

DAS MECHANISCHE MUSIKINSTRUMENT

Ausgabe Nr. 115



Dezember 2012

Journal der Gesellschaft für Selbstspielende Musikinstrumente e.V.



ISSN 0721-6092

DAS MECHANISCHE MUSIKINSTRUMENT

38. Jahrgang

No. 115

Dezember 2012

Redaktions- und Anzeigenschluss für Journal 116
(April 2013): 15. Februar 2013

„DAS MECHANISCHE MUSIKINSTRUMENT“, Journal der „Gesellschaft für Selbstspielende Musikinstrumente e.V.“, erscheint ca. 3 x jährlich und ist für Mitglieder kostenlos. Einzelpreis € 22,50 incl. Versand. Mitgliedschaft/Jahresabo: € 60,-.

Verlag / Publisher:

Gesellschaft für Selbstspielende Musikinstrumente e.V.,
Baden-Baden, Eigenverlag, Postanschrift des Vorstandsvorsitzenden, <vorsitzender@musica-mechanica.de>

Redaktion / Editor:

Bernhard Häberle,
Walter-Möller-Straße 20
64673 Zwingenberg,
Tel.: 0 62 51 - 7 51 57
Fax: +49 322 - 322 2414 3726
<redaktion@musica-mechanica.de>

Redaktionelle Mitarbeit: Dr. Walter Tenten

Ständige Mitarbeiter/innen / Publications Committee:

Jürgen Ehlers, Luuk Goldhoorn, Bernhard Häberle,
Wolfgang P. Hollmann, Diana Loos, Lieselotte Pohle,
Reiner H. Schulte, Ralf Smolne, Hendrik Strengers,
Dr. Walter Tenten, Maarten van der Vlugt,
Siegfried Wendel, Mathias Wirtz, Norman Zergiebel

Annoncen / Advertisements:

Anzeigenaufträge bitte schriftlich an Norman Zergiebel, Straße des Friedens 9, 08228 Rodewisch, Tel.: 0 37 44 - 4 85 09,
Fax: 0 37 44 - 43 75 29, <anzeigen@musica-mechanica.de>

Versand / Dispatch-shipment, Back issues:

Siegfried Wendel, Oberstraße 29, 65385 Rüdesheim am Rhein
Tel.: 0 67 22 - 4 92 17 und 0 67 22 - 10 97, Fax: 0 67 22 - 45 87
<versand@musica-mechanica.de>

Layout: ASS Verlag GbR, Reinhold Forschner
65385 Rüdesheim am Rhein, Niederwaldstraße 31

Druck: Rheingau Druck und Design Werner Faust GmbH
65366 Geisenheim/Rheingau, Industriestraße 4

Gesellschaft für Selbstspielende Musikinstrumente e.V.

Postanschrift: Ralf Smolne
Emmastraße 56, 45130 Essen
Telefon: 0201 - 78 49 27
Fax: 0201 - 7 26 62 40
<vorsitzender@musica-mechanica.de>

Vorstand: <vorstand@musica-mechanica.de>

Vorsitzender: Ralf Smolne
1. stellvertr. Vorsitzender: Bernhard Häberle
2. stellvertr. Vorsitzender: Jens Wendel
Schatzmeister: Reiner H. Schulte
Schriftführer: Dr. Walter Tenten

Beisitzer: Matthias Schiemann

Beiräte: D: Dr. Ullrich Wimmer,
CH: Dr. Christoph E. Hänggi
A: Mag. Peter Donhauser
F: Françoise Dussour
GB: Arthur W.J.G. Ord-Hume

Vereinsregister Baden-Baden: VR Nr. 265 · Gemeinnützigkeit anerkannt vom FA Essen-Süd, Steuer-Nr. 112 5741 1001
Bank für Sozialwirtschaft, Köln (BLZ 370 205 00), Konto: 8 090 400,
BIC: BFSWDE33XXX, IBAN: DE71 3702 0500 0008 0904 00
Postbank, Frankfurt/Main (BLZ 500 100 60), Konto: 837 88 - 606,
BIC: PBNKDEFF, IBAN: DE69 5001 0060 0083 7886 06

<www.musica-mechanica.de>

INHALT	Seite
VORWORT	3
TERMINE	5
FACHBEITRÄGE	
Helmut Kowar P. Primitivus Niemez (1750 - 1806): seine „musikalischen Spieluhren und Maschinen“	7
Matthias Naeschke Flötenuhrmusik, ein eigenständiger Musikbereich	14
Bernhard Häberle Das Carillon zu Heiligenkreuz und seine Vorgeschichte	18
Q. David Bowers Ein Besuch im Ausstellungsraum der Fa. Popper & Co.	20
Jan Großbach und Michael Günther Mozarts Klavier gefunden!?	24
FACHGERECHTES RESTAURIEREN	
Ralf Smolne Eine kleine Musikdose von Karrer-Hoffmann (Teufenthal) wieder zum Leben erweckt	28
DAS BESONDERE INSTRUMENT	
Ralf Smolne Ein ungewöhnlicher Mechanismus für den Stiftwalzenwechsel	32
NACHRUF	
Ralf Smolne Otto Kalenka	34
LESERFORUM	35
FÜR SIE NOTIERT	37
AUSLÄNDISCHE GESELLSCHAFTEN	56
MUSEENLISTE EUROPÄISCHES AUSLAND	67
ANNONCEN	68

TITELBILD: *Die als „Urban-Uhr“ in die Musikkultur eingegangene Haydn-Niemez Flötenuhr von 1792 (Privatbesitz, hier mit runder Pendelscheibe und ohne Figurenschmuck) nach der Restaurierung.*
Foto: Matthias Naeschke

UMSCHLAGESEITE 3: *Antrieb des Flötenwerks der „Urban-Uhr“ nach der Restaurierung.* Foto: Matthias Naeschke

JAHRESGABE: Als Jahresgabe 2012 erhalten unsere Mitglieder das Buch: Helmut Kowar, *Die Wiener Flötenuhr*

Für den Inhalt und die Richtigkeit eines Beitrages ist der Autor verantwortlich. Die Meinung des Autors ist nicht unbedingt die Meinung der Gesellschaft für Selbstspielende Musikinstrumente e.V. oder der Journalredaktion. Die Redaktion behält sich vor, Beiträge zu berichtigen, zu ergänzen, erforderlichenfalls zu kürzen oder zurückzuweisen. Alle Rechte, auch die der Übersetzung, des Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Veröffentlichung im Internet, liegen bei der Gesellschaft für Selbstspielende Musikinstrumente e.V.



Der Wiener Musikwissenschaftler Dr. Helmut Kowar vom Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften hat sich sehr intensiv mit Flötenuhren befasst und umfassende Veröffentlichungen und CD-Aufzeichnungen zu diesem Thema vorgelegt. Am 15. September 2012 hielt er anlässlich unserer Jahreshauptversammlung im Festsaal des Technischen Museums Wien einen sehr interessanten und viel beachteten Fachvortrag, der hier – wie in unseren Dezemberausgaben üblich – ergänzend zur Berichterstattung über die Jahreshauptversammlung wiedergegeben werden soll. Dies wird auch jene Mitglieder freuen, die aufgrund akustischer Schwierigkeiten dem Redebeitrag nur ungenügend folgen konnten. Herrn Dr. Kowar danken wir herzlich für die zur Verfügung gestellte Textfassung seines hochinteressanten Beitrags und die beigegefügteten Bilder.

red

Helmut Kowar

P. Primitivus Niemecz (1750 - 1806): seine „musikalischen Spieluhren und Maschinen“

Am 9. Februar 1750 wurde Joseph Niemecz in Vlašim (Böhmen) geboren, und zwar als leibeigener Untertan der Reichsgräfin Maria Josepha von Auersperg. 1768 trat er in den Konvent der Barmherzigen Brüder zu Prag ein. Am 29. August 1769 legte er als Frater Primitivus die Ordensgelübde ab. 1776 wurde er in Königgrätz zum Priester geweiht. Nach dem Tod des fürstlich Esterhazyschen Bibliothekars Ph. G. Bader im Jahr 1780 trat Niemecz in dessen Stellung auf Schloss Esterhaza in Ungarn ein und übernahm zudem auch die Funktion eines Hofkaplans. 1795 wurde er als Bibliothekar ins Esterhazysche Palais in Wien versetzt. Niemecz spielte mehrere Instrumente und stand in freundschaftlicher Beziehung zu Haydn, von dem er Kompositionsunterricht erhielt. Niemecz zeichnete sich aber besonders durch sein Talent im Herstellen mechanischer Spielwerke aus, die um diese Zeit in Mode kamen¹.

Mit der vorliegenden Darstellung soll versucht werden, einen Überblick über das aus den vorhandenen Quellen erfassbare Wirken von Niemecz auf dem Gebiet der Flötenwerke zu geben.

