lexikon Celler Musiker. S. 264

<sup>950</sup> vgl. ebd., S. 260

angestellt gewesen<sup>951</sup>. Hieronymus Reinwald verließ ebenfalls nach dem Tod des Herzogs die Celler Hofkapelle und wurde von Herzog Ferdinand Albrecht I. von Braunschweig-Wolfenbüttel-Bevern („*der Wunderliche*“) an dessen Hof engagiert<sup>952</sup>; Sigmund von Birken („*der Erwachsene*“) war einer der Erzieher des Herzogs gewesen<sup>953</sup>: Mit Philipp von Zesen und Georg Philipp Harsdörffer verband ihn überdies die Mitgliedschaft in der „*Deutschgesinnten Genossenschaft*“, einer von Philipp von Zesen gegründeten Sprachgesellschaft.

Diedrich Becker war vor seiner Zeit in Celle in Schweden gewesen, wo er bei Magnus de la Gardie angestellt gewesen war; dieser war kein Mitglied des „*Palmenordens*“ wie beispielsweise sein Landsmann Axel Oxenstierna („*der Gewünschte*“), obwohl er – ähnlich wie Carl Gustav Wrangel („*der Obsiegende*“) – als Büchersammler bekannt geworden war. Auch für die Zeit in Woldenhorn lassen sich, wenngleich weiter entfernte Verbindungen zur „*Fruchtbringenden Gesellschaft*“ nachweisen; zwei Mitglieder der Familie Rantzau gehörten der Sprachgesellschaft an: Heinrichs Enkel Christian von Rantzau („*der Gezierte*“) und sein Urenkel Detlef („*der Ausgesuchte*“).

In der nachfolgenden Graphik sind die Mitglieder der „*Fruchtbringenden Gesellschaft*“ wie ein umlaufender Rahmen angeordnet, die von ihnen ausgehenden Pfeile symbolisieren das Engagement, durch das die Musiker im inneren Bereich an sie gebunden waren; Doppelpfeile weisen auf Zusammenarbeit hin, zusätzliche Linien zeigen Nachfolgebeziehungen an. Die Zeit am Celler Hof ist der einzige unmittelbare Kontakt Beckers zu einem Mitglied des „*Palmenordens*“, die vorherigen Engagements in Woldenhorn und Schweden wie auch die Zeit in Hamburg zeigen nur mittelbare Beziehungen. Da die vorliegende Untersuchung Diedrich Becker gilt, scheint er im Zentrum der Beziehungen zu stehen, doch ist er im Grunde nur ein beispielhafter Vertreter für viele Musiker und Komponisten seiner Zeit, die sich in einem Geflecht von Beziehungen bewegten und durch das dichte Netz der Kontakte aufgefangen wurden. Die Vielzahl tatsächlicher, denkbarer und indirekter Beziehungen ermöglichte gerade den Künstlern mit „*fehlender Einzigartigkeit*“<sup>954</sup>, vielfältige Informationen zu beruflichen Möglichkeiten zu erhalten; da viele dieser Verbindungen lose

---

<sup>951</sup> vgl. ebd., S. 263

<sup>952</sup> vgl. ebd., S. 209

<sup>953</sup> vgl. Renate Fischetti, *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Barock*. Stuttgart 1975. S. 99

<sup>954</sup> J. Kremer, „*Leben und Werk*“. S. 30

oder gar indirekt waren, konnte der jeweilige Akteur – hier: Diedrich Becker – mögliche gesellschaftliche, politische oder geographische Schranken überwinden und die Informationsfülle wie auch seine Einbindung in das Beziehungsnetz zu seinen Gunsten nutzen<sup>955</sup>: Offenkundig wusste er ebenso wie beispielsweise andere Musiker der Celler Hofkapelle, wohin man sich wegen einer beruflichen Veränderung zu wenden hatte; Becker, der von Celle aus nach Hamburg ging, nutzte wohl Informationen, die er durch familiäre oder freundschaftliche Bindungen erhalten hatte, Musiker wie Strungk wurden mehrmals durch Mitglieder der „*Fruchtbringenden Gesellschaft*“ engagiert, die möglicherweise untereinander das notwendige Wissen über Musiker austauschen konnten.

Die Betrachtung eines einzelnen Musikers wie Diedrich Becker wäre somit unvollständig, würde man die Bedeutung der Sprachgesellschaften, hier besonders der „*Fruchtbringenden Gesellschaft*“, als „kulturelles und literarisches Netzwerk mit großem Radius“<sup>956</sup> außer Acht lassen: Dieses Geflecht hatte über das vordergründige Ziel – Pflege der Literatur und genau definierter Tugenden<sup>957</sup> – hinaus eine durchaus politische Bedeutung<sup>958</sup> und stellte eine wichtige Ebene des Informationsaustauschs für ihre Mitglieder dar, deren Auswirkungen sich an Künstlern der Zeit zeigen lassen. Ganz im Sinne von Johannes Glückler, der Netzwerkstrukturen in der heutigen Arbeitswelt beschreibt<sup>959</sup>, lassen sich Macht, Wissen und soziale Kontakte als Ausdruck vielfältiger Beziehungen verstehen, die eben auch dem Informationsaustausch über vielfältige Themen dienen.

---

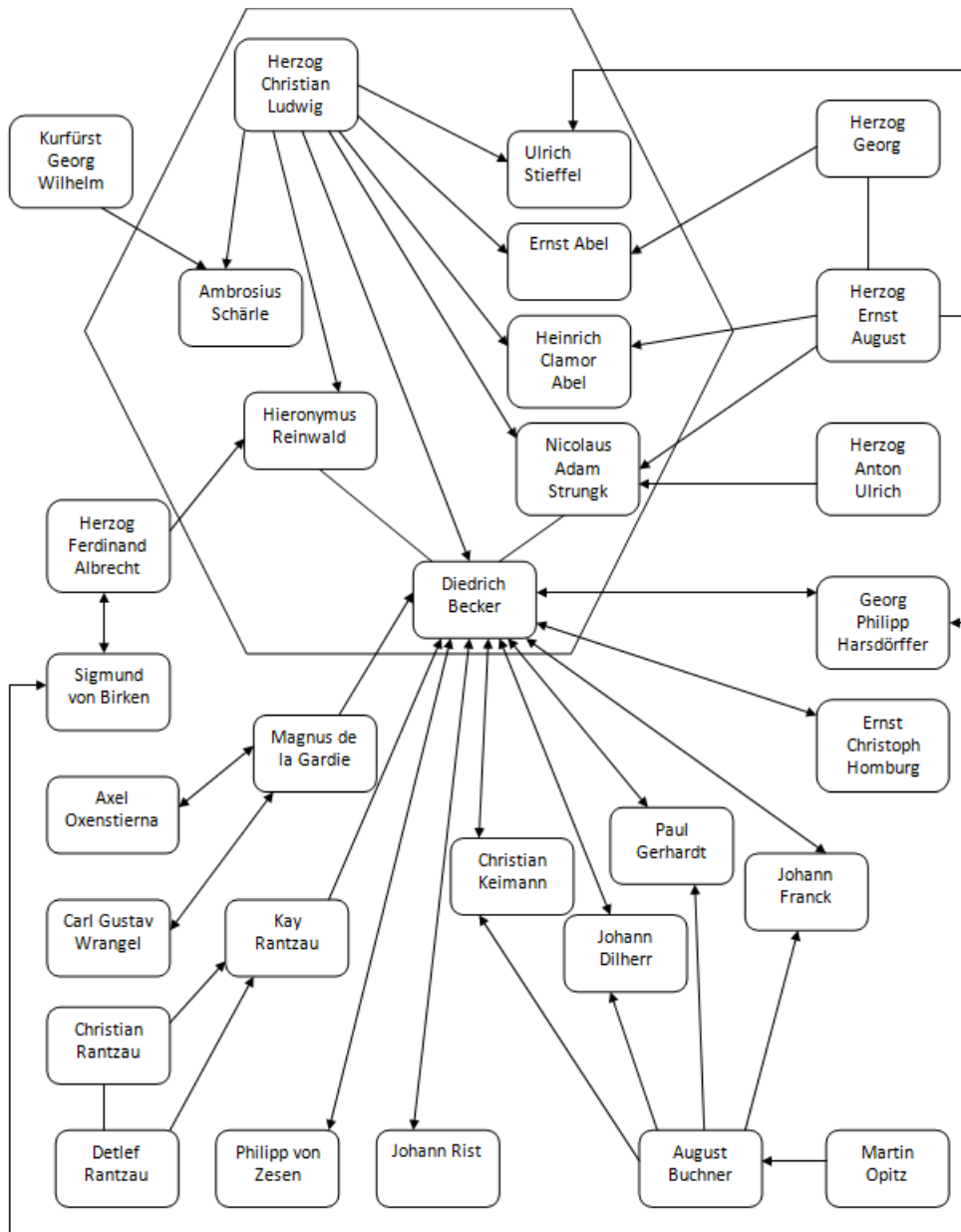
<sup>955</sup> vgl. Thomas Schweizer, *Muster sozialer Ordnung. Netzwerkanalyse als Fundament der Sozialethnologie*. Berlin 1996. S. 118 f.

<sup>956</sup> Bodo Plachta, *Literaturbetrieb*. Paderborn 2008. S. 35

<sup>957</sup> vgl. F. van Ingen, *Die Sprachgesellschaften*. S. 22

<sup>958</sup> vgl. Kai Bremer, *Literatur der Frühen Neuzeit*. Paderborn 2008. S. 140

<sup>959</sup> vgl. J. Glückler, *Herausforderungen*



In obigem Schema ist der Celler Hof mit Dienstherrn und einem Teil der Hofkapelle innerhalb eines Sechsecks dargestellt, nach Auflösung der Hofkapelle wurden viele Musiker in Stellungen bei Mitgliedern der „Fruchtbringenden Gesellschaft“ (außen umlaufend angeordnet) vermittelt. Becker selbst hatte eine solche Vermittlung bestenfalls indirekt erfahren, denn sein vorheriger Dienstherr war nicht Mitglied dieser Sprachgesellschaft, hingegen wohl andere Menschen seiner näheren Umgebung. Die meisten Kontakte Beckers zu Mitgliedern des „Palmenordens“ entstanden durch die Arbeit an seinem Gesangbuch, doch ist diese scheinbar zentrale Stellung Beckers nicht außergewöhnlich, da offenkundig die meisten Musiker in dieser Zeit in verschiedenen Situationen mit der „Fruchtbringenden

*Gesellschaft*“ zu tun hatten – Becker kann mithin als Beispiel dafür gesehen werden, wie ein Sprachorden als quasi institutionalisierte Informationsbörse Musiker vermitteln konnte, wobei es nicht nur um Anstellungen, sondern eben auch um die Herstellung von Kontakten beispielsweise zwischen Dichtern und Komponisten ging.



## C. Diedrich Becker – seine Kompositionen

### I. Gedanken zur Überlieferung

Die Kompositionen Diedrich Beckers umfassen in der Hauptsache Instrumentalmusik für Streicher und vokal-instrumentale geistliche Werke, dazu einige Chormelodien, Lieder und eine weltliche Kantate; ein Teil der Werke ist in mehreren gedruckten Exemplaren überliefert, ein Teil liegt in Handschriften vor, wobei bei einigen dieser Überlieferungen eine oder mehrere Stimmen fehlen, ein Teil ist verschollen; der größte Anteil der vokalen Werke ist in deutscher, ein geistliches Konzert in lateinischer und ein anderes in schwedischer Sprache verfasst.

Besondere Beachtung verdient in diesem Zusammenhang die Überlegung, dass seit dem Dreißigjährigen Krieg nach und nach ein Wandel im kompositorischen Schaffen der Zeit eintrat – einerseits wurde das benötigte Stimm-Material umfangreicher, da sich Kompositionen mit selbständigen Instrumentalstimmen und ausgedehnten Chören durchsetzten, andererseits war die Aufführung der Werke, die sprachlich wie auch formal und besetzungstechnisch an das jeweils vorherrschende Umfeld angepasst waren, örtlich eher begrenzt. In der Folge wurden vor allem diejenigen Kompositionen gedruckt, die diesen Beschränkungen nicht unterlagen und somit auch in ihrer Verbreitung rentabel erschienen; im Gegenzug entstanden Handschriftensammlungen, die vor allem das zeitlich und örtlich bedingte Repertoire widerspiegeln<sup>960</sup>.

Betrachtet man unter diesem Aspekt die Überlieferung der Kompositionen Diedrich Beckers, so zeigt sich, dass die geistlichen Kompositionen überwiegend in Sammlungen erhalten sind und sich nicht genau datieren lassen. Die Instrumentalkompositionen erschienen hingegen vorwiegend im Druck, wobei Becker hier wohl mit überregionalem Erfolg gerechnet hatte, denn er hatte seine „*Musicalischen Frühlings-Früchte*“ wie auch den „*Ersten Theil zweistimmiger Sonaten*“ im Selbstverlag herausgegeben. Becker hatte auch geistliche Texte in Form von Chorälen vertont; deren Veröffentlichung in einem Gesangbuch wurde vermutlich ebenso wie der Druck der Ratskantate „*Hamburg war bey guten Tagen*“ durch den Rat der Stadt Hamburg veranlasst. Die Vertonungen weltlicher Texte finden sich in den lyrischen Sammlungen „*Dichterisches Rosen- Und Liljentahl*“ und „*Die Reinweisse Hertzogin*“, in denen

---

<sup>960</sup> vgl. F. Krummacher, Musik des Ostseeraums. S. 158

Gedichte von Philipp von Zesen veröffentlicht wurden. Ebenfalls gedruckt wurden die Funeralkompositionen Beckers, wobei es sich hier um die gängige Form der Veröffentlichung handelte<sup>961</sup>: „*Selig sind die Todten*“ (1677) und „*Es ist ein grosser Gewinn*“ (1678)

Unter dem Aspekt der Überlieferung lassen sich somit die Werke Beckers solchermaßen unabhängig von Besetzung oder Anlass betrachten: Ein Teil wurde in Sammlungen erhalten, die handschriftlich vorliegen, aber auch in Kollektionen eigener Werke, die im Selbstverlag gedruckt und verbreitet worden waren; daneben gibt es gedruckte Gelegenheitskompositionen.

Um das kompositorische Schaffen Beckers zu erfassen, wurden gedruckte wie handschriftliche Werke in gängige Partiturform gebracht und in moderne Notenschrift übertragen; eventuell notwendige Korrekturen sind im Anhang zum jeweiligen Werk aufgelistet. Der solchermaßen vorliegende Notentext ist Ausgangspunkt für die Beschreibung des jeweiligen Werkes einschließlich einiger analytischer Beobachtungen; um aber Beckers Kompositionen in einem größeren Kontext betrachten zu können, sollen besonders die Überlieferung, mögliche Entstehungszusammenhänge sowie textliche oder auch strukturelle Kongruenzen zu anderen Werken betrachtet werden. Wie auch bei der Biographie Diedrich Beckers ist an manchen Stellen ein Abwägen von Möglichkeiten notwendig, da detaillierte Informationen nicht immer in der gewünschten Weise vorliegen.

## **II. Werke in Sammlungen**

### **1. Die Düben-Sammlung**

#### **a. Einführung**

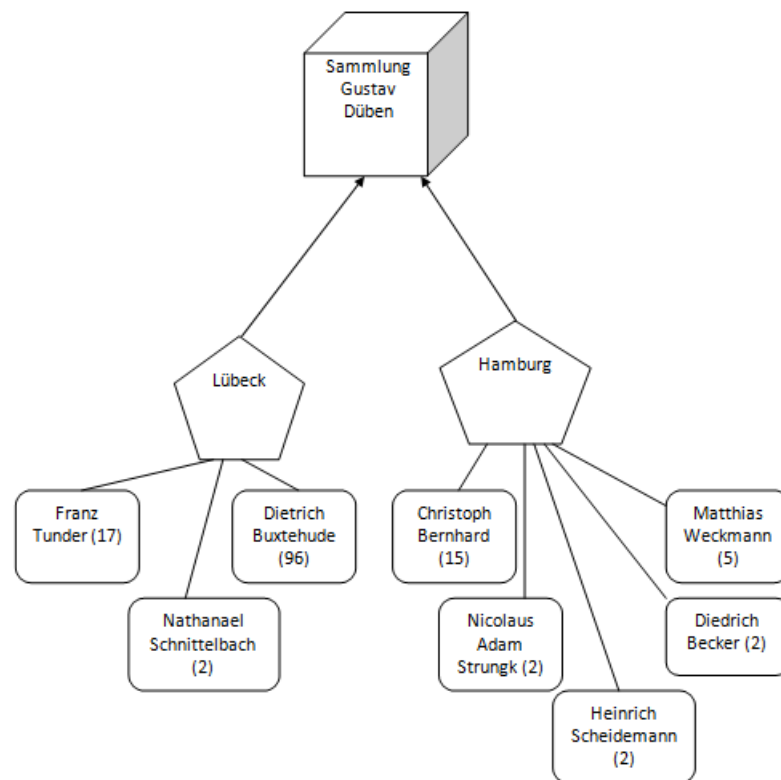
Die Sammlung des schwedischen Kapellmeisters Gustav Düben (um 1628-1690) umfasst mehr als 2000 Kompositionen und gilt als Spiegel der „musikalischen Ausrichtung des schwedischen Hofes“<sup>962</sup>, darf jedoch nicht als vollständiges Repertoire verstanden werden: Nicht jedes Werk, das am schwedischen Hof aufgeführt wurde, ist Bestandteil der Sammlung, ebenso wenig kann davon ausgegangen werden, dass jede Komposition der Düben-

---

<sup>961</sup> Diese gelangten allerdings – ähnlich wie Hochzeitsmusiken – vor allem wegen ihrer geringen Auflage kaum in den Handel. Vgl. Friedhelm Krummacher, Vokalmusik der Dübensammlung im Repertoire der Zeit. Fragen und Beispiele im Rückblick. In: Erik Kjellberg (Hrsg.), *The Dissemination of Music in Seventeenth-Century Europe. Celebrating the Düben Collection*. Berlin 2010. S. 109-147. S. 113

<sup>962</sup> E. Kjellberg, *Die Musik an den Höfen*. S. 97

Sammlung dort auch tatsächlich musiziert wurde, dennoch hinterlässt diese Sammlung in ihrer Vielfalt einen Eindruck von der Musik, die Musikern im Schweden des 17. Jahrhunderts zur Verfügung stand – da Schweden aber zu dieser Zeit Großmacht mit erheblichem Einfluss war, darf man in der Beurteilung der Sammlung wohl soweit gehen, sie sogar als Spiegel der „Musikkultur des Ostseeraums“<sup>963</sup> zu betrachten. Beispielhaft seien die Beiträge dargestellt, die von Komponisten aus den Hansestädten Lübeck und Hamburg überliefert sind und mit denen Diedrich Becker direkt oder indirekt zu tun hatte (die Zahlen in Klammern geben die Anzahl der Werke in der Düben-Sammlung an).



Neben vielen Anonyma sind Komponisten aus ganz Europa vertreten, wobei der Schwerpunkt auf nordeuropäischen Ländern liegt – der Einflussbereich der Großmacht Schweden<sup>964</sup> bestimmt die Auswahl ebenso wie die individuellen Kontakte Gustav Dübens: Kjellberg weist auf die Bedeutung der geographischen Verbindungen wie auch der persönlichen Beziehungen von Hofmusikern hin, die die Zugangsmöglichkeiten und die Auswahl

<sup>963</sup> F. Krummacher, Musik des Ostseeraums. S. 161

<sup>964</sup> vgl. E. Kjellberg, Die Musik an den Höfen. S. 97

mitbestimmten<sup>965</sup>. So ist es der Norden und der Nordosten Deutschlands, der neben Kopenhagen und Stockholm wichtige Impulse lieferte, die wichtigen Hansestädte wie Hamburg und Lübeck, wobei hier der Komponist Dietrich Buxtehude mit 96 Kompositionen einen erheblichen Beitrag zur Sammlung beitrug, dazu kommen die zum schwedischen Herrschafts- und Einflussbereich zählenden Territorien im Ostseeraum<sup>966</sup>.

Darüber hinaus ist davon auszugehen, dass Gustav Düben zumindest einen Teil der Komponisten, deren Kompositionen in seine Sammlung aufgenommen wurden, persönlich kannte; auch hatten die Komponisten untereinander zahlreiche Beziehungen: Christoph Bernhard (1628-1692), Diedrich Becker und Matthias Weckmann (um 1616-1674) kannten sich beispielsweise durch ihre musikalische Zusammenarbeit in Hamburg. Bezieht man die Hansestadt Danzig in die Überlegungen mit ein, so fallen die Komponisten Johann Balthasar Erben (1626-1686), der Christoph Bernhard unterrichtet hatte, und Johann Valentin Meder (1649-1719), der Erben im Amt des Kapellmeisters an der Marienkirche zu Danzig nachfolgte, auf; Meders berufliche Laufbahn führte ihn auch nach Hamburg (1673) und Lübeck (1674)<sup>967</sup>, wo er mit Dietrich Buxtehude (um 1637-1707) zusammenarbeitete<sup>968</sup>. In Lübeck folgte Buxtehude seinem Schwiegervater Franz Tunder (1614-1667) als Organist an der Marienkirche in Lübeck nach, der seinerseits Nachfolger von Petrus Hasse (um 1585-1640) war<sup>969</sup>: Hasse hatte die Orgel in Woldenhorn abgenommen und war Großvater von Anna Dorothea, der Frau von Nicolaus Bruhns (1665-1697), der ein Schüler Buxtehudes gewesen war.

Auch andere Komponisten, mit denen Becker musikalische Berührungspunkte hatte, sind vertreten, so etwa Nathanael Schnittelbach, der Strungk und Thomas Baltzar unterrichtet hatte und zur gleichen Zeit wie Becker Schweden verlassen hatte, mit zwei Suiten; von Heinrich Scheidemann, dem bekannten und berühmten Organisten an St. Katharinen, sind eine *Gaillarde* und ein *Praeambulum* überliefert, von Nicolaus Adam Strungk zwei Sonaten. Auch von Caspar Jacob Ermisch, der als Kapellknabe und Sohn des Trompeters Christoph Ermisch als Mitglied der Celler Hofkapelle genannt wird und über den keine weiteren Informationen

---

<sup>965</sup> vgl. ebd., S. 97

<sup>966</sup> vgl. F. Krummacher, Musik des Ostseeraums. S. 161

<sup>967</sup> vgl. Michael North, Geschichte der Ostsee: Handel und Kulturen. München 2011. S. 165

<sup>968</sup> vgl. Karsten Brüggemann u.a., Tallinn. Kleine Geschichte der Stadt. Köln u.a. 2011. S. 140

<sup>969</sup> vgl. K. J. Snyder, Dieterich Buxtehude. S. 103

vorliegen, ist in der Düben-Sammlung ein Werk überliefert: Er hatte eine *Sonata a 4* komponiert.

Zeitpunkt und Ziel von Dübens Reisen sind nicht bekannt, wohl aber, dass er sich häufig im Ausland, mutmaßlich im nordeuropäischen Raum aufhielt und Material für seine Sammlung zusammentrug<sup>970</sup>; sein Kontakt nach Hamburg ist belegt, nicht zuletzt weist eine persönliche Widmung von Christoph Bernhard in der Abschrift einer gedruckten Begräbnismusik auf den Kontakt der beiden Musiker hin<sup>971</sup>. Ob Düben Diedrich Becker von einem seiner Aufenthalte in Hamburg her kannte oder ob er ihn während Beckers Zeit in Schweden kennengelernt hatte, ist nicht belegt; die geistliche Kantate „*Schaff in mir Gott*“, die in der Düben-Sammlung in einer deutschen und in einer schwedischen Textfassung überliefert ist, scheint aber zu belegen, dass Becker und Düben in Schweden miteinander gearbeitet haben.

Die Düben-Sammlung enthält zwei Kompositionen Beckers: das geistliche Konzert „*Schaff in mir Gott ein reines Herz*“ und das nur fragmentarisch überlieferte „*Amor Jesu*“.

#### **b. Schaff in mir Gott ein reines Herz**

Dieses geistliche Konzert wurde in zwei Fassungen, die sich im wesentlichen in der jeweiligen Singstimme unterscheiden, in die Düben-Sammlung aufgenommen: Die „deutsche“ Fassung für Alt-Stimme mit den entsprechenden sechs Einzelstimmen (Signatur 3:6), die von zwei verschiedenen fremden Händen geschrieben wurden, und die „schwedische“ Fassung für „Semi-Cantus“ und einer wohl als Partitur<sup>972</sup> anzusehenden (deutschen Orgel-) Tabulatur, die von Gustav Düben geschrieben wurde (Signatur 86:68). Aufgrund der Wasserzeichen und der Nummerierung Dübens kann die Niederschrift beider Fassungen in die Zeit zwischen 1659 und den 1680er Jahren eingeordnet werden<sup>973</sup>. Gerade diese – quasi doppelte – Überlieferung darf als Beleg für die tatsächliche Aufführung dieses Werkes angesehen werden: So lag entweder die Tabulatur als „raumsparende Partiturnotation“<sup>974</sup> vor, aus der zusätzlich

---

<sup>970</sup> vgl. F. Krummacher, S. 106

<sup>971</sup> vgl. Konrad Küster, *Fame, Politics and Personal Relationship: Whom did Düben know in the Baltic Area?* In: Erik Kjellberg (Hrsg.), *The Dissemination of Music in Seventeenth-Century Europe. Celebrating the Düben Collection*. Berlin 2010. S. 149-171. S. 154 und S. 155

<sup>972</sup> vgl. Friedrich Blume, „Buxtehude“ In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Band 2. Kassel u.a. 1952. Sp. 548-571. Sp. 556

<sup>973</sup> vgl. Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung. Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung. Ergänzung zu Teil II: Die Beschaffung der Manuskripte. III. Die chronologische Ordnung der Sammlung*. In: *Svensk tidskrift för musikforskning*. Utgiven av Svenska Samfundet för Musikforskning. Uppsala 1967. S. 63 – 186. S. 87

<sup>974</sup> F. Krummacher, *Musik des Ostseeraums*. S. 159

Stimmen kopiert wurden – ein Aufwand, der nur mit dem praktischen Ausüben gerechtfertigt werden konnte, oder aber aus vorliegendem Stimm-Material wurde eine Art Dirigier-Partitur erstellt<sup>975</sup>, auch dies nur mit der praktischen Umsetzung schlüssig zu erklären.

Die Besetzung ist in der Tabulatur mit „*SemiC e. 5 viol*“ angegeben, wohingegen die „deutsche“ Fassung eine Alt-Stimme, zwei Violinen, zwei Violen da gamba, „*violone o fagotto*“ und Basso continuo verlangt. Die Bezeichnung Semi-Cantus gibt es auch bei Heinrich Schütz (SWV 281: Herr, nun lässest du deinen Diener) und ist wohl als Mezzo-Sopran zu verstehen.

Ein genauer Vergleich beider Fassungen ergibt, dass sich wesentliche Unterschiede auf die Singstimmen beschränken; es erscheint denkbar, dass die Tabulatur als Ergänzung zu den vorhandenen und als Aufführungsmaterial<sup>976</sup> konzipierten Einzel-Stimmen gedient hat, die – mit Ausnahme der Singstimme – unabhängig von der jeweiligen Sprache genutzt werden konnten.

Betrachtet man die Abweichungen der schwedischen von der deutschen Fassung, so fallen in den Instrumentalstimmen nur unwesentliche Unterschiede auf – zumeist rhythmische Varianten und eine umfangreichere Bezifferung; einzig T. 15 zeigt einen veränderten harmonischen Ablauf: Dem Quartvorhalt (über H) der deutschen Fassung entspricht in der schwedischen Tabulatur die Folge Septakkord auf A und (unbezifferter) Akkord auf H. Erklärlich wird diese Abweichung mit Blick auf die Singstimme, die in der schwedischen Fassung eine Umspielung um *fis'* zeigt, so dass Durchgangsdissonanzen durch Vorhaltsdissonanzen ersetzt wurden.

Der Vergleich der Singstimmen hingegen zeigt deutlich mehr Differenzen; einige sind durch die unterschiedliche Stimmlage zu erklären, da sie Teile des Melodieverlaufes oktavierem (so beispielsweise T. 17. und T. 21) oder innerhalb des bestehenden Harmonieverlaufes trans-

---

<sup>975</sup> vgl. Juliane Peetz, The large Tabulature Books in the Düben Collection. In: Erik Kjellberg (Hrsg.), The Dissemination of Music in Seventeenth-Century Europe. Celebrating the Düben Collection. Berlin 2010. S. 49-72. S. 69

<sup>976</sup> vgl. Bruno Grusnick, Die Dübensammlung. Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung I–II. In: Svensk tidskrift för musikforskning. Utgiven av Svenska Samfundet för Musikforskning. Uppsala 1965. S. 27-82, S. 40

ponieren (z.B. T. 34/35), zudem zeigt der vorletzte Takt der deutschen Altstimme eine kadenzartige Umspielung der Paenultima, die in der schwedischen Fassung fehlt.

Andere Unterschiede, vor allem rhythmische, lassen sich durch die unterschiedliche Silbenzahl der Textvarianten begründen<sup>977</sup>. Becker greift

in den deutschen Psalmtext der Lutherbibel insofern ein, als er Vers 12 mit dem Wort „*schaff*“ anstatt „*schaffe*“ beginnt, wohingegen er im Schwedischen „*schapa*“ vertont; bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass sich in der Düben-Sammlung vier weitere Bearbeitungen des 51. Psalms finden, denen gemeinsam ist, dass sie als erstes Wort „*Schaffe*“ vertonen, wohingegen Becker „*Schaff*“ komponierte – die rhythmischen Differenzen zwischen deutscher und schwedischer Fassung hätte somit gar nicht auftreten müssen, hätte Becker die weitere Silbe des Anfangswortes genutzt, wie sich aus einem Vergleich der Kantaten ergibt:

Becker/deutsch	<p>Schaff in mir Gott, schaff in mir Gott ein rei - nes Hertz</p>
Becker/schwedisch+mögliche deutsche Textierung	<p>Scha - pa i migh Gudh (Schaf-fe in mir Gott, scha - pa i migh Gudh eet reent hier - ta nes Herz) schaf - fe in mir Gott ein rei - nes Herz</p>
Chr. Bernhard	<p>Schaf - fe in mir Gott ein rei - - - nes Herz</p>
D. Buxtehude	<p>Schaf - fe in mir Gott, schaf - fe in mir Gott ein rein Herz</p>

Es ist ebenso denkbar, dass Becker die drei Achtel der deutschen Fassung auftaktig verstand, um das Wort „*Gott*“ besonders hervorzuheben; die zusätzliche rhythmische Auflockerung durch die Aufteilung der Achtel in zwei Sechzehntel mag ihm als weniger prägnant erschienen sein, so dass er lieber in den Text eingriff als von seinem kompositorischen Plan abzuweichen.

<sup>977</sup> z.B. T. 36 f., T. 55 f., T. 66 f.

Einige Abweichungen scheinen hingegen darauf hinzuweisen, dass die deutsche Fassung eine Bearbeitung des schwedischen Originals ist: Das am Beginn der instrumentalen Einleitung vorgestellte aufwärtsgerichtete Motiv aus Achtelpause, zwei Achteln, zwei Sechzehnteln und einer halben Note wird wiederholend von der schwedischen Altstimme aufgegriffen, dagegen muss die deutsche Version die Sechzehntel zu einer Achtel kompensieren, um sich dem Sprachrhythmus anzupassen. Ähnliches lässt sich in T. 55 und 56 beobachten: Auch hier werden zwei Sechzehntel zu einem Achtel, zwei Viertel zu einer halben Note zusammengefasst, da der deutsche Text weniger Silben als der schwedische hat. Die Instrumente aber greifen den Rhythmus der schwedischen und nicht der deutschen Fassung auf. Ähnliche Beobachtungen lassen sich allerdings auch für die umgekehrte Reihenfolge anführen (T. 36 analog zu T. 37, T. 58 f. analog zu T. 62, T. 105 analog zu T. 106), doch handelt es sich bei vorgenannten Stellen nicht um derart prägnante Motive wie in den Eingangstakten. In der schwedischen Singstimme wird zum einen in T. 109/110 die Sechzehntelkette sequenzartig fortgeführt, wohingegen die Altstimme das Motiv der ersten Takthälfte nicht fortsetzt, zum anderen greift V I den in T. 109 der Semi-Cantusstimme musizierten Skalenabschnitt eine Terz höher auf – dieser Bezug ergibt sich in der deutschen Fassung nicht.

Die Datierung der Abschriften ergibt nach Auswertung der Wasserzeichen laut Informationen des „Düben Collection Database Catalogue“ das Jahr 1663/64 für die deutsche, die Zeit zwischen 1679 und 1683 für die schwedische Fassung<sup>978</sup>, RISM gibt 1659 bzw. 1690 als Entstehungsjahre an; die deutsche Fassung wäre somit vor der schwedischen entstanden. In jedem Fall sind beide Abschriften in einem Zeitraum entstanden, in dem Diedrich Becker sich nicht mehr in Schweden aufhielt: 1659 war er am Celler Hof angestellt, eine Reise Dübens dorthin ist nicht belegt, 1663/64 war Becker bereits in Hamburg, könnte also Düben dort getroffen haben, die schwedische Abschrift entstand wohl vermutlich erst nach Beckers Tod. Geht man weiter davon aus, dass sich Becker und Düben gekannt haben und dass die schwedische Version mit Hinblick auf eine Aufführung in Schweden entstand, so muss den Abschriften, die Eingang in die Düben-Sammlung gefunden haben, Notenmaterial zugrunde gelegen haben, das schon früher entstanden war – vermutlich Autographe

---

<sup>978</sup> [http://www2.musik.uu.se/duben/presentationSource1.php?Select\\_Dnr=128](http://www2.musik.uu.se/duben/presentationSource1.php?Select_Dnr=128) bzw. [http://www2.musik.uu.se/duben/presentationPart.php?Select\\_Part=01&Select\\_Dnr=129](http://www2.musik.uu.se/duben/presentationPart.php?Select_Part=01&Select_Dnr=129) (11.4.2012)



Beckers, die aber heute nicht mehr vorhanden sind. Aus den geschilderten Überlegungen ergibt sich, dass die Datierung der Abschriften kein zwingender Hinweis auf die Reihenfolge der Entstehung von deutscher und schwedischer Fassung sein kann.

Mit Hinblick auf den Beginn der Komposition, insbesondere auf die gegenseitige Imitation der Sing- und der Instrumentalstimmen scheint aber die deutsche Version die spätere, rhythmisch an den deutschen Text angepasste Bearbeitung zu sein; die schwedische Fassung wurde daher der Übertragung zugrunde gelegt, die deutsche zum Vergleich darüber notiert.

Der Text des vorliegenden geistlichen Konzertes ist aus Versen zweier Bußpsalmen<sup>979</sup> zusammengestellt, die sprachlich und inhaltlich dergestalt ineinander greifen, dass ein in sich geschlossener Text vorzuliegen scheint: Der Beter wendet sich mit verschiedenen Bitten an Gott, die aufeinander aufbauend (Bitte um innere Läuterung, um Beistand, um Trost und um Lehre) in dem Wunsch enden, ein gottgefälliges Leben führen zu können.

A	T. 1 - 12	instrumentales Vorspiel		4/4
B	T. 13 - 46	Schapa i migh Gudh eet reent hierta och gif migh een nyan wissan anda. bortkasta mig icke ifrå tit ansichte och tagh icke tin helga Anda ifrå migh.	Ps. 51, 12 + 13	4/4
C	T. 47 - 54	trösta mig åter med tine hielp	Ps. 51, 14 a	3/2
D	T. 55 - 68	och ten frymodige Anden uppeholle mig.	Ps. 51, 14 b	2/2
E	T. 69 - 84	Simphonia		2/2
F	T. 84 - 112	Herre, lehr mig giörra efter tit behag, ty tu äst min Gudh, tin gode Ande före mig på een iempn wägh.	Ps. 143, 10	2/2

Der schwedische Text entspricht im wesentlichen den Bibelübersetzungen von 1541 bzw. 1706, allerdings greift Becker auch hier in den Psalmtext ein: Becker leitet den Text aus Psalm 143 sowohl in der schwedischen als auch in der deutschen Vertonung mit dem Anredeinschub „Herre“ bzw. „Herr“ ein, ein Verdeutlichung der Hinwendung des Beters an Gott. Den Worten „ny wiss (anda)“ wird jeweils „-an“ angehängt: „nyan wissan (anda)“, was

---

<sup>979</sup> Psalm 51 gilt als vierter, Psalm 143 als siebter Buß-Psalme; David ist Verfasser beider Texte.

keine inhaltlichen Veränderungen zur Folge hat<sup>980</sup>, aber eine Substantivierung der Worte bewirkt<sup>981</sup>. Da sich aus der rhythmischen Anlage der Komposition keine Notwendigkeit für diese Veränderung ergibt, ist ein Verhören denkbar: Vielleicht hatte sich Becker den Text mündlich übersetzen oder vorlesen lassen und die Endung versehentlich ergänzt, da die zweisilbigen Worte mehr dem deutschen Sprachduktus entsprechen. Auffällig ist die Veränderung des Textes in Ps. 51, 14 a: Statt „igen“ nutzt Becker das Wort „åter“. Beide Worte können synonym gebraucht werden; im früheren Schwedisch wurden beide Worte miteinander verbunden gebraucht, so dass sowohl „igen“ als auch „åter“ Verkürzungen eines ursprünglichen Ausdrucks darstellen<sup>982</sup>: Statt „Tröst migh igen“ vertont Becker „Trösta mig åter“ – dies ist nach Auskunft von Ivo Asmus als „moderneres Schwedisch“ zu werten, kann aber seiner Meinung nach auch analog zum deutschen Sprachgebrauch je nach Vertonungsanforderung synonym benutzt werden (vgl. tröst mich = tröste mich). Das Wort „bortkasta“ bedeutet wörtlich „wegwerfen“, kann aber im Sinne von „förkasta“ (ablehnen) verwendet werden<sup>983</sup>.

A	T. 1 - 12	instrumentales Vorspiel		4/4
B	T. 13 - 46	Schaff in mir, Gott, ein reines Herz und gib einen neuen gewissen Geist. Verwirf mich nicht von Deinem Angesicht und nimm Deinen Heiligen Geist nicht von mir.	Ps. 51, 12 + 13	4/4
C	T. 47 - 54	Tröste mich wieder mit Deiner Hilf.	Ps. 51, 14 a	3/2
D	T. 55 - 68	Und der freudige Geist enthalte mich Dir.	Ps. 51, 14 b	2/2
E	T. 69 - 84	Simphonia		2/2
F	T. 84 - 112	Herr, lehre mich tun nach Deinem Wohlgefallen, denn Du bist mein Gott. Dein guter Geist führe mich auf rechter Bahn.	Ps. 143, 10	2/2

<sup>980</sup> lt. Auskunft von Dr. Ivo Asmus (Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald)

<sup>981</sup> lt. Auskunft von Rüdiger Schwarz (Schwedischlehrer in Greiz und Plauen)

<sup>982</sup> lt. Auskunft von Rüdiger Schwarz (Schwedischlehrer in Greiz und Plauen)

<sup>983</sup> lt. Auskunft von Dr. Ivo Asmus (Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald)

Der deutsche Text weicht in Ps. 51, 14 b von der Lutherübersetzung ab: Becker ergänzte das Wort „*dir*“ und verdeutlicht so wiederum die Hinwendung zu Gott: „*Und der freudige Geist enthalte mich dir.*“

Das geistliche Konzert besteht aus drei größeren Abschnitten mit Überleitungen: Der instrumentale Teil A leitet die Komposition ein und nimmt das Eingangsthema der ausgedehnten Vertonung der Verse 12 und 13 (Teil B) vorweg, das vokale Zwischenspiel (Teil C) ist als Zäsur zwischen den beiden vokal-instrumentalen, bewegten Abschnitten B und D zu verstehen, und Teil E – eine instrumentale *Simphonia* – führt zum Schlußteil F hin.

Die Struktur des Konzertes wird durch den Wechsel der jeweils Ausführenden bestimmt: Abschnitte, die lediglich durch Singstimme und Bc gestaltet werden, stehen rein instrumentalen Einwüfen gegenüber, Tutti-Stellen markieren Höhepunkte des musikalischen Geschehens; die Wiederholung einzelner Satzteile bekräftigen einzelne Aussagen.

Im ersten Teil von Abschnitt B wird die Bitte „*Schapa i migh Gudh eet reent hierta och gif migh een nyan wissan anda*“ dreimal (mit internen Wiederholungen) vorgetragen, „*Schapa i migh*“ ist der häufigste Textbestandteil, wird aber – bei gleichbleibender rhythmischer Grundform (2 Achtel und zwei Sechzehntel) – bemerkenswert variiert: T. 13-19 steigend, T. 21-24 in Gegensprüngen, T. 26-32 tonrepetierend; hierbei werden T. 13-18 und T. 26-32 ohne Ensemble wie ein Rahmen um den aufgebrochenen Satz in T. 18-26 und somit besonders textnachdrücklich vorgetragen. Die Beteiligung der Instrumente erfolgt sehr kalkuliert: Das Kopfmotiv wird aufgegriffen (T. 18) und ausgedehnt (T. 19/20) Zielton als modulierend und als Brücke zu T. 21-24); im Mittelteil (T. 21-24) dialogartiger Wechsel zwischen den Einzelstimmen (mit Modulationstakt 25 analog zu T. 20), tacet bei der dritten Wiederholung. Der „Rahmenteil“ (T. 26-32) ist als Beschluss dieses Textkomplexes insofern höchst sinnreich, als es die drei Textbestandteile (*schapa i migh Gudh – een reent hierta – ich gif migh...*) jetzt motivgleich und chromatisch aufsteigend verknüpft, die Fortführung des Textes wird durch ein – verglichen mit T. 17 – deutlich ausgedehntes Melisma hervorgehoben.

Die Fortführung erfolgt gleichermaßen kalkuliert: Erhalten bleiben der 2-Achtel-2-Sechzehntel-Rhythmus, die Tonrepetition und die dreimalige Bitte („*bortkasta mig icke*“); die Ensemble-Einwürfe imitieren beim ersten und dritten Mal nachklingend, das verkürzte

Mittelglied aber wird überlappend quasi ergänzt – es entsteht eine durchgehende Achtelbewegung, die das erste „*bortkasta*“ fortzuführen scheint und die Dehnung der Wörter „*i fra tit ansichte*“ unterstreicht. Die Folgetextzeile wechselt textgerecht zu einem neuen Rhythmusmodell (Betonung auf „*anda*“); dieser Text erklingt nur einmal, der Teil wird durch rhythmische Imitation und Kadenz des Instrumentalensembles abgeschlossen.

Das achttaktige Zwischenspiel kontrastiert durch Metrum, tiefe Lage und Besetzung, aber auch durch die Gruppierung der Takte: Hier korrespondieren zunächst zwei Dreitakter (und wiederholen somit sinnfällig auch das Wort „*ater*“), an die sich – quasi ineinandergeschoben – der Resttext „*med tine hielp*“ als Zweitakter anschließt. Das ruhige Innehalten verbindet sich so sprachgerecht mit der Bitte um Trost.

Teil D kontrastiert seinerseits als lebhaftes Wechselspiel zwischen Singstimme und Instrumenten; der tänzerische Rhythmus (Achtel und Sechzehntel) scheint durch das Wort „*frymodige*“ inspiriert. Becker spielt wiederum mit Hörerwartungen: T. 55 beginnt wie ein Dreiklang, wird aber durch chromatischen Fortgang (T. 55/56: *g' - gis'*) nach moll gewendet; das Melisma auf „*(uppe)-holle*“ changiert durch umspielten Terzabgang wieder zwischen Dur und moll; erst die Schlußwendung endet in G-Dur. Die Instrumente wiederholen diese Passage, doch sie verkürzen sie und verbleiben in Dur. Der dritte Durchgang, wieder vokalinstrumental, verschiebt dann den anfangs entscheidenden Sekundschrift um einen halben Takt, und der wiederholte und instrumental verstärkte Schluß bestärkt die Bitte: „*uppehoole migh*“.

An der nun anschließenden *Simphonia* lassen sich wiederum Gruppenbildungen beobachten, die erwartete regelmäßige Korrespondenzen geschickt vermeiden und somit die Aufmerksamkeit des Hörers erhalten: Zunächst erklingt ein Viertakter von reiner Regelmäßigkeit als Sequenz identischer Zweitakter von Molltonika zu Durdominante, dann folgt der vermeintliche Fortgang dieser Sequenz (in *fis*) mit abweichendem Melodiebogen und direkt angeschlossener Kadenz zu D, wodurch eine Gruppierung von 1 + 2 Takten entsteht. Zu T. 76 beginnt ein mit T. 69–72 verwandter Viertakter, der aber auftaktig mit halbtaktigen Harmoniewechseln gestaltet ist; melodisch als Terzsequenz gestaltet kadenziert er in direkter Weiterführung der Achtelfolge, also eine Folge von 2 + 3 Takten. Als dritter Block schließlich folgen, nun wieder deutlich regelmäßig, zwei korrespondierende auftaktige Einwürfe (T. 81-

82), gefolgt von der ebenfalls auftaktig angesetzten Kadenz aus zwei Takten, die sich als Transposition der Kadenz in T. 79-80 erweisen; hier zu E, dort zu h (und somit in umgekehrter Reihenfolge wie in T. 69-70).

Das instrumentale Zwischenspiel wird von einer ausgedehnten und wohlstrukturierten vokalen Passage abgelöst: Der Sequenz zweier 2 ½-Takter in aufsteigendem Terzabstand folgen zwei ebenfalls sequenzierende 1-Takter im absteigenden Terzabstand – ausgehend von „Herre“ (auf g, T. 84) endet der Bogen auf „Gud“ (auf G, T. 91). Der sich anschließende durchbrochene Satz zeigt gegenseitiges Imitieren und Umspielen von Singstimme und Instrumenten und verläßt erst in der Schlusspassage das rhythmische Gleichmaß („*iempn wägh*“, zu deutsch: ebener Weg), um in einem langen Melisma – sinnreich auf „*föh-(re)*“ – die Schlusskadenz einzuleiten.

In der Düben-Sammlung finden sich weitere Vertonungen des vorliegenden Textes, die deutsche Version der Beckerschen Vertonung kann vor den weiteren Abschriften datiert werden. Zwei Komponisten – Christoph Bernhard (1628-1692)<sup>984</sup> und Dietrich Buxtehude (1637-1707)<sup>985</sup> – wählten wie Becker die Besetzung mit einer Singstimme und Instrumenten, wobei Bernhard zwei Violinen, Buxtehude zusätzlich noch Violoncello einsetzt. Die Vertonung von Werner Fabricius (1633-1679)<sup>986</sup> benötigt einen vierstimmigen Chor sowie vier unbenannte Instrumente, Clemens Thieme (1631-1668)<sup>987</sup> besetzte acht Stimmen: Alt, Tenor, Bass, dazu drei Violinen, Orgel sowie Theorbe als Bc-Begleitung – dieses geistliche Konzert ist insofern erwähnenswert, als Thieme wie Becker sowohl eine deutsche als auch eine schwedische Fassung komponierte; die Abschrift hiervon liegt nur in Tabulatur vor und entstand wie Beckers schwedische Version 1690 und somit ebenfalls nach dem Tod des Komponisten.

Die Vertonung Buxtehudes ähnelt in der Anlage dem Beckerschen Konzert: Instrumentales Vorspiel mit vorweggenommenen Motiven der Singstimme, durchbrochener Satz mit motivischem Wechselspiel zwischen Singstimme und Instrumenten, der Wechsel in einen

---

<sup>984</sup> Abschrift datiert von 1664

<sup>985</sup> Abschrift datiert von 1684

<sup>986</sup> Abschrift datiert von 1662

<sup>987</sup> Abschrift datiert von 1690

Dreiertakt auf den Text „*Tröste mich...*“; Buxtehude vertonte allerdings nur die Verse des 51. Psalms, die von Becker gewählte Fortsetzung fehlt.

Auch Bernhard nutzte nur den 51. Psalm als Textgrundlage: Auf ein instrumentales Vorspiel wird verzichtet, die Violinstimmen werden hier erst nach einer ausgedehnten quasi vokalen Einleitung eingeführt; auch hier wird ein Taktwechsel mit dem Text „*Tröste mich...*“ verbunden. Die in der Düben-Sammlung vorliegende Kantate wurde 1665 in Dresden von Christoph Bernhard in der Sammlung „*Geistlicher Harmonien erster Theil, begreifende zwanzig deutsche Concerten von 2.3.4. und 5. Stimmen, opus primum*“ veröffentlicht. Eine weitere Abschrift liegt unter anderem in der Sammlung Bokemeyer vor, in der weitere geistliche Konzerte von Diedrich Becker überliefert sind.

Beckers Vertonung unterscheidet sich in Bezug auf den Text durch die bereits erläuterte Verkürzung des Anfangswortes „*Schaffe*“ in „*Schaff*“, auch der weitere Eingriff in die Luther-Übersetzung – die Ergänzung des Satzes „*der freudige Geist enthalte mich*“ durch das Wort „*dir*“ – ist in den anderen Vertonungen nicht vorhanden.

### **c. Amor Jesu**

Die Sammlung Gustav Düben enthält die Continuo-Stimme einer Komposition, die eventuell von Diedrich Becker stammt; sie wurde von Jan Olof Rudén in der Universitätsbibliothek zu Uppsala entdeckt, wo sie heute unter der Signatur VMHS 164:1 aufbewahrt wird. Innerhalb der Düben-Sammlung wurde sie mit zwei unterschiedlichen Signaturen versehen: Die auf Gustav Düben zurückgehende Tintenummer „372“ und die später von fremder Hand hinzugefügte Nummer „St. 164:1“. Aus der Tintenummer ergibt sich das Jahr 1670 als Zeitpunkt der Niederschrift. Die Komposition ist mit „*Concert: à 2. Cant: Viol:*“ überschrieben; am Ende wurde vermutlich von fremder Hand die Angabe „*Amor Jesu a 2.Can:V.Sigre Beke.*“ ergänzt, dies ist der einzige Hinweis auf eine mögliche Autorenschaft Diedrich Beckers, in dessen überlieferten Werken sich sonst nur Vertonungen deutscher Texte finden.

Aus der Continuo-Stimme sind Hinweise auf den Aufbau des Konzertes zu erkennen: Einer zwanzig Takte umfassenden Symphonia im C-Takt folgt der Einsatz der Singstimme „*Amor Jesu*“. Weitere Texthinweise fehlen, eine gewisse Gliederung ergibt sich durch mehrere Taktwechsel:

	Taktart	Angaben	harmonischer Verlauf	
T. 1–20	4/4-Takt	„Symphonia“	c → c	vermutlich instrumentale Einleitung
T. 21–33	4/4-Takt	„Amor Jesu“	c → c	Einsatz der Singstimme
T. 34–57	3/2-Takt		g → c	
T. 58–97	4/4-Takt		c → c	
T. 98–135	3/2-Takt		c → c	
T. 136–141	4/4-Takt		c → B	
T. 142–188	3/2-Takt		B → c (C?)	
T. 189–193	4/4-Takt		As → c (C?)	

Die Suche nach einem in Frage kommenden Text der fehlenden Singstimme ergibt mehrere mögliche Vorlagen, da nur das Incipit „*Amor Jesu*“ angegeben ist: So beginnt ein Anonymus aus dem 16. Jahrhundert mit den Worten „*Amor Jesu divino*“; auch kann es sich um den Text „*Amor Jesu dulcissime*“ handeln, der unter anderem von Sigismund Ritter von Neukomm (übersetzt mit: „*Licht vom Lichte wie liebevoll wann du besuchst der Sünder Herz*“, für 2 Soprane, Alt mit Orgel- oder Quartettbegleitung), Julius J. Weiland und Giovanni Paisiello (Duett für 2 Soprane, 2 Violinen, Viola und Basso) vertont wurde; ein Teil des Rosenkranzgebetes beginnt mit „*Amor Jesu*“: Im „*quintum mysterium dolorosum*“ wird das Geheimnis der Liebe gebetet: „*Amor Jesu et Maria*“. Mit Hinblick auf weitere Vertonungen ist auch ein Teil des Stundengebets von Bernhard von Clairvaux (um 1090-1153) als mögliche Vorlage denkbar: Der sogenannte „*Jubilus Bernhardi*“ beginnt mit den Worten „*Jesu dulcis memoria/ dans vera cordis gaudia/(...)*“; die 12. und 13. Strophe lauten:

*Amor Jesu dulcissimus  
Et vera suavissimus  
Plus millies gratissimus  
Quam dicere sufficimus.*

*Hoc probat ejus passio  
Hoc sanguinis effusio  
Per quam nobis redemptio  
Datur, et Dei visio.*

Bernhard von Clairvaux gilt als geistiger Erneuerer des Zisterzienserordens und nimmt aufgrund seiner Christumystik und seiner Marienverehrung eine besondere Stellung in der

katholischen Kirche ein, dennoch war zumindest der „*Jubilus Bernhardi*“ unter den protestantischen Komponisten im 17. Jahrhundert bekannt: 1620 erschien die Vertonung des Hymnus durch den Flensburger Organisten Thomas Schattenberg (ca. 1580–1622), auch Dietrich Buxtehude vertonte diesen Text (in BuWV 56 „*Jesu dulcis memoria*“ für zwei Soprane, zwei Violinen, Basso continuo und Fagott und in BuxWV 57 für Alt, Tenor Bass, zwei Violinen und Basso continuo), ebenso Samuel Friedrich Capricornus (1628-1665; für zwei Soprane, Alt, Tenor und Bass sowie fünf Violinen und Basso continuo). Dies ist insofern besonders interessant, gelten diese als Komponisten der evangelischen Kirchenmusik, wohingegen Bernhard von Clairvaux zum einen wegen seiner Christusmystik und Marienverehrung, zum anderen wegen seiner geistlichen Erneuerung des Zisterzienserordens eine außerordentliche Stellung in der katholischen Kirche einnimmt. Der Text war wohl dennoch im 17. Jahrhundert in Norddeutschland bekannt, und daher erscheint diese Vorlage – vor allem wegen der räumlichen Nähe Buxtehudes zu Becker – am wahrscheinlichsten.

