

## Johann Pachelbel

Johann Pachelbel: Das ist der Komponist des berühmten dreistimmigen Streicherkanons. In zahllosen Bearbeitungen bei youtube kann er angeklickt werden und ist vermutlich bei den meisten Zeitgenossen das erste und einzige Stück, das sie jemals von diesem Musiker gehört haben. Dennoch werde ich in meinem Vortrag heute nicht über den Kanon oder über Pachelbels instrumentale Ensemblesmusik sprechen (obwohl auch sie es verdient hätte), sondern über diejenigen Bereiche, die für sein Bild in der Musikforschung und in der praktischen Musikpflege in erster Linie verantwortlich sind und wohl auch zukünftig sein werden: Ich meine seine Kompositionen für Tasteninstrumente sowie seine Vokalwerke. Beide Werkgruppen bieten zugleich Anlass, auch über Pachelbel als Musiker und Komponist und über seine vielseitigen Tätigkeiten zu sprechen. Maßgebliche Grundlage für meinen Vortrag ist die jetzt abgeschlossene Gesamtausgabe der Vokalwerke Pachelbels. Sie stellt nichts weniger als einen Meilenstein in der Forschung dar und wird, das ist gewiss, zu einer erheblichen Revision des bestehenden Pachelbel-Bildes beitragen.

Zunächst aber zu Pachelbels Tastenmusik. Auffällig ist, dass hier im Allgemeinen der Fokus in der Regel nicht so sehr auf Pachelbel als vielmehr auf seinem Verhältnis zu Johann Sebastian Bach liegt. Es sind Studien zu Bach, vorzugsweise zum jungen Bach bzw. zu Bachs Frühwerk, deren Autoren unweigerlich auf Pachelbel und seine Musik verweisen. So segensreich diese Nähe zu Bach erscheinen mag, so ist sie für Pachelbel doch nachteilig, weil die gleißenden Strahlen der Bachschen Sonne seine Zeitgenossen in den Schatten rücken und die vorangegangenen Musiker unweigerlich zu Wegbereitern eines unendlich viel Größeren reduzieren. Als Franz Krautwurst 1986 seinen von spürbarer Sympathie getragenen Pachelbel-Essay publizierte, rechnete er seinen Protagonisten zwar zu den „größten aus Nürnberg hervorgegangenen schöpferischen Musikern“, kam aber gleichwohl nicht umhin, Pachelbels musikhistorischen Ort mit dem eines „Vorläufers und Wegbereiters Johann Sebastian Bachs“ zu identifizieren. Krautwurst sah darin nicht etwa ein Manko, sondern eine Auszeichnung.

Kaum anders hatte, knapp 100 Jahre zuvor, Philipp Spitta über Pachelbel geurteilt. Auch hier eine deutliche Sympathie für die Person, auch hier ausführliche Hinweise auf die Musik Pachelbels und deren Vorzüge. Aber Spitta schrieb eine großangelegte Bach-Biographie; folglich würdigte er Pachelbel einzig wegen seiner Verbindungen zur Bach-Familie und wegen seines Beitrags zur thüringisch-sächsischen Schule, in die Johann Sebastian Bach hineingeboren worden war.

Das Pachelbel-Bild, das Spitta mit großer Überzeugungskraft malte und dessen Wirkungsmacht sich auch noch Krautwurst – der hier als pars pro toto gelten kann – nicht entziehen konnte: Dieses Bild wird man kaum anders denn als fatal bezeichnen können. Fatal ist zunächst das implizite oder explizite Messen an Bach, das Pachelbel ins zweite Glied rückt. Von einem Musiker derart sekundären Formats aber darf man, so die Formulierungen eines Kenners wie Willi Apel, „nichts Großartiges und Überwältigendes [...], nichts Faszinierendes und Erregendes“ erwarten; seine Kompositionen zeichnen sich vielmehr aus durch ihren „Sinn für Ordnung und Sauberkeit, das Gleichgewicht von Wollen und Können, den Ausdruck einer nach innen gekehrten Frömmigkeit und Beschaulichkeit“. Mit anderen Worten: Verglichen mit einem Großen wie Bach steht Pachelbel für das gediegene Mittelmaß. Auch die gelegentlichen Versuche, Pachelbels Tastenmusik durch den Verweis auf ihre kantable Setzweise als einen Werkkorpus von durchaus eigenständiger Qualität gleichsam zu retten, haben an dieser Einschätzung wenig ändern können.