Den frühesten Hinweis auf eine Flötenuhr von Niemecz beziehen wir aus einem Titel zu einer Abschrift der Fuge Hob. Verz. Gruppe XIX:16: „Acht Laufwerk Sonaten komponiert von Herrn Kapellmeister Joseph Haydn, und in die Walzte gesteckt von Primitiv Niemecz Bibliothekar zu Esterhaz 1789 im December“². Diese Uhr ist nicht erhalten oder noch nicht wieder entdeckt worden. Ihr Programm ist bis auf die genannte Fuge unbekannt, lässt sich aber unter Umständen rekonstruieren, wie unten ausgeführt.

Das nächste Instrument von Niemecz, von dem ein Bericht vorliegt, stammt aus dem Jahr 1791. Es befand sich in einem

Schaubild, das Graf Deym errichtet hatte: Am 23. März 1791 zeigte Joseph Deym von Stritzetz (unter seinem Pseudonym Joseph Müller) erstmals das sogenannte „Laudon Mausoleum“ in der Himmelpfortgasse Nr. 1355, in einer eigens dafür eingerichteten Dependence seiner Kunstgalerie. Es handelte sich dabei um eine imposante tempelartige Architektur mit lebensgroßen Wachfiguren. Das Mausoleum war dem am 14.7.1790 verstorbenen Feldmarschall Gideon von Laudon gewidmet, der im Kampf gegen die Türken am 9.10.1789 Belgrad erobert hatte. Das Schaubild zeigte Laudon im gläsernen Sarg, betrauert von der Muse Österreichs, die eine Urne mit dem Herz des Verstorbenen umfasst hält, vom in voller Rüstung stehenden Kriegsgott Mars und von einem türkischen Mädchen, das Laudon aus Belgrad mitgebracht und als Pflögetochter aufgenommen hatte. Anfang August 1791 übersiedelte das Laudon Mausoleum in die Müllersche Kunstgalerie am Stock im Eisen Platz, 1795 auf den Kohlmarkt, wo es in leicht veränderter Form zur Aufstellung kam³.

- 1 Jan Bohumir Dlabacz: *Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Band 2, Prag 1815, Spalte 390f; Ernst Fritz Schmid, *Joseph Haydn und die Flötenuhr*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 14. Jahrgang (1932), S.197ff.
- 2 Sonja Gerlach: *Stücke für das Laufwerk (Flötenuhrstücke)*, Joseph Haydn Werke Bd. XXI, München 1984, S. 56, „Quelle 8b“.
- 3 Eine zeitgenössische Beschreibung liefert ein anonymer Katalog der Kunstgalerie: C. M. A., *Beschreibung der kaiserl. königl. privilegierten, durch den Herrn Hofstatuarium Müller errichteten Kunstgalerie zu Wien*. Wien 1797, S. 76f., siehe dazu auch Theodor Frimmel: *Ein altes Wiener Wachsfigurenkabinett*, in: *Altwiener Kalender für das Jahr 1922*. Wien 1922, S. 128-135.



Das Laudon-Mausoleum

Zu jeder Stunde spielte ein automatisches Orgelwerk ein Musikstück. Laut Ankündigung wechselte das musikalische Programm wöchentlich, in den zeitgenössischen Nachrichten wird aber nur Mozart genannt: „Man hört alle Stunden eine durch den unvergesslichen Tonkünstler Mozart eigends dazu komponirte passende Trauermusik, die acht Minuten lang dauert, und an Precision und Reinigkeit alles übertrifft, was man bey dieser Art von Kunstwerken je schickliches anzubringen suchte“⁴. Dass es sich bei dem Musikstück um Mozarts Fantasie KV 608 handelte, ist durch die Rezension der vierhändigen Fassung in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* vom September 1799 erwiesen⁵.

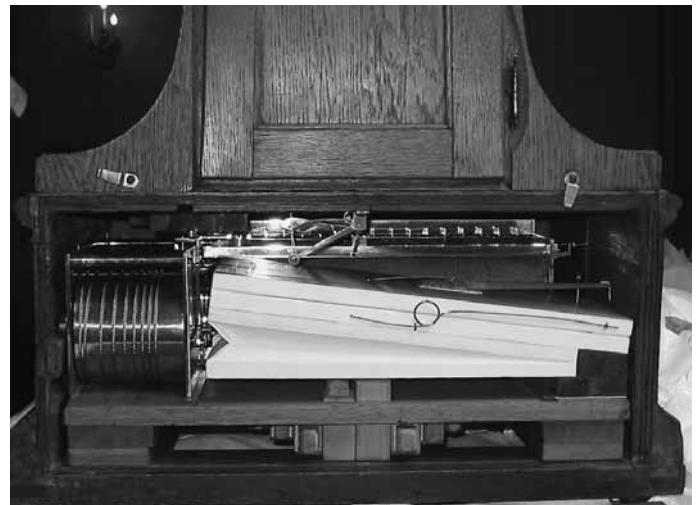
Die Urheberschaft des Paters Niemez als Hersteller des Orgelwerks geht aus einem Brief Ignaz Ritter von Seyfrieds an – höchstwahrscheinlich – Siegfried Rochlitz vom 18. Jänner 1813 hervor, in dem Seyfried diesem seine Bearbeitung der Mozartschen Fantasie f-Moll für Orchester zur Kenntnis bringt. Zu Beginn des Briefes schreibt Seyfried:

„Mozarts Phantasie in F moll, hier in Wien für die Orgel-Maschine des verstorbenen Frater Primitiv componiert, ist, so viel ich weiß, wenig bekannt, und verdient doch, meinem Gefühle nach, einen der ersten Plätze unter den Meisterwerken des Unsterblichen. Noch erinnere ich mich aus meinen Jugendjahren lebhaft des Eindrucks, den die wiederholte, oft wiederholte Anhörung dieses genialen Productes unvertilgbar meinem Gedächtnisse einprägte. Tausend verschiedenartige Empfindungen erweckt das, fast möchte ich sagen, furchtbar wilde Allegro, mit seinem künstlich eingearbeitetem Fugenthema. Bey der erschütternden Ausweichung nach fis moll erstarrt der Zuhörer, und wähnt, den Boden unter sich erbeben zu fühlen. Sphärensang ist das liebliche, so äusserst zarte Adagio in As dur; es entlockt Thränen, wohlthätige Thränen der Sehnsucht nach oben. Zurück in das unruhige menschliche Leben schleudert das wiederholt eintretende Allegro. Die zwey mitsammen streitenden Fugenthemen geben ein treffendes ernstes, kräftiges Bild des Kampfes der Leidenschaften. Nur am Ziele ist Ruhe. Erschöpft ist die Kraft, ausgerungen hat die menschliche Natur, und der Geist entflieht seiner Hülle. Nach jenseits deutet der Schluß! - Dieß die Wirkung, welche ein Tonstück hervorbrachte, welches bey einem Werke, nur aus Flöten,

und Fagott bestehend, nothwendig monoton werden mußte.“⁶

Die Kombination eines Flötenregisters mit einem Fagott dürfte damals nichts Ungewöhnliches gewesen sein. Johann Joseph Wiest kündigte in der Wiener Zeitung vom 25. April 1798 „eine neue harmonische Maschine“ an: „sie bringt die reinsten und vollkommensten Flötentöne, wie auch den Fagot hervor“. Im Deutschen Musikautomaten-Museum, Bruchsal, befindet sich ein Wiener Schreibsekretär mit einem derartigen Spielwerk von Johann Joseph Wiest und Franz Arzt von 1794. Der Tonumfang des Fagotts erstreckt sich auf nicht ganz 1½ Oktaven im Bassbereich, die restlichen 2½ Oktaven sind Flöten. Die Fagottpfeifen sind durchgehend aus Holz gefertigt. Das Fagott im Niemez-Spielwerk wird wohl ähnlich ausgesehen haben⁷.

Das nächste bekannte Flötenwerk von P. Primitivus Niemez stammt aus dem Jahr 1792. Das Flötenwerk befindet sich im Sockel einer Uhr. Über die gesamte Länge der Walze erstreckt sich der Schriftzug: „P. Primitivus Nemetz Ordinis S. Joan de Deo Sacerdos fecit in Esterhas Anno 1792“. Niemez nennt sich als Mitglied des Ordens der Barmherzigen Brüder. Die Uhr befand sich angeblich ursprünglich im Besitz des fürstlichen Hauses Liechtenstein und wurde 1898 vom Wiener Verleger Karl Urban angekauft. Die Uhr befindet sich heute noch in Privatbesitz und wurde von Matthias Naeschke restauriert.



Das Flötenwerk im Sockel der Uhr von 1792

- 4 C.M.A. 1797, S. 77 („C.M.A.“ ist das bisher nicht aufgelöste Kürzel des unbekanntenen Verfassers.)
- 5 *Allgemeine musikalische Zeitung*, September 1799, Sp. 876ff.
- 6 Otto Biba: *Nachrichten zu Mozart in Briefen seiner Zeitgenossen. Unbeachtete Dokumente aus dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, in: *Mozartiana. The Festschrift for the Seventieth Birthday of Professor Ebisawa Bin*, hg. v. Yosihiko Tokumaru, Tokyo 2001, S. 618f.
- 7 Eine klangliche Rekonstruktion der Fantasie KV 608 mit ausführlichen Erläuterungen der historischen Grundlagen erschien 2006: Helmut Kowar, *KV 608. Mozarts Allegro und Andante (Fantasie in f) für eine Orgelwalze im „Laudon Mausoleum“*. Eine virtuelle Rekonstruktion. (Mechanische Musikinstrumente vol. 5) OEAW PHA CD 24, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2006.