Der „Düben Collection Database Catalogue“ verzeichnet das vorliegende Fragment nicht als Bestandteil der Düben-Sammlung, wohingegen es nach RISM dieser Sammlung zuzurechnen ist. Mehrere weitere Kompositionen in der Düben-Sammlung beginnen mit den Worten „*Amor Jesu*“, so der Text „*Amor Jesu amantissime dulcissima*“ – dieser Text wurde anonym als auch von Gasparo Cassati (um 1610-1641) vertont überliefert. Abundio Antonelli (1575-1629) komponierte „*Amor Jesu dulcissime*“ für vier Singstimmen, auch das bereits erwähnte „*Amor Jesu dulcissimus*“ von Samuel Capricornus findet sich als Abschrift von 1668 in der Düben-Sammlung.

## **2. Sammlung Bokemeyer**

### **a. Einführung**

Eine wichtige Quelle, insbesondere der vokalen geistlichen Musik des 17. Jahrhunderts, stellt die sogenannte „Sammlung Bokemeyer“ dar, die ungefähr 150 Bände mit je 30 bis 40 Einzelwerken umfasst. Der Ursprung dieser Handschriftensammlung liegt bei Georg Österreich (1664-1735): Er war zunächst Schüler von Thomaskantor Johann Schelle (1648-1701), verließ 1680 Leipzig, weil dort die Pest ausgebrochen war, und ging nach Hamburg, wo er Alumnus des Johanneums unter Joachim Gerstenbüttel wurde und als Altist in die



Ratskapelle aufgenommen wurde. Vermutlich aufgrund des Stimmwechsels kehrte er 1683 als Student nach Leipzig zurück, war aber bereits Ende 1684 wieder als Tenorist an der „*Oper am Gänsemarkt*“ in Hamburg tätig, und wurde deshalb von Joachim Gerstenbüttel heftig angegriffen: Er sei „*ohne Zweifel vom Weltgeist verführet und getrieben*“, habe „*jückende Ohren nach denen Operen*“<sup>988</sup> und müsse daher entlassen werden. Durch Vermittlung seines Freundes und ehemaligen Schülers Johann Theile (1646-1724) wechselte er 1686 als Tenorist an den Wolfenbütteler Hof<sup>989</sup>; spätestens seit Advent 1689 war er Hofkapellmeister der Gottorfer Hofkapelle, eine Position, die er trotz diverser Schwierigkeiten und Dienstherrnwechsel offiziell wohl bis 1724 inne hatte, obwohl er bereits 1702 nach Wolfenbüttel zurückkehrte und dort als Hofkantor bis zu seinem Lebensende tätig war<sup>990</sup>. Der Gottorfer Hof wiederum hatte sich bereits unter Herzog Friedrich III. (1597-1659) zu einem kulturellen Zentrum in Nordeuropa entwickelt, das besonders zu Schweden ein sehr gutes Verhältnis hatte.

Die Sammlung Bokemeyer besteht überwiegend aus Partituren, die zum großen Teil von Bokemeyer und von ihm beauftragten Kopisten geschrieben worden sind. War Kümmerling noch davon ausgegangen, dass die eigentlichen Ursprünge der Sammlung in den Beständen der Gottorfer Hofkapelle gelegen haben<sup>991</sup>, die Österreich eventuell als Ausgleich für „ausstehende Gehälter“<sup>992</sup> akzeptiert hatte, so legt Wollny – vor allem anhand der sogenannten „Gottorfer Signaturen“ – dar, dass es sich wohl um eine Sammlung von handschriftlichem Aufführungsmaterial handelte, die Österreich als Privatperson zusammengetragen hatte; die Stimmen sind verschollen, die – vielleicht auch zu Studienzwecken erstellten – Partituren sind erhalten geblieben, wobei die von Österreich vorgenommene Ergänzung von Komponisten und Titeln erst nachträglich, womöglich im Zuge einer Trennung von Stimmen und Partituren erfolgte<sup>993</sup>. Wollny folgert aus verschiedenen Beobachtungen,

---

<sup>988</sup> zitiert nach: L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 234

<sup>989</sup> vgl. Hans Joachim Marx u.a., Die Hamburger Gänsemarkt-Oper: Katalog der Textbücher (1678-1748). Laaber 1995. S. 451

<sup>990</sup> vgl. Peter Wollny, Zwischen Hamburg, Gottorf und Wolfenbüttel: Neue Ermittlungen zur Entstehung der „Sammlung Bokemeyer“. In: Schütz-Jahrbuch XX (1998). S. 59-76. S. 60 f.

<sup>991</sup> vgl. Harald Kümmerling, Katalog der Sammlung Bokemeyer. Kassel 1970. S. 10 und S. 13 f.

<sup>992</sup> ebd., S. 10

<sup>993</sup> vgl. P. Wollny, Zwischen Hamburg, Gottorf und Wolfenbüttel. S. 63 f.

dass die Sammlung von Österreich begonnen wurde, bevor er als Kapellmeister in Gottorf wurde, dass er dort aber einen großen Teil zusammengetragen hatte<sup>994</sup>.

Die von Österreich im Laufe seines Lebens gesammelten Musikalien – mehr als 1700 Kompositionen<sup>995</sup> – verkaufte er nach und nach an seinen Schüler und Freund Heinrich Bokemeyer (1679-1751)<sup>996</sup>: Dieser war Kapellmeister und Schlosskantor in Wolfenbüttel gewesen und hatte unter anderem mit Johann Mattheson (1681-1764) und Johann Adolf Scheibe (1708-1776) in regem Briefwechsel gestanden, auch mit Johann Gottfried Walther (1684-1748) hatte er sich in musiktheoretischen Fragen ausgetauscht und bei der Erarbeitung seines Lexikons mitgearbeitet.

Bokemeyer verwaltete die Sammlung und erweiterte sie vor allem mit Werken nord- und mitteldeutscher Komponisten, darunter zahlreichen Autographen. Neben Erhaltung und sinnvoller Ergänzung hatte Bokemeyer teils aus aufführungspraktischen Gründen, teils aber auch aus musiktheoretischen Überlegungen weitergesammelt, zudem wollte er wohl beispielhaft das kompositorische Schaffen seiner Zeit dokumentieren<sup>997</sup>. Bokmeyers Schwiegersohn Johann Christian Winter (1718-1802) und Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) verwalteten danach die Sammlung, bevor sie von dem Königlichen Institut für Kirchenmusik Berlin erworben wurde und später in den Besitz der Königlichen Bibliothek Berlin bzw. der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz überging<sup>998</sup>.

Von Diedrich Becker sind in der Sammlung Bokemeyer zwei Kompositionen überliefert: „*Wer unter dem Schirm des Höchsten sitzt*“ und „*O hilf Christe Gottes Sohn*“. Obwohl sie in der laufenden Nummerierung aufeinander folgen, kann wegen der unterschiedlichen Wasserzeichen und der verschiedenen Hände davon ausgegangen werden, dass die Abschriften nicht zeitgleich entstanden sind: Anhand der Wasserzeichen können die Abschriften auf die Zeit vor 1692 datiert werden, existierten somit bereits als Bestand der Gottorfer Hofkapelle<sup>999</sup> und wurden von zwei der sechs Kopisten im Dienste Österreichs erstellt<sup>1000</sup>, bei beiden Werken wurde jedoch der Name des Komponisten nicht vom Schreiber selbst,

---

<sup>994</sup> vgl. ebd., S. 66 und S. 63

<sup>995</sup> vgl. ebd., S. 64

<sup>996</sup> vgl. Fritz Stein, „Bokemeyer“. In: Allgemeine Deutsche Biographie. Band 2. Berlin 1955. S. 428

<sup>997</sup> vgl. P. Wollny, Zwischen Hamburg, Gottorf und Wolfenbüttel. S. 63 f.

<sup>998</sup> vgl. ebd., S. 18

<sup>999</sup> vgl. H. Kümmerling, Katalog der Sammlung Bokemeyer. S. 12

<sup>1000</sup> vgl. ebd., S. 12

sondern von Georg Österreich ergänzt. Die später ergänzten Rötelsignaturen, die von Bokemeyer, Winter oder Forkel stammen<sup>1001</sup>, ordnen die beiden Werke Beckers dann zeitlich aufeinander folgend.

Wie und ob ein Kontakt Beckers zum Gottorfer Hof bestand, ist nicht nachzuweisen, allerdings gab es schon im 16. Jahrhundert enge Beziehungen zwischen der Hamburger Ratsmusik und der Gottorfer Hofkapelle<sup>1002</sup>; besonders offenkundig wird dies an der Person William Brades (1560-1630), der seine „*Neuen auserlesenen Paduanen*“ (1609) dem Gottorfer Herzog Johann Adolf (1575-1616) widmete, und Mitglied der Hamburger Ratsmusik (1608-1610 und 1613-1615), später auch der Gottorfer Hofkapelle (1622-1625) war. Auch war ein Violist Franz Becker ab 1626 in Gottorf angestellt, ob er identisch mit dem in Hamburg tätigen Bassgeiger oder auch verwandt mit Diedrich Becker war, ist nicht genau zu ermitteln.

#### **b. O Hilf Christe Gottes Sohn**

Die Handschrift zu dem vorliegenden geistlichen Konzert trägt die laufende Nummer 142 und umfasst 10 Seiten; Noten und Text wurden von einem weiteren Kopisten im Dienste Österreichs geschrieben<sup>1003</sup>. Die Besetzung ist zu Beginn der Symphonia mit 3 Violinen, Viola, Fagotto sowie Basso angegeben; Angaben zu den Singstimmen sind nicht zu erkennen, aus den Schlüsseln sowie den Umfängen lässt sich auf Sopran und Bass schließen.

Der Text, die letzte Strophe des Passionsliedes „*Christus, der uns selig macht*“ (verdeutschte Nachdichtung des aus dem 14. Jahrhundert stammenden Stundenliedes „*Patris sapientia, veritas divina*“, Michael Weiße 1531)<sup>1004</sup>, leitet die zuvor knapp nacherzählte Leidensgeschichte in ein abschließendes Gebet, das in sehr genauer Ausdrucksweise mehrere Gedankenschritte durchläuft:

- |                                  |   |
|----------------------------------|---|
| 1. O hilf, Christe, Gottes Sohn, | Gebetsruf, Bitte um Hilfe                   |
| 2. durch dein bitter Leiden,     | Rückbezug auf die Passion Christi (Str.1-7) |
| 3. daß wir dir stets untertan    | 1. Glaubensschritt: Gehorsam und            |
| 4. all Untugend meiden,          | Orientierung am Vorbild Christus            |
| 5. deinen Tod und sein Ursach    | 2. Glaubensschritt: Passionserinnerung und  |

---

<sup>1001</sup> vgl. ebd., S. 10

<sup>1002</sup> vgl. Bernhard Engelke, Musik und Musiker am Gottorfer Hofe. 1. Band: Die Zeit der englischen Komödianten (1590-1627). Breslau 1930. S. 6

<sup>1003</sup> Die Handschrift wird in der Staatsbibliothek Berlin/Preußischer Kulturbesitz unter der signatur Mus.ms.30096 Nr. 3 aufbewahrt.

<sup>1004</sup> veröffentlicht im Gesangbuch der Böhmischen Brüder (1531)

- |                                    |  |
|------------------------------------|--|
| 6. fruchtbarlich bedenken,         | Verinnerlichung der Erlösung               |
| 7. dafür, wiewohl arm und schwach, | 3. Glaubensschritt: Schuldenerkenntnis und |
| 8. dir Dankopfer schenken.         | Dankbarkeit                                |

Die Strophe führt nicht nur – wie oft bei Passionsliedern – von der Versenkung in die Leidensgeschichte zum Ausdruck des Erlöstseins und der Dankbarkeit, sondern durchmisst die angedeuteten Schritte in einem einzigen Satz. Dieser Schlusspunkt des Chorals in Doppelversstruktur nennt die Kernaussage in außerordentlicher Dichte: Verse mit sieben Silben bzw. vier-hebigen Trochäen und männlicher Endung wechseln sich mit Sechszählern mit drei Hebungen ab, und die geradzähligen Verse sorgen durch semantisch maßgebende Verben (Leiden – meiden – bedenken – schenken) im Kreuzreim für klare Gliederung und sprachliche Ausgewogenheit.

Becker übernahm lediglich die grobe Zweiteilung der Strophe beim Kreuzreimwechsel, aber nicht die Melodie des Stammliedes und gründete sein geistliches Konzert auf eine Vielzahl vokal-instrumental prägnanter Motive. Er entwarf ein eigenes Formkonzept: kurze Einleitungs-Symphonia im fünfstimmigen Instrumentalsatz (T. 1-9) und darauf folgend die vokal-instrumental gemischten Teile A (T. 10-64, Vers 1-4), B (T. 65-107, Vers 5-8) und C (T. 108-149, erneute Vertonung von Vers 1). Die drei Teile sind hinsichtlich ihrer Anlage – gruppenweiser Wechsel zwischen generalbassbegleitetem Vokalsatz, kontrastierenden Instrumentalpassagen und Gesamt-Ensemble-Blöcken – zwar vergleichbar, sie unterscheiden sich aber in motivischer Substanz, Bewegungsduktus (Teil B: „adagio“, Teil C: Dreiermetrum) und jeweiliger Struktur.

Bei Becker wird Vers 1 („*O hilf Christe*“) nicht nur weiträumig eingeführt, sondern kehrt auch wie ein Ritornell wieder, überdies hebt das Gesamtensemble in den Tutti-Passagen diesen Leitvers im Akkordsatz hervor. Die jeweils neuen Motive werden zunächst vokalsolistisch dargeboten und dann von den Instrumenten aufgegriffen, innerhalb der wechselnden Besetzung entstehen so größere musikalische Zusammenhänge. Das Verhältnis dieser Motive ist auf Prägnanz und Kontrast angelegt, jedoch sind nicht selten Besonderheiten des Textes für die jeweilige Wahl maßgebend. So ist das erste „o“-Motiv (T. 10-11) ein aufsteigender a-moll-Dreiklang, dessen Haupttöne durch – ebenfalls aufsteigende – Skalenabschnitte verbunden werden: Anruf und Hinwendung zu Gott führen nach oben,

verbunden mit einer überdeutlichen Betonung der Silbe „o“, was den flehenden Charakter des Motivs unterstreicht. Daran anknüpfend das zweite Motiv (T. 22 ff): Es ist ebenfalls aufwärts gerichtet, kontrastiert vor allem durch Sprünge und Rhythmus und bewirkt durch seine Auftaktigkeit eine besondere Betonung des Wortes „Christe“. Das dritte Motiv, das den Text fortführt (Vers 2: „*durch dein bitter Leiden*“, T. 31 ff.), greift das Element der Sprünge auf (T. 31), gewinnt aber vor allem durch das Melisma auf „*bitter*“ eine eigene Prägnanz; auffällig hier der abwärts gerichtete Duktus des Motivs – wohl Anspielung darauf, wie das Leiden Christi in den Tod führt. Umso stärker wirkt das neue Motiv ab T. 41, das wiederum dem 2. Vers zugeordnet ist, hier aber eine – ebenfalls umspielte – Linie von h´ nach f´ führt: Hier soll verdeutlicht werden, dass das Leiden nicht nur abwärts in den Tod führt, sondern in letzter Konsequenz zur Auferstehung. Das ab T. 48 neu eingeführte Motiv („*daß wir dir stets unterthan*“) nimmt wiederum das Element des Dreiklangs auf, doch ist dieser abwärts gerichtet und soll das Wort „*untertan*“ verdeutlichen.

Dieser erste Teil ist in seiner Binnengliederung so sinnfällig, weil Becker jeden der vier Abschnitte mit den Worten „*O hilf Christe*“ und jeweils auf a enden lässt: 1. und 3. Abschnitt in a-moll (T. 19 bzw. 58), 2. und 4. Abschnitt in A-Dur (T. 47 bzw. 64).

Der nun folgende Teil (T. 65 – 107) hebt sich wirkungsvoll vom ersten Abschnitt ab: „*Adagio*“ als Ausdrucksbezeichnung und ein ruhiger Gestus sind dem Wort „*Todt*“ geschuldet. Das Element der Tonwiederholung, das eine gewisse Statik vermittelt, wird in verschiedener Art und Weise charakteristisch für diesen Teil. Die Beschleunigung der Komposition geht einher mit dem Textinhalt, der vom „*Todt*“ (statisch) zum „*bedenken*“ (aktives Handeln) führt.

Auch in diesem Abschnitt behält Becker das Prinzip des instrumentalen Respondierens zur vorangegangenen Singstimmen-Melodik mit einer überschneidenden Verzahnung bei. Beispielhaft seien zwei Motive genannt, mit denen Becker den Text eindringlich und bildhaft umsetzte: Die Vertonung von Vers 7 („*dafür wiewohl arm und schwach*“, T. 78 ff.) hebt mit kleinen Intervallen, chromatischen Wechselnoten und ruhigen Notenwerten besonders das Wort „*schwach*“ hervor, ein Eindruck von Stillstand entsteht; die Synkopen (T. 84 + 85) knüpfen dabei an das Motiv „*Todt*“ (T. 71 f) an und stellen so musikalisch einen Sinnbezug her. Das neue Motiv ab T. 91 („*dir Dankopfer schenken*“) hingegen betont das Wort „*Dankopfer*“ mit einer aufsteigenden Linie in Sechzehntel-Werten: Dem „Stillstand“ der Schwach-

heit wird die „Bewegung“ des Dankens gegenübergestellt. Bemerkenswert hier das Abweichen vom respondierenden Prinzip (T. 92-96); die Rückkehr zur 7. Zeile erfolgt in der gemeinsam von Instrumenten und Sängern vorgetragenen Form.

Es geht Becker wohl darum, die Einschränkung („*wiewohl arm und schwach*“) als Kontrast mit steigender Wirkung für das „*Dankopfer*“ zu nutzen: zweimal miteinander verbunden (T. 96–98) und einmal in Sinnensequenz wiederholt (T. 93-96). Die anschließenden Takte führen umso überzeugender zum „*Dankopfer*“-Element (T. 99–100), das dann im viermaligen Wechsel mit Umkehrung der Figuren und Zusammenschluss der Stimmen zur Kadenz leitet.

Der letzte Teil (T. 108–149) wiederholt abschließend und bestätigend die 1. Zeile des Chorals „*O hilf Christe*“, steht in dem für einen Abschluss traditionellen Tripeltakt (3/2-Takt) und greift mehrere Elemente aus den Teilen A und B auf. Dieser Rückbezug verdeutlicht die innere Einheit der Strophe: Über mehrere Glaubensschritte folgt der Hinwendung zu Christus die Dankbarkeit, die ihrerseits Gottes Hilfe voraussetzt.

108-113	S+B, Bc	Vers 1	Motiv angelehnt an T. 10 ff (1')
114 -116	Instr.		Wiederholung der 2. Hälfte des Motivs
116-124	S+B, Bc	Vers 1	neues Motiv, an T. 22 f erinnernd (2')
124-133	Instr.		motivisch anknüpfend
133-136	Tutti	Vers 1	Akkordsatz
136-141	S+B, Bc	Vers 1	anknüpfend an T. 116 ff
141-145	Instr.		Kadenz nach A-Dur
145-149	Tutti	Vers 1	anknüpfend/ Coda

Der Wechsel zwischen Sing- und Instrumentalstimmen mit gelegentlichen gemeinsamen Passagen greift den bisherigen Verlauf der Komposition auf; gleichzeitig werden innere Bezüge zu den ersten beiden Abschnitten hergestellt, die ihre inhaltliche Entsprechung im Text haben: Die Hinwendung zu Christus geschieht am Anfang als Gebet um Hilfe aus einer schwierigen Situation heraus – geradtaktig, überwiegend moll-Tonarten; das Gebet am Ende ist befreiend und anbetend zugleich – tripeltaktig, alle Schlüsse in Dur. Der musikalische Bezug wird durch die Verwandtschaft der Motive erreicht: Das Motiv ab T. 108 ist aus dem Beginn des ersten Teils abgeleitet, T. 116 bezieht sich mit dem charakteristischen Auftakt auf T. 22 ff und der Schluss erinnert an das Motiv von T. 22.

Die innere Geschlossenheit des vorliegenden geistlichen Konzertes erweist sich ferner, wenn man die instrumentale Symphonia als Einleitung betrachtet. Becker zitiert wie in einer Vorwegnahme verschiedene wesentliche Elemente: gebrochener Dreiklang, sowohl aufwärts als auch abwärts gerichtet, das rhythmisch akzentuierte „o hilf Christe“- Motiv, die Schlusswendung nach A-Dur.

Betrachtet man die Gesamtheit der inneren textlichen und musikalischen Bezüge im vorliegenden geistlichen Konzert, so kann man sich dem Urteil Friedhelm Krummachers anschließen, der die „effektvolle Textauslegung“<sup>1005</sup> lobt. Sein Eindruck, dass „diese Expressivität oft mehr intendiert als wirklich komponiert“ wirkt, legt vielleicht einen Maßstab an das Werk, der dessen Auseinandersetzung mit dem Inhalt der vorliegenden Strophe nicht ganz gerecht wird.

### c. Wer unter dem Schirm des Höchsten sitzt

Das geistliche Konzert „*Wer unter dem Schirm des Höchsten sitzt*“ wurde für sechs Instrumentalstimmen, zwei Singstimmen und Basso continuo verfasst, wobei Angaben zur Besetzung fehlen: Lediglich der Korrekturhinweis auf Seite 19 der Handschrift nennt Viola 1 und 2 als 3. bzw. 4. Instrumentalstimme; Harald Kümmerling<sup>1006</sup> nimmt an, dass für 2 Violinen, 3 Bratschen, Violoncello, 2 Soprane und Basso continuo komponiert wurde<sup>1007</sup>. Möglich ist aber auch eine Kombination aus Streichern und Bläsern; der Charakter der häufig duettierenden Oberstimmen sollte wohl durch Besetzung mit zwei gleichen Instrumenten hervorgehoben werden; der Stimmumfang (1. Stimme:  $a^1 - d^3$ , 2. Stimme:  $f^1 - c^3$ ) lässt neben zwei Violinen auch Blasinstrumente wie Oboe oder Flöte denkbar erscheinen<sup>1008</sup>.

Becker vertont den gesamten Text des 91. Psalms, teilt diesen aber in einzelne Passagen, die – durch Doppelstriche voneinander getrennt – in sich geschlossene Abschnitte eines großen musikalischen und inhaltlichen Entwicklungsstranges bilden. Nur zwei Teile sind überschrieben: die instrumentale „*Sinfonia*“ und Teil C mit „*Adagio*“.

---

<sup>1005</sup> Friedhelm Krummacher, *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*. Kassel u.a. 1978. S. 213

<sup>1006</sup> vgl. H. Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*. S. 18

<sup>1007</sup> Um die Lesbarkeit der analytischen Überlegungen zu erleichtern, wurde dieser Instrumentierungshinweis übernommen.

<sup>1008</sup> Die Stimmebezeichnung im laufenden Text orientiert sich an Kümmerlings Annahme: V I bzw. II meint also im Folgenden die beiden oberen Instrumentalstimmen unabhängig von anderen denkbaren Besetzungen.

- A T. 1-11 instrumentales Vorspiel
- B T. 12-44 Wer unter dem Schirm des Höchsten sitzt und unter dem Schatten des Allmächtigen bleibt, der spricht zum Herrn: meine Zuversicht, meine Burg, mein Gott, auf den ich hoffe, denn du errettetest mich vom Strick des Jägers und von der schädlichen Pestilenz.
- C T. 45-86 Er wird dich mit seinen Fittigen bedecken und deine Zuversicht wird sein unter seinen Flügeln, sein Wahrheit ist Schirm und Schild, daß du nicht erschrecken müßest für den Grauen des Nachts, für den Pfeilen, die des Tages fliegen, für der Pestilenz, die im Finstern schleicht, für der Seuche, die im Mittag verderbet. Ob tausend fallen zu deiner Seite und zehntausend zu deiner Rechten, so wird es dich nicht treffen.
- D T. 87-135 Ja, du wirst mit deinen Augen deine Lust sehen und schauen, wie es den Gottlosen vergolten wird.
- E T. 136-148 Denn der Herr ist deine Zuversicht, der Höchste ist deine Zuflucht, es wird dir kein Übel begegnen, und keine Plage wird zu deiner Hütte sich nahen.
- F T. 149-235 Denn er hat seinen Engeln befohlen über dir, daß sie dich behüten auf allen deinen Wegen, daß sie dich auf Händen tragen, daß du deinen Fuß nicht an einen Stein stoßest, auf den Löwen und Ottern wirst du gehen und treten auf die jungen Löwen und Drachen. Er begehret mein, so will ich ihm aushelfen, er kennt meinen Namen, darum will ich ihn schützen.
- G T. 236-258 Er rufet mich an, so will ich ihn erhören, ich bin bei ihm in der Not, ich will ihn herausreißen und zu Ehren machen. Ich will ihn sättigen mit langem Leben und will ihm zeigen mein Heil.

Analog zur inhaltlichen Aufteilung des Psalms wählt Becker verschiedene Mittel, um den Charakter des jeweiligen Abschnittes zu verdeutlichen: Instrumentale Sinfonia und Einleitungsteil A stehen beide im 4/4-Takt und beziehen sich wie Überschrift und Psalmtext durch Motivwiederholungen aufeinander. Den Ruhepunkt nach den im Psalmabschnitt B geschilderten Gefahren bildet der mit „*Adagio*“ überschriebene Teil C, wohingegen D sich durch den 3/2-Takt als tanzartiger Teil deutlich abhebt. Nur zwölf Takte umfasst das Zwischenspiel E, das zu einem neuerlich bewegten Teil im 3/2-Takt überleitet; der Schluss im 4/4-Takt schließt den Kreis. Parallel dazu die harmonische Entwicklung: Becker beginnt sein Konzert in F-Dur, die einzelnen Abschnitte enden bzw. beginnen – meist aneinander anschließend – in unterschiedlichen Tonarten, am Ende ist wieder F-Dur erreicht.



Das kurze instrumentale Vorspiel (A) ist von Becker wie eine Überschrift über den nun folgenden Text konzipiert: Motive klingen an, der große Bogen wird angedeutet, die Tonart des nun folgenden Abschnittes eingeführt. Drei deutlich voneinander getrennte Phrasen lenken ausgehend von F-Dur nach C-Dur und wieder zurück zur Ausgangstonart. Die Einleitungstakte wollen auf zweierlei hinweisen: Das Motiv von V I ist zum einen der vorweggenommene Beginn der Singstimme S I, zitiert wird aber quasi nur der Beginn des Psalmes („*Wer unter dem Schirm des Höchsten sitzt*“); eine solch offenkundige Wiederholung eines Motivs geschieht innerhalb des geistlichen Konzertes nur einmal: So wie der Prosatext als nicht gebundene Form keine sprachlichen Korrespondenzen aufweist, verzichtet auch die musikalische Umsetzung auf Wiederholungen oder Entsprechungen; zum anderen wird das Einleitungsmotiv terzparallel von V II begleitet – das Prinzip der häufig duettierenden oberen Instrumentalstimmen wird somit bereits am Beginn des geistlichen Konzertes eingeführt.

Becker beginnt seine Psalmvertonung (B) in kleiner Besetzung: S I (T. 12-15), dann S II (T. 15-18), danach duettierend bis T. 25, ausschließlich Continuo-begleitet. Ein weit ausgeformter Melodiezug bildet diese Eröffnung: Zwei Quartsprünge (T. 12: a'-d'', T. 13: d''-g'') markieren den Melodieumfang, rhythmische Vielfalt betont durch Längen die Silben „*un-(ter)*“ und „*Schirm*“, das hochliegende Koloraturmelisma hebt „*Höchsten*“ in besonderem Maße hervor. Die beiden Einsätze der Singstimmen scheinen einander wie in einem Fugato zu entsprechen, bilden aber vor allem mit Hinblick auf den harmonischen Verlauf (S I wendet sich von F nach C, S II führt zurück nach F) eine Einheit: S I beginnt, S II bestätigt und erst im Duett ab T. 18, wo die Ausgangstonart F aufgenommen und weitergeführt wird, erfährt der Eingangssatz musikalisch und sprachlich seine Fortführung. Das Duett (T. 18-25) wird von Deklamation bestimmt und hebt dennoch einzelne Silben hervor, wobei sich Becker musikalisch-rhetorischen Figuren bedient: „*Schat-(ten)*“ durch Melisma, „*(All-)mäch-(tigen)*“ durch Spitzenton und „*blei-(bet)*“ durch Langton. Der Zwischenschluss in B (T. 21) scheint das Duett zu beenden, doch Becker verwandelt durch Lagenwechsel (S I: b'→d'') den Schlussklang in eine Art Auftakt zur nächsten Phrase, in der der Einleitungssatz („*Wer unter dem Schirm...*“) fortgeführt wird: „*der spricht zum Herrn..*“. Auch hier ist das deklamatorische Element bestimmend; Schwerpunkte im Sprachrhythmus finden ihre musikalische Entsprechung (z.B. T. 22: „*Zú-ver-sícht*“). Kurzzeitig wird aus dem homorhythmischen Duett

eine Zwiesprache, die als individuelle Bestätigung des Textes verstanden werden darf (T. 22/23: „*meine Burg*“); betont wird – ähnlich wie in T. 20 – das Wort „*hoffe*“ durch lange Notenwerte (T. 25). Das Instrumentalensemble lässt in einer kurzen Wendung zu phrygischer Zäsur rhythmische Elemente nachklingen und nimmt zugleich die Tonrepetition-Motivik des Folgenden vorweg.

Im neuen Abschnitt wiederholt Becker den Text mehrfach, ohne sich jedoch musikalisch zu wiederholen: In T. 28-30 rezitieren S I und S II terzparallel in Achteln und schließen nach der Rückkehr zum Tenor (T. 29: „*Strick*“) mit einem Melisma auf die Silbe „*Jä-(gers)*“ ab, welches eine „Terz-Auffüllung“ der Sprünge ist, die in T. 30 ff. sequenzieren. Die im Melisma angedeutete Sequenz wird in T. 30-31 ausgedehnt und gewinnt durch Bass-Sprünge an zusätzlicher Dynamik. Das Instrumentalensemble greift in den anschließenden Takten (T. 32-35) den Melodieverlauf und kadenziiert ihn. In T. 35/36 deklamieren die Singstimmen unter Betonung von „*(er-)rettet*“: Dieser kurze Einwurf gewinnt eindringliche Wirkung durch die Binnenwiederholung „*(denn du errettet mich) du errettet mich*“; akzentuiert durch Platzierung auf den Taktschwerpunkten ist der zentrale Aspekt dieses gesamten Abschnittes das „Erretten“. Das Zwischenspiel der Instrumente schließt in T. 36-39 wiederum eng an den Einwurf der Singstimmen an: auftaktige Sechzehntel und Tonrepetitionen als Verbindung, die Weiterführung mit Terzfall und Melisma (wobei dieses auf vier Sechzehntel-Gruppen ausgedehnt wird) als Rückbezug auf T. 31 und die Rückkehr zu F-Dur. Schließlich greift der Einsatz der Singstimmen ab T. 39 diese Kombination auf: Das Deklamieren auf einem Ton wird kombiniert mit den auftaktigen Sechzehnteln und dem ausgeweiteten Melisma. Fein kalkuliert ist das Anfügen einer weiteren Sechzehntel-Gruppe in S II, da so eine Brücke über die Subdominante nach d-moll entsteht; die „*Jäger*“ kommen bildlich gesehen ungleichzeitig und somit geschwächt an. Der Komplex schließt in der erreichten Tonart mit der Zeile „*und von der schädlichen Pestilenz*“.

Zu Beginn des dritten Abschnittes „*adagio*“ (C) erklingen erstmals Instrumente und Singstimmen im Tutti. Syllabisch deklamieren die Singstimmen im Note-gegen-Note-Satz und betonen dabei „*Er*“ (T. 45) und „*Flügel*“ (T. 49) durch lange Notenwerte, „*Zuversicht*“ (T. 47) durch akzentuierende, an den Sprachrhythmus angepasste Punktierung und „*Wahrheit*“ (T. 51) durch Harmoniewechsel. Dabei verschärfen Pausen als Zäsuren zwischen einzelnen Satzgliedern (T. 47 und T. 50) die Eindrücklichkeit. Dieser deklamatorischen Gestaltungsart

schließt sich ab T. 53 eine mehr „abbildende“ Vertonung um das Textelement „(er)schrecken“ an.

Das prägende Motiv, das förmlich in sich „zittert“ (T. 53-54 Vokalstimmen), wird gruppenweise (vokal, instrumental) duettierend einer Sequenzbildung dienstbar gemacht, die über der Bass-Quintenkette C-F-B-Es-As innerhalb weniger Takte verhältnismäßig „steil“ abwärtsmoduliert.

Die anschließende Aufzählung der „Schrecken“ wird – trotz des Verzichts auf jegliche Textwiederholung – deutlich spezifisch: das „Grauen der Nacht“ (T. 57-58) durch knappe (Moll)-Kadenz mit Subdominant-Septakkord und Quartvorhalt; die „des Tages fliegenden Pfeile“ durch leicht federnde Deklamation und tirata-ähnliche Figuren zum Wort „fliegen“, die in T. 61 offenbar bewusst auch querständige Momente durchlaufen (2. Viertel: es´´/ e´; 3. Viertel: as´/a´); die „Pestilenz“ „schleicht“ deklamierend, doch auf Chromatik zum „Finstern“ (T. 66-68); die „Seuche“, ebenfalls chromatisch beleuchtet, doch zugleich im vollen Ensemblesatz in einer bisher unberührten Tonart (E-Dur) kadenzierend.

Diese Tonart ist zugleich Ausgangsebene für die noch stärker bildhafte Darstellung der folgenden Textzeile. „Ob tausend fallen“ wird zunächst durch ein eng (fugatoartig) imitierendes Quartfallmotiv auf melismatischen Anschluss wiedergegeben, wobei es zur längsten und regelmäßigsten (fallenden) Quintschritt-Sequenz des ganzen Stückes kommt: E-A-D-G-C-F-B-Es (T. 71-74). In einer zweiten, dazu kontrastierenden Strecke (T. 75-79) hält die Harmonik inne, um nun deklamatorisch die „Menge“ („ob tausend, tausend fallen“) zu unterstreichen, ehe der Text in kurzer Zergliederung (bei intermittierenden Einwüfen der Instrumente) weitergeführt wird und in den plötzlich weicheren Wendungen der parallelen Vokalstimmen bei „dich nicht“ (T. 83) eine musikalische Vorahnung des nächsten Abschnittes gewinnt (vgl. T. 90).

T. 45-52	Tutti	Er wird dich mit seinen Fittigen bedecken und deine Zuversicht wird sein unter seinen Flügeln, seine Wahrheit ist Schirm und Schild,
T. 52-57	S und Instr im Wechsel: 4 x „erschrecken“	daß du nicht erschrecken müßest
T. 57-59	1. Gefahr: S→Instr	für den Grauen des Nachts

T. 59-66	2. Gefahr: S→Instr	für den Pfeilen, die des Tages fliegen
T. 66-68	3. Gefahr: S→Instr	für der Pestilenz, die im Finstern schleicht
T. 68-70	4. Gefahr: tutti	für der Seuche, die im Mittag verderbet.
T. 71-75	Doppelduett: S I/II – V I/II	Ob tausend fallen
T. 75-80	S und Instr im Wechsel: 4 x „ob tausend“	Ob tausend fallen zu deiner Seite
T. 81-86	S und Instr im Wechsel	und zehntausend zu deiner Rechten, so wird es dich nicht treffen.

Mit dem Wechsel vom geraden zum Tripeltakt wird im vierten Abschnitt (D) eine ruhige Stimmung von quasi verinnerlichter Freude erreicht. Der Beginn von S I, der von S II nach einem Takt imitiert und gleichzeitig von S I sequenziert wird (T. 87/88), wiederholt den Text nach wenigen Worten und steigert so schon zu Beginn des Abschnittes die Intensität der Zusage: „*Ja, du wirst*“. Die zunächst einstimmige, bald terzparallele Melodik ist von großer Ausgewogenheit: Eine ansteigende Moll-Skala – ausgehend vom Grundton und auf ihm basierend – überdehnt die Quinte, wodurch die Silbe „*wirst*“ einen besonderen Akzent erhält, und führt nach einem Sprung zur Septime den Bogen über *es* wieder abwärts, dabei wird nach B kadenziert. Bereits in T. 90 wird „*dei-(nen)*“ durch eine Ligatur betont, doch steigert Becker dies in T. 91 f. durch den Sprung vom erreichten *b* auf den Spitzenton *f*, mit dem eine sanft abfallende Linie als lange Ligatur auf die Silbe „*dei-(ne)*“ beginnt, die erst in T. 96 ihr Ziel erreicht. Die dazwischenliegenden vier Takte sind unterschiedlich rhythmisiert und zeigen einen gegenläufigen Bass, der in T. 94 die vorher erklungene Figur von S I imitiert (dies wird in den folgenden beiden Modifizierungen in ähnlicher Weise erscheinen). Dieser weite Melodiebogen wird anschließend von den beiden oberen Instrumentalstimmen modifiziert aufgenommen (V II *e* statt *es* und moduliert nach F-Dur). Der eng an den Schlussakkord der Instrumente angeschlossene Einsatz der Sänger (T. 105) eröffnet einen „dritten Durchgang“ des neuntaktigen Melodiezuges, und zwar diesmal, nach Vokalpräsentation von *g* aus (T. 87-96) und Instrumentalstrecke von *b* aus (T. 96-105), vokal ohne Kopfimitation und (in T. 109) um eine Terz versetzt, so dass sein Ziel in a-moll/Dur erreicht

und in diesem Changieren des Zielklanges ein unmittelbarer Anschluss an die nächste Textzeile („*und schauen*“) geschaffen wird.

Das kurze Satzfragment „*und schauen*“ wird unmittelbar vom Tutti der Instrumente wiederholt (T. 115/116), um dann erst terzversetzt durch die Vokalstimmen zu sequenzieren (T. 116/117); die Betonung liegt auf dem „*schauen*“. Aus der Sequenz heraus wird nahtlos der musikalische wie der sprachliche Satz weitergeführt: „*wie es den Gottlosen vergolten wird*“; auffällig ist hier, wie Becker vom üblichen Sprachrhythmus abweicht, indem er die Silbe „*(Gott-)lo(-sen)*“ auf den betonten Taktteil legt und so wahrscheinlich eine Akzentuierung des im Wort enthaltenen „Defizitären“ beabsichtigt. Der Kadenzschluss der Instrumente leitet eine sehr auffällige Textwiederholung ein: Becker greift hier in den Wortlaut des Psalms ein, indem er die synonymen Verben des Versübergangs zur steigernden Neukombination (T. 126-127) nutzt: „*Und sehen und schauen*“. Dabei wiederholt er scheinbar den Beginn der Phrase von T. 116/117, versieht ihn aber mit dem eingefügten Text „*und sehen*“ (T. 125/126), erst die modulierende Fortführung bringt den eigentlichen Text „*und schauen*“ (T. 126/127).

Am Text „*wie es den Gottlosen vergolten wird*“ zeigt sich wiederum eine feine Nuancierung im Spiel mit dem Sprachrhythmus: Die quasi synkopische Wirkung in S II dehnt scheinbar die falsche Silbe „*(vergol-)ten*“, die Ligatur in S I gleicht dies aus (T. 130). Die Instrumente lassen den letzten Viertakter, vielleicht zur stummen Bestätigung des „*wie es den Gottlosen vergolten wird*“, als vollstimmige Kadenz nachklingen.

Becker beginnt den Abschnitt (E) ähnlich wie den vorherigen mit einer Deklamation über einem Halteton – zuerst nur eine Singstimme, dann im terzparallelen Duett; obwohl der Taktwechsel einen Einschnitt markiert, knüpft er so an den vorhergegangenen Abschnitt an, indem er gleichsam die Begründung für den zuvor gehörten Zuspruch erläutert: „*denn der Herr ist deine Zuversicht*“. Die Steigerung in der Textdeklamation wird von Becker fein dosiert: In T. 136/137 liegt der Schwerpunkt auf „*Zuversicht*“, die Wiederholung des Textes wirkt durch den Anstieg (eine Terz höher) und durch die Zweistimmigkeit, betont ist zunächst „*Herr*“, dann aber – durch Harmoniewechsel und neuerlichen Melodieanstieg – „*Zuversicht*“, die Weiterführung des Textes bringt dann den Höhepunkt auf dem Spitzenton f“ (T. 139): „*Höchste*“.

Die Rezitation des Psalmes wird wie der Beginn des Abschnittes über einem Halteton fortgesetzt („*es wird dir kein Übel begegnen*“, T. 140). Der nun folgende Text „*und keine Plage*“ zeigt ein anderes Gestaltungselement: die Solostimmen in gegenseitiger Imitation über einem chromatisch ansteigenden Bass, wobei die Betonung auf dem Wort „*Plage*“ liegt. Im Gegensatz dazu gestaltet Becker die Verheißung („*wird zu deiner Hütten sich nahen*“) mittels terzparalleler Singstimmen und kleiner Ligaturen insgesamt ruhiger (T. 143-145). Das instrumentale Nachspiel greift die Gestaltung der „*Plage*“ nochmals auf; die Instrumente kombinieren das rhythmische Motiv mit dem chromatisch aufsteigenden Bass: Die solchermaßen gesteigerte Melodie führt über einer Kadenz nach F-Dur in den Schluss des Abschnittes und leitet inhaltlich zum nun folgenden Text mit einer neuerlichen Heilszusage über.

Im vorletzten Abschnitt (F) beschreibt die Melodie – ausgehend von der Tonika über gedehnte Quinte und wieder absteigend, dann über zwei analoge Takte (T. 152/152) bis zum Zielton e<sup>''</sup> führend – eine wellenförmige Bewegung, wobei sie über teilweise gegenläufigen Bass von F nach C moduliert. S II wird hier erstmals solistisch eingesetzt; sie imitiert von der erreichten Dominante C aus den Melodiebogen eine Quarte tiefer, führt ihn aber nach g-moll. Das gewohnte Duett in Terzparallelen wird an dieser Stelle anschließend von den beiden oberen Instrumenten übernommen: Von g-moll ausgehend wird der Bogen wieder zur Dominante geführt – D-Dur in T. 165. Der Anschluss der Singstimmen erfolgt dicht und beginnt bereits im Schlussakkord der Instrumente; D-Dur aufgreifend wird der Text fortgesetzt, weiterhin deklamierend hebt eine einzige Ligatur das Wort „*dich*“ hervor (T. 166). Der instrumentale Einwurf übernimmt genau dieses Motiv eine Quarte höher (T. 167-170) und lenkt nach C-Dur, nahtlos wiederholen die Singstimmen das Motiv eine Quinte tiefer.

Becker nutzt beide Motive je dreimal, um den Text zu bestätigen und eindrücklich zu gestalten; bloße Wiederholungen werden vermieden, hingegen unterstützt der harmonische Bogen die Geschlossenheit und Ruhe der Zusage (vgl. dagegen Gestaltung der Bedrohung):

Denn er hat seinen Engeln befohlen über dir	1. x: S I	T. 149-154	F→C
	2. x: S II	T. 155-160	C→g
	3. x: V I + V II	T. 160-165	g→D

daß sie dich behüten	1. x: S I + S II	T. 165-167	D→G
	2. x: Instrumente	T. 167-169	G→C
	3. x: S I + S II	T. 169-171	C→F

Unmittelbar an den bisherigen Verlauf schließt sich die weitere Textvertonung an: „*auf allen deinen Wegen*“ (T. 171-174). Der leicht hemiolisch wirkende Rhythmus ermöglicht eine adäquate Betonung analog zum Sprachrhythmus; Akzente liegen auf „*al-(len)*“, „*dei-(nen)*“ und „*We-(gen)*“. Die instrumentale Wiederholung egalisiert den Rhythmus und schließt den Psalmvers bestätigend ab.

Der folgende Teil scheint an T. 165 ff. anzuknüpfen, beginnt er doch hier wie dort mit den Worten „*daß sie dich*“ und mit drei gleichen halben Noten; der Verzicht auf die Pause am Taktbeginn ermöglicht aber eine Betonungsverschiebung, so dass nicht mehr „*dich*“ akzentuiert wird, sondern vielmehr „*auf*“ und im Fortgang „*Hän-(den)*“. Nach Nuancen des „Beständigen“ (Tonwiederholung, Halteton) liegt dann aber der Fokus in Beckers musikalischer Interpretation auf „*tragen*“: Mit steigender Sequenz über vier Takte (T. 181-184), deren Aufwärtsbewegung auch vom Bass mitgeführt wird, entsteht ein ausdrucksvoller Bogen (F-Dur: T. 178, B-Dur: T. 185). Dieser gesamte Verlauf wird nun vom Instrumentalensemble eine Quarte höher wiederholt und erreicht Es-Dur. Der neuerliche Einsatz der Singstimmen mit dem Textteil „*daß du*“ ähnelt Einsätzen von T. 165 bzw. T. 178, betont aber diesmal „*dei-(nen)*“; Becker hat hier wohl abermals in den Text eingegriffen, indem er „*und*“ durch „*daß*“ ersetzt: So kann er eine neuerliche Dreiergruppe innerhalb des Psalmes mit ähnlichen, aber eben nicht gleichen Strukturen bilden:

- „Denn er hat seinen Engeln befohlen über dir,
- daß sie dich behüten auf allen deinen Wegen,
  - daß sie dich auf den Händen tragen,
  - daß du deinen Fuß nicht an einen Stein stoßest.“

Die Deklamation von Vers 12 b wird durch die rhythmischen Korrespondenzen von T. 194 („*dei-nen*“), T. 196 („*ei-nen*“) und T. 197 („*sto-(ßest)*“), durch die Pause zu Beginn von T. 195 sowie die chromatischen bzw. Halbton-Schritte (b'-h' in T. 195/196, d''es'' in T. 196/197) bestimmt: Dieser Teil steht in deutlicher Beziehung zu den beiden anderen „daß“-Teilen, doch hebt er sich durch seine innere Bewegtheit deutlich von den Zusage-Teilen ab und kann

als subtiler Hinweis auf die Bedrohung des Gläubigen verstanden werden. Die instrumentale Imitation der Singstimmen schließt mit C-Dur-Beginn eng, aber nicht nahtlos an das c-moll des vokalen Schlusstaktes an; der punktierte Rhythmus ist zum Teil egalisiert, doch ist die Pause aus T. 195 zur Pause für alle (einschließlich des Continuos) in T. 200 geworden – vielleicht als erschrockenes Innehalten, vielleicht als „*Suspiratio*“ zu verstehen. Darüber hinaus verschiebt Becker die Melodielinie ab dem dritten Takt eine Terz tiefer und ermöglicht so ohne weitere Modulationen das Erreichen des harmonischen Ziels F-Dur in T. 202, das als Zäsur zum nächsten Teil fungiert.

Unvermittelt beginnt ab T. 203 die untere Singstimme mit Vers 13: „*auf den Löwen und Ottern wirst du gehen*“ – der deklamatorische Stil und die wenigen Hervorhebungen gemahnen eigentlich an die Art, wie Becker Heilszusagen verdeutlicht, doch auf die Bedrohung wird mit fein abgestuften harmonischen Zeichen hingewiesen: Der gewohnte harmonische Anschluss fehlt, auch die Wendung nach D in T. 207 ist unerwartet, und der Halteton des Basses ist nicht Grundton. S I führt diese Umsetzung der Gefahrenschilderung fort: rhythmische Vielfalt bis hin zur Hemiole in T. 211/212 und das Durchschreiten einer Oktave innerhalb weniger Takte.

T. 213 f. knüpft mit fortgeführtem Text an T. 193 f. an, indem die rhythmische Konstellation zitiert wird; die Betonung liegt auf „*(be-)geh-(ret)*“. Becker betont diesen Textteil „*er begehret mein*“ außerordentlich, indem er dieses rhythmisch prägnante Motiv nach seinem ersten Erklingen in einer gewissermaßen doppelchörigen Verschränkung von Vokal- und Instrumentalstimmen viermal wiederholt; taktweise schreitet der harmonische Verlauf von A über D und G nach C, um schließlich nach F zu führen und so die letzte Motivhälfte der Sänger aufzufangen. Dieser drängend wirkende Teil will wohl die notwendige Intensität des Rufes nach Gott verdeutlichen. Nach dem so gesteigerten Satzteil schließt sich die Textfortsetzung mit der Zusage „*so will ich ihm aushelfen*“ nahtlos, aber auch in schlichter Deutlichkeit (terzparallel, vorwiegend syllabisch) und nur einmal vorgetragen, an; hervorgehoben sind „*ihn*“ durch Ligatur, „*aus*“ durch Platzierung auf dem Taktschwerpunkt, „*helfen*“ durch die angedeutete Hemiole. Ähnlich verfährt er mit dem Gehalt des nächsten Versprechens: Lange Notenwerte, die durch Ligaturen ausgedehnt werden, betonen „*ihn*“ (T. 227) und „*schützen*“ (T. 228/229), überdies lässt die Wiederholung der Hemiole den Bezug zu T. 222 deutlich werden: Beide Male sollen Adressat („*ihn*“) und Tätigkeit („*helfen*“,



„schützen“) hervorgehoben werden. Das instrumentale Nachspiel imitiert T. 223ff. – erst eine Sexte höher (T. 229-231), dann eine Oktave höher (T. 232) – und kadenziiert in A-Dur.

Der Beginn des letzten Abschnittes (G) erscheint bis T. 244 als Solo von S I im Dialog mit den Instrumenten: Signalartig das erste Motiv, das den Text „*er rufet mich an*“ sprachlich akzentuiert und ausdeutet; es wird überlappend von dem Instrumentalensemble wiederholt. Die Deklamation des folgenden Textteils spielt mit musikalisch-rhetorischen Mitteln: chromatischer Aufgang zu „*erhöhen*“ (T. 237/238), Sextsprung nach unten zu „*Not*“ (T. 238). Der instrumentale Einwurf (T. 239-241) greift den Rhythmus der vorherigen Deklamation auf und wiederholt den Halbschluss. Wieder überlappend der nächste Einsatz der Singstimme: Hier nun eine lang aufsteigende Linie von e´ bis e´´, die – verdeutlicht durch die sequenzartig wiederholte Rhythmik – das „Herausreißen“ bildlich darstellt. T. 244 greift den harmonischen Gang aus T. 243 auf und wirkt so als instrumentaler Nachklang.

Der Schlussvers des Psalms erklingt dreimal, davon einmal mit Binnenwiederholung (T. 250), und enthält drei Bestandteile mit jeweils prägnantem Rhythmus.

Die melodische Gestaltung hingegen verbindet die Satzglieder miteinander: Im ersten Durchgang ist für die beiden ersten Satzglieder der Terzsprung prägend (T. 245: c´´-a´´usw.), beim zweiten Mal ein Sekundschritt (T. 249: a´-g´usw.). Die Folge zweier Sekunden bei der dritten Wiederholung wird durch den Tutti-Schluss aufgefangen: Becker unterwirft seine Komposition an keiner Stelle bloßen Stereotypen und kann so nahtlos an die zuvor gedrängt wirkende gegenseitige Imitation der Vokal- und der Instrumentalgruppe anschließen und im Tutti abschließen.

Becker nutzt in seinem geistlichen Konzert musikalisch-rhetorische Figuren, setzt aber auch innerhalb von musikalischen Korrespondenzen fein abgestimmte Veränderungen ein, um Nuancen in der inhaltlichen und sprachlichen Betonung des Textes erkennbar zu machen; Textwiederholungen werden so platziert, dass Wichtiges auffällt; der Wechsel von Vokal- und Instrumentalgruppen wird so eingesetzt, dass der Text weitergeführt oder bestätigt wird und sich insgesamt eine ebenso adäquate wie ansprechende Komposition des Psalms ergibt.

### 3. Sammelband geistlicher Lieder in Wolfenbüttel

#### a. Einführung

Unter der Signatur Cod. Guelf. 294 wird in der Herzog-August-Bibliothek zu Wolfenbüttel ein Sammelband mit „*Geistlichen Liedern für ein und zwei Singstimmen mit Begleitung von Instrumenten*“<sup>1009</sup> aufbewahrt, wobei die Bezeichnung „geistliche Konzerte“ wohl eher den Charakter der überlieferten Kompositionen trifft; die Instrumentalstimmen fehlen komplett bei allen Werken, nur Singstimmen und Basso continuo sind erhalten<sup>1010</sup>. Der Sammelband im Quartformat ist in einen zeitgenössischen mit Leder bezogenen Pappeinband eingefügt; Herkunft, Geschichte und Schreiber sind unbekannt<sup>1011</sup>.

Die Sammlung enthält neben einem Werk Beckers unter anderem Kompositionen von Dietrich Buxtehude, Johann Krieger, Johann Rosenmüller, Nicolaus Strungk, Johann Valentin Meder und Giovanni Battista Bassani, dazu einige Anonyma bzw. Incerti, vertont wurden deutsche, italienische und lateinische Texte. Die ursprünglich nur mit Initialen bezeichneten Werke wurden von Emil Vogel ergänzt, und so zählen noch Johann Justus Kahle, Johann Wolfgang Franck und Leonhard Sailer zu den Komponisten dieses Sammelbandes. Da weder alphabetische noch zeitliche Aspekte für die Reihenfolge der 36 Werke erkennbar sind, auch nicht alle Werke eines Komponisten aufeinander folgen, scheint der Sammler sie nach dem Zugang geordnet zu haben. Manche Kompositionen sind in weiteren Abschriften anderer Sammlungen vorhanden, so zum Beispiel „*Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*“ von Nicolaus Adam Strungk<sup>1012</sup> oder „*Lumina verte in me*“ von Johann Rosenmüller<sup>1013</sup>, manches Werk findet

---

<sup>1009</sup> Emil Vogel, Die Handschriften nebst den älteren Druckwerken der Musik-Abtheilung der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel. (= Otto von Heinemann, Die Handschriften der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel; Abth. 8.) Wolfenbüttel 1890. S. 61

<sup>1010</sup> Vgl. ebd.

<sup>1011</sup> It. Auskunft von Dr. Helmar Härtel, Leiter der Abt. Handschriften, Inkunabeln und Sondersammlungen der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel

<sup>1012</sup> aufbewahrt in Weimar und in Luckau. Vgl.

