

3. Kapitel

Manipulierte Aufnahmen

I Allgemein übliche Manipulationspraktiken

Die Problematik der gezielten Manipulation an Welte-Aufnahmen taucht immer wieder in der Sekundärliteratur auf. Die mehr oder weniger berufenen Autoren weisen meist auf die zweifelsfrei im Herstellungsprozeß mögliche Bearbeitung des vom Pianisten Gespielten, von der Verbesserung von Einzeltönen über den Ausgleich von Unebenheiten bis zur synthetischen Herstellung ganzer Passagen hin. Die einen Autoren schließen daraus, daß die Aufnahmen überhaupt keinerlei Glaubwürdigkeit besäßen, die anderen argumentieren, daß moderne Schallplatten-aufnahmen ebenfalls so vielfach manipulierbar seien, daß ein prinzipieller Unterschied in der Glaubwürdigkeit nicht bestehe. Gemeinsam ist allen diesen Äußerungen, daß sie sich lediglich auf die theoretische Möglichkeit der Manipulation stützen, daß die Frage nach dem tatsächlichen Ausmaß dieser Eingriffe aber offen bleibt. Da, wie oben (S. 35 ff.) begründet, zwar nicht notwendig der ästhetische Wert der Rollen, aber auf jeden Fall manche Einzelprobleme der Interpretationsanalyse durch die Antwort auf diese Frage berührt werden, sollen in diesem Kapitel Fälle aufgezählt und klassifiziert werden, in denen eine Manipulation nachweisbar ist oder mit größter Wahrscheinlichkeit angenommen werden kann. Da ich im Laufe meiner Arbeit, unter anderem auch bei der Vorbereitung und Durchführung der Welte-Mignon-Konzerte im Augustinermuseum Freiburg, die ich dort in regelmäßigen Abständen gemeinsam mit Gerhard Dangel-Reese betreute, mehrere hundert Rollen kritisch betrachtet habe, glaube ich, daß mit den dargestellten