

Feldforschung einmal anders: Musikautomaten entdecken und dokumentieren

Im Jahr 1980 begann das Phonogrammarchiv damit Tonaufnahmen von mechanischen Musikinstrumenten des Technischen Museums in Wien herzustellen¹. Es war dies der Beginn eines Forschungsprojektes, das sich speziell der Dokumentation einer wenig bekannten Spezies von Musikinstrumenten widmet, stellen diese Klangdenkmale doch eine einzigartige Quelle für das Studium ihres musikalischen Repertoires, einer historischen Aufführungspraxis und der musikalischen Rezeption dar, und ermöglichen nicht zuletzt eine Erforschung der Geschichte der Musikautomaten selbst. Aus mehreren Gründen erschien es überaus interessant und vielversprechend, sich diesem Gebiet zuzuwenden:

- ein Projekt der systematischen Dokumentation derartiger Instrumente war nicht bekannt,
- die Herstellung von Tonaufnahmen mechanischer Musikinstrumente versprach neue methodische und phonographische Erkenntnisse und Erfahrungen,
- es stellte sich heraus, dass seit der Zeit der Renaissance Musikautomaten in allen Gesellschaftsschichten eine überraschend große Verbreitung gefunden hatten,
- mechanische Musikautomaten sind von der wissenschaftlichen Forschung weitgehend unbeachtet geblieben.

Die folgenden Ausführungen stellen keine Inhalte und Forschungsergebnisse vor. Wie der Titel sagt, geht es hier um die Vorgangsweise, also darum, jene Schritte zu erläutern, deren Endergebnis schließlich als Tonaufnahme oder auch als Video samt zugehöriger Beschreibung im Phonogrammarchiv vorliegt. Hinzu kommen noch Hinweise auf einige automatenpezifische Aspekte, zum einen was die Instrumente und ihre Eigenheiten anlangt, zum anderen was die Aufnahmemethodik betrifft. Daraus ergibt sich ganz natürlich eine Gliederung in folgende Abschnitte:

1. „Schatzsuche“, d. h.
 - a) wo findet man Musikautomaten, und
 - b) wie kommt man an die Automaten heran?
2. „Über den Umgang mit Menschen“
3. Akustische, räumliche und andere technische Bedingungen und Umstände
4. Die Tücke des Objekts
5. Exkurs zu einer Bewertung der Tonaufnahmen mechanischer Musikinstrumente
6. „Projekte“
7. Ausblick

¹ Helmut Kowar, Zur Aufnahme von Tondokumenten aus der Sammlung mechanischer Musikinstrumente des Technischen Museums in Wien, in: Studien zur Musikwissenschaft 31 (1980), 213–220.

1. Kapitel: Schatzsuche

TEIL A: WO FINDET MAN MUSIKAUTOMATEN?

Mechanische Musikinstrumente stellen in den Sammlungen der traditionellen staatlichen Museen eine Randerscheinung dar und sind

- a) aus historischen Umständen,
- b) aus inhaltlichen Zugehörigkeitsgründen oder
- c) rein zufällig in einem öffentlichen Museum untergebracht.

Der Zusammenhang in dem ein Musikautomat gesehen wird, ist verantwortlich dafür, in welcher Sammlung das Instrument untergebracht wird. Kunst-historische Museen und Sammlungen verwahren Reste ehemaliger Kunst- und Wunderkammern, unter denen sich auch Automaten befinden. Die äußere Erscheinungsform als Musikmöbel hat viele Automaten in Kunstgewerbemuseen und Möbelsammlungen verschlagen. Ihre technische Natur bringt sie in technische Museen. Eine Verbindung mit Uhrwerken, sei sie nun tatsächlich oder bloß eine thematische Verwandtschaft, führt zur Aufnahme von Musikautomaten in die Bestände von Uhrenmuseen. Musikautomaten haben durch ihren Hersteller oder ihre Verwendung auch wichtige historische und lokale Bezüge und finden daher in Stadt- und Landesmuseen oder allgemeinen historischen Museen ihren Platz. Da es sich bei diesen Automaten um Musikinstrumente handelt, sind sie auch in Musikinstrumentensammlungen vertreten.

Freilich gibt es nicht immer eine adäquate Aufbewahrung oder Betreuung dieser Instrumente, und sie werden oft unter einem konservatorischen und kunsthistorischen Gesichtspunkt angesehen, der mit einem musikhistorischen oder instrumentenkundlichen Aspekt mitunter kaum etwas zu tun hat. Auch ihr Automatencharakter wird oft kaum berücksichtigt. Sich bewegende und von selbst tönende Objekte, also Dinge deren Aussage nicht in einem statischen Dasein, sondern in einer dynamischen Erscheinung besteht, und Dinge, die noch dazu einem Verschleiß unterliegen und in ihren funktionalen Teilen laufend ergänzt und repariert werden müssen, stellen Kustoden und Konservatoren vieler Sammlungen vor unerwartete und ungewöhnliche, wenn nicht gar unlösbare Probleme.

In speziellen öffentlichen Sammlungen werden mechanische Musikinstrumente erst seit einigen wenigen Jahrzehnten aufbewahrt und präsentiert. Die meisten dieser Spezialmuseen sind außerdem aus privaten Sammlungsbeständen hervorgegangen (z. B. das Musikautomatenmuseum in Seewen, eine Außenstelle des Schweizerischen Landesmuseums, gründet sich auf der Privatsammlung von Heinrich Weiss; das Deutsche Musikautomatenmuseum im Schloss Bruchsal, Badisches Landesmuseum, besteht aus der Sammlung Jan Brauers, und wurde jüngst durch die teilweise Übernahme der Sammlung Jens Carlson ergänzt²). Einige dieser Spezialmuseen verfügen über eine angeschlossene Werkstätte, die für eine dauernde Wartung der Instrumente sorgt.

Als Einrichtungsgegenstände sind Musikautomaten aber auch in den Schauräumen von Schlössern, Palais oder Klöstern zu finden, natürlich auch in jenen Räumen, die nicht jedermann zugänglich sind.

² Musikautomaten – die Sammlung Jens Carlson. Badisches Landesmuseum, Außenstelle Bruchsal: Deutsches Musikautomatenmuseum. Hrsg. von der Kulturstiftung der Länder (Patrimonia 242), Berlin 2003.

Ein durchaus ergiebiges Feld ist ferner der Antiquitätenhandel, der Altwarenhandel, sowie die Auktionshäuser. Freundlicherweise stellen viele Händler und Auktionshäuser nähere Informationen zur Identifizierung der angebotenen Automaten zur Verfügung oder gestatten mir, die Objekte zu untersuchen und Aufnahmen zu machen. In einigen Fällen hat dann der Käufer der Instrumente auch die Verbindung mit mir gesucht und war über zusätzliche Information zu seiner Erwerbung erfreut.

Da sehr viele Spielwerke mit Uhren in Verbindung stehen, sind daher auch alle Uhrmacher, insbesondere solche, die sich auf Restaurierungen alter Stücke spezialisiert haben, spezielle Adressen meiner Nachforschungen. Ebenfalls fündig kann man bei Restauratoren oder Instrumentenmachern, z. B. Orgelbauern, werden. Freilich hat man es hinsichtlich der Restauratorszene mit einem sehr diffusen Feld zu tun, da sich vieles im privaten Bereich abspielt.

Über Händler, Uhrmacher und Restauratoren kommt man so manchen Musikautomaten auf die Spur. Ihren Hinweisen verdanke ich oft eine Kontaktaufnahme mit Privatpersonen.

