

der *Brandenburgischen Konzerte* nur dann nähern, wenn wir ihre unterschiedliche Herkunft und soziale Funktion mithören — es handele sich um eine Kantateneinleitung, einen Sonatensatz oder ein Klavierkonzert. In welchem Maß dem Werk Bachs seine jeweilige Geschichte anhaftet, hat aus seiner Sicht der Filmregisseur Jean Marie Straub in seiner *Chronik der Anna Magdalena Bach* eindrucksvoll übersteigert vorgeführt.

Das Pantaleon

VON ANNEDORE EGERLAND, KÖLN

Das Leben Pantaleon Hebenstreits, des Erbauers des Pantaleons, ist ebenso interessant wie das Instrument selbst, da es sich wie das eines Abenteurers darstellt. Wir möchten uns im vorliegenden Aufsatz jedoch auf das Pantaleon konzentrieren und darüber so viele Einzelheiten wie möglich zusammentragen. Auf diese Weise soll das Interesse von neuem auf ein Instrument gelenkt werden, von dem möglicherweise noch Exemplare existieren und bei detaillierter Kenntnis wieder aufgefunden werden können. Im übrigen soll ein Bild über Verwendung und Bedeutung des Pantaleons in seiner Zeit gegeben werden.

Trotzdem ist zur Einführung ein kurzer Blick auf das Leben Pantaleon Hebenstreits notwendig.

Pantaleon Hebenstreit¹ wurde 1667² in Eisleben geboren. Er lernte Tanzen, die Violine und das Clavichord spielen; über sein Leben vor 1698 läßt sich im übrigen nichts Genaues aussagen. Bei Beckmann und Scheibe findet sich der Hinweis, daß er in Leipzig als „sehr geschickter“ Geiger, Clavichordspieler und Musik- und Tanzlehrer gewirkt habe. Jedenfalls fällt die Verbesserung des Hackbretts, die ihn berühmt machen sollte, in die erste Hälfte der 1690er Jahre, da Kuhnau 1717 in einem Brief an Mattheson von einem Konzert Hebenstreits auf dem Pantaleon berichtet, das etwa 20 Jahre zurücklag, also um 1697 stattgefunden haben muß³. Nach einer Darstellung Stählins, die, abgesehen von den falschen Datierungen, glaubwürdig erscheint⁴, kam es folgendermaßen zur Entwicklung des ungewöhnlichen Instrumentes⁵: Während seiner Leipziger Tanzlehrerzeit mußte Hebenstreit aus der Stadt fliehen, um nicht in Schuldhaft zu geraten. In einem Dorfe bei Merseburg hielt er sich verborgen. Dort soll er beim Anblick der Musikanten, die in der Schenke auf dem Hackbrett zum Tanz aufspielten, den Gedanken gefaßt haben,

1 Zur Biographie Hebenstreits vgl. J. A. Scheibe: *Ueber die Musikalische Composition* I, Leipzig 1773, S. LVII ff.; J. Beckmann: *Beyträge zur Geschichte der Erfindungen* I, Leipzig 1783, S. 510 ff.; M. Fürstenau: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden* II, Dresden 1862, S. 90 ff.; La Mara: *Musikerbriefe aus 5 Jahrhunderten*, Bd. 1, Leipzig 1886, S. 134.

2 In einigen Darstellungen (H. Fleischer: *Chr. S. Binder*, Regensburg 1942, S. 8 und *Riemann-Lexikon* 11/1929, S. 725) findet sich das Geburtsdatum 1669. Das ist ein Irrtum, der wahrscheinlich auf Grund der eindeutig fehlerhaften Angabe in M. Fürstenau, a. a. O., S. 90, entstanden ist.

3 J. Mattheson: *Critica Musica* II, Hamburg 1725, S. 237.

4 Vgl. A. Berner: *Art. Hebenstreit* in *MGG* 6, Sp. 3 ff.

5 Vgl. auch Scheibe und Beckmann a. a. O. und *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782*, Leipzig, S. 28 ff.

dieses Instrument zu verbessern und für den künstlerischen Vortrag nutzbar zu machen.