Die Flötenuhr von 1792 mit Sonnenpendel und Figuren

Der Antrieb erfolgt über Federwerk, Saite und Schnecke, die Windversorgung mittels zwei Schöpfbälgen und einem Magazinbalg mit Entlastungsventil. 17 gedeckte Holzpfleifen sind liegend unter dem Boden angeordnet. Die Skala besteht aus der diatonischen Reihe von c' bis c''' mit den zusätzlichen Tönen fis' und fis''. Die Walze mit 108 mm Durchmesser ist mit 12 Musikstücken bestiftet. Die Uhr löst zu jeder vollen Stunde das Abspielen eines Musikstückes aus, die Musik kann aber auch von Hand über eine Zugvorrichtung ausgelöst werden. Das Zifferblatt der Uhr zeigt in Emailarbeit einen Offizier zu Pferde. Der vorspringende Unterbau trägt zwei Holzplastiken, zwei auf Löwen sitzende Gelehrte (?) mit aufgeschlagenen Büchern in ihren Händen. Die Vorderfront ziert ein Medaillon mit einer Kopie aus Antoine Wateaus „Leçon d'amour“.

Ein weiteres Flötenwerk stellte Niemecz 1793 fertig. Die Signatur erstreckt sich wieder über die gesamte Walzenlänge: „Primitivus Niemecz C^{mi} Principis Esterhazy Bibliothecarius fecit in Esterhas Anno 1793“. Hier weist sich Niemecz nun als esterhazyscher Bibliothekar aus. Das mag seinen Grund darin haben, dass diese Uhr als Geschenk an den Fürsten Esterhazy bestimmt war. Nachdem diese Flötenuhr lange Zeit im Besitz der Familie Veyder-Malberg in Meran gestanden hatte und als Leihgabe in München zu sehen war, hat das Museum Speelklok in Utrecht das Instrument 1993 angekauft und restauriert.

Dieses weitaus größer ausgelegte Flötenwerk wird von einem doppelten Federwerk mit zwei Federtrommeln, Saite



Die signierte Walze der Uhr von 1793



Das Flötenwerk von 1793 in seinem Gehäuse

und Schnecke angetrieben, die Windversorgung erfolgt mittels zweier Schöpfbälge und einem Magazinbalg. Im Gegensatz zur Uhr von 1792 ist diese nun auch für eine manuelle Weiterschaltung der Musikstücke eingerichtet. Horizontal unter dem Grundbrett sind 29 gedeckte Pfeifen symmetrisch angeordnet. Die wesentlich umfangreichere Skala ist weitgehend chromatisch ausgelegt (g°, a°, h°, c', cis', d', anschließend e' bis d'' chromatisch). Auf der Walze, Durchmesser 12,4 cm, befinden sich wieder 12 Stücke.

Bei den Vorbereitungen zur der Haydn-Ausstellung 2009 im Schloss Esterhazy in Eisenstadt konnte ein prunkvolles Empiremöbel mit Uhr als Gehäuse dieses Flötenwerkes identifiziert werden. Sowohl bei Schmid (1932) wie auch im historischen Schrifttum wird von dieser Zusammengehörigkeit nichts berichtet. Das Möbel ist Teil eines noch heute bestehenden Ausstattungsensembles des Schlosses Esterhazy in Eisenstadt⁸.

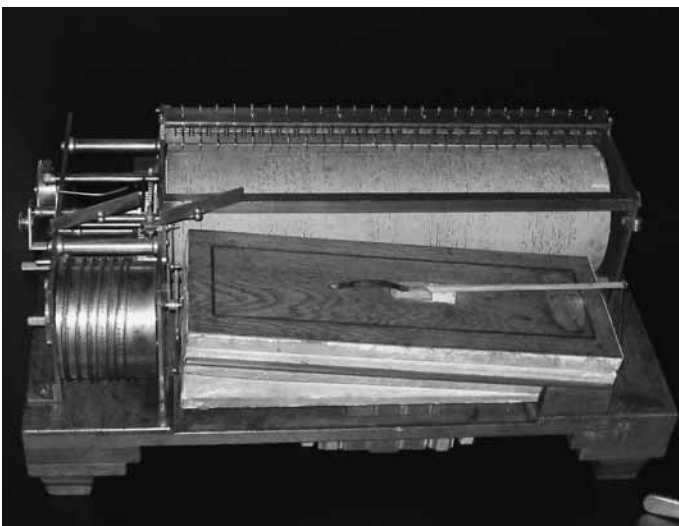
8 Anm. d. Red.: Derzeit befindet sich dieses Möbel als Leihgabe im Museum Speelklok in Utrecht. Siehe auch Das Mechanische Musikinstrument, 38. Jahrgang (2012) Nr. 113, S. 77.



Das Gehäuse zur Flötenuhr von 1793

Ferner gibt es zwei unsignierte Flötenwerke:

Die sogenannte „Teubner-Uhr“, aus der Familie Teubner in Wien kommend, befindet sich heute in der Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums in Wien. Das Instrument zeigt den Aufbau wie die signierten Instrumente, hat nur ein Federhaus, schaltet die Stücke automatisch weiter, besitzt 25 Pfeifen und spielt 16 Stücke. Nach der gesamten Konstruktion zu schließen ist diese Uhr mit großer Sicherheit Niemez oder eben seiner Werkstatt zuzuweisen.



Die „Teubner-Uhr“

Diese Uhr sollte der Familientradition nach aus dem Jahr 1772 stammen. Der Umstand, dass der vermutliche Erbauer Niemez im Jahr 1772, damals 22 Jahre alt, sich noch im Kloster der Barmherzigen Brüder in Prag aufhielt und daher zum überlieferten Zeitpunkt noch gar keine Beziehung zu Haydn haben konnte, ließ hingegen vorerst keine Zweifel an der tradierten Datierung aufkommen. Erst als die Fuge auf dieser Uhr (HV XIX: 16) in einem Autograph von 1789 auftauchte, erwies sich das bis zuletzt von den Eigentümern hartnäckig verteidigte Datum als nicht haltbar. Noch dazu deutet die Programmauswahl auf ein späteres Entstehungsjahr hin, und die Datierung eines der Stücke (HV XIX: 4) macht 1796 recht wahrscheinlich. Doch diese Erkenntnisse kamen zu spät, die vermeintlich früheste Haydn-Uhr hatte den Ausschlag dafür gegeben, dass Hoboken in seinem thematischen Verzeichnis von Haydns Werken die Musikstücke dieser Uhr in der Gruppe XIX die Nummern 1-16 zuteilte. Das Flötenwerk soll ehemals in einer josephinischen Uhr eingebaut gewesen sein, die Uhr und ihr Gehäuse, das mit einem „Mohrenkopf“ geschmückt war, ist aber verloren gegangen⁹.

Als historisch-biographisches Detail ist hier anzumerken, dass Niemez ab Winter 1795 Joseph Gurk zum Gehilfen hatte¹⁰. Inwieweit sich Gurks Hand an den vier Flötenuhren erkennen lässt, bleibt wahrscheinlich der Spekulation überlassen. Gurk stand als Bibliotheksdienstler in fürstlich esterhazyischen Diensten und trat 1810 mit der Anfertigung eines großen Panharmonicons hervor¹¹. Später machte er sich als Landschaftszeichner einen Namen¹².

Die sogenannte „vierte“ Uhr kam erst 1998 in der Schweiz ans Licht und wurde von Matthias Naeschke restauriert. Sie ist nicht signiert oder datiert, die Anordnung der Bauteile stimmt aber mit den anderen in so wesentlichen Punkten überein, dass Niemez als Hersteller angenommen werden kann. Sie ähnelt mit 17 Tönen sehr der Uhr von 1792, die Skala ist jedoch geringfügig verändert (Töne g^o, c' bis c''' diatonisch, zusätzlich fis^o). Das Spielwerk hat ebenfalls nur ein Federhaus, zeigt jedoch Unterschiede in der Mensur der Pfeifen, in den Zahnradübersetzungen des Antriebs, und im etwas größeren Durchmesser der Walze. Damit ist die Walzenoberfläche größer und bietet mehr Platz für eine feinere Artikulation. Das könnte auch auf eine etwas spätere Entstehungszeit dieses Flötenwerks hindeuten. Die 4. Uhr ist sowohl für eine automatische wie auch eine manuelle Wechselschaltung eingerichtet. Die Walze trägt 12 Stücke¹³.