Eine ganz erhebliche Anzahl von Musikautomaten befindet sich in Privatbesitz. Private Sammler haben im Laufe der Zeit mitunter ganz außerordentliche und umfangreiche Kollektionen zusammengetragen und oft sind die Instrumente in diesen Privatsammlungen in einem hervorragenden Zustand und erfreuen sich einer ständigen Pflege seitens des Besitzers. Private Kollektionen beinhalten oft nicht nur Musikautomaten, sondern auch noch Puppen, technische Geräte, Oldtimer, Tiffany-Lampen, Folklore-Kunst etc. Sie spiegeln die Sammlerleidenschaft in ihrer gesamten Vielfalt. Manche dieser Sammlungen führen ein halb-öffentliches Dasein, andere sind bestenfalls in Sammlerkreisen bekannt oder sind wirklich vollkommen privat, und ihre Entdeckung bleibt dem Zufall überlassen. Einzelstücke in Privatbesitz sind entweder seit Generationen gehütete Erbstücke oder unerkannte Raritäten. In jedem Fall ist ein Aufspüren dieser Dinge ein langwieriger und zuweilen erfolgloser Prozess.

TEIL B: WIE KOMMT MAN AN DIE AUTOMATEN HERAN?

I. Zugang zu öffentlichen Museen

Öffentliche Museen zu besuchen ist keine Kunst. Kompliziert wird es dann, wenn man den Verantwortlichen klar macht, dass man die Instrumente nicht nur hinter der Glasscheibe betrachten möchte. Natürlich fürchten viele um die Sicherheit der Objekte. Man muss also viel Zeit in Erklärungen investieren, die beabsichtigte Vorgangsweise erläutern, den Inhalt und Zweck der Forschungen verständlich machen, und auch darüber Auskunft geben, was mit den gewonnenen Materialien geschieht. Das Angebot, Fotos und Tonaufnahmen unentgeltlich zu überlassen, ist immer ein großer Anreiz Aufnahmen zu gestatten. Außerdem öffnet der wissenschaftliche Aspekt hier viele Türen.

Die Erkundigungen nach Musikautomaten werden in Museen, die vornehmlich mit ganz anderen Objekten befasst sind, oft abschlägig beantwortet. Aber wenn man die Auskunft erhält, dass Musikautomaten nicht vorhanden sind, darf man sich nicht geschlagen geben, sondern muss behutsam, aber hartnäckig weiter fragen und bei einem persönlichen Besuch die Lage vor Ort

überprüfen. Die wahren Schatzkammern sind dann oft nicht die Schauräume, sondern die Dachböden, Keller, Werkstätten und Depots. Dort entdeckt man die Dinge, die man eigentlich sucht, und von denen die Museumskustoden selbst ganz überrascht sind, dass sie so etwas beherbergen.

So konnte ich 1996 in den Depoträumen auf dem Dachboden des Kunstgewerbemuseums Budapest etliche Uhren der Biedermeierzeit mit eingebauten Spielwerken entdecken. Dieses musikalische Innenleben der Objekte war den Betreuern der Sammlungen bislang verborgen geblieben³. Einige Jahre später waren einige dieser Uhren mit ihren Musikwerken Thema und Teil einer Sonderausstellung dieses Museums⁴.

Selbst bei gutem Willen der Verantwortlichen ist die Zugänglichkeit zu den Automaten nicht immer leicht zu bewerkstelligen:

Das Öffnen von Türen und Stahlgittern stellt das Personal oft vor Rätsel. Nur mit Mühen sind manchmal die zugehörigen Schlüssel für Räume und zu den Instrumenten selbst aufzutreiben. Um nur ein Beispiel zu nennen: Für die Flötenuhr im Salon der Kaiserin Elisabeth in der Wiener Hofburg befindet sich der Schlüssel zum Öffnen der Front- und Seitenklappen im Wirtschaftsministerium am Stubenring.

Natürlich gibt es auch Enttäuschungen zu erleben: Bei meinem Besuch in Berlin entpuppte sich das Gehäuse der – publizierten – Kleemeyer-Flötenuhr im Kunstgewerbemuseum Schloss Köpenick als leer. Auch im Depot des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums im Schloss Gottorf, Schleswig, stieß ich nur auf ein leeres Gehäuse einer norddeutschen Flötenuhr.

Manche Lokalitäten blieben mir trotz intensiver Bemühungen verschlossen, ich werde von Jahr zu Jahr vertröstet. Und einige Museen reagieren auf meine Anfragen erst gar nicht.

II. Zugang zum Handel

Man muss sich von vornherein darüber im Klaren sein, dass man mit Forschungen bei Geschäftsleuten und in Auktionshäusern ein Störfaktor ist.

In sehr vielen Fällen stoße ich aber mit meinen Anliegen auf großes Entgegenkommen, viel Hilfsbereitschaft und auch Interesse. Viele Geschäftsleute erkennen, dass Sie von den Forschungen profitieren können, indem sie mehr über ihre Stücke erfahren und so ihren Käufern eine umfassendere Beschreibung der Objekte anbieten können. Auch ist durchaus zu bemerken, dass einige Händler gerne vom Glanz der Akademie der Wissenschaften etwas abbekommen und damit bei ihrer Klientel ein wenig reüssieren können.

Aber ich will nicht verschweigen, dass man auch ganz andere Erfahrungen machen kann. Einige Geschäftsleute haben mich sehr schnell und bestimmt aus ihrem Lokal wieder hinauskomplimentiert, nachdem ihnen klar geworden war, dass ich keine Kaufabsichten hege.

³ Tonaufnahmen im Phonogrammarchiv B 40383–40408.

⁴ Az idő hangja. Különleges Óraszerkezetek. Válogatás az Iparművészeti Múzeum gyűjteményéből/Die Stimme der Zeit. Uhren mit sonderbaren Konstruktionen aus der Sammlung des Kunstgewerbemuseums Budapest [Ausstellungskatalog], Budapest 2002. Für den freundlichen Hinweis danke ich András Szilágyi, Kunstgewerbemuseum Budapest.

III. Zugang zu Privatleuten

Die Wege, die mich zu privaten Sammlern und Besitzern von Musikautomaten führen sind denkbar verschlungen. Viele Zufälle spielen hier eine Rolle, und von einer systematischen Erfassung kann keine Rede sein. Ausstellungen, Publikationen, die web-page, zufällige Bekanntschaften, Vermittlungen über Uhrmacher oder Antiquitätenhändler, Mitglieder in einschlägigen Vereinen u. s. f., jede nur vorstellbare Verbindung kommt hier zum Tragen.

Private Sammlungen zu betreten heißt natürlich in die private Wohn- und Lebenssphäre fremder Menschen einzudringen. Eine entsprechende Behutsamkeit ist daher angebracht, man ist schließlich der Bittsteller in dem ganzen Unterfangen.

Den Kontakt mit Privatpersonen aufnehmen bedeutet aber auch ein recht heikles Terrain zu betreten. Für manche bin ich ein Spion, der private und lokale Verhältnisse auskundschaften könnte. Ich werde daher mit gebührender Skepsis und Vorsicht behandelt. Angesichts der Fülle von Antiquitäten und Kunstgegenständen, die ich manchmal zu sehen bekomme, muss ich dieses Misstrauen durchaus für angebracht halten.