Die genauen Datierungen in seinem Lebensweg beginnen wieder 1698. In diesem Jahr weilte Hebenstreit gastweise als Tanz- und Kapellmeister am Hofe zu Weißenfels, trat dort aber bald in ein festes Dienstverhältnis⁶. 1703 hörte ihn zum ersten Male Kurfürst Friedrich August I. auf Schloß Neu-Augustusburg auf dem verbesserten Hackbrett spielen. Im Jahre 1705 machte Hebenstreit eine Reise nach Frankreich, um sein Instrument am Hofe des französischen Königs vorzuführen. Ludwig XIV. war so beeindruckt von dessen neuartigen Klangwirkungen, daß er ihm zu Ehren seines „Erfinders“ den Namen „Pantaleon“⁷ gab, unter dem es von da an bekannt war. Auf seiner Rückreise von Frankreich 1706 wurde der nun hochberühmte Virtuose als Hofanzmeister, Kapelldirektor und Pantaleonist am Hofe zu Eisenach eingestellt⁸. Dort wirkte er noch eine Zeitlang zusammen mit Telemann, verließ aber bald nach 1708 den Hof zu erneuten Konzertreisen mit dem Pantaleon. Sie führten ihn nach Dresden und Wien, wo er vom Kaiser ausgezeichnet wurde. Kurfürst Friedrich August I. holte 1714 den berühmten Virtuosen an seinen Dresdener Hof und gab ihm das erstaunlich hohe Jahresgehalt von 1200 Talern⁹. Zusätzlich erhielt er jährlich 200 Taler für die Instandhaltung des Instrumentes. Er war Pantaleonist und Mitglied der Hofkapelle, und sein Ansehen und Einfluß nahmen immer mehr zu.

In Berichten seiner Zeitgenossen stößt man immer wieder auf Attribute wie „hochberühmter Virtuose“¹⁰, „der nie genug zu rühmende Pantaleon Hebenstreit“¹¹, „der die Bewunderung der größten Virtuosen ihrer Zeiten erlangte“. Diesen Ruf und seine geachtete Stellung am Hofe brachten ihm unter anderem¹² seine Begabung und seine Zielstrebigkeit ein, die seinen Erfindungsgeist und seine Leistungen über das allgemeine Niveau hinaushoben. Das Pantaleon, dessen ungewöhnliche Klangwirkungen er vorführte, machte ihm vollends einen Namen.

Pantaleon Hebenstreit war nicht eigentlich „Erfinder“ eines neuen Instrumentes, er nahm nur am Hackbrett eine Reihe von Verbesserungen¹³ vor, die allerdings dessen musikalische Ausdrucksmöglichkeiten erheblich steigerten. Zur Veranschaulichung dieser Verbesserungen sei zunächst eine Beschreibung des Hackbretts¹⁴ gegeben.

Sein griechischer Name „tympanon“ = Schlaginstrument verdeutlicht besser als der Ausdruck „Hackbrett“ das Charakteristikum dieses Instrumentes, die Schlagtechnik. Dem Aussehen nach unterscheidet es sich nicht von dem im Mittelalter

⁶ A. Werner: *Städtische und fürstliche Musikpflege zu Weißenfels*, Leipzig 1911, S. 75 und S. 109.

⁷ Zuweilen verballhornt zu „Pantalon“.

⁸ F. W. Marburg: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* III, Berlin 1757, S. 51.

⁹ Im *Musikalischen Almanach* (a. a. O.) ist sogar das unwahrscheinlich klingende Gehalt von 2000 Talern verzeichnet.

¹⁰ J. G. Walther: *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek* 1732, Faksimile-Ausgabe, Kassel—Basel 1953, S. 461.

¹¹ Telemann in J. Mattheson: *Grundlagen einer Ehrepsforte*, Hamburg 1740, S. 36.

¹² Hebenstreit muß neben Pisendel einer der größten Violinvirtuosen seiner Zeit gewesen sein. Darüberhinaus schätzt man ihn als Lehrer u. Berater in musikalischen Fragen. Vgl. La Mara, a. a. O., und J. Gaudefroy-Demombyes: *Les jugemens allemands sur la musique française au XVIII^e siècle*, Paris 1941, S. 80.

¹³ Beschreibungen des Pantaleons bei J. G. Walther, a. a. O., S. 461; Abbé de Chateaufort: *Dialogue sur la musique des anciens*, Paris 1735, S. 5; J. Beckmann, a. a. O., S. 507 ff.