Fatal ist das Bild eines Vorläufers von Bach auch, weil diejenigen, die es gemalt haben und noch immer malen, den Fokus nahezu zwangsläufig auf Pachelbels Tastenmusik richten, und hier, in einer weiteren Verengung, den Choralbearbeitungen das Hauptgewicht einräumen. Als einer der ersten vertrat 1845 Carl von Winterfeld diese Ansicht, als er sich ausgiebig mit Pachelbel und seiner Orgelmusik befasste – kein Wunder, arbeitete Winterfeld doch an einer Geschichte des evangelischen Kirchengesangs in seinem Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes. Auch wenn inzwischen in Studien zur Orgelmusik des späteren 17. Jahrhunderts mehrfach darauf hingewiesen wurde, dass der sogenannte „Pachelbeltyp“ – unter dem in der Regel die Durchführung einer Choralmelodie mit Vorausimitationen der einzelnen Liedzeilen verstanden wird, manchmal auch die Kombination einer Choral-Fughette mit anschließender ununterbrochener Durchführung der kompletten Melodie – dass also diese Art der Choralbearbeitung keineswegs von Pachelbel erfunden wurde: Die Prominenz der Gestaltungsweise, für die die Begriffsprägung „Pachelbeltyp“ entsteht, führt nur allzu leicht zur Verbindung mit den vielgespielten Orgelchorälen von Johann Sebastian Bach und gibt so dem Bild des Bach-Vorbereiters Pachelbel weitere Konturen.

Spätestens seit den Publikationen Hans Heinrich Eggebrechts aus den späten 1950er Jahren rückte auch die Vokalmusik Pachelbels, die frühere Autoren wie Winterfeld oder Spitta immerhin gestreift hatten, wieder in den Blick. Manche Werke wie etwa die Motetten erlebten seither zahlreiche Auflagen: Indiz für ihre große Beliebtheit. Dennoch blieb es um die Vokalwerke, gerade im Vergleich mit

Pachelbels Tastenstücken, eher still. Man bewertete sie als eher konservative Musik, und wenn man sich überhaupt mit ihnen befasste, dann, wie schon Winterfeld, mit besonderem Gewicht auf den Choralbearbeitungen – ein wiederum fataler Trend, weil er neuerlich zum Vergleich mit Bach reizt. Zwar ist in jüngeren Arbeiten der Versuch gemacht worden, hier auch Pachelbel zu seinem Recht zu verhelfen. Aber wie schwer es ist, dem eingeschliffenen Deutungsmuster zu entkommen, verrät der Titel, den Daniel Ortuno-Stühning 2011 für seinen Beitrag über Pachelbels Bearbeitung von „Christ lag in Todesbanden“ wählte: Er lautet bezeichnenderweise „Mehr als nur ein Vorläufer“. Für Franz Krautwurst stand ohnehin fest, Pachelbel sei auch in seinen vokalen Choralstücken ein unmittelbarer Vorgänger Bachs gewesen. Fast scheint es, als könne man Friedhelm Krummachers Diktum „Wer Pachelbel nennt, meint Bach“ nicht entkommen.

Heute allerdings geht es allein um Pachelbel. Und es geht nicht nur um seine Tastenstücke, sondern auch um seine Vokalmusik – immerhin feiern wir den Abschluss der ersten Gesamtausgabe seiner Vokalwerke. Mit den Vokalstücken aber, von denen viele, so eines der Resultate der neuen Ausgabe, in bzw. für Nürnberg geschrieben wurden, werden hoffentlich auch die Nürnberger Jahre des Komponisten insgesamt stärker als bisher das Interesse der Forschung finden. Es kann nicht darum gehen, die Bedeutung von Pachelbels Wirksamkeit in Thüringen zu reduzieren. Aber die gängige, wiederum mit den Stichworten „Bach“ und „Tastemusik“ verquickte Sichtweise, wonach seine Erfurter Jahre als der „wichtigste“ Abschnitt in Pachelbels Leben zu bewerten seien, verdient doch wohl eine Korrektur.

Freilich muss der Gerechtigkeit halber zugestanden werden, dass die besondere Aufmerksamkeit für die Tastemusik Pachelbels durchaus ihr Fundamentum in re hat – nämlich in der Funktion dieser Musik und, daran gebunden, in ihrer Überlieferung. Vor allem ist daran zu erinnern, dass Pachelbel zeit seines Lebens Organist war (wobei der Beruf des Organisten das Spiel sämtlicher Tasteninstrumente einschloss) und als solcher, wie man meinen sollte, naturgemäß Tastemusik komponierte. Seit Hugo Botstiber 1901 den Vertrag zur Anstellung Pachelbels als Organist an der Erfurter Predigerkirche veröffentlichte, fällt es nicht schwer, seine überlieferte Tastemusik mit der dort niedergelegten Verpflichtung zu thematisch gebundenen Choralvorspielen im Gottesdienst sowie zu regelrechten Orgelkonzerten am Johannistag in Verbindung zu bringen. Dass sich aber derart viele Handschriften mit Tastenstücken Pachelbels erhalten haben, hängt nicht so sehr mit seinen Amtspflichten im Gottesdienst, sondern vielmehr