[http://opac.rism.info/index.php?id=6&tx\\_bsbsearch\\_pi1%5Bsmode%5D=advanced&L=0&tx\\_bsbsearch\\_pi1%5Bfield%5D%5B0%5D=any\\_field&tx\\_bsbsearch\\_pi1%5Bquery%5D%5B0%5D=strungk&tx\\_bsbsearch\\_pi1%5Bfield%5D%5B1%5D=sauthor&tx\\_bsbsearch\\_pi1%5Bquery%5D%5B1%5D=&tx\\_bsbsearch\\_pi1%5Bfield%5D%5B2%5D=stitle&tx\\_bsbsearch\\_pi1%5Bquery%5D%5B2%5D=Ich+ruf+zu+dir%2C+Herr+Jesu+Christ&tx\\_bsbsearch\\_pi1%5Bsubmit\\_button%5D=Suche](http://opac.rism.info/index.php?id=6&tx_bsbsearch_pi1%5Bsmode%5D=advanced&L=0&tx_bsbsearch_pi1%5Bfield%5D%5B0%5D=any_field&tx_bsbsearch_pi1%5Bquery%5D%5B0%5D=strungk&tx_bsbsearch_pi1%5Bfield%5D%5B1%5D=sauthor&tx_bsbsearch_pi1%5Bquery%5D%5B1%5D=&tx_bsbsearch_pi1%5Bfield%5D%5B2%5D=stitle&tx_bsbsearch_pi1%5Bquery%5D%5B2%5D=Ich+ruf+zu+dir%2C+Herr+Jesu+Christ&tx_bsbsearch_pi1%5Bsubmit_button%5D=Suche) (15.12.2012)

<sup>1013</sup> aufbewahrt in Berlin. Vgl.

[http://opac.rism.info/index.php?id=6&tx\\_bsbsearch\\_pi1%5Bsmode%5D=advanced&L=0&tx\\_bsbsearch\\_pi1%5Bfield%5D%5B0%5D=any\\_field&tx\\_bsbsearch\\_pi1%5Bquery%5D%5B0%5D=rosenm%C3%BCller&tx\\_bsbsearch\\_pi1%5Bfield%5D%5B1%5D=stitle&tx\\_bsbsearch\\_pi1%5Bquery%5D%5B1%5D=Lumina+verte+in+me&tx\\_bsbsearch\\_pi1%5Bfield%5D%5B2%5D=stitle&tx\\_bsbsearch\\_pi1%5Bquery%5D%5B2%5D=&tx\\_bsbsearch\\_pi1%5Bsubmit\\_button%5D=Suche](http://opac.rism.info/index.php?id=6&tx_bsbsearch_pi1%5Bsmode%5D=advanced&L=0&tx_bsbsearch_pi1%5Bfield%5D%5B0%5D=any_field&tx_bsbsearch_pi1%5Bquery%5D%5B0%5D=rosenm%C3%BCller&tx_bsbsearch_pi1%5Bfield%5D%5B1%5D=stitle&tx_bsbsearch_pi1%5Bquery%5D%5B1%5D=Lumina+verte+in+me&tx_bsbsearch_pi1%5Bfield%5D%5B2%5D=stitle&tx_bsbsearch_pi1%5Bquery%5D%5B2%5D=&tx_bsbsearch_pi1%5Bsubmit_button%5D=Suche)

sich auch in der Sammlung von Gustav Düben wieder, so zum Beispiel „*Quid arma quid bella*“ von Giovanni Battista Bassani oder „*Liebster, meine Seele saget*“ von Dietrich Buxtehude<sup>1014</sup>, einiges ist aber auch nur in diesem Sammelband überliefert, so „*Jesu vir dolorum*“ von Johann Wolfgang Franck oder auch „*Der Herr ist mein Hirt*“ von Diedrich Becker. Die Gemeinsamkeit aller gesammelten Werke dieses Bandes liegt in der Art der Kompositionen: Ein geistlicher Text wurde mit ein oder zwei Singstimmen und Instrumenten vertont; überdies liegen die Lebensdaten der gesicherten und vermuteten Komponisten, die an völlig unterschiedlichen Orten tätig waren, in dem begrenzten Zeitraum des 17. bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts: Giovanni Antonio Rigatti (1613-1648), Johann Rosenmüller (1619-1684), Diedrich Becker (1623-1679), Dietrich Buxtehude (1637-1707), Nicolaus Adam Strungk (1640-1700), Johann Wolfgang Franck (1644-1710), Johann Valentin Meder (1649-1719), Johann Krieger (1651-1735), Leonhard Sailer (1656-1696), Giovanni Battista Bassani (1657-1716) und Johann Justus Kahle (1668-1731); angesichts dieser Beobachtung könnten auch die Anonyma zeitlich eingeordnet werden.

#### **b. Der Herr ist mein Hirt**

Die Handschrift des geistlichem Konzertes Beckers notiert Singstimme und Basso continuo in einer Akkolade und umfasst 7 Seiten, ihre Reproduktion durch Mikrofilm und anschließende Rückvergrößerung ergeben ein nur schlecht zu entzifferndes Schriftbild; viele Details der Übertragung konnten nur am Mikrofichelesegerät erkannt werden. Die Besetzung ist mit „*Canto Solo. 2 Viol.*“ angegeben, wobei mit „*Viol.*“ wohl „*Violini*“ gemeint sein dürften<sup>1015</sup>; werden Gamben verlangt, so geben vergleichbare Abkürzungen in Handschriften „*Viol. de Gamb*“<sup>1016</sup>, auch „*Viola dag.*“<sup>1017</sup> oder „*Violad.*“<sup>1018</sup> an, Violon wird in der Regel nicht abgekürzt<sup>1019</sup> und Viola da braccio wird durch „*Bracchio*“ verkürzt gekennzeichnet<sup>1020</sup>.

Die Komposition beginnt mit einer instrumentalen Einleitung und vertont dann die Verse des 23. Psalms.

---

<sup>1014</sup> vgl. The Düben Collection Database Catalogue (<http://www2.musik.uu.se/duben/Duben.php>)

<sup>1015</sup> analog zur Abkürzung in der Dresdner Handschrift

<sup>1016</sup> vgl. Handschrift zu „*Schaff in mir Gott*“

<sup>1017</sup> vgl. Hamburger Handschrift

<sup>1018</sup> vgl. *Musicalische Frühlingsfrüchte*

<sup>1019</sup> vgl. ebd.

<sup>1020</sup> vgl. *Trauermusik 1678*

T. 1-20	Instrumentaleinleitung		3/2
T. 21-57	Der Herr ist mein Hirt, mir wird nichts mangeln.	V. 1	3/2
T. 58-109	Er weidet mich auf einer grünen Auen und führet mich zum frischen Wasser. Er erquicket meine Seele und führet mich auf rechter Straße um Seines Namens willen.	V. 2-3	4/4
T. 110-130	Und ob ich schon wandelt im finstern Thal, fürchte ich kein Unglück, denn Du bist bei mir.	V. 4a	4/4 – adagio
T. 131-148	Dein Stecken und Stab trösten mich.	V. 4b	6/4
T. 149-175	Du bereitest für mich einen Tisch gegen meine Feinde. Du salbest mein Haupt mit Öhl, und schenkest mir voll ein.	V. 5	4/4
T. 176-186	Gutes und Barmherzigkeit werden mir folgen mein Leben lang.	V. 6a	4/4
T. 187-232	Und ich werde bleiben im Hause des Herren immerdar.	V. 6b	3/2
T. 233-237	Und ich werde bleiben im Hause des Herren immerdar.	V. 6b	4/4

Der erste Vers wird in zwei melodischen bzw. musikalischen Zusammenhängen vorgetragen: T. 21-30 in einem großen Bogen, der metrisch regelmäßig (korrespondierende Zweitakter mit einem an den Sprachrhythmus angepassten Motiv) beginnt und endet; dieses fast liedhafte Gefüge aber wird durch die wiederholten Kernwörter des Mottos „*mein Hirt*“ unterbrochen. Nach einer trennenden Instrumentalkadenz folgt eine Textwiederholung in einer geradezu zerdehnten Struktur (T. 32-57): „*nichts*“ wird nicht weniger als 19mal bei Taktbeginn vorgetragen, zumeist folgt eine Pause der Singstimme im Sinne der musikalisch-rhetorischen Figur Tmesis. Becker geht aber an dieser Stelle bewusst über die bloße Verdeutlichung des Wortes „*nichts*“ hinaus, indem er die Leere mit einer hervortretenden, quasi sequenzierenden Wendung der Continuo-Stimme füllt.

Becker wechselt nun vom Dreiertakt in einen geradtaktigen Teil, der durch rhythmische Bewegtheit und lange Melismen auf „*führet*“ bestimmt wird. Melodisch korrespondieren Abwärtsrichtung der ersten Satzhälfte („*weidet*“) und Aufwärtsrichtung der zweiten („*führet*“) – markiert wird dies durch Taktschwerpunkte bzw. durch Spitzentöne (T. 58-62).

Sehr kalkuliert wirkt der unterschiedlich gewählte Rhythmus der Linienumspielung: hier punktierte Achtel, dort Achtel und Sechzehntel sowie die unterstützende Begleitung durch die Continuostimme; bei „*weidet*“ drückt sie mittels halber Noten Ruhe aus, das „Geführt-Werden“ im zweiten Satzteil wird durch quintkanonische Bewegung verdeutlicht.

Das offenkundig instrumental gestaltete Zwischenspiel (T. 63-65) greift jede dynamische Sequenz auf und moduliert nach c-moll zum Einsatz des zweiten, nun höherliegenden Vortrags desselben Verses, wobei das „*föhret*“-Melisma hier vom Continuo im vorangehenden Oktavkanon gestützt wird.

Die dritte Darstellung des Verses (T. 71-79) verwendet ähnliche Motive, trennt aber das eröffnende „*er weidet mich*“ motto-artig ab und fasst dann den gesamten Text in einer neuen Sequenz der Akzenttöne zusammen, wiederholt „*und föhret mich*“ direkt und greift dabei auch die vorherigen kanonischen Ansätze auf.

Die Vertonung des dritten Psalmverses weist gegenüber der biblischen Vorlage Veränderungen auf: Statt „*Er erquicket meine Seele und föhret mich auf rechter Straße um seines Namens willen*“ lautet der hier vertonte Text: „*Er erquicket meine Seele und föhret mich zum frischen Wasser, Er erquicket meine Seele und föhret mich auf rechter Straße und föhret mich zum frischen Wasser um seines Namens willen*“. Verglichen mit anderen geistlichen Konzerten Beckers muss wohl davon ausgegangen werden, dass diese Abweichung ein bewusstes und kalkuliertes Eingreifen Beckers in den ursprünglichen Text darstellt, mit dem Ziel, die Verse 2 und 3 miteinander zu verknüpfen und auf diese Art eine gewisse Nachdrücklichkeit zu erreichen. Ebenso ist es natürlich auch möglich, dass sich der Kopist im Text versehen hat und die verkehrte Fortsetzung von „*und föhret mich*“ notiert hat, doch scheinen Eingriffe in die Textvorlage die Arbeitsweise Beckers in gewisser Weise zu charakterisieren. Weder Silbenzahl noch kompositorische Bezüge lassen an dieser Stelle eine eindeutige Interpretation zu, die fehlenden Instrumentalstimmen könnten eine schlüssige Beurteilung möglich machen.

Der dritte Psalmvers entfaltet sich durch kalkulierte Variation einzelner Motive, die den Bezug der ineinander verschränkten Abschnitte hervorheben: Nach der Eröffnungswendung mit korrespondierender Wiederholung (T-D, D-T) folgt der Anschluss text mit sequenzierendem „*föhret*“-Melisma; „*zum frischen Wasser*“ kadenziiert nach B (T. 82-87). Die

anschließende Sequenz greift diese Eröffnungswendung in ihrer rhythmischen Anlage auf und entwickelt sie vor allem in Bezug auf den Melodieumfang weiter, zwei rhythmische Elemente des „*föhret*“-Melismas (Achtel + 2 Sechzehntel bzw. punktierte Achtel mit Sechzehntel) werden aus ihrem musikalischen Kontext gelöst und kleingliedrig in sich wiederholt. Ein dritter Abschnitt greift nur noch das variierte „*föhret*“-Melisma auf und schließt in T. 109 mit dem restlichen Verstext „*um seines Namens willen*“ ab: Wurde zuvor zunächst das erste Textglied („*Er erquicket*“), danach das zweite („*und föhret*“) mit der Zielkadenz („*auf rechter Straße*“) durch unterschiedliche Maßnahmen hervorgehoben, folgen nun die Worte „*um seines Namens willen*“ allein und nur einmal, doch in bedeutsam beschließendem Duktus, quasi als Begründung – Becker hebt hier bewusst nicht durch Textwiederholung, sondern durch die nachdrückliche Schlussposition hervor.

Der nun folgende, mit „*adagio*“ überschriebene Teil kontrastiert durch ruhige Notenwerte und nahezu statischen Basso continuo, vor allem aber durch den besonders gegensätzlichen Vortrag der drei textlichen Bestandteile: gemessenes Rezitieren und stufengebundenes Melisma („*wandelt*“) im ersten Versglied, energisch-knapper Quintanstieg („*fürchte ich kein Unglück*“) im zweiten und scharf abgesetzte viermalige Wiederholung der Wörter „*du bist*“ – dreimal mit eröffnendem „*denn*“ – im letzten Glied. Die so gegensätzlich deklamierten Textabschnitte werden zunächst durch Bass-Haltetöne und ruhige harmonische Bewegung gestützt, beim dritten Teil aber durch kräftig schreitende Kadenzklänge begleitet. Auf diese Weise verdeutlicht Becker das Tappen im Dunkeln ebenso wie die Selbstermahnung zur Furchtlosigkeit und gibt die Zuversicht, dass Gott dem Beter beisteht, mit sparsamen musikalischen Mitteln eindrücklich wieder.

Der Wechsel des Metrums (6/4) und eine fließende Melodik, sprachgerecht bis auf das gleichermaßen synkopisch vorweggenommene und somit prononcierte Melisma auf „*trösten*“, heben diesen noch zu Vers 4 gehörenden Satz ab. Vokalmelodisch liegen zwei in sich geschlossene Perioden vor: T. 131-137 mit Gesamttext, dessen Wiederholung und jeweils verdoppeltem „*Dein Stecken und Stab*“ in den Halbsätzen, der zunächst ruhig und dann in der Repetition in Melodiebewegung begleitet wird; verfolgt man diesen Aspekt, so kann man den isolierten Vokaleinsatz (T. 140-141) als Vorwegnahme der zweiten Periode (T. 142-148) ansehen, die insofern steigert, als sie sogleich lebhafter begleitet wird und im

zweiten Halbsatz, vom Spitzenton aus, nun die Wörter „*trösten mich*“ sequenzierend wiederholt, wobei der rhythmische Aspekt der Vorwegnahme erhalten bleibt.

Ab Takt 149 kehrt Becker in den geradtaktigen 4/4-Takt zurück und vertont Vers 5 des Psalmes; er greift hierbei die Zweiteilung des Textes, betont durch die Anapher „*Du*“ und den Gleichlauf der beiden Satzanfänge („*Du bereitest (...) Du salbest (...)*“), auf: Die überwiegend syllabische Vertonung in T. 149-160, die sehr akzentuiert durch Punktierungen den Sprachverlauf nachzeichnet und durch die relativ längeren Notenwerte bestimmte Worte hervorhebt (z.B. „*Tisch*“, T. 151), verläuft in zwei rhythmisch analogen Abschnitten (T. 149-153 und T. 156-160). Diese Abschnitte wiederholen den Text nicht nur im Ganzen, sondern auch in Teilen („*Du bereitest*“ und „*gegen meine Feinde*“); der ganze Satz gewinnt große Nachdrücklichkeit – zum einen durch Repetition einzelner Worte, zum anderen durch die zentrale Stellung von „*für mich einen Tisch*“. Nach einem instrumentalen Zwischenspiel (T. 161-164) hebt Becker im zweiten Teil des Psalmverses (T. 164-175) vor allem das Wort „*schenkest*“ hervor, indem er in Kontrast zur vorherigen syllabischen Vertonung ein sequenzartig aufsteigendes Wechseltonmelisma wählt (T. 166/167). Die Wiederholung dieser Phrase zeigt die Melisma-Sequenz erhöht und weitert das dritte „*schenkest*“-Melisma aus: Fülle und Einzigartigkeit der Gotteszuwendung werden anschaulich.

Mit der Fortsetzung des Psalmtextes „*Gutes und Barmherzigkeit*“ wird der Satz ruhiger; nachdrücklich und chromatisch rezitiert wird der in sich modulierende Zweitakter transponiert wiederholt (T. 176-179). Das nun lebhaft und viermal in verschiedenen Konstellationen vorgetragene „*werden mir folgen*“ wirkt als Bewegungskontrast zum Versbeginn und hebt durch rhythmische Anlage und melismatische Gestaltung das Wort „*folgen*“ hervor.

Becker wechselt mit dem Schlussvers des Psalmes nochmals die Taktart: Der beschwingt wirkende 3/2-Takt unterstützt die liedhafte und textgemäß skandierte Eröffnung (T. 187-190); dieser Viertakter wird ab T. 195 in höherer Lage fortgeführt und zum Sechstakter erweitert (hier nun vollständiger Satz: „*Und werde bleiben im Hause des Herren immerdar*“); ein dritter Anlauf entfaltet die Melodie als Achttakter mit größerem Umfang und der letzte, abermals erweiterte Bogen des 3/2-Taktes zeigt sich als 10-plus 4-Takter.

Sinnhaft wird diese allmähliche Ausweitung des ursprünglichen Viertakters durch die Textwiederholungen:

- T. 187-190 „Und werde bleiben im Hause des Herren“
- T. 195-200 „Und werde bleiben im Hause des Herren immerdar“
- T. 204-211 „Und werde bleiben im Hause des Herren,  
im Hause des Herrn immerdar“
- T. 219-232 „Und werde bleiben im Hause des Herren  
im Hause des Herren,  
im Hause des Herren immerdar,  
im Hause des Herren immerdar“

Diese letzte Psalmzeile wird in T. 233-237 in Gestalt einer gedehnten Kadenz mit nun breitem, da in anderer Mensur komponiertem und hymnischem Vortrag wiederholt. Analog zu anderen Werken Beckers kann wohl von blockartiger Instrumentalbegleitung im Sinne eines gemeinsamen Tutti-Schlusses ausgegangen werden.

Wiederum zeigt sich, wie kalkuliert Becker in den Text eingreift und sich dabei der musikalisch-rhetorischen Mittel seiner Zeit bedient, um den Psalmtext nachdrücklich und bildhaft zu vertonen.

#### **4. Sammelhandschrift aus der Bibliothek des Friedrich Chrysander**

##### **a. Einführung**

Der Nachlass des Musikwissenschaftlers und Händelforschers Friedrich Chrysander (1826-1901) wurde 1956 zum Teil in die Bestände der Hamburger Staatsbibliothek aufgenommen, unter den 5.500 Bänden<sup>1021</sup> befand sich auch eine Sammelhandschrift, die dort unter der Signatur M B/2463 aufbewahrt wird; diese Sammlung mit Musik des 17. und 18. Jahrhunderts<sup>1022</sup> enthält neben namentlich gekennzeichneten Werken wie einer Overtüre von Nicola Porpora größtenteils anonyme Kompositionen, darunter eine Sonaten- und Suitensammlung von Diederich Becker<sup>1023</sup>. Ulf Grapenthin, einer der Mitherausgeber dieses Werkes in „Das Erbe deutscher Musik. Band 110“, verfasste 1987 eine

---

<sup>1021</sup> vgl. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Der Wiederaufbau der Staats- und Universitätsbibliothek 10.-12. Jahresbericht. Hamburg 1957. S. 53

<sup>1022</sup> vgl. Angabe nach RISM:

[http://opac.rism.info/index.php?id=6&no\\_cache=1&L=0&tx\\_bsbsearch\\_pi1%5Bquery%5D%5B0%5D=dietrich%20becker&tx\\_bsbsearch\\_pi1%5Boffset%5D=40&tx\\_bsbsearch\\_pi1%5Bid%5D=450014589](http://opac.rism.info/index.php?id=6&no_cache=1&L=0&tx_bsbsearch_pi1%5Bquery%5D%5B0%5D=dietrich%20becker&tx_bsbsearch_pi1%5Boffset%5D=40&tx_bsbsearch_pi1%5Bid%5D=450014589) (28.1.2013)

<sup>1023</sup> vgl. Kritischer Bericht. In: Hans Bergmann u.a. (Hrsg.), Diederich Becker, Musicalische Frühlings=Früchte (1668) und Hamburger Handschrift. Kassel 1995. S. 245-256. S. 247



Magisterarbeit<sup>1024</sup> über die sogenannte „*Hamburger Handschrift*“<sup>1025</sup>, in der er den Zustand und die ungeklärte Frage der Vorbesitzer beschreibt und seine Annahme, dass es sich bei der vorliegenden Handschrift um ein Autograph handelt, erläutert<sup>1026</sup>.

### b. Die Hamburger Handschrift

Die hier vorliegende Sammlung umfasst fünf „*Sonatas*“, den ersten vier folgen tonartlich passende Suitensätze. Die Besetzung ist fünfstimmig, wobei zunächst drei Violinen, Fagott und Basso continuo, ab der 2. Sonata zwei Violinen, zwei Violen da gamba und Basso continuo vorgeschrieben werden.

Nr.	Titel	Vorzeichen.	tonales Zentrum	Besetzung
1.	[Sonata] adagio Praelud. allabreve Allemande Courante Sarabande Gigue	-	C	3 V, Fg + Bc
2.	[Sonata] Praeludio allebreve Allemande Courante Sarabanda Gigue	-	a	2 V, 2 Vdg + Bc
3.	[Sonata] Praelud. Allabreve Allemande Courante. Simpel Sarabande Gigue	b	F	2 V, 2 Vdg + Bc
4.	[Sonata] adagio Prelud. Allabreve Allemande Courante. Simpel Ballet Sarabanda Gigue	-	a	2 V, 2 Vdg + Bc
5.	[Sonata]	-	„dorisch“	2 V, 2 Vdg + Bc

<sup>1024</sup> Ulf Grapenthin, *Unbekannte Sonaten des Hamburger Ratsmusikanten Dietrich Becker (1623-1679)*. Hamburg 1987

<sup>1025</sup> vgl. Hans Bergmann, Becker. Kritischer Bericht., S. 247

<sup>1026</sup> vgl. U. Grapenthin, *Unbekannte Sonaten*. S. 14-18

Wie auch in anderen Sonaten- und Suitensammlungen komponiert Becker hier mehrteilig gegliederte Sonata-Sätze, in denen sich homophone, eher langsame und rasche, oft fugatoartige Teile abwechseln, dazu kommen solistische Einschübe; Grapenthin beschreibt diese unterschiedlichen Satzteile in seiner Arbeit ausführlich. Besonders auffallend sind aber immer wieder die Wiederholungen auf, die Becker auch in anderen Werken nutzt, um scheinbar Bekanntes immer wieder neuartig weiterzuführen. Beispielhaft sei der zweite Sonata-Satz genannt: Das Anfangsthema ist ein schlicht gestalteter Bogen, dessen Anfangs- und Zielton identisch sind und der von der 1. Violine, danach von der 2. Violine eine Quarte tiefer vorgestellt wird; das kurze Thema beginnt mit einer Terz, gefolgt von einem Sekundgang, wohingegen in der Beantwortung der Terzschrift erst zwischen dem vierten und fünften Ton erklingt: Hieraus ergibt sich, dass das Thema äolisch vorgestellt und phrygisch beantwortet wird. Der Violeneinsatz beginnt ab T. 7 wiederum im Quartabstand und wiederholt diesen kirchentonartigen Wechsel. Wenige Takte später greifen die Violinen im Stimmtausch den Anfang des Fugatos auf, doch nun verändert Becker die phrygische Beantwortung, indem er das g zum gis erhöht: Die kirchentonartige Grundstimmung wendet sich nach Dur, wobei das dis der 2. Violine diese Wirkung unterstützt. Wiederum greifen die Violinen das Thema im Quartabstand auf, doch erfolgen beide Einsätze äolisch. Ab T. 27 scheint Becker den Anfang dieses Satzes ein drittes Mal, diesmal halbtaktig verschoben, zu wiederholen, doch entwickelt sich zunächst ein generalbassbegleitetes gegenseitiges Umspielen der Violinen, bevor ab T. 37 die Violeneinsätze, nun wieder wie ab T. 17, erklingen und mit einem letzten Themeneinsatz der Violine 1 der Schlussteil dieses Abschnittes erreicht wird: Gerade am Ende nutzt Becker das Thema in seiner besonders auffälligen Ausformung mit dem kirchentonartigen Aufstieg und der Wendung nach E-Dur, vielleicht um abermals die reizvolle Spannung zwischen den Modi herauszustellen<sup>1027</sup>.

	Violinen	Violen	
T. 1-5	Thema auf a, Beantwortung auf e		äolisch – phrygisch
T. 7-11		Thema auf a, Beantwortung auf e	äolisch- phrygisch
T. 13-17	Thema auf a,		äolisch –

<sup>1027</sup> Auffällig hier der Querstand, der durch das g'' der 2. Violine entsteht; möglicherweise liegt ein typographisches Versehen vor.

	Beantwortung auf e		phrygisch → „Dur“
T. 17-21		Thema auf e, Beantwortung auf a	äolisch – äolisch
T. 26-30	Thema auf a, Beantwortung auf e		äolisch – phrygisch
T. 30-37	zweistimmiges Zwi- schenspiel		
T. 37-41		Thema auf e, Beant- wortung auf a	äolisch – äolisch
T. 41-43	Thema auf e		phrygisch → „Dur“

Dieser gesamte Abschnitt ist mithin durch das Wandern zwischen den Tonarten gekennzeichnet, wobei Becker mit Hörerwartungen spielt, indem Wiederholungen so verändert weitergeführt werden, dass sie eben nicht als wirkliche Wiederholungen wahrgenommen werden. Nach der im Schlusstakt erfolgten Wendung nach A-Dur beginnt das folgende Adagio unvermittelt mit F-Dur; auch im weiteren Verlauf behält Becker die Aufteilung in Violinen- und Violenchor bei und beginnt ein harmonisch abwechslungsreiches Frage- und Antwortspiel der Instrumentengruppen, in dem sich besonders die fallende Quinte als gestalterisches Element herausbildet. Die anschließenden vier Abschnitte sind jeweils solistisch jeder einzelnen Stimme vorbehalten, die jeweils ersten Stimmen stellen sich in tänzerisch gehaltenen klangreichen Passagen vor, die zweite Violine und die zweite Viola musizieren in rhythmisch bewegteren und eher virtuos gestalteten Teilen.

Das anschließende Tutti greift den punktierten Rhythmus und das Dreiermetrum auf, wobei sich rasch wieder Ober- und Unterchor abwechseln. Der die Sonata abschließende 12/8-Takt ist wie der erste Abschnitt als Fugato mit einer dreifachen Wiederholung konzipiert: Thema und reale Beantwortung in den Violinen (T. 186+187) mit anschließendem terzparallelem Spiel, gefolgt von den Violeneinsätzen (T. 190+191), ab T. 194 wiederum die Violinen mit dem Anfangsfugato (Stimmentausch), gefolgt von den Violen, wobei nun die Oberstimmen pausieren und das zweistimmige Spiel in Parallelen durch die Unterstimmen erklingt; die Zweistimmigkeit wird ab T. 199 von den Violinen übernommen und ab T. 203 wiederum von den Violen weitergeführt. Ab T. 206 beginnt sich mit neuerlichen Themeneinsätzen die Vollstimmigkeit wieder aufzubauen, wobei die Violen die eingeworfenen Achtel der Takte 192/193 (dort in den Violinstimmen) aufgreifen; fünf Takte in homophonen Akkorden beschließen in *adagio-piano* den Satz.

Anders als beispielsweise bei Sonata 1 und der darauffolgenden Suite<sup>1028</sup> lassen sich hier kaum thematische Bezüge zwischen den Motiven der Sonata und den darauffolgenden Tanzsätzen erkennen, dennoch wird aus der Anlage der Handschrift deutlich, dass Sonata und Suitensätze, wenngleich selbständig<sup>1029</sup>, zusammengehören: Zum einen nimmt die Überschrift über dem Sonatensatz die gesamte Breite des Bogens ein, wohingegen die Tanzsätze nur mit kleinen Überschriften versehen zum Teil auch mitten in der Notenzeile beginnen, zum anderen zeichnet der Schreiber einen deutlichen Schluss-Strich nach dem letzten Tanz der ersten Suite und kennzeichnet diesen mit „*Finis*“. Überdies gibt es am Ende der 3. Sonata-Suite-Folge eine Anmerkung des Schreibers, der offensichtlich die Courante in die zweite Suite einzufügen vergessen hatte und sie später notierte:

*„Diese Courante gehöret zu der Allemande welche zu der anderen Sonata gehörig und uff Pag. 25 anfängt.“*

Aus dieser Korrekturanweisung lässt sich auch herauslesen, dass die Tanzsätze zu der davorstehenden Sonata, die ja auch in der jeweils gleichen Tonart komponiert wurde, gehören.

Es erscheint durchaus denkbar, dass diese Sammlung ein Teil der geplanten Weiterführung der „*Musicalischen Frühlings-Früchte*“ darstellt, die Becker im Vorwort zu „*Erster Theil*“ ankündigt:

*„...biß meine Sommer- und Herbst-Früchte, welche allbereit auch fertig...“<sup>1030</sup>*

Anders als bei der durchdachten Konzeption der „*Frühlings-Früchte*“ und des „*Ersten Theils*“ im Hinblick auf einen möglichen zyklischen Gedanken, der, wie weiter unten ausgeführt, der Anordnung der einzelnen Sonaten und Suiten zugrunde liegen könnte, scheint es sich bei der vorliegenden „*Hamburger Handschrift*“ um eine willkürliche Anordnung zu handeln. Das Fehlen komplexer Tanzformen wie der *Paduana* in den „*Frühlings-Früchten*“ steht den nur in dieser Handschrift vorangestellten Praeludien gegenüber, so dass abschließend nicht über die zeitliche Einordnung dieser Sammlung entschieden werden kann.

---

<sup>1028</sup> vgl. Ulf Grapenthin, *Unbekannte Sonaten*. S. 21 f.

<sup>1029</sup> Grapenthin begründet dies mit dem jeweils vorangestellten Praeludium. Vgl. ebd., S. 22

<sup>1030</sup> Vorwort zu „*Erster Theil zwey-stimmiger Sonaten und Suiten*“, Hamburg 1674; siehe Anhang

## 5. Londoner Sammelhandschrift

In einer Sammelhandschrift, die vermutlich Mitte des 18. Jahrhunderts<sup>1031</sup> entstand und zunächst James William Dodd (um 1761-1818), später Thurston Dart (1921-1971) gehörte, ist neben Regeln für Komposition und Aufführung („*Some Generall Rules of Composition, & for playing a throwgh bass on the harpsichord*“) auch zwei- bis sechsstimmige Kammermusik für verschiedene Besetzungen überliefert; mit Ausnahme von Johann Christoph Pepusch (1667-1752) und Gottfried Finger (um 1660-1730) wurden überwiegend Werke italienischer Komponisten gesammelt.

Das vierte Werk der Sammlung ist die dreistimmige „*Sonata del Sgr Becker*“ für Violine, Viola und Basso continuo. Es handelt sich um ein Einzelwerk und entspricht in seiner Anlage den Sonatensätzen, die Becker in seinen gedruckten Sammlungen veröffentlichte. Einem langsamen Einleitungsteil, in dem ein Wechseltonmotiv sequenzierend durch alle Stimmen geführt wird, folgt ein als Fugato angelegtes Allegro, bei dem die Bass-Stimme nur noch begleitenden Charakter hat. Das folgende Adagio zeigt die Basso continuo-Stimme hingegen zum einen als gedoppelte Viola-Stimme (T. 102 ff.), zum anderen aber auch als antwortenden Part in einem aufgebrochenen Satz (T. 119 ff.). Wie auch in anderen Sonatensätzen erklingen anschließend die Oberstimmen in solistischen Abschnitten, wobei auch der Viola virtuose Passagen zugeordnet wurden; ein möglicher Hinweis darauf, dass Becker als erster Violist der Ratsmusik selbst diese Sonata musiziert haben könnte. Ein zweitaktiges Adagio moduliert nach Fis-Dur, um mit dem anschließenden Allegro unvermittelt nach fis-moll zu wechseln; überwiegend homophon gestaltet bricht der kurze Abschluss-Satz nur an wenigen Stellen ein wenig auf (beispielsweise T. 231 ff.), um mit einem viertaktigen Adagio den Satz zu beschließen.

## 6. Dresdner Handschrift

In der Sächsischen Landesbibliothek wird unter der Signatur Mus. 1–B-101 eine Sammelhandschrift aufbewahrt<sup>1032</sup>, die um 1675 von mehreren Schreibern erstellt wurde. Es handelt sich um ein Stimmbuch, das überwiegend die zweite (Violin-)Stimme verschiedener Kompositionen enthält: Im ersten Teil sind hauptsächlich geistliche Werke von Andreas

---

<sup>1031</sup> The British Library gibt „ca. 1720“ an.

<sup>1032</sup> vgl. Wolfram Steude, Die Musiksammelhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden. Leipzig 1974, S. 13

Hammerschmidt (1611 oder 1612-1675) überliefert, im zweiten Teil folgen Suitensätze verschiedener Komponisten; als Nummer 21-45 die Tanzsätze Dietrich Beckers.

Das Stimmbuch war Teil der Schloßbibliothek Oels in Schlesien<sup>1033</sup>; der Musikanteil dieser Bibliothek gelangte 1884 durch Erbschaft in die private Musikbibliothek des Hauses Wettin, die 1896 an die Königliche Öffentliche Bibliothek, somit an den Vorgänger der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, übergeben wurde.

Es liegen 25 Tänze von "Diderus Becker" für 3 Instrumente (mutmaßlich 2 Violinen und Basso continuo) vor, die aber in keinem anderen erhaltenen Werk Beckers nachgewiesen werden können.

Bei Nr. 17 „Canzon“ weist eine Anmerkung daraufhin, dass das in diesem Stimmbuch aufgeführte Stück eigentlich in die erste Stimme gehört. Auffällig ist darüber hinaus die Bezeichnung der Nr. 9 „Baures“ – nach Art und Anlage des Tanzes handelt es sich vermutlich um eine Bourrée.

1.	Allmandt	bb
2.	Courant	bb
3.	Sarrab.	bb
4.	Allemand	##
5.	Aria	##
6.	Cour.	##
7.	Allemand	b
8.	Giguæ	bb
9.	Baures	b
10.	Sarab.	b
11.	Brandle Simple	b
12.	Gay	b
13.	Amener	b
14.	Gavott	b
15.	Ariae	b
16.	Courant	-
17.	Canzon	-
18.	Ballet	##
19.	Sarabande	##
20.	Ballet	##
21.	ohne Titel	b

<sup>1033</sup> vgl. Ortun Landmann und Wolfgang Reich, Führer durch die Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden. Dresden 1980, S. 43

22.	Sarraband	b
23.	ohne Titel	-
24.	Sarrab.	b
25.	Ballet	-

Es könnte sich bei der vorliegenden Violinstimme um eine Abschrift aus einer Sammlung von Sonaten und Suiten handeln, bei der nur die Tanzsätze kopiert wurden; ein Indiz dafür könnte die zum Teil zu beobachtende Ordnung nach Tonarten sein. Einzelne Sätze sind nicht tonartlich konsequent eingefügt (beispielsweise Nr. 8 „*Giguæ*“), andere wie etwas Nr. 17 „*Canzon*“ entsprechen nicht der herkömmlichen Tanzfolge, die Becker in anderen Suiten verwendet. Vielleicht wurden nicht alle Sätze abgeschrieben, sondern eine Auswahl getroffen, ganz im Sinne des von Axel Beer geschilderten Betrachten einer Suite als „Repertoire-sammlung“<sup>1034</sup>; in jedem Fall kann es nur Spekulation bleiben, wie diese Abschrift einzelner Suitensätze in die Schloßbibliothek in Oels gelangen konnte.

## 7. Auszug Etlicher geistlichen Lieder für das Zucht-Haus in Hamburg

1677 erschien in Hamburg das Gesangbuch „*Auszug Etlicher geistlichen Lieder für das Zucht-Haus in Hamburg*“; es liegt im Original nicht mehr vor, nach Informationen von Johannes Zahn umfasste es 25 Lieder<sup>1035</sup>. Im darauffolgenden Jahr erschien vermutlich die Neuauflage mit gleichem Titel, doch wurden den ursprünglichen 25 Chorälen weitere sechs Lieder hinzugefügt, so dass das heute in der Staatsbibliothek zu Berlin in einem Sammelband aufbewahrte Exemplar<sup>1036</sup> 31 Choräle aufweist; dieser Sammelband ist Teil der „*Bibliotheca Dieziana*“ des Orientalisten Heinrich Friedrich von Diez (1751-1817), der seine Sammlung von ungefähr 17.000 Drucken und 856 Handschriften der Königlichen Bibliothek in Berlin vermacht hat<sup>1037</sup>.

Die Reihenfolge der in „*Auszug Etlicher geistlichen Lieder*“ zusammengestellten Choräle erscheint insofern auffällig, als sie eigentlich dem Kirchenjahr folgt, aber mit der Passionszeit beginnt und mit Weihnachten endet. Wenn jedoch die Ausgabe von 1678 nicht nur Neuauflage, sondern Erweiterung des Gesangbuches von 1677 ist, so wird – beginnend mit

<sup>1034</sup> Axel Beer, „Suite“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil Band 8. <sup>2</sup>Kassel 1998. Sp. 2067-2080. Sp. 2070

<sup>1035</sup> Johannes Zahn, Die Melodien des deutschen evangelischen Kirchenliedes. Gütersloh 1889 – 1893.

<sup>1036</sup> VD 17 1:713298U; digitalisiert: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000024D500000000>

<sup>1037</sup> vgl. <http://provenienz.gbv.de/SBB:Provenienz-Images> (21.1.2013)

Passionsliedern – das Kirchenjahr durchschritten (Ostern, Himmelfahrt, Pfingsten, Michaelis), danach folgen Lieder für den gottesdienstlichen Ablauf: Buße, Abendmahl, „Trost- und Freuden-Lieder“ und Andacht; in der ergänzten Ausgabe folgen nun ein Choral für die Adventszeit und vier Choräle für die Weihnachtszeit an, den Abschluss bildet ein Buß-Lied. Herwath von Schade vermutet in Diedrich Becker den Herausgeber jenes Gesangbuches<sup>1038</sup>: Er komponierte nicht nur acht (1677) beziehungsweise elf (1678) der insgesamt 25 bzw. 31 Lieder, sondern war wohl auch als Leiter der Ratsmusik vom Rat beauftragt worden, diese nicht kommerzielle, sondern „amtliche städtische Gesangbuch-Ausgabe“<sup>1039</sup> zusammenzustellen – „vom städtischen Musik-Fachmann (...) für die im staatlichen Gewahrsam Befindlichen“<sup>1040</sup>. Diejenigen Choräle, die hier erstmals veröffentlicht wurden, sind mit Hilfe der Initialen „DB“ dem Komponisten Diedrich Becker zuzuordnen, was als weiterer Hinweis auf Becker als dem zuständigen Herausgeber dieses Gesangbuches gewertet werden kann.

Das im Oktavformat gedruckte Gesangbuch war wohl für die Gottesdienste in der dem Zuchthaus beigeordneten Kirche bestimmt. Bereits 1611 durften in der Kirche des Waisenhauses Gottesdienste abgehalten werden<sup>1041</sup>, 1614 beschloss der Rat, die Kosten für die Errichtung eines angeschlossenen „Zucht- und Werkhauses“ mit Hilfe einer Lotterie zu sammeln<sup>1042</sup>: Ein vereidigter „Lottenschreiber“ nutzte einen Spielplan, der das Leben in der geplanten Einrichtung abbilden sollte, ein Los kostete eine lübsche Mark; Ratsherren achteten auf den ordnungsgemäßen Ablauf der Ziehungen, die im Einbeckschen Haus in der Zeit vom 8. August 1614 bis zum 3. Oktober 1614 durchgeführt wurden<sup>1043</sup>. Der Gewinn wurde in den Bau investiert, Rat und Bürgerschaft übernahmen wohl auch einen Teil der Kosten<sup>1044</sup>, und 1618-1620 wurde der Komplex erbaut. Die Idee solcher Häuser wurde – von den Niederlanden ausgehend<sup>1045</sup> – in vielen Hansestädten umgesetzt: die Möglichkeit einer sinnvollen und produktiven Beschäftigung für Erwachsene, die bisher ohne Arbeit waren, die

---

<sup>1038</sup> Herwath von Schade, Zu Gottes Lob in Hamburgs Kirchen. Eine Hamburgische Gesangbuchgeschichte. Herzberg 1995. S. 148 ff.

<sup>1039</sup> ebd., S. 150

<sup>1040</sup> vgl. H. von Schade, Zu Gottes Lob. S. 151

<sup>1041</sup> vgl. J. J. Ropelius, Chronik. S. 138

<sup>1042</sup> vgl. ebd., S. 138

<sup>1043</sup> Sabine Schönbein, Das Millionenspiel mit Tradition. Die Geschichte der Klassenlotterie. Norderstedt 2008. S. 57

<sup>1044</sup> vgl. H. von Schade, Zu Gottes Lob. S. 148

<sup>1045</sup> vgl. Arwed Marquardt, Zwischenwelten. Münster u.a. 2001. S. 38



Chance für Waisenkinder, schulische Ausbildung zu erhalten und ein Handwerk zu erlernen, ein geschützter Raum für alte, kranke und pflegebedürftige Menschen, aber auch „Arbeitserziehung“<sup>1046</sup> für solche, die arbeitsunwillig schienen<sup>1047</sup>. Zuchthäuser waren „Disziplinierungsinstitute“<sup>1048</sup> und bewegten sich aufgrund dieser Aufgabenstellung zwischen öffentlicher Fürsorge und Strafanstalt – gemäß „*Der Ehrbaren Stadt Hamburg Christlichen Ordnung*“ (1529) von Bugenhagen<sup>1049</sup>, in der die Stadt als christliches Gemeinwesen verstanden wurde, in der sich die Fürsorgepflicht aus dem Glauben heraus ergibt.

Die Bauten des „*Werk-, Armen- und Zuchthaus*“ wurden nach einem Brand, der „durch die niedrige Bosheit einiger Züchtlinge“<sup>1050</sup> entstanden war, 1666 neu errichtet, die dazugehörige Kirche wurde durch Pastor Georg Haccius (auch: Georg Hacke, 1626-1684) geweiht.

Der Titel des Gesangbuches („*Auszug*“) lässt auf eine umfangreichere Vorlage schließen, die nicht erhalten ist, die aber wohl „verhältnismäßig modern“<sup>1051</sup> gewesen sein muss, denn viele Choräle werden hier offensichtlich erstmals veröffentlicht: Becker hatte aus verschiedenen anderen Vorlagen Melodien und Texte zusammengetragen. So sind vier Choräle dem Gesangbuch „*Himlische Lieder*“ (1641/1642) entnommen, einer von Johann Rist herausgegebenen Sammlung eigener geistlicher Lyrik, die „*mit sehr anmuhtigen mehreren theils von Herrn Johann Schopen gesetzten Melodeyen (...)*“ ausgestattet in sechs Bänden zu je zehn Liedern ab 1641 erschien; Becker hatte hier sowohl Text als auch Melodien übernommen: Nr. 3 „*O grosser Gott im Himmels Thron*“<sup>1052</sup>, Nr. 4 „*Wach auff mein Geist erhebe dich*“<sup>1053</sup>, Nr. 7 „*Lasset uns den Herren preisen*“<sup>1054</sup> und Nr. 10 „*Ich trage groß Verlangen*“<sup>1055</sup> – diese vier Choräle waren bereits in der Ausgabe von 1677 enthalten.

---

<sup>1046</sup> vgl. ebd., S. 38

<sup>1047</sup> vgl. ebd., S. 39

<sup>1048</sup> T. Lorentzen, Johannes Bugenhagen. S. 295

<sup>1049</sup> vgl. Traugott Koch, „*Der Ehrbaren Stadt Hamburg Christliche Ordnung*“ durch Johannes Bugenhagen (1529). In: Johann Amselm Steiger u.a. (Hrsg.), *500 Jahre Theologie in Hamburg: Hamburg als Zentrum christlicher Theologie und Kultur zwischen Tradition und Zukunft*. Berlin u.a. 2005. S. 1-16

<sup>1050</sup> H. von Schade, *Gottes Lob*. S. 148

<sup>1051</sup> vgl. ebd., S. 150

<sup>1052</sup> vgl. Albert Fischer, *Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts*. 2. Band. Gütersloh 1905. S. 170 ff.

<sup>1053</sup> vgl. Johannes Zahn, *Die Melodien des deutschen evangelischen Kirchenliedes*. Band 3. Gütersloh 1890. S. 542

<sup>1054</sup> vgl. A. Fischer, *Kirchenlied*. 2. Band. S. 173 f.

Einige Choräle sind ohne Melodie in dem Gesangbuch abgedruckt, es wird lediglich auf die – offenkundig bekannte – Melodie eines anderen Kirchenliedes hingewiesen, nach der der abgedruckte Text zu singen ist: Bei Nr. 6 „*O Tod! wo ist dein Stachel nun*“ lautet die Angabe „*Melodey: Nun freut euch lieben Christen*“, bei Nr. 9 „*Wir dancken dir Herr Jesu Christ*“ soll nach der Weise „*Nun freut euch Gottes Kinder all*“ gesungen werden, womit vermutlich die Melodie von Michael Praetorius (1571-1621) gemeint ist, der auch den Text verfasste<sup>1056</sup>; die gleiche Weise wird Nr. 28 „*Wir singen dir Emanuel*“ zugewiesen. Für Nr. 11 „*O Gott, der du auß Hertzen Grund*“ soll die Melodie von „*Wo Gott der Herr nicht*“ genutzt werden, und bei Nr. 15 „*O Jesu! meine Wonne, Du meiner Seele Sonne*“ und Nr. 25 „*Kompt lasset Gottes Güte*“ soll die Weise von „*Nun lasst uns Gott den Herren*“ unterlegt werden. Das Weihnachtslied „*Nun singet und seyd froh*“ (Nr. 27) wird nach der lateinischen Vorlage „*In dulci jubilo*“, Nr. 30 „*O Fürstenkind aus Davids Stamm*“ nach „*Wie schön leuchtet der Morgenstern*“ gesungen. Bei zwei Liedern wird wechselseitig auf die Melodie verwiesen: Nr. 12 „*Treuer Gott, ich muß dir klagen*“ soll nach der Weise von „*Zion klagt mit Angst und Schmerzen*“ erklingen, dieser Choral (Nr. 16) verweist auf Nr. 12 als Melodievorlage; nach Zahn ist ein von Johann Crüger (1598-1662) komponierter Gesang zu unterlegen<sup>1057</sup>, der 1640 in Crügers „*Newes vollkömliches Gesangbuch (...)*“ veröffentlicht wurde und auf einer bereits 1623 entstandenen Melodie von Johann Hermann Schein (1586-1630) basiert; bereits 1636 veröffentlichte der Textdichter der Choräle, Johann Hermann (1585-1647), die Choräle in der zweiten Ausgabe seiner „*Devoti Musica Cordis*“, hier allerdings ohne Melodie.

Somit sind bei zehn der 31 Choräle keine Melodien abgedruckt, es wird vielmehr auf bekannte Vorlagen verwiesen. Die Texte dieser Lieder stammen von verschiedenen Dichtern, mit denen Becker wohl nicht unbedingt persönlichen Kontakt gehabt hatte, doch die Veröffentlichungen der Choralttexte waren ihm vermutlich bekannt. So dichtete Justus Gesenius (1601-1673)<sup>1058</sup>, der Prediger in Braunschweig und Hofprediger in Hildesheim gewesen war<sup>1059</sup>, die Choräle „*O Tod! wo ist dein Stachel nun*“<sup>1060</sup> (Nr. 6) und „*O Gott, der du auß*

---

<sup>1055</sup> vgl. ebd., S. 196 ff.

<sup>1056</sup> Angabe nach EKG Nr. 121

<sup>1057</sup> Johannes Zahn, Die Melodien des deutschen evangelischen Kirchenliedes. Gütersloh 1889 – 1893. Band 4, S. 104

<sup>1058</sup> vgl. A. Fischer, Kirchenlied. 2. Band. S. 373 ff.

<sup>1059</sup> vgl. Hans-Jürgen Kalberlah, Justus Gesenius. In: Wolfgang Herbst (Hrsg.), Wer ist wer im Gesangbuch? Göttingen 2001. S. 112-113. S. 113

<sup>1060</sup> vgl. A. Fischer, Kirchenlied. 2. Band. S. 453 f.

*Hertzen Grund*<sup>1061</sup> (Nr. 11), beide Lieder wurden in „*Das Hannoverische ordentliche, vollständige Gesangbuch (...)*“ 1657 in Lüneburg veröffentlicht, das als eines der ersten Reform-Gesangbücher gilt<sup>1062</sup> und von Gesenius gemeinsam mit David Denecke (1603-1680) herausgegeben wurde. Da Gesenius seit 1642 Generalissimus im Fürstentum Calenberg war, welches als Teilfürstentum des Herzogtums Braunschweig-Lüneburg zeitweilig auch von Herzog Christian-Ludwig, dem Dienstherrn Beckers in den Jahren 1656-1662 regiert wurde, mag Becker während seiner Zeit in Celle auch von diesem Gesangbuch Kenntnis erhalten haben. Die Bedeutung dieses Gesangbuches wie auch seines Vorläufers, das von Gesenius und Denecke 1646 zunächst nur für den privaten Gebrauch zusammengestellt worden war („*New Ordentlich Gesang-Buch (...)*“ Hannover 1646)<sup>1063</sup>, liegt in der Bearbeitung älterer Texte nach den Maßstäben der 1624 erschienenen Poetik von Martin Opitz (1597-1639)<sup>1064</sup>: So sollte nicht mehr das antike Versmaß, sondern ein an die deutsche Sprache angepasstes Metrum gefunden und verwendet werden. Entsprechend ist auch die Übertragung des lateinischen „*In dulci jubilo*“ durch Gesenius und Denicke zu verstehen, die hier erstmals publiziert wurde und als Nr. 27 „*Nun singet und seydt froh*“<sup>1065</sup> in Beckers Gesangbuch aufgenommen wurde.

Aus seiner Hamburger Zeit ist die Zusammenarbeit Beckers mit Philipp von Zesen (1619-1689), dem Textdichter von Nr. 30 „*O Fürstenkind aus Davids Stamm*“<sup>1066</sup> ebenso belegt wie der Kontakt zu Johann Rist, dem Verfasser von „*O Jesu! meine Wonne, Du meiner Seele Sonne*“<sup>1067</sup> (Nr. 15).

Von Johann Hermann stammen die Texte von „*Treuer Gott, ich muß dir klagen*“<sup>1068</sup> (Nr. 12) und „*Zion klagt mit Angst und Schmerzen*“<sup>1069</sup> (Nr. 16), die beide in „*Devoti Musica Cordis. Hauß- und Hertz-Musica (...)*“ 1630 in Leipzig veröffentlicht wurden. Da Johann Crüger den

<sup>1061</sup> vgl. ebd., S. 380 f.

<sup>1062</sup> vgl. Konrad Hammann, Geschichte der evangelischen Kirche in Göttingen (ca.1650-1866). In: Ernst Böhme (Hrsg.), Göttingen. Geschichte einer Universitätsstadt. Band 2: Vom Dreißigjährigen Krieg bis zum Anschluss an Preußen – Der Wiederaufstieg als Universitätsstadt (1648-1866). Göttingen 2002. S. 525-586. S. 528

<sup>1063</sup> vgl. Hans-Christian Drömann, Hannoversches Gesangbuch 1646. In: Wolfgang Herbst (Hrsg.), Wer ist wer im Gesangbuch? Göttingen 2001. S. 131

<sup>1064</sup> vgl. K. Hammann, Geschichte der evangelischen Kirche. S. 528

<sup>1065</sup> vgl. A. Fischer, Kirchenlied. 2. Band. S. 382

<sup>1066</sup> vgl. ebd., S. 324 f.

<sup>1067</sup> vgl. ebd., S. 266

<sup>1068</sup> vgl. Albert Fischer, Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts. 1. Band. Gütersloh 1904. S. 300 ff.

<sup>1069</sup> vgl. ebd., S. 317 f.

Dichter Johann Hermann sehr geschätzt und viele seiner Lieder vertont hatte, scheint die bereits geschilderte angenommene Vertonung durch Crüger wahrscheinlich. Vermutlich waren diese Liedtexte ähnlich bekannt wie der Choral „*Kompt lasset Gottes Güte*“ (Nr. 25) von Johann Michael Dilherr (1604-1669); eigentlich lautet die erste Zeile „Nun lasset Gottes Güte“<sup>1070</sup>, da die dritte Zeile auch im Original mit dem Wort „*Kommt*“ beginnt, handelt es sich hier wohl um einen typographischen Fehler. „*Wir dancken dir Herr Jesu Christ*“<sup>1071</sup> (Nr. 9) wurde vermutlich von Michael Praetorius verfasst<sup>1072</sup>, „*Wir singen die Emanuel*“ (Nr. 28) stammt von Paul Gerhardt (1607-1676)<sup>1073</sup>, womit zwei bedeutende Kirchenliedverfasser in Beckers Gesangbuch aufgenommen wurden, deren Texte wohl weithin bekannt waren.

Sechs Choräle wurden mit Melodien, doch ohne Hinweis auf den jeweiligen Komponisten abgedruckt. Bei drei Liedern sind die Verfasser zu ermitteln; so geht die Weise von „*Nun freut euch Gottes Kinder all*“ (Nr. 8) auf Nicolaus Hermann (um 1500-1561) zurück und wurde als Vereinfachung von „*Am Sabbat früh Marien drei*“ in „*Die Sontags Evangelia über das gantze Jahr, In Gesenge verfasst (...) Witteberg 1560*“ veröffentlicht<sup>1074</sup>; der Text stammt von Erasmus Alberus (um 1500-1553), der mit Martin Luther (1483-1546) befreundet gewesen war und sich kurz vor seinem Tod auch längere Zeit in Hamburg aufgehalten hatte<sup>1075</sup>. Die im vorliegenden Gesangbuch abgedruckte Melodie wurde mit dem Choraltext „*Erschienen ist der herrlich Tag*“, der von Nicolaus Hermann gedichtet wurde, bekannt. „*Jesu der du meine Seele*“<sup>1076</sup> (Nr. 13) wurde in der hier abgedruckten Form aus dem 1. Band der „*Himlischen Lieder*“ (1641)<sup>1077</sup> übernommen, „*Schmücke dich o liebe Seele*“<sup>1078</sup> (Nr. 14) wurde ebenfalls mit Text (Johann Franck; 1618-1677) und Melodie (Johann Crüger) aus einem anderen Gesangbuch übernommen: Crüger hatte seit 1647 das

<sup>1070</sup> vgl. Albert Fischer, Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts. 5. Band. Gütersloh 1911. S. 173 f.