Auch aus einem weiteren Grund sind manche Sammler anfangs oft etwas reserviert. Sehr viele handeln privat oder sind an Neuerwerbungen interessiert. Sie fürchten in mir einen Konkurrenten, der auf Grund seines Wissens ihnen zuvorkommen und sie um die besten Stücke bringen könnte, der etwas über ihre Automaten in Erfahrung bringen will, um sie letztlich zu übervorteilen. Wenn ich sie dann überzeugen kann, dass ich nichts sammle und auch keine Geschäfte vermittele oder mache, werden sie zu den aufgeschlossensten und hilfsbereitesten Leuten. Da es sich um interessierte Personen handelt, sind ihnen meine Informationen dann sehr willkommen. Es hat sich als ein großer Vorteil erwiesen, das rein wissenschaftliche Interesse zu betonen und alle Anfragen nach Schätzungen, Preisangaben und anderen geschäftlichen Belangen höflich abzulehnen und für derartige Auskünfte auf die Händler und die Schätzmeister der Auktionshäuser zu verweisen.

Ganz überraschend ist und war es aber für mich auch, mit welchem grenzenlosen Vertrauen mich doch vollkommen fremde Personen in ihre Wohnungen eingelassen und ihre Schätze vor mir ausgebreitet haben. Freilich sagt man woher man kommt, was man will und was man tut, aber die Vorbehaltlosigkeit und Bedenkenlosigkeit vieler Herrschaften, die ich kennen lernte, hat mich außerordentlich überrascht.

Gerade private Sammler sind aus verschiedenen Gründen für die Forschungen wichtig, hier sind einige Vorzüge zu verzeichnen:

1. Die Besitzer sind an den Automaten persönlich interessiert.
2. Sie verfügen über die finanziellen Mittel um neue Objekte anzukaufen (diese Mittel können viele öffentliche Sammlungen nicht aufbringen), das heißt aber auch, dass sich die Sammlung ständig verändert, und immer wieder für weitere Forschungen ergiebig ist.
3. Die Objekte bleiben relativ lang in einer Hand, aber natürlich treten auch Situationen ein, die zum unvorhergesehenen Verkauf einzelner Objekte aber auch der gesamten Sammlung führen (etwa Geldmangel, plötzlicher Überdruß an den Sammlungsgegenständen, Todesfälle).
4. In der Regel legen die Sammler auf einen erstklassigen Zustand der Instrumente Wert, d. h. sie investieren bedeutende Summen in eine Restaurierung und Erhaltung der Objekte.

-
5. Die Sammler sind an der Funktion der Instrumente interessiert, die Automaten spielen und werden meist auch regelmäßig gespielt.
 6. Der Zugang zu den Sammlungen ist nicht von Geschäfts- und Öffnungszeiten geregelt, und die Räume sind eben nicht öffentlich zugänglich, was die Arbeit sehr erleichtert.
 7. Privatleute kennen Sammelpartner, Restauratoren etc., und sind auch über den Verbleib anderer Automaten oft gut informiert.

Der Zutritt zu privaten Sammlungen gelingt nicht immer. Manche Personen, denen ich über Vermittlung von Dritten mein Anliegen auseinandersetzte, haben mich nach einiger Bedenkzeit wissen lassen, dass sie doch lieber ganz privat und unerkannt bleiben wollen. Trotz der Zusicherung von Anonymität konnte ich nicht einmal Name oder Adresse dieser Sammler in Erfahrung bringen.

Manchmal bekommt man auch nur Teile der Sammlung zu Gesicht, wenn z. B. besonders wertvolle Stücke, etwa Tabatieren mit eingebauten Spielwerken, in der Bank, im Safe verwahrt sind.

Sehr positive Reaktionen erhielt ich bis jetzt immer, wenn ich mit der Bitte um Erlaubnis zur Publikation von Bildern oder Tonaufnahmen an private Sammler herangetreten bin. Ich bekam noch nie eine abschlägige Antwort. Allerdings wünschen die meisten Sammler ungenannt zu bleiben, wenn Informationen über ihre Instrumente publiziert werden. Ein Herr hat seine Begründung so treffend formuliert: „Sie dürfen alles machen, nur nicht meinen Namen nennen. Ich möchte morgen nicht die Einbrecher im Haus haben und auch nicht die Steuerfahndung.“

In der Regel präsentieren private Sammler ihre Automaten mit großem Stolz und verfügen über eine beachtliche Sachkenntnis, oft haben sie die Restaurierung selbst durchgeführt oder zumindest in allen Schritten verfolgt und begleitet. Gelegentlich stoße ich auf helle Begeisterung über ein funktionsuntüchtiges Wrack. Dann muss ich aber trotzdem meine Bewunderung äußern, um niemanden zu kränken. Und außerdem könnte der Sammler ja auch noch andere Automaten besitzen oder mir sonst weiterhelfen können.

2. Kapitel: „Über den Umgang mit Menschen“

Wie viele Informationen über ein Instrument zu erhalten sind, d. h. mit welcher Ausführlichkeit und Sorgsamkeit man Tonaufnahmen, Fotos, Abmessungen machen kann, wie intensiv man sich also mit einem Automaten, seinen Funktionen, seinem Innenleben auseinandersetzen kann, ist natürlich ganz vom Entgegenkommen des Besitzers abhängig. Dabei ist es gleichgültig, ob es sich um Private, um Geschäftsleute oder Kustoden in Museen handelt.

In mehreren Fällen durfte ich allein in den Wohnräumen der Sammler arbeiten, während der Besitzer seiner Beschäftigung außer Haus nachging. Das ist natürlich der Idealzustand: in absoluter Ruhe kann ich ohne Zeitdruck die Geräte untersuchen, öffnen, aufnehmen, fotografieren. Auch in manchen öffentlichen Sammlungen und bei Händlern habe ich mittlerweile einen solchen Status erreicht.

Meistens bleiben aber die Besitzer der Instrumente bei den Aufnahmen dabei. Viele sind sehr hilfreich beim Her- und Wegräumen, und manche wollen ihre Spielwerke nur selbst vorführen. Das bringt dann mit sich, dass man diese Personen für die Aufnahme instruieren muss. Das betrifft nicht nur den Umgang mit dem Spielwerk, sondern vor allem die Beachtung einer Stille vor dem Beginn der Tonaufnahme und nach dem Ende der Tonaufnahme, wenn

also das Instrument noch ausschwingt und ganz zur Ruhe kommt. Kaum ist nämlich der letzte Ton angezupft platzen viele Besitzer mit einem Ausruf der Erleichterung heraus – und die Aufnahme ist damit verdorben. Auch während des Abspielens quittieren manche Leute Fehler in der Ausführung mit irgendwelchen Unmutsäußerungen, auch das stört die Dokumentation. Manche glauben auch, wenn ich nach den Vorbereitungen mit der Aufnahme beginne, dass sie dann sonstigen Tätigkeiten nachgehen können – die damit verbundenen Geräuschentwicklungen können jedoch verheerende Folgen auf die Tonaufnahme haben. Außerdem ist anzumerken, dass offensichtlich alle Fußböden knarren, wenn jemand aus einem Raum hinausschleicht.