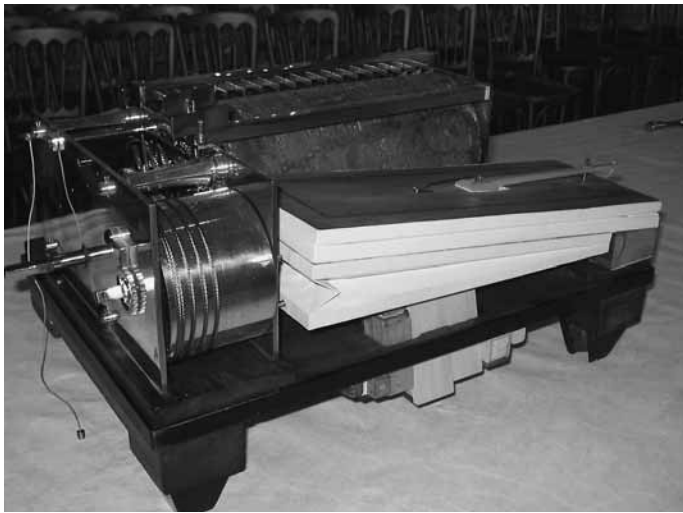
9 Schmid (siehe Fußnote 1) S. 203.

10 Schmid S. 197.

11 Gurk präsentierte dieses Instrument, das 210 Einzelinstrumente enthielt, bei der Leipziger Messe 1810, (offensichtlich ein Konkurrenzunternehmen zu Mälzels Automat gleichen Namens). Eine Beschreibung darüber in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 12. Jahrgang (1809/1810), Juni 1810, Sp. 563f.

12 „Gurk Joseph, Landschaftszeichner, in Diensten Seiner Durchlaucht des Fürsten Nicolaus von Esterházy. Zu Penzing Nr. 173 im eigenen Hause.“ Eintragung im: *Verzeichnis der in und um Wien lebenden (bildenden) Künstler und Dilettanten*. Mit Angabe ihrer Wohnorte. Herausgegeben von Franz Heinrich Böckh. Wien 1821, S. 16.

13 Siehe dazu Matthias Naeschke: *Eine neu entdeckte Flötenuhr von Niemez mit Werken von Joseph Haydn*, in: *Das Mechanische Musikinstrument*, 29. Jahrgang (2003) Nr. 88, S. 10 - 18.



Die sogenannte vierte Flötenuhr

Zum Repertoire der vier Flötenwerke:

Das Hoboken-Verzeichnis listet 32 Flötenuhrstücke von Haydn auf. Es basiert auf der Kenntnis der Flötenuhren von 1792, 1793 und der Teubner-Uhr und der Annahme Ernst Fritz Schmidts aus dem Jahr 1932, dass alle 32 Stücke auf diesen Uhren von Haydn stammen. Erst mit dem Erscheinen des entsprechenden Bandes der neuen Gesamtausgabe der Haydn-Werke 1984 hat sich die Ansicht von Sonja Gerlach durchgesetzt, dass nur jene Stücke wirklich auf Haydn zurückführbar seien, die als Autograph oder in einer Abschrift durch den Kopisten Haydns vorliegen. Dem folgend sind nur 17 Stücke als echt anzuerkennen, von denen sich nur 15 auf diesen Flötenuhren befinden, XIX: 31 und 32 lagen nur als

Handschrift vor. Das war der Wissensstand 1984. Neueste Forschungen haben die Quellenlage erweitert: auf der Flötenuhr von Johann Joseph Wiest¹⁴ waren die Stücke XIX: 11 bis 16 sowie das oben genannte „Presto“ XIX: 31 zu entdecken, und 2007 erwarb die königliche Bibliothek in Brüssel Autographen aus dem Besitz von Henri Vieuxtemps, unter denen sich die originalen Manuskripte zu den Stücken XIX: 1 und 2 befanden¹⁵. Somit erhöht sich die Anzahl der „echten“ Haydn-Kompositionen auf 19.

Vier der echten Stücke sind Haydns eigene Bearbeitungen von Themen oder Sätzen aus seinen Streichquartetten bzw. aus der Symphonie „die Uhr“. Von den restlichen, fremden, also nicht von Haydn herrührenden Stücken, sind fünf Arrangements von Sätzen aus Haydn-Werken (Symphonien, Baryton-Trios, ein Lied und ein Marsch), zwei aus Werken anderer Komponisten (Giornovich, Dittersdorf), und drei aus anonymen Werken (eine Einlagearie zu einer Oper von Sarti, eine Pas de deux-Polonaise, die „vierte“ Uhr spielt u. a. den Mittelteil des früher Beethoven zugeschriebenen Grenadiermarsches WoO 26)¹⁶. Die anderen fremden Stücke sind unbekanntem Ursprungs. Man kann durchaus annehmen,

14 Helmut Kowar: *Wie aus einer „Mozart-Uhr“ eine „Haydn-Uhr“ wurde*, in: Haydn-Studien Band IX (2006), S. 235-247.

15 Cornaz, Marie: *Henry Vieuxtemps. Sur les traces d'un jeune violiniste virtuose*, in: In Monte Artium. Journal of the Royal Library of Belgium 1. Jahrgang (2008), S. 57-71.

16 Sonja Gerlach: *Stücke für das Laufwerk (Flötenuhrstücke)*, Joseph Haydn Werke Bd. XXI, München 1984, S. x. Siehe auch Gallus Oberholzer: *Beethoven oder Haydn? Neue Erkenntnisse zum Grenadiermarsch*, in: Das Mechanische Musikinstrument, 29. Jahrgang (2003) Nr. 88 S. 24 - 31.

Verteilung der echten Stücke auf den Uhren:

1792:	9, 10,	17, 18, 24
1793:	11, 12, 13, 14, 15, 16,	27, 28, 29, 30,
Teubner:	1, 2, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16,	
4. Uhr:	9, 10,	17, 18,
Wiest:	11, 12, 13, 14, 15, 16,	31

Verteilung der fremden Stücke auf den Uhren:

1792:	7, 8, 19, 20, 21, 22, 23	
1793:		25, 26
Teubner:	3, 4, 5, 6, 7, 8,	
4. Uhr:	8, 19	
		5 unbekannte Stücke, Teil a.d. Grenadiermarsch
Wiest:		Reminiszenz an KV 616

Verteilung aller Stücke auf den Uhren:

1792:	7, 8, 9, 10	17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24
1793:	11, 12, 13, 14, 15, 16	25, 26, 27, 28, 29, 30,
Teubner:	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16	
4. Uhr:	8, 9, 10	17, 18, 19
		5 unbekannte Stücke, Teil a.d. Grenadiermarsch
Wiest:	11, 12, 13, 14, 15, 16	31 Reminiszenz an KV 616

dass Niemecz der Urheber der Bearbeitungen und der Komponist der fremden Stücke gewesen ist.

Auf Grund des Tonvorrates nimmt Gerlach an, dass die sieben Stücke 11-16 und 31 ursprünglich für die verschollene Uhr von 1789 geschrieben worden waren, eine Annahme, die nicht nur durch die Papierbeschaffenheit gestützt wird¹⁷, sondern nun mit dem Auffinden der Wiest-Uhr mit genau dieser Musikauswahl zusätzlich an Wahrscheinlichkeit gewinnt. Demnach könnte man schließen, dass die Wiest-Uhr das Programm der Uhr von 1789 wiedergibt. Ein achttes Stück von Haydn konnte bislang aber nicht ermittelt werden.

Die Chronologie der originalen Kompositionen und damit auch der Flötenwerke lässt sich auch unter dem Aspekt der Bemühungen Haydns – mit Niemecz' Hilfe – um eine bestmögliche Anpassung der Stücke an den verfügbaren Zeitrahmen betrachten. Wir finden folgende Gegebenheiten auf der 23-tönigen Wiest-Uhr, die man als Repräsentation der Uhr von 1789 ansehen kann: Das Presto XIX: 31 geriet viel zu kurz und Haydn stückelte am Anfang noch acht Takte hinzu. Noch immer ist diese verlängerte Fassung mit 28,9 sec das weitaus kürzeste Stück auf der Wiest-Uhr. Hob. XIX: 13 ist zu lang und wird um acht Takte gekürzt (die Wiederholung des Themas zu Beginn fällt weg), bei XIX: 15 werden vier Takte (nach Takt 25) übersprungen. Die anderen Stücke finden sich in der Originalgestalt auf der Walze. Damit ist das Repertoire auf der Wiest-Uhr mit Stücken von 28,9 sec bis 48,3 sec Dauer das uneinheitlichste von allen Uhren. Die Stücke auf der Wiest-Uhr (resp. der Uhr von 1789) finden sich auf der Niemecz-Uhr von 1793 wieder und erscheinen nun in der Originalgestalt ohne Kürzungen; das viel zu kurze Presto Hob. XIX: 31 wurde aber einfach weggelassen. Damit sind alle Stücke auf der Uhr von 1793 etwa gleich lang: 48 sec bis 51,8 sec.