<sup>1071</sup> bei Fischer als „Lied von unbekanntem Verfasser“ aufgelistet. Vgl. A. Fischer, Kirchenlied. 1. Band. S. 204 f.

<sup>1072</sup> vgl. Konrad Ameln (Hrsg.), Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. Band 27 1984. S. 167

<sup>1073</sup> vgl. Albert Fischer, Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts. 3. Band. Gütersloh 1906. S. 326 ff.

<sup>1074</sup> vgl. vgl. Johannes Zahn, Die Melodien des deutschen evangelischen Kirchenliedes. Band 1. Gütersloh 1889. S. 147 bzw. S. 466

<sup>1075</sup> Joachim Stalman, Erasmus Alber. In: Wolfgang Herbst (Hrsg.), Wer ist wer im Gesangbuch? Göttingen 2001. S. 19-20. S. 20

<sup>1076</sup> vgl. A. Fischer, Kirchenlied. 2. Band. S. 176 f.

<sup>1077</sup> vgl. ebd.

<sup>1078</sup> vgl. Albert Fischer, Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts. 4. Band. Gütersloh 1908. S. 87 f.

Gesangbuch „*Praxis pietatis melica*“ herausgegeben, die 1653 veröffentlichte überarbeitete Fassung enthielt auch den Choral „*Schmücke dich o liebe Seele*“.

Matthäus Avenarius (auch: Matthäus Habermann, 1625-1692) dichtete den Choral „*O Jesu meine Lust*“<sup>1079</sup> (Nr. 20), der erstmals in „*Vermehrtes Gesang-Büchlein (...) In Halberstadt gedruckt (...)1673*“ veröffentlicht worden war; in der Hamburger Fassung fehlen die fünfte und sechste Strophe, doch scheint die hier vorliegende Vertonung die erste zu diesem Text zu sein, der Komponist ist allerdings nicht zu ermitteln. Bei Nr. 21 „*Ach mein Gott verlaß mich nicht*“ bleibt sowohl Textdichter als auch Komponist unbekannt; der Text ist an Psalm 71 angelehnt, die Melodie findet sich in einer rhythmisch veränderten Form in späteren Choralsammlungen wie zum Beispiel dem Bronnerschen Choralbuch (1713; hier wurde der Text „*Hosianna Davids Sohn*“ unterlegt<sup>1080</sup>), doch bleibt der Komponist anonym. Auch der Ursprung der Melodie zu Nr. 22 „*Ich wünsche nicht noch länger hier zu leben*“<sup>1081</sup> ist unbekannt, der Text wurde von Georg Philipp Harsdörffer (1607-1658) in „*Nathan und Jotham. Das ist Geistliche und Weltliche Lehrgedichte (...)*“ 1659 in Nürnberg veröffentlicht.

Ein erheblicher Teil der Melodien aber stammt von Diedrich Becker selbst: Sie wurden in dem vorliegenden Gesangbuch erstmals veröffentlicht, die Texte waren Becker zum Teil aus anderen Sammlungen bekannt gewesen, zum Teil handelt es wohl um Erstvertonungen.

Der Text zu „*Liebster Immanuel, Herzog der Frommen*“<sup>1082</sup> (Nr. 19) stammt von Ahasverus Fritsch (1629-1701) und wurde in „*Himels Lust/ und Welt-Unlust/ Oder zwey und vierzig Himlische Seelen-Gespräche (...)*“ erst 1679 und somit zwei Jahre nach Erscheinen der ersten Auflage des „*Auszug (...)*“ veröffentlicht.

Es gibt keinen Hinweis auf eine persönliche Bekanntschaft zwischen Fritsch und Becker, doch mag Becker durch einen anderen Choral auf diesen Dichter aufmerksam geworden sein: Mit „*Hastu den Jesu dein Angesicht*“<sup>1083</sup> (Nr. 24) ist ein weiterer Text von Fritsch in der vorliegenden Choralsammlung enthalten, der allerdings bereits 1668 in „*Praxis pietatis melica*“ veröffentlicht wurde. Die Melodie passt sich an das Reimschema des in „*Lutherstrophe*“

---

<sup>1079</sup> vgl. ebd., S. 365 f.

<sup>1080</sup> vgl. J. Zahn, Melodien. Band 4. S. 57

<sup>1081</sup> Diese Melodie ist bei Johannes Zahn nicht aufgeführt.

<sup>1082</sup> vgl. A. Fischer, Kirchenlied. 5. Band. S. 534

<sup>1083</sup> vgl. ebd., S. 515 ff.

gehaltenen Choraltextes an und ist somit – ausgenommen den Mittelteil – in einem schwingenden 3er-Rhythmus gehalten, die Textverteilung erfolgt syllabisch und betont einzelne Worte durch Spitzentöne („*Frommen*“ – „*dich*“), wobei diese miteinander korrespondieren; im Stollen werden die Binnenreime durch Synkopen hervorgehoben: „(...)Ér-den (...)wér-den“; auffällig ist der große Ambitus der Melodie, die eine Oktave umfasst.

Eine weitere erstmalige Vertonung hat Becker mit „*Mein schönster und liebster Freund*“ (Nr. 23) vorgenommen<sup>1084</sup>; der vorliegende Text stammt von Christian Keimann (auch: Keyman, 1607-1662)<sup>1085</sup> und ist wohl 1671 im Stettiner Gesangbuch, dort jedoch ohne Melodie veröffentlicht worden<sup>1086</sup>. Ahasverus Fritsch hatte diese Dichtung bearbeitet und 1668 in „*Zwey und Siebenzig neue Himmel=süsse Jesus-Lieder(...)*“ veröffentlicht, diese von „affektbetonter Frömmigkeit“<sup>1087</sup> gekennzeichnete Dichtung wird von Fischer „inhaltlich [als] Geschmacksverirrung“<sup>1088</sup> bezeichnet, weshalb sie auch nicht für den Gebrauch in einer Gemeinde geeignet sei; vielleicht griff Becker aus ähnlichen Motiven auf die frühere Form eines Dichters zurück, mit dem ihn sonst wohl kein Kontakt verband. Die Melodie wirkt wellenartig und schwingend: Quasi sequenzartig wiederholt die zweite Zeile die Bogenform der ersten, bevor sich die Linie in fünf Schwüngen wieder zum tonalen Ausgangspunkt zurückbewegt, wobei Dreiermetrum, Auftakte und punktierter Rhythmus den tänzerischen, beinahe pastoralen Charakter unterstützen.

„*Jesu meines Lebens Leben*“<sup>1089</sup> wurde ebenfalls in einer Vertonung Beckers in den „*Auszug*“ aufgenommen, den Text von Ernst Christoph Homburg (1605-1681) hatte er vermutlich durch Wolfgang Wessnitzer (1629-1697) kennengelernt: 1661, als beide in der Celler Hofkapelle angestellt waren, hatte Wessnitzer das Patenamnt für Beckers Sohn Hieronymo Christian übernommen und im gleichen Jahr sein Celle-Lüneburgisches Gesangbuch, das den vorgenannten Choral mit einer eigenen Melodie enthielt, veröffentlicht.

---

<sup>1084</sup> vgl. J. Zahn, Melodien. Band 1. S. 386 f.

<sup>1085</sup> vgl. A. Fischer, Kirchenlied. 4. Band. S. 6

<sup>1086</sup> vgl. Gottlieb Mohnike, Hymnologische Forschungen. 1. Theil. Stralsund 1831. S. 133 und vgl. Albert Fischer, Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts. 6. Band. Gütersloh 1916. S. 140 f.

<sup>1087</sup> Udo Sträter (Hrsg.), Pietismus und Neuzeit. Ein Jahrbuch zur Geschichte des neueren Protestantismus. Band 31. Göttingen 2005. S. 27

<sup>1088</sup> A. Fischer, Kirchenlied. 5. Band. S. 524

<sup>1089</sup> vgl. A. Fischer, Kirchenlied. 4. Band. S. 295 f.

Aus den bereits erwähnten „*Himmlischen Liedern*“<sup>1090</sup> war Becker der Choraltext „*O Jesu nie beflecktes Lamm*“<sup>1091</sup> (Nr. 5) von Johann Rist bekannt, der für dieses Gesangbuch von Johann Schop vertont worden war; gleiches gilt für „*Herr straf mich nicht in deinem Zorn*“<sup>1092</sup> (Nr. 31).

Weitere sechs Choralmelodien, die Becker komponiert hatte und in sein Gesangbuch aufgenommen hatte, waren als Texte bereits in „*Praxis pietatis melica*“ mit anderen Weisen veröffentlicht worden. Der Text zu „*Hertzliebster Jesu, was hast du verbrochen*“<sup>1093</sup> (Nr. 1) stammt von Johann Hermann, der ihn 1630 in „*Devoti Musica Cordis (...)*“ veröffentlicht hatte, wobei er dem Choral die Melodie von „*Geliebten Freund, was thut ihr so verzagen?*“ zuwies. Bereits ein Jahr später komponierte Johann Staden (1581-1634) eine eigene Melodie, die sich aber im Gegensatz zu der von Johann Crüger in „*Praxis pietatis melica*“ veröffentlichten Weise nicht durchsetzen konnte. Beckers Vertonung greift das rhythmische Vorbild der Crügerschen Weise auf und übernimmt die Schlusstakte sogar vollständig; insgesamt wirkt die Melodie schlichter, doch fehlen die Betonungen der Worte „*Urteil*“ und „*Missetat*“, die Crüger durch besonders hohe bzw. tiefe Lage erreicht, und somit auch die besondere Ausdrucksstärke des Vorbildes.

Paul Gerhardt dichtete „*Warumb solt ich mich denn grämen?*“<sup>1094</sup> (Nr. 17) und „*O Jesu Christ dein Kriplein*“<sup>1095</sup> (Nr. 29), die beide erstmals in „*Praxis pietatis melica*“ (1653) veröffentlicht worden waren; Johann Crüger komponierte jeweils die Melodien. Nach Angaben von Johannes Zahn hat sich Beckers Weise von „*Warumb solt ich mich denn grämen?*“ im „kirchlichen Gebrauch erhalten“<sup>1096</sup> und wurde auch mit anderen Texten wie zum Beispiel „*Fröhlich soll ein Herze springen*“ versehen, doch trifft diese Annahme wohl mehr auf Crügers Melodie zu; Becker wiederum scheint eher eine Bearbeitung der Vorlage denn eine eigene Komposition zu gestalten: Die prägnante rhythmische Wende (Viertel-Viertel-Halbe) auf die kurzen Zeilen

---

<sup>1090</sup> hier vermutlich die Ausgabe von 1652: In der Erstausgabe von 1641 hatte der Choral noch mit „*O Jesu unbeflecktes Lamm*“ begonnen. Vgl. A. Fischer, Kirchenlied. 5. Band. S. 191

<sup>1091</sup> vgl. A. Fischer, Kirchenlied. 2. Band. S. 190 f.

<sup>1092</sup> unbekannter Textdichter. vgl. A. Fischer, Kirchenlied. 1. Band. S. 209 f.

<sup>1093</sup> vgl. A. Fischer, Kirchenlied. 1. Band. S. 284 ff.

<sup>1094</sup> vgl. Albert Fischer, Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts. 3. Band. Gütersloh 1906. S. 361 f.

<sup>1095</sup> vgl. ebd., S. 328 f.

<sup>1096</sup> Johannes Zahn, Die Melodien des deutschen evangelischen Kirchenliedes. Gütersloh 1889 – 1893. Band 6. Gütersloh 1893. S. 243

(„*hab ich doch – Christum noch*“ etc.) wird ebenso übernommen wie der Melodieverlauf des 6. und 7. Taktes – eine gewisse Ähnlichkeit der beiden Choräle ist zu erkennen, womit sich die Angabe bei Zahn erklären lässt. „*O Jesu Christ dein Kriplein*“ wurde erstmals in der 1653 erschienenen Ausgabe von „*Praxis pietatis melica*“ mit einer Melodie von Johann Crüger veröffentlicht, die 15 Jahre später erscheinende Fassung enthielt den Choral mit einer Weise von Peter Sohren (auch: Sohr; um 1630-1692) – Becker gestaltet hierzu eine eigene Komposition, die sich vor allem durch das Dreiermetrum von ihren Vorgängern unterscheidet, was den pastoralen Charakter dieses Weihnachtsliedes unterstreicht. Außerdem fällt auf, dass Becker im Gegensatz zu Crüger und Sohren den Höhepunkt der Melodielinie nicht auf „*Paradies*“ setzt, sondern solchermaßen die Worte „*Jesu*“ und „*Ort*“ betont.

Johann Flittner (1618-1678) verfasste Text und Melodie zu „*Selig! ja selig! wer willig erträget*“<sup>1097</sup> (Nr. 18); rhythmisch von Peter Sohren umgebildet fand es Eingang in die 1668 von Sohren und Crüger gemeinsam herausgegebene Fassung der „*Praxis pietatis melica*“. Becker komponiert auch hier einen völlig neuen Choral, einzig das Dreiermetrum, das aber schon durch den Rhythmus des Textes vorgegeben ist, verbindet die beiden Versionen.

Mit dem bereits erwähnten Ahasverus Fritsch ist „*Hastu denn Jesu dein Angesicht*“ (Nr. 24) in Verbindung zu bringen, ein in Frage- und Antwortstrophen gegliedertes „*Seelen-Gespräch mit Christo*“<sup>1098</sup>. Becker hat sich wohl nicht der genauen Textvorlage von Fritsch bedient, denn dieser hatte einen älteren Text dergestalt umgedichtet, dass die Anfangsbuchstaben der Antwortstrophen den Namen „*Martha*“ ergeben<sup>1099</sup> – der von Becker vertonte Text scheint die ältere Version zu sein, die aber Fritsch nicht zweifelsfrei zugeschrieben werden kann. Die ursprüngliche Melodie zu diesem Text wurde im Stralsunder Gesangbuch von 1665 veröffentlicht und – wiederum rhythmisch durch Peter Sohren verändert – in „*Praxis pietatis melica*“ (1668) aufgenommen; heute ist die – in mancherlei Form variierte – Weise durch den Text „*Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren*“ bekannt. Beckers Fassung scheint sich an der Vorlage zu orientieren, vereinfacht aber manche Intervalle und übernimmt von der Stralsunder Version rhythmische Elemente, die den tänzerischen Charakter

---

<sup>1097</sup> vgl. A. Fischer, Kirchenlied. 4. Band. S. 446 f.

<sup>1098</sup> A. Fischer, Kirchenlied. 5. Band. S. 515

<sup>1099</sup> vgl. ebd., S. 517



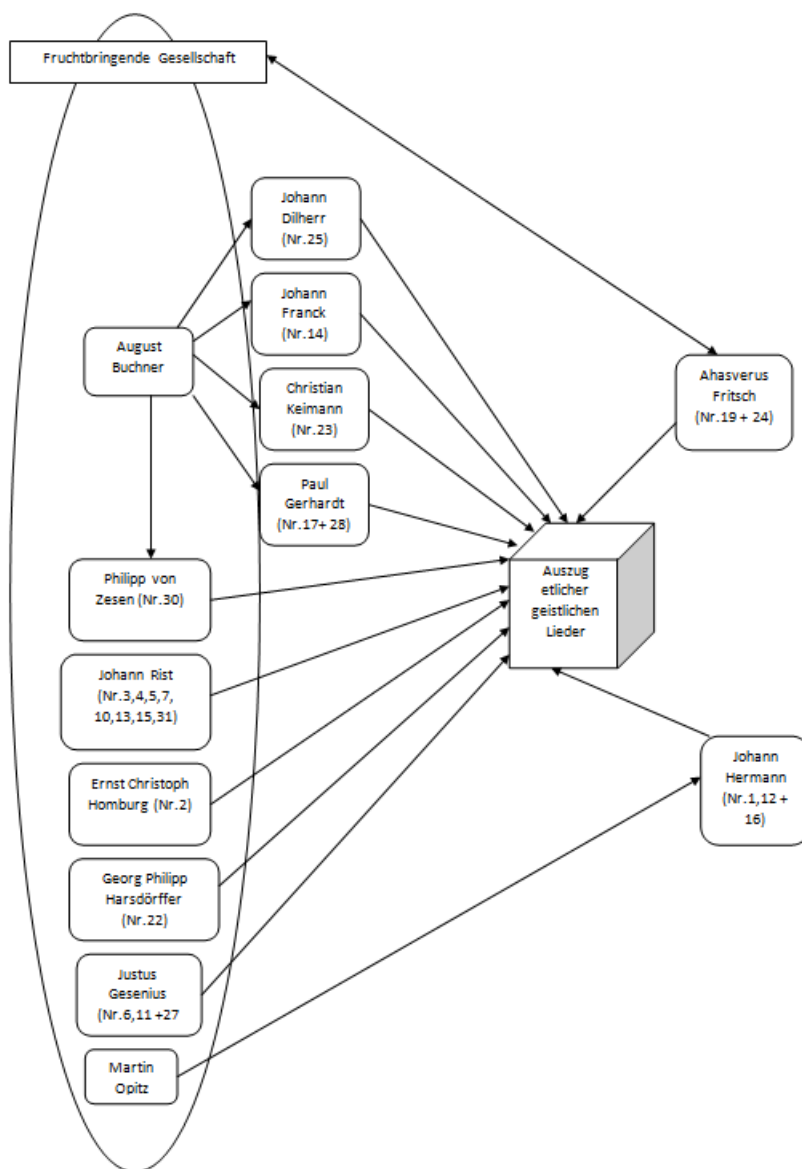
des Chorals unterstreichen; besonders auffällig ist die Synkope am Ende des 1. Teils, die vielleicht das „verborgen“ insofern ausdeutet, als der Taktschwerpunkt quasi versteckt wird.

Michael Weisse (1488-1534) verfasste Melodie und Text zu „*Von Adam her so lange Zeit*“<sup>1100</sup> (Nr. 26); von ihm stammt auch der in einem geistlichen Konzert Beckers verarbeitete Choralvers „*O Hilf Christe Gottes Sohn*“; die Vorlage scheint aber auch hier eine von Johann Crüger erdachte Melodie gewesen zu sein, denn Beckers Choralversion lehnt sich rhythmisch und im Duktus an Crüger an: Er verringert den Ambitus und verzichtet auf größere Intervalle, wodurch der Eindruck einer schlichteren Weise entsteht.

Insgesamt lässt sich feststellen, dass Becker – mit Ausnahme von Choral Nr. 18 und Nr. 29 – Vertonungen komponierte, die sich verhältnismäßig stark an Vorbildern, vornehmlich von Johann Crüger orientieren. Interessant ist diese relativ kleine Sammlung vor allem mit Hinblick auf die Verbindungen, die sich aus Textdichtern und Komponisten sowie aus schon vorher existierenden Gesangbüchern ergeben.

---

<sup>1100</sup> vgl. J. Zahn, Melodien. Band 1. S. 84



Sieben der 31 Lieder wurden von Johann Rist gedichtet, je drei von Johann Hermann, Paul Gerhardt und Justus Gesenius<sup>1101</sup> und zwei von Ahasverus Fritsch; alle weiteren Dichter sind mit je einem Choral vertreten. Zum Kreis um Rist gehörten sowohl Hans Hake, der gemeinsam mit Diedrich Becker Expectant der Ratsmusik gewesen war als auch Matthias Weckmann, der wie Diedrich Becker Lieder von Philipp von Zesen vertont hatte – es ist zwar nicht zu belegen, dass Becker selbst zum Rist-Kreis zählte, er hatte zu diesem aber in jedem Falle indirekt Verbindung. Zieht man jedoch in Betracht, dass Johann Dilherr, Johann Franck, Paul Gerhardt, Christian Keimann und Philipp von Zesen allesamt Schüler von August Buchner (1591-1661) waren, der als Professor der Poetik vor allem die Lehre von Martin Opitz

<sup>1101</sup> die Übertragung des lateinischen „In dulci jubilo“ als eigenständige Textdichtung verstanden

weitergab, so lassen sich bei weiteren sieben Chorälen Bezüge untereinander denken: Opitz („*der Gekrönte*“), Buchner („*der Genossene*“) und Philipp von Zesen („*der Wohlsetzende*“) waren Mitglieder der „*Fruchtbringenden Gesellschaft*“. Da auch Ernst Christoph Homburg („*der Keusche*“), Johann Rist („*der Rüstige*“), Georg Philipp Harsdörffer („*der Spielende*“), eventuell auch Justus Gesenius<sup>1102</sup> Mitglieder der „*Fruchtbringenden Gesellschaft*“ waren, lassen sich achtzehn der 31 Choräle mit Hinblick auf die „*Fruchtbringende Gesellschaft*“ miteinander in Bezug setzen.

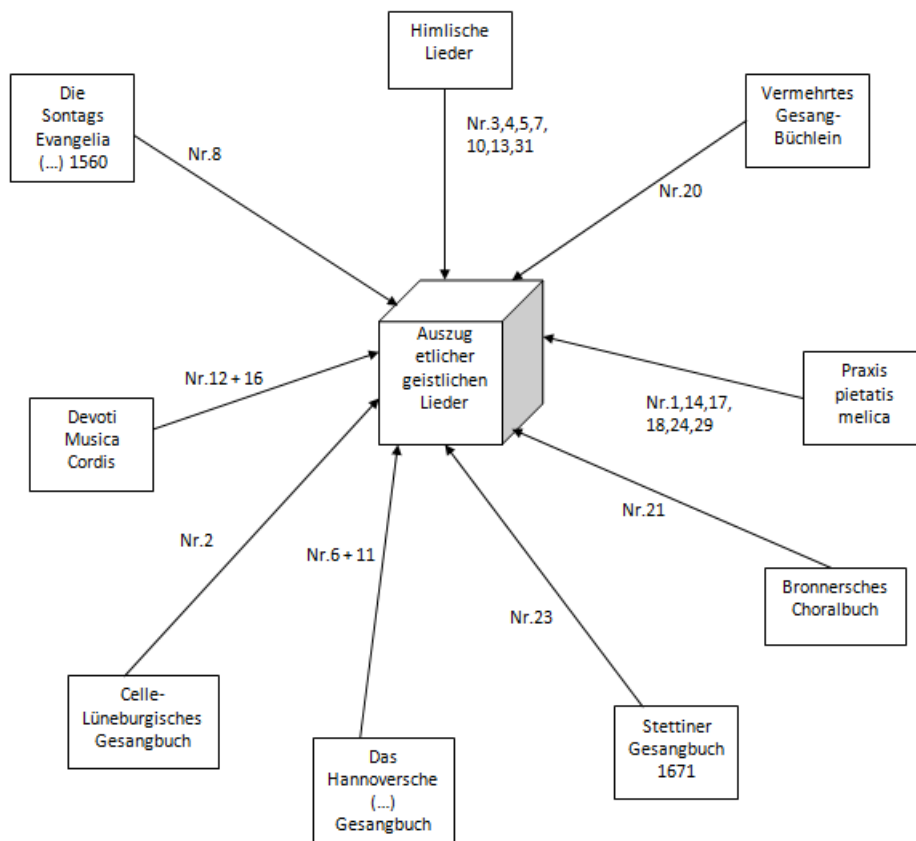
1676 hatte Ahasverus Fritsch die „*Fruchtbringende Jesus-Gesellschaft*“ in Anklang an die „*Fruchtbringende Gesellschaft*“ gegründet<sup>1103</sup>; wenngleich er dort nicht Mitglied war, lässt schon die Namensgebung auf eine gewisse Verbundenheit schließen, vor allem aber auf eine gemeinsame Zielsetzung: die Erneuerung der deutschen Sprachkultur. Auch die erste schlesische Dichterschule, mithin jene Dichter, die sich zur Poetik von Martin Opitz bekannten und die eine „spezifisch evangelische Dichtung“<sup>1104</sup> hervorbrachten, lässt weitere Verbindungen deutlich werden: Johann Hermann kann zu diesem Kreis gezählt werden.

---

<sup>1102</sup> vgl. Gerhard Müller (Hrsg.), *Theologische Realenzyklopädie*. Band 18. Berlin u.a. 2000. S. 621

<sup>1103</sup> vgl. Elisabeth Schneider-Böcklen, „Ämilie Juliane Reichsgräfin zu Schwarzburg-Rudolstadt“. In: Wolfgang Herbst (Hrsg.), *Wer ist wer im Gesangbuch?* Göttingen 2001. S. 292-293. S. 292

<sup>1104</sup> Ulrich Hutter-Wolandt, *Das Zeitalter nach der Reformation*. In: Gustav Adolf Benrath (Hrsg.), *Quellenbuch zur Geschichte der evangelischen Kirchen in Schlesien*. München u.a. 1992. S. 101-156. S. 107



Aber auch die Betrachtung der Gesangbücher, die Becker für die Ausgabe seines „*Auszug (...)*“ herangezogen hat, lassen das dichte Beziehungsgeflecht erahnen: Rist hatte das Gesangbuch „*Praxis pietatis melica*“ gemeinsam mit Johann Crüger herausgegeben, der seinerseits mit Paul Gerhardt beruflich – Gerhardt war Pfarrer, Crüger war Kantor an St. Nikolai in Berlin – und freundschaftlich verbunden war<sup>1105</sup>. Die von Rist und Crüger herausgegebenen „*Himlischen Lieder*“ waren ebenso eine wichtige Quelle wie Crügers „*Praxis pietatis melica*“; daneben hatte Becker verschiedene weitere Gesangbücher, aus denen er Textvorlagen hatte entnehmen können, oder es lassen sich Beziehungen zu den Dichtern und ihren Texten denken, die durch die „*Fruchtbringende Gesellschaft*“ entstanden sein mögen: So wurde Nr. 15 von Johann Rist und Nr. 30 von Philipp von Zesen, also von direkten Mitgliedern, Nr. 25 von Johann Dilherr, Nr. 27 von Justus Gesenius und Nr. 28 von Paul Gerhardt, also von Schülern eines Mitgliedes gedichtet.

Die Tatsache, dass vor allem die erstmals veröffentlichten Melodien von Diedrich Becker selbst stammen sowie die Überlegung, dass Becker als Direktor der Ratsmusik – vermutlich

<sup>1105</sup> vgl. Winfried Böttler, Einleitung. In: Ders. (Hrsg.), „Mach in mir deinem Geiste Raum.“ Poesie und Spiritualität bei Paul Gerhardt. Berlin 2009. S. 9-12. S. 11

vom Rat der Stadt beauftragt – der im Musikleben Hamburgs zuständige Fachmann für eine spezielle Gesangbuchausgabe war, lassen Becker als nicht genannten, aber wohl verantwortlichen Herausgeber des „*Auszug (...)*“ erscheinen. Die zweite Ausgabe von 1678, die die Vorjahresfassung um sechs Lieder erweiterte, scheint diese Annahme weiter zu bestätigen, denn nur drei dieser sechs Lieder sind mit Melodien abgedruckt, diese aber wurden alle von Diedrich Becker komponiert. Mit dem „*Auszug Etlicher geistlichen Lieder für das Zucht-Hauß in Hamburg*“ liegt somit eine Choralsammlung vor, die wohl von Becker verantwortlich zusammengestellt und gestaltet wurde und die ihn inmitten eines engen Beziehungsgeflechtes von Dichtern, Komponisten und weiteren Gesangbüchern seiner Zeit zeigt.

## **8. Sammlung von Textbüchern der Passionsaufführungen**

### **a. Passionsaufführungen in Hamburg**

Aufführungen von Passionen sind in Hamburg seit dem Jahr 1466 nachzuweisen<sup>1106</sup> – zunächst Passionsschauspiele der Domschüler, ab 1609 Passionsmusiken<sup>1107</sup>. 1610 wurde erstmals eine mehrstimmige Passionsvertonung – vermutlich eine Choralpassion – erwähnt; 1613 wird bereits von vokal-instrumentalen Passionen berichtet<sup>1108</sup>.

Textsammlungen der Hamburger Passionsmusiken machen eine lückenlose Aufzählung aller Aufführungen ab 1676 bis 1722 möglich, jedoch sind die dazugehörigen Kompositionen verschollen<sup>1109</sup>; im Sammelband A/70002 der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg sind die Aufführungen großer Passionen für die Jahre 1678-ca.1720 belegt, die im Dom stattgefunden haben<sup>1110</sup>: Dort finden sich auch vier Textbücher der Johannespassion von Diedrich Becker. Es war gebräuchlich, auf ältere Passionen ganz oder teilweise zurückzugreifen: Bei Aufführungen im Dom wurden häufig ältere Textbücher benutzt, bei denen handschriftlich das Datum geändert worden war, für die Hauptkirchen veranlasste der Stadt-

---

<sup>1106</sup> vgl. Hans Hörner, G.Ph.Telemanns Passionsmusiken. Ein Beitrag zur Geschichte der Passionsmusik in Hamburg. Borna-Leipzig 1933. S. 6

<sup>1107</sup> Die Sperlingsche Chronik berichtet, dass Erasmus Sartorius in der St.-Gertrud-Kapelle eine Passion „mit der Vocal-Musik“ aufgeführt habe.

<sup>1108</sup> vgl. Joachim Birke, Die Passionsmusiken von Thomas Selle (1599-1663). Beiträge zur Passion im 17. Jahrhundert. Diss.masch.Hamburg 1957, S. 15 ff

<sup>1109</sup> vgl. H.Hörner, G.Ph.Telemanns Passionsmusiken. S. 10

<sup>1110</sup> vgl. J. Kremer, Das norddeutsche Kantorat. S. 205

kantor jedes Jahr einen Neudruck des entsprechenden Textbuches<sup>1111</sup>; die vier Beckerschen Textbücher sind hingegen Neuauflagen, obwohl sie im Dom musiziert wurden.

Viele der Passionen bleiben anonym, sie sind in der Regel instrumental begleitet und mit verschiedenen Einlagen ausgestattet; die Passionen von 1678, 1682 und 1686 (hier allerdings zwei Versionen) werden Diedrich Becker zugeschrieben, 1683 wird eine Lukaspassion von Friedrich Funcke (1642-1699) aufgeführt, im Jahr darauf eine Johannespassion von Johann Wolfgang Franck (1644-um 1710), der in den Jahren 1682-1685 Domkantor gewesen war. Für 1685 sind drei Passionsaufführungen nachzuweisen: Es wurden die von Johann Valentin Meder (1649-1719) komponierte Lukaspassion, die Matthäuspasion von Johann Philipp Krieger (1649-1725) und die Markuspassion eines anonymen Künstlers aufgeführt. 1686 schließlich finden sich neben zwei verschiedenen Aufführungen der Beckerschen Johannespassion eine anonyme Matthäuspasion und eine Matthäuspasion von Johann Sebastiani (auch: Sebastian, 1622-1683)<sup>1112</sup>.

#### **b. Die Johannes-Passion von Diedrich Becker**

Die in der Universitätsbibliothek Hamburg aufbewahrten Textbücher der in Hamburg aufgeführten Passionen beinhalten 4 Versionen der Johannes-Passion, die von Diedrich Becker komponiert wurden. Sie wurden in den Jahren 1678, 1682 und 1686 aufgeführt; im Jahre 1686 wurde eine zweite Passion gedruckt, die aber den Hinweis „*Im Jahre 1691*“ trägt. Somit fand nur eine Aufführung zu Beckers Lebzeiten statt, worauf auch die Komponistenangabe „*(Diterich Becker) Sehl (Violisten)*“ hinweist; wenn die Annahme der Aufführung im Jahre 1691 richtig ist, so hat zwölf Jahre nach Beckers Tod noch eine Aufführung stattgefunden, allerdings findet sich in dem betreffenden Textbuch kein Hinweis auf die Urheberschaft Beckers.

Die Titelblätter der vier Beckerschen Fassungen unterscheiden sich geringfügig und lauten:

- „*Chorus. Das Leiden und Sterben unsers Herren Jesu Christi nach dem H. Johanne. Außgegeben von Diterich Becker/ Raths-Violisten / 1678.*“ [ohne Angabe von Druckort –und jahr]

---

<sup>1111</sup> vgl. I. Scheitler, Deutschsprachige Oratorienlibretti. S. 91

<sup>1112</sup> vgl. Jochen Schmedes, Thomas Selle und die biblischen Historien im 17. Jahrhundert. Diss. München 1992. S. 30 f.

- „Chorus. Das Leiden und Sterben unsers Herren Jesu Christi nach dem H. Johanne. Außgegeben von Diterich Becker Sehl. Violisten. Im Dohm gesungen 1682.“ [ohne Angabe von Druckort und –jahr]
- „Chorus. Das Leiden und Sterben unsers Herrn Jesu Christi nach dem H. Johanne. Außgegeben von Diterich Becker Sehl. Violisten. Im Dohm gesungen den 28. Mart. 1686. Gedruckt im Jahr 1686.“ [ohne Angabe des Druckortes]
- „Chorus. Das Leiden und Sterben unsers Herren Jesu Christi nach dem heiligen Johanne. So im Dohm 1686. Sol gesungen werden. Hamburg / Bey Hinrich Völckers / 1686. Im Jahre 1691.“

Die Fassungen der Jahre 1678, 1682 und 1691 sind bis auf wenige typographische Veränderungen identisch; dies ist insofern erwähnenswert, weil oft genug die einmal gedruckten Textbücher wiederverwendet wurden, manchmal wurde nur das Aufführungsjahr – zum Teil handschriftlich – geändert. Die typographischen Abweichungen weisen infolgedessen auf einen mehrmaligen Neudruck der Beckerschen Passionen hin, was wiederum seine hervorgehobene Stellung in Hamburg belegt.

Da die Passion von 1686 im Gegensatz zu den anderen den kompletten Text der Choräle „*Erbarm dich mein O Herr Gott*“ und „*O Hilff Christe Gottes Sohn*“ wiedergibt, wurde im Folgenden auch diese Version als Grundlage gewählt.

In den Textbüchern wurde der gesamte Text der Passion, der den Kapiteln 18 und 19 des Johannes-Evangeliums in der Übersetzung von Martin Luther entspricht, abgedruckt, wobei alle wörtliche Rede durch Soliloquenten respektive Turba-Chor (Angabe à 4 bei Joh. 19, 24 b), der weitere Erzähltext hingegen vom Evangelisten vorgetragen wurde; dazu kamen instrumentale und vokale Einschübe.

1.	Joh. 18, 1-11		
2.		Symphonia à 5	
3.	Joh. 18, 12-14		
4.		Symphonia à 5	
5.	Joh. 18, 15-23		
6.		Symphonia à 5	
7.	Joh. 18, 24-27		
8.		Erbarm Dich mein, o Herre Gott (1. Strophe)	Cantus + 2 V
9.	Joh. 18, 28-40		
10.		O Jesu nie beflecktes Lamm (5 Strophen)	Cantus oder Tenor + 2 V
11.	Joh. 19, 1-7		

12.		O Lamm Gottes unschuldig (1. Strophe)	Cantus + 2 V
13.	Joh. 19, 8–16 a		
14.		O Lamm Gottes unschuldig (2. Strophe)	Cantus + 2 V
15.	Joh. 19, 16 b–17 a		
16.		Christe du Lamm Gottes (1. Strophe)	Cantus oder Tenor + 2 V
17.	Joh. 19, 17 b- 18		
18.		O Lamm Gottes unschuldig (3. Strophe)	Cantus oder Tenor + 2 V
19.	Joh.19,19-22		
20		Christe du Lamm Gottes (2. Strophe)	Cantus oder Tenor + 2 V
21.	Joh. 19, 23–27		Vers 24b à 4
22.		Christe du Lamm Gottes (3. Strophe)	Cantus oder Tenor + 2 V
23.	Joh. 19, 28-30		
24.		Ach Elend, Jammer, Angst und Not (6 Strophen)	Cantus oder Tenor + 2 V
25.		O mein Herr Jesu Christ (2 Strophen)	a 3 Cantus + 2 V
26.	Joh. 19, 31-42		
27.		O Traurigkeit! O Herzeleid! (8 Strophen)	
28.		O hilf Christe Gottes Sohn (1 Strophe)	

Joachim Birke schließt aus den „ungewöhnlichen Tonarten bei Becker (...) auf oratorische Passionen“<sup>1113</sup>; da es aber in den Textbüchern keinerlei Angaben zu Tonarten gibt, scheint einzig die Mehrschichtigkeit des Textes<sup>1114</sup> – Johannesevangelium und dazu passende Choräle – diese Annahme zu bestätigen. Die Erläuterungen Irmgard Scheitlers gehen über den Begriff der oratorischen Passion hinaus und wollen – vor allem wegen des begleitenden Instrumentalensembles – sogar von einer konzertierenden Passion sprechen<sup>1115</sup>. Scheitler verweist auch auf die in Norddeutschland seit Mitte des 17. Jahrhunderts gängige Praxis der Erweiterung biblischer Historien durch Instrumentalmusik und Choräle. Dieser Einschub entsprechender „Arien“ (Choräle, die nicht als Gemeindegesang, sondern solistisch

<sup>1113</sup> ebd., S. 96

<sup>1114</sup> vgl. K. Wörner, Geschichte der Musik. S. 244 f.

<sup>1115</sup> vgl. I. Scheitler, Deutschsprachige Oratorienlibretti. S. 125 f.



vorgetragen werden) mit einem gewissermaßen implizierten Rollenverständnis<sup>1116</sup> und die Verteilung des Bibeltexes auf verschiedene Sänger führten ein „dramatisches Element“<sup>1117</sup> in den Passionsvortrag ein; die instrumentalen Einwürfe hingegen dienten der Besinnung und Versenkung des Gläubigen in die geschilderte Situation (z.B. Gethsemane-Szene) und sind auch in anderen Passionen der Zeit zu beobachten<sup>1118</sup>.

Mit Ausnahme der letzten beiden Nummern, die von der Gemeinde gesungen wurden, trugen Solisten die Choräle mit Violinbegleitung vor; diese Kirchenlieder, die von Becker in den Bibeltex eingeschoben wurden, entsprechen im wesentlichen dem seit ca. 1680 etablierten Kanon innerhalb der aufgeführten Passionen: Der Choral „*Erbarm Dich mein, o Herre Gott*“ wurde von dem Textdichter Erhard Hegenwald (Lebensdaten unbekannt) verfasst; es handelt sich um eine Bearbeitung des 51. Psalms, die in „*Ein Enchiridion oder Handbüchlein geistlicher Gesänge und Psalmen*“ (Erfurt 1524), zu dem Martin Luther das Vorwort verfasst hatte, veröffentlicht wurde<sup>1119</sup>: Dieser Psalm gilt als zentraler Text für die Rechtfertigungslehre Luthers<sup>1120</sup>. Dieser Choral wurde üblicherweise nach der Verleugnung des Petrus (Joh.18, 24-27) gesungen. Das Lied „*O Jesu nie beflecktes Lamm*“ des Hamburger Pfarrers und Dichters Johann Rist erschien 1677 in der Vertonung Beckers im „*Auszug Etlicher geistlichen Lieder für das Zucht-Haus in Hamburg*“ und wurde nach der Barrabas-Szene gesungen<sup>1121</sup>. „*O Lamm Gottes unschuldig*“ wurde bereits von Thomas Selle in seiner Johannespassion als Schlusschor verwendet; der Text stammte von Nicolaus Decius (1485–1546) und greift das lateinische *Agnus Dei* auf. Becker teilte den Text dieses Liedes auf und ließ je eine Strophe nach den Turba-Chören der Pharisäer (Rechtfertigung mit Hinweis auf das Gesetz bzw. den Kaiser) und nach der Kreuzigung singen.

---

<sup>1116</sup> vgl. „Neu=herauß=gegebene Passion“ nach Mathäus (Hamburg, 1676, ohne Angabe des Komponisten; Slg. H46: A 534/243): Der Reue-Choral des Petrus wird hier erstmals nicht mit Stimmlage, sondern mit „Petrus mit 4 Viol.“ angegeben. Vgl. I. Scheitler, *Deutschsprachige Oratorienlibretti*. S. 92

<sup>1117</sup> ebd., S. 66

<sup>1118</sup> vgl. Mathäus-Passion von Christian Flor, aufgeführt 1667 in Lüneburg, Lukas-Passion von Friedrich Funcke, aufgeführt 1683 in Lüneburg.

<sup>1119</sup> vgl. Neuausgabe von Christiane Brodersen u.a.(Hrsg.), *Ein Enchiridion oder Handbüchlein geistlicher Gesänge und Psalmen* (Erfurt 1524). Speyer 2011

<sup>1120</sup> vgl. Heinz-Günter Lotz, Psalm 51. In: Ders. (Hrsg.), *Die Bußpsalmen. Meditationen, Andachten, Entwürfe*. Göttingen 1995. S. 67-90. S. 68

<sup>1121</sup> Scheitler benennt diesen Choral als „nicht Rists Lied“, doch handelt es sich um eine gekürzte und vereinfachte Fassung des Ristschen Textes.

„Christe du Lamm Gottes“ war Bestandteil der Liturgie und wurde in fast allen Passionen gesungen<sup>1122</sup>. Die drei Strophen des von Martin Luthers übersetzten *Agnus Dei* wurden wiederum aufgeteilt und betonen unterschiedliche Aspekte: In der 1. Strophe wird das Tragen des Kreuzes bzw. der „Sünd’ der Welt“ hervorgehoben, wegen ihrer Taten (Inscription des Pilatus und Aufteilen der Habe Jesu) brauchen die Menschen Gottes Erbarmen (2. Strophe) und die 3. Strophe verheißt Frieden dort, wo sich der einzelne um seinen Nächsten sorgt.

Bemerkenswert ist, dass Becker die aufgeteilten Strophen beider deutschen Agnus-Dei-Gesänge ineinander verschränkt; der von Decius theologisch erweiterte liturgische Text und das „streng der lateinischen Textfolge nachformulierte Christe, du Lamm Gottes“<sup>1123</sup> Luthers ergänzen gleichermaßen den Bibeltext.

Der Choral „*Ach Elend, Jammer, Angst und Not*“ des schlesischen Dichters Johannes Scheffler (1624-1677, auch: Angelus Silesius) wurde 1667 in „*Heilige Seelenlust oder geistliche Hirtenlieder*“ veröffentlicht und ist im Hamburgischen Gesangbuch von 1679 enthalten. Der mit Strophe 1 und 2 als selbständiges Lied angegebene Einschub „*O mein Herr Jesu Christ*“ entspricht den Strophen 4 und 4a des Chorals „*Auf meinen lieben Gott*“ eines unbekanntes Textdichters. Diese Strophen gehörten zusammen mit „*Ach Elend, Jammer, Angst und Not*“ zu den möglichen Weisen, die nach dem Text über den Tod Jesu gesungen werden konnten; Becker setzte beide Choräle ein und ermöglichte so einen großen musikalischen Einschub, der den Zuhörern Raum für Nachdenken und Besinnung bieten sollte. Auch der Choral „*O Traurigkeit, o Herzeleid*“ entspricht der Hamburgischen Passionstradition: Er wurde üblicherweise – wie in der Beckerschen Passion – nach der Grablegung Jesu von der Gemeinde gesungen und hat daher besondere frömmigkeitsgeschichtliche Bedeutung. Die erste Strophe wurde von Friedrich von Spee (1591–1635), der weitere Text von Johann Rist gedichtet. Ebenso hatte „*O hilf Christe Gottes Sohn*“ (= letzte Strophe des Chorals „*Christus, der uns selig macht*“ von Michael Weiße) als Schluss-Strophe der Passion ihren festen Platz; in Bezug auf Becker hat diese Choralstrophe eine besondere Bedeutung, hat er diese doch als geistliches Konzert vertont. Denkbar ist somit auch die Beckersche Komposition am Ende

---

<sup>1122</sup> Vgl. I. Scheitler, *Deutschsprachige Oratorienlibretti*. S. 100

<sup>1123</sup> Hansjakob Becker u.a., *Geistliches Wunderhorn*. Große deutsche Kirchenlieder. München 2001. S. 106

der Passionsaufführung, jedoch erscheint dies im Hinblick auf die Hamburger Gewohnheiten entsprechende Passionsform eher unwahrscheinlich, da diese mit Gemeindegang endeten.

Beckers Johannes-Passion entspricht in ihrem Aufbau dem Schema der im Dom musizierten Passionen, ist aber in ihrer Anlage dramatischer und somit fortschrittlicher konzipiert als die Aufführungen an den Hauptkirchen Hamburgs, die unter der Leitung Gerstenbüttels standen. Leider kann zum musikalischen Gehalt nichts gesagt werden, doch ist davon auszugehen, dass Becker auch hier – zum Beispiel an der Instrumentierung abzulesen – nicht den üblichen Rahmen verlassen hat.

## 9. Die Liedersammlungen

### a. Philipp von Zesen

1670 veröffentlichte Philipp von Zesen seine Liedersammlung *„Dichterisches Rosen- und Liljentalh“*; sie enthält 115 Gedichte mit zweistimmigen Melodien, zwölf davon komponierte Diedrich Becker. Zwei dieser Lieder – *„Weinlied an eine lustige Gesellschaft“* und *„Mahrholds Scheidelied“* – wurden bereits 1668 in *„Die Reinweisse Hertzogin“*<sup>1124</sup> veröffentlicht, es ergeben sich also insgesamt zwölf überlieferte Liedweisen Beckers.

Philipp von Zesen (1619–1689; lateinisiert: Caesius, auch: Ritterhold von Blauen, Der Färtige) war ein bedeutender Lyriker und Erzähler des Barock, er gilt als einer der ersten deutschen Berufsschriftsteller<sup>1125</sup>. Er verfasste den ersten großen deutschen Barock-Roman (*„Die Adriatische Rosemund“*)<sup>1126</sup>, theoretische Abhandlungen über die Dichtkunst (*„Deutscher Helicon (...)“*, 1640) sowie lyrische und poetische Schriften.

1643 gründete von Zesen in Hamburg den Sprachorden *„Deutschgesinnte Genossenschaft oder Rosengesellschaft“*, dem er als *„Ertzschreinhalter“* vorstand; die Rose war das Symbol während seiner Präsidentschaft. Er galt als konsequenter Purist, der Sprache, Verse und Orthographie reformieren wollte<sup>1127</sup> und wurde gegen den Widerstand von Johann Rist 1648 als *„der Wohlsetzende“* in die *„Fruchtbringende Gesellschaft“*<sup>1128</sup> aufgenommen. 1653 wurde

---

<sup>1124</sup> Als Komponisten werden meist nur Matthias Weckmann und Malachias Siebenhaar genannt, die Liedweisen Beckers befinden sich am Ende der Ausgabe.

<sup>1125</sup> vgl. E. Kleßmann, Geschichte der Stadt Hamburg. S. 196

<sup>1126</sup> vgl. H.A. und E. Frenzel, Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriß der deutschen Literaturgeschichte. Band 1: Von den Anfängen bis zum Jungen Deutschland. Köln 1953, S. 127 und S. 136

<sup>1127</sup> vgl. Gero von Wilpert, Deutsches Dichterlexikon. Stuttgart 1963, S. 649

<sup>1128</sup> vgl. C. Sittig, Zesens Exaltationen. S. 101 ff.

von Zesen durch Kaiser Ferdinand auf dem Reichstag in Regensburg geadelt und starb 1689 in Hamburg.

Von Zesen unternahm zahlreiche Reisen und hielt sich längere Zeit in den Niederlanden auf; Vetter nimmt an, dass er die „Freiheit und Ungezwungenheit in der Abgrenzung der Verse“<sup>1129</sup> von dort übernommen und in die deutsche Poetik übertragen hat, was die Vertonung schwieriger, aber auch reizvoller machte<sup>1130</sup>; die Zusammenarbeit mit von Zesen galt in jedem Falle als Auszeichnung<sup>1131</sup>.

#### **b. „Die Reinweisse Hertzogin“ und „Die Schöne Hamburgerin“**

1668 veröffentlichte Philipp von Zesen – wohl im Auftrag von Prinz Johann Georg von Anhalt-Dessau anlässlich seiner Hochzeit – einen Gedichtband im Oktavformat mit dem Titel *„Die Reinweisse HERTZOGIN auf Gnädigsten befehl besungen von F. von Zesen“*; die Sammlung umfasst 12 Blätter. Der Titel ist als Anspielung auf die Braut Eva Catharina von Oranien zu verstehen<sup>1132</sup>: Der Name Catharina ist griechischen Ursprungs und bedeutet „die Reine“<sup>1133</sup>. In der Ausgabe, die in der Herzog-August-Bibliothek zu Wolfenbüttel aufbewahrt wird, befinden sich am Ende zwei Lieder Beckers (*Weinlied an eine lustige Gesellschaft* und *Mahrholds Scheidelied an seine betäubte Anemone*)<sup>1134</sup>, die ebenfalls in dem 1670 veröffentlichten *„Dichterischen Rosen- und Liljenthal“* zu finden sind, allerdings weist die durch die Bayerische Staatsbibliothek München digitalisierte Ausgabe<sup>1135</sup> diese Lieder nicht auf, auch werden sie in den von Ferdinand van Ingen herausgegebenen sämtlichen Werken des Philipp von Zesen nicht aufgeführt<sup>1136</sup>. Auch die Angabe van Ingens, in dem Gedichtband *„Die schöne Hamburgerin“*, ebenfalls 1668 erschienen, seien Kompositionen Beckers zu finden, trifft nicht zu<sup>1137</sup>. Die zum Teil missverständlichen Angaben rühren wohl von der Tatsache her, dass beispielsweise in dem in der Göttinger Staats- und Universitätsbibliothek

---

<sup>1129</sup> Walther Vetter, *Das frühdeutsche Lied*. 1. Band. Münster i.W. 1928. S. 273

<sup>1130</sup> vgl. ebd., S. 273

<sup>1131</sup> vgl. G. Ilgner, Matthias Weckmann. S. 127

<sup>1132</sup> vgl. Ferdinand van Ingen u.a. (Hrsg.), *Philipp von Zesen – Sämtliche Werke*. Band 1: Lyrik I. Teil 2. Berlin u.a. 1993. S. 408

<sup>1133</sup> vgl. Günther Drosdowski, *Lexikon der Vornamen*. Mannheim u.a. 1974. S. 129

<sup>1134</sup> lt. Mitteilung von Brigitte Jezierski, Bibliothekarin an der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel

<sup>1135</sup> <http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10123933.html> (8.2013)

<sup>1136</sup> vgl. F. van Ingen, *Philipp von Zesen – Sämtliche Werke*. Band 1: Lyrik I. Teil 2. S. 408

<sup>1137</sup> vgl. F. van Ingen, *Philipp von Zesen und die Komponisten seiner Lieder*. S. 59

überlieferten Exemplar<sup>1138</sup> dem „*Dichterischen Rosen- und Liljenthal*“ die Ausgaben der „*Reinweisen Hertzogin*“ und der „*Schönen Hamburgerin*“ beigefügt wurden.

### c. Das „*Dichterische Rosen- und Liljenthal*“

Das „*Dichterische Rosen- und Liljenthal*“<sup>1139</sup> ist eine Sammlung verschiedener Gelegenheitsdichtungen (Abschiedslieder, Scherzlieder, Lieder zu Ehren verschiedener Persönlichkeiten, etc.), die Zesen über einen größeren Zeitraum zusammengetragen hat, nachdem er sie aber zuvor einer gründlichen Durchsicht und Überarbeitung nach den Maßstäben seiner Poetik unterzogen hatte – so stehen in der Sammlung Neudichtungen neben umgearbeiteten Werken<sup>1140</sup>. Vermutlich ebenso langfristig geplant hat er die Vertonung seiner Gedichte, denn nicht alle Komponisten lebten zur Zeit der Veröffentlichung in Hamburg, doch achtete Zesen seit der Veröffentlichung von „*Dichterische Jugendflammen*“ (1651) darauf, seine Gedichte als Lieder, also mit Melodien zu veröffentlichen<sup>1141</sup>: Seiner Auffassung von der „wesensmäßigen Verwandtschaft mit der Musik“<sup>1142</sup> nach sollte Lyrik so beschaffen sein, dass sie nicht nur gelesen, sondern eben auch musiziert werden konnte.