Bei aller Freundlichkeit von Museumskustoden oder privaten Sammlern muss man immer im Auge haben, dass meine Interessen nicht immer mit den ihrigen übereinstimmen und für sie die Intensität meiner Befassung mit den Spielwerken durchaus eine Belastung darstellt. Ich habe daher mit folgenden Beschränkungen zu kämpfen:

1. Mit einem zeitlichen Rahmen. Das ist z. B. im Dorotheum in Wien die Zeit zwischen 8 und 10 Uhr vormittags, danach ist Publikumsbetrieb und an Tonaufnahmen nicht mehr zu denken. Das sind Öffnungszeiten in Museen oder Geschäftslokalen, und das ist schließlich die Freizeit der Sammler, die sie mir für einen Besuch zugestehen – bei manchen scheint es aber kein Zeitlimit zu geben.
2. Die Leute werden ungeduldig.
3. Die Leute werden müde.
4. Die Leute wollen von ganz anderen Sachen erzählen.

Da hat sich eine Forschung zu zweit, mit einem Freund, einem Kollegen oder Kollegin zusammen, sehr bewährt. Zum einen kann man durch Arbeitsteilung schneller voran kommen, dadurch, dass ein zweiter etwa die Aufnahmen technisch und protokollmäßig betreut und ich Zeit für das Abschreiben von Titellisten, Sortieren und Sichten von Walzen, Rollen oder Repertoireaufstellungen, Vermessen und Untersuchen der Automaten und anderes mehr habe. Gemeinsam entwickelt man aber auch andere Ideen zur Aufnahme und vier Augen sehen auch mehr als nur zwei.

Außerdem kann man mit einer Art „Doppelconference“ strategisch sehr viel ausrichten. Während ich arbeite und noch Zeit benötige, verwickelt mein Begleiter den Besitzer in Gespräche: mit dem Händler spricht er über das Geschäft, mit den Museumskustoden über die nächste Ausstellung oder er macht mit ihm inzwischen einen Rundgang zu Objekten, die dem Kustos mehr am Herzen liegen; und mit dem Sammler werden verschiedenste private Themen erörtert. Damit werden mir Freiräume geschaffen, die Besitzer werden unterhalten und abgelenkt – und ich kann sogar so manchen Handgriff machen, den ich unter dem wachsamen Auge des Eigentümers vielleicht nicht gewagt hätte.

Die Gespräche – vor allem mit den privaten Sammlern –, die sich aus dieser Vorgangsweise ergeben, gehen dann oft weit über den Bereich des unmittelbaren Anlasses und der Musikautomaten hinaus. Ich höre viel über die Geschichte einzelner Instrumente, über ihre Erwerbung, über die aufgebaute Sammlung, aber auch viel über die Lebensumstände der Besitzer, und ihre Geschichte. Ich möchte nur als Beispiel jenen Sammler erwähnen, der gemeinsam mit seiner Frau in einer Zimmer-Küche-Kabinettt-Wohnung eine beeindruckende Anzahl von Wiener Biedermeier-Uhren mit Spielwerken und dazu noch etliche frühe Radioapparate bewahrt (die Forschung spielte sich

dort also teilweise im Schlafzimmer ab), und der mir und meinem Begleiter seinen Lebensweg über seine Mitgliedschaft bei der Hitlerjugend, seine Kriegserlebnisse, seine Erfahrungen mit der SPÖ nach dem Krieg und mit den Parteigrößen der damaligen Zeit erzählte – da gab es innenpolitisch hochbrisante Dinge zu hören. Schließlich berichtete er voll stolz von seiner Tätigkeit als Tierhändler: er belieferte die höchsten Kreise, auch der Schah von Persien und Farah Diba kauften bei ihm ihre Hunde. In diesen Augenblicken vermeinte ich mich schon oftmals in einem ausgesprochenem „oral history Projekt“ zu befinden.

Das Ausrücken zu zweit oder zu dritt hat logistisch gesehen wesentliche Vorteile, und nicht nur deshalb, weil man sonst die gesamte Gerätschaft selbst tragen muss. Vor allem in Museen, wo man mit Aufsehern und Kustoden verhandeln muss oder nach weiteren Automaten Ausschau hält, können durch zweite oder dritte Helfer die bereits gefundenen Dinge einmal dokumentiert, fotografiert oder die Aufnahme vorbereitet werden. Außerdem ist ein personeller Aufwand geradezu prestigeträchtig und hat mehr Gewicht – drei Personen mit Ausrüstung lässt man nicht so lange warten wie einen einsamen Besucher.

Alleine tut man sich leichter, wenn der Sammler zum guten Bekannten geworden ist, größtmögliche Diskretion schätzt oder die Forschungen selbst gerne unterstützt und mitarbeitet. Aber selbst bei den günstigsten Verhältnissen versuche ich den Zeitpunkt nicht zu übersehen, wann es Zeit ist sich zu verabschieden und die Freundlichkeit und Gastfreundschaft nicht weiter zu strapazieren. Auch wenn man noch Fragen und Wünsche hätte, ist es besser sich beizeiten zurückzuziehen. Man hat dann bei einem zweiten Besuch weit günstigere Chancen.

Das vorhin angesprochene Vertrauen von Seiten der Museumsleute oder Sammler muss ich aber manchmal auch erst mühsam erarbeiten. Verständlicherweise trauen mir viele Besitzer die Handhabung der Instrumente, etwa das Aufziehen des Werks, das Walzenwechseln oder das Einlegen der Notenrollen, vorerst nicht zu. In diesen Fällen ist es auch besser den Besitzern die Betätigung der Automaten selbst durchführen zu lassen, da sie dann auch selbst für eine Beschädigung des Instruments verantwortlich sind. (Ich erinnere mich an einen Sammler in Paris, der mich nichts berühren ließ. Geradezu schicksalhaft blieb ihm dann beim Vorführen einer großen Plattenspieldose die Mechanik stecken und ließ sich nicht wieder in Gang setzen). Durch Sachkenntnis und mit Ratschlägen, mit denen man aber sehr vorsichtig sein muss, kann ich aber doch immer wieder die Bedenken der Besitzer zerstreuen. Ein besonderer Glücksfall ist es, wenn es gelingt mit kleinen Hinweisen und – so die Besitzer es gestatten – mit wenigen Handgriffen die Spielfunktion eines Automaten wiederherzustellen oder signifikant zu verbessern: solche „Erfolge“ eröffnen weiteren Forschungen Tür und Tor.

Nicht immer gelangt man ans Ziel seiner Wünsche. Es gibt Menschen, die mir zwar ihre schöne Rahmenuhr in ihrem Salon zeigen, aber nicht gewillt sind das Spielwerk in Gang zu setzen, auch wenn ich mein dringendes Interesse an der Musik zu vermitteln versuche. In diesen Fällen brauche ich gar nicht davon zu sprechen anfangen, dass ich die Uhr gerne von der Wand nehmen würde, die Rückwand abmontieren und das Spielwerk ausbauen will, um es sehen und identifizieren zu können.

Andere Sammler hingegen legen für meinen Besuch schon das Werkzeug bereit, damit ich gleich mit dem Zerlegen beginnen kann.

3. Kapitel: Akustische, räumliche und andere technische Bedingungen und Umstände

Ist man endlich an die mechanischen Musikinstrumente herangekommen, muss man zusehen wie man mit den örtlichen Verhältnissen für die Tonaufnahme zurechtkommt. So stellt sich zunächst die Frage, ob die Instrumente auf Grund ihre Größe am Aufstellungsort verbleiben müssen, oder ob sie beweglich sind, und wenn ja, ob man sie irgendwo anders hin auch transferieren kann und darf.

Die Aufnahmebedingungen sind wirklich nicht immer ideal und es ist immer wieder überraschend mit welchen akustischen Rahmenbedingungen man konfrontiert wird. In Museen und Ausstellungsräumen ist vor allem mit rauschenden Klima- und Lüftungsanlagen zu rechnen, auch mit Beleuchtungskörpern, die gerne Töne aussenden. Ich habe daher schon manchmal im Dunklen aufgenommen, um diese Störtöne zu vermeiden. Weit schwieriger ist es schon Klimaanlage abzuschalten.