Davon unabhängig entstand ein zweites Repertoire für die wesentlich kleinere 17-tönige Uhr von 1792. Für die Anpassung der richtigen Länge arbeitet Haydn auch mit Wiederholungsteilen, die nach Bedarf eingesetzt werden können: Das Menuett XIX: 9, und das Presto XIX: 18 werden auf der Uhr von 1792 mit allen Wiederholungen gespielt. Das Presto XIX: 24 hat Niemecz um fünf Takte verlängert. So zeigen die Stücke dieser Uhr mit 31,5 sec bis 34 sec eine größere Bandbreite hinsichtlich ihrer Dauer. Auf der sogenannten „vierten Niemecz-Uhr“, die vier Stücke von der 1792er

Uhr übernimmt, das Presto Nr. 18 aber nicht mit 50 Takten sondern nur mit 38 Takten spielt, sind die Stücke mit 29,9 sec bis 31,7 sec Länge dann sehr einheitlich.

Etwas aus der Reihe fällt die 25-tönige „Teubner-Uhr“ mit 16 Stücken. Sie bringt zwei neue Kompositionen und übernimmt bis auf Nr. 31 das Programm von 1789 und zwei Stücke aus dem 1792er Repertoire, ein „best of“? Das Programm der Teubner-Uhr sieht gerade so aus, als hätte der Walzenstecher die zeitlich passenden Stücke aus den beiden anderen Uhrenrepertoires zusammengestellt¹⁸.

Eine interessante Parallelität fällt hinsichtlich der Reihenfolge der Stücke auf den Walzen der beiden signierten und der beiden unsignierten Uhren auf; hinter diesen Anordnungen scheint vielleicht ein System zu stecken: auf der von Niemecz signierten Uhr von 1792 sind von den 12 Stücken sieben fremde, wahrscheinlich von Niemecz herrührende und fünf echte Haydn-Kompositionen. Die sieben fremden Musikstücke werden von drei echten Stücken zu Beginn und zwei echten Stücken am Schluss eingerahmt. Auf der ebenfalls von Niemecz signierten 1793er-Uhr sind zwischen die echten Stücke des alten Repertoires (XIX: 11-16) und die neuen Haydn-Stücke (XIX: 27-30) zwei fremde, wieder neue Stücke (XIX: 25 und 26) eingeschoben. Hingegen zeigen die beiden unsignierten Uhren eine bunte „ungeordnete“ Mischung in der Abfolge von echten und fremden Stücken, wobei hinsichtlich der fremden Stücke viele neue hinzukommen: auf der Teubner-Uhr wurden nur XIX: 7 und 9, auf der „vierten“ Uhr nur XIX: 8 und 19 (alle aus dem Repertoire der 1792er Uhr) übernommen¹⁹.

17 Gerlach S. x (Vorwort).

18 Da nur Aufnahmen der Teubner-Uhr aus dem Jahr 1971 mit überhöhter Geschwindigkeit vorliegen (hergestellt von Sonja Gerlach und George R. Hill anlässlich ihrer Vorbereitung des diesbezüglichen Bandes der Haydn-Gesamtausgabe; Aufnahmen publiziert in Helmut Kowar: *Joseph Haydn - Sämtliche Flötenuhren*. (Mechanische Musikinstrumente vol. 7). OEAW PHA CD 29, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2009) ist die Angabe von Spielzeiten nicht brauchbar, die Länge der Stücke ist aber sehr einheitlich.

19 Zum Repertoire der vier Uhren und der Verteilung der Stücke auf den Walzen siehe auch Rudolf Rasch: *Is mechanic music a genre?* In: Royal Music Machines, hg.v. Jan J. Haspels, Zutphen 2006, S. 72-76, 82-83; und *Haydn herboren: 12 originale opnamen uit 1793*, Utrecht 2004.

Reihenfolge der Stücke auf den Walzen:

1792:	17, 10, 18, 19, 20, 8, 21, 7, 22, 23, 9, 24	
1793:	11, 12, 13, 14, 15, 16, 25, 26, 27, 28, 29, 30	
Teubner:	15, 14, 1, 2, 3, 13, 4, 12, 11, 7, 8, 5, 9, 6, 10, 16	
4. Uhr:	17, 19, ?, 18, G, 8, ?, ?, ?, 10, 9, ?	? : unbekannte Stücke G: Teil a.d. Grenadiermarsch
Wiest:	11, R, 31, 13, 14, 15, 12, 16	R: Reminiszenz an KV 616

Ein weiteres Flötenwerk von Niemez ist aus Berichten bekannt. Am 30. März 1798 „stellte der berühmte Mechaniker, Pater Primitiv Niemez, aus dem Orden der Barmherzigen Brüder, und Fürst Niklas esterhazyscher Bibliothekar in Wien, eine sich selbst spielende, nach England bestimmte große Kunstorgel in dem hiesigen großen Universitätsaale, dem zahlreich versammelten Publikum öffentlich dar. Der seinen Maschinen ganz eigene pünktliche und liebliche Vortrag der ausgesuchtesten Musikstücke, erwarb seinem Kunsttalente abermahl den ungetheilten Beyfall der ersten Kenner, so wie die Bestimmung der Eintritts-Einnahme zur Unterstützung einer braven Familie, seiner edlen Denkkungsart zur besonderen Ehre gereicht“. Das Orgelwerk soll nach den Plänen von Niemez vom Orgelbauer Anton Walter hergestellt worden sein, hatte zwei Achtfuß-Register mit insgesamt 112 Pfeifen und einen Tonumfang von C bis g^m. Der Orgelautomat spielte die Ouvertüre zur Zauberflöte und zwei weitere Kompositionen von Mozart, sowie zwei Stücke von Joseph Haydn²⁰.

Einer Nachricht aus dem Jahr 1801 zufolge besuchten P. Beda Plank und seine Begleiter Niemez in seiner Werkstatt, wo sie Gelegenheit hatten mehrere mechanische Orgeln zu sehen und zu hören. Die Perfektion der musikalischen Leistungen hat die Besucher außerordentlich beeindruckt²¹.

Am 9. Jänner 1806 starb P.P. Niemez in Wien. Am 28. Mai 1806 erschien in der Wiener Zeitung folgende Anzeige: „Joseph Gurck nimmt sich die Ehre, dem hochgeehrten Publikum bekannt zu machen, daß in seiner Wohnung an der Glacis im k. ungarschen Noble-Garde-Haus im ersten Stock verschiedene von dem verstorbenen, in seiner Kunst wohl bekannten Herrn P. Primitiv Niemez, gewesenen fürstl. Esterhazyschen Bibliothekar verfertigte große und kleine musikalische Spieluhren und Maschinen täglich früh von 9 bis 12 Uhr zu sehen, und um die billigsten Preise zu veräußern sind. Auch können bei Obgenanntem in Betreff solcher Spielmaschinen Bestellungen gemacht werden, wodurch er sich als Schüler dieses berühmten Mannes durch seine Arbeit den Herren Liebhabern und Kunstfreunden Genüge zu leisten schmeicheln kann“²².

Automaten aus diesem Abverkauf des Nachlasses und Spielwerke, die Gurk hergestellt hat, sind bis heute nicht bekannt geworden.

Die Geschichte der Spielwerke des P. Primitivus Niemez ist auch ein interessantes Stück Wissenschaftsgeschichte. Zusammengesetzt aus den verschiedensten Quellen stellt sie sich als eine Folge von Zuweisungen, Annahmen, Überlieferungen und Entdeckungen dar, und neue Funde und Erkenntnisse haben zu entsprechenden Korrekturen der bisherigen Anschauungen geführt. Viele Fragen sind nach wie vor offen, zu den Nachrichten von Spielwerken fehlen die zugehörigen Instrumente. Dass die nicht auf Haydn zurückführbaren Stücke von Niemez komponiert oder arrangiert wurden, ist wahrscheinlich, aber auch weiterhin fraglich, und auch hinsichtlich der beiden unsignierten Spielwerke (der Teubner-Uhr und der „vierten“ Uhr) bleibt eine gewisse Unsicherheit der Urheberschaft bestehen.

Bildnachweis:

Laudon-Mausoleum: Otto Erich Deutsch: *W. A. Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie X: Supplement Werkgruppe 32: *Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern*, Kassel etc. 1961, S. 243.

Alle anderen Bilder: H. Kowar.

20 Schmid S. 199 mit allen Quellenangaben.

21 Altmann Kellner: *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster*, Kassel 1957, S. 570, 571.

22 Schmid S. 200 mit allen Literaturangaben.

Ergänzend zum Beitrag von Dr. Helmut Kowar soll der erfahrene Organist, Flötenuhr-Restaurator, Flötenuhrbauer und Uhrmachermeister Matthias Naeschke hier mit seinen Gedanken zu dem ganz eigenen Genre Flötenuhrmusik zu Worte kommen. Sein Beitrag geht auf einen Vortrag zurück, den er 2004 auf einem Symposium anlässlich der Sonderausstellung „Haydn Live“ im Museum Speelklok (damals noch Nationaal Museum van Speelklok tot Pierement) in Utrecht gehalten hat und der im Ausstellungskatalog „Haydn Live – 4 Niemeetz Flötenuhren“ in voller Länge veröffentlicht wurde. Für unser Journal hat Herr Naeschke eine gekürzte Fassung vorgelegt, für die wir ihm herzlich danken.

red

Matthias Naeschke

Flötenuhrmusik, ein eigenständiger Musikbereich

Seit 25 Jahren sammle ich an alten Walzen musikalische Erkenntnisse, die anderen Musikern verborgen bleiben. Wir haben manchmal das über 200 Jahre alte Originalinstrument vor uns, in originaler Stimmung mit dem originalen Interpret, nämlich dem Walzenzeichner. Es ist jedoch absolut falsch, zu glauben, hiermit erkenne man genau, wie damals manuell gespielt wurde. Flötenuhrmusik ist nämlich ein vollkommen eigenständig aufgebauter und eigenständig interpretierender Musikbereich. Richtig ist natürlich, dass ausgesprochene Flötenuhrmusik auf den Basiselementen des damaligen Stils aufbaut.