Johann Schop galt als bedeutender Violinvirtuose und Komponist von Vokal- und Instrumentalmusik und war zum Zeitpunkt der Drucklegung schon einige Jahre verstorben; er komponierte zu vier Gedichten Melodien. Mit zwei Weisen ist Peter Meier (um 1620–1677) vertreten; er gehörte dem Kreis um Johann Rist an, mit dem Zesen „in erbitterter Fehde lebte“<sup>1143</sup>. Vielleicht ist er auch identisch mit dem niederländischen Komponisten Pieter Meyer, der wie Zesen in Hamburg und in Amsterdam gelebt hat; von ihm wären dann auch die drei zwischen 1658 und 1660 veröffentlichten Bände mit Musik für Violine „*t’Konstigh Speeltooneel*“<sup>1144</sup>. Über den mit drei Liedern vertretenen Martin Frensdorf sind keinerlei biographische Daten zu ermitteln, über Gottfried Christian (auch: Kristian) Nüssler

<sup>1138</sup> Signatur: 8 P GERM II, 9198 RARA

<sup>1139</sup> Der Titel ist ein Hinweis auf die verschiedenen verwendeten Sprachen: Die Rose steht für die deutsche, Lilien für niederländische bzw. französische Sprache. vgl. Vorrede zum „*Dichterischen Rosen- und Liljenthal*“. In: Ferdinand van Ingen, Philipp von Zesen. Sämtliche Werke. Band 2: Lyrik II. Berlin u.a. 1984

<sup>1140</sup> vgl. Ferdinand van Ingen, Philipp von Zesen – Dichter und Poetiker. Poetologische Strategien der Sammel- ausgabe *Dichterisches Rosen- und Liljen-tahl* (1670). In: Maximilian Bergengruen u.a. (Hrsg.), Philipp von Zesen. Wissen – Sprache – Literatur. Tübingen 2008. S. 7-23. S. 11 und 14

<sup>1141</sup> vgl. F. van Ingen, Philipp von Zesen und die Komponisten seiner Lieder. S. 58

<sup>1142</sup> Elisabeth Rothmund, Musikalische Elemente in Zesens Theorie der Lyrik. In: Maximilian Bergengruen u.a. (Hrsg.), Philipp von Zesen. Wissen – Sprache – Literatur. Tübingen 2008. S. 35-53. S. 35

<sup>1143</sup> W. Vetter, Das frühdeutsche Lied. 1. Band. S. 270

<sup>1144</sup> vgl. F. van Ingen, Philipp von Zesen und die Komponisten seiner Lieder. S. 59

(auch: Nüsler) ist lediglich bekannt, dass er Mitglied der „*Deutschgesinnten Genossenschaft*“, war und „*der Findende*“ genannt wurde; von ihm sind sechzehn Melodien überliefert. Malachias Siebenhaar (1616–1685) lebte in Magdeburg und war mit Philipp von Zesen seit ihrer gemeinsamen Studienzeit in Wittenberg freundschaftlich verbunden<sup>1145</sup>; im Vorwort zum „*Dichterischen Rosen- und Liljenthal*“ schreibt von Zesen über ihn:

*„Dieser liebe Man ist nicht allein ein getreuer Aaron / und / Seelsorger seiner anvertrauten Gemeine zu Magdeburg; / sondern auch ein fürtrefflicher Assaf / und Meistersänger / (...).“*

Auch Siebenhaar war Mitglied der „*Deutschgesinnten Genossenschaft*“ und wurde „*der Siebenfältige*“ genannt: Er ist mit 25 Liedern der am häufigsten vertretene Komponist in „*Dichterisches Rosen- und Liljenthal*“. Dies liegt wohl vor allem an der langjährigen Zusammenarbeit von Siebenhaar und Zesen: Siebenhaar wusste um das Selbstverständnis von Zesens als „Lieddichter“ – seine Lyrik war als „*poesia per musica*“<sup>1146</sup> verfasst, weshalb sich das Komponieren an Rhythmik und Metrik des Textes orientieren sollte, um diesen so in seiner Wirkung zu unterstützen<sup>1147</sup>. Matthias Weckmann (um 1616-1674) komponierte fünf Weisen; er war – wie Malachias Siebenhaar – auch in der zwei Jahre zuvor erschienenen „*Reinweissen Hertzogin*“ als Komponist vertreten gewesen. Außer den genannten Komponisten finden sich 35 Kompositionen ohne Namensnennung und zehn Lieder, die auf intern bereits verwendete Melodien zurückgreifen.

In der Vorrede hebt Zesen Diedrich Becker, der nicht nur als Violinist, sondern auch als Komponist einen guten Ruf gehabt zu haben scheint, besonders hervor<sup>1148</sup>:

*„Ja, dem [= Malachias Siebenhaar] danke hiervor zu allererst: und / dan den übrigen Sangmeistern, derer nahmen vor jedem / Liede / das sie durch ihre kunst beseelet / mehrenteils ange- / zeichnet stehen. Herr Dietrich Bäkker / der ausbund unserer Meisterspieler und Meistersänger / wird ihren / reihen führen. den folgenden teile du selbst ihren vor / zug und preis dank zu / nach deinem urteile / und ihrem / verdienste.“*<sup>1149</sup>

---

<sup>1145</sup> Vgl. Alfred Baumgartner, *Barockmusik*. o. O., 1981, S. 270

<sup>1146</sup> F. van Ingen, *Philipp von Zesen und die Komponisten seiner Lieder*. S. 60

<sup>1147</sup> vgl. ebd., S. 66

<sup>1148</sup> Max Burkhardt hält Becker sogar für den „bedeutendsten von diesen Musikern“. Max Burkhardt, *Beiträge zum Studium des deutschen Liedes und seiner Anfänge im 16. und 17. Jahrhundert*. Diss. Leipzig 1897. S. 49

<sup>1149</sup> F. van Ingen, *Philipp von Zesen. Sämtliche Werke*. 2. Band: *Lyrik II*. S. 20

Die Form aller Lieder ist betont schlicht gehalten; Vor-, Nach- oder Zwischenspiele sind ebenso wenig vorhanden wie Textwiederholungen<sup>1150</sup>. Die Melodien sind zweistimmig, wobei die „Grundstimme“ eine instrumental auszuführende Basso continuo-Stimme ist; Liselotte Krüger erwägt die vokale Ausführung der Grundstimme<sup>1151</sup>, Walther Vetter weist aber zurecht daraufhin, dass es nur theoretisch möglich sei, die Bass-Stimme zu singen, da sich die Silbenanzahl nicht mit der Anzahl der Töne decke; überdies ist diese Stimme beziffert und ist somit wohl als instrumentale Begleitstimme zu verstehen<sup>1152</sup>. Das handliche Format der Drucke (Klein-Oktav) lässt auf den Gebrauch auch im kleineren Kreise schließen; diese Aufführungspraxis passt auch zu dem Charakter vieler Lieder (zum Beispiel Nr. 82: *Weinlied an eine lustige Gesellschaft*). Zwanzig der Lieder sind in niederländischer Sprache verfasst, drei davon hat Diedrich Becker vertont (Nr. 13: *Vreughdenlied*, Nr. 42: *Rijzelied*, Nr. 89: *Geboortegroet*). Philipp von Zesen hatte sich immer wieder und auch für längere Zeit in den Niederlanden aufgehalten und wohl auch dichterische Vorbilder von dort übernommen<sup>1153</sup>, auch war das Niederländische im 17. Jahrhundert „für die Hamburger die halbe Muttersprache“<sup>1154</sup>.

Bei allen Liedern ist ein enges Wort-Ton-Verhältnis festzustellen; auch Becker „komponiert die Worte des Dichters so, wie ein vernünftig Vortragender sie deklamieren würde“<sup>1155</sup> – dies bezieht sich auf den Sprachduktus, auf inhaltliche Aspekte und auf die Gliederung der Dichtung, die sich in der Anordnung der Melodie widerspiegelt. Eine Sonderstellung nehmen das fiktive Gespräch zwischen Rosemund und Mahrhold (Nr. 18) sowie das Echolied (Nr. 20) ein.

Viele der Beckerschen Lieder sind – dem Text geschuldet – zweigeteilt; die Ausnahmen bilden Nr. 41 „*Mahrholds Scheidelied*“, Nr. 15 „*Ein anders...*“ und Nr. 82 „*Weinlied*“, die drei Teile zeigen, sowie die oben erwähnten Nummern 18 und 20. Um die zweigeteilte Gliederung zu verdeutlichen, wählte Becker verschiedene kompositorische Mittel, so werden durch rhythmische Besonderheiten Korrespondenzen zwischen den abzugrenzenden Teilen

---

<sup>1150</sup> Eine Ausnahme bildet Nr. 12: „Im Batavialand“, das Koloraturen aufweist.

<sup>1151</sup> Vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation, S. 133

<sup>1152</sup> vgl. W. Vetter, Das frühdeutsche Lied. 1. Band. S. 274

<sup>1153</sup> Vgl. ebd., S. 271

<sup>1154</sup> Hermann Kretzschmar, Geschichte des neuen deutschen Liedes. 1. Teil: Von Abert bis Zelter. Leipzig 1911. S. 70

<sup>1155</sup> W. Vetter, Das frühdeutsche Lied. 1. Band. S. 274

verdeutlicht. In Nr. 42 „*Rijzelied*“ beispielsweise verläuft nahezu die ganze Melodie in Viertelnoten, nur in Takt 5 (= Ende des 1. Teils) und in Takt 10 (= Ende des 2. Teils) prägen punktierte Viertel mit anschließendem Achtel und einer folgenden Halben den Rhythmus. Während die halben Noten den abschließenden Aspekt verstärken, bewirken die Punktierungen den korrespondierenden Charakter. In Nr. 13 arbeitet Becker mit unterschiedlichen Anfängen der Takt-Gruppen: Im 1. Teil (T. 1-8) beginnen alle drei Gruppen (T. 1-3, T. 4-6, T. 5-6) mit einer Viertel als Auftakt; im 2. Teil (T. 9-18) markiert jeweils eine Viertelpause den Beginn, so dass scheinbar 3-Viertel-Auftakte entstehen (T. 9-11, T. 12-14, T. 15-18). Nr. 89 „*Geboortegroet*“ besteht aus sechs 4-Taktgruppen, von denen jeweils drei einen Teil bilden; rhythmisch wird dies durch folgende Entsprechungen unterstrichen: Die jeweils 1. und 2. Gruppe endet mit einer Synkope, die 3. mit einer punktierten Halben, die durch ihre Länge den (Zwischen-) Schlusscharakter verdeutlicht. In Nr. 15 „*Ein anders..*“ wird das Prinzip der regelmäßigen Gliederung zugunsten einer verstärkten Schlusswirkung bewusst aufgegeben: Das Lied ist dreigeteilt in je 4 + 4 Takte; nur die letzte Gruppe umfasst 5 Takte, da die Schlusswendung auf 3 Schläge verbreitert zwei Takte füllt.

Manche Melodieteile lassen sich auch durch harmonische Wendungen abgrenzen: So lässt sich Nr. 32 „*Loblied*“ in 4 + 4 + 4 Takte einteilen, doch die Wendung nach D-Dur in Takt 8 lässt die ersten 8 Takte als zusammenhängende „Frage“ und die folgenden 4 Takte als „Antwort“ hören; der Text des 2. Teils („*Hildegond / könnt Ihr so singen / daß die linden widerklingen?*“) wirkt so auch nicht mehr als weitere Frage, sondern vielmehr als Aufforderung an die „*Hochedle und gelehrte Jungfrau Hildegond von Westohn*“. In Nr. 6 „*Reiseli*“ ist die Zweiteilung deutlich durch die Wendung in den Zwischenschluss nach E-Dur (T. 18) zu hören; unterstrichen wird diese Gliederung durch die Einteilung der Melodie in zweimal 4 + 5 Takte (1. Teil) und zweimal 4 + 4 Takte (2. Teil).

Die Melodie von Nr. 13: „*Vreughdenlied*“ kann in zweierlei Weise gegliedert werden: Die harmonischen (Zwischen-)Schlüsse deuten auf eine Einteilung in drei Teile (T. 1-6: C-Dur, T. 7-11: G-Dur, T. 12-18: C-Dur) hin, die rhythmischen Entsprechungen hingegen auf zwei Teile (T. 1-8: Viertelaufakte zu jeder der drei 3- bzw. 2-Taktgruppen (T. 1-3, T. 4-6, T. 7-8); T. 9-18: eine Viertelpause markiert jeweils den Beginn der 3-Taktgruppen (T. 9-11, T. 12-14, T. 15-18). Die scheinbare widersprüchliche Gliederung ist letztlich dem Text geschuldet: Während sich inhaltlich – unter anderem an der Zeichensetzung zu erkennen – dreimal zwei



Zeilen ergeben, zeigt das Reimschema (a-a-b-c-c-b) zweimal 3 Zeilen. Das Ergebnis ist ein trotz aller Gliederungselemente einheitlicher und spannungsreicher Melodie- und Sprachbogen.

Der Sprachfluss in den Gedichten findet seine Entsprechungen in den Melodien, die Sprachakzente stimmen mit dem Betonungsschema in der jeweiligen Taktart überein; die Lieder wirken so bei aller Sanglichkeit natürlich und gut verständlich.

An Nr. 6 „*Reiselied*“ können die grundlegenden Prinzipien der von Philipp von Zesen gewünschten Umsetzung des Textes in Musik beispielhaft gezeigt werden: Die Vertonung ist überwiegend syllabisch, Koloraturen gibt es bis auf eine Ausnahme (Nr. 83 „*Freudenlied*“: in T. 4 wird das Wort „gliedert“ mit einer Sechzehntelkette herausgehoben) nicht. Werden Silben mit zwei Tönen unterlegt, so ist dies entweder dem Melodiefortgang geschuldet (aus Sprüngen werden so Schritte, z.B. T. 7) oder verstärkt durch Antizipation den kadenzierenden Charakter an einem Zeilenende (z.B. T. 25/26); so hebt Becker den eigentlichen Schluss in Nr. 6 durch den Sprung in den Schlusston besonders hervor. Sprachlich unbetonte Silben werden als Auftakte oder auf unbetonte Zählzeiten vertont (z. B. T. 3 „*be-danckt*“, T. 5 „*ge-ehrt*“, T. 7 „*ge-prie-sen*“ bzw. T. 15 „*gnä-dig*“, T. 19 „*wel-che*“, T. 20 „*Dei-ne*“), sprachlich betonte Silben treffen hingegen auf betonte Taktteile (z. B. T. 1 „*Gros-ser*“, T. 12 „*die-ser*“, T. 24 „*ge-zirt*“). Wichtige Worte fallen auf betonte Taktzeiten (z. B. T. 2 „*Fürst*“) oder auf lange Töne (T. 13 „*Stadt*“), und Synkopen heben besondere Worte hervor (z. B. T. 21 „*Ge-gen-wart*“, T. 29 „*Ma-je-stäht*“). Abweichungen von den bisher genannten Regeln haben zumeist inhaltliche Gründe; so wirken zwei Takte, in denen Becker gegen die bisher geschilderten Maßstäbe vertont, auffällig: In T. 25 („*so ge-ehrt*“) bzw. T. 33 („*ein-ge-kehrt*“) werden die eigentlich unbetonten Vorsilben durch Synkopen und durch kurze Melismen betont; der Effekt ist eine noch stärkere Betonung des eigentlichen Wortstammes (ehren bzw. einkehren).

In vielen Liedern finden sich musikalisch-rhetorische Figuren, diese werden jedoch nur zur Textverdeutlichung eingesetzt, wodurch der Duktus weder künstlich noch affektiert wirkt, sondern wie eine allgemein verständliche musikalische Sprache: Worte wie „*erheben*“ (Lied Nr. 15, T. 3), „*steigen*“ (Lied Nr. 15, T. 14), „*hoch*“ (Lied Nr. 6, T. 7) werden durch aufsteigende Melodiebögen (Ascensus) verdeutlicht, absteigende Linien (Descensus)

entsprechend für Worte wie „niedrig“ (Lied Nr. 15, T. 10). Spitzentöne (Emphase) heben besonders wichtige oder herausragende Worte hervor: z. B. Lied Nr. 63, T. 13 „vermählen“, Lied Nr. 41, T. 17/18 „unsere Seelen“), Lied Nr. 42 T. 3 „Krone“. Ausrufe wie „ach!“ werden durch Pausen, entweder vorangestellt – wie z.B. in Lied Nr. 63, T. 8 – oder nachfolgend – wie in Lied Nr. 42, T. 6 – hervorgehoben. Fragen (Interrogatio) werden durch einen Sekundschrift aufwärts verdeutlicht (z.B. Lied Nr. 63, T. 7/8 „darf ich wol?“, Lied Nr. 18, T. 15/16 „in welcher höhlen?“). Auch der Passus duriusculus als beliebte musikalische Figur wird eingesetzt: In Lied Nr. 42 wird die Geliebte „Anemone“ fünf Takte lang mit innigen Anreden betitelt; ab T. 6 wird der Abschiedsschmerz geschildert, der übermäßige Sekundschrift auf „waarom“ betont den klagenden und den fragenden Charakter dieses Teils.

Eine Sonderstellung nimmt Lied Nr. 18 ein, das ein fiktives Gespräch zwischen Mahrhold und der Liebe schildert und wohl, wie schon beim Helden des Romans „Die adriatische Rosemund“, als autobiographische Anspielung zu verstehen ist: Der Vorname Philipp ist griechischen Ursprungs und bedeutet „Pferdefreund“<sup>1156</sup>, von Zesen übersetzte die Bestandteile „Pferd“ (mahr; vgl. Mähre) und „Freund“ (hold) frei und erhielt so den Namen „Mahrhold“. Das Gedicht ist nicht in Strophen eingeteilt, sondern besteht aus zehn Zeilen, die drei Fragen und drei Antworten beinhalten. Becker vertont eng am Text, übernimmt aber nicht die Regelmäßigkeit der Vorlage, sondern fasst inhaltlich zusammen und gruppiert dem Frage-Antwort-Wechsel entsprechend:

	Silben-	Reim-	Reim-	Takt-
	zahl	endung	Form	zahl
Wohnt Rosemund zu Rosemünde,	9	A	weiblich	
Die tausendliebe, die ich finde,	9	A	weiblich	8
Dort an der rosel in der Gruft?	8	B	männlich	
Ach! nein. Viel edler ist die Kluft.	8	B	männlich	3
Wo dan? ei! Sag´es meiner seelen.	9	C	weiblich	
Wo find´ich Sie, in welcher höhlen?	9	C	weiblich	5
Du hast die höhle nah bei dir.	8	D	männlich	2
Ach! was vor antwort giebstu mir?	8	D	männlich	
Kom, zeige sie; und führ mich aus den schmerzen.	11	E	weiblich	6
Was fragstu viel? Sie wohnt leibhaft in dei- nem hertzen.	13	E	weiblich	4

<sup>1156</sup> vgl. G. Drosdowski, Lexikon der Vornamen. S. 169

Diese als „*Schattenliedlein*“ bezeichnete Vertonung ist auch nicht wie andere Lieder durch rhythmische Korrespondenzen geprägt, die den Wechsel der Gesprächspartner verdeutlichen könnten; das Lied wird durch harmonische Wendungen eingeteilt, die überraschend den steten Wechsel zwischen F-Dur und C-Dur unterbrechen: So wird in Takt 8 das Wort „*Gruft*“ durch a-moll hervorgehoben, in Takt 18 wendet sich der Satz auf die Silbe „*dir*“ nach A-Dur und in Takt 23/24 verdeutlichen d-moll und g-moll die „*schmerzen*“.

Auch die Begleitstimme hat an einigen Stellen gliedernde Funktion, indem sie sich in Rhythmus beziehungsweise Melodie an die Oberstimme angleicht: So haben in Takt 2/12/25 beide Stimmen auftaktig wirkende Achtel, die die Worte „*Rosemünde*“, den Ausruf „*ei!*“ und die Schlußzeile „*Sie wohnt leibhaft in deinem hertzen*“ betonen; in Takt 19/20 laufen Melodie und Begleitung parallel und machen die Frage nach der gewünschten Auskunft umso dringlicher.

Insgesamt entsteht bei dem „*Schattenliedlein*“ der Eindruck eines „durchkomponierten“ Dialogs, der frei von den für Lieder geltenden Gliederungsvorschriften eine Situation schildert; es trägt somit eher dramatische Züge und fällt inhaltlich wie auch kompositorisch aus dem Kreis der übrigen Vertonungen heraus.

Echoeffekte waren in der Barockliteratur<sup>1157</sup>, aber auch in der Instrumental- und Vokalmusik im Hamburg des 17. Jahrhunderts außerordentlich beliebt<sup>1158</sup>, ein Beispiel dafür ist das „*Widerschallende Schattenlied*“ (Nr. 20): ein Echolied, das mit Dynamik und der Repetition einzelner Motive arbeitet. Die Gliederung ist dem Echoeffekt geschuldet und schließt sich eng an die Vorgabe an (mit „*W.*“ wird der Widerschall gekennzeichnet); auf 2 Takte Rede folgt ein Takt „Echo“. Die Besonderheit liegt im Mittelteil, wo kein Echo verlangt wird und der Text nur eine Reimzeile vorgibt („*Anemone – meine Krohne*“), Becker aber die Echo-technik beibehält: Während er an den „echten“ Echostellen nur die letzten drei Schläge des vorhergegangenen Taktes wiederholt, fügt er hier einen Auftakt hinzu, verlängert also den vermeintlichen „Widerschall“ und lenkt mit diesem interpretierenden Echo die Aufmerksamkeit auf den Text („*meine Krohne*“ – „*ja ich sehe*“ – „*und erneue*“), wobei der Triller und die Kadenz nach C-Dur als Zwischenschluss diese Wirkung noch verstärken.

---

<sup>1157</sup> vgl. Ferdinand van Ingen, *Echo im 17. Jahrhundert. Ein literarisch-musikalisches Phänomen in der Frühen Neuzeit*. Amsterdam 2002. S. 7 f.

<sup>1158</sup> vgl. F. van Ingen, *Philipp von Zesen und die Komponisten seiner Lieder*. S. 78

Der Stil der von Becker vertonten Lieder entspricht in seiner Schlichtheit der Manier, mit der auch die anderen Komponisten die Gedichte aus dem „*Dichterischen Rosen- und Liljental*“ bearbeitet hatten; der Text steht im Vordergrund, die Melodie passt sich in Duktus, Sprachrhythmus und Inhalt an. Die kompositorischen Besonderheiten der Lieder Nr. 18 „*Schattenliedlein*“ und Nr. 20 „*Widerschallendes Schattenlied*“ heben diese Vertonungen als besonders reizvoll hervor.

Auch zeigt sich in der Betrachtung des „*Dichterischen Rosen- und Liljental*“, wie eng die Verbindungen zwischen den Komponisten einerseits und dem Dichter und Herausgeber Philipp von Zesen andererseits waren: Zwei der Komponisten waren Mitglieder der von Zesen gegründeten „*Deutschgesinnten Genossenschaft*“ – Malachias Siebenhaar und Gottfried Christian Nüssler – und drei kannte er aus seiner Zeit in Hamburg: Johann Schop, Matthias Weckmann und vielleicht auch Peter Meier, sicher aber Diedrich Becker, den er ja in der Vorrede lobte.

### III. Gedruckte Gelegenheitskompositionen

#### 1. Funeralkompositionen

##### a. Musik bei Bestattungen

Von Diedrich Becker sind zwei gedruckte „*Trauer-Musiken*“ erhalten geblieben, die – im besten Sinne – als Gelegenheitskompositionen zu verstehen sind, also Werke, deren Bedeutung gerade durch ihre „situative Bedingung“<sup>1159</sup> entsteht: Bolin hebt sogar die „Betonung unwiederholbarer Einmaligkeit als Moment des Ewigkeitsbezuges im Erklängen jenseitiger Musik“<sup>1160</sup> hervor, es handelt sich um „Tagesmusik, auf eine Zukunft nicht berechnet“<sup>1161</sup>.

Trauerkompositionen waren lediglich bei Beerdigungen ranghoher Personen üblich, in Hamburg wurde 1672 per Dekret sogar festgelegt, dass nur bei Bürgermeistern eine spezielle

---

<sup>1159</sup> Joachim Kremer, Funeralkompositionen für Frauen. Ausgewählte Beispiele städtischer Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts aus Tübingen, Hamburg und Nördlingen. In: Susanne Rode-Breymann (Hrsg.), *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt*. Köln u.a. 2007. S. 141-184. S. 144

<sup>1160</sup> N. Bolin, „Sterben ist mein Gewinn“. S. 396

<sup>1161</sup> Köstlin bezieht diese Beurteilung auf Telemann, doch kann sie auf ähnliche Konstellationen übertragen werden. Heinrich Adolf Köstlin, *Geschichte der Musik im Umriss*. Berlin 1899. S. 351

Trauermusik aufgeführt werden durfte<sup>1162</sup>, wobei beispielsweise bei der Bestattung von Matthias Weckmann eine Ausnahme gemacht wurde: Christoph Bernhard führte Weckmanns „*In te Domine speravi*“ im Rahmen der Trauerfeierlichkeiten auf<sup>1163</sup>.

Üblicherweise fanden die Bestattungen, besonders bei wichtigen Persönlichkeiten, aufgrund der umfangreichen Vorbereitungen erst acht bis zehn Tage nach dem Todesfall statt, durch einen „Leichenbitter“ oder auch durch Aushang eines „Leichenzettels“ wurde das Ereignis bekanntgegeben<sup>1164</sup>. Im Vorfeld wurden lange „Leichengedichte“ verfasst, gelesen und gedruckt, diese galten als erste Übung für die Schüler des Gymnasiums<sup>1165</sup>. Diejenigen, die eigens eingeladen wurden, erhielten eine Vergütung, wobei sowohl die Anzahl der geladenen Gäste als auch der Umfang der entstehenden Kosten auf die Bedeutung des Verstorbenen schließen ließen<sup>1166</sup>. Es galt als besondere Ehre, als „Sorgemann“ oder „Trauermann“ die trauernde Familie zu repräsentieren; dieser ging dem Trauerzug, der sich am Wohnhaus des Verstorbenen sammelte, voran, die Reihenfolge der Trauernden war genau festgelegt:

*„drey Stufen: 1) beym Sorgemann gehen; diese trugen lange Mäntel, die aber nicht länger als auf die Schuhe herabgehen, und nicht auf der Straße nachschleppen durften; 2) für Freund mitgehen; 3) überhaupt folgen.“*<sup>1167</sup>

Wenn der Trauerzug in der Kirche eingetroffen war, gab es weder Predigt<sup>1168</sup> noch Leichenrede, vielmehr wurde musiziert; für gewöhnlich sangen die Schüler des Johanneums „lateinische und deutsche Gesänge mit gebührender Reverenz und Andacht (...) bis alle Paare, welche der Leiche folgen, in die Kirche gekommen sein und das Grab wieder zugemacht ist“<sup>1169</sup>. Diese Verpflichtung wurde als Beeinträchtigung des Unterrichtsablaufes empfunden, was zum einen an der Häufigkeit von Bestattungen, zum anderen aber vor allem an deren Länge lag:

---

<sup>1162</sup> vgl. N. Bolin, „Sterben ist mein Gewinn“. S. 232

<sup>1163</sup> vgl. L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 160

<sup>1164</sup> vgl. Johannes Geffcken, Die Leichenbegängnisse in Hamburg im siebzehnten Jahrhundert. In: Zeitschrift des Vereins für hamburgische Geschichte. 1. Band. Hamburg 1841. S. 497-522. S. 500 ff.

<sup>1165</sup> vgl. ebd., S. 516

<sup>1166</sup> vgl. ebd., S. 515

<sup>1167</sup> vgl. ebd., S. 514

<sup>1168</sup> vgl. N. Bolin, „Sterben ist mein Gewinn“. S. 232

<sup>1169</sup> L. Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation. S. 46

„Als der Bürgermeister Johann Schulte am 9. März 1697 begraben ward, folgten die Residenten, der ganze Rath, alle Gelehrten, Doctoren, Licentiaten u.f.w. Die Leiche war schon bey zwey Stunden in der Kirche und das Ende der Folge war noch nicht da. Ohne den Rath, Ministerium, Oberalten und Gelehrten folgten über 2000 Paar.“<sup>1170</sup>

In Hamburg konnte, wenn alle Trauernden in der Kirche eingetroffen waren, gegebenenfalls eine Trauermusik erklingen; die strenge Regelung, dass derartige Aufführungen nur bei der Bestattung eines ranghohen Politikers erfolgen durften, galt im Umland nicht: So wurde bei der Beerdigung von Johann Rist in Wedel nach der Prozession eine Predigt gehalten sowie eine Begräbniskantate von Christoph Bernhard aufgeführt<sup>1171</sup>. Aus diesem Grund sind aus Hamburg nur wenige derartige Trauermusiken überliefert, wohingegen sich die Komponisten der Stadt für Bestattungen rund um Hamburg gerne engagierten, bedeutete eine gedruckte Komposition doch ein zusätzliches Einkommen<sup>1172</sup>. So konnte Diedrich Becker zwei Trauermusiken in Glückstadt drucken und aufführen lassen; obwohl diese dänische Stadtgründung in wirtschaftlicher und politischer Konkurrenz zu Hamburg stand, war es keineswegs unüblich, dass die Werke Hamburger Künstler hier aufgeführt wurden.

Beide Kantaten wurden von Melchior Koch in Glückstadt gedruckt: Er hatte spätestens 1659 die Druckerei seines Vaters Andreas Koch übernommen; dieser war bis 1633 als Drucker in Kopenhagen tätig gewesen und hatte 1632 von König Christian IV. das Privileg erhalten, in Glückstadt eine „*königliche Buchdruckerei*“ zu errichten; er war von Steuern und sonstigen Abgaben befreit und erhielt ein Haus sowie 100 Rthlr. Gehalt im Jahr, in Gegenleistung hatte er amtliche Verordnungen kostenfrei zu drucken. Sein Sohn Melchior war bis 1680 Drucker und hatte 1659 von König Friedrich III. ebenfalls ein Privileg erhalten, jedoch hatte er sich der Zensur zu beugen: Alle Druckerzeugnisse brauchten eine amtliche Genehmigung. Sein bekanntester Druck ist das „*Dithmarsische Landrecht*“ (1667).

Die Trauerkantaten von 1677 und 1678 liegen beide in einer handschriftlichen Abschrift aus dem Jahr 1890 vor, die durch Sophus Albert Emil Hagen (1842-1929) in Partiturform erstellt wurden und in Det Kongelige Bibliotek in Kopenhagen aufbewahrt werden; Hagen war dänischer Pianist, Komponist, Lehrer und Verleger, vor allem aber Musiksammler und -historiker.

---

<sup>1170</sup> J. Geffcken, Leichenbegängnisse. S. 515

<sup>1171</sup> vgl. N. Bolin, „Sterben ist mein Gewinn“. S. 239

<sup>1172</sup> vgl. Norbert Bolin, Nun lasset uns den Leib begraben. Georg Philipp Telemanns Begräbniskompositionen für hamburgische Bürgermeister. In: Augsburgener Jahrbuch für Musikwissenschaft. 6. Jahrgang 1989, S. 69 – 104. S. 76 f.

## b. „Selig sind die Todten“: Ehren-Gedächtniß Oder Begräbniß-Music 1677

Diedrich Becker komponierte die „*Ehren-Gedächtniß oder Begräbniß-Music (...)*“ für drei Violinen und vier Singstimmen, wobei diese mit Cantus 1, Cantus 2 und Tenor, Altus und Bassus überschrieben sind; dazu kommt der Basso continuo. Die zweite Singstimme kann mithin von einer zweiten Sopranstimme, aber auch von einem Tenor ausgeführt werden; denkbar ist, dass Becker seine Trauerkantate für vierstimmigen Vokalsatz in der üblichen Besetzung Sopran/Alt/Tenor/Bass konzipiert hatte, für die Aufführung aber keine Tenorstimme zur Verfügung hatte und daher die Variationsmöglichkeit „*Cantus 2*“ angab; ebenso ist es vorstellbar, dass Becker zwei Sopran-Stimmen als Gegensatz zu den drei Violinen besetzen wollte; seine Kantate kann aber auch von der üblichen Besetzung gesungen werden. Beckers Vorliebe für den dunkleren Klang der Viola, die sich auch in der Besetzung seines 1678 komponierten Trauerkonzertes zeigt, ist vermutlich einerseits dem Anlass der Komposition geschuldet, andererseits auch der Tatsache, dass Becker selbst als *Violist* in der Ratsmusik musizierte.

Das Trauerkonzert wurde anlässlich der Beerdigung von Friedrich Lente am 13. Dezember 1677 in Glückstadt aufgeführt. Der vollständige Druck wird in Det Kongelige Bibliotek in Kopenhagen aufbewahrt.

„Friderico Lente“ (1639–1677) hieß eigentlich Friedrich und war der Sohn von Theodor Lente (1605-1668), einem Politiker und Diplomaten im Dienste des dänischen Königshauses<sup>1173</sup>; Friedrich war der älteste der drei überlebenden Söhne, sein Bruder Johann Hugo von Lente (1640–1718) war Diplomat und schleswig-holsteinischer Staatsmann, sein Bruder Christian Lente (1649-1725) wurde ebenfalls Politiker und beerbte seinen Bruder Johann Hugo. Friedrich hatte 1658 das Lüneburger Gymnasium besucht und war in verschiedenen Positionen in Staatsdiensten tätig<sup>1174</sup> („*Regierungs- und Cantzleyrath*“<sup>1175</sup>), wenngleich nicht so erfolgreich wie sein Bruder; beide waren „Erbherren“. Friedrich wurde 1667 Domherr in Hamburg, gab dieses Amt aber kurze Zeit später wegen der Nichtgenehmigung durch den dänischen König wieder auf<sup>1176</sup>; er besaß Sarlhausen (auch: Sarlhusen, vormals: Zarnhusen),

---

<sup>1173</sup> vgl. Matrikelportal der Universität Rostock: <http://matrikel.uni-rostock.de/id/100044393> (8.1.2013)

<sup>1174</sup> vgl. Hans Schröder u.a., Lexikon hamburgischer Schriftsteller bis zur Gegenwart. 4. Band. Hamburg 1866. S. 430

<sup>1175</sup> vgl. Titelblatt des Druckes

<sup>1176</sup> vgl. H. Schröder, Lexikon hamburgischer Schriftsteller. 4. Band. S. 430

ein adliges Gut in Schleswig-Holstein, das sein Vater 1660 von König Christian IV. erhalten hatte, und das aus dem Haupthof und einer Papiermühle bestand<sup>1177</sup>. Johann Hugo besaß seit 1699 das adlige Gut Fresenburg, das er zusammen mit dem von seinem Bruder Friedrich geerbten Sarlshusen an den dritten Bruder – Christian – vererbte<sup>1178</sup>. Von Friedrich Lente ist außerdem bekannt, dass er „*der Kirche zu Kellinghusen 50 Rthl. und deren Zinsen den Armen des Gutes schenkte*“<sup>1179</sup>. Zwischen der Familie Lente und Diedrich Becker lassen sich keine Verbindungen nachweisen, so dass wohl davon ausgegangen werden kann, dass es sich bei der vorliegenden Trauerkantate um ein Auftragswerk an den Ratsmusiker Becker handelte, der vielleicht durch die 1668 gedruckten „*Frühlings-Früchte*“ oder den „*Ersten Theil zweystimmiger Sonaten und Suiten*“ von 1674 als Komponist bekannt geworden war; denkbar ist auch eine persönliche Bekanntschaft, da Becker 1667, im Jahr der kurzen Domherren-Zeit von Friedrich Lente, die Leitung der Dommusik übernommen hatte.

Der Druck der „*Ehren-Gedächtniß Oder Begräbniß-Music*“ besteht aus acht Stimmbüchern, ihnen ist der Verlauf der Trauerfeier mit sämtlichen Texten vorangestellt. Der Ablauf sieht zunächst die Trauerkantate vor, deren Text zum einen aus der Offenbarung des Johannes (Kap. 14, 13) entnommen ist, zum anderen wird er ergänzt durch den Choral „*Selig sind die recht zu nennen*“ eines unbekanntes Dichters. Es folgen zwei Textlesungen aus Jesaja 57, 1b-2 und Hiob 19, 25-27a bzw. Brief an die Römer 14, 8; den Abschluss bildet der Choral „*Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*“, der wohl von der Gemeinde gesungen wurde.

Die eigentliche Trauerkantate besteht aus einer einleitenden instrumentalen *Simphonia*, an die sich ein vierstimmiger vokal-instrumentaler Satz anschließt, der – dem Text entsprechend – dreiteilig gegliedert ist; es folgen die vier Choralstrophen, die jeweils solistisch vorgetragen werden, bevor sich eine Wiederholung des Anfangs anschließt, die vermutlich nach dem ersten Teil des vierstimmigen Satzes endet<sup>1180</sup>.

T. 1-25	Simphonia	VdB 1-3, Bc	C
T. 26-66	Selig sind die Todten, die im Herren sterben.	tutti	C
T. 67-102	Ja, der Geist spricht, daß sie ruhen von	tutti	C

<sup>1177</sup> vgl. Johannes von Schröder, Topographie des Herzogthums Holstein, des Fürstenthums Lübek und der freien und Hanse-Städte Hamburg und Lübek. Zweiter Theil I-Z. Oldenburg i.H. 1841. S. 303

<sup>1178</sup> vgl. J. von Schröder, Topographie. S. 195 f.

<sup>1179</sup> J. von Schröder, Topographie. S. 303

<sup>1180</sup> Nur bei Cantus 1 + 2 ist ein entsprechendes Zeichen im Stimmbuch zuzuweisen.



	ihrer Arbeit.		
T. 103-151	Denn ihre Wercke folgen ihnen nach.	tutti	3/2
T. 152-165	Strophe 1	Cantus 1 + Bc	C
T. 166-179	Strophe 2	Cantus 2/Tenor + Bc	C
T. 180-193	Strophe 3	Altus + Bc	C
T. 194-207	Strophe 4	Bassus + Bc	C
	Wiederholung von Beginn bis T. 66	tutti	

Schon in der instrumentalen Einleitung verwendet Becker – wohl im Sinne der musikalisch-rhetorischen Figur *Suspiratio* – zahlreiche Generalpausen: Jeweils dreimal werden in 7 Takten Bögen im Quintfall beschrieben, die durch eine halbtaktige Pause quasi in der Bewegung innehalten; die erste Gruppe endet auf g, die zweite auf es, die dritte schließlich auf c – die harmonische Umsetzung einer sinkenden Bewegung, die allerdings zum einen den Grundton des c-moll-Dreiklages als Ziel erreicht und zum anderen durch eine letzte fünftaktige Gruppe aufgefangen und weiter nach G-Dur geführt wird. Die Melodie schreitet in kleinen Intervallen (hauptsächlich Sekundschritte) voran, es gibt fast nur halbe und ganze Notenwerte, so dass – verstärkt durch die Instrumentierung mit drei Violinen – ein gedämpfter und ruhiger Eindruck entsteht.

Mit Einsatz der Vokalstimmen, der mit *adagio* überschrieben ist, endet die Ruhe der Einleitung, denn ein durchbrochener Satz mit Achtelbewegung schließt sich an. Das Thema wiederholt in sich je dreimal das Wort „selig“; es wird zunächst von den Cantus-Stimmen in einer Art Fugato eingeführt, bevor die Unterstimmen, in ähnlicher Weise einsetzend, zum Vokal-Tutti ergänzen. Diese musikalische Idee der in kurzem Abstand einsetzenden Motive wird auch von den Instrumenten (ab T. 39), dann von je zwei Singstimmen (ab T. 44) und schließlich vierfach mit begleitenden Violinen (ab T. 53) weitergeführt, bis ab T. 58 die Schlussworte des Verses „von nun an“ die *Suspiratio*-Idee der Einleitung aufgreifen. Die Schlusstakte des ersten Teils beschleunigen die Bewegung mit Sechzehnteln und punktierten Achteln und fassen je zwei Singstimmen zusammen, um diesen Abschnitt schließlich in Dur zu beenden.

Auch im zweiten Teil bleibt Becker der Idee der eingeführten Einsätze treu, passend zum Text „sie ruhen“ bleibt die Bewegung auf wenige Achtel in Ligaturen beschränkt, instrumentale und vokale Abschnitte imitieren sich und wechseln einander ab; auffällig ist lediglich der Spitzenton des Motivs, mit dem der Satzanfang „Ja“ wie ein Ausruf hervorgehoben wird.

Der dritte Abschnitt steht im 3/2-Takt, der mit wiegendem Rhythmus das „*folgen*“ verdeutlicht; das Motiv wird in allen Stimmen in Quint- bzw. Quartabstand eingeführt, bis der Satz vierstimmig in lange Ligaturen über „*folgen*“ mündet. Das instrumentale Zwischenspiel ist ausgedehnt und imitiert den anfänglichen Vokalsatz, der ab T. 134 eine Quinte höher wieder aufgegriffen wird, diesmal aber – wiederum mit einem um zwei Takte versetzten – Einsatz der Violen, so dass der Abschnitt im Tutti endet. Becker vertont hier augenscheinlich das „*folgen*“ durch Einsätze, die sich gegenseitig nachfolgen, das Zusammenführen aller einzelnen Stimmen im Tutti verdeutlicht das angestrebte Ziel aller irdischen Bemühungen („*Wercke*“): das „*Ruhen*“.

Die folgenden vier Strophen des Chorals werden jeweils einstimmig mit Bc-Begleitung vorgetragen, wobei die drei oberen Singstimmen im Wesentlichen dieselbe Melodie nutzen; die Abweichungen sind textbezogen zu erklären. Die Bass-Stimme verlässt hingegen die gewohnte Manier: Die bisherige Bc-Stimme wird zur Melodie, die somit vom üblichen Duktus eines Chorals abweicht. Becker gelingt es mit diesem Kunstgriff, die 4. Strophe, die textlich eigentlich eine Wiederholung der 1. Strophe ist, völlig neu erscheinen zu lassen: Gleichsam vertraut, denn die Bc-Linie erklang ja bereits dreimal und der Text wurde ebenfalls schon vorgetragen, schließt der Choral doch unerwartet.

Beckers Trauerkantate zur Bestattungsfeier von Friedrich Lente kann sicherlich mit dem Begriff Gebrauchsmusik angemessen beschrieben werden und sollte mit Hinblick auf kompositorische Raffinesse nicht überbewertet werden, dennoch hatte Becker eine ansprechende und dem Anlass entsprechende Komposition geschaffen, die sowohl durch ihren durchdachten Aufbau und die Instrumentierung als auch durch textbezogene Figuren und dem Sprachduktus entsprechende Motive ihre Wirkung nicht verfehlt.

### c. „*Es ist ein großer Gewinn*“: Traur- und Begräbnis-Music (...) 1678

Dieses geistliche Konzert wurde anlässlich der Trauerfeier für Johann Helm 1678 in Glückstadt aufgeführt. Der vollständige Druck wird in der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel verwahrt; darüber hinaus sind eine Vorrede und die 1. Seite der Continuo-Stimme in der Universitätsbibliothek Kiel erhalten.

Johann Helm (1599-1678) war Vizekanzler, später auch Kanzler der Fürstentümer Schleswig-Holstein und Gerichts-Präsident in den Gebieten von Pinneberg und Altona, die dem

dänischen König unterstanden<sup>1181</sup>. Über Helm wird darüberhinaus wegen seiner Mildtätigkeit berichtet, so über „*die Gabe des Brunsbütteler Kindes, des Vizekanzlers Johann Helm Exzellenz, der auch sonst vielfach als Wohltäter unsers Kirchspiels genannt zu werden verdient, und der die für damalige Zeiten recht nennenswerte Gabe von 75 Mark seiner Heimat spendete*“<sup>1182</sup>.

Anlässlich des Todes von Johann Helm wurde von Andreas Bergstädt ein Gedächtnis-Elogium veröffentlicht (Glückstadt 1678, ebenfalls bei Melchior Koch gedruckt), das als Beisetzungstag den 15. Juli (statt August) nennt: Da Helms Sterbedatum nachweisbar ist, lag in jedem Falle ein erheblicher Zeitraum zwischen Tod (6. Juni 1678) und Bestattung (15. Juli 1678). Für die Trauerfeier wurden auch Gedichte von Johannes Bensen (Lebensdaten unbekannt) und Magdalena Dorothea Claus (?-nach 1737; „*Trauergedanken zur Beisetzung von Johann Helm*“) verfasst<sup>1183</sup>.

Im Druck von Melchior Koch ist dem eigentlichen Notentext wiederum der Verlauf der Trauerfeier vorangestellt: Die Textlesungen bestehen aus Jesaja 57, 1b-2, Psalm 39, 6b mit dem anschließenden Vers „*Wie der Schatten*“, der wohl einem Gedicht von Johann Rist entnommen wurde<sup>1184</sup>, es folgt die Lesung aus Hiob 19, 25 und die „*Abdanckung*“, an die sich die Trauerkantate anschließt. Der Text hierfür scheint Becker vorgegeben worden zu sein („*Zu dieser Traur-Music angewiesen und componirt*“): Zunächst wird nach der Übersetzung von Martin Luther die Bibelstelle 1. Timotheus 6, 6 vertont, es folgt ein sechsstrophiges Lied eines nur mit HG gekennzeichneten Dichters, die „*Traur-Ode auff vorgehenden Text*“, die Becker aber nicht wortgetreu übernahm. Nach der Kantate folgt eine weitere Lesung aus Epheser 3, 19 und wiederum<sup>1185</sup> der Choral „*Herzlich lieb hab ich dich o Herr*“; den Abschluss der Trauerfeier bildet ein weiterer Choral: „*Ach wie flüchtig, ach wie nichtig*“.

---

<sup>1181</sup> vgl. [http://www.denstoredanske.dk/Dansk\\_Biografisk\\_Leksikon/Samfund, jura og politik/Myndigheder og politisk styre/Kansler/Johann Helm](http://www.denstoredanske.dk/Dansk_Biografisk_Leksikon/Samfund,_jura_og_politik/Myndigheder_og_politisk_styre/Kansler/Johann_Helm) (14.8.2012)

<sup>1182</sup> C.W. Wolff, Aus Brunsbüttels vergangenen Tagen. Ein Beitrag zur Geschichte Dithmarschens. Paderborn 2011 (= Reproduktion der Ausgabe Itzehoe 1873). S. 29

<sup>1183</sup> vgl. [http://www.nd-gen.de/images/pdf/claussen\\_sf.pdf](http://www.nd-gen.de/images/pdf/claussen_sf.pdf) (14.8.2012)

<sup>1184</sup> vgl. Johann Rist, Es ist doch alles vergänglich. Zitiert in: Dorothea Schröder (Hrsg.), „Ein fürtrefflicher Componist und Organist zu Lübeck“: Dieterich Buxtehude (1637-1707). Lübeck o.J. S. 40

<sup>1185</sup> vgl. Trauerkonzert „*Selig sind die Todten: Ehren-Gedächtniß Oder Begräbniß-Music*“ 1677

Die Besetzung der Trauerkantate ist mit „à 8: 4 Voce 4 Instrumenti“ angegeben; die einzelnen Stimmen sind mit Cantus, Altus, Tenor und Bassus, dazu Bracchio 1-3, Violino fagotto sowie Basso continuo besetzt.

Das Trauerkonzert beginnt mit der instrumentalen "*Simphonia*"; durchgehend homophon und tutti-besetzt ist sie geprägt durch den dunklen Klang der tiefen Streichinstrumente. In getragendem Duktus und aller Kürze wird in deutlich getrennten Abschnitten ein interessantes Wechselspiel zwischen Dur und Moll entfaltet. Becker nutzt vor allem übergebundene Töne, um über eine Reihe dissonanter Klänge die entsprechenden Schlüsse zu erreichen (z.B. T. 4-5), daneben entstehen kalkulierte Spannungsmomente durch Pausen (z.B. T. 15), die aber auch die Wirkung der *Suspiratio* nutzen. Diese instrumentale Einleitung führt nicht in die Motivik des Eingangschores ein, vielmehr stimmt sie auf den Text des geistlichen Konzertes ein.

Der Eingangschor, der als Schlusschor (bis T. 45) wiederholt wird<sup>1186</sup>, beginnt als vokales Fugato mit Bc-Begleitung. Das c-moll-Thema beginnt im Cantus mit einem aufsteigenden Dreiklangsmotiv im Sinne eines aufstrebenden Bogens, der wohl den mit großem Schwung erreichten „Gewinn“ verdeutlichen soll: Das Wort „großer“ wird durch den Taktschwerpunkt hervorgehoben, die interne Textwiederholung („ein großer“) verstärkt diesen Akzent zusätzlich. Mit Erreichen des Zieltones c'' (T. 3) und Abschluss der Textphrase beginnt die erwartete, dann aber ungewöhnliche Beantwortung durch den Tenor: Sie beginnt in der Mitte des Taktes und lässt somit eine Verschiebung der Textschwerpunkte entstehen, überdies beginnt sie tonal, verlässt jedoch mit dem F in T. 5 (statt Fis) das scheinbar gewählte Schema: Hier wird die Silbe „gro- (ßer)“ noch weiter ausgedehnt, so dass der Themeneinsatz einen halben Takt länger dauert und auch dessen Beantwortung die halbtaktige Verschiebung aufnimmt. Der Bass-Einsatz wiederholt den Dux des Cantus und ermöglicht – solchermaßen halbtaktig verschoben – den Einsatz der Altstimme auf Schlag 1, wobei dieser – als reale Beantwortung konzipiert – in f-moll endet. Die Fugato-Passage bis Takt 11 des Eingangschores endet mit einer kurzen Generalpause (T. 11) im Sinne einer *Suspiratio* und kadenziiert nach Es-Dur; die Textfortführung ist als aufsteigende Sequenz

---

<sup>1186</sup> Das entsprechende Zeichen findet sich in eindeutig zu verstehender Weise in der Bass- und der 2. Viola-Stimme.

eines auftaktigen Motivs gestaltet, welches das Wort „selig“ besonders betont. Mit „und lasset ihm genügen“ wird dieser Vokalteil in einen Zwischenschluss geführt.

Der Instrumentaleinsatz imitiert das vokale Fugato und wird in T. 29 von einem neuerlichen Vokaleinsatz abgelöst, der jedoch nach wenigen Takten den Rhythmus des „wer gottselig ist“ aufgreift: Blockartige Tutti-Einsätze, die aufsteigend sequenzieren, werden durch Generalpausen getrennt; statt der vorherigen, in Sekundsritten absteigenden Motive wirken nun Tonwiederholungen umso eindringlicher, da sie dreimal wiederholt werden. Breit angelegt endet die Textpassage und leitet zum Schlusstext des ersten Abschnittes über: „Es ist ein grosser Gewinn“.

Der zweite Abschnitt ist bis T. 64 als durchbrochener Satz angelegt und wirkt durch Punktierungen und Sechzehntel deutlich bewegter; durch syllabische Vertonung und interne Textwiederholungen werden besonders die Worte „haben“ und „offenbar“ hervorgehoben. Besonders verdeutlicht Becker aber das „nichts“: Es gibt keine längeren Ligaturen, vielmehr wird die Passage durch Pausen, kurze Einwürfe und geringstimmige Besetzung gekennzeichnet; am auffälligsten wird dies in T. 51-52 bzw. T. 60-61, wenn die Komposition nur noch aus „nichts“ und Pausen besteht. An den Beginn des Satzes wird kurzfristig mit einem bewegteren Motiv, das durch den fallenden Dreiklang eine gewisse Verwandtschaft zu dem Anfangsmotiv erkennen lässt, erinnert, um dann in T. 67 im Tutti einen Zwischenschluss zu erreichen. Nun scheint sich der „sparsame“ Satz zu wiederholen, der aber im zweiten Anlauf nach und nach zur Vollstimmigkeit anwächst. Wiederum legt Becker auf die Ausdeutung von „nichts“ besonderen Wert (T. 84): Alle Stimmen – mit Ausnahme des Altus – skandieren dieses Wort von Pausen unterbrochen, jeweils um ein Viertel versetzt singt nun die Alt-Stimme allein, quasi in die Pausen hinein, ihr „nichts“, bis schließlich eine halbtaktige Pause in allen Stimmen die Leere umso deutlicher macht.

Es folgen nun die sechs Strophen der „Traur-Ode“, die Becker jeweils eigen, also nicht wie ein Strophenlied vertont. Die ersten fünf Strophen werden in ihrem Textteil durch ein bzw. zwei Singstimmen mit Bc-Begleitung vorgetragen, ein instrumentales Nachspiel folgt; dieses ist in Strophe 1, 2, 4 und 5 identisch, in Strophe 3 variiert es aufgrund des vorgeschriebenen 3/2-Taktes.

Die vom Cantus vorgetragene 1. Strophe weicht in Beckers Vertonung geringfügig von der gedruckten Textvorlage ab („mit allen Sinnen bist bekümmert“ statt „mit Herz und Sinnen dich bekümmerst“); auffällig ist die rhythmische Besonderheit in T. 1 + 2 und 9 + 10: Hier wird in der Melodie jeweils eine Sechzehntel an das letzte Viertel des Taktes angebunden, die wie ein Vorschlag wirkt und eine außerordentlichen Akzentuierung in dem ansonsten unauffälligen Satz darstellt. Strophe 2 wird vom Tenor gesungen, der diese rhythmische Eigenheit der 1. Strophe noch einmal aufgreift und damit „verfluchen“ hervorhebt; auch hier stimmen die Texte nicht überein: Becker vertont „der dich zu der Höllen führt“, gedruckt wurde „weil er zu der Höllen führt“. Strophe 3 wurde passenderweise im Dreiermetrum komponiert, der pastorale Charakter ist aber auch der inhaltlichen Unterscheidung zu Strophe 1 und 2 zuzurechnen: War zunächst von „hassen“ und „verfluchen“ die Rede, so folgt nun die Besinnung auf das eigentliche Ziel: „Mein Gewinn ist Gott im Himmel“. Die Bass-Stimme übernimmt Strophe 4, die wieder zum 4/4-Takt zurückkehrt; auch hier eine Abweichung vom vorgegebenen Text: „Drum weg Welt“ statt „Weg o Welt“. Die 5. Strophe verbindet Cantus und Tenor zum kanonisch angelegten Duett, das aber bereits nach zwei Takten durch Binnenwiederholung des Textes in die Homophonie mündet; die zweite Zeile beginnt ähnlich, doch wird „gute Nacht“ wie ein gegenseitiges Zurufen mehrfach wiederholt; die Schlusszeile vollführt diese Idee des fugierten Einsatzes innerhalb von je drei Takten zweimal und betont so das Reimschema der Strophe: ababcc<sup>1187</sup>. Auch in dieser Strophe verändert Becker den Text der „Traur-Ode“: statt „als was meinen Leib umhüllet“ vertont er „als daß mich der Sarg umhüllet“. Die letzte Strophe wird zunächst vom Bass, diesmal jedoch mit Begleitung durch alle Instrumente, vorgetragen, das instrumentale Nachspiel entfällt, dafür wiederholen Singstimme und Instrumente die letzten vier Takte im piano, bevor sich eine Tutti-Strophe anschließt, die den Text der soeben erklingenden 6. Strophe wiederholt; die Melodie des choralartigen homophonen Satzes, die im Cantus liegt, greift die Weise der vom Tenor gesungenen 2. Strophe auf. Hier griff Becker am auffälligsten in den vorgegebenen Text ein:

*Meine theur-erkaufte Seele  
lebt bey Jesu, ihrem Gott*

*Nun du theur erlöste Seele,  
tritt zu Jesu, deinem Gott,*

<sup>1187</sup> auch als „barocke Liedstrophe“ bezeichnet. Vgl. Anthony J. Harper, Zur Verbreitung und Rezeption des weltlichen Liedes um 1640 in Mittel- und Norddeutschland. In: Gudrun Busch u.a. (Hrsg.), Studien zum deutschen weltlichen Kunstlied des 17. und 18. Jahrhunderts. Amsterdam 1992. S. 35-52. S. 37

*Muß mein Leib ins Grabes-Höle,  
ruht er doch ohn Qual und Noth  
Gott wird wieder, nach Vergnügen,  
Seel und Leib zusammen fügen.*

*muß der Leib ins Grabes Höle,  
Ey, was hat er da für Noth,  
Gott wird wieder nach Vergnügen,  
Seel und Leib zusammen fügen.*

Beim Vergleich der beiden Versionen wird deutlich, dass es sich bei diesen Texteingriffen um Absicht und nicht um versehentlich begangene Fehler handelt, vielmehr wurde die lyrische Vorlage der Situation, in der sie erklingen sollte, angepasst: Es spricht nicht mehr der Dichter von sich selbst („*muß mein Leib in Grabes-Höle*“), vielmehr wird der Verstorbene, der nun vom „*Sarg umbhüllet*“ bestattet wird, mehr noch, seine „*theur erlöste Seele*“ quasi direkt angesprochen (wie in Strophe 1: „*der dich zur Höllen führt*“).