¹⁴ Zum Hackbrett: H. Schultz: *Instrumentenkunde*, Leipzig 1931, S. 133; H. Junghanns: *Der Piano- und Flügelbau*, Frankfurt 1960, S. 12 ff.; H. H. Dräger und W. Wunsch: *Art. Hackbrett* in *MGG* 5, Sp. 1210.

beliebten Psalterium, das jedoch meist gezupft wurde. Ein flacher, trapezförmiger, selten rechteckiger Holzkasten mit mehreren Schallöchern bildet den Resonator für einen Bezug mehrchöriger Metallsaiten. Zwei Stege teilen die Saiten im Quintverhältnis. Die Stimmung erfolgt mit Hilfe von eingelassenen drehbaren Eisenwirbeln. In der tiefen Lage ist die Saitenbespannung oft drei-, in der mittleren vier- und in der hohen Lage fünfchörig. Der Tonumfang reicht etwa vom D bis zum c^3 , beträgt also fast vier Oktaven. Die Töne werden mit zwei in einen Haken oder ein Blatt auslaufenden Holzstäbchen erzeugt. Diese Klöppel können auf der einen Seite blank, auf der andern mit Filz oder Tuch belegt sein. Schlägt man die Saiten mit der blanken Seite des Klöppels, so entsteht ein scharfer, schwirrender, obertonreicher Klang, während man mit der tuchüberzogenen Seite dumpfe, gedeckte Klänge hervorbringt. Die Größe der Hackbretter ist verschieden. Es gibt solche, die man bequem umhertragen und beim Spiel auf den Schoß oder einen Tisch setzen kann; andere sind auf einem Gestell mit Beinen befestigt.

Im Mittelalter war das Hackbrett ein beliebtes Hausinstrument, wurde später aber nur noch für Tanzmusik verwendet. Seine Beliebtheit stieg im 18. Jahrhundert mit dem Erscheinen des Pantaleons wieder stark an, vor allem in vornehmen Kreisen¹⁵. Im 19. Jahrhundert sank es wieder zu seiner untergeordneten Stellung herab und lebt heute als „Cymbal“ in der Zigeunermusik fort.

Hebenstreit vergrößerte das Hackbrett beträchtlich. Keyßler¹⁶ überliefert mit anderen Zeitgenossen die vierfache Länge des Hackbretts, und zwar war das Pantaleon 13,5 Spannen lang und 3,5 Spannen breit, das ist, in der heutigen Maßeinheit ausgedrückt, die erstaunliche Größe von 2,70 m x 0,70 m. Das verwendete Holz war umgerechnet etwa 2 cm dick. Das Pantaleon war rechteckig und hatte zwei nebeneinander liegende, mit mehreren Schallöchern versehene Resonanzböden. Der eine war für die höhere Lage mit Metallsaiten bespannt, der andere für die tiefere mit z. T. umspinnenen (!) Darmsaiten. Der Saitenbezug war mehrchörig wie beim Hackbrett. Der Tonumfang reichte über fünf Oktaven vom Kontra-E zunächst diatonisch bis G, dann chromatisch bis e^3 , wozu durch die Mehrchörigkeit rund 200 Saiten erforderlich waren. Die Klöppel hat Hebenstreit offenbar nicht verändert; es wird berichtet, daß er sie zur Erzeugung gedämpfter Klänge mit Baumwolle umwand.

Der Ton muß außerordentlich kräftig und in hohen Lagen durchdringend gewesen sein. Was damals aber so begeistert aufgenommen wurde, war seine Modulationsfähigkeit. Man konnte ihn sehr unterschiedlich stark und schwach erzeugen. Gerade diese Eigenschaft erweckte den Eindruck eines „ganz neu erfundenen Instrumentes“. Mattheson¹⁷ empfand „die Anlockung des schönen, summenden und deutlichen Klanges fast wie einen Syrenen-Gesang“.

Hebenstreit ließ später sein Instrument von G. Silbermann in Freiberg bauen, mußte sich jedoch bald durch ein Sonderprivileg des Königs davor schützen, daß

¹⁵ Aus dieser Zeit stammen sehr reich verzierte, kostbare Instrumente. Vgl. *Katalog des Musikhistorischen Museums W. Heyer II*, Köln 1912, S. 290; C. Sachs: *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Leipzig 1930, S. 136; Eitner: *Quellen-Lexikon*, Leipzig 1901, S. 80.