Allgemeiner Verkehrslärm ist noch weit weniger zu beherrschen. Einzelerscheinungen kann man abwarten, etwa die Müllabfuhr; immer wiederkehrende Störungen wie Glockengeläute kann man in den Ablauf des Aufnehmens geradezu einkalkulieren, indem man zu den vollen Stunden eben eine Pause macht. Auch die Straßenbahn bestimmt den Arbeitsrhythmus: In einem Antiquitätengeschäft in der Westbahnstraße war der Besitzer so freundlich, immer auf die Straße zu laufen und nach dem „49er“ Ausschau zu halten – war keiner in Sicht, gab er ein Zeichen und ich konnte wieder eine Melodie aufnehmen.

Ist kein Verkehrslärm vorhanden, treten wahrscheinlich heftig zwitternde Vögel in Erscheinung und es ist ein wahres Unglück, wenn in der ruhigsten Gartensiedlung plötzlich jemand damit beginnt einen Baum umzusägen.

In Museen ist man überdies dem Publikumsbetrieb ausgesetzt und man muss versuchen Reinigungsdienste für die Zeit der Tonaufnahme an der Arbeit zu hindern. In Geschäftslokalen stören Telefonate und Kunden oder Geräusche aus der Werkstatt die Aufnahmesituation. Hier wie auch im privaten Rahmen muss man darum bitten Fenster zu schließen, Bauarbeiten zu unterbrechen, Radiogeräte abzuschalten, Kanarienvögel aus dem Zimmer zu tragen oder auch Kinder und Hunde fernzuhalten, und nach Möglichkeit sollte man auch andere Uhren anhalten oder andere Automaten abstellen.

Die hier anekdotenhaft anmutende Aufzählung von Aufnahmeumständen soll deutlich machen, wie es um die Rahmenbedingungen dieser Forschungsarbeit zuweilen bestellt ist, und dass ein zu Rande kommen mit derartigen Beeinträchtigungen und „Trivialitäten“ essentiell für das Zustandebringen von brauchbaren Tonaufnahmen ist.

Die Raumakustik ist im Falle von größeren Instrumenten, die nur an Ort und Stelle aufgenommen werden können, einfach hinzunehmen, bestenfalls kann man mit der Mikrofonposition etwas experimentieren und z. B. in sehr halligen Räumen etwas näher an das Instrument herangehen.

Mit beweglichen d. h. transferierbaren Automaten tut man sich schon wesentlich leichter. Wenn der Besitzer es gestattet, kann man sich mit dem Spielwerk in eine stille Ecke, in einen ruhigen Raum, in ein Hinterzimmer zurückziehen. Freundlichstes Entgegenkommen zeigte z. B. das Technische Museum Wien bei meiner ersten Aufnahmekampagne im Jahr 1980, als man mir und DI Lechleitner ein eigenes Zimmer für mehrere Tage zur Verfügung

stellte. Eine geradezu aussichtslose Situation was die Lärmbelastung anlangt fand ich im Uhrenmuseum in Bratislava vor. Das Uhrenmuseum ist in einem sehr kleinen Barockhaus – mit extrem steilen Treppen – untergebracht, das direkt an der Stadtautobahn liegt, die wie eine Schneise durch den historischen Stadtkern führt. An brauchbare Tonaufnahmen war da nicht zu denken. Die Museumsleitung hatte Verständnis für mein Problem und gestattete mir die Bilderuhren von der Wand zu nehmen und über die Gasse in ein Haus des kunstgewerblichen Museums der Stadt zu tragen. Dort, in einer hofseitigen Besenkammer ohne Fenster, war dann vom Lärm endlich so wenig zu hören, dass die Aufnahmen durchgeführt werden konnten.

Mit Dankbarkeit möchte ich jene Sammler und Geschäftsleute erwähnen, die um die akustischen Nöte Bescheid wissen und geradezu ideale Verhältnisse in ihren Wohnräumen oder in ihrer Werkstatt herstellen, oder sich die Mühe gemacht haben, mit ihren Spielwerken ins Phonogrammarchiv zu kommen, wo ich sie im Studio aufnehmen konnte.

Zur Tonaufnahme von Musikautomaten an sich sind einige grundsätzliche Bemerkungen zu machen:

Die Erfahrung zeigte, dass die Entfernung zwischen Mikrofon und Musikautomaten von entscheidender Bedeutung für eine zufriedenstellende Aufnahme ist. Das Problem besteht nämlich darin, dass mechanische Musikinstrumente nicht nur den Klang des eigentlichen Musikinstruments abgeben, sondern mit ihrem Abspielmechanismus mitunter beachtliche Geräusche erzeugen. In einigen Fällen ist auch der Ton des Musikinstruments selbst, z. B. der Klang der Kammenspielwerke in Schnupftabakdosen oder die Töne der kleinen Flötenuhren, außerordentlich schwach und zart. Sind also die Mikrofone zu weit weg vom Instrument, um die Nebengeräusche nicht so deutlich zu hören, kann der Klang der Musik leicht zu leise sein. Andererseits werden durch zu nahe am Instrument aufgestellte Mikrofone die Geräusche der Mechanik zu prominent ins Klangbild gerückt.

Es hat sich also herausgestellt, dass auch im Falle von leisen Instrumenten bei zu knappen Mikrofonabständen gar nicht die Musik klarer wird, sondern die Spielgeräusche (z. B. das Anzupfen der Stifte, das Anschlagen der Saiten, das Klappern der Klaviatur) noch störender auffallen, und die Aufnahme dann keinen natürlichen Höreindruck wiedergeben kann. Vor allem in Fällen extremer Nebengeräusche muss daher immer nach einer akzeptablen Balance zwischen Spielgeräusch und gut vernehmbarer Musik gesucht werden.

Es zeigt sich auch, dass es ein Fehler ist, die Geräuschkomponente zugunsten einer größeren Annehmlichkeit des Hörens gänzlich eliminieren zu wollen. Die Abspiel-, Einschalt- und Ausschaltgeräusche sind nun einmal Teil des Klangbildes mechanischer Musikinstrumente und die akustische Dokumentation wäre ohne sie unkomplett und verfälscht. Zu dieser Erkenntnis ist auch ein französisches Restauratorenteam 1993 gekommen, als bei der virtuellen Restaurierung der Musik der *Joueuse de tympanon* von David Roentgen und Peter Kinzing (einer Hackbrett spielenden Puppe aus dem Jahr 1785) erst dann ein befriedigender Gesamteindruck zu erreichen war, nachdem man dem reinen Instrumentalklang des Hackbretts die Abspielgeräusche wieder hinzufügt hatte⁵.