mit seinem Talent zum Unterrichten zusammen. Pachelbel war, zeit seines Lebens, auch ein gesuchter Lehrer. Als Lehrer aber schrieb er Tastenstücke auf und stellte sie seinen Schülern gegen Bezahlung zur Verfügung, einerseits zum Training ihrer Spieltechnik, andererseits als Anleitungen zum Improvisieren – denn ein Organist pflegte, jedenfalls im Gottesdienst, üblicherweise nicht nach Noten, sondern aus dem Kopf zu spielen. Die schiere Existenz zahlreicher Tastenstücke aus Pachelbels Feder und ihre weite handschriftliche Verbreitung durch Schüler und andere Interessenten sind die besten Belege für Pachelbels ungemein erfolgreiche und einflussreiche Lehrtätigkeit – nicht zufällig spricht man von einer „Pachelbel-Schule“.

Wie Pachelbel selbst im Gottesdienst improvisierte, wissen wir nicht, aber er tat dies zur großen Zufriedenheit seiner jeweiligen Arbeitgeber. Die Empfehlungsschreiben, die man ihm in Eisenach sowie in Erfurt bei seinen Entlassungen mitgab und die schon Johann Mattheson 1740 als Belege für die Qualitäten Pachelbels veröffentlichte, sind beredt genug. Pachelbel erfüllte jedoch nicht nur gewissenhaft seine Amtspflichten und unterrichtete mit Erfolg zahlreiche Schüler, er trachtete auch danach, sich einen Namen als Komponist zu machen. Zu diesem Zweck gab er dreimal Sammlungen von Tastenstücken zum Druck: die musikalischen Sterbensgedanken von 1683, das Hexachordum Apollinis von 1699 und die Choräle zum Praeambulieren, die um 1700 erschienen, aber wohl schon in Erfurt entstanden waren. Dass Pachelbel Tastenstücke, aber nie Vokalwerke drucken ließ, darf übrigens nicht als Indiz für eine Geringschätzung seiner Vokalmusik gewertet werden. Vor allem wegen der wechselnden Besetzungen in den Kirchenstücken der Zeit, denen die schon recht alten Druckverfahren nur schwierig Herr wurden, erschien Vokalmusik im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert eher selten im Druck und wurde bevorzugt handschriftlich verbreitet. Auf lange Sicht haben dieser Überlieferungsmodus, die Weiterentwicklung der musikalischen Sprache und Veränderungen der liturgischen Formen dafür gesorgt, dass die Vokalmusik Pachelbels gegenüber seinen Tastenstücken weitgehend in Vergessenheit geriet.

Aber zurück zu Pachelbels gedruckten Tastenkompositionen. In ihrer Qualität unterscheiden sie sich teils deutlich von den Stücken, die er für Unterrichtszwecke verfertigte. Die Drucke stehen für den hohen spieltechnischen wie kompositorischen Anspruch; mit ihnen konnte Pachelbel sich als versierter Kirchenmusiker ebenso empfehlen wie als Meister der modischen Gattung der Liedvariation. Der Wille, Exemplarisches zu schaffen, ist unübersehbar. Der Reigen der Choralbearbeitungen etwa umfasst zwei-, drei- und vierstimmige Stücke, mit der zeilenweise kurz vorimitierten Melodie in Ober-, Mittel- und

Unterstimme, wie man es im Gottesdienst brauchen konnte. Das Ziel, den Choral als das Zentrum jedes Stückes klar hervortreten zu lassen, bestimmt auch die Variationen der musikalischen Sterbensgedanken, die Pachelbel wohl nicht nur zum Gebrauch in der Kirche, sondern auch zur privaten Erbauung im Hause konzipiert hat.