¹⁶ J. G. Keyßler: *Neueste Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen*, Hannover 1751, S. 1324.

¹⁷ J. Mattheson: *Critica Musica*, op. cit., S. 148.

Silbermann das Pantaleon unberechtigt nachbaute und verkaufte. Seit 1727 war das Nachbauen des Instrumentes bei 50 Goldgulden Strafe verboten.

Es ist möglich, daß Hebenstreits Schüler das Instrument vereinfacht, vor allem seine Länge verringert haben¹⁸. Heute ist der Öffentlichkeit kein erhaltenes Instrument bekannt¹⁹. Der Name „Pantaleon“ blieb noch eine gewisse Zeit erhalten in dem Ausdruck „Pantaleonzug“ für ein Cembaloregister, dessen Klang dem des Pantaleons glich²⁰, aber wichtiger ist, daß man mit „Pantaleon“ noch eine Weile das Hammerklavier²¹ bezeichnete, und zwar aus Gründen, die im Folgenden aufgezeigt werden.

Das Hammerklavier wurde in Deutschland 1717 von C. G. Schröter entwickelt, der ausdrücklich das Pantaleon als Anregung für seine Konstruktion nennt, und 1716 in Paris von J. Marius, bei dem eine Beeinflussung durch Hebenstreit nicht ausgeschlossen werden kann²². Die Vorläufer des Hammerklaviers bilden nicht eine einzige geradlinige Entwicklungsreihe auf dieses Instrument hin, es vereinigt vielmehr eine Anzahl verschiedener, z. T. sehr alter Elemente zu einem neuen Ganzen. So finden sich über einen Resonator gespannte Saiten bei Streich- und Zupfinstrumenten, abgestimmte Saiten bei Harfe und Leier und der Familie der Zitherinstrumente (zu der auch Psalterium und Hackbrett gehören), der Tastenmechanismus bei Drehleier, Orgel und schließlich bei Clavichord und Cembalo. Ihnen allen fehlt das Charakteristikum, das sowohl in dem Namen „Hammerklavier“ wie auch in „Pianoforte“ bzw. „Fortepiano“ enthalten ist: der Hammeranschlag, der eine größere Tonstärke und ihre direkte Beeinflussung durch den Tastendruck ermöglicht. Diese direkte Beeinflussung der Tondynamik und der starke Klang sind im Pantaleon gegeben, dort fehlt nur die Verbindung der Klöppel mit einem Tastenmechanismus.

Nicht jedes in jener Zeit entwickelte Hammerklavier entstand wie im Falle Schröters durch eine unmittelbare Anregung des Pantaleons. Jedoch waren im Pantaleon allem Anschein nach zum ersten Mal die technischen Voraussetzungen zur Realisierung eines neuen Klangideals gegeben, die später nach und nach in vollkommener Weise vom Hammerklavier übernommen wurden, vollkommener, da es durch seinen Tastenmechanismus weitaus wendiger und leichter zu spielen war. Daß sich die Menschen der damaligen Zeit der Bedeutung des Pantaleons in dieser Hinsicht bewußt waren, zeigt eben die Tatsache, daß sie seinen Namen zunächst auf die Hammerklaviere übertrugen. Das Pantaleon hat also das entscheidende Klangmerkmal des Hammerklaviers vorweggenommen und sein Vordringen wesentlich begünstigt.

Was die Verwendung des Pantaleons betrifft, so heißt es bei Kuhnau, Hebenstreit brauche sich in Dresden nur einmal im Jahr vor dem König auf dem Pantaleon

¹⁸ F. J. Fétis: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris 1883, S. 273.

¹⁹ Bei dem im Katalog *Ausstellung alte Musik*, München 1951, S. 36, unter Nr. 233 aufgeführten Pantaleon handelt es sich laut brieflicher Auskunft des Leiters der Städtischen Musikinstrumentensammlung München K. Haselhorst um ein Hackbrett mit dreifachem Resonanzboden.

²⁰ W. Hebenstreit: *Encyklopädie der Aesthetik*, Wien 1843, S. 534.

²¹ J. Beckmann: a. a. O., S. 502.

²² Das Erstlingsrecht dieser Erfindung gehört dem Paduaner B. Cristofori, dem sie 1709 gelang. Auch in England taucht zu Beginn des 18. Jahrhunderts ein Klavier mit Hammermechanik auf, aber es besteht die Wahrscheinlichkeit, daß es nach Cristoforis Vorbild entstanden ist.

hören zu lassen²³. Das weist auf eine Sonderstellung des Instrumentes hin, die näher untersucht werden soll.