Ich betone: Das Spiel eines Individuums banal zu speichern war gerade nicht das Anliegen dieser Musikaufzeichnung, denn erst die Kunst des Walzenzeichners bringt feinste Artikulation und viel mehr Sensibilität in diese Musik, als dies einem Spieler manuell möglich wäre.

Ein Walzenzeichner muss ein sensibler, in Satztechnik und Verzierungskunst bewandeter Musiker sein, der die Kompositionen beim Zeichnen der Walze idealisiert. Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts, zur Blütezeit des Flötenuhrenbaus, wurden die Möglichkeiten der Musikwiedergabe mit der Stiftwalze geradezu perfektioniert. Voraussetzung war jedoch die von den damaligen Uhrmachern entwickelte präzise und dauerhafte Mechanik der Flötenuhr-Laufwerke.

Die von Musikwissenschaftlern immer wieder aufgeworfene Frage des Tempos der Stücke ist einfach zu klären. Pfeifen benötigen einen Winddruck, aus dem man die Schöpfbalchkraft errechnen kann. Hieraus ergibt sich das Drehmoment am Schöpf-Exzenter, dessen Rad den Windfang einer bestimmten Größe antreibt. Das sind konstruktionsbedingte Gegebenheiten, die sich auch bei Reparaturen immer wieder herstellen lassen.

Ein Walzenzeichner geht immer (!) von der mittleren Stellung des Windfangs (45°) aus und berechnet so die Anzahl der Zählnoten für die Umlaufzeit der Walze. Mit dem Windfang werden die Auswirkungen trockener und feuchter Luft auf den Gleichlauf ausgeglichen, aber niemals wird mit dem Windfang die Geschwindigkeit den unterschiedlichen

Stücken angepasst. So ergeben sich für die kleinen 17-tönigen Niemeetz-Uhren 30 bis 35 Sekunden und für die beiden großen Uhren 40 bis 45 Sekunden Walzenumlaufzeit.

Worüber ich spreche, ist ein ganz kleiner Teil unserer Abendländischen Musikgeschichte. Es ist ausgesprochen instrumentenbezogene Musik für die Flötenuhr. Auf anderen Instrumenten dargeboten verliert sie ihre spezifische Aussagekraft. Gewiss, Haydn anders interpretiert bleibt Haydn.

Bei wirklicher Flötenuhrmusik geht es um einen relativ kleinen Zeitraum, nämlich, um die Zeit frühestens ab ca. 1750 bis spätestens etwa 1835. Man mag einwenden, dass es vor und nach dieser Zeit auch Flötenuhren gab. Zum besseren Verständnis möchte ich hier den geschichtlichen Ablauf – sicher sehr unvollständig und pauschal – darstellen:

Die frühesten waren die Augsburger Flötenuhren. Da stand auf der Uhr eine kleine Figur und spielte Flöte. In der Uhr gab es ein sehr einfaches Orgelwerk mit sechs bis acht Pfeifen. Diese spielten einfachste Tonfolgen. So entstand der deutsche Name „Flötenuhr“. Dieser Name hat sich bis heute gehalten, obwohl bald richtige kleine Orgeluhren gebaut wurden.

Die ersten, fast schon serienmäßig gebauten Flötenuhren mit 13 bis 17 Tonstufen, gab es am Anfang des 18. Jahrhunderts in England. Sie hatten oft zwei bis drei Register und imitierten so eine Großorgel. Sie spielten zweistimmig, manchmal mit Akkordauffüllungen. Die Melodiestimme war gewöhnlich flötenmäßig stark verziert. Bis heute noch werden kleine Flöten volksmusikalisch mit genau solchen Verzierungen in England in Gasthäusern gespielt – leider zu selten. Auch Händels berühmte Stücke „Für die Musikuhr“ wurden später auf den Walzen in dieser etwas übertriebenen Art verziert. Man konnte musikalisch etwas zeigen, was dem Spieler normalerweise nicht möglich war. Dies war aber noch keine wirklich selbstständige Flötenuhrmusik, es war im besten Fall Musik für eine kleine Orgel.

Allerdings muss man festhalten, dass Händels Stücke, wie der zweistimmige Engelsflug, der 40 Sekunden dauert, bewusst Möglichkeiten ausnutzt, die nur dieses Instrument, die

Flötenuhr, bietet. Das ganze Stück läuft in einer Geschwindigkeit ab, die es sonst nur bei Verzierungen gibt. Es klingt wie ein harmonisches Rauschen, das dann durch überhängende Betonungen gegliedert wird. Ich glaube, es handelt sich hier um erste Experimente für eigenständige Flötenuhrmusik.

Hierfür waren die englischen Flötenuhren durch ihre durchweg etwas träge Mechanik allerdings etwas überfordert. Die „Clay-Clock“ klingt eigentlich wie ein Positiv. Ihre Walze ist recht grob bestiftet. Sie hat noch keine scharfkantige Bestiftung. Eine absolute Präzision ist auch mit der Klaviatur der „Clay-Clock“ nicht möglich. Dieses Instrument imitiert tatsächlich einen Spieler, allerdings mit den erwähnten ausschweifenden und sich immer wiederholenden Verzierungen. Den englischen Uhren fehlt noch der perlende Klang späterer Flötenuhren.

Die 50 Jahre jüngeren Musikwerke oder Musikuhren aus den Werkstätten Roentgen und Kinzing aus den 1770er Jahren machen im Prinzip dasselbe wie die englischen Werke. Sie imitieren oft mit sehr schlichten Sätzen menschliches Spiel. Sie spielen Arrangements oder gängige Kammermusik, die für Cembalo allein oder für Cembalo mit Soloflöte komponiert wurde. Wirkliche Flötenuhrmusik war hier technisch und klanglich gar nicht möglich. Ihr technischer Aufbau war zwar von sehr guter handwerklicher Qualität, aber viel zu kompliziert.

Mit Berliner Flötenuhren beginnt die eigentliche Zeit der eigenständigen Flötenuhrmusik. Auf ihren Walzen findet man nicht nur die später so beliebten Opernarrangements, sondern viele Übertragungen von Konzerten, auch Flötenkonzerten, aber auch frühe Klaviermusik. Diese Bearbeitungen waren oft schon ganz typische Instrumentenbezogene Flötenuhrmusik.

Erste Berliner Flötenuhren entstanden zur gleichen Zeit wie die Musikuhren von Roentgen und Kinzing, nämlich in den Siebzigerjahren des 18. Jahrhunderts. Ihre Mechanik ist technisch unübertroffen perfekt, simpel und dauerhaft. Das hat, meine ich, sicherlich auch etwas mit den damals aus Genf eingewanderten Uhrmachern zu tun. Andererseits irritiert mich sehr, dass Peer Strand aus Schweden die gleichen Werke baute – oder bezog er sie vielleicht aus Berlin? Oder haben die Berliner gar in Schweden eingekauft? Jedenfalls haben sie immer ein gedecktes Register enger Mensur mit gewöhnlich 31 oder 36 Tonstufen.

Erst in der Spätphase des 19. Jahrhunderts wurden Einzel-Registrierschaltungen, Wechsel-Registerschaltungen und die berühmten Berliner Doppelflötenwerke gebaut. Diese verfügten über zwei Klangfarben, die jeweils eigene Claves hatten. Man konnte – orgelmäßig gesprochen – auf zwei Manualen spielen. Aber damit wurde die wirkliche Flötenuhrmusik wieder verlassen.

Die frühen Wiener Flötenuhren waren ebenfalls geradezu prädestiniert für wirkliche Flötenuhrmusik. Es gab unterschiedliche Bauarten mit nur einem gedeckten Register. Hierfür hat insbesondere J. Haydn seine Flötenuhrstücke geschrieben.

Als man in Wien am Anfang des 19. Jahrhunderts begann, in sehr großen Stückzahlen Flötenwerke für Sekretäre und andere Möbel zu bauen, da änderte sich der Zeitgeschmack.

Das waren keine wirklichen Flötenuhren mehr. Man ging dazu über, das gedeckte Register durch die sogenannte „Wiener Flöte“ zu ersetzen. Sie hat ein rundes Oberlabium und einen streichenden Klang.

Diese Pfeifen wurden übrigens auch an Davrainville in Paris verkauft. Von Davrainville wurden bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts Flötenwerke von hoher Qualität gebaut. Die prägnant sprechenden perlenden Klänge des Barock waren jedoch vorbei.