Mit dem Hexachordum Apollinis kulminiert Pachelbels Druckproduktion. Dafür sprechen nicht allein der ausgefeilte Tonsatz und die rhythmische Vielfalt der einzelnen Liedvariationen, dafür sprechen auch das aufwendig gestaltete Titelblatt und die gelehrte Vorrede sowie, nicht zuletzt, die prominenten Widmungsträger: Ferdinand Tobias Richter, erster Hoforganist in Wien, sowie Dietrich Buxtehude, Organist an St. Marien zu Lübeck; beide werden von Pachelbel als weltberühmte Musici gepriesen. Mit Recht ist betont worden, Pachelbel habe mit diesen Namen durchaus selbstbewusst seine mitteldeutsche Position in Nürnberg zwischen Nord- und Süddeutschland (Lübeck und Wien) pointiert und damit zugleich auf die Synthese von Elementen des Nordens wie des Südens im eigenen Werk verwiesen. Darüber hinaus richtet sich das Hexachordum wie schon die Sterbensgedanken an die Kirche ebenso wie an das private Haus. Pachelbel schrieb also auch Hausmusik, und dazu gehören nicht allein seine instrumentalen Ensemblestücke (von denen wir gerade einige gehört haben), sondern auch manche Bereiche seiner Tastenmusik.

Organisten wie Pachelbel, die außer in der Kirche auch in anderen Bereichen des Musiklebens agierten, gab es nicht wenige; schon der obligatorische Generalbass machte den Einsatz von Tastenspielern bei allen Formen von Vokalmusik ebenso wie bei instrumentaler Ensemblesmusik unentbehrlich. Aber Organisten betätigten sich gelegentlich auch als produzierende Musiker, und zwar nicht nur von Tastenstücken, sondern auch von Vokalmusik. Sie komponierten sie dann, wenn die ihnen normalerweise hinsichtlich Ansehen und Bezahlung übergeordneten Kantoren für diese Aufgabe ausfielen – sei es, dass ihnen das Talent fehlte, oder dass sie beispielsweise ihre Aufgabe vor allem im Schuldienst sahen. Von norddeutschen Organisten wie Matthias Weckmann in Hamburg oder Franz Tunder und Dietrich Buxtehude in Lübeck sind Vokalwerke erhalten, die das Bild von einer besonders ausgefeilten, eher an den Kenner als den Liebhaber gerichteten sogenannten Organistenmusik (im Gegensatz zu einer eher konservativen Kantorenmusik) lange geprägt haben.

Dieses Bild gilt es zukünftig durch Studien zur Vokalmusik Johann Pachelbels zu ergänzen. Denn auch Pachelbel gehört zu den Organisten, die, obwohl nicht zur Komposition von Vokalmusik verpflichtet, doch derartige Musik geschrieben haben. Die neue Gesamtausgabe mit nicht weniger als elf Bänden ist dafür der

beste Beleg. Ihre Disposition macht schon auf den ersten Blick die erstaunliche Vielfalt von Pachelbels Vokalwerk deutlich: Der Bogen spannt sich von lateinischen liturgischen Werken wie den Messen und den für die Vesper bestimmten Ingressus und Magnificat über große Musiken zu geistlichen deutschen Texten (in der Ausgabe „Concerti“ genannt) und deutsche geistliche Motetten bis hin zu Arien über weltliche zeitgenössische Dichtungen, die als typische Gelegenheitsstücke anzusehen sind.

Wann Pachelbel mit dem Schreiben von Vokalstücken begann, ist nicht gesichert, aber es spricht einiges für die Jahre seiner ersten Anstellungen in Eisenach (1677/78) und Erfurt (1678-1690). Fünf Arien Pachelbels für Erfurter Erbhuldigungsfeiern vom 30. Januar und 5. Dezember 1679 sind erhalten. Die Existenz solche Stücke aus der Feder eines Organisten ist alles andere als selbstverständlich. Wenn der Erfurter Rat Pachelbel, der Anfang 1679 gerade ein halbes Jahr im Amt war, mit der Komposition der Musiken zu Feierlichkeiten von derart wichtiger Bedeutung beauftragte, dann sagt das nicht nur einiges aus über das Ansehen Pachelbels. Man könnte auch vermuten, dass er schon in Eisenach Vokalstücke von einer Qualität geschrieben hatte, die ihn in Erfurt für anspruchsvollste Aufgaben empfahl.