Fleischer²⁴ hält es für möglich, daß das Pantaleon als Generalbaßinstrument Verwendung fand. Das kommt jedoch deshalb wahrscheinlich nicht in Frage, weil ein Generalbaßinstrument die Aufgabe hatte, der linearen Streich- und Blasmusik des Orchesters oder eines einzelnen Instrumentes vollgriffige Akkorde hinzuzufügen. Das Spiel auf dem Pantaleon aber war durch die Spieltechnik mit zwei Klöppeln auf die Zweistimmigkeit beschränkt. Akkorde konnte man nur in Arpeggien darauf hervorbringen, und sie standen durch den Nachklang eine Weile im Raum. Schon das Hackbrett spielte in der Tanzmusik niemals den Baß, sondern stets die obligate Stimme — warum sollte ein Instrument, das ja gerade eine Weiterentwicklung des untergeordneten Hackbretts war, im Zusammenspiel eine vergleichsweise geringere Rolle übernehmen als sein Vorgänger? Auch hätte in dieser Funktion der ungewöhnlich starke Klang des Pantaleons den der anderen Instrumente zu sehr verdeckt.

Es ist denkbar, daß das Pantaleon konzertierend einer Streicher- oder Bläsergruppe gegenübergestellt wurde, mit einzelnen Instrumenten dieser Gattungen zusammen spielte oder auch seinerseits Melodieinstrument in einer monodischen Komposition war, aber darüber lassen sich keine Auskünfte finden.

In erster Linie wird das Pantaleon als Soloinstrument verwendet worden sein. Ein Bericht über das solistische Auftreten Hebenstreits, das ans Sensationelle grenzte, sei an dieser Stelle wiedergegeben. „*Endlich that Monsr. Pantalon seine Sprünge, . . . und spielte eine Partie. Da wurde der Herr Graff ganz außer sich gesetzt, er führte mich aus seinem Zimmer über den Saal, hörte von weitem zu, und sagte: Ey was ist das? Ich bin in Italia gewesen, habe alles, was die Musica schönes hat, gehöret, aber dergleichen ist mir nicht zu Ohren gekommen*“²⁵.

Die solistische Vorführung des Instrumentes bei Konzertreisen versteht sich von selbst²⁶.

Um zu erfahren, was auf dem Pantaleon vorgetragen wurde, ist man auf die Ausdeutung zeitgenössischer Berichte angewiesen; denn es sind keine Stücke für Pantaleon erhalten geblieben. Trotzdem kann keineswegs ausgeschlossen werden, daß Hebenstreit oder einer der mit ihm befreundeten Komponisten J. S. Bach, Kuhnau und Telemann für das berühmte Instrument komponiert haben²⁷.

Die zeitgenössischen Berichte über Stücke, die auf dem Pantaleon gespielt wurden, sind äußerst spärlich. Kuhnau bemerkt in dem bereits zitierten Brief an Mattheson²⁸: „*Nachdem er (Hebenstreit) uns seinen Schatz von der Music durch praeludiren, fantasiren, fugiren und allerhand Caprices mit den blossen Schlägeln*

²³ J. Mattheson, op. cit., S. 237.

²⁴ H. Fleischer, a. a. O., S. 12.

²⁵ J. Mattheson, *Critica Musica*, op. cit., S. 237. — Graf Logi (1638—1721), einer der bedeutendsten Lautenspieler und -komponisten seiner Zeit.

²⁶ Abbé de Chateauneuf, a. a. O., S. 5.

²⁷ In der 11. Auflage des Riemann-Lexikons von 1929 findet sich im Art. *Hebenstreit* die Bemerkung, daß Hebenstreits Kompositionen für Pantaleon und Violine J. S. Bach zu seinen Klavierkonzerten mit Orchesterbegleitung angeregt hätten. Diese Behauptung wird zwar von M. Falck (*W. F. Bach*, Lindau 1956, S. 14 und S. 96) aufgegriffen, erscheint aber zweifelhaft; in der einschlägigen Literatur zu den Werken J. S. Bachs gibt es keine Bestätigung dafür, die Kompositionen Hebenstreits sind nicht erhalten, und die Behauptung selbst fehlt in späteren Auflagen des Riemann-Lexikons.