Becker gestaltete diese Trauerkantate aufwendiger als die aus dem Jahr 1677, indem er den einzelnen Strophen jeweils eigene Melodien zuordnete, doch liegt auch bei dieser Komposition die Besonderheit in sinnreich eingesetzten musikalischen Figuren wie der Umsetzung des „nichts“. Andere Textdeutungen wie eine aufwärts gerichtete Figur zum Text „*tritt zu Jesu*“ (Str. 6, T. 3), Spizentöne auf „*Himmel*“ (Str. 2, T. 12) oder auch der Einsatz von Chromatik auf „*Sünde, Höll und Todt*“ (Str. 4, T. 3/4) sind für Becker wie auch für andere Komponisten seiner Zeit die gewohnten und üblichen Mittel der Textinterpretation. Auch Beckers zweites Trauerkonzert darf als Gelegenheitsmusik im besten Sinne verstanden werden: Text wie Musik entsprechen dem Anlass.

## **2. Ratskantate: „Ariae à 4 – Hamburg war bey guten Tagen“**

Der Anlass der Komposition, das auf dem Titelblatt genannte „*gewöhnliche Freuden-Fest*“ am 21. Februar 1678, war vermutlich das üblicherweise an diesem Tag begangene Festessen<sup>1188</sup> – das „*Petri-Mahl*“ – auf Einladung des Rates<sup>1189</sup>. Mit diesem „*Convivium*“ wurde das Ende des Winterfahrverbots für die See-Schiffahrt gefeiert, welches seit 1403 zwischen Martini (11.11.) und Petri Stuhlfeier (22.2.) eingehalten wurde<sup>1190</sup>; beim einfachen Volk als Verabschiedung der am nächsten Tag ausfahrenden Seeleute begangen, war der 21. Februar in Hamburg, aber auch anderen Hansestädten ein Höhepunkt des gesellschaftlichen Lebens, bei dem vor allem die Kaufmannsvereinigung feierte. Der 22. Februar galt üblicherweise als

<sup>1188</sup> vgl. E.Kleßmann, , Geschichte der Stadt Hamburg. S. 229

<sup>1189</sup> laut telephonischer Auskunft des Staatsarchivs Hamburg

<sup>1190</sup> vgl. Walther Vogel, Geschichte der deutschen Seeschiffahrt. Berlin 1915. S. 510

Termin für die Ratswahl oder für einen sonstigen Wechsel der Ämter<sup>1191</sup>, wobei die Übernahme des Bischofsamtes durch Petrus als Vorbild und Legitimation gleichermaßen verstanden wurde. Interessanterweise fand seit 1356 bereits kurz darauf, am 24.2., ein weiteres Festmahl, das „Matthiae-Mahl“<sup>1192</sup> statt, bei dem ebenfalls auf Einladung des Rates Ehrengäste in den prunkvoll dekorierten Ratssaal des Rathauses eingeladen wurden, um sich dort – einem strengen Protokoll folgend – in das goldene Buch der Stadt einzutragen und danach ein Festessen einzunehmen; eine Regel für diese Festlichkeit lautete allerdings, dass sie nur begangen wurde, „wenn die Zeitläufe es erlauben“<sup>1193</sup>, wohingegen das Ende des Winterfahrverbotes von keinerlei Beschränkungen betroffen war. Das von Barthold Heinrich Brockes 1709 veröffentlichte Lobgedicht „*Der vergnügte Elb-Strom*“, das den Angaben zufolge „*musicalisch vorgestellt*“ wurde, nennt als Anlass beide Feiern: „*das jährliche Petri-Mahl am 21. und 24. Febr. 1709*“<sup>1194</sup>.

Es scheint denkbar, dass mit der im Gedicht angesprochenen „*trüben Wolcke*“ der in relativer Nähe Hamburgs ausgetragenen „Nordische Krieg“ gemeint war, weshalb auch das Matthiae-Mahl eventuell nicht stattfand, ebenso können aber auch interne Konflikte gemeint sein: Im November 1677 waren im Rahmen des „Windischgrätzer Rezesses“<sup>1195</sup>, der auf Vermittlung des vom Kaiser beauftragten Gottlieb Graf von Windischgrätz (1630-1695; Mitglied der *Fruchtbringenden Gesellschaft*: „*der Kühne*“) zustande gekommen war, die Machtkämpfe zwischen Rat und Bürgerschaft der Stadt beendet worden und die Oberalten sowie der Ratsherr Nikolaus Krull suspendiert worden<sup>1196</sup>. Die Feierlichkeiten werden vermutlich von Ernennungen und der Hoffnung auf eine bessere Zusammenarbeit geprägt gewesen sein.

Der Verfasser des Gedichts wird nicht genannt, zu vermuten ist wegen der Anspielungen auf die Situation Hamburgs ein Zeit- und Ortsgenosse Beckers, etwa ein Mitglied der

---

<sup>1191</sup> vgl. ohne Verfasser, Von der Rathswahl und Rathsverfassung zu Hamburg vor dem Wahlrecesse v.J.1663. In: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte. 3. Band. Hamburg 1851. S. 281-347. S. 312

<sup>1192</sup> Für diese Festlichkeit hatte Georg Philipp Telemann 1724 eine Tafelmusik komponiert.

<sup>1193</sup> [www.hamburg.de/matthiaemahl/](http://www.hamburg.de/matthiaemahl/) (3.6.2012)

<sup>1194</sup> vgl. <http://digitale.bibliothek.uni-halle.de/vd18/content/pageview/2762563> (22.1.2013)

<sup>1195</sup> auch: Wischgrätzer Rezess

<sup>1196</sup> vgl. Bernhard Pabst, Die Familie Anckelmann in Hamburg und Leipzig. Gelehrte, Rats- und Handelsherren. Teil 3. Berlin 2007. S. 121



„Hamburger Liederschule“<sup>1197</sup> oder ein Textdichter wie Lucas von Bostel (1649–1716), der als Ratsherr und späterer Bürgermeister gute Kontakte zum Rat der Stadt hatte, um die internen Schwierigkeiten wusste, aber auch als Dichter Kontakt zur neugegründeten Oper hatte<sup>1198</sup>. Denkbar ist aber auch Gottlieb Graf von Windischgrätz selbst oder ein ihm nahestehender Dichter: Windischgrätz hatte sich nicht nur als Politiker und Diplomat einen Namen gemacht, sondern auch als Verfasser von Sonetten und Zeitgedichten; er war eng verbunden mit Sigmund von Birken (1626-1681) und hatte sich für dessen Aufnahme in die „Fruchtbringende Gesellschaft“ eingesetzt („der Erwachsene“). Beider Briefwechsel gilt nach Angaben des DFG-Projektes „Birken-Edition“ als „eine einzigartige Dokumentation der Rolle, welche Literatur und Literaten im Sozialgefüge der Gesellschaft des 17. Jahrhunderts spielen konnten“<sup>1199</sup>. Da Birken wiederum auch in engem Austausch mit anderen Dichtern stand, ist es durchaus vorstellbar, dass ein Mitglied der „Fruchtbringenden Gesellschaft“ als Verfasser in Frage kommt.

Die Andeutungen beziehen sich offenkundig auf Hamburgs Geschichte: Vom Dreißigjährigen Krieg verschont erlebte die Stadt als Hauptvertriebszentrum für den Handel mit englischen, holländischen und französischen Waren eine wirtschaftliche Blütezeit, Kriegsflüchtlinge fanden hier nicht nur Zuflucht, sondern auch die Möglichkeit, sich dauerhaft niederzulassen und wirtschaftlich wie kulturell Einfluss zu nehmen; die von Bürgerstolz und Weltoffenheit geprägte Stimmung begünstigte auch die Gründung der ersten deutschen Oper 1678. Doch diese Blütezeit neigte sich bereits ihrem Ende zu: Die Neutralität Hamburgs in den Auseinandersetzungen des 17. Jahrhunderts hatte zwar Konflikte mit Dänemark nicht verhindern können, so befürchtete man mehrmals die Erstürmung der Stadt durch Christian V., doch die Stadt blieb verschont<sup>1200</sup>, auch gab es eine Garantieakte zwischen Schweden und Hamburg, die die Stadt schützen sollte, aber wegen der erklärten Neutralität nicht bekannt werden sollte<sup>1201</sup>, dennoch wurde die Unabhängigkeit, die Hamburg auch nach dem Dreißigjährigen

---

<sup>1197</sup> vgl. Kurt Stephenson, Hamburg. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Band 56. Kassel u.a. 1956. S. 1386 – 1415, S. 1393

<sup>1198</sup> vgl. Werner Kayser (Hrsg.), Hamburger Bücher 1491-1850. Aus der Hamburgensien-Sammlung der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. Hamburg 1973. S. 11

<sup>1199</sup> [http://www.phil.uni-passau.de/projekt-birken/FFN\\_DFG.html](http://www.phil.uni-passau.de/projekt-birken/FFN_DFG.html) (9.8.2012)

<sup>1200</sup> vgl. Isabelle Pantel, Die hamburgische Neutralität im Siebenjährigen Krieg. Diss. Hamburg 2010. S. 1

<sup>1201</sup> vgl. Heiko Droste, Hamburg – Zentrum der schwedischen Außenbeziehungen im 17. Jahrhundert. In: Ivo Asmus u.a. (Hrsg.), Gemeinsame Bekannte. Schweden und Deutschland in der frühen Neuzeit. Münster 2003. S. 65-82. S. 5

Krieg bewahrt hatte, vor allem durch Dänemark gefährdet: Altona vor den Toren Hamburgs gehörte seit 1640 zum Herzogtum Holstein und stand damit unter dänischer Herrschaft, seit 1664 mit Stadtrecht ausgestattet wurde der Hafen als Konkurrenz zu Hamburg ausgebaut. Dazu bedrohten die Pestepidemie von 1668 sowie innenpolitische Unruhen die weitere Entwicklung der Stadt. In dieser Situation verfasste der anonyme Autor sein Gedicht auf Hamburg:

1. *Hamburg war bey guten Tagen/  
In des Glückes Schoß getragen/  
Und nach eigenem Wunsch ergetzt:  
Damahls musste Gottes Seegen  
Sich zu unsern Füßen legen/  
Und vertreiben/ was verletzt.*
2. *Weil nun ein trübe Wolcke/  
Gleich dem andern Teutschen Volcke/  
Über unsren Häuptern steht;  
Sol darumb der Muth denn sincken/  
Und in diesem Sturm ertrincken?  
Nein/ die böse Zeit vergeht.*
3. *Heute bringt die Purpur-Sonne  
Schon ein wenig Freud' und Wonne  
Auf das alte Herren-Fest/  
Da des milden Himmels Güte  
Bey dem Regen eine Blüte  
Dennoch wieder sehen lässt.*
4. *Wen des Tages Last erhitzt/  
Wer von seiner Arbeit schwitzt/  
Den erfreut die Abend-Rhu;  
Welche Sich ein Jahr-lang mühen/  
Und am Joch der Sorgen ziehen/  
Denen kömmt ein Lust-Tag zu.*
5. *Was die Obrigkeit gedencket/  
Das muß seyn von Gott gelencket/  
Wie die Schiffe vom Magnet:  
Wer dem Höchsten nicht vertrauet/  
Und auff schlipffrig Glück nur bauet/  
Dem zergeht/ was er begeh.*
6. *Gottes Krafft ereugt sich mächtig/  
Wenn die Ober-Leut' einträchtig*

- Auffs gemeine Beste sehn:  
Die Gerechtigkeit wird müssen  
Den verlangten Friede küssen/  
Und im vollen Schwange gehn.*
7. *Gott / du wollest alle Morgen/  
Als der Grund-Herr/ selbst versorgen  
Unsere Seulen von der Stadt:  
Halt die Starcken / stütz die Schwachen/  
Daß sie deinen Bau bewachen/  
Nach wie vor / mit Rath und That.*
8. *Über dieses/ Herr/ vergönne  
Daß ein Jeder bleiben könne  
Unter seinem Feigenbaum:  
Denn so wird der Alt'und Junge/  
Dir zum Lobe/ seine Zunge  
Frisch erheben an dem Gaum.*

Das achtstrophige Gedicht, inhaltlich unter drei Blickpunkten zu erfassen, erinnert zunächst an die erfolgreiche Vergangenheit (Strophe 1), und versucht, aus ihr Hoffnung für die Stadt in ihrer gegenwärtigen schwierigen Lage zu gewinnen (Strophe 2-3). Für deren Bewältigung nennen die Strophen 4–6 wichtige Voraussetzungen (Arbeitsamkeit, weises Regiment, Eintracht) und die Strophen 7 und 8 schließen als Gebet ab. Der Dichter nutzt dazu volkstümlich wirkende Schweifreime mit vier Hebungen je Zeile, wobei die paarigen Reime weiblich, die Zwischenzeilen männlich enden; diesem Sprachrhythmus wird in der Vertonung entsprochen: zwei Viertelnoten für die weiblichen Endungen, eine halbe Note für die männliche.

Die Besetzung ist mit Alt, Tenor, zwei Violinen und Basso continuo denkbar sparsam. Der Text, der im Druck der Vertonung vorangestellt ist, wird den Strophen entsprechend zwischen den Singstimmen aufgeteilt: Der Tenor übernimmt Strophe 1, 4 und 7, die Altstimme die 2. und 5. Strophe; die Strophen 3, 6 und 8 werden von beiden Singstimmen gemeinsam vorgetragen. Diese Aufteilung entspricht der inhaltlichen Dreiteiligkeit: Die Vokalsätze von Tenor, Alt und Duett, stets mit den Sätzen angefügten identischen Ritornellen, bilden jeweils die Strophenfolge in jedem der drei Blöcke. Als Eröffnung dient eine instrumentale Sonata.

Diese instrumentale Einleitung nimmt in der Gesamtkomposition eine Sonderrolle ein: Sind Strophen wie Ritornelle durch homophone, klar gegliederte Abschnitte gekennzeichnet, so wirkt die Einleitung im tänzerischen 6/4-Takt polyphon und durch ihre Ausdehnung (17 Takte) auch gewichtiger. Becker beginnt diesen Satz fugenartig; sein Thema ist durch den wiederholten Quintfall charakterisiert. Die Beantwortung erfolgt tonal. Was wie eine Fuge beginnt, geht aber mit Ende des 2. Themeneinsatzes (T. 5) in einen weitgehend homorhythmischen Teil mit kaum erkennbaren thematischen Bezügen über. In Takt 9 wird eine Art Zwischenschluß erreicht (C-Dur auf Zählzeit 4), die Fortführung der 2. Violinstimme aus dem C-Dur-Akkord heraus erinnert mit der abwärtsgerichteten Intervallfolge Sekunde – Quinte an das Thema, doch greift Violine 1 nur die Intervallfolge Aufwärts-Terz – Abwärtssekunde auf: Der knapp imitierende Einsatz mündet rasch in einen neuen Zwischenschluß (a-moll in T. 12), der gleichzeitig den Beginn des Schlußteils markiert. Der Anfang der Einleitung wird mit verteilten Rollen wiederholt: Violine 1 mit dem Comes, Violine 2 antwortet mit dem Dux, die letzten beiden Takte schließen mit ruhigeren Notenwerten kadenzartig diese Einleitung ab.

Becker erreicht mit dieser Form der instrumentalen Einleitung mehrere Ziele: Die Violinen können sich mehr entfalten als in den Ritornellen, der tänzerische Charakter kontrastiert zum Duktus der Arie, das Interesse der Zuhörer wird durch einen musikalisch etwas reicheren Satz geweckt.

Die Tenormelodie ist zweitaktig je Gedichtstrophe gegliedert; der Schweifreim der Vorlage wird insofern aufgegriffen, als die paarigen Zeilen mit Tonrepetitionen in Viertelnoten beginnen, die Zwischenzeilen hingegen mit einer Aufwärtssekunde (in Takt 22 als Melisma). Abweichungen von der völlig gleichmäßigen Silbendeklamation (in Vierteln) sind minimal; die Punktierung in Takt 19 verlässt dieses Gleichmaß und betont das Wort „*guten* (Tagen)“. Eine weitere sinnreiche Hervorhebung erfährt das Wort „*Gottes*“ (T. 25) auf dem Spitzenton d'. Die jeweils am Zeilenende erreichten Harmonien beschreiben einen Bogen von a-moll über C-Dur, E-dur, G-Dur (wobei an dieser höchsten Stelle des Harmoniebogens beziehungsreich das Wort „*Segen*“ steht) zurück über e-moll nach a-moll.

Die von der Altstimme gesungenen Strophen wirken bewegter, was zum einen an den kürzeren Notenwerten der Continuostimme liegt, zum anderen an den harmonischen

Durchgängen am Ende der einzelnen Zeilen: Vergleicht man beispielsweise Takt 25 mit Takt 45, so erkennt man in beiden Singstimmen ähnliche Elemente: Tonrepetition am Anfang und Ende des Taktes (in der Altstimme hat cis Wechseltoncharakter) sowie Achtelwerte auf Zählzeit 2; während jedoch in der Tenorstrophe zwei halbe Noten der Continuostimme lediglich den Wechsel von D-Dur nach G-Dur begleiten, verlangt die Bezifferung in der Altstrophe den Wechsel von Quintsextakkord (e-moll + Septime) über Durvariante (A-Dur) hin zur Subdominante (d-moll) und deren Durvariante (D-Dur; „6“ muss ergänzt werden; siehe Noten-Anlage). Trotz des Textes („*trübe Wolcke*“, „*Sturm*“) komponiert Becker nicht in vordergründiger Bildlichkeit eine in moll gehaltene Melodie – es soll vielmehr vermieden werden, den „*Muth (...) sincken*“ zu lassen; erst die Schlußakte wenden sich zur Grundtonart a-moll zurück.

Altstimme und Continuo-Stimme sind nicht nur für die Solo-Strophen konzipiert, sondern auch für die Duette mit dem Tenor, während dieser hier eine neue Melodie zugewiesen bekommt. In ihrer Anpassung an den Sprachrhythmus ähneln die Duett-Strophen den übrigen; die Bewegung innerhalb dieser ist aber gesteigert (punktierte Achtelwerte, T. 59, Tenor, Takte mit durchgängiger Achtelbewegung, T. 60 + 66).

Das nach jeder Strophe erklingende achttaktige Instrumental-Ritornell aus vier Takten und deren echoartiger Wiederholung ist gekennzeichnet von rhythmischer Schlichtheit und wirkt entscheidend durch die harmonische Bewegung, zumal bei unterschiedlich häufiger Wiederholung der einzelnen Töne. Die chromatische Fortschreitung der Basso continuo-Stimme und die erst auf Zählzeit 4 ebenfalls abwärtsschreitende V 1-Stimme bewirken spannungsreiche Septakkorde, die sich durch chromatische Rückung auflösen; dieses Prinzip aber wird im dritten Ritornelltakt (T. 32) unterbrochen.

Die „*Ariae a 4*“ ist als vermutlich als Auftragskomposition entstanden. In ihr suchte Becker offenbar eine denkbar schlichte, leicht auszuführende und wohl vor allem durchgehend textverständliche Lösung. Sie gelang ihm zweifellos und ist nicht ohne Reiz. Es spricht für Beckers Stellung als Direktor der Ratsmusik, dass seine Ratskantate für die Feierlichkeiten des Petrimahles gedruckt und wohl auch in diesem Rahmen aufgeführt wurde.

## IV. Veröffentlichungen im Selbstverlag

### 1. Komponisten als Verleger

Die zu Lebzeiten gedruckten und heute noch erhaltenen Sammlungen instrumentaler Sonaten und Suiten Beckers – „*Musicalische Frühlings-Früchte (...)*“ und „*Erster Theil zweystimmiger Sonaten und Suiten (...)*“ – zählen zu den wichtigen Instrumentalwerken norddeutscher Komponisten im 17. Jahrhundert<sup>1202</sup>; beide sind dem Rat der Stadt Hamburg gewidmet. 1679 veröffentlichte Becker den „*Ander Theil zwey-Stimmiger Sonaten und Suiten (...)*“, von dem bis 1945 noch die Bc-Stimme in der Hamburger Staatsbibliothek erhalten war; dieser Sammlung sind nach Angaben Gustav Focks auch die von Eitner und Walther erwähnten „*Sonaten für 1 V, 1 Viol di Gamba und den General-Bass über Chorallieder*“<sup>1203</sup> zuzurechnen<sup>1204</sup>. Im Vorwort zum „*Ersten Theil (...)*“ benennt Becker diese als ein „*Neben-Werck*“ und kündigt eine Fortsetzung der mit den „*Frühlings-Früchten*“ begonnenen Sammlung an: „*(...) biß meine Sommer- und Herbst-Früchte, welche allbereit auch fertig, mit Gott erfolgen werden.*“<sup>1205</sup>

In einer Zeit, da sich das kompositorische Schaffen insofern wandelte, als die Werke einerseits bezüglich ihrer Form, Sprache und auch Besetzungen auf die jeweiligen spezifischen Anforderungen ihrer Aufführung abgestimmt wurden und somit das Aufführungsmaterial vor allem örtlich begrenzt benötigt wurde, andererseits aber auch insgesamt umfangreichere Kompositionen vorlagen, verlagerte sich die Veröffentlichung auf Handschriften; gedruckt wurden vor allem Werke, die diesen Beschränkungen scheinbar nicht unterworfen waren<sup>1206</sup>, so zum Beispiel Gelegenheitswerke wie Musik anlässlich einer Bestattung.

Das führte einerseits zur Entstehung ausgedehnter Handschriftensammlungen wie der Düben-Sammlung, andererseits betätigten sich Komponisten auch als Verleger: Neben der Überlegung, dass diese Doppelfunktion auch wirtschaftlich ein besseres Resultat ergeben

---

<sup>1202</sup> vgl. G. Fock, „Becker“. Sp. 1485 und: William S. Newman, *The Sonata in the Baroque Era*. Chapel Hill 1959, S. 245 f.

<sup>1203</sup> vgl. Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*. 1. Band. S. 399

<sup>1204</sup> vgl. Ulf Grapenthin, Vorwort zu Hans Bergmann und Ulf Grapenthin (Hrsg.), *Diederich Becker. Musicalische Frühlings-Früchte (1668) und Hamburger Handschrift. Das Erbe deutscher Musik*, Band 110. Kassel 1995, S. VII

<sup>1205</sup> Vorrede zu „*Erster Theil*“. Siehe Anlage

<sup>1206</sup> vgl. F. Krummacher, *Musik des Ostseeraums*. S. 158

konnte<sup>1207</sup>, hatten viele Komponisten auch Schwierigkeiten, einen entsprechenden Verleger zu finden<sup>1208</sup>; infolgedessen blieb für sie die eigene Veröffentlichung der einzige Weg, wenn ihre Werke gedruckt und somit verbreitet werden sollten<sup>1209</sup>. Diedrich Becker gehörte wohl zu den Komponisten, die durch Drucklegung ihrer Werke ihrer Befähigung als Komponist Ausdruck verleihen wollten und mit Nachdruck auf ihre Stellung innerhalb eines bestimmten Wirkungskreises hinweisen wollten<sup>1210</sup>: Er hatte 1667 die Stelle von Johann Schop als Leiter der Ratsmusik übernommen<sup>1211</sup>, auf den er auch in seiner Widmung zu den „*Musicalischen Frühlings-Früchten*“ lobend verweist:

*„(...) der weyland Fürtreffliche und nunmehr in Gott ruhende Johann Schop / welcher mit unverdrossenen Fleisse die Hamburgische Instrumental-Music in gutes Auffnehmen gebracht / auch seiner Kunst und Arbeit halber bey hohen Potentaten und anderen Standes=Persohnen sonderlich beliebt gewesen / und der Nach=Welt ein gut Gedächtniß seiner Tugend hinterlassen“<sup>1212</sup>*

Außer als Ratsmusikant wollte Becker sich wohl auch als Komponist in die Nachfolge von Johann Schop stellen:

*„(...) diesem wohlberühmten Schopen allhier unwürdig succediret habe / So werde ich vermittelst Göttlicher Hülffe auch dahin geflissen seyn / daß ich denselben nach meinem empfangenen Talent zu Gottes Ehren imitire / und also diese mir conferirte Stelle nicht umbsonst betrete: wie ich dann in gegenwertigen wohlgemeinten Wercklein mich deßfalls geübet / und solches zu Bezeugung meiner guten intention in öffentlichen Druck gegeben habe (...)“<sup>1213</sup>*

Becker hatte mit seiner Entscheidung, seine Komposition drucken zu lassen, ein finanzielles Risiko übernommen, denn die Kosten für den Druck wie auch für die Verbreitung lagen bei ihm; es ist denkbar, dass es sich mit der Vorrede an den Rat der Stadt ähnlich wie bei Christoph Bernhards „*Geistlichen Harmonien*“ verhält: Dort wird in der Widmung explicit darauf hingewiesen, dass Bernhard weder seine Fähigkeiten unter Beweis stellen wollte noch um die Gunst oder gar die finanzielle Unterstützung der Widmungsträger bitten wollte, um so die Kosten der gedruckten Ausgabe zu decken – wobei diese Angabe als rhetorisches

---

<sup>1207</sup> vgl. Stephen Rose, The composer as self-publisher. In: Erik Kjellberg (Hrsg.), The Dissemination of Music in Seventeenth-Century Europe. Celebrating the Düben Collection. Berlin 2010. S. 239-260. S. 243

<sup>1208</sup> vgl. S. Rose, Composer. S. 249

<sup>1209</sup> vgl. S. Rose, Composer. S. 243 und S. 247 f.

<sup>1210</sup> vgl. S. Rose, Composer. S. 247

<sup>1211</sup> vgl. FN 402

<sup>1212</sup> Vorrede zu den „*Musicalischen Frühlingsfrüchten*“. Siehe Anlage

<sup>1213</sup> ebd.

Mittel verstanden werden sollte, eben gerade diese Aufgabe zu übernehmen<sup>1214</sup>. Auch Johann Adam Reincken ließ auf eigene Kosten eine Sonaten- und Suitensammlung in Hamburg drucken, „*Hortus musicus*“ (1688), das einzige seine Werke, das zu Lebzeiten im Druck erschien, und widmete es Baron Johann Adolph von Kielmannsegge<sup>1215</sup> (1612-1676), der als Diplomat und Domprobst zu Hamburg, vor allem aber als Eigentümer von vier adligen Gütern über entsprechende finanzielle Mittel verfügt haben dürfte, um den Komponisten Reincken entsprechend zu unterstützen<sup>1216</sup>.

Beckers „*wiewohl unreiffe primitias und Erstlinge*“<sup>1217</sup> waren offenkundig ein (wirtschaftlicher) Erfolg: In der Vorrede zu „*Erster Theil*“ schildert er, dass seine erste Veröffentlichung „*auch in allen Buchladen also abgegangen*“ sei, und 1673 erschien in Antwerpen eine gekürzte zweite Auflage, auf die er in der Vorrede zu der 1674 erschienenen Sammlung „*Erster Theil zwey-Stimmiger Sonaten und Suiten*“ ebenso verweist wie auf eine geplante Weiterführung der „*Musicalischen Frülings-Früchte*“: „*meine Sommer- und Herbst-Früchte / welche allbereit auch fertig*“<sup>1218</sup>.

Diedrich Becker veröffentlichte somit zu Lebzeiten zwei Sammlungen als Verleger, auf seine Rolle wird auf den Titelblättern auch explicit hingewiesen: „*In Verlegung des Autoris (bey welchem es auch zu finden)*“<sup>1219</sup>, die in Antwerpen gedruckten „*Musicalischen Lendt-Vruchten*“ weisen nur auf den Drucker Peeter Phalesius hin.

## 2. Die Musicalischen Frülings-Früchte

Die „*Musicalischen Frülings-Früchte*“, die 1668 im Selbstverlag erschienen, wurden in Hamburg durch Georg Rebenlein gedruckt. Georg Rebenlein d.J. (auch: Jürgen, Georgius; Rebenlinus; 1634-1684?) war ein Sohn des Jakob Rebenlein (?-1662), der 1651 den Schwur auf die Hamburgische Buchdruckerordnung geleistet hatte<sup>1220</sup>; der erste beglaubigte Ratsdrucker ist wohl Georg Jürgen Pape gewesen, der auch für das Gymnasium und das Johanneum druckte: Georg übernahm die Druckerei seines Vaters, als dieser starb, nach

---

<sup>1214</sup> vgl. S. Rose, *Composer*. S. 242

<sup>1215</sup> vgl. Philipp Spitta, *Hortus musicus* von Jean Adam Reinken (...). In: Friedrich Chrysander u.a. (Hrsg.), *Vierteljahreszeitschrift für Musikwissenschaft*. Band 3. 1887. S. 305-323. S. 305 f.

<sup>1216</sup> vgl. auch A. Edler, *Der nordelbische Organist*. S. 272

<sup>1217</sup> Vorrede zu den „*Musicalischen Frülingsfrüchten*“. Siehe Anlage

<sup>1218</sup> Vorrede zu „*Erster Theil zweystimmiger Sonaten und Suiten*“. Siehe Anlage

<sup>1219</sup> Dieser Hinweis ist bei den „*Frülingsfrüchten*“ und dem „*Ersten Theil*“ identisch.

<sup>1220</sup> vgl. C. Reske, *Buchdrucker*. S. 339



anderen Quellen folgt er Pape als Ratsdrucker nach<sup>1221</sup>; in den Jahren 1667-1668 führte er die Druckerei gemeinsam mit seinem Bruder Hans Jakob Rebenlein. Am 18.9.1668 wurde er zum Ratsdrucker der Stadt Hamburg bestellt, nach seinem Tod führte seine Witwe Margaretha geb. Trützen (?-1692) die Druckerei weiter<sup>1222</sup> („*bey seel.Georg Rebenleins Wittwe*“<sup>1223</sup>), bis 1692 Konrad Neumann Nachfolger des Georg Rebenlein wurde<sup>1224</sup>.

Eine zweite, um die reinen Tanzsätze gekürzte Auflage erschien 1673 in Antwerpen unter dem Titel „*Musicalische Lendt-Vruchten*“; sie wurde „*by de Ersghenamen van Peeter Phalesius*“, also von den Erben des Peter Phalesius gedruckt. Peter Phalesius (auch: Pieter, Pierre; Phalèse; um 1510-1573), war ein Buchhändler und Buchdrucker; mit dem Privileg, Noten zu drucken, das er 1552 erhielt, war der Grundstein für seinen Musikverlag gelegt, der von seinem Sohn Pierre d.J. (1550-1629), dessen Tochter Madleine (1586-1650) und den nachfolgenden Erben bis 1669 weitergeführt wurde<sup>1225</sup>. Offenkundig wurde auch noch später der Name des Verlagshauses „Phalesius“ benutzt, denn Beckers „*Lendt-Vruchten*“ erschienen erst 1673. Auf dem Titelblatt fehlt der Hinweis auf Diedrich Becker als Verleger, so dass vor allem mit Hinblick auf die Doppelfunktion des Peeter Phalesius und seiner Erben als Buchdrucker und Buchhändler davon ausgegangen werden kann, dass in diesem Fall die Verlegertätigkeit nicht bei Becker selbst lag.

In der Vorrede, die in der Antwerpener Ausgabe fehlt, führt Becker zunächst die Bedeutung der Musik für die Menschen aus: Sie sei ein „*unschätzbare Gnaden-Geschenck des Allerhöchsten*“, durch die „*wahre Gottseligkeit (...) geübet und vermehret wird*“, doch warnt er auch vor „*Leichtfertigkeit*“ und „*verdammlichem Mißbrauch*“. Im folgenden wird an Johann Schop, Beckers Vorgänger als Leiter der Ratsmusik erinnert, der durch sein virtuoseres Violinspiel bekannt geworden war; Becker betont sowohl Absicht als auch Fähigkeit, Schops würdiger Nachfolger zu sein – er sei „*an Königl. und Fürstl. Höfen, umb in der Music etwas rechtes zu erfahren*“ gewesen und sei „*geflissen (...), daß ich denselben nach meinem*

---

<sup>1221</sup> vgl. Johann Martin Lappenberg, Zur Geschichte der Buchdruckerkunst in Hamburg. Hamburg 1840. S.LX

<sup>1222</sup> vgl. Linda Maria Koldau, Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit. Köln 2005. S. 538

<sup>1223</sup> C. Reske, Buchdrucker. S. 342

<sup>1224</sup> vgl. ebd., S. 341 f.

<sup>1225</sup> vgl. J. Braun, „Phalesius, Pieter“, in: Allgemeine Deutsche Biographie 26 (1888), S. 807-808 [Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd119096765.html?anchor=adb> (20.8.2012)

*empfangenen Talent zu Gottes Ehren imitire“*, und so habe er sich *„in gegenwertigen Wercklein deßfalls geübet“* .

Mit dem Ansinnen, Schop nicht nur als Musiker, sondern auch als Komponist nachzufolgen, stellt sich Becker in die Nachfolge einiger anderer Ratsmusiker, die mit Instrumentalmusik-Sammlungen ein entsprechendes Repertoire – unter anderem für das Ensemble der Hamburger Ratsmusik – schaffen wollten. Bereits 1614 hatte William Brade, der wie Schop und Becker die Ratsmusik geleitet hatte, eine Sammlung *„Newe ausserlesene Paduanen und Galliardn mit 6.Stimmen (...) auff allen Musicalischen Instrumenten und Insonderheit auff Fiolen lieblich zu gebrauchen“* veröffentlicht<sup>1226</sup>, auch Zacharias Füllsack (?-1616) und Christian Hildebrand (?-1650), beide Hamburger Ratsmusiker, gaben *„Paduanen und Galliardn erster Teil“* (1607) heraus, eine Sammlung von Werken deutscher und englischer Komponisten, unter anderem auch zwei Galliardn von Jacob Praetorius.

Auch Johann Schop hatte Sammlungen von Instrumentalwerken veröffentlicht: *„Erster Theil Newer Paduanen, Galliardn, Allmanden, Balletten, Couranten, unnd Canzonen, mit 3,4,5, unnd 6 Stimmen, nebst einem Basso Continuo“* (1633) und *„Ander Theil Newer Paduanen (...)“* (1635) und hatte sich damit in eine Tradition von Komponisten gestellt, die mit ihren Werken nicht nur den eigenen Ruf festigen, sondern auch Werke für verschiedene Anlässe, bei denen die Ratsmusik gefragt war, zur Verfügung stellen wollten<sup>1227</sup>. Und so enthalten die Sammlungen nicht nur komplexer gestaltete Sätze, die sich durch kontrapunktische und imitatorische Techniken hervorheben<sup>1228</sup>, sondern auch stilisierte Tänze; der Klang von Streichinstrumenten wurde wie auch in den früheren Sammlungen bevorzugt<sup>1229</sup>. Innerhalb seiner Sammlung steigert Schop die Stimmenzahl von drei auf sechs Stimmen, was wohl wiederum der Verwendung durch Ratsmusikanten geschuldet ist, konnten sich diese doch beispielsweise durch das Musizieren bei Hochzeiten ein zusätzliches Einkommen verschaffen<sup>1230</sup>; durch mehrere Hochzeitsordnungen waren jedoch ab 1600 diese Feiern in unterschiedliche Kategorien eingeteilt worden, bei denen je nach Stand unterschiedlich viele

---

<sup>1226</sup> vgl. [http://www.dmgga.de/Verzeichnisse/Archivsparten/Verfilmte\\_Sparten/verfilmte\\_sparten.htm](http://www.dmgga.de/Verzeichnisse/Archivsparten/Verfilmte_Sparten/verfilmte_sparten.htm) (21.8.2012)

<sup>1227</sup> vgl. L.Krüger, Musikorganisation. S. 204

<sup>1228</sup> vgl. Arne Spohr, Introduction. In Ders.(Hrsg.), Johann Schop, Erster Theil newer Paduanen. Middleton Wisconsin 2003. S.ix-xvi. S.xi

<sup>1229</sup> vgl. L.Krüger, Musikorganisation. S. 206

<sup>1230</sup> vgl. L.Krüger, Musikorganisation. S. 189 ff.

Musiker engagiert und bezahlt werden durften<sup>1231</sup>. Mit einer Sammlung wie dem von Johann Schop herausgegebenen „Ersten Theil“ konnten also je nach Anlass und Besetzung die passenden Werke musiziert werden.

Schop wie auch Becker hatten ihre Sammlungen als Selbstverleger herausgegeben und dem Rat der Stadt Hamburg gewidmet; während Schop dies aus Dankbarkeit notwendig erscheint („so hab ich auch solcher und anderer mehrerer Ursachen halber nicht umbhin gekönt, E.Herl. und Gst. diß Opusculum unterdienstlich zu offeriren und dediciren“<sup>1232</sup>), so bittet Becker sogar ausdrücklich um den Schutz vor „allerhand unzeitigen Urtheilen, welche offtermahls ehe mit der zungen als dem Verstande gefället werden“.

Die Sammlung der „Musicalischen Frühlings-Früchte“ umfasst Sätze verschiedener Gattungen und Besetzungen, die sich zum Teil – aufgrund gleicher Vorzeichen und Besetzung – in Suiten mit vorangehender Sonata zusammenfassen lassen<sup>1233</sup>.

Nr.	Titel	Vorz.	tonales Zentrum	Besetzung	wirkliche Stimmenanzahl	Fr-Fr <sup>1234</sup>	Mu Lv <sup>1235</sup>
1	Sonata à 3	#	G	V I + II, Ve, Bc	2+1	x	x
2	Sonata à 3	-	G	V I + II, Ve, Bc	2+1	x	x
3	Sonata à 3	-	A	V I + II, Vdg, Bc	3+1	x	x
4	Sonata à 3	-	A	V I + II, Vdg, Bc	3+1	x	x
5	Sonata à 4	bb	C	V I + II, Va, Ve, Bc	3+1	x	x
6	Allmand à 4	bb	C	V I + II, Va, Ve, Bc	3+1	x	-
7	Courant à 4	bb	C	V I + II, Va, Ve, Bc	3+1	x	-
8	Sarband à 4	bb	C	V I + II, Va, Ve, Bc	3+1	x	-
9	Giquae à 4	bb	C	V I + II, Va, Ve, Bc	3+1	x	-
10	Sonata à 4	#	E	V I + II, Va, Ve, Bc	4+1	x	x
11	Allmand à 4	#	E	V I + II, Va, Ve, Bc	4+1	x	-
12	Courant à 4	#	E	V I + II, Va, Ve, Bc	4+1	x	-
13	Sarband à 4	#	E	V I + II, Va, Ve, Bc	4+1	x	-
14	Giquae à 4	#	E	V I + II, Va, Ve, Bc	4+1	x	-
15	Sonata à 5	b	F	V I + II, Va, VdB, Ve, Bc	5+1	x	x
16	Paduana à 5	b	G	V I + II, Va, VdB, Ve, Bc	5+1	x	x
17	Paduana à 5	##	A	V I + II, Va, VdB, Ve, Bc	5+1	x	x

<sup>1231</sup> vgl. L.Krüger, Musikorganisation. S. 190 ff.

<sup>1232</sup> Vorrede zu „Erster Tehil newer Paduanen“. Zitiert nach: A. Spohr, Johann Schop.

<sup>1233</sup> Zur Diskussion über die Zusammengehörigkeit von Sonata und Suite sei auf die Magisterarbeit von U.Grapenthin, Unbekannte Sonaten. S. 19 ff. verwiesen.

<sup>1234</sup> Fr-Fr verwendet als Abkürzung für „Musicalische Frühlings-Früchte“

<sup>1235</sup> Mu Lv verwendet als Abkürzung für „Musicalische Lendt-Vruchten“

18	Sonata à 5	bb	B	V I + II, Va, VdB, Ve, Bc	5+1	x	x
19	Sonata à 5	b	G	V I + II + III + IV, Ve, Bc	5+1	x	x
20	Ariae à 5	##	D	V I + II, Vdg I + II + III, Bc	5+1	x	-
21	Ballet à 5	##	D	V I + II, Vdg I + II + III, Bc	5+1	x	-
22	Sarband à 5	##	D	V I + II, Vdg I + II + III, Bc	5+1	x	-
23	Sonata à 5	#	G	V I + II, Va, VdB, Ve, Bc	4+1	x	x
24	Allmand à 5	#	G	V I + II, Va, VdB, Ve, Bc	4+1	x	-
25	Courant à 5	#	G	V I + II, Va, VdB, Ve, Bc	4+1	x	-
26	Sarband à 5	#	G	V I + II, Va, VdB, Ve, Bc	4+1	x	-
27	Giquae à 5	#	G	V I + II, Va, VdB, Ve, Bc	4+1	x	-
28	Canzon à 4.5	-	C	V I + II, Cor I + II, Ve, Bc	4+1	x	x
29	Brandle à 4 Gay Amener Gavott Courant	-	C	V, Va, VdB, Ve, Bc	3+1	x	-
30	Brandle à 4 Gay Amener Gavott Courant	bb	B	V, Va, VdB, Ve, Bc	3+1	x	-

Die Einzelsätze (Nr. 1-4) sind mit „Sonata“ überschrieben, wobei die Binnengliederung durch Tempo- und Taktwechsel bestimmt wird. In den ersten beiden Sonaten werden die beiden Violinstimmen als Soloinstrumente, die Violone-Stimme in den ruhigeren Satzteilen überwiegend als Basso continuo-Doppelung behandelt, wohingegen in den lebhaften Abschnitten Violinen wie auch Violone als konzertierende Solo-Instrumente geführt werden. In der dritten und vierten „Sonata“ musizieren die beiden Violinen und die Viola da Gamba sowohl in den ruhigen als auch in den bewegteren Abschnitten als gleichberechtigte solistische Stimmen.

Nun folgen zwei Suiten mit vorangestellter Sonata; die Tanzsatzfolge, die nach David Fuller<sup>1236</sup> von Becker selbst erstmals und vorbildgebend in den „Frühlings-Früchten“

<sup>1236</sup> vgl. David Fuller, „Suite“. In: Stanley Sadie (Hrsg.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Band 18. London u.a. 1980. S. 333-350, S. 341

verwendet wurde und die von Mattheson 1739 als verbindlich für die Suite beschrieben wird<sup>1237</sup>, besteht aus Allemande, Courante, Sarabande und Gigue:

*„Die Allemanda [geht] vor der Courante, so wie diese vor der Sarabanda und Gigue her, welche Folge der Melodien [man] mit einem Wort Suite nennet“.*

In der ersten dieser Sonata-Sätze wird die Violone zwar als vierte, oftmals imitierende Stimme geführt, sie ist also den anderen Stimmen gleichgestellt, doch werden ihre Einsätze durch die Basso continuo-Linie gedoppelt; anders im zweiten dieser Sonata-Sätze: Hier musizieren vier Soloinstrumente – 2 Violinen, Viola und Violone – gleichberechtigt, vor allem an den Violone-Einsätzen zeigt sich die selbständige Stellung der Stimme. Die Tanzsätze sind hingegen oberstimmenbetont und homophon angelegt.

Nach diesen Sonata-Suite-Kombinationen folgen Einzelsätze unterschiedlicher Art, deren Gemeinsamkeit in der Anlage für jeweils 5 Instrumente zu sehen ist: Drei Sonaten und die beiden Paduanen für 2 Violinen, 2 Violen und Violone, eine Sonata (Nr. 19) für 4 Violinen und Violone.

In der nun folgenden Suite, der keine Sonata vorangestellt ist, werden den beiden Violinen als Oberstimmen drei Violen da gamba als quasi imitierender Gegenpart gegenübergestellt; die Satzfolge von Ariae, Ballet und Sarband ist insofern irreführend, als es sich bei der „Ariae“ eigentlich um einen dreiteiligen, quasi sonata-artigen Einleitungssatz handelt, der vor allem durch das Wechselspiel von Violinen- und Violagruppe gekennzeichnet ist. Die eigentlichen Tanzsätze „Ballet“ und „Sarband“ zeigen diesen Wechsel nicht, vielmehr variiert Becker hier durch die abschnittsweise erfolgte Reduktion auf den Violenchor und erzeugt so echoartige Einschübe. Auffällig ist hier die Instrumentierung mit drei Violen da gamba, die wiederum auf Beckers Vorliebe für diese dunklere Klangfarbe, aber auch auf seine Tätigkeit als Violist in der Ratsmusik hinweist.

Mit Nr. 23 kehrt Becker zum gewohnten Schema Sonata mit nachfolgender Suite zurück; die Fünfstimmigkeit wird beibehalten, doch zeigt sich die Violone-Stimme als Bc-Doppelung.

Eine Sonderstellung in verschiedener Hinsicht nimmt die „Canzon à 4.5“ (Nr. 28) ein: Erstmals wird ein *Cornetto* (Zink) in Beckers Komposition verlangt, wobei das Cornetto I im

---

<sup>1237</sup> Johann Mattheson, *Der Vollkommene Kapellmeister*. Hamburg 1739, S. 232 (Faksimile-Nachdruck: Documenta Musicologica, Reihe I, Band 5. Kassel 1954)

Stimmbuch der Viola, Cornetto II in dem der Viola da braccio verzeichnet ist, auch nimmt die Canzone als Gattung in den „Frühlings-Früchten“ eine Einzelstellung ein. Besonders auffällig ist jedoch die Bezeichnung „à 4.5“, die wohl auf die Anlage und Stimmverteilung hinweisen will: Doppelchorartig wechseln in rascher Abfolge die homophonen mit den imitierenden Passagen, die fünfte Stimme ist die ohnehin immer vorhandene Basso continuo-Gruppe, so dass für diese Canzone – wie auch für die vorangestellten Nummern 23 bis 28 – festgestellt werden kann, dass sie dem Grunde nach vierstimmig angelegt sind.

Die restlichen beiden Suiten umfassen je fünf Sätze; die bisher vorangestellte Sonata fehlt. Becker verwendet auch nicht mehr die bisherige Tanzsatzfolge, sondern orientiert sich in den beiden letzten Suiten wohl an der alten französischen Tanzsuite: Branle (simple), (Branle) gay und (Branle) a mener, und kombiniert sie mit der Tanzfolge, die am Hofe Ludwigs XIV. üblich war: Branle a mener, Gavot und Courant. Die Besetzung ist zwar mit zwei Violinen, zwei Violen, Violone und Basso continuo angegeben, doch verlaufen die Violinstimmen in Einstimmigkeit, während die Violone wiederum den Basso continuo doppelt. So bestehen die letzten Nummern der Sammlung aus den dreistimmig komponierten Tanzsatzfolgen Brandle, Gay, Amener und Gavott.

Die Gesamtkonzeption der „Musicalischen Frühlings-Früchte“ zeigt eine kalkulierte Anlage: Becker steigert die Stimmzahl konsequent von drei bis zu fünf Stimmen, um dann zum dreistimmigen Satz zurückzukehren, was allerdings zum Teil nicht aus den Bezeichnungen erkennbar ist; hierin ähnelt dieses Werk den Sammlungen von Johann Schop. Die Konzeption scheint noch deutlicher, wenn man die um die reinen Tanzsätze reduzierte Ausgabe „Musicalische Lendtvruchten“ betrachtet, da hier der doppelhörige Kanzonensatz am Ende der Sammlung steht.

Auch fallen blockartig Satzgruppen aus dem Schema Sonata-Suite heraus: Nr. 1-4 als reine Sonatensätze, Nr. 15-19 als vierstimmige Einzelsätze, Nr. 28 als einziger Kanzonensatz mit den anschließenden Nr. 29 + 30 als abweichende Tanzsatzfolgen.

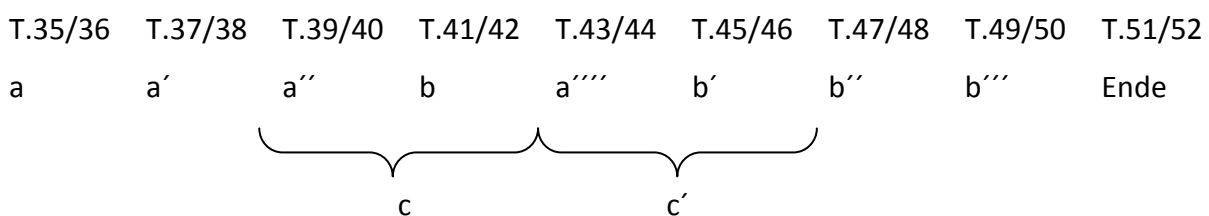
Die harmonische Anlage zeigt eine gewisse Bogenform; unabhängig von den Vorzeichen kann den einzelnen Sätzen ein quasi tonartliches Zentrum zugerechnet werden: Solchermaßen betrachtet geht Becker von G (Nr. 1+2) über A (Nr. 3+4) und C (Nr. 5-9) ab Nr. 10 skalenartig voran: E (Nr. 10-14), F (Nr. 15), G (Nr. 16), A (Nr. 17) und B (Nr. 18), um dann

wiederum, allerdings nicht so konsequent, zurückzukehren: G (Nr. 19), D (Nr. 20-22), G (Nr. 23-27), C (Nr. 28+29) und B (Nr. 30). Betrachtet man hingegen die „*Musicalischen Lendt-Vruchten*“, die als gekürzte Fassung zu verstehen sind, so erscheint die Disposition sinnreicher: Die Stimmenzahl wird von zwei bis zu vier Stimmen erweitert, der doppelhörige Kanzonensatz steht am Ende der Sammlung; die tonalen Zentren wandern bis zu B und steigen im Quintfall über G und C ab.

Die Sonata-Sätze sind durch Takt- und Tempowechsel gegliederte Kompositionen, die ihre innere Bewegung durch den Wechsel zwischen Virtuosität und Klangfülle und durch Imitationstechnik in unterschiedlichster Ausprägung gewinnen. Dabei gibt es ruhige Abschnitte, die überwiegend homophon mit Führung in der Oberstimme gestaltet sind, doch auch Fugato-Einschübe wie beispielsweise am Beginn der Sonata Nr. 4 oder auch in der Sonata Nr. 3 ab T. 37, wo sogar zwei Motive, ein Sprungmotiv und ein Skalenmotiv ineinander verwoben werden. In zwei Sonata-Sätzen (Nr. 2 und Nr. 4) wird der mehrstimmige Satz in einem Mittelteil auf eine virtuos geführte Solo-Stimme und Basso continuo beschränkt; die hier eingeführte Melodielinie wird am Ende von der nächsten Solo-Stimme aufgegriffen und imitiert. Haben alle Stimmen ihre Virtuosität solistisch gezeigt, so werden sie zurück in die Mehrstimmigkeit geführt und verschränken im imitierenden Spiel einzelne Motive miteinander. Becker zeigt besonders in den Sonatensätzen eine Fülle musikalischer Ideen und eine Vielfalt der kompositorischen Bearbeitung, beispielsweise, indem er imitierende und nicht-imitierende Satzteile nebeneinanderstellt: Beispielhaft sei hier der Satz der „*Frühlings-Früchte*“ mit einigen wohlkalkulierten Auffälligkeiten betrachtet.

So beginnt „*Sonata à 3*“ (Nr. 1) mit einem kurzen Eröffnungs-*Adagio*, in dem Becker einen großen, ansteigenden Melodiebogen gestaltet, der nach 5 Takten zunächst in der Ausgangstonart G-Dur verharrt, dann aber nach kurzem Zwischenspiel nach E-Dur führt und durch eine kontrastierende und in quasi zerstückelten Sequenzen langsam fallende Bewegung beantwortet wird. Auffällig ist hierbei die wohldosierte Chromatik: Sowohl die Zwischenkadenz in T. 7 als auch die Schlusskadenz in T. 15 werden in den Basso continuo-Linien durch chromatischen Aufgang eingeleitet; am sinnfälligsten jedoch setzt Becker Chromatik in T. 12 ein, da hier durch Bezifferung und Stimmführung ein Querstand entsteht, der als Bindeglied zwischen der ersten Sequenz (T. 8-12) und deren Fortführung (T. 12-15) fungiert. Das sich anschließende *Allegro* ist als imitierender Satz in realer Beantwortung des durch Tonwieder-

holung geprägten Anfangsmotivs gestaltet, ein zweites Motiv wird ab T. 21 eingeflochten und mit Motiv 1 (ab T. 23 in Violone) kombiniert, bevor das Anfangsmotiv wieder in einer Fugato-Einsatzfolge erklingt (ab T. 27); Becker legt hier einen durchbrochenen Satz vor, der in großem Gegensatz einerseits zu der vorher erklingenden Einleitung mit ihrem großangelegten Melodiebogen und andererseits zu dem nun nachfolgenden homophon gestalteten *Allegro* steht. Dieser Satzteil wirkt durch den 3/2-Takt tänzerisch und wird durch ein viertaktiges *Adagio* geteilt, wobei sich schon im ersten Abschnitt (T. 35-52) auf kleinem Raum wiederum eine durchaus kalkulierte Satzanlage zeigt. Zunächst steigt die Melodie über sechs Takte an, die sich als dreimal zwei Takte rhythmisch entsprechen (a; punktierte Halbe mit Viertel und Halbe, anschließend Synkope durch Halbe und Ganze). Nun kehrt sich der Rhythmus im Kadenztakt (T. 41) scheinbar um, der Zwischenschluss in T. 41 auf D-Dur scheint somit stringent erreicht. Becker kehrt nun zum Anfangsrhythmus zurück, eine variierte Wiederholung der ersten Phrase scheint zu beginnen, doch zeigt sich durch die nun folgenden Takte, dass T. 43-46 als Sequenz von T. 39-42 (c) zu hören sind; die nun folgenden Takte ihrerseits sequenzieren aber wiederum T. 45/46 (b), bis mit T. 51/52 die Schlusswendung erreicht wird.