Wie die im Arien-Band der Gesamtausgabe bereitgestellten Quellen zu den Erbhuldigungsfeiern verraten, arbeiteten bei den musikalischen Darbietungen der Kantor der Predigerkirche, Florian Schmied, und der Organist Johann Pachelbel eng zusammen; Schmied leitete die Musiker, Pachelbel spielte wohl den Generalbass. Vielleicht stammt aus ihrer Feder auch der Text zu der einen oder anderen Arie. Die offenbar enge Kollaboration zwischen Kantor und Organist und damit zwischen den leitenden Musikern der Stadt verdient jedenfalls Beachtung; es scheint nicht ausgeschlossen, dass Pachelbel auch in seinen späteren Wirkungsorten Möglichkeiten der Zusammenarbeit mit Kollegen zur Realisierung von Projekten auch außerhalb der gottesdienstlichen Routine wahrgenommen hat. Pachelbels Huldigungsmusiken dürften Auftraggeber wie Adressaten zufrieden gestellt haben. Da es sich um repräsentative Stücke, teils sogar um Freiluftmusiken vor zahlreichem Publikum handelte, waren umfängliche Besetzungen angebracht: Pachelbels Stücke erfordern denn auch mindestens vier, meistens sogar fünf Sänger sowie einen mindestens vierstimmigen Streicherchor. Hinzu kommt in den meisten Fällen ein Bläserchor: in der kleineren Version zwei Flöten, in der größeren vier Trompeten und Pauken. Die Arien mit Trompeten waren für Freiluftvorführungen gedacht, die übrigen Arien vermutlich nicht. Abwechslung aber gibt es nicht nur in puncto Besetzung, sondern auch bei der internen Verteilung der Vokal- und Streicherstimmen. In der Regel beginnt jede Arienstrophe geringstimmig und endet mit allen Sängern. Die Tutti-Partien fallen

eher deklamierend aus, schließlich handelt es sich um eine Huldigungsmusik, deren Text auch verstanden werden sollte. Im Gegensatz dazu schreibt Pachelbel die rein instrumentalen Ritornelle gerne im konzertierenden Stil: Streicher- und Bläser, aber auch die jeweiligen Oberstimmen wettstreiten miteinander. Die Aria in Kombination mit dem instrumentalen Concerto: Das war ein Konzept für politische Huldigungsmusiken, mit dem Pachelbel schon zu Beginn seiner Erfurter Amtszeit seinen Ruf als ausgezeichneter Vokalkomponist festigen konnte. Dieser Ruf bestätigt sich in den vier mit einiger Sicherheit aus Erfurt stammenden vokalen Kirchenmusiken. In der Gesamtausgabe firmieren sie zusammen mit ähnlich angelegten Stücken als Concerti und nicht, wie bisher meistens, als Kantaten; so wird deutlich, dass Stücke dieser Art sinnvollerweise in der Tradition des Vokalkonzerts aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts zu verorten sind, weil sie mit dem, was die Zeitgenossen unter einer Kantate verstanden – nämlich den Wechsel von Rezitativen und Arien nach dem Vorbild der Oper – nichts zu tun haben.

Pachelbel breitet in diesen vokalen Concerti eine erstaunliche Fülle an Gestaltungsmöglichkeiten aus; von einer auch nur halbwegs bestimmbar Form kann keine Rede sein. Zwei Kompositionen auf der Basis eines Chorals enthalten auch vokale Versionen von Pachelbels Orgelchorälen, darunter das Choralbicinium, also die Kombination des unveränderten Cantus firmus mit einer bewegten Unterstimme – wobei Pachelbel in den Concerti die instrumentale Melodie mehrstimmig aussetzt und sie einer raschen vokalen Bassstimme gegenüberstellt. Eben dieses Prinzip der Arbeit mit zwei kontrastierenden Ebenen prägt auch die beiden übrigen Concerti, in denen eine Solostimme mit einem abwechslungsreich gestalteten Vokalensemble alterniert.

Es liegt nahe, bei solcherart Stücken zu geistlichen Texten bzw. Kirchenliedern an den Gottesdienst als Bestimmungsort zu denken. Folgt man den Überlegungen von Steffen Voss, so lassen sich vermutlich zwei der Erfurter Concerti als Kommunionsmusiken bestimmen; dafür sprechen nicht nur die Texte, sondern in einem Fall auch die Besetzung mit Gamben. Voss' Ausführungen sind deshalb so plausibel, weil erstens Pachelbels Schüler und Nachfolger im Amt des Erfurter Predigerorganisten, Johann Heinrich Buttstett, ähnlich textierte und besetzte Kommunionsmusiken geschrieben hat, und weil zweitens die Musik während der Austeilung des Abendmahls zu den klassischen Aufgabenfeldern des Organisten gehörte.