⁵ „L'étape ultime de la reconstitution a permis de rendre à l'automate sa nature mécanique : nous avons ajouté tous les bruits mécaniques. Les bruits des bras, enregistrés au début de l'étude, sont superposés de façon synchrone aux sons du tympanon. Remon-

Außerdem sind die Automaten selbst in ihrer Klangqualität sehr wandlungsfähig. Ich kann ein Spielwerk in seinem Gehäuse, z. B. in einem Uhrensockel, aufnehmen, der wie ein Resonanzkörper wirkt, ich kann es auch ausbauen, dann klingt es dünner aber brillanter. Sollen für die Aufnahme Abdeckungen, Schreibklappen, Front- und Seitentüren geschlossen bleiben oder geöffnet werden? Jede Maßnahme führt zu einer Betonung oder Dämpfung gewisser Klang- und Geräuschanteile. Und wie ist der Automat in der historischen Situation gespielt bzw. gehört worden? Ist es wichtig den reinen Instrumentenklang einzufangen? Dann muss ich Rückwände und Verkleidungen entfernen, um den ungefilterten, direkten Schall gewinnen zu können. Auch eine Aufnahme der Einzeltöne ist für eine Dokumentation von großem Wert, nur sind Automaten so gut wie nie für das Abspielen von Einzeltönen eingerichtet. Wenn es also überhaupt möglich ist, kann man den mechanischen Musikinstrumenten Einzeltöne nur durch Kunstgriffe entlocken. Eine ganze Palette von Aufnahmeversionen lässt sich also durchspielen, wenn es Zeit und Umstände erlauben.

Auf einige Punkte zur Technik der Aufnahme möchte ich noch hinweisen, da ich ihre Beachtung oder ihr außer Acht lassen als besonders drastisch empfunden habe.

1. Die Aufstellung des Mikrofons: Es muss schwingungsfrei platziert werden und es dürfen keine Schwingungen des Musikautomaten über eine gemeinsame Standfläche auf das Mikrofon übertragen werden. Auch bei kleinen Spielwerken können Basstöne in der Aufnahme eine überdimensionale Verstärkung erfahren, wenn Spielwerk und Mikrofon auf einer Tischplatte stehen. Schaumgummiunterlagen für das Tischstativ des Mikrofons oder Polster beseitigen dieses Problem, wenn man nicht über ein Bodenstativ oder ein gesonderte Aufstellung verfügt. Eine Bemerkung am Rande: Biedermeiersessel mit gepolsterter Sitzfläche eignen sich hervorragend als Mikrofonträger, die Unterlage ist gut gedämpft, die Rückenlehne ist durchbrochen und bietet Schutz gegen ein Umstoßen, – Fauteuiles hingegen sind auf Grund der geschlossenen Rückenlehnen akustisch weniger günstig. Große Instrumente, Orchestrions, liefern Schwingungen auch über den Fußboden, in diesen Fällen muss auch die Aufstellung des Bodenstativs gut überlegt sein. Besonders dramatisch bekommt man das auf Hohensalzburg, beim sogenannten „Salzburger Stier“, vorgeführt. Das Blockwerk und die Walzenorgel stehen seit etwa 1640 in einem hölzernen Erker an der Festungsmauer⁶. Wenn das Blockwerk, der Stier, gespielt wird, also gleichzeitig 138 Pfeifen von der 16' bis 2' Lage ertönen, vibriert und bebt der gesamte Erker, außerdem ist es in dem kleinen Raum fast unerträglich laut. Das Mikrofon muss man daher außerhalb im gemauerten Wehrgang aufstellen⁷.

tage de l'entraînement, déclenchement et arrêt du mécanisme, bruit constant du moteur ont été ajoutés pour faire de cette reconstitution une véritable «restauration musicale», Jean Haury, Denis Mercier, Jean-Marie Broussard, La restauration musicale de la Joueuse de tympanon, in: La revue (Musée des arts et métiers) Mai 1993, 37. Siehe auch das von denselben Autoren hergestellte Video: La Joueuse de tympanon. Service du film de recherche scientifique/Conservatoire National des Arts et Métiers, EDV 846, Paris 1996.

⁶ Gerhart Walterskirchen, das Hornwerk der Festung Hohensalzburg, in: Bericht über die Restaurierung des Hornwerkes „Salzburger Stier“, hrsg. v. Hans Bayr, Salzburger Burgen- und Schlösserbetriebsführung, Salzburg 2002, 14.

⁷ Tonaufnahmen im Phonogrammarchiv D 1659–1677.

-
2. Übersteuerung: Die DAT-Walkman-Aufnahmegeräte sind natürlich leicht und handlich, und man kann erstklassige Aufnahmen damit herstellen, aber bei hohen Schalldrücken sind sie, bzw. ihre Peripherie, überfordert. Wenn man also extrem laute Instrumente aufnehmen will, z. B. Drehorgeln, noch dazu wenn sie in Innenräumen gespielt werden, muss man bessere Geräte mit professionellen Mikrofoneingängen verwenden. Beim Walkman kommt es in solchen Fällen nämlich zu Übersteuerungserscheinungen in der Aufnahme, auch wenn die Aussteuerungsanzeige eine korrekte Einstellung des Schallpegels anzeigt. Im Phonogrammarchiv ist dieses Phänomen von vergleichbaren Aufnahmen, z. B. von Aufnahmen von Trommeln in Innenräumen, schon bekannt.
 3. Stromversorgung: Ich muss nicht in den Urwald fahren, um keinen Strom vorzufinden, es genügt völlig um $\frac{1}{2}$ 8 Uhr früh ins Dorotheum zu gehen. Hier wird die Netzversorgung für die Steckdosen erst später eingeschaltet. Batterien oder Akkus sind also für den Betrieb des Aufnahmegerätes unabdingbar. Außerdem ist man unabhängiger in jeder Hinsicht. In Schlössern und Museen, aber auch in Privathaushalten sind Steckdosen manchmal schwer zugänglich oder weit von den aufzunehmenden Objekten entfernt.

4. Kapitel: Die Tücke des Objekts

Ich spreche hier gar nicht von jenen Automaten, die sich von vornherein als defekt und unspielbar herausstellen und die daher für eine Tonaufnahme gar nicht in Frage kommen. Es handelt sich um jene Instrumente, die funktions-tüchtig sind oder sogar erst restauriert und Instand gesetzt wurden. Sie entwickeln ein Eigenleben. Hat der Automat beim Probelauf zum Einpegeln noch tadellos gespielt und hat man schließlich für vollkommene Ruhe für die Aufnahme gesorgt, spielt das Instrument dann falsche Töne, produziert nie gehörte Geräusche, spielt plötzlich viel zu langsam oder bleibt fast stecken oder versagt überhaupt den Dienst. Wiederholt konnte ich diesen Vorführeffekt erleben, dass also gerade im entscheidenden Moment Treibriemen reißen, Federn brechen, Spurlagen verschoben sind oder Ventile nicht schließen. Solche Ereignisse sind für mich natürlich bedauerlich, den Besitzern oder Museumsleitern stehen freilich in diesen Augenblicken die Schweißperlen auf der Stirn.

Manchmal sind es Kleinigkeiten, die man rasch in Ordnung bringen kann, um einen Automaten wieder flott zu bekommen, aber es kann auch sehr zeitaufwändig sein, wenn ich erst den Abspielmechanismus justieren oder Ventile einstellen muss. Größere Fehler und Schäden kann aber nur ein Restaurator beheben. Bei manchen Instrumenten ist es auch nötig den Abspielvorgang mit manuellen Eingriffen zu begleiten: man muss lockere Hebel in Position halten, manche Funktionen z. B. den Registerwechsel überwachen und nötigenfalls auch selbst ausführen, oder man muss etwa bei mangelnder Federkraft den Antrieb händisch unterstützen, damit der Automat über die Runden kommt.