Die formale Anlage dieses kurzen Satzabschnittes scheint durch rhythmisch korrespondierende Zweitaktgruppen offenkundig zu sein, doch erweist sie sich als ein groß angelegter Bogen mit einem ineinander verschränkten Spiel von Motivzusammenhängen. Die vier eingeschobenen *Adagio*-Takte (T. 53-56) wiederholen wie ein Echo den Rhythmus b und leiten zu einem weiteren *Allegro*-Abschnitt über, der dem Gesamtbogen des ersten *Allegros* zu ähneln scheint, rhythmisch aber gleichförmiger gestaltet ist, da er sich Punktierungen für die Pänultimatakte aufspart. Wiederum spielt Becker mit Korrespondenzen, sequenziert die Abwärtsbewegung dreimal und führt den Satzteil mit einem nach moll gewendeten und chromatisch gefärbten „Echo“ zum abschließenden G-Dur; der Melodieverlauf zeigt überdies einen Rückbezug zum Einleitungsteil, da die T. 61 ff. stark an die T. 8ff. erinnern. Auch das Anfangsmotiv des nun folgenden *Allabreve*-Teils



bezieht sich auf bereits Gehörtes: Dreimalige Tonwiederholung mit anschließendem Fortgang in schnelleren Notenwerten – so beginnt das erste Allegro wie auch der Abschnitt ab T. 75, hier wie dort wird das Motiv fugatoartig real beantwortet, jedoch nutzt Becker in diesem späteren Teil den motivischen Einsatz häufiger, er erklingt in Terzparallelen (T. 88 ff.) und in Engführung (T. 97 ff.) und mündet schließlich in einen homophon gestalteten tänzerischen Abschlussteil. Dieser zweiteilige Abschnitt ist durch Achttaktgruppen mit anschließenden „Echo“-Takten gekennzeichnet, die an vorangegangene Echostellen erinnern (zum Beispiel T. 53-56), allerdings bezieht sich nicht jede Echostelle auf die zuvor stehenden Takte: So gehören zwar T. 109/110 zu T. 107/108, jedoch fehlt T. 119 ff. der eigentliche Bezug; erst T. 138/139 wiederholen diese Takte und beziehen sich somit auf einen weit vorher stehenden Teil – diese eigentlich verborgenen Beziehungen zwischen einzelnen Takten, Echostellen, rhythmischen Korrespondenzen und Motivähnlichkeiten machen die vorliegende *Sonata* zu einer sich selbst reflektierenden und geschlossen wirkenden Komposition.

Die Tanzsätze sind homophon und entsprechen in ihrem Duktus den gängigen Vorstellungen, doch fallen einzelne Sätze durch Abweichungen vom Gewohnten auf: So setzt die Oberstimme in Nr. 11 „Allmand à 4“ um einem Takt versetzt ein, die ebenfalls zu dieser Suite gehörende Nr. 14 „Giquae“ lässt sogar alle Stimmen fugatoartig einsetzen. Die nicht in einer Tanzfolge und somit einzeln stehenden Paduanen haben keine motivischen Entsprechungen in nachfolgenden Galliardten oder anderen Tänzen, was für diese Tanzform in Veröffentlichungen deutscher Komponisten eher ungewöhnlich ist<sup>1238</sup>; diese Auffälligkeit zeigt den Einfluss englischer Vorbilder<sup>1239</sup>.

Die Betonung liegt in dieser Sammlung zum einen auf dem virtuosen Spiel einzelner Solisten, zum anderen auf der angemessenen Gestaltung entsprechender Tanzsätze; sie ist wohl als Beitrag für das Repertoire der Ratsmusik zu verstehen, wurde aber vielleicht auch im Rahmen der Konzerte des Collegium musicum aufgeführt.

---

<sup>1238</sup> vgl. A. Spohr, Introduction. S.xi

<sup>1239</sup> vgl. B. Wiermann, Die Entwicklung. S. 243

### 3. Erster Theil zwey-stimmiger Sonaten und Suiten

1674 wurde die Suiten- und Sonatensammlung „*Erster Theil zwey-stimmiger Sonaten...*“ ebenfalls im Selbstverlag durch Georg Rebenlein gedruckt; dem Stimmbuch der 1. Violine ist eine an den Rat der Stadt Hamburg gerichteten Vorrede vorangestellt.

Auch in diesem Text geht Becker zunächst auf die Bedeutung der Musik ein: Sie sei „*ein Gnaden-Geschenck*“, das vor allem in schwierigen Situationen „*ein Labsal*“ werden könne. Becker belegt seine Ansicht mit Hinweisen auf biblische und mythologische Gestalten: König Saul, der Prophet Elias und Achilles; ergänzend führt er Tiere auf, die durch ihre angebliche Vorliebe für bestimmte Instrumente, „*als die Naturkündiger schreiben*“ ebenfalls ihre „*Lust an der Music*“ zeigen. Becker reiht sich sodann in die Aufzählung derer ein, die durch Musik ihre „*größte Vergnügung gehabt*“ haben: Er habe eine musikalische Ausbildung genossen und habe daher auch schon die „*Musicalischen Frülings-Früchte*“ veröffentlicht, die so erfolgreich gewesen seien, dass eine Neuauflage „*in Braband*“ erschienen sei. Er kündigt eine Fortsetzung dieser ersten Veröffentlichung an – „*Sommer- und Herbst-Früchte*“ – und will die Zeit bis zu deren Publikation mit einer Sammlung zweistimmiger Instrumentalstücke überbrücken, die „*guten Theils in Kirchen gespielet werden können*“.

Das Jahr 1674 war für Hamburg in musikalischer Hinsicht einschneidend: Christoph Bernhard hatte im Frühjahr 1674 seine Stellung als Kantor in Hamburg aufgegeben, um nach Dresden zurückzukehren, im Februar desselben Jahres war Matthias Weckmann verstorben. Die Aufgaben Christoph Bernhards wurden Diedrich Becker übertragen, wobei er das Kantorenamt nur etwa ein Jahr bis zum Amtsantritt von Joachim Gerstenbüttel innehatte, hingegen bis zum Lebensende die Leitung der Dommusik behielt. Diedrich Becker war somit in diesem Jahr nicht nur als Leiter der Ratsmusik für die städtischen musikalischen Aufgaben zuständig, sondern als Vakanz-Kantor und Direktor der Dommusik auch für die Kirchenmusik. In dieser Situation erscheint die Veröffentlichung einer Sonatensammlung, die auch für die Aufführung in Kirchen geeignet ist, genau kalkuliert: Becker konnte so seinen Ruf als Violinist und als Komponist in städtischen und kirchlichen Diensten ausbauen und festigen. Da er nach dem Tod von Matthias Weckmann auch die Leitung des Collegium musicum übernommen hatte, konnte er seine Werke auch dort musizieren, hatte aber wohl auch die Aussichten für die geplante Fortsetzung der „*Frülings-Früchte*“ bedacht.

Die Sammlung umfasst 45 Einzelsätze, die wie folgt zusammengefasst werden können:

Nr. 1	Sonata	Nr. 2-5	Suite: Allmandt – Courant – Saraband – Gigue	(C-Dur) -
Nr. 6	Sonata	Nr. 7-10	Suite: Allmandt – Courant – Saraband – Gigue	(D-Dur) ##
Nr. 11	Sonata	Nr. 12-15	Suite: Allmandt – Courant – Saraband – Gigue	(e-moll) #
Nr. 16	Sonata	Nr. 17-20	Suite: Allmandt – Courant – Saraband – Gigue	(F-Dur) b
Nr. 21	Sonata	Nr. 22-25	Suite: Brandle Simple – Gay – Amener – Gavott Courant Simple – Courant Simple – Saraband	(g/G) b
Nr. 26	Sonata	Nr. 27-30	Suite: Allmandt – Courant – Saraband – Gigue	(A-Dur) ###
Nr. 31	Sonata	Nr. 32-35	Suite: Allmandt – Courant – Saraband – Gigue	(B-Dur) bb
Nr. 36	Sonata	Nr. 37-40	Suite: Allmandt – Courant – Saraband – Gigue	(c-moll) bb
Nr. 41	Sonata	Nr. 42-45	Suite: Allmandt – Courant – Saraband – Gigue	(D-Dur) ##

Auch bei dieser Sammlung zeigt sich, wie kalkuliert Becker die einzelnen Suiten mit jeweils vorangestellter Sonate angeordnet hat: Die Tonarten der Suiten schreiten auf einer Skala von c bis d entsprechend voran, wobei die mittlere Suite eine Sonderstellung einnimmt, da sie sich einer eindeutigen tonartlichen Zuordnung entzieht: Die Suite changiert zwischen Dur, moll und dorisch, doch alle Einzelstücke enden auf g –, manche in G-Dur (z.B. Nr. 22 *Brandle Simple*), manche im Einklang (z.B. Nr. 22 *Gavott*), was aber aufgrund der Bezifferung auch einen Schluss in moll denkbar erscheinen ließe. Diese in der Mitte der Sammlung platzierte Suite fällt aber auch durch die im Vergleich mit den anderen Suiten veränderte Tanzsatzfolge auf: Sie beginnt wie die letzten beiden Suiten in den „Frühlings-Früchten“ mit *Brandle Simple*, *Gay*, *Amener*, *Gavott* und *Courant*, wird aber durch eine zweite *Courant* und *Saraband* ergänzt.

Mit der tonartlichen Disposition der Gesamtsammlung kann Becker Stücke für jede benötigte Tonart zur Verfügung stellen, mit der letzten Sonate-Suite geht er sogar noch einen Schritt weiter: Er wiederholt nur scheinbar die Tonart D, denn Nr. 41-45 sind nicht wie die

anderen Sätze für zwei Violinen und Basso continuo komponiert, sondern für Violine, Viola da gamba und Basso continuo.

## V. Vereinzelte Handschriften

### 1. Durham Handschrift<sup>1240</sup>

Die in Durham unter der Signatur MS D2 aufbewahrte Sammelhandschrift enthält dreistimmige Sonaten für zwei Violinen und Basso continuo; als Nr. 25 findet sich eine Sonate von Diedrich Becker. Der Sammlung vorangestellt ist eine Widmung „*for the honorabl. Sir John St. Barbe Bart neare Rumsey in Hampsheere*“; St. Barbe (1655-1723) war ein Schüler Christopher Simpsons (um 1605-1669), der seinem Schüler das Werk „*The Principles of Practical Music*“ (1665) widmete. Vielleicht handelt es sich bei der Handschrift – ähnlich wie bei Simpsons Violenschule „*The Division Violist*“ – um eine Sammlung zeitgenössischer Kompositionen, die den Unterricht ergänzen sollten, denn neben Becker wurden weitere Komponisten des 17. Jahrhunderts ausgewählt: John Jenkins (1592-1678), der am häufigsten vertretene Komponist, war ab 1660 am Hof von König Karl II. als Theorbenspieler tätig gewesen, spielte aber auch Gambe und Laute und komponierte vor allem Fantasien<sup>1241</sup>. Ebenso an königlichen Höfen tätig waren Henry Butler (?-1652) als Violist (Hofkapelle von Philipp IV. von Spanien, 1623-1652)<sup>1242</sup> und Michel Farinel (1649-1726), der Violinist im Dienst von Ludwig XIV. war<sup>1243</sup>.

Als Virtuosen auf ihren Instrumenten waren William Young (?-1662, Gambe)<sup>1244</sup> und Nicola Mattheis (um 1650-vor 1703, Violine)<sup>1245</sup> bekannt, doch komponierten beide auch; Mattheis veröffentlichte zudem mit großem Erfolg eine Generalbass-Schule. Johann Michael Nicolai (1629-1685) hatte neben geistlichen Werken auch Instrumentalmusik für tiefe Streicher

---

<sup>1240</sup> Brian Crosby, *A catalogue of Durham Cathedral music manuscripts*. Oxford 1968. S. 51 f.

<sup>1241</sup> vgl. Andrew Ashbee, „Jenkins“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil Band 9. <sup>2</sup>Kassel 2003. Sp. 1008-1012

<sup>1242</sup> vgl. Elizabeth von Phillips, „Butler“. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Volume 4. Oxford 2001. S. 684

<sup>1243</sup> vgl. Marcelle Benoit u.a., „Farinel“. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Volume 8. Oxford 2001. S. 565

<sup>1244</sup> vgl. John Irving, „Young“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil, Band 17. <sup>2</sup>Kassel 2007. Sp. 1262-1263

<sup>1245</sup> vgl. Markus Rubow, „Mattheis“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil, Band 11. <sup>2</sup>Kassel 2004. Sp. 1327-1328

komponiert<sup>1246</sup>; in Brüssel hatte der gebürtige Italiener Gioseffo Zamponi (um 1610-1662) mit „*Ulisse all'isola di Circe*“<sup>1247</sup> ebenso große Erfolge feiern können wie Daniel Norcombe (1576-1635) als Violist<sup>1248</sup>. Johann Heinrich Schmelzer (1620/1623-1680) galt als „*der berühmte und fast vornemste Violist in ganz Europa*“<sup>1249</sup>, sein Sonatenwerk veröffentlichte er in drei Sammlungen (1659-1664). Mit Clamor Heinrich Abel (1634-1696) und Nathanael Schnittelbach (1633-1667) finden sich zwei Komponisten, zu denen sich ein unmittelbarer und ein mittelbarer Kontakt zu Diedrich Becker aufzeigen lassen.

Bei der Sonate Beckers handelt sich um eine Abschrift aus der Sammlung „*Erster Theil Zweystimmiger Sonaten und Suiten*“; es ist der Sonatensatz der 9. Suite und entspricht der fortlaufenden Nummer XLI. Die Handschrift ist sehr gut zu lesen, eine Ausnahme bilden lediglich die Takte, die vermutlich durch nicht korrekte Verfilmung nur unvollständig kopiert wurden. Die Abweichungen vom Druck sind im wesentlichen Schreibfehler; vor allem in der Basso continuo-Stimme hat der Schreiber offenkundig bei der Vielzahl der gleichen bzw. ähnlichen Takte den Überblick verloren, wodurch Verwechslungen zustande kamen.

## 2. Guildhall Handschrift

Laut Auskunft der Guildhall Library handelt es sich bei der Sammelhandschrift G Mus 469 um drei handschriftliche Stimmbücher mit Fantasien und Airs von Jenkins, Locke und Young; hiermit sind die bereits erwähnten Komponisten John Jenkins und William Young, dazu Matthew Locke (um 1621-1677) gemeint. In dieser Sammlung findet sich unter der Überschrift „*Sonata's, Almands, Courants c.: By Sieterich Beckron*“ ein Teil des 1674 im Druck erschienenen „*Erster Theil zweystimmiger Sonaten und Suiten*“; abgeschrieben wurden die Nummern 1 bis 11 der 2. Violinstimme. Jeweils nach der zehnten und elften Nummer hat der Schreiber die Bemerkung "the ex" eingefügt, die wohl als Schlußmarkierung verstanden werden kann; nach der zehnten Nummer endet die 2. Suite, nach der elften Nummer endet nur die 3. Sonate, im Druck folgen noch die dazugehörigen Suitensätze. Es handelt sich daher

---

<sup>1246</sup> vgl. Andreas Traub u.a., „Nicolai“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil, Band 12.

<sup>2</sup>Kassel 2004. Sp. 1051-1052

<sup>1247</sup> vgl. Albert Dunning, The Netherlands. In: Julie Anne Sadie (Hrsg.), Companion to Baroque Music. Berkeley u.a. 1990. S. 315-326. S. 318 und S. 325

<sup>1248</sup> vgl. Andrew Ashbee, „Norcombe“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Volume 18. Oxford 2001. S. 31

<sup>1249</sup> Johann Joachim Müller, Resediarium 1660. Zitiert nach: Markus Grassl, „Schmelzer“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil, Band 14. <sup>2</sup>Kassel 2005. Sp. 1422-1426. Sp. 1422

wohl nicht nur um einen Teil einer größeren Handschrift, sondern um einen bewusst erstellten Auszug aus einem größeren Werk.

Die Handschrift wurde gesamt von einem Schreiber angefertigt und ist – mit Ausnahme weniger Stellen – sehr gut zu lesen. Die Handschriftensammlung wurde wohl nachträglich nummeriert, wobei die hier vorliegenden Seiten mit den Nummern 34 bis 37 versehen wurden; ab Seite 35 stehen jeweils oberhalb der Noten die Überschriften "Beckrons Aires". Bis auf wenige Unterschiede handelt es sich um eine genaue Abschrift des Druckes; die Abweichungen können größtenteils als Schreibfehler erklärt werden, nur die Eingriffe im 1. Satz (T. 60/61), im 3. und im 6. Satz sind wohl Verbesserungen des Schreibers.

## VI. Verschollene Werke

Die Bibliothek der Michaelisschule in Lüneburg geht in ihren Anfängen auf die Gründungszeit des Klosters St. Michaelis 955 zurück<sup>1250</sup>; die Notensammlung entstand vor allem zwischen 1620 und 1700 und stellt ein „nahezu vollständiges Kompendium der Kirchenmusik im 17. Jahrhundert“<sup>1251</sup> dar. 1907/08 veröffentlichte Max Seiffert eine Untersuchung über die Kataloge der Chorbibliothek von St. Michaelis in Lüneburg<sup>1252</sup>, die den Bestand zu der Zeit wiedergeben, als Johann Sebastian Bach in Lüneburg ausgebildet wurde<sup>1253</sup>. Die ursprüngliche Bibliothek einschließlich der Musikalien existiert heute nicht mehr, doch listen die Kataloge der Kantoren unter anderem auch Werke von Diedrich Becker auf: Die Johannespassion ist in Form der bereits beschriebenen Textbücher erhalten, das geistliche Konzert „*O Hilf Christe Gottes Sohn*“ wurde in der Sammlung Bokemeyer überliefert. Verschollen sind hingegen drei geistliche Werke: „*Ach Herr Wie ist meiner Feinde so viel*“ für Bass, zwei Violinen, vier Violen und Basso continuo, „*Herr Gott Du bist unser Zuflucht für und für*“, ebenfalls für Bass, vier Violinen und Basso continuo und „*Wie der Hirsch schreiet*“ für Sopran, Bass und zwei Violinen.

---

<sup>1250</sup> vgl. Adolph Martini, Beiträge zur Kenntniß der Bibliothek des Klosters St. Michaelis in Lüneburg. Lüneburg 1827. S. 1

<sup>1251</sup> <http://www.muwipro.de/st.michaelischor.html> (30.01.2013)

<sup>1252</sup> Max Seiffert, Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit. In: Sammelhefte der Internationalen Musikgesellschaft Nr. 9 1907/08, S. 593 – 621

<sup>1253</sup> vgl. K. Küster, Der junge Bach. S. 110 ff.

Ebenso verschollen sind die in dem Artikel „Becker“<sup>1254</sup> genannten Sonaten über Chorallieder für Violine, Viola da gamba und Basso continuo und „*Ander Theil zwey-stimmiger Sonaten und Suiten*“, der in Hamburg 1679 im Druck erschienen war. Grapenthin nimmt an, dass die von Johann Gottfreid Walther genannten „*Sonaten (...) über Choral-Lieder*“ mit den Variationen über Choralmelodien, die Teil des „*Ander Theil*“ waren, identisch sind<sup>1255</sup>; von dem bis 1945 in der Staatsbibliothek Hamburg aufbewahrten Fragment dieses Druckes (Basso continuo-Stimme) sind nur noch die von Gustav Fock angefertigten Photographien des Titelblattes und der *Erinnerung* vorhanden<sup>1256</sup>.

Eitner ordnet in seinem *Biographisch-Bibliographischen Quellen-Lexikon* eine Handschrift, die in Uppsala aufbewahrt wird, Diedrich Becker zu<sup>1257</sup>; die Komposition „*Laeta nobis refulget*“ für zwei Soprane und fünf Instrumente stammt aber von Francesco Foggia (1604-1688) und wird auch als sein Werk in „The Düben Collection Database Catalogue“ genannt.

## VII. Resümee

Die Überlieferung der Kompositionen Diedrich Beckers geschah auf zwei unterschiedlichen Wegen: Die geistlichen Kompositionen blieben überwiegend in Sammlungen erhalten und lassen sich nicht datieren, allenfalls kann über den Entstehungszeitraum wie beispielsweise bei „Schaff in mir Gott“ gemutmaßt werden; die Instrumentalkompositionen hingegen erschienen vorwiegend im Druck, wobei Becker als Auftraggeber in eigener Sache offenkundig den Geschmack und die Aufführungsmöglichkeiten kannte. Die gedruckten Funeralkompositionen wie auch sein Auftrag für das Gesangbuch „*Auszug Etlicher geistlichen Lieder*“ weisen auf seine Stellung in Hamburg als „*Director musices*“ hin, die von Philipp von Zesen veröffentlichten Lieder unterstreichen seine Verbundenheit mit dem kulturellen Leben der Stadt.

Gerade in den geistlichen Kompositionen zeigt sich, wie Diedrich Becker mit Hilfe rhetorischer Figuren, Textwiederholungen und Eingriffen in den vorgegebenen Wortlaut musikalisch den Sinn des Textes zu entfalten verstand; alle zur Verfügung stehenden kompositorischen Mittel werden für die Textausdeutung eingesetzt, ohne das Werk in

---

<sup>1254</sup> C. Defant, „Becker“.S .618 f.

<sup>1255</sup> vgl. U. Grapenthin, Vorwort zu Diederich Becker.

<sup>1256</sup> vgl. ebd., S.XVIII

<sup>1257</sup> vgl. Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*. 1. Band. S. 399

gekünstelter Art zu überladen. Die Vertonungen wirken durch Korrespondenzen und scheinbare Wiederholungen oftmals schlicht, einzelne detaillierte Beobachtungen aber zeigen, wie kalkuliert Becker vorging, um nicht nur einzelne Worte zu verdeutlichen, sondern auch Inhalt und Grundstimmung des Textes zu vermitteln.

Die instrumentalen Kompositionen waren wohl für Aufführungen durch die Hamburger Ratsmusik gedacht, entsprechend abwechslungsreich sind die Sonaten im Ganzen und virtuos in den solistischen Passagen gestaltet. Die Beobachtung der einzeln überlieferten Teile der gedruckten Sammlungen in Kollektionen wie etwa der Durham Handschrift lässt auf Beckers Bedeutung als Komponist virtuoser Streichermusik schließen.



## Schlussgedanken

Der schwierigen Quellenlage zum Trotz konnte ein umfassendes, wenngleich an manchen Stellen mit Unsicherheiten behaftetes Bild des Musikers und Komponisten Diedrich Becker erstellt werden. Dies gelang vor allem durch den Brückenschlag zwischen historisch orientierter Beschreibung und den soziologisch geprägten Methoden der Netzwerkforschung.

Es hat sich gezeigt, dass Diedrich Becker vielfältige Kontakte zu einflussreichen Personen seines Umfeldes und seiner Zeit aufbauen konnte und sie wohl auch für sein persönliches Fortkommen nutzte: Mutmaßlich aus einer Musikerfamilie kommend hatte er wohl schon früh den Einfluss des „Norddeutschen Organistenmachers“ Sweelinck erfahren, seine erste Anstellung stellte für ihn die Verbindung zu der für Schleswig-Holstein wichtigen Familie Rantzau her und verschaffte ihm jahrelange Musizierpraxis als Organist. Durch seine Zeit in Schweden hatte er nicht nur die Möglichkeit, Musiker aus anderen Regionen, sondern auch vielfältige Formen von Musik kennen zu lernen und Erfahrungen an einer höfischen Kapelle zu sammeln, die ihm in seiner Zeit am Celler Hof sicherlich zugute kamen. Der Entschluss, sich als Musiker mit kirchlicher und höfischer Erfahrung in die aufstrebende Hansestadt Hamburg mit ihrer organisierten und teilweise hochspezialisierten Musikkultur zu begeben, hatte sich nach wenigen Jahren gelohnt, denn als Leiter der Ratsmusik nahm Diedrich Becker eine zentrale Stellung im Hamburger Musikleben ein.

Allen diesen Voraussetzungen zum Trotz hatte Becker seine günstige berufliche Entwicklung weder soweit nutzen können, dass er zu Lebzeiten einen gewissen Wohlstand erreicht hätte noch ist er heutzutage ein häufig musizierter und bekannter Komponist. Wenngleich an dieser Stelle die ohnehin schwer definierbaren und dennoch häufig bemühten Begriffe „Genie“ und „Kleinmeister“ nicht verwendet werden sollen, muss doch festgestellt werden, dass Diedrich Becker nicht als bisher unbekanntes und unerkanntes Ausnahmetalent eingestuft werden kann, sondern eher als typisches Beispiel für einen Musiker des 17. Jahrhunderts im nordeuropäischen Raum gelten darf. Das Netz an vielfältigen Kontakten, die die notwendigen Informationen für solche Künstler transportieren, kam offenkundig vor allem solchen Musikern zugute, die eben nicht durch besondere Fähigkeiten oder eminente Leistungen ohnehin bekannt und berühmt waren.

Beckers kompositorische Beiträge zur Suitengeschichte bestehen eher in der Konsequenz, Suitensätze in ihrer Reihenfolge festzulegen als in weithin bekannten Werken; seine geistlichen Kompositionen sind ausgefeilt, wiederum aber auch nicht wirklich musikgeschichtlich außergewöhnlich. Becker hatte zu seiner Zeit die Funktionen, die er innehatte, in guter Weise ausgefüllt, doch war er offenkundig nicht im Stande, darüber hinaus so in Erscheinung zu treten, dass sein Name bekannt geblieben wäre. Es fehlte ihm wohl das organisatorische Talent und die Hartnäckigkeit eines Thomas Selle, der nicht nur als Kantor das kirchliche Musizieren in Ablauf und Inhalt nachhaltig beeinflusste, sondern auch als Komponist ein ungleich größeres Werk hinterlassen hatte. Becker hatte wohl besondere Fähigkeiten als Streicher, sonst wäre er nicht Leiter der Ratsmusik geworden, jedoch konnte er nicht an den Ruhm seines Vorgängers Johann Schop anknüpfen. Es bleibt auch offen, warum das Collegium musicum mit dem Namen Matthias Weckmann verknüpft ist, der als Organist in Hamburg tätig war, Becker jedoch seine Stellung als Ratsmusikdirektor insofern nicht nutzte, als diese Institution doch ein optimal geeignetes Podium zur Darstellung seines virtuosen oder auch kompositorischen Talentes hätte sein können.

Das Wissen um Becker verdanken wir an vielen Stellen der Tatsache, dass er bedeutende Zeitgenossen mittelbar oder unmittelbar kannte; das Netz musikalischer und außermusikalischer Kontakte trägt mithin einen Künstler wie Becker, und es bleibt wohl festzustellen, dass nicht seine Persönlichkeit, sondern die Fähigkeit, seine Funktionen angemessen auszufüllen, entscheidend für seine Stellung im Musikleben seiner Zeit war. Diedrich Becker darf somit im besten Sinne als typischer Vertreter eines Berufsbildes verstanden werden, der unter den Bedingungen und Voraussetzungen seiner Umwelt lebte und arbeitete.

## Literaturverzeichnis

### a. Bücher und Zeitschriften

- Adam, Wolfgang  
Im Garten der Palme. In: Martin Bircher (Hrsg.), Im Garten der Palme. Kleinodien aus dem unbekanntem Barock: die Fruchtbringende Gesellschaft und ihre Zeit. Ausstellungskatalog der Herzog August Bibliothek Nr. 68. Wolfenbüttel 1992. S. 11-16
- Adelong, Johann Christoph  
Fortsetzung und Ergänzungen zu Christian Gottlieb Jöchers allgemeinem Gelehrten-Lexicon. Zweyter Band. Leipzig 1787
- Ahuis, Ferdinand u.a.  
Die St. Nikolaikirche im Spiegel der Hamburger Geschichte. Schlaglichter aus acht Jahrhunderten. In: Ivo von Trotha (Hrsg.), 800 Jahre Hauptkirche St. Nikolai. Hamburg 1995
- Albers, Wilhelm  
Die ältesten Küster, Lehrer und Organisten in Ahrensburg. In: Zeitschrift für Niedersächsische Familienkunde. 23. Jahrgang: 1941. Hamburg 1941
- Ameln, Konrad (Hrsg.)  
Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. Band 27. Kassel 1984
- Arnheim, Amelie  
M.Weckmann's Nachfolger. Sonderdruck aus: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. 12. Jahrgang 1911. 4. Heft. Berlin 1911. S. 591-592
- Ashbee, Andrew  
"Norcombe". In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Volume 18. Oxford 2001. S. 31
- Ashbee, Andrew  
„Jenkins“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil Band 9. <sup>2</sup>Kassel 2003. Sp. 1008-1012
- Avenarius, Christine B.  
Starke und Schwache Beziehungen. In: Christian Stegbauer u.a.(Hrsg.), Handbuch Netzwerkforschung. Wiesbaden 2010. S. 99-111

- Bärmann, Georg Nicolaus  
Hamburg und Hamburgs Umgegend. Ein Hand- und Hilfsbuch für Fremde und Einheimische. Hamburg 1822
- Baumeister, Hermann  
Das Privatrecht der Freien und Hansestadt Hamburg. 1. Band: Allgemeiner Theil. Sachenrecht. Obligationenrecht. Hamburg 1856
- Baumgartner, Alfred  
Barockmusik. o. O., 1981
- Becker, Hansjakob u.a.  
Geistliches Wunderhorn. Große deutsche Kirchenlieder. München 2001
- Beckey, Kurt  
Die Reformation in Hamburg. Hamburg 1929
- Beer, Axel  
„Suite“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil, Band 8. <sup>2</sup>Kassel u.a. 1998. Sp. 2067-2080
- Bellermann, Christian  
Das Leben des Johannes Bugenhagen nebst einem vollständigen Abdruck seiner Braunschweigischen Kirchenordnung vom Jahre 1528. Berlin 1859
- Belotti, Richard  
„Hase“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil, Band 8. <sup>2</sup>Kassel 2002. Sp. 782–786
- Beneke, Otto Adalbert  
Hamburgische Geschichten und Denkwürdigkeiten, zum Teil nach ungedruckten Quellen erzählt. Hamburg 1856
- Benoit, Marcelle u.a.  
“Farinel“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Volume 8. Oxford 2001. S. 565
- Berend, Fritz  
Nicolaus Adam Strungk (1640 – 1700). Sein Leben und seine Werke. Diss. Hannover 1915

- Bergmann, Hans u.a. (Hrsg.)  
Diderich Becker, Musicalische Frühlings=Früchte (1668) und Hamburger Handschrift. Kassel 1995. S. 245-256
- Berns, Jörg Jochen  
Zur Tradition der deutschen Sozietätsbewegung im 17. Jahrhundert. In: Martin Bircher u.a.(Hrsg.), Sprachgesellschaften, Sozietäten, Dichtergruppen. Arbeitsgespräch in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 28. bis 30. Juni 1977. Hamburg 1978. S. 53-74
- Bertheau, Franz R.  
Chronologie zur Geschichte der geistigen Bildung und des Unterrichtswesens in Hamburg von 831 bis 1912. Erste Abteilung: 831-1815. Hamburg 1912
- Bircher, Martin (Hrsg.)  
Im Garten der Palme. Kleinodien aus dem unbekanntem Barock: die Fruchtbringende Gesellschaft und ihre Zeit. Ausstellungskatalog der Herzog August Bibliothek Nr. 68. Wolfenbüttel 1992
- Birke, Joachim  
Die Passionsmusiken von Thomas Selle (1599-1663). Beiträge zur Passion im 17. Jahrhundert. Diss. masch. Hamburg 1957
- Blume, Friedrich  
„Buxtehude“ In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Band 2. Kassel u.a. 1952. Sp. 548-571
- Boese, Monika u.a.  
Der Beginnenkonvent im spätmittelalterlichen Hamburg. In: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte. Band 82. Hamburg 1996. S. 1-28
- Bötticher, Wilhelm  
Gustav Adolph, König von Schweden. Kaiserswerth am Rhein 1845
- Bolin, Norbert  
Nun lasset uns den Leib begraben. Georg Philipp Telemanns Begräbniskompositionen für hamburgische Bürgermeister. In: Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. 6. Jahrgang 1989, S. 69 – 104

- Bolin, Norbert  
 „Sterben ist mein Gewinn“ (Phil 1, 21). Ein Beitrag zur evangelischen Funeralkomposition der deutschen Sepulkralkultur des Barock. 1550-1750. (= Kasseler Studien zur Sepulkralkultur. Hrsg. von Hans-Kurt Boehlke. Band 5). Kassel 1989
- Böttler, Winfried (Hrsg.)  
 „Mach in mir deinem Geiste Raum.“ Poesie und Spiritualität bei Paul Gerhardt. Berlin 2009
- Braden, Jutta  
 Hamburger Judenpolitik im Zeitalter lutherischer Orthodoxie 1590-1710. Hamburg 2001
- Brandt, Otto u.a.  
 Geschichte Schleswig-Holsteins. Ein Grundriss. Kiel 1981
- Braun, J.  
 „Phalesius, Pieter“, in: Allgemeine Deutsche Biographie 26 (1888), S. 807-808 [Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd119096765.html?anchor=adb> (20.8.2012)
- Braun, Werner  
 Die Musik des 17. Jahrhunderts. Laaber 1996.( = Carl Dahlhaus (Hrsg.), Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 4)
- Braun, Werner  
 „Bernhard, Christoph“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil, Band 2. <sup>2</sup>Kassel 1999. Sp. 1399-1404
- Bremer, Kai  
 Literatur der Frühen Neuzeit. Paderborn 2008
- Brodersen, Christiane u.a.(Hrsg.)  
 Ein Enchiridion oder Handbüchlein geistlicher Gesänge und Psalmen (Erfurt 1524). Speyer 2011
- Bruch, Delores  
 „Fritzsche“. In: Douglas Earl Bush, The Organ. An Encyclopedia. New York 2006. S. 213-214
- Brüggemann, Karsten u.a.  
 Tallinn. Kleine Geschichte der Stadt. Köln u.a. 2011

- Brusniak, Friedhelm  
Meiland, Jakob. In: Neue Deutsche Biographie. Band 16. S. 653 – 654
- Burkhardt, Max  
Beiträge zum Studium des deutschen Liedes und seiner Anfänge im 16. und 17. Jahrhundert. Diss. Leipzig 1897
- Busch, Michael  
Die Landung der Schweden: Entlastung oder Bedrohung für Hamburg?  
In: Martin Knauer u.a. (Hrsg.), Der Krieg vor den Toren. Hamburg im Dreißigjährigen Krieg 1618-1648. Hamburg 2000. S. 127-143
- Bush, Douglas Earl u.a. (Hrsg.)  
The Organ. An Encyclopedia. New York 2006
- Calmberg, Ernst Philipp Ludwig  
Geschichte des Johanneums zu Hamburg. Hamburg 1829
- Cassirer, Ernst  
Gesammelte Werke – Hamburger Ausgabe. Band 20: Descartes – Lehre, Persönlichkeit, Wirkung. Hamburg 2005
- Ceynowa, Tatjana  
Das Wandsbeker Herrenhaus des Heinrich Rantzau. Zur Geschichte eines Adligen Gutes in Holstein. Kiel 2004
- Crosby, Brian  
A catalogue of Durham Cathedral music manuscripts. Oxford 1968
- Cvetko, Alexander  
Thomas Selles Konzert „Lobet den Herrn in seinem Heyligthum“. Zur Frage nach der Uraufführung und der Datierung der Feierlichkeiten zum Westfälischen Frieden 1648 und 1650 in Hamburg sowie zur Überlieferung des „Trommeten Chor[es]“. In: Verein für Hamburgische Geschichte (Hrsg.), Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte. Band 90. Hamburg 2004. S. 5-33
- Defant, Christine  
„Becker“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil, Band 2. <sup>2</sup>Kassel 1999. Sp. 618-620

- Dilcher, Gerhard  
Die Rechtsgeschichte der Stadt. In: Karl S. Bader u.a. (Hrsg.), Deutsche Rechtsgeschichte. Land und Stadt – Bürger und Bauer im Alten Europa. Berlin u.a. 1999. S. 251-828
- Dirksen, Pieter  
“Weckmann”. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personen-  
teil, Band 17. <sup>2</sup>Kassel 2007. Sp. 630-635
- Dirksen, Pieter  
Heinrich Scheidemann’s Keyboard Music. Transmission, Style and  
Chronology. Aldershot u.a. 2007
- Dirksen, Pieter  
Vorwort. In: Ders. (Hrsg.), Johann Adam Reincken: Sämtliche Orgel-  
werke. Wiesbaden 2005
- Dittrich, Marie-Agnes  
Musikstädte der Welt: Hamburg. Hamburg 1990
- Döring, Detlef  
De Occasionibus Foederum inter Sueciam et Galliam et quam parum  
illa ex parte Galliae observata sint. In: Samuel Pufendorf u.a.(Hrsg.),  
Kleine Vorträge und Schriften: Texte zu Geschichte, Pädagogik, Philo-  
sophie, Kirche und Völkerrecht. Frankfurt am Main 1995. S. 338-387
- Döring, Detlef (Hrsg.)  
Samuel von Pufendorf. Gesammelte Werke – Band 1: Briefwechsel.  
Berlin 1996
- Doll, Maïke  
Bibelübersetzungen vor und nach Luther: Luthers Bibelübersetzung.  
München 2008
- Driedger, Michael  
Sind Mennoniten tatsächlich Wiedertäufer? Der Reichskammer-  
gerichtsprozess Hübner contra Plus 1661-1663. In: Norbert Fischer u.a.  
(Hrsg.), Außenseiter zwischen Mittelalter und Neuzeit. Festschrift für  
Hans-Jürgen Goertz zum 60. Geburtstag. Köln 1997. S. 135-149



- Drömann, Hans-Christian  

Hannoversches Gesangbuch 1646. In: Wolfgang Herbst (Hrsg.), Wer ist wer im Gesangbuch? Göttingen 2001. S. 131
- Drosdowski, Günther  

Lexikon der Vornamen. Mannheim u.a. 1974
- Droste, Heiko  

Im Dienste der Krone. Schwedische Diplomaten im 17. Jahrhundert. Berlin 2006
- Droste, Heiko  

„Favoriten verursachen zu zeiten newerungen im ganzen stat, sonderlig wan die gnad lange beharret“. Ein Favoritendiskurs aus Schweden (1649). In: Jan Hirschbiegel u.a.(Hrsg.), Der Fall des Günstlings. Hofparteien in Europa vom 13. bis zum 17. Jahrhundert. Stuttgart 2004. S. 65-76
- Droste, Heiko  

Unternehmer in Sachen Kultur. Die Diplomaten Schwedens im 17. Jahrhundert. In: Thomas Fuchs u.a. (Hrsg.), Das eine Europa und die Vielfalt der Kulturen. Kulturtransfer in Europa 1500-1800. Berlin 2003. S. 205-226
- Droste, Heiko  

Hamburg – Zentrum der schwedischen Außenbeziehungen im 17. Jahrhundert. In: Ivo Asmus u.a. (Hrsg.), Gemeinsame Bekannte. Schweden und Deutschland in der frühen Neuzeit. Münster 2003. S. 65-82
- Dunning, Albert  

The Netherlands. In: Julie Anne Sadie (Hrsg.), Companion to Baroque Music. Berkeley u.a. 1990. S. 315-326
- Eckardt, Hans Wilhelm  

Von der privilegierten Herrschaft zur parlamentarischen Demokratie. Die Auseinandersetzungen um das allgemeine und gleiche Wahlrecht in Hamburg. Hamburg 2002
- Edler, Arnfried  

Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert. Kassel u.a. 1982

- Edler, Arnfried
 

„Reincken, Johann Adam“, in: Neue Deutsche Biographie 21 (2003), S. 344-346 [Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd11890874X.html>
- Ehrenberg, Richard
 

Altona unter Schauenburgischer Herrschaft. Teil V. Altona 1892
- Eitner, Robert
 

Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Leipzig 1900-1904
- Eitner, Robert
 

„Thomas Selle“. In: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.), Allgemeine Deutsche Biographie Band 33. 1891. S. 684-685
- Eitner, Robert
 

Johann Adam Reincken. In: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.), Allgemeine Deutsche Biographie Band 28. 1889. S. 7-11
- Ellenius, Allan
 

Die repräsentative Funktion der adligen Bauten und ihrer Ausstattung im schwedischen 17. Jahrhundert. In Dieter Lohmeier (Hrsg.), Arte et Marte. Studien zur Adelskultur des Barockzeitalters in Schweden, Dänemark und Schleswig-Holstein. Neumünster 1978. S. 129-142
- Engelberg, Ernst u.a,
 

Zu Geschichte und Theorie der historischen Biographie. Theorieverständnis – biographische Totalität – Darstellungsformen und –typen. In: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft. Jahrgang 38 1990. S. 195-217
- Engelke, Bernhard
 

Musik und Musiker am Gottorfer Hofe. 1. Band: Die Zeit der englischen Komödianten (1590-1627). Breslau 1930
- Eßmann, August Wilhelm
 

Vom Eigennutz zum Gemeinnutz: gemeine, fromme und milde Legate von Lübecker und Kölner Bürgern des 17. Jahrhunderts im Spiegel ihrer Testamente. Diss. Hamburg. 2005

- Faber Rudolf u.a.  
Handbuch Orgelmusik: Komponisten, Werke, Interpretation. Kassel 2002
- Fiebig, Folkert  
Christoph Bernhard und der stile moderno: Untersuchungen zu Leben und Werk. Hamburg 1980
- Fischer, Albert  
Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts. 1. -6. Band. Gütersloh 1904-1916
- Fischetti, Renate  
Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Barock. Stuttgart 1975
- Fock, Gustav  
Hamburgs Anteil am Orgelbau im niederdeutschen Kulturgebiet. In: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte. Band 38. Hamburg 1939. S. 289-373
- Fock, Gustav  
„Becker“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Band 1. Kassel u. a. 1949-1951. Sp. 1483-1486
- Fock, Gustav  
Arp Schnitger und seine Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgelbaues im Nord- und Ostseeküstengebiet. Kassel 1974
- Frenzel, H.A. und E.  
Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriß der deutschen Literaturgeschichte. Band 1: Von den Anfängen bis zum Jungen Deutschland. Köln 1953
- Frick, Friedrich  
Kleines biographisches Lexikon der Violinisten vom Anfang des Violinspiels bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Norderstedt 2009
- Friedland, Klaus  
„Ernst der Bekenner“, in: Neue Deutsche Biographie 4 (1959), S. 608 [Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118810944.html> (3.2.2013)

- Fürstenau, Moritz  
Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen. Dresden 1861
- Fuchs, Manfred  
Sozialkapital, Vertrauen und Wissenstransfer in Unternehmen. Wiesbaden 2006
- Fuller, David  
„Suite“. In: Stanley Sadie (Hrsg.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Band 18. London u.a. 1980. S. 333-350
- Gabrielsson, Peter  
Das Bürgerrecht im alten Hamburg. In: PRO-Magazin 1977. S. 8-18
- Gaedechens, Cipriano Francisco  
Einiges über die Stadtmusikanten in Hamburg. In: Mittheilungen des Vereins für Hamburgische Geschichte. 12. Jahrgang 1889. Hamburg 1890. S. 147-156
- Gaethke, Hans-Otto  
Knud VI. und Waldemar II. von Dänemark und Nordalbingen 1182 – 1227. In: Zeitschrift der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte. Band 119 (1994), S. 21-99
- Gallois, Johann Gustav  
Hamburgische Chronik von den ältesten Zeiten bis auf die Jetztzeit. Band 2. Hamburg 1862
- Gallois, Johann Gustav  
Geschichte der Stadt Hamburg. Hamburg 1867
- Geffcken, Johannes  
Die Leichenbegängnisse in Hamburg im siebzehnten Jahrhundert. In: Zeitschrift des Vereins für hamburgische Geschichte. 1. Band. Hamburg 1841. S. 497-522
- Gengler, Heinrich Gottfried  
Regesten und Urkunden zur Verfassungs- und Rechtsgeschichte der deutschen Städte im Mittelalter. Band 1. Erlangen 1863

- Gerstenberg, Wigand

Karl X. Gustav, König von Schweden. In: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.), Allgemeine Deutsche Biographie. Band 15. o.O. 1882. S. 360-364

- Glückler, Johannes

Herausforderungen der sozialwissenschaftlichen Netzwerkforschung. Vortrag an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg vom 9.9.2011. [www.podcampus.de/nodes/4109](http://www.podcampus.de/nodes/4109) (19.6.2012)

- Goetz, Hans-Werner

Leben im Mittelalter. München 1986

- Grapenthin, Ulf

„Becker“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Volume 3. Oxford 2001. S. 46-47

- Grapenthin, Ulf

„Reincken“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil, Band 13. <sup>2</sup>Kassel 2005. Sp. 1650-1654

- Grapenthin, Ulf

„Johann Schop“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil, Band 15. <sup>2</sup>Kassel 2000. Sp. 2-7

- Grapenthin, Ulf

Unbekannte Sonaten des Hamburger Ratsmusikanten Dietrich Becker (1623-1679). Magisterarbeit Universität Hamburg 1987

- Grassl, Markus

„Schmelzer“ In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil, Band 14. <sup>2</sup>Kassel 2005. Sp. 1422-1426

- Grusnick, Bruno

Die Dübensammlung. Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung I–II. In: Svensk tidskrift för musikforskning. Utgiven av Svenska Samfundet för Musikforskning. Uppsala 1965. S. 27-82

- Grusnick, Bruno

Die Dübensammlung. Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung. Ergänzung zu Teil II: Die Beschaffung der Manuskripte. III. Die chronologische Ordnung der Sammlung. In: Svensk tidskrift för

musikforskning. Utgiven av Svenska Samfundet för Musikforskning.  
Uppsala 1967. S. 63 – 186

- Günther, Barbara (Hrsg.)  
Stormarn Lexikon
- Günther, Siegfried  
Die geistliche Konzertmusik von Thomas Selle nebst einer Biographie.  
Diss. Gießen 1935
- Gurlitt, Wilibald  
Der Kursächsische Hoforgelmacher Gottfried Fritzsche. In: Helmuth  
Osthoff u.a. (Hrsg.), Festschrift Arnold Schering zum 60. Geburtstag.  
Berlin 1937. S. 106-124
- Habich, Johannes u.a.  
Schlösser und Gutsanlagen in Schleswig-Holstein. Hamburg 1998
- Haefs, Hanswilhelm  
Ortsnamen und Ortsgeschichte in Schleswig-Holstein zunebst  
Fehmarn, Lauenburg, Helgoland und Nordfriesland. Anmerkungen zur  
Geschichte. Norderstedt 2004
- Hagge, Detlef  
Johann Schop. Ein Meister des norddeutschen Frühbarock. Hamburg  
2008
- Hammann, Konrad  
Geschichte der evangelischen Kirche in Göttingen (ca.1650-1866). In:  
Ernst Böhme (Hrsg.), Göttingen. Geschichte einer Universitätsstadt.  
Band 2: Vom Dreißigjährigen Krieg bis zum Anschluss an Preußen – Der  
Wiederaufstieg als Universitätsstadt (1648-1866). Göttingen 2002.  
S. 525-586
- Handschin, Jacques  
Musikgeschichte im Überblick. Luzern 1948
- Harper, Anthony J.  
Zur Verbreitung und Rezeption des weltlichen Liedes um 1640 in Mit-  
tel- und Norddeutschland. In: Gudrun Busch u.a.(Hrsg.), Studien zum  
deutschen weltlichen Kunstlied des 17. und 18. Jahrhunderts.  
Amsterdam 1992. S. 35-52

- Hauptmeyer, Carl-Hans
 

Die Residenzstadt. In: Klaus Mlynek u.a. (Hrsg.), Geschichte der Stadt Hannover. Band 1: Von den Anfängen bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Hannover 1992. S. 137 – 256
- Hauschild, Wolf-Dieter
 

Reformation als Veränderung christlicher und bürgerlicher Existenz bei Johannes Bugenhagen. In: Klaus Garber u.a.(Hrsg.), Zwischen Renaissance und Aufklärung. Beiträge der interdisziplinären Arbeitsgruppe Frühe Neuzeit der Universität Osnabrück/Vechta. Amsterdam 1988. S. 49-72
- Havemann, Wilhelm
 

Geschichte der Lande Braunschweig und Lüneburg. 1. Band. Göttingen 1853
- Heckscher, J.
 

Zur Biographie des Hamburger Instrumentenmachers Joachim Tielke und seiner Familie. In: Deutsche Instrumentenbau-Zeitung. Jahrgang 1901-1902, Nr. 7. S. 49-51
- Hellwig, Friedemann
 

Laute, Angélique und Theorbe bei Joachim Tielke. In: Stadt Herne u.a.(Hrsg.), 31. Tage Alter Musik in Herne. Herne 2006. S. 80-96
- Hennings, Burkhard von
 

Güter in Stormarn. Vorläufer – Entstehung – allgemeine Geschichte. Auszug aus: Johannes Spallek (Hrsg.), Jahrbuch für den Kreis Stormarn 2005. Ahrensburg 2004
- Hennings, Johann u.a.
 

Musikgeschichte Lübecks. Band 1. Kassel u.a. 1951
- Hennings, Johann
 

Das Musikergeschlecht der Hasse. In: Friedrich Blume u.a. (Hrsg.), Die Musikforschung. 2. Jahrgang 1949, Heft 1. S. 50-53
- Heppe, Heinrich
 

Das Schulwesen im Mittelalter. Paderborn 2011 (= Reprint des Originals aus dem Jahr 1860)

- Herzog, Johann Jakob
 

Real-Encyklopädie für protestantische Theologie und Kirche. 5. Band. Stuttgart u.a. 1856
- Heyden-Rynsch, Verena von der
 

Christina von Schweden. Die rätselhafte Monarchin. Zürich 2002
- Hörner, Hans
 

G.Ph.Telemanns Passionsmusiken. Ein Beitrag zur Geschichte der Passionsmusik in Hamburg. Borna-Leipzig 1933
- Hollendung, Simon
 

Die Aufteilung der jüdischen Dreigemeinde in Hamburg 1812. Hausarbeit im Fach Geschichte im Rahmen des 1. Staatsexamens für das Lehramt an der Oberstufe allgemein bildende Schulen. Universität Hamburg 2006
- Holman, Peter
 

Thomas Baltzar (1631-1663). The „Incomperable Lubicer on the Violin“. In: Chelys. The Journal of the Viola da Gamba Society. Teil 13. London 1984. S. 3-38
- Holzer, Boris
 

Netzwerktheorie. In: Georg Kneer u.a.(Hrsg.), Handbuch soziologische Theorien. Wiesbaden 2009. S. 253-276
- Hopfner, Rudolf
 

Baltzar (Baltzer), Thomas. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil, Band 2. <sup>2</sup>Kassel 1999. Sp. 134 - 136
- Hübbe, Heinrich
 

Die Kaiserlichen Commissionen in Hamburg. Hamburg 1856
- Hutter-Wolandt, Ulrich
 

Das Zeitalter nach der Reformation. In: Gustav Adolf Benrath (Hrsg.), Quellenbuch zur Geschichte der evangelischen Kirchen in Schlesien. München u.a. 1992. S. 101-156
- Ilgner, Gerhard
 

Matthias Weckmann (ca.1619 – 1674). Sein Leben und seine Werke. Wolfenbüttel 1939



- Ingen, Ferdinand van  
Die Sprachgesellschaften des 17. Jahrhunderts. Versuch einer Korrektur. In: Daphnis I 1972. S. 14-28
- Ingen, Ferdinand van (Hrsg.)  
Philipp von Zesen. Sämtliche Werke. 2. Band: Lyrik II. Berlin u.a. 1984
- Ingen, Ferdinand van (Hrsg.)  
Philipp von Zesen – Sämtliche Werke. Band 1: Lyrik I. Berlin u.a. 1993
- Ingen, Ferdinand van  
Philipp von Zesen – Dichter und Poetiker. Poetologische Strategien der Sammelausgabe *Dichterisches Rosen- und Liljen-tahl* (1670). In: Maximilian Bergengruen u.a. (Hrsg.), Philipp von Zesen. Wissen – Sprache – Literatur. Tübingen 2008. S. 7-23
- Ingen, Ferdinand von  
Philipp von Zesen und die Komponisten seiner Lieder. In: Gudrun Busch u.a. (Hrsg.), Studien zum deutschen weltlichen Kunstlied des 17. und 18. Jahrhunderts. Amsterdam u.a. 1992. S. 53-82
- Ingen, Ferdinand van  
Echo im 17. Jahrhundert. Ein literarisch-musikalisches Phänomen in der Frühen Neuzeit. Amsterdam 2002
- Irving, John  
“Young”. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil, Band 17. <sup>2</sup>Kassel 2007. Sp. 1262-1263
- Isaksson, Stefan  
Skånska spöken : gästare och gengångare i bondesamhällets folktrö. Stockholm 2007
- Jaacks, Gisela  
Hamburg zu Lust und Nutz. Bürgerliches Musikverständnis zwischen Barock und Aufklärung (1660-1760). Hamburg 1997
- Jacob, Andreas  
Studium zu Kompositionsart und Kompositionsbegriff in Bachs Klavierübungen (=Archiv für Musikwissenschaft Band 40). Stuttgart 1997

- Jacobs, Eduard

Der Organist Joachim Mager in Wernigerode (1607 bis 1678), ein Beitrag zur Geschichte der Musik seiner Zeit, besonders der Orgel. In: Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft. 10. Jahrgang. Leipzig 1894. S. 146-202

- Jacobs, Eduard

Zwei harzische Musiktheoretiker des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts. In: Vierteljahreszeitschrift für Musikwissenschaft. 6. Jahrgang. Leipzig 1890. S. 91-122

- Jahnecke, Hjördis

Die Breitenburg und ihre Gärten im Wandel der Jahrhunderte. Kiel 1999

- Janssen, Joachim Anton Rudolf

Ausführliche Nachrichten über die sämtlichen evangelisch-protestantischen Kirchen und Geistlichen der freyen und Hansestadt Hamburg und ihres Gebietes, sowie über deren Johanneum, Gymnasium, Bibliothek, und die dabey angestellten Männer. Hamburg 1826

- Jürgs, Jana

Der Reformationsdiskurs der Stadt Hamburg. Ereignisabhängiges Textsortenaufkommen und textsortenabhängige Ereignisdarstellung der Reformation in Hamburg 1521-1531. Marburg 2003

- Kalberlah, Hans-Jürgen

„Justus Gesenius“. In: Wolfgang Herbst (Hrsg.), Wer ist wer im Gesangbuch? Göttingen 2001. S. 112-113

- Kayser, Werner (Hrsg.)