Auch weitere Kompositionen Pachelbels zu geistlichen Texten zählen zu seinen Kirchenmusiken. Hier sind vor allem die beiden Messen zu nennen, die zwar in Handschriften aus Nürnberg überliefert sind, aber ungeachtet ihrer großen

stilistischen Differenzen möglicherweise für katholische Gottesdienste in Erfurt entstanden sein könnten – falls Pachelbel, wie sein Nachfolger Buttstett, dort auch Orgeldienste an katholischen Kirchen versah. Ebenfalls zu den Kirchenstücken zu rechnen sind Musiken bei den vom Kantor oder seinen Assistenten geleiteten Umgängen der Kurrendeschüler. In Thüringen kamen hier bevorzugt Motetten zum Einsatz; und zur Thüringer Spezialität, der Motette mit abschließender Choralbearbeitung, hat auch Pachelbel zwei Stücke beige-steuert.

Ein eigenes Feld bilden die sogenannten Kasualmusiken, also Kompositionen zu privaten Gelegenheiten wie Taufen, Hochzeiten und Beerdigungen, aber auch zu festlichen Anlässen aller Art, etwa Geburtstagen oder sonstigen Jubiläen. Hier konnten Vertonungen geistlicher Texte – z.B. Motetten oder kleine Concerti – ebenso zum Einsatz kommen wie Arien zu anlassbezogenen freien Dichtungen. Auch solche Musiken dürfte Pachelbel schon in Thüringen komponiert haben. Wolfgang Hirschmann hat im Vorwort seiner Ausgabe der Arien Pachelbels zwar viele Stücke der Nürnberger Zeit zugeordnet, in Einzelfällen aber eine frühere Entstehung nicht ausgeschlossen.

Nicht übersehen werden darf in diesem Zusammenhang, dass Stücke über geistliche Texte auch für politische Anlässe bestimmt sein konnten. Bibelsprüche, in denen Gottes Weisheit gerühmt oder sein Lob gesungen wird, ließen sich problemlos auch zu außerliturgischen Anlässen verwenden, verstand sich doch der jeweilige irdische Herrscher – gleich, ob ein Fürst oder ein Gremium wie der städtische Rat – selbstverständlich als Stellvertreter des himmlischen. Lobte man Gott und seine Weisheit, so lobte man zugleich den irdischen Herrscher und dessen gottgefälliges Regiment. Angesichts von Pachelbels

Erbhuldigungsmusiken ist kaum vorstellbar, dass er in den Folgejahren nicht erneut zu ähnlichen Aufgaben herangezogen wurde – etwa zur Komposition von Ratswahlmusiken. 1692, zwei Jahre nach seinem Weggang aus Erfurt, trug der Chorus musicus der Predigerkirche zur Ratswahl eine Glückwünschende Ode vor, und es fällt nicht schwer, sich dazu eine Aria nach dem Muster der

Erbhuldigungsstücke vorzustellen. Aber auch groß angelegte geistliche Musiken Pachelbels können durchaus für Anlässe dieser Art bestimmt gewesen sein. Ein Stück wie das Concerto „Jauchzet dem Herren“ ähnelt jedenfalls schon mit seinem Trompeterchor unübersehbar drei der Erbhuldigungsarien; Stücke derartigen Zuschnitts kommen als politische Musik ohne weiteres in Frage.

Pachelbels Wirkungskreis, um es zusammenzufassen, war also weit bemessen: Er versah den Orgeldienst, er lieferte Vokalstücke für den Gottesdienst, für die Kurrende, für private Auftraggeber bei Kasualien und für politische Anlässe. Daneben unterrichtete er zahlreiche Schüler, für die er Unterrichtsmaterialien



schrieb. Und schließlich ließ er instrumentale Musterstücke für den kirchlichen Raum wie das private Haus drucken: Tastenstücke, aber auch Kammermusik.

Vermutlich hat Pachelbel in allen seinen Wirkungsorten danach getrachtet, sich derart umfangreiche Betätigungsfelder zu erschließen. Seit den Erfurter Jahren dürfte auch die Sorge um das Auskommen der wachsenden Familie ein zentrales Motiv für ihn gewesen sein, seine regulären Einkünfte durch zusätzliche Tätigkeiten aufzubessern. Honorare seiner Schüler waren da ebenso willkommen wie lukrative Aufträge privater Art oder Geldgeschenke als Gegenleistungen für Widmungen von Kompositionen. Man kann annehmen, dass Pachelbel an sämtlichen Bereichen des öffentlichen wie privaten Musiklebens interessiert war und danach trachtete, sich als Tastenspieler, als Lehrer und als Komponist daran zu beteiligen.