Außerdem kann man die Qualität der Tondokumentation wesentlich verbessern, wenn man störende Geräuschanteile während das Abspielens ausschaltet, die unnötigerweise vom Musikautomaten verursacht werden. Lose Bauteile der Mechanik oder des Gehäuses, rasselnde Schlüssel, Kurbeln, klappernde Abdeckungen, Glasscheiben, Türen, Zierleisten u. a. m. müssen fixiert, entfernt oder festgehalten werden. Schon aus diesen Gründen ist eine zweite Person bei den Tonaufnahmen oft sehr hilfreich.

Nachsatz: es versteht sich von selbst, dass unspielbare Instrumente mit ihren Daten und möglichst mit einem Bild in der Dokumentation berücksichtigt werden. Diese Instrumente sind auch deshalb in Evidenz zu halten, weil man ja auf ihre Restaurierung hoffen kann und sie dann für eine weitere Dokumentation interessant werden.

5. Kapitel: Exkurs zu einer Bewertung der Tonaufnahmen mechanischer Musikinstrumente

Dieser Punkt soll hier nur mit einigen Streiflichtern beleuchtet werden, da er zu den Ausführungen über die Methodik des Projekts nur indirekt in Zusammenhang steht.

Zunächst ist anzumerken, dass Musikautomaten die einzige klingende Überlieferung musikalischer Werke für die Zeit vor Erfindung der Tonaufzeichnung durch Edison darstellen. Und auch noch geraume Zeit später, man denke nur an die Reproduktionsklaviere oder die großen Orchestrions, stellen mechanische Musikinstrumente die frühen phonographischen Aufzeichnungen in ihrer Aussage und selbstverständlich in ihrer Klangqualität in den Schatten. Musikautomaten sind also primäre Quellen, die ein authentisches historisches Klangbild vermitteln, freilich muss man ins Kalkül ziehen, dass unsere Hörgewohnheiten nicht mehr die der Menschen vor ein- oder zweihundert Jahren sind.

Tonaufnahmen herstellen bedeutet also, diese klingende Information verfügbar zu machen und zu sichern, letzteres ist zu betonen, da das weitere Geschick des jeweiligen Musikautomaten ja unabsehbar ist. Angesichts dieses Umstands kommen Aufnahmen von Musikautomaten eine besondere Aktualität und geradezu Dringlichkeit zu. Diese versteht sich von selbst bei Objekten bei den Händlern und Auktionshäusern, wo sie nur kurzzeitig auftauchen und dann wieder verschwinden. Aber auch etablierte Privatsammlungen werden wieder aufgelöst und die Spur der einzelnen Instrumente, selbst prominentester Objekte, verliert sich im Kreis anonymer Käufer. Automaten in staatlichen Besitz unterliegen zwar nicht der Wiederveräußerung, trotzdem darf man nicht annehmen, dass man sie zu einem späteren Zeitpunkt wieder zu Gesicht bekommen kann. Sie werden mitunter in ein unzugängliches Depot ausgelagert oder für Ausstellungen entliehen. Doch selbst wenn sie Jahr und Tag an ihrem Platz bleiben, können alle nur erdenkliche Einflüsse ihre Spielfähigkeit verschlechtern oder ganz zunichte machen. Verpasste Gelegenheiten zu einer Tonaufnahme gehören daher zu den besonders betrüblichen Erfahrungen in diesem Forschungsprojekt.

Die musikhistorische Bedeutung dieser klingenden Repertoiresammlungen liegt auf der Hand. Auch wenn bei der Fülle der produzierten Musik und der erzeugten Automaten die Tondokumentation den Charakter von Momentaufnahmen der musikalischen Moden und Vorlieben annimmt, konnten mit den bisher gesammelten Aufnahmen nicht nur die berühmten und bleibenden Erfolgsstücke, sondern auch die kurzlebigen Erscheinungen in der Musikwelt, also der aktuelle Musikkonsum festgehalten werden. Und jeder weitere Fund und jede zusätzliche Tonaufnahme trägt zur Vervollständigung dieses Bildes bei. Abgesehen vom repertoirekundlichen Aspekt lassen sich aus der Musik der Automaten einige Rückschlüsse auf die historische Aufführungspraxis ableiten: Mit den musikalischen Arrangements, die ganz offensichtlich nicht bloß eine mechanische Übernahme der Notenvorlage darstellen, sondern sich am gerade üblichen musikalischen Vortrag orientierten,

überliefern die Musikautomaten ein Fülle von Hinweise auf die zeitgenössische Interpretation in einer Unmittelbarkeit, wie sie kein Notentext und keine schriftliche Nachricht ausdrücken kann.

6. Kapitel: „Projekte“

Es ist natürlich eine besonders reizvolle Aufgabenstellung ein interessantes mechanisches Musikinstrument aufzufinden, es einer Restaurierung zuzuführen und schließlich die wiederhergestellte Funktion in einer Dokumentation festzuhalten. Schon mehrmals wurde ich darauf angesprochen, dass dieser Vorgang mit einer genau definierbaren Zielvorstellung den passenden Inhalt für die Formulierung eines abgeschlossenen Projekts abgeben würde. Das ja, aber gerade auf den zweiten Schritt, auf die Restaurierung, kann ich kaum Einfluss nehmen, hier würde ich gleichsam die Rechnung ohne den Wirt machen. Ich kann das Projekt zwar darstellen, ob ich aber je das Ziel erreiche, lässt sich nicht absehen. Zwei Beispiele sollen das verdeutlichen:

1. Im September 1996 gelang es mir die Flötenuhr des P. Primitivus Niemecz von 1792, die originale Musik von Haydn spielt und die seit den 50er-Jahren des 20. Jhs. in der Literatur als verschollen gemeldet wurde, in deutschem Privatbesitz wieder zu entdecken. Im April 97 besuchte ich diese Niemecz-Uhr, die nach ihren Vorbesitzern auch Urban-Uhr genannt wird. Sie gab keinen Ton mehr von sich. Das Interesse an einer Wiederherstellung konnte ich in den folgenden Monaten durch die Übersendung von Tonbeispielen vergleichbarer Flötenwerke und auch historischer Aufnahmen dieser berühmten Niemecz-Uhr wecken und der Besitzer zog eine Reparatur schließlich in Erwägung. Es kam aber vorerst zu nichts, da seine Frau schwer erkrankt war und er ihre Genesung abwarten wollte. Nach zwei Jahren starb seine Frau aber und nun schien er verständlicherweise überhaupt keinen Kopf mehr für Restaurierungspläne zu haben.

Da kamen günstige Umstände zu Hilfe. Durch mich hatte der Besitzer einen Sammler in Deutschland kennen gelernt, der ihn nach dem Todesfall einlud, um ihn von seinen traurigen Gedanken abzulenken und ihm bei dieser Gelegenheit seine Automaten vorspielte. Außerdem war in der Schweiz ein weiteres Flötenwerk von Niemecz aufgetaucht, das bei einem deutschen Uhrmacher restauriert wurde und ebenfalls Haydn-Stücke spielte. Und nun wollte der Besitzer der Urban-Uhr wissen, ob sein Instrument auch wieder spielen könnte. Es wurde ein „konspiratives“ Treffen zwischen dem Uhrmacher, dem Eigentümer des Schweizer Werks und dem Besitzer der Urban-Uhr arrangiert, bei dem die Urban-Uhr dem frisch renovierten Schweizer Werk gegenübergestellt wurde. Besser hätte man dem Besitzer des funktionsuntüchtigen Instruments den Mund gar nicht wässrig machen können. Im Jahr 2000 wurde mit der Restaurierung begonnen, 2001 wurde sie abgeschlossen. Im November 2001 konnte ich nach Deutschland fahren und die 12 Stücke der Uhr von 1792 aufnehmen⁸.