²⁸ J. Mattheson: *Critica Musica*, op. cit., S. 237.

gewiesen hatte, verbandt er endlich die Tangenten mit Baum-Wolle, und spielte eine Partie“. Der Ausdruck „seinen Schatz von der Music (be)weisen“ läßt zwei Deutungen zu. Einmal kann er meinen, daß eine Reihe bekannter Stücke in bearbeiteter Form („durch praeludiren, fantasiren, fugiren und allerhand Caprices“) vorgeführt wurde. Es ist aber auch möglich, daß es Stücke aus dem „Schatz“ eigener Kompositionen Hebenstreits oder freie Improvisationen waren, mit denen er sein Können in den geläufigen Kompositionsformen seiner Zeit bewies. Aus der Anlage des auszudeutenden Satzes ist zu entnehmen, daß es dem Briefschreiber nicht auf diesen „Schatz von der Music“, sondern in erster Linie auf das folgende ankam, die „Partie“. Kuhnau mag den Schwerpunkt darauf gelegt haben, weil ihn der sanfte Klang, den die umwickelten Klöppel hervorriefen, besonders beeindruckt hatte. Aber er hat diesen Teil des Satzes sicher auch wegen des nun folgenden Stückes betont, das eine Partie, d. h. Partita, also eine Suite darstellte²⁹. Die Suite hatte in allen Tafel-, Hof- und Kammermusiken der Zeit ihren Platz. Da das Pantaleon ein Hofinstrument war, kann mit Sicherheit angenommen werden, daß bei den Konzerten einmal im Jahr oder auf Reisen außer freien Improvisationen alle Arten von Gesellschafts- und Kammermusik auf ihm vorgetragen wurden.

Die Spieltechnik stellte bei diesem Instrument besondere Probleme. „Den Pantalonsischen Cymbal habe (ich) durch Monsr. Grünwald, dem Darmstädtischen Capellmeister, allhier auch kennen lernen, und schreckte mich schon damals die viele Arbeit ab, es damit zu versuchen“³⁰ schreibt Mattheson 1718 an Kuhnau. In der Tat muß das Erlernen des Pantaleonspiels sehr viel Mühe und lange Übung erfordern. Bevor Hebenstreit mit außerordentlicher Meisterschaft sein Instrument der Öffentlichkeit vorstellte, soll er sich ein Vierteljahr lang Tag und Nacht darauf geübt haben. Auch Kuhnau hebt hervor, daß es „Herculeum laborem erfordert, daher auch wenig Studenten hat, und wenn sich gleich manche dazu einfänden, so treten sie doch bald wieder auf die Hinterfüsse, . . . sonderlich, da sie sich den Lohn für so große Arbeit, oder die jährliche Pension von 1 200 Rthlr. wie Monsr. Pantalon hat, nicht versprechen können“³¹.

Die Schüler, die Hebenstreit trotzdem in dieser schwierigen Kunst unterrichtete, kehrten an ihre Höfe zurück oder unternahmen Konzertreisen. Einige, die später Berühmtheit erlangten, waren J. C. Richter³² aus Dresden, C. S. Binder³³, G. Gebel³⁴, Gumpenhuber³⁵ aus Wien und Noelli aus Mecklenburg-Schwerin, der 1779 in Stockholm und 1780 in Göteborg mit dem Pantaleon auftrat³⁶ und 1782 noch eine Konzertreise nach Italien vorbereitete³⁷.

Das Spiel auf dem Pantaleon wurde vor allem durch seine Länge von 2,70 m so schwierig. Der Satz von Kuhnau „Endlich that Monsr. Pantalon seine Sprünge“

²⁹ Zur Gleichsetzung von *Partie* und *Suite* vgl. H. Kümmerling: *Die Suite im Barock*, in Art. *Suite* in MGG 12, Sp. 1716.

³⁰ J. Mattheson: *Critica Musica*, op. cit., S. 248.

³¹ Ders. op. cit., S. 236 ff.

³² M. Fürstenau, a. a. O., S. 91.

³³ Ders. a. a. O., S. 94 und H. Fleischer: *Chr. S. Binder*, op. cit.

³⁴ F. J. Fétis, a. a. O., S. 273.

³⁵ Ders. a. a. O., S. 273 und Burney: *Tagebuch einer musikalischen Reise*, Bd. 3, Hamburg 1773, S. 32.

³⁶ W. Hebenstreit, a. a. O., S. 534. Der Verfasser des Art. *Pantalon* behauptet, das Instrument sei 1770 bis 1775 von Noelli schon mit einer Klaviatur versehen vorgeführt worden. — T. Norlind: *Systematik der Saiteninstrumente* I, Stockholm 1936, S. 203.

³⁷ W. Bode: *Die Tonkunst in Goethes Leben*, Berlin 1912, S. 63.

ist durchaus wörtlich zu nehmen, denn der Spieler mußte vor dem vermutlich quer vor ihm stehenden Instrument³⁸ hin- und herlaufen, um mit großer Treffsicherheit die hohen und tiefen Lagen zu erreichen. Ein Pantaleonspieler mußte sich aber auch auf das Stimmen des Instrumentes verstehen, da die Stimmung der Saiten, vor allem der Darmsaiten, allen Einflüssen der Witterung unterlag und die Saiten leicht rissen. Mattheson befürwortet sogar in dem oben zitierten Brief, daß ein Pantaleonspieler sowohl für das Spielen als auch für das Stimmen bezahlt werden müsse!

Kuhnau, der ein begeisterter Pantaleonspieler war, berichtet, daß die Darmsaiten stark durchklingende Obertöne hervorriefen. Das war ein weiteres Problem, das der Handhabung des Instrumentes eine gewisse Schwerfälligkeit gab. Kuhnau³⁹ beschreibt diese Erscheinung anschaulich, weiß ihr jedoch die „bethörende“ Seite abzugewinnen: *„Denn wenn man fürnemlich einen Baß-Clavem⁴⁰ anschlägt, so klingt er, ungeachtet es mit Darm-Saiten bezogen, wie einer, der auf einer Orgel gehalten wird, und lassen sich da viele Passagen und Resolutions der Dissonantien mit größter Wollust des Gemüths absolviren, ehe er gänzlich verschwindet. Es thut auch dieser Nachklang einem bald darauf touchirten tiefen Clavi nichts zum praedjuditz, und muß das schwächere dem starken gleich weichen. Vielweniger geschiehet durch das angenehme Nachsummen in Mittel oder Oberstimmen der Harmonie was zuwieder, weil man in den geschwindesten Sachen alle Claves distinctissime höret. Wenn man aber in Accorden harpeggiret, welches hier, weil das Instrument von großer etendue ist, auf das vollstimmigste geschehen kan, so gehet das liebliche Sausen der Harmonie, und da auch, wenn man auffhöret, der Klang noch immer wie von weitem nach und nach abnimmt, bis ins Leben hinein“.*

Bei all diesen Nachteilen ist es nicht verwunderlich, daß nach dem Erscheinen des Hammerklaviers, an dem zwar ebenfalls noch Verbesserungen erforderlich waren, das Pantaleon rasch beiseite gelassen und vergessen wurde.

Im Rahmen dieser Untersuchung kann die Frage, warum es zur Konstruktion des Pantaleons kam und welchen Anteil die geistigen und kulturellen Strömungen der Zeit daran hatten, nicht bis ins Einzelne verfolgt werden. Einige Punkte seien jedoch kurz angeschnitten.

Im 17. und 18. Jahrhundert wirkte sich eine außergewöhnlich lebhafte Experimentierfreude, die zweifellos mit dem Geist der Aufklärung in Zusammenhang gebracht werden muß, auch auf das Gebiet des Instrumentenbaues aus und führte zu einer starken Sichtung, Vereinheitlichung und zugleich Bereicherung des instrumentalen Materials. Die Suche nach neuen künstlerischen Formen für extreme Gefühlsäußerungen und die rationalistische Forderung nach Überschaubarkeit und Plastizität des Klanges weckten das Bedürfnis nach klanglichen Kontrasten. Instrumente, die in Tonumfang und Klangvolumen zu gering erschienen, wurden vom künstlerischen Vortrag ausgeschlossen⁴¹, es sei denn, man gab ihnen durch Weiter-

³⁸ H. Fleischer (a. a. O., S. 11) nimmt an, daß das Pantaleon längs hochkant vor dem Spieler auf einer Unterlage gestanden habe. Das entspräche der Stellung des Psalters der alten Form, bei dem sich die Saiten dann auch waagrecht zum Spieler befanden. Wegen der außerordentlichen Länge des Instrumentes wird diese Ansicht von der Verfasserin nicht geteilt.