Blickt man vor diesem Hintergrund nach Nürnberg, so wird nur zu verständlich, dass Pachelbel wohl nicht nur aus patriotischen Gefühlen heraus 1695 in seine Heimatstadt zurückkehrte. Gewiss, als Organist an St. Sebald zählte er zu den führenden Musikern der Stadt und seine Vorgesetzten waren mit ihm so zufrieden, dass sie 1701 sein reguläres Gehalt nahezu verdoppelten. Position und Einkommen stimmten. Darüber hinaus aber bot Nürnberg für einen Musiker Betätigungsfelder in einer Vielfalt, die Pachelbel schwerlich ignoriert haben dürfte. Zu erwähnen ist etwa die Tradition der festtäglichen Figuralmusiken für die Vespertagesdienste an St. Sebald, die Pachelbel mit seinen großangelegten Ingressus- und Magnificatvertonungen zu einem Höhepunkt brachte. Bei der Realisierung derartiger Kirchenmusiken wird er vermutlich auch mit dem Nürnberger Chorus musicus zusammengearbeitet haben, jener städtischen Kapelle, die von der Stadt besoldete Instrumentalisten ebenso wie Sänger umfasste. Geleitet wurde sie von einem Direktor, der zugleich für die Musik an der Frauenkirche zuständig war. Als Pachelbel 1695 in die Stadt kam, bekleidete noch immer Heinrich Schwemmer den Posten; er hatte ihn schon, als der junge Pachelbel zu seinen Schülern zählte. Schwemmers Nachfolger wurde 1696 Christoph Gottlieb Sauer, wie der drei Jahre jüngere Pachelbel ein Schüler Schwemmers und wie Pachelbel Student in Altdorf. Beide dürften sich gekannt haben. Die Stadtkapelle führte regelmäßig zu den sonntäglichen Frühgottesdiensten in der Frauenkirche Figuralmusik auf, und es ist keineswegs auszuschließen, dass hier auch Kompositionen Pachelbels erklangen. Umgekehrt dürfte dieser, wie schon erwähnt, Mitglieder der Kapelle und Instrumente aus deren Fundus für Aufführungen von Figuralmusiken in St. Sebald eingesetzt haben. Aber auch außerhalb des kirchlich-liturgischen Bereichs gab es in Nürnberg attraktive Gelegenheiten, sich als Musiker zu profilieren. Ein wichtiges Terrain

bildeten beispielsweise die privaten, bürgerlichen Musikgesellschaften – ideal, um nützliche Netzwerke zu knüpfen. Wir wissen, dass Pachelbel seit 1701/02 Mitglied eines Musikkranzes war. Doch wird er Kontakte zu derartigen Gesellschaften mit einiger Sicherheit schon früher aufgebaut und ihnen entweder als ordentliches oder assoziiertes Mitglied angehört haben. Besonders einflussreich waren etwa der „Pegnesische Blumenorden“, die bekannte Sprachgesellschaft, sowie zwei von Kaufleuten getragene Vereinigungen: die „namhafte Kränzleins-Gesellschaft von sonderbaren Musikliebhabern“ sowie die „Gesellschaft der vordersten Kaufleute“. Bekannt ist schließlich das „Schönerische Collegium musicum“, dem Johann Krieger 1697 Musik widmete. Bedenkt man, dass vermutlich alle diese Gesellschaften, auch diejenigen der Kaufleute, musikalische Veranstaltungen mit Freunden und Gästen organisierten, bei denen nicht nur die Mitglieder sangen und spielten, sondern auch professionelle Musiker, dann wird man kaum ausschließen dürfen, dass bei solchen Events auch Pachelbel mitwirkte – die Teilnahme seines Lehrers und Amtsvorgängers Georg Caspar Wecker an den Musikübungen der Gesellschaft der vordersten Kaufleute ist jedenfalls belegt. Der Text von Pachelbels Aria „Das Gewitter im Aprilen“ beispielsweise spiegelt unmissverständlich den Stolz solcher Gesellschaften. Der Dichter stellt der fürstlichen Wankelmütigkeit (eben wie ein Gewitter im April) die bürgerliche Standhaftigkeit als positiven Wert gegenüber, wenn es etwa heißt:

„Aber wir getreuen Brüder/ Bleiben standhaft und an Treu/ unverändert einerlei/  
Wechseln nichts als Ton und Lieder,/ denn der Herzen Schau-Gerüst/ bleibt, wie es gewesen ist.“