2. Als ich im Herbst 2000 nach Rumänien fuhr, besuchte ich u. a. das Schloss Peles in Sinaia. Dort steht nämlich ein großes Orchestrion, das sich der rumänische König Ende des 19. Jhs. in diesem Schloss aufstellen hat lassen. Es handelt sich um ein Orchestrion der Firma Welte (Freiburg i. Br.), das

⁸ Publiziert auf der CD „Wiener Flötenuhren um 1800“ (Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv – mechanische Musikinstrumente vol. 3), OEAW PHA CD 12, Wien 2002.

in seiner Art wahrscheinlich einzigartig ist. Es handelt sich um ein sogenanntes „Concert-Orchestrion“ der Type Nr. 7, eines der größten Orchestrions, das überhaupt je gebaut worden ist, und das gegenständliche Instrument dürfte darüber hinaus weltweit auch das einzige Welte-Concert-Orchestrion Nr. 7 sein, das noch erhalten ist. Das Orchestrion im Schloss Peles ist überdies das einzige Groß-Instrument, das noch an seinem originalen Bestimmungsort steht. Zu diesem Instrument ist ein musikalisches Repertoire von über 70 Notenrollen vorhanden. Der Klang dieses Orchestrions wurde übrigens von der damaligen rumänischen Königin Elisabeth, die den musischen Künsten sehr zugetan war und unter dem Künstlernamen Carmen Silva auftrat, in einem Gedicht besungen. Das Gedicht ist mit 5. Juli 1899 datiert⁹.

Nach meinem Besuch in Sinaia konnte ich einen Sponsor (Nivea-Österreich) für eine Restaurierung des Orchestrions interessieren. Der Sponsor ermöglichte daraufhin den Aufenthalt von zwei deutschen Spezialisten in Sinaia, die das Instrument untersuchten und einen Kostenvoranschlag für die Reparaturarbeiten vorlegten. Der Sponsor sagte die Übernahme der Restaurierungskosten von ca. 35.000 Euro zu. Da die Restaurierungsarbeiten einiger größerer Teile des Instruments (Balganlage, Windlade u. dgl.) besser in Spezialwerkstätten in Deutschland durchzuführen wären, suchte die Leitung von Schloss Peles beim zuständigen rumänischen Ministerium um die Bewilligung zur Ausführung der Restaurierung an. Doch aus dem Ministerium war monatelang nichts zu hören. Die Auslandsabteilung der rumänischen Akademie der Wissenschaften, die ich anlässlich meines Besuches kennen gelernt hatte und die ich von diesem Vorhaben unterrichtete, meinte, es könnte hilfreich sein, dieses Projekt von österreichischer Seite offiziell zu unterstützen. Ich wandte mich an das Präsidium unserer Akademie. Der damalige Präsident Prof. Welzig nahm sich der Sache persönlich an. Anlässlich seines Besuchs in Bukarest sprach er mit dem Präsidenten der rumänischen Akademie und besichtigte auch Schloss Peles.

Doch dann standen Wahlen in Rumänien an und das Ministerium wollte keine Entscheidungen mehr treffen. So verging wieder viel Zeit. Aber auch nach der Wahl geschah nichts. Nun trat nämlich der rumänische Exkönig auf den Plan und verlangte seine Schlösser zurück. Bis zur Klärung der Besitzansprüche des Königs wurden natürlich alle Aktivitäten stillgelegt. Angeblich existiert nun ein Gesetz, das diese Rechtsverhältnisse regelt und das bestimmt, dass der König Schloss Peles nicht bekommt: In der Sache der Restaurierung hat sich bis jetzt aber dennoch nichts bewegt.

7. Kapitel: Ausblick

Auch dieser Ausblick beschränkt sich auf das Methodische.

Es versteht sich von selbst, dass die Tonaufnahmen von Musikautomaten auch schon bisher weitgehend mit Fotos der Instrumente ergänzt wurden. Im Rahmen des Projekts wurde erstmals 1999 von einer großen Orchester-Spiel-dose mit auswechselbaren Walzen auch ein Video parallel zu Tonaufnahme gemacht. Dieses Instrument war im Wiener Dorotheum aufgetaucht. Im

⁹ Cottage- und Concert-Orchestrions. Patent-Pneumatic-System. M. Welte & Söhne, Freiburg i. B. [luxuriös gestaltete Werbe-Brochure der Fa. Welte, Freiburg i. B. o. J., Blatt 2 u. 9].

Frühjahr 2004 habe ich die Idee der Videodokumentation wieder aufgegriffen und es wurde versucht möglichst alle Aspekte und Ansichten eines Flötenwerks videographisch festzuhalten. Das besondere an diesem Flötenwerk ist, dass es in einem Biedermeier-Kanapee¹⁰ eingebaut ist. Es ist nicht nur die einzige Sitzbank dieser Art die bekannt ist, die besondere Anordnung lässt auch bei anderen Flötenwerken nicht mögliche Einblicke zu. Bei der Arbeit wurde nur zu deutlich, dass nicht nur die Datenmenge im Vergleich zu Audioaufnahmen wesentlich größer ist, es steigt auch der Aufwand in technischer und personeller Hinsicht: Man braucht Licht, Scheinwerfer, Stative, möglichst mehrere helfende Hände und spezielle Erfahrung auf dem optischen Sektor. Außerdem benötigt die Aufnahme mehr Zeit, ebenso wie dann auch die Archivierung des gewonnenen Materials.

Die Videographie erweitert die Möglichkeiten der Dokumentation beträchtlich. Nun kann man auch den Spielvorgang festhalten und an diesen Aufzeichnungen die Bewegungen der mechanischen Bauteile studieren, jene Funktionen also, die zum klanglichen Ergebnis führen. Man kann sogar daran denken, dass die Aufzeichnungen eines Abspielvorganges hilfreich für die Transkription der Musik wäre, wenn nämlich die Umsetzung des kodierten Programms in eine Tonfolge aus dem Video abzulesen ist. Vorrangige Bedeutung wird die videographische Dokumentation dann erhalten, wenn Automaten Bewegungsabläufe in Form von szenischen Darstellungen oder bewegten Figuren vorführen. Eine Aufnahmetätigkeit auf diesem Gebiet wird dem Phonogrammarchiv nicht nur wieder außergewöhnliches Material zuführen, sondern auch neue Erfahrungen in der videographischen Dokumentation gewinnen lassen.

Nachsatz:

Zum dargestellten Szenarium des aktiven Suchens und Aufspürens von Musikautomaten tritt in letzter Zeit ein umgekehrter Prozess der Gewinnung von Daten hinzu. Immer wieder erhalte ich nun von bereits kontaktierten Privatpersonen, Sammlern und Geschäftsleuten Nachrichten über neuerworbene oder sonst wo aufgetauchte Musikautomaten. Darüber hinaus hat ein gewisser Bekanntheitsgrad des Projektes dazu geführt, dass die Kunde von diesem Forschungsinteresse von dem angesprochenen Personenkreis weitergetragen wird, was dazu führt, dass selbst von noch fremder Seite Meldungen eintreffen und Einladungen zu einer Tonaufnahme und zur Dokumentation der Instrumente ausgesprochen werden.

Vorgelegt von w. M. THEOPHIL ANTONICEK
in der Sitzung am 15. Oktober 2004

¹⁰ Sammlung Sobek im Geymüllerschloss, MAK Museum für angewandte Kunst Wien. Video im Phonogrammarchiv Signatur 20040303.A01.