Hamburger Bücher 1491-1850. Aus der Hamburgensien-Sammlung der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. Hamburg 1973

- Kellenbenz, Hermann

Die wirtschaftliche Rolle des schleswig-holsteinischen Adels im 16. und 17. Jahrhundert. In: Dieter Lohmeier (Hrsg.), Arte et Marte. Studien zur Adelskultur des Barockzeitalters in Schweden, Dänemark und Schleswig-Holstein. Neumünster 1978. S. 15-32

- Kiedrowski, Heiko von  
Der Mann, der Hamburg neu ordnete. In: Hamburger Abendblatt vom 6.4.2004
- Kjellberg, Erik  
Die Musik an den Höfen. In: Gregor Andersson (Hrsg.), Musikgeschichte Nordeuropas. Stuttgart u.a. 2001. S. 87-103
- Kjellberg, Erik  
Frankreich in Schweden. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Migration im 17. Jahrhundert. In: Robert Bohn (Hrsg.), Europa in Scandinavia. Kulturelle und soziale Dialoge in der frühen Neuzeit. Frankfurt/Main 1994. S. 173-190
- Kleßmann, Eckart  
Jahresringe einer Stadt. In: Will Keller u.a.(Hrsg.), Merian Hamburg. Hamburg o.J. S. 166-167
- Kleßmann, Eckart  
Geschichte der Stadt Hamburg. Hamburg 1981.
- Klose, Olaf (Hrsg.)  
Handbuch der historischen Stätten Deutschlands. 1. Band: Schleswig-Holstein und Hamburg. Stuttgart 1964
- Knape, Walter u.a.  
„Abel“. In: Stanley Sadie (Hrsg.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume 1. Oxford 2001. S. 14-18
- Knauer, Martin u.a. (Hrsg.)  
Der Krieg vor den Toren. Hamburg im Dreißigjährigen Krieg 1618-1648. Hamburg 2000
- Koch, Traugott  
„Der Ehrbaren Stadt Hamburg Christliche Ordnung“ durch Johannes Bugenhagen (1529). In: Johann Amselm Steiger u.a. (Hrsg.), 500 Jahre Theologie in Hamburg: Hamburg als Zentrum christlicher Theologie und Kultur zwischen Tradition und Zukunft. Berlin u.a.2005. S. 1-16
- Köbler, Gerhard  
Historisches Lexikon der deutschen Länder. Die deutschen Territorien vom Mittelalter bis zur Gegenwart. München 1988

- Koerner, Bernhard (Hrsg.)  
Hamburger Geschlechterbuch, 1. Band. Görlitz 1910 (= Genealogisches Handbuch Bürgerlicher Familien, Band 18)
- Koldau, Linda Maria  
Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit. Köln 2005
- Kolze, Maja  
Stadt Gottes und „Städte Königin“. Hamburg in Gedichten des 16. bis 18. Jahrhunderts. Hamburg 2008
- Kopitzsch, Franklin  
Hamburgische Biografie. 6 Bände. Göttingen 2001-2012
- Koppmann, Karl  
Hamburgs kirchliche und Wohlthätigkeits-Anstalten. Hamburg 1870
- Korth, Daniel  
Die Auswirkungen des Dreißigjährigen Krieges auf die Hansestadt Lübeck. Tübingen 2007
- Köstlin, Heinrich Adolf  
Geschichte der Musik im Umriss. Berlin 1899
- Kornmüller, Utto  
Lexikon der kirchlichen Tonkunst. Band 1. Regensburg 1891
- Krause, Gerhard (Hrsg.)  
Theologische Realenzyklopädie. Band 14: Gottesdienst – Heimat. Berlin 1985
- Krautwurst, Franz  
[Rezension von] Friedhelm Brusniak: Conrad Rein (ca.1475-1525) – Schulmeister und Komponist. In: Die Musikforschung. Jahrgang 35 1982. S. 96
- Kremer, Joachim  
Das norddeutsche Kantorat im 18. Jahrhundert. Untersuchungen am Beispiel Hamburgs. Kassel. 1995

- Kremer, Joachim

Joachim Gerstenbüttel (1647-1721) im Spannungsfeld von Oper und Kirche. Hamburg 1997

- Kremer, Joachim

Funeralkompositionen für Frauen. Ausgewählte Beispiele städtischer Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts aus Tübingen, Hamburg und Nördlingen. In: Susanne Rode-Breymann (Hrsg.), Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt. Köln u.a.2007. S. 141-184

- Kremer, Joachim

„Leben und Werk“ als biographisches Konzept der Musikwissenschaft: Überlegungen zur „Berufsbiographie“, zu den „Komponisten von Amts wegen“ und dem Begriff „Kleinmeister“. In: Ders. u.a.(Hrsg.), Biographie und Kunst als historiographisches Problem. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 16.Magdeburger Telemann-Festtage Magdeburg, 13.-15. März 2002. Hildesheim u.a. 2004. S. 11-39

- Kremer, Joachim

Von „Noten-Krämern“, „Solmisations-Rittern“ und „theatralischer“ Kirchenmusik: Zur Bewahrung, Ausweitung und Auflösung des Kantorats im 18. Jahrhundert. In: Ders. u.a.(Hrsg.), Das Kantorat des Ostseeraums im 18. Jahrhundert. Bewahrung, Ausweitung und Auflösung eines kirchenmusikalischen Amtes. Berlin 2007. S. 9-34

- Kretschmar, Georg

Das bischöfliche Amt. Kirchengeschichtliche und ökumenische Studien zur Frage des kirchlichen Amtes. Göttingen 1999

- Kretschmar, Hermann

Geschichte des neuen deutschen Liedes. 1. Teil: Von Abert bis Zelter. Leipzig 1911

- Krickeberg, Dieter

Das Protestantische Kantorat im 17. Jahrhundert. Studien zum Amt des deutschen Kantors. Berlin 1965

- Küster, Konrad

Fame, Politics and Personal Relationship: Whom did Düben know in the Baltic Area? In: Erik Kjellberg (Hrsg.), The Dissemination of Music in Seventeenth-Century Europe. Celebrating the Düben Collection. Berlin 2010. S. 149-171

- Krieger, Martin  
Geschichte Hamburgs. München 2006
- Krieger, Martin  
Patriotismus in Hamburg. Identitätsbildung im Zeitalter der Frühaufklärung. Köln u.a. 2008
- Krüger, Kersten  
Formung der frühen Moderne. Ausgewählte Aufsätze. Münster 2005
- Krüger, Liselotte  
Die Hamburgische Musikorganisation im 17. Jahrhundert. Leipzig u.a. 1933
- Krüger, Liselotte  
Johann Kortkamps Organistenchronik, eine Quelle zur hamburgischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. In: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte. Band XXXIII 1933. S. 188–213
- Krüger, Liselotte  
"Verzeichnis der Adjuvanten, welche zur Music der Cantor zu Hamburg alle gemeine Sonntage höchst von nöthen hat". In: Heinrich Husmann (Hrsg.), Beiträge zur Hamburgischen Musikgeschichte. Hamburg 1956. S. 15-21
- Krummacher, Friedhelm  
Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert. Berlin 1965
- Krummacher, Friedhelm  
Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach. Kassel u.a. 1978
- Krummacher, Friedhelm  
Vokalmusik der Dübensammlung im Repertoire der Zeit. Fragen und Beispiele im Rückblick. In: Erik Kjellberg (Hrsg.), The Dissemination of Music in Seventeenth-Century Europe. Celebrating the Düben Collection. Berlin 2010. S. 109-147

- Krummacher, Friedhelm  
Musik des Ostseeraums im Spiegel der Dübensammlung. In: Robert Bohn (Hrsg.), Europa in Scandinavia. Kulturelle und soziale Dialoge in der frühen Neuzeit. Frankfurt/Main 1994. S. 155-172
- Kube, Michael  
Allgemeines zur Orgelmusik. In: Konrad Küster (Hrsg.), Bach Handbuch. Kassel 1999. S. 536-542
- Kulischer, Josef  
Allgemeine Wirtschaftsgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit. Band 1. Darmstadt 1958
- Kümmerling, Harald  
Katalog der Sammlung Bokemeyer. Kassel 1970
- Kungliga Biblioteket (Hrsg.)  
Magnus Gabriel De la Gardie – Sammler und Mäzen. Katalog der Ornamentstichsammlung des Magnus Gabriel de la Gardie in der Kgl. Bibliothek zu Stockholm. Stockholm 1966
- Küster, Konrad  
Der junge Bach. Stuttgart 1996
- Küster, Konrad  
Bach Handbuch. Kassel 1999
- Landmann, Ortun u.a.  
Führer durch die Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothke zu Dresden. Dresden 1980
- Lappenberg, Johann Martin  
Zur Geschichte der Buchdruckerkunst in Hamburg. Hamburg 1840
- Larsson, Gunnar  
Stockholm – stormaktstidens musikcentrum. In: Stellan Dahlgran u.a., Kultur och samhälle i stormaktidens sverige. Stockholm 1967. Anhang. S. 165

- Lau, Franz  

Der Bauernkrieg und das angebliche Ende der lutherischen Reformation als spontaner Volksbewegung. In: Ders. (Hrsg.), Jahrbuch der Luther-Gesellschaft. Band 26. Berlin 1959. S. 109-134
- Lauffer, Otto  

Volkskultur in Vergangenheit und Gegenwart. In: Deutsche Auslands-Arbeitsgemeinschaft Hamburg (Hrsg.), Hamburg in seiner politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Bedeutung. Hamburg 1921. S. 111-115
- Laurent, J.E.M.  

Über das älteste Bürgerbuch. In: Zeitschrift für Hamburgische Geschichte. Band 1. Hamburg 1841. S. 141-168
- Lehe, Erich von  

Heimatchronik der Freien und Hansestadt Hamburg. Köln 1967
- Lehr, Hans Walther  

Das Bürgerrecht im Hamburgischen Staate. Hamburg 1919
- Leichsenring, Hugo  

Hamburgische Kirchenmusik im Reformationszeitalter. Hamburg 1982
- Lindner, Ernst Otto  

Die erste stehende Deutsche Oper. Berlin 1855
- Linnemann, Georg  

Celler Musikgeschichte. Celle 1935
- Litten, Mirjam,  

Bürgerrecht und Bekenntnis: Städtische Optionen zwischen Konfessionalisierung und Säkularisierung in Münster, Hildesheim und Hamburg. Hildesheim u.a. 2003
- Lohse, Bernhard  

Humanismus und Reformation in norddeutschen Städten in den 20er und frühen 30er Jahren des 16. Jahrhunderts. In: Leif Grane u.a. (Hrsg.), Die dänische Reformation vor ihrem internationalen Hintergrund. Göttingen 1990. S. 11-27



- Loose, Hans-Dieter
 

Hamburg und Christian IV. von Dänemark während des dreissig-jährigen Krieges. Ein Beitrag zur Geschichte der hamburgischen Reichsunmittelbarkeit. Hamburg 1963
- Loose, Hans-Dieter (Hrsg.)
 

Hamburg. Geschichte der Stadt und ihrer Bewohner. Band 1: Von den Anfängen bis zur Reichsgründung. Hamburg 1982.
- Lorentzen, Tim
 

Johannes Bugenhagen als Reformator der öffentlichen Fürsorge. Tübingen 2008
- Losman, Arne
 

Drei schwedische Büchersammler des 17. Jahrhunderts. Per Brahe d.J., Carl Gustaf Wrangel und Magnus Gabriel De la Gardie. In: Dieter Lohmeier (Hrsg.), Arte et Marte. Studien zur Adelskultur des Barockzeitalters in Schweden, Dänemark und Schleswig-Holstein. Neumünster 1978. S. 159-172
- Lotz, Heinz-Günther (Hrsg.)
 

Die Bußpsalmen. Meditationen, Andachten, Entwürfe. Göttingen 1995.
- Lühning, Frauke
 

Schloß Ahrensburg. o.O. 2007
- Lütgendorff, Willibald Leo
 

Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. 2. Band. Frankfurt am Main. 1922
- Ludovici, Carl Günther (Hrsg.)
 

Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaftten und Künste. 22. Band: Mu-Mz. Leipzig u.a. 1739
- Marquardt, Arwed
 

Zwischenwelten. Münster u.a. 200
- Martini, Adolph
 

Beiträge zur Kenntniß der Bibliothek des Klosters St. Michaelis in Lüneburg. Lüneburg 1827

- Marx, Hans Joachim
 

Geschichte der Hamburger Barockoper. Ein Forschungsbericht. In: Constantin Floros u.a. (Hrsg.), Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Band 3: Studien zur Barockoper. Hamburg 1978. S. 7 – 34
- Marx, Hans Joachim (Hrsg.)
 

Händel und Hamburg. Ausstellung anlässlich des 300. Geburtstages von Georg Friedrich Händel.
- Marx, Hans Joachim u.a.
 

Die Hamburger Gänsemarkt-Oper: Katalog der Textbücher (1678-1748). Laaber 1995
- Mattheson, Johann
 

Der musikalische Patriot. Hamburg 1728
- Mattheson, Johann
 

Der Vollkommene Kapellmeister. Hamburg 1739
- Mattheson, Johann
 

Grundlage einer Ehrenpforte. Hamburg 1740
- McKeown, Simon u.a. (Hrsg.)
 

The Emblem in Scandinavia and the Baltic. Glasgow 2006
- Meeder, Wilhelm Louis
 

Geschichte von Hamburg: vom Entstehen der Stadt bis auf die neueste Zeit. Band 1. Hamburg 1838
- Meer, Johan Henry van der
 

Musikinstrumente. Von der Antike bis zur Gegenwart. München 1983
- Meid, Volker
 

Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barock. Vom Späthumanismus zur Frühaufklärung. München 2009
- Mirow, Jürgen (Hrsg.)
 

Poppenbüttel. Porträt eines Stadtteils. Hamburg 2003
- Mischke, Joachim
 

Hamburg Musik! Hamburg 2008

- Moeller, Bernd  
Reichsstadt und Reformation. Tübingen 2011
- Mohnike, Gottlieb  
Hymnologische Forschungen. 1. Theil. Stralsund 1831
- Müller, Harald  
Die Celler Jahre des Komponisten Dietrich Becker. Cellesche Zeitung vom 22.9.1979, S. 42
- Müller, Harald  
Ulrich Johann Voigt. 1669–1732. Stadtmusikus zu Celle und Lüneburg. Celle 1985
- Müller, Harald  
„Wessnitzer, Wolfgang“. In Stanley Sadie (Hrsg.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume 27. Oxford 2001. S. 321
- Müller, Harald  
„Celle“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil, 2. Band. Kassel u.a. 1995. Sp. 480-485
- Müller, Harald  
Biographisch-bibliographisches Lexikon Celler Musiker. Celle 2003
- Müller, Gerhard (Hrsg.)  
Theologische Realenzyklopädie. Band 18. Berlin u.a. 2000
- Museumsverein Celle e.V. (Hrsg.)  
Celler Chronik: Beiträge zur Geschichte und Geographie der Stadt und des Landkreises Celle. Celle 1994
- Neubacher, Jürgen  
Zwischen Auftrag und künstlerischem Anspruch – Zu Telemanns musikpädagogischer Position als Kantor und Director chori musici in Hamburg. In: Joahcim Kremer u.a. (Hrsg.), Das Kantorat des Ostseeraums im 18. Jahrhundert. Bewahrung, Ausweitung und Auflösung eines kirchenmusikalischen Amtes. Berlin 2007. S. 63-74
- Neubacher, Jürgen  
Zwischen Auftrag und künstlerischem Anspruch – Zu Telemanns musikpädagogischer Position als Kantor und Director chori musici in

Hamburg. In: Joachim Kremer u.a. (Hrsg.), Das Kantorat des Ostseeraums im 18. Jahrhundert. Bewahrung, Ausweitung und Auflösung eines kirchenmusikalischen Amtes. Berlin 2007. S. 63-74

- Neubacher, Jürgen

„Selle“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil, Band 15. <sup>2</sup>Kassel 2006. Sp. 552-556

- Neumark, Georg

Fortgepflanztes Musikalisch-Poetisches Lustwaldes Dritte Abtheilung. Jena 1657

- Neuschäffer, Hubertus

Schleswig-Holsteins Schlösser und Herrenhäuser. Husum 1989

- Newman, William S.

The Sonata in the Baroque Era. Chapel Hill 1959

- Niemann, Walter

Die schwedische Tonkunst, ihre Vergangenheit und Gegenwart. In: Max Seiffert (Hrsg.), Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft. 5. Jahrgang 1903-1904. Leipzig 1904. S. 91-118

- Nordenflycht, Ferdinand Otto von

Die schwedische Staats-Verfassung in ihrer geschichtlichen Entwicklung. Berlin 1861

- Norlind, Tobias

Die Musikgeschichte Schwedens in den Jahren 1630-1730. In: Oskar Fleischer u.a.(Hrsg.), Vierteljahreshefte der Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. Erster Jahrgang 1899-1900. S. 165-212

- North, Michael

Geschichte der Ostsee: Handel und Kulturen. München 2011

- Nyary, Josef

Da hört die Freundschaft auf. Hamburger Abendblatt vom 22.4.2009

- ohne Verfasser

Die hamburgische Hochzeitsverordnung von 1609 und die hamburgische Kleiderordnung von 1618. In: Verein für Hamburgische Geschichte (Hrsg.), Zeitschrift für Hamburgische Geschichte. Band 1. S. 546-563

- ohne Verfasser  
Musikalische Geographie vom Gau Nordmark. In: Sängerbundzeitung Nordmark. 7. Jahrgang. Nr. 8. Hamburg 1935. S. 122
- ohne Verfasser  
Von der Rathswahl und Rathsverfassung zu Hamburg vor dem Wahlrecesse v.J.1663. In: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte. 3. Band. Hamburg 1851. S. 281-347
- ohne Verfasser  
„Baltzar“. In : Carl Dahlhaus u.a.(Hrsg.), Brockhaus Riemann Musiklexikon. 1. Band. o.O. 2001, S. 95
- Oppermann, Hans  
Die Hamburgische Schulordnung Bugenhagens. Hamburg 1966
- Otto, Karl F.  
Die Sprachgesellschaften des 17. Jahrhunderts. Stuttgart 1972
- Pabst, Bernhard  
Die Familie Anckelmann in Hamburg und Leipzig. Gelehrte, Rats- und Handelsherren. Teil 3. Berlin 2007
- Pantel, Isabelle  
Die hamburgische Neutralität im Siebenjährigen Krieg. Diss. Hamburg 2010
- Pearl, Mildred  
The Suite in Relation to Baroque Style. Diss. masch. New York 1957
- Peetz, Juliane  
The large Tabulature Books in the Düben Collection. In: Erik Kjellberg (Hrsg.), The Dissemination of Music in Seventeenth-Century Europe. Celebrating the Düben Collection. Berlin 2010. S. 49-72
- Petersen-Mikkelsen, Birger  
Die Melodielehre des „Vollkommenen Capellmeisters“ von Johann Mattheson. Eutin 2002

- Phillips, Elizabeth von  
 „Butler“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Volume 4. Oxford 2001. S. 684
- Pilipczuk, Alexander  
 Der Hamburger Instrumentenmacher Joachim Tielke. In: Die Weltkunst Heft 8 (1981). [München] S. 1134-1137
- Pioch, Winfried  
 Die Schlosskirche in Ahrensburg. Regensburg 1996
- Pioch, Wilfried  
 Die Ahrensburger Schloßkirche und ihre Geschichte. In: Stadt Ahrensburg (Hrsg.), Ahrensburg: Grafen, Lehrer und Pastoren. 400 Jahre Schloß und Kirche. Husum 1995. S. 259-373
- Plachta, Bodo  
 Literaturbetrieb. Paderborn 2008
- Postel, Rainer  
 Kirchlicher und weltlicher Fiskus in norddeutschen Städten am Beginn der Neuzeit. In: Hermann Kellenbenz u.a.(Hrsg.), Fiskus, Kirche und Staat im konfessionellen Zeitalter. Trient 1994. S. 165-186
- Postel, Rainer  
 Reformation und Bürger. In: Lars Jockheck (Hrsg.), Rainer Postel. Beiträge zur hamburgischen Geschichte der Frühen Neuzeit. Hamburg 2006. S. 11-102
- Rahlf, Hans Hinrich u.a.  
 Geschichte Ahrensburgs nach authentischen Quellen und handschriftlichen Acten. Ahrensburg 1882
- Rantzau, Carl von  
 Das Haus Rantzau: eine Familien-Chronik. Celle 1866
- Rathjen, Jörg  
 Soldaten im Dorf. Ländliche Gesellschaft und Kriege in den Herzogtümern Schleswig und Holstein 1625-1720: eine Fallstudie anhand der Ämter Reinbek und Trittau. Kiel 2004

- Rau, Susanne

Städtische Erinnerung im Spiegel des Hamburger Reformationsgedenkens. In: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte. Band 87. Hamburg 2001. S. 1-47

- Reichardt, Christa u.a.

Das Ahrensburger Schloß. Geschichten und Geschichte. In: Stadt Ahrensburg (Hrsg.), Ahrensburg: Grafen, Lehrer und Pastoren. 400 Jahre Schloß und Kirche. Husum 1995. S. 7-141

- Reichardt, Rolf u.a. (Hrsg.)

Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680-1820. Heft 7: Honnête homme, Honnêteté, Honnêtes gens, Nation. München 1986

- Reimer, Erich

Die Hofmusik in Deutschland 1500 – 1800. Wandlungen einer Institution. Wilhelmshaven 1991

- Reimer, Erich

Musicus – cantor. Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. 6. Auslieferung. Wiesbaden 1978. S. 2 ([http://www.sim.spk-berlin.de/static/hmt/HMT\\_SIM\\_Musicus-cantor.pdf](http://www.sim.spk-berlin.de/static/hmt/HMT_SIM_Musicus-cantor.pdf))

- Reimer, Erich

Musicus und Cantor. Beiträge zur Gattungs- und Sozialgeschichte der Musik vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Köln 2008

- Reinecke, Heinrich

Hamburg am Vorabend der Reformation. Hamburg 1966

- Reske, Christoph

Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet. Wiesbaden 2007

- Roch, Eckhard

Wozu Musikerbiographien? Georg Philipp Telemanns Autobiographie im Kontext von Johann Matthesons „Musikalischer Ehrenpforte“. In: Joachim Kremer u.a.(Hrsg.), Biographie und Kunst als historiographisches Problem. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 16. Magdeburger Telemann-Festtage Magdeburg, 13.-15. März 2002. Hildesheim u.a. 2004. S. 101-111

- Ropelius, Johannes Jens  
Chronik oder Geschichte von Hamburg. Hamburg 1832.
- Rose, Stephen  
The composer as self-publisher. In: Erik Kjellberg (Hrsg.), The Dissemination of Music in Seventeenth-Century Europe. Celebrating the Düben Collection. Berlin 2010. S. 239-260
- Ross, Ludwig  
Geschichte der Herzogthümer Schleswig und Holstein bis auf den Regierungsantritt des Oldenburgischen Hauses. Kiel 1831
- Rosteck, Oliver  
Bremische Musikgeschichte von der Reformation bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Diss. Münster 1999
- Rothmund, Elisabeth  
Heinrich Schütz (1585-1672): Kulturpatriotismus und deutsche weltliche Vokalmusik: „zum Auffnehmen der Music / und Vermehrung unserer Nation Ruhm“. Bern 2004
- Rothmund, Elisabeth  
Musikalische Elemente in Zesens Theorie der Lyrik. In: Maximilian Bergengruen u.a. (Hrsg.), Philipp von Zesen. Wissen – Sprache – Literatur. Tübingen 2008. S. 35-53
- Rubow, Markus  
„Mattheis“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil, Band 11. <sup>2</sup>Kassel 2004. Sp. 1327-1328
- Ruhnke, Martin  
Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert. Berlin 1963
- Rumler, Andreas  
Schleswig-Holstein: Kultur, Geschichte und Landschaft zwischen Nord- und Ostsee, Elbe und Flensburger Förde. Köln 1997
- Sachs, Curt  
Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1910



- Sauer, Wilhelm
 

„Christian Ludwig, Herzog von Braunschweig und Lüneburg“. In: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.), Allgemeine Deutsche Biographie. Band 4. München 1876. S. 163-164
- Schade, Herwath von
 

Zu Gottes Lob in Hamburgs Kirchen. Eine Hamburgische Gesangbuchgeschichte. Herzberg 1995
- Schaser, Angelika
 

Bürgerrecht und Schutzverwandtschaft. Fremde in Hamburg der Frühen Neuzeit. In: Claudia Schnurmann (Hrsg.), Clio in Hamburg. Historisches Seminar Universität Hamburg 1907–2007. S. 101-110
- Scheitler, Irmgard
 

Deutschsprachige Oratorienlibretti. Von den Anfängen bis 1730. Paderborn 2005
- Schielein, Chrystèle
 

Philipp von Zesen: Orthographiereformer mit niederländischen Vorbildern? Diss. Erlangen 2002
- Schilling, Gustav (Hrsg.)
 

Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst. Band 6. Stuttgart 1838
- Schmedes, Jochen
 

Thomas Selle und die biblischen Historien im 17. Jahrhundert. Diss. München 1992
- Schmid, Heinz Dieter (Hrsg.)
 

Fragen an die Geschichte. Band 2: Die europäische Christenheit. Frankfurt am Main 1980
- Schmidt, Georg
 

Der Dreissigjährige Krieg. München 1995
- Schmidt, Jost Harro
 

Eine unbekannte Quelle zur Klaviermusik des 17. Jahrhunderts. In: Archiv für Musikwissenschaft 1965. S. 1-11

- Schmieglitz-Otten, Juliane u.a.(Hrsg.)  
700 Jahre junges Celle. Celle 1991
- Schneider-Böklen, Elisabeth  
„Ämilie Juliane Reichsgräfin zu Schwarzburg-Rudolstadt“. In: Wolfgang Herbst (Hrsg.), Wer ist wer im Gesangbuch? Göttingen 2001. S. 292-293
- Schneider, Matthias  
Kulturtransfer im Ostseeraum: Tastenmusik und Tastenspieler am „Baltischen Seestrand“. In: Jan Hecker-Stampehl u.a. (Hrsg.), Geschichte, Politik und Kultur im Ostseeraum. Berlin 2012. S. 227-247
- Schönbein, Sabine  
Das Millionenspiel mit Tradition. Die Geschichte der Klassenlotterie. Norderstedt 2008
- Schormann, Gerhard  
Der Dreissigjährige Krieg. Göttingen 2004
- Schröder, Dorothea  
Friedensfeste in Hamburg 1629-1650. In: Martin Knauer u.a. (Hrsg.), Der Krieg vor den Toren. Hamburg im Dreißigjährigen Krieg 1618-1648. Hamburg 2000. S. 335-346
- Schröder, Dorothea (Hrsg.)  
„Ein fürtrefflicher Componist und Organist zu Lübeck“: Dieterich Buxtehude (1637-1707). Lübeck o.J.
- Schröder, Hans u.a.  
Lexikon hamburgischer Schriftsteller bis zur Gegenwart. 4. Band. Hamburg 1866
- Schröder, Johannes von  
Topographie des Herzogthums Holstein, des Fürstenthums Lübek und der freien und Hanse-Städte Hamburg und Lübek. Zweiter Theil I-Z. Oldenburg i.H. 1841
- Schröter, Harm G.  
Geschichte Skandinaviens. München 2007

- Schuler, Manfred

Orgelspiel und Organist in Mitteldeutschland nach der Reformation.  
In: Jürgen Heidrich u.a.(Hrsg.), Traditionen in der mitteldeutschen  
Musik des 16. Jahrhunderts. Göttingen 1999. S. 89-104

- Schultze, Karl-Egbert u.a.

Lexikon der hamburgischen Tonkünstler. Ungedruckt, Handschriften-  
sammlung des Hamburger Staatsarchivs 1266 a

- Schultze, Karl-Egbert

Tonkünstler-Lexikon. Band 2. Hamburg 1983

- Schweizer, Thomas

Muster sozialer Ordnung. Netzwerkanalyse als Fundament der Sozial-  
ethnologie. Berlin 1996

- Seiffert, Max

„Nicolaus Adam Strunck“. In: Historische Kommission bei der Bayeri-  
schen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.), Allgemeine Deutsche  
Biographie. Band 36. München 1893. S. 667 – 669

- Seiffert, Max

Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach`s  
Zeit. In: Sammelhefte der Internationalen Musikgesellschaft Nr. 9  
1907/08, S. 593 – 621

- Seiffert, Max

„Weckmann“. In: Allgemeine Deutsche Biographie. Einundvierzigster  
Band. Leipzig 1896. S. 379-386

- Seiffert, Max

Matthias Weckmann und das Collegium Musicum in Hamburg. Sam-  
melhefte der Internationalen Musikgesellschaft 2 1900/01, S. 76-132

- Seiffert, Max

Vorwort. In: Ders. (Hrsg.), Matthias Weckmann und Christoph Bern-  
hard. Solocantaten und Chorwerke mit Instrumentalbegleitung.(=  
Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge, sechster Band). Leipzig  
1901. S. VI

- Sievers, Heinrich  
 „Celle“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Band 1. Kassel u. a. 1949-1951. Sp. 946-949
- Sittard, Josef  
 Christoph Bernhard und das Collegium musicum. In: Hamburger Konzert- und Theaterzeitung. 7. Jahrgang. 1902. Hamburg 1902. S. 1-7
- Sittard, Josef  
 Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg: vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart. Hamburg 1890
- Sittig, Claudius  
 Zesens Exaltationen. Ästhetische Selbstnobilisierung als soziales Skandalon. In: Maximilian Bergengruen u.a. (Hrsg.), Philipp von Zesen. Wissen – Sprache – Literatur. Tübingen 2008. S. 95-118
- Snyder, Kerala J.  
 Partners in Music Making: Organist and Cantor in Seventeenth-Century Lübeck. In: Ders. u.a. (Hrsg.), The Organist as Scholar. Essays in Memory of Russell Saunders. Festschrift Series No 12. New York 1994. S. 233-256
- Snyder, Kerala J.  
 Dieterich Buxtehude. Organist in Lübeck. Rev.ed. University of Rochester 2007
- Spehr, Ferdinand  
 „Ferdinand Albrecht I.“. In: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.), Allgemeine Deutsche Biographie. Band 6. München 1877. S. 679-681
- Spitta, Philipp  
 Hortus musicus von Jean Adam Reinken (...). In: Friedrich Chrysander u.a. (Hrsg.), Vierteljahrszeitschrift für Musikwissenschaft. Band 3. 1887. S. 305-323
- Spohr, Arne (Hrsg.)  
 Johann Schop, Erster Tehil newer Paduanen. Middleton Wisconsin 2003

- Sprengler-Ruppenthal, Anneliese  
Gesammelte Aufsätze zu den Kirchenordnungen des 16. Jahrhunderts.  
Tübingen 2004
- Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg  
Der Wiederaufbau der Staats- und Universitätsbibliothek  
10.-12. Jahresbericht. Hamburg 1957
- Stalman, Joachim  
„Erasmus Alber“. In: Wolfgang Herbst (Hrsg.), Wer ist wer im Gesang-  
buch? Göttingen 2001. S. 19-20
- Stein, Fritz  
„Bokemeyer“. In: Allgemeine Deutsche Biographie. Band 2. Berlin  
1955. S. 428
- Stein, Fritz (Hrsg.)  
Nicolaus Bruhns. Gesammelte Werke. Erster Teil: Kirchenkantaten  
Nr. 1-7. Braunschweig 1937
- Stephenson, Kurt  
„Hamburg“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Band 56.  
Kassel u.a. 1956. S. 1386-1415
- Steude, Wolfram  
Die Musiksammelhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der  
Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden. Leipzig 1974
- Sträter, Udo (Hrsg.)  
Pietismus und Neuzeit. Ein Jahrbuch zur Geschichte des neueren  
Protestantismus. Band 31. Göttingen 2005
- Studemund, Michael  
Portugiesen an der Elbe. In: Will Keller u.a.(Hrsg.), Merian Hamburg.  
Hamburg o.J. S. 138-140
- Tode, Sven  
Der Krieg vor den Toren: Das Hamburger Umland im Dreißigjährigen  
Krieg. In: Martin Knauer u.a. (Hrsg.), Der Krieg vor den Toren. Hamburg  
im Dreißigjährigen Kireg 1618-1648. Hamburg 2000. S. 145-180

- Toman, Philipp
 

Thomas Baltzar – the most famous Artist for the Violin that the World had yet produced. Ein Beitrag zu violinspezifischer Musik des 17. Jahrhunderts. Wien. Univ, Dipl.-Arbeit 2002
- Traub, Andreas u.a.
 

“Nicolai”. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil, Band 12. <sup>2</sup>Kassel 2004. Sp. 1051-1052
- Trotha, Ivo von (Hrsg.)
 

800 Jahre Hauptkirche St. Nikolai. Hamburg 1995
- Vetter, Walther
 

Das frühdeutsche Lied. 1. Band. Münster i.W. 1928
- Vierhaus, Rudolf (Hrsg.)
 

Deutsche biographische Enzyklopädie. München 1995-2008
- Vogel, Emil
 

Die Handschriften nebst den älteren Druckwerken der Musik-Abtheilung der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel.(= Otto von Heinemann, Die Handschriften der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel; Abth. 8.) Wolfenbüttel, 1890
- Vogel, Walther
 

Geschichte der deutschen Seeschiffahrt. Berlin 1915
- Waitz, Georg
 

Kurze schleswigholsteinische Landesgeschichte. Kiel 1864
- Waczkat, Andreas
 

„Heinrich Utrecht“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil, Band 16. <sup>2</sup>Kassel 2006. Sp. 1244-1245
- Waschinski, Emil
 

Währung, Preisentwicklung und Kaufkraft des Geldes in Schleswig-Holstein von 1226-1864. Neumünster 1952
- Webber, Geoffrey
 

Northern Europe: German Courts and Cities. In: Julie Anne Sadie (Hrsg.), Companion to Baroque Music. Berkeley u.a. 1990. S. 149-228

- Weber, Karl-Klaus  
Hamburg und die Generalstaaten. In: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte. Band 88. Hamburg 2002. S. 43-88
- Weber, Klaus  
Zwischen Religion und Ökonomie. Sepharden und Hugenotten in Hamburg, 1580-1800. In: Henning P.Jürgens u.a. (Hrsg.), Religion und Mobilität. Zum Verhältnis von raumbezogener Mobilität und religiöser Identitätsbildung im frühneuzeitlichen Europa. Göttingen 2010. S. 137-167
- Wegner, Matthias  
Von stolzen Bürgern und schönen Legenden. Berlin 1999
- Weiske, Julius  
Rechtslexikon für Juristen aller teutschen Staaten. Fünfter Band: Hamburg – Juden (Ende des Buchstaben J). Leipzig 1844
- Westphal, Walter  
Von Bornhövel bis zur Erstürmung der Düppeler Schanze. Vergessene Schlachten und Kriege in Schleswig-Holstein. Hamburg 2001
- Wichmann, Ernst Heinrich  
Die wichtigsten Jahreszahlen aus der Hamburgischen Geschichte von 811 bis 1886. Hamburg 1887
- Wiermann, Barbara  
Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts. Göttingen 2005
- Wilpert, Gero von  
Deutsches Dichterlexikon. Stuttgart 1963
- Wolff, C.W.,  
Aus Brunsbüttels vergangenen Tagen. Ein Beitrag zur Geschichte Dithmarschens. Paderborn 2011 (= Reproduktion der Ausgabe Itzehoe 1873)
- Wolffheim, Werner  
Mitteilungen zur Geschichte der Hofmusik in Celle (1635 – 1706) und über Arnold Brunckhorst. In: Hermann Kretzschmar (Hrsg.), Festschrift

zum 90. Geburtstage Sr. Exzellenz des wirklichen Geheimen Rates  
Rochus Freiherrn von Liliencron. Leipzig 1910. S. 421-439

- Wollny, Peter

Zwischen Hamburg, Gottorf und Wolfenbüttel: Neue Ermittlungen zur  
Entstehung der „Sammlung Bokemeyer“. In: Schütz-Jahrbuch XX  
(1998). S. 59-76

- Wörner, Karl H.

Geschichte der Musik. Göttingen 1954

- Wrum, Christian Friedrich (Hrsg.)

Leonhard Wächter's Nachlaß. Band 1. Hamburg 1838

- Zachariä, Heinrich Albert

Deutsches Staats- und Bundesrecht. Band 1. Göttingen 1841

- Zahn, Johannes

Die Melodien des deutschen evangelischen Kirchenliedes. Gütersloh  
1889 – 1893

## b. Informationen aus dem Internet

- [http://books.google.de/books/about/Wir\\_Magnus\\_Gabriel\\_de\\_La\\_Gardie\\_Graf\\_zu.html?id=qboGcgAACAAJ&redir\\_esc=y](http://books.google.de/books/about/Wir_Magnus_Gabriel_de_La_Gardie_Graf_zu.html?id=qboGcgAACAAJ&redir_esc=y) (30.7.2012)
- <http://bsbndb.bsb.lrz-muenchen.de/sfz49234.html> (10.3.2013)
- <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:ReinckenAnWasser.jpg&filetimestamp=20091120155558>
- <http://digitale.bibliothek.uni-halle.de/vd18/content/pageview/2762563> (22.1.2013)
- <http://diglib.hab.de/drucke/166-13-eth/start.htm> (12.12.2012)
- [http://lexikonn.de/Religion\\_und\\_Weltanschauung\\_in\\_Hamburg](http://lexikonn.de/Religion_und_Weltanschauung_in_Hamburg) (28.10.2012)
- [http://lexikonn.de/Religion\\_und\\_Weltanschauung\\_in\\_Hamburg](http://lexikonn.de/Religion_und_Weltanschauung_in_Hamburg) (28.10.2012)
- <http://matrikel.uni-rostock.de/id/100044393> (8.1.2013)
- [http://opac.rism.info/index.php?id=6&no\\_cache=1&L=0&tx\\_bsbsearch\\_pi1%5Bquery%5D%5B0%5D=dietrich%20becker&tx\\_bsbsearch\\_pi1%5Boffset%5D=40&tx\\_bsbsearch\\_pi1%5Bid%5D=450014589](http://opac.rism.info/index.php?id=6&no_cache=1&L=0&tx_bsbsearch_pi1%5Bquery%5D%5B0%5D=dietrich%20becker&tx_bsbsearch_pi1%5Boffset%5D=40&tx_bsbsearch_pi1%5Bid%5D=450014589) (28.1.2013)
- [http://opac.rism.info/index.php?id=6&tx\\_bsbsearch\\_pi1%5Bsmode%5D=advanced&L=0&tx\\_bsbsearch\\_pi1%5Bfield%5D%5B0%5D=any\\_field&tx\\_bsbsearch\\_pi1%5Bquery%5D%5B0%5D=rosenm%C3%BCller&tx\\_bsbsearch\\_pi1%5Bfield%5D%5B1%5D=stitle&tx\\_bsbsearch\\_pi1%5Bquery%5D%5B1%5D=Lumina+verte+in+me&tx\\_bsbsearch\\_pi1%5Bfield%5D%5B2%5D=stitle&tx\\_bsbsearch\\_pi1%5Bquery%5D%5B2%5D=&tx\\_bsbsearch\\_pi1%5Bsubmit\\_button%5D=Suche](http://opac.rism.info/index.php?id=6&tx_bsbsearch_pi1%5Bsmode%5D=advanced&L=0&tx_bsbsearch_pi1%5Bfield%5D%5B0%5D=any_field&tx_bsbsearch_pi1%5Bquery%5D%5B0%5D=rosenm%C3%BCller&tx_bsbsearch_pi1%5Bfield%5D%5B1%5D=stitle&tx_bsbsearch_pi1%5Bquery%5D%5B1%5D=Lumina+verte+in+me&tx_bsbsearch_pi1%5Bfield%5D%5B2%5D=stitle&tx_bsbsearch_pi1%5Bquery%5D%5B2%5D=&tx_bsbsearch_pi1%5Bsubmit_button%5D=Suche)



- [http://opac.rism.info/index.php?id=6&tx\\_bsbsearch\\_pi1%5Bsmode%5D=advanced&L=0&tx\\_bsbsearch\\_pi1%5Bfield%5D%5B0%5D=any\\_field&tx\\_bsbsearch\\_pi1%5Bquery%5D%5B0%5D=strungk&tx\\_bsbsearch\\_pi1%5Bfield%5D%5B1%5D=sauthor&tx\\_bsbsearch\\_pi1%5Bquery%5D%5B1%5D=&tx\\_bsbsearch\\_pi1%5Bfield%5D%5B2%5D=stitle&tx\\_bsbsearch\\_pi1%5Bquery%5D%5B2%5D=Ich+ruf+zu+dir%2C+Herr+Jesu+Christ&tx\\_bsbsearch\\_pi1%5Bsubmit\\_button%5D=Suche](http://opac.rism.info/index.php?id=6&tx_bsbsearch_pi1%5Bsmode%5D=advanced&L=0&tx_bsbsearch_pi1%5Bfield%5D%5B0%5D=any_field&tx_bsbsearch_pi1%5Bquery%5D%5B0%5D=strungk&tx_bsbsearch_pi1%5Bfield%5D%5B1%5D=sauthor&tx_bsbsearch_pi1%5Bquery%5D%5B1%5D=&tx_bsbsearch_pi1%5Bfield%5D%5B2%5D=stitle&tx_bsbsearch_pi1%5Bquery%5D%5B2%5D=Ich+ruf+zu+dir%2C+Herr+Jesu+Christ&tx_bsbsearch_pi1%5Bsubmit_button%5D=Suche) (15.12.2012)
- <http://provenienz.gbv.de/SBB:Provenienz-Images> (21.1.2013)
- <http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10123933.html> (8.2013)
- <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000024D500000000>
- <http://runeberg.org/sbh/a0230.html> (29.1.2013)
- <http://runeberg.org/sbh/a0426.html> (29.1.2013)
- <http://sapa.dziemann.de/hamburg/u3stahh2.html> (26.10.2011)
- <http://www.affettimusicali.se/repertoar.htm> (14.6.2012)
- <http://www.ahnenforschung-in-stormarn.de/geneal/gesamt/FrauBa.htm> (30.7.2012)
- <http://www.ahnenforschung-in-stormarn.de/geneal/gesamt/FrauBa.htm> (30.7.2012)
- <http://www.ahnenforschung-in-stormarn.de/geneal/gesamt/MannBa.htm> (30.7.2012)
- <http://www.ahnenforschung-in-stormarn.de/geneal/gesamt/MannBa.htm> (30.7.2012)
- [http://www.alt-bramstedt.de/Inhalt/Schloss\\_Gut\\_Muehle/Wiebeke\\_Kruse\\_-\\_Lorenzen-Schmi/wiebeke\\_kruse\\_-\\_lorenzen-schmidt.htm](http://www.alt-bramstedt.de/Inhalt/Schloss_Gut_Muehle/Wiebeke_Kruse_-_Lorenzen-Schmi/wiebeke_kruse_-_lorenzen-schmidt.htm) (31.7.2012)
- <http://www.celle.de/index.phtml?NavID=342.57&amp%3BLa=1> (15.03.2011)
- <http://www.denkmalschutz.de/denkmale/denkmal-liste/hauptkirche-st-katharinen.html> (30.10.2012)
- [http://www.denstoredanske.dk/Dansk\\_Biografisk\\_Leksikon/Samfund,\\_jura\\_og\\_politik/Myndigheder\\_og\\_politisk\\_styre/Kansler/Johann\\_Helm](http://www.denstoredanske.dk/Dansk_Biografisk_Leksikon/Samfund,_jura_og_politik/Myndigheder_og_politisk_styre/Kansler/Johann_Helm) (14.8.2012)
- <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118810944.html> (3.2.2013)
- <http://www.deutsche-biographie.de/pnd11890874X.html> (6.2.2012)
- <http://www.deutsche-biographie.de/pnd119096765.html?anchor=adb> (20.8.2012)
- <http://www.deutsche-biographie.de/xsfz79490.html> (13.5.2011)
- [http://www.dmgga.de/Verzeichnisse/Archivsparten/Verfilmte\\_Sparten/verfilmte\\_sparten.htm](http://www.dmgga.de/Verzeichnisse/Archivsparten/Verfilmte_Sparten/verfilmte_sparten.htm) (21.8.2012)
- <http://www.ediffah.org/search/present.cgi?id=ediffah:uub:454391:x000003404&termlist=magnus+de+la+gardie&boollist=and&fieldlist=set%3Bany&number=10&start=1&script=search.php> (14.8.2012)
- <http://www.elbinsel-krautsand.de/chronik1.html> (31.7.2012)
- <http://www.elbregion-flusswelten.net/texte/E1F7.pdf> (30.10.2012; S. 13)
- [http://www.erzbistum-hamburg.de/ebhh/bistum\\_kuerze/geschichte.php](http://www.erzbistum-hamburg.de/ebhh/bistum_kuerze/geschichte.php) (17.7.2011)
- [http://www.hagen-bobzin.de/hobby/muenzverein\\_wendisch.html](http://www.hagen-bobzin.de/hobby/muenzverein_wendisch.html) (3.11.2012)
- <http://www.hamburg.de/bilder/hamburg-historisch/240002/historische-ansichten-hamburger->

[kirchen-und-kloester.html#pic14](#) (17.7.2011)

- [http://www.hamburgische-buergerschaft.de/cms\\_de.php?templ=aufg\\_sta.tpl&sub1=91&sub2=107&cont=8](http://www.hamburgische-buergerschaft.de/cms_de.php?templ=aufg_sta.tpl&sub1=91&sub2=107&cont=8) (3.11.2012)
- <http://www.hamburgische-geschichte.de/> (30.10.2012)
- <http://www.highlights.harz-urlaub.de/775-jahre-stadtrecht/umfeld.html> (17.5.2010)
- <http://www.highlights.harz-urlaub.de/775-jahre-stadtrecht/umfeld.html> (6.5.2010)
- <http://www.highlights.harz-urlaub.de/775-jahre-stadtrecht/umfeld.html> (6.5.2010)
- [http://www.historic-maps.de/rahmen.htm?http://www.historic-maps.de/hamburg-elbe-auswanderung/hamburg-ansichten/kirchen-kloester/galerie/pages/\(067\)%20Heil.Geist-Kirche1800.htm](http://www.historic-maps.de/rahmen.htm?http://www.historic-maps.de/hamburg-elbe-auswanderung/hamburg-ansichten/kirchen-kloester/galerie/pages/(067)%20Heil.Geist-Kirche1800.htm) (30.10.2012)
- <http://www.historicum.net/themen/erster-rheinbund-1658/akteure/vertragschliessende-parteien/braunschweig-lueneburg/christian-ludwig-celle/> (30.03.2011)
- <http://www.historischer-arbeitskreis-ahrensburg.de/gutshof.htm> (04.11.2011)
- <http://www.historischer-arbeitskreis-ahrensburg.de/gutshof.htm> (04.11.2011)
- [http://www.jacobus.de/neu/deutsch/index\\_3\\_6.html](http://www.jacobus.de/neu/deutsch/index_3_6.html) (15.7.2011)
- [http://www.jacobus.de/neu/deutsch/index\\_3\\_6\\_1.html](http://www.jacobus.de/neu/deutsch/index_3_6_1.html) (30.10.2012)
- [http://www.jacobus.de/neu/deutsch/index\\_5\\_10.html](http://www.jacobus.de/neu/deutsch/index_5_10.html) (30.10.2012)
- <http://www.katharinen-hamburg.de/kirche/geschichte.html> (30.10.2012)
- <http://www.katharinen-hamburg.de/kirche/geschichte.html> (30.10.2012)
- <http://www.klosterprojekt.uni-kiel.de/Uebersicht/hamburgstjohannis.html> (17.7.2011)
- <http://www.klosterprojekt.uni-kiel.de/Uebersicht/hamburgstmariamagdalena.html> (17.7.2011)
- <http://www.klosterprojekt.uni-kiel.de/Uebersicht/harvestehudestmaria.html> (17.7.2011)
- <http://www.klosterstjohannis.de/geschichte2.html> (17.7.2011)
- <http://www.klosterstjohannis.de/zeittafel.html> (17.7.2011)
- [http://www.kulturradio.de/download/manuskripte/alte\\_musik/1299319.file.pdf](http://www.kulturradio.de/download/manuskripte/alte_musik/1299319.file.pdf) (31.3.2011)
- <http://www.lueneburgischer-landschaftsverband.de/geschichte/zeittafel.html> (09.03.2011)
- [http://www.lwl.org/westfaelische-geschichte/portal/Internet/finde/langDatensatz.php?urlID=505&url\\_tabelle=tab\\_texte](http://www.lwl.org/westfaelische-geschichte/portal/Internet/finde/langDatensatz.php?urlID=505&url_tabelle=tab_texte) (30.10.2012)
- <http://www.mariendomhamburg.de/kunst/geschichte/alterdom/index.html> (17.7.2011)
- <http://www.mariendomhamburg.de/kunst/geschichte/ansgar/index.html> (15.7.2011)
- [http://www.martens-hamburg.de/Informationen/geschichte\\_hh.htm](http://www.martens-hamburg.de/Informationen/geschichte_hh.htm) (24.10.2012)
- <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10123932-8> (4.11.2012)
- <http://www.muwipro.de/st.michaelischor.html> (30.01.2013)
- [http://www.nd-gen.de/images/pdf/claussen\\_sf.pdf](http://www.nd-gen.de/images/pdf/claussen_sf.pdf) (14.8.2012)
- [http://www.peter-doerling.de/Geneal/Geschichte/Waehrungen\\_Stormarn.htm](http://www.peter-doerling.de/Geneal/Geschichte/Waehrungen_Stormarn.htm) (26.8.2010)

- [http://www.peter-doerling.de/General/Geschichte/Waehrungen\\_Stormarn.htm](http://www.peter-doerling.de/General/Geschichte/Waehrungen_Stormarn.htm) (26.8.2010)
- <http://www.pohlw.de/literatur/sadl/barock/zesen.htm> (4.11.2012)
- <http://www.sankt-petri.de/> (15.7.2011)
- [http://www.schleswig-holstein.de/Portal/DE/LandLeute/LiedWappenVerfassung/SHLied/shLied\\_node.html](http://www.schleswig-holstein.de/Portal/DE/LandLeute/LiedWappenVerfassung/SHLied/shLied_node.html) (23.10.2012)
- [http://www.schleswig-holstein.de/Portal/DE/LandLeute/LiedWappenVerfassung/SHLied/shLied\\_node.html](http://www.schleswig-holstein.de/Portal/DE/LandLeute/LiedWappenVerfassung/SHLied/shLied_node.html) (23.10.2012)
- [http://www.sim.spk-berlin.de/static/hmt/HMT\\_SIM\\_Musicus-cantor.pdf](http://www.sim.spk-berlin.de/static/hmt/HMT_SIM_Musicus-cantor.pdf), 22.1.2013)
- <http://www.stgeorg-borgfelde.de/seiten/geschichte/hl.-dreieinigkeits-kirche-st.georg/der-anfang.php> (17.7.2011)
- <http://www.stiftung-johann-sebastian.de/fileadmin/05-downloads/pressemappe-071105.pdf> (30.10.2012). S. 3
- <http://www.stiftung-johann-sebastian.de/fileadmin/05-downloads/pressemappe-071105.pdf> (30.10.2012). S. 3
- <http://www.st-michaelis.de/index.php?id=62> (30.10.2012)
- <http://www.st-michaelis.de/index.php?id=620> (17.7.2011)
- <http://www.uni-protokolle.de/Lexikon/Gardie.html> (19.11.2012)
- <http://www.vdgs.org.uk/files/VdGSJournal/Vol-03-1.pdf> (23.5.2011)
- [http://www.west-orgelbau.de/Ubersicht/Ein\\_Projekt/ein\\_projekt.html](http://www.west-orgelbau.de/Ubersicht/Ein_Projekt/ein_projekt.html) (24.10.2012)
- [http://www.wissenschaft.hamburg.de/clp/3283458/clp1/wiki/Geschichte\\_des\\_Hamburger\\_Hafens](http://www.wissenschaft.hamburg.de/clp/3283458/clp1/wiki/Geschichte_des_Hamburger_Hafens) (30.10.2012)
- <http://www2.musik.uu.se/duben/Duben.php>
- <http://www2.musik.uu.se/duben/Duben.php> (19.11.2012)
- [http://www2.musik.uu.se/duben/presentationPart.php?Select\\_Part=01&Select\\_Dnr=2081](http://www2.musik.uu.se/duben/presentationPart.php?Select_Part=01&Select_Dnr=2081) (19.11.2012)
- [http://www2.musik.uu.se/duben/presentationSource1.php?Select\\_Dnr=128](http://www2.musik.uu.se/duben/presentationSource1.php?Select_Dnr=128) bzw. [http://www2.musik.uu.se/duben/presentationPart.php?Select\\_Part=01&Select\\_Dnr=129](http://www2.musik.uu.se/duben/presentationPart.php?Select_Part=01&Select_Dnr=129) (11.4.2012)
- [http://www.phil.uni-passau.de/projekt-birken/FFN\\_DFG.html](http://www.phil.uni-passau.de/projekt-birken/FFN_DFG.html) (9.8.2012)
- [www.hamburg.de/matthiaemahl/](http://www.hamburg.de/matthiaemahl/) (3.6.2012)
- [www.podcampus.de/nodes/4109](http://www.podcampus.de/nodes/4109) (19.6.2012)

## Lebenslauf

Name: Heike Monika Angermann, geb. Kunst

Geboren: 15. Juni 1964 in Hamburg

Staatsangehörigkeit: deutsch

### Ausbildung

1970-1974	Besuch der Grundschule Nürnberg/Röthenbach bei Schweinau
1974-1980	Besuch des Sigmund-Schuckert-Gymnasiums Nürnberg
1980-1983	Besuch des Wolfram-von-Eschenbach-Gymnasiums Schwabach
1983	Abitur
1983-1984	Ausbildung zur Fremdsprachlichen Wirtschaftskorrespondentin in Englisch (IHK)
1984-1986	Ausbildung zum Bankkaufmann
1986-1992	Magisterstudium an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg (Musikwissenschaft, Soziologie, Buch- und Bibliothekskunde)
seit 1993	Promotionsstudium

### Familienstand

seit 3. April 1986	verheiratet mit Felix Angermann
Kinder	Franziska (*23. September 1989) Moritz (* 25. Dezember 1994)