Schließlich noch ein weiteres Feld Nürnberger Musikkultur zur Zeit Pachelbels: das musikalische Theater. Markus Paul hat in seiner faktenreichen Dissertation zum Schauspiel in Nürnberg davon gesprochen, die Stadt sei zwischen etwa 1680 und 1700 „die heimliche Opernhauptstadt unter den Reichsstädten im Süden Deutschlands“ gewesen; nach Hamburg habe sich hier zumindest für etliche Jahre ein zweites Zentrum städtischer Opernpflege etabliert, das von sich reden machte. Paul ermittelte zwei Phasen mit etwa 15 Opernproduktionen, von denen die zweite von 1696 bis 1698 in Pachelbels Amtszeit fällt. Treibende Kraft war der schon erwähnte Leiter der Nürnberger Stadtkapelle, Christoph Gottlieb Sauer. Er brachte Ende April 1696, ein Jahr nach Pachelbels Amtsantritt, das theatralische Singspiel „Die Eroberung Jericho unter Anführung des israelitischen Helden Josua“ auf die Bühne des Komödienhauses und ließ ein knappes Jahr später, Anfang Februar 1697, einen „Arminius, der Teutschen Erz-Held“ folgen. Leider ist offenbar nicht überliefert, ob Pachelbel in irgendeiner Form – sei es als

Tastenspieler oder als Komponist einzelner Nummern – bei diesen Unternehmungen mitwirkte. Denkbar schiene es durchaus, war Pachelbel doch, wie manche seiner Arien zeigen, mit der nötigen theatralischen Schreibart vertraut. Und dass er für dramatische Effekte einiges übrig hatte, verdeutlichen imposante Schlacht- und Sturmmusiken, die er in einige seiner geistlichen Concerti integrierte.

Auch wenn die Oper vom Rat protegiert und finanziell gefördert wurde, provozierte sie bei Teilen der Nürnberger Geistlichkeit harsche Gegenreaktionen, die sich seit Mitte der 1690er Jahre, also genau zum Zeitpunkt von Pachelbels Rückkehr in die Stadt, noch vermehrten. Offenbar engagierten sich hier vor allem dem Pietismus zuneigende Theologen, darunter auch Johann Conrad Feuerlein, Prediger an St. Sebald. Von ihm wissen wir durch seine 1696 gedruckte Orgelpredigt, wie sehr er Pachelbel und dessen Musik schätzte; doch hat er auch keinen Zweifel daran gelassen, dass beim Lob Gottes durch Instrumente „die Andacht der Kunst vorgehe, und der Eifer, Gott zu dienen, stets dabey sei und bestehe“. Wie Pachelbel mit solchen Mahnungen umging, ob er sich in puncto Oper eher zurückhielt, wissen wir nicht. Doch sind etwa seine schon erwähnten Ingressus- und Magnificat-Kompositionen Belege genug dafür, dass er sich, jedenfalls bei seiner Kirchenmusik, keinen Einschränkungen hinsichtlich des musikalischen Aufwands unterwarf. Raffinierte Besetzungen, kunstvolle und vor allem auch virtuose Instrumental- ebenso wie Vokalpartien gibt es hier zur Genüge, selbst die Orgel verlässt gelegentlich ihre Rolle als Continuoinstrument und avanciert zum konzertierenden Partner der Gesangsstimmen.

Es dürfte kaum übertrieben sein, in diesen Stücken, zumal in den Magnificat, die Summe Pachelbelschen Komponierens für Vokal- und Instrumentalstimmen zu sehen. Gerade die immer gleichen Texte und die sich wiederholenden musikalischen Formteile sind es, die in Pachelbel eine außerordentliche Kreativität freigesetzt haben. Man könnte tatsächlich, eine Bemerkung der Herausgeberin Katharina Larissa Paech aufgreifend, von einer permanenten Variation weniger Grundmodelle sprechen. Zu den Konstanten des Instrumentalisten Pachelbel gehören eine eher instrumentale Behandlung seiner Vokalstimmen und damit ein im allgemeinen eher homogener, aber klanglich differenzierter Satz, in dem von der Einstimmigkeit bis zum großen Tutti sämtliche Besetzungsformen möglich sind. Hier hat der Komponist eine ganz eigene Position gefunden: Fest steht seine Musik zwischen dem tradierten Concerto und späteren Ensembleformen ebenso wie der Ritornellarie. Pachelbel schreibt, so viel lässt sich jedenfalls sagen, keine Musik des Nicht mehr und keine des Noch nicht. Vielmehr gelingt ihm eine glückliche Verschmelzung

instrumentaler und vokaler Traditionen, die er immer wieder gleich und doch immer wieder neu, mit unerschöpflicher Erfindungskraft, ins Werk setzt.

Es ist das bleibende Verdienst der Herausgeber der Vokalwerke, dass sie solche Einblicke in die Musik Pachelbels erstmals möglich gemacht haben. Man kann die Musikforschung nur ermuntern, auf dieser Basis am Bild von Johann Pachelbel weiterzuarbeiten.