³⁹ J. Mattheson: *Critica Musica*, op. cit., S. 236.

⁴⁰ Die Bezeichnung „clavis“ deutet hier nicht etwa auf einen Tastenmechanismus (clavis, lat. = Taste) hin, sondern bezieht sich auf einen Saitenchor, bei dessen Berührung ein bestimmter Ton erklingt.

⁴¹ A. Buchner: *Musikinstrumente im Wandel der Zeiten*, Prag 1956, S. 37.

entwicklung ihrer Spieltechnik oder ihrer Konstruktion neue Ausdrucksmöglichkeiten.

Auch das Virtuosenstum, das im 17. Jahrhundert von Italien seinen Ausgang nahm, leistete einen wesentlichen Beitrag zur Entwicklung der Instrumente. Für die auf Glanz und Prachtentfaltung bedachten Fürstenhöfe, die in der Zeit des Absolutismus die wichtigsten Kulturträger waren, stellten die reisenden Virtuosen willkommene Gäste dar. Hebenstreit war ein typischer Vertreter des Virtuosen und Hofmusikers, und möglicherweise waren die Erwartungen des verwöhnten Publikums und die Aussicht auf Ruhm und Anerkennung nicht ohne Einfluß auf den Bau des Pantaleons.

Gewiß ist es kein Zufall, daß das Pantaleon gerade in dieser Zeit konstruiert wurde, die den überpersönlichen Stil der Barockmusik zugunsten des individuellen Empfindens zurückdrängte. Gerstenberg⁴² formuliert den Gegensatz zwischen dem alten und neuen Klangprinzip folgendermaßen: „So weist die Barockmusik über den Menschen hinaus, Ton und Tönendes sind ihr etwas Überpersönliches, dem Kosmischen verbunden. Die neue Dynamik, die vom menschlichen Atem, seinem An- und Abschwollen, seiner Erregung im Zustand der Exaltation, seiner Beruhigung in der Kontemplation ausgeht, erkennt dagegen im Menschen und im Menschlichen ihr Maß“. Sollte die „neue Musik für den empfindsamen Menschen das unvergleichliche Mittel“ werden, „seine unaussprechliche, tiefe seelische Bewegtheit in künstlerischer Form auszudrücken“⁴³, so mußten vor allem die Instrumente entsprechend modulationsfähig sein.

Diese Möglichkeit der individuellen Beeinflussung der Dynamik in all ihren Schattierungen und damit die differenzierte Wiedergabe seelischen Empfindens war in auffälliger Weise im Pantaleon gegeben. Einige Zeitgenossen rühmen es als das „vollkommenste Instrument, noch vollkommener als das Clavecin, und die Bewunderung von ganz Europa“⁴⁴ und als ein Instrument, „das in der That nicht genug bewundert werden kann“⁴⁵. Selbst der gefeierte Clavichordspieler Kuhnau nennt es ein „charmant, und nächst dem Claviere vollkommenes Instrument,“ das vor den „Clavieren auch diese Praerogativ und Eigenschaft hat, daß man es mit force und wieder piano, als worinnen ein grosses momentum dulcedinis & gratiae musicae bestehet, tractiren kann“⁴⁶.

Diese allgemeine Begeisterung darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß das Pantaleon zur Verwirklichung des neuen Klangideals nur so lange interessant war, bis ein anderes Instrument, dessen Spieltechnik einfacher und das nicht mit so zahlreichen Mängeln behaftet war, seine Rolle übernehmen konnte. Als etwa 1770 das Hammerklavier in verbesserter Form Verbreitung fand, hatte für das Pantaleon die Stunde geschlagen.

⁴² W. Gerstenberg: *Die Krise der Barockmusik*, AfMw 10, 1953, S. 90 ff.

⁴³ E. Rebling: *Die soziologischen Grundlagen der Stilwandlung der Musik in Deutschland um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, Diss. Berlin 1935, S. 4.

⁴⁴ J. Beckmann, a. a. O., S. 507.

⁴⁵ J. A. Scheibe, a. a. O., S. LVII.

⁴⁶ J. Mattheson: *Critica Musica*, op. cit., S. 236 und S. 237.