Man bevorzugte bei den Wiener Werken fließende, streichend säuselnde Klänge. Hier ging es nur noch darum, orchestralen Klang für das Zimmer zu bekommen. Nun konnte man den oft recht simplen Arrangements von zeitgenössischer Orchester- und speziell von Opernmusik lauschen. Für diese Instrumente, die bis spätestens 1850 gebaut wurden, hat niemand mehr barocke Flötenuhrmusik geschrieben. Es war eben ein anderer, neuer Instrumententypus. Gefragt war nun der etwas unverbindliche Klang der Biedermeier-Zeit.

Bis etwa 1830 wurden im Schwarzwald noch die kleinen diatonischen Flötenuhren mit einem Gedackregister und 16 bis 22 Tonstufen gebaut. Einige hatten auch als Zweitregister eine Reihe offener Pfeifen in 4'-Lage. Ohne den dazugezogenen 4' änderte sich nichts am ausgesprochenen Flötenuhrcharakter der Musik. Es waren eigentlich immer kurze, ausgesprochen terzenselige und gut akzentuierte Stücke, die nur 20 oder 30 Sekunden dauerten, meistens aber zweimal spielten. Die Musikstücke mit ihren sehr eingängigen Melodien wurden speziell komponiert oder waren aus Volks- und Tanzmusik für die Flötenuhr arrangiert. Die weitere Entwicklung führte dann jedoch im Schwarzwald zum Orchestrieren. Und damit war die Zeit der Flötenuhren endgültig vorbei.

Mit den Flötenuhren und ihrer Musik war es, wie mit vielen anderen Produkten der Menschheit. Es dauerte lange bis zu ihrem technischen oder musikalischen Höhepunkt, doch es ging vergleichsweise schnell, bis es in eine andere Richtung wieder abwärts ging.

Was ist nun wirkliche Flötenuhrmusik? Wodurch unterscheidet sie sich von „normaler“ Musik?

Flötenuhren sind geradezu dazu prädestiniert, uns für kurze Zeit – für wenige Augenblicke im Leben – die Illusion einer perfekten Welt zu vermitteln. Diese Instrumente können tatsächlich harmonisch rein spielen! Die Musik beschränkt sich dann auf eine, allenfalls auf zwei Grundtonarten, bei denen alle harmonischen Intervalle rein gestimmt sind. Dies gilt nicht nur für diatonische Instrumente, bei denen ohnehin die meisten Halbtöne fehlen, sondern auch für chromatische Flöten- oder Orgeluhren.

Die Flötenuhren in ihrer Blütezeit wurden niemals als Ersatz für einen Musiker gebaut, sie waren vielmehr die Übermittler einer sonst nicht möglichen, einer musikalisch perfekten, einer reinen harmonischen Welt. Der wirkliche Wert und die Einmaligkeit von Flötenuhren liegt also nicht so sehr in ihrer perfekten Virtuosität, sondern in ihrer klanglichen Perfektion. Kein anderes mehrstimmig spielbares Instrument besitzt die Möglichkeit, ausschließlich wohltuende Harmonie zu verbreiten. Es schlägt durchaus aufs Gemüt, wenn man aus einer gewissen Entfernung in einem Haus eine harmo-

nisch rein gestimmte Flötenuhr hört. Die meist terzgesättigten Arrangements früherer Zeiten mit geschicktem Akkordaufbau geben den Instrumenten eine tragfähige, wohltuende Gravität.

Von Joseph Haydn gibt es beim Autograph des Stückes Nr. 32 (Nummerierung nach Schmid¹) eine Skala mit 32 Tonstufen. Neben zwei tiefen Halbtönen fehlen noch drei weitere. Haydn schreibt von nur vier verwendbaren Tonarten, nämlich F-, G-, C-Dur und d-Moll. Das ist ein deutlicher Hinweis auf die harmonische Reinheit. Theoretisch wären noch weitere Tonarten möglich, sie wären aber eben nicht mehr rein!

Die harmonisch reine Stimmung bedeutet – durch die entstehenden Kombinationstöne – mehr Klangvolumen. Mit entsprechenden zusätzlichen Tönen oder Intervallen haben die Walzenzeichner Betonungen oder deutliche Strukturierungen erreicht. Unterschiedliche Akkordzusammenstellungen ergeben hier ganz deutlich unterschiedliche Klangfarben, ähnlich wie bei einem Kornett in einer Großorgel. Beim Kornett müssen alle fünf Töne schwebungsfrei rein sein.

Bedingt durch die heutzutage übliche gleichstufig temperierte Stimmung, bei der alle Halbtonschritte gleich groß und gleichmäßig verstimmt sind, beschäftigen sich leider nur noch wenige Musiker mit unserer Tonalität. Das ist schade, wird jedoch hingenommen, weil unsere Ohren nichts anderes mehr gewohnt sind!

Die natürliche, auch „harmonisch reine“ Stimmung, lässt sich jedoch sehr leicht erklären:

Hier wird auf alle Fälle nichts temperiert.

Die Tonika, also die Grundtonart mit C-E-G, die Dominante mit G-H-D, und die Subdominante mit F-A-C, sind zueinander absolut rein. Dazu kommt bei diatonischen Flötenuhren noch die Terz D-Fis.

Damit haben wir eine komplette Tonleiter mit Fis: C, D, E, F, Fis, G, A, H, C.

Bei chromatischen Instrumenten werden Cis und Gis sowie Es und B, also große reine Terzen, dazugestimmt.

Es entstehen neben den reinen Terzen und Quinten auch reine Quartan, reine Ganztöne, reine Septimen, reine Mollterzen und reine Tritoni.

Als musikalisches Ergebnis erhalten wir vollkommene Intervall- oder Akkordverschmelzungen, bei denen die erwähnten Kombinationstöne entstehen.

Das System ist wirklich sehr simpel und ich bedaure sehr, dass das Verständnis für eine so einfache Sache verlorengegangen ist. Damit sind auch das musikalische Verständnis für die Eigenständigkeit der Flötenuhrenmusik und das klangliche agogische Verständnis dieser Musik verlorengegangen. Hiermit meine ich insbesondere das kompositorische Verarbeiten der hier entstehenden Dissonanzen oder Querstände. Die Musik wird durch sie um ein Vielfaches lebendiger und interessanter.

Mit Genuss wurden diese scharfen Klänge als dramatischer Gegenpol zur unendlichen Reinheit bei den kleinen Orgeln verwendet. Drastisches Beispiel für eine solche Komposition ist Mozarts KV 616. Es kann nur gut klingen auf einem engen gedeckten Flötenuhrregister, auf „offenem Wind“ und mit plötzlicher, spuckender Ansprache. Nur so klingen die doppelten Terztriller gut und nur so klingen chro-

matische Läufe oder Läufe mit Zwischentrillern gut. Nur so erscheinen Akkorde, welche die zweiunddreißigstel-Bewegungen gliedern, als unterschiedlich gefärbte Einzeltöne. Obwohl das Stück sehr lieblich und rein beginnt, wird es ab etwa Takt 62 immer dramatischer. Es erreicht als höllischen Tiefpunkt im Takt 75 das erschütternde B-Moll mit Septime. Ohne das Wissen um die damals angewendete harmonische Reinheit bleibt einem Hörer auch hier die tiefere musikalische Erkenntnis verschlossen. Man kann sich nur noch auf die Analyse des Satzes beschränken.

Immer wieder gibt es über diese Stelle [Takt 75 von Mozarts KV 616] Abhandlungen von Musiktheoretikern, die den wahren Grund dieser Modulation nicht erkennen. Deswegen sollen mir ein paar Zwischenbemerkungen erlaubt sein:

KV 616 ist mit Sicherheit nicht das in dem vielzitierten Mozartbrief erwähnte Stück „für den Uhrmacher“, das ihn geärgert hat. Er hat auch niemals sechs Monate Kompositionszeit gebraucht, sondern höchstens drei Tage. Ebenso hat auch ein geübter Walzenzeichner nicht Monate gebraucht. Dieses Stück ist für mich als Walzenzeichner klanglich so eindeutig und klar, dass ich – pardon – genau weiß, was Mozart wollte.

Mozart hatte diese reinen Klänge und ihr Resultat im Ohr und er hat bewusst für diesen Klang und für diese Möglichkeiten geschrieben. Er war hier, wie in seinen Klavierwerken, sehr experimentierfreudig und ich gehe davon aus, dass er sein Klavier immer noch nach dem mitteltönigen Prinzip stimmte.

Für verschiedene Flötenuhrwerke habe ich inzwischen sechs Walzen mit Mozarts „Andante für eine Walze in eine kleine Orgel“ (KV 616) gezeichnet. Vielleicht interessiert Sie, wie lange so etwas dauert:

6 Stunden für den Walzenkörper

4 Stunden für Vorbereitungen (d.h. nummerieren von Betonungen und Teilungsaufbau)

17,5 Stunden Zeichnen für das gesamte Werk und dazu ca.

24 Stunden für das Bestiften der Walze

insgesamt also 51,5 Stunden Arbeit für Mozarts KV 616.

Bei KV 616 wäre auch die Mitteltönigkeit denkbar, zumal zur gleichen Zeit auf der Rückseite des Autographs von J. Haydns Flötenuhrfuge (Schmid Nr. 24, „Fuga“) das System zum Legen der Mitteltönigkeit dargestellt wurde. Diese Haydn-Fuge ist ein typisches kleines Flötenuhrstück mit ausgeprägter Chromatik und gewollter Farbigkeit. Es macht keinen Sinn, es auf einem anderen – möglicherweise gleichstufig gestimmten – Instrument darzubieten. Beim Höhepunkt der Durchführung – ca. Takt 18 – beginnt eine Farbigkeit und Dramatik der Klänge. Im Takt 22 bereits Fis-Dur mit AS-Fis, was der Walzenzeichner Niemecz mit zugefügtem Cis noch drastischer macht. In Takt 24 dann die überscharfe, weil bewusst eng stehende Tonart H-Dur. Von hieraus rutscht es förmlich, wiederum recht farbig, in die Coda und damit in den strahlenden, reinen Wohlklang. Haydn wusste was er tat und was musikalisch passierte. Er wusste wie es klingt, wenn er für eine, sagen wir „Tonika C Flötenuhr“, das E-Dur Stück komponierte (Schmid Nr. 26, „Andante“).

1 Ernst Fritz Schmid, *Joseph Haydn - Werke für das Laufwerk (Flötenuhr) für Klavier zu zwei Händen*, Kassel 1953

Joseph Haydn war seinerzeit einer der experimentierfreudigsten Komponisten. Alle seine Kompositionen sind voll mit wirklich neuen Ideen, auch klanglich. Man denke nur an Frauenchöre. Somit ist es nicht verwunderlich, dass er bei seinen Flötenuhrstücken alle Effekte dieser kleinen Instrumente mit neuen Gedanken verarbeitete. Haydns Flötenuhrstücke sind Lehrstücke für sämtliche Flötenuhreffekte. Da es die Niemecz-Walzen gibt, weiß man, dass Haydn es genau so gemeint hat. Die nicht von Haydn stammenden Stücke hat Niemecz genauso bearbeitet.

Durch die freundliche und hilfreiche Vermittlung von Herrn Dr. Kowar hatten wir die „4. Niemecz-Uhr“ und die „Urban-Uhr“ längere Zeit in unserer Werkstatt. Wir haben in unserer Werkstatt die Walzenbestiftung der Urban-Uhr und der 4. Niemecz-Uhr mit entsprechendem Teilapparat gewissenhaft abgenommen. Diese Arbeit hat sich Monate hingezogen. Wir besitzen nun erstmalig den auf $\frac{2}{10}$ mm genauen Bestiftungsplan der Walzen. So eine Präzision erreicht man natürlich nur bei einer perfekt rund laufenden und reparierten Walze ohne Risse. Damit besitzen wir die genauesten Noten aller Flötenuhrstücke von der Urban-Uhr und von der 4. Niemecz-Uhr. Gegenüber den bisherigen Veröffentlichungen zeigt sich manches anders.

Auch Sonja Gerlach hat in der neuen Haydn-Ausgabe² eine ganze Reihe von Abweichungen oder Fehlern auf den Niemecz-Walzen gegenüber Haydns Autographen festgehalten. Es sind zum Teil Interpretationen oder Freiheiten des Walzenzeichners Niemecz, um aus seiner Sicht den Flötenuhr-Musikcharakter zu verstärken.

Flötenuhrtypisch ist:

- Das Tempo wird bei Flötenuhren immer etwas flotter genommen (Das hat natürlich der Walzenzeichner festgelegt).
- Die Betonungen sind hier nur noch auf dem vollen Takt.
- Der Walzenzeichner hat bei Bearbeitungen oder Arrangements die Virtuosität und die Artikulation maximiert.
- Ebenso verwendet der Walzenzeichner in kürzester Zeit möglichst immer unterschiedliche Verzierungen.
- Bei Wiederholungen wurde immer anders betont, oder es wurden durch Akkordauffüllungen ständig andere Klangfarben verarbeitet.

Bei Bearbeitungen wird häufig mit Terzverdoppelungen, bei Melodieführungen aber auch mit Oktavverdoppelungen gearbeitet. Diese laufen einfach quer durch den anderen Satz. Bei gleichstufiger Stimmung klingt da manches richtiggehend falsch.

Es gibt bei Bearbeitungen Läufe mit Oktavverdoppelungen, die mit doppeltem Tempo zweimal laufen. Es gibt presto-Terzläufe, bei denen die tiefe Oktave mitläuft. Gute Bearbeitungen laufen immer deutlich schneller als das Original. Dadurch wird die Musik im kleinen Raum ohne Nachhall interessanter.

Flötenuhrtypisch sind vor allem auch die langen, sehr schnellen zwischenbetonten Triller. Das heißt: Bei den Zählnoten oder am Taktanfang sitzen dickere Stifte. So eine Triller-Ausführung ist einem Spieler manuell fast nicht möglich.

Die gluckenden tiefen Ganztontriller unter dem restlichen Satz sind ebenfalls ein markanter Flötenuhreffekt. Klanglich werden ganz bewusst deutliche Unterschiede geschaffen

durch das Hinzufügen oder Weglassen von Terzen, Septimen, besonders aber von Tritoni.

Flötenuhrmusik lebt auch von den ständig in anderen Varianten gebrauchten Terzen. Es gibt beispielsweise auch Mor-dente im Terzabstand. So habe ich in kürzestem Abstand hintereinander zwei „Neapolitaner“ erlebt. Das verblüfft und man hört wirklich hin. Generell muss bei Flötenuhrmusik in kürzester Zeit viel mehr passieren, als bei „normaler“ Musik. Wenn die Flötenuhrmusik gut ist, dann darf man – wiederum im Gegensatz zu anderer Musik – nie sofort alles verstehen. Man muss die Flötenuhrmusik immer wieder hören, und dabei Neues entdecken können. Sie darf auf keinen Fall ermüdend wirken.

Bei den Haydn-Stücken werden diese Dinge besonders deutlich. Er arbeitet mit ständig unterschiedlich groß aufgebauten Akkorden, bis hin zu achttimmigen Akkorden. Seine Flötenuhrstücke entwickeln auf den kleinen Instrumenten eine ganz eigentümliche klangliche Dynamik, die in anderer Musik nicht zu finden ist. Die unterschiedlichen Akkorde, wie z.B. ein großer Akkord im harmonisch korrekten Aufbau, oder dagegen ein enger Septimakkord, bewirken mit ihren Kombinationstönen eine bemerkenswerte Gliederung, die über der Komposition liegt.

Bei schnellen Tempi von gewissen melodischen Linien entsteht ein ähnliches Phänomen. Man hört deutlich Töne oder eine Obermelodie, die es aber gar nicht gibt. Das hat jedoch nichts mit Parapsychologie zu tun, sondern mit Physik. Bei Haydns Stücken Nr. 1 und Nr. 3 oder dem Prestostück Nr. 30 (Nummerierungen nach Schmid) hört man so etwas sehr deutlich.

Bei Flötenuhrmusik werden kurze Motive gewöhnlich nur jeweils einmal angespielt. Das heißt: Die Motive wechseln ständig! Man könnte es auch so formulieren: Bei Flötenuhrmusik muss alles etwas übertrieben werden.

Auch die Niemecz-Walzen sind in ihrer Artikulation stark überzeichnet. Kurze Noten sind besonders kurz. Lange, betonende Noten, sind so lang, dass sie oft noch in die nächste Note hinein klingen. Schlussakkorde sind etwas überlang oder aber – in den meisten Fällen – extrem kurz, so, als ob eine kurze, schöne Sequenz des Tages davonfliegt.

Aus meinen Erläuterungen wird hoffentlich klar, dass bei Flötenuhren dem Walzenzeichner die gleiche Aufgabe zufällt, wie sonst dem Dirigenten. Niemecz arbeitet bewusst und gezielt mit dem Unterbewusstsein des Hörers. Haydns Flötenuhrstücke sind – von Niemecz interpretiert – Kunstwerke, sind unwiederbringliches Kulturgut! Diese Musik muss und kann man immer wieder hören. Bei ihrem Erklingen ist man ständig aufs Neue gefordert, den musikalischen Feinheiten auf den Grund zu gehen. Die versteckten Effekte zu erkennen und lieb zu gewinnen erfordert jedoch einen längeren Prozess des sich Hineinhörens, möglichst im „stillen Kämmerlein“. Wer sich jedoch fernab von jeder Konsummusik wieder hineingehört hat, in diese warmen, beruhigenden Gedacktlötenklänge, der hat etwas zurückgewonnen von Seelenbalsam und geistigem Frieden.

2 Sonja Gerlach und George R. Hill, *Joseph Haydn Werke, Reihe XXI, Stücke für das Laufwerk (Flötenuhrstücke)*, München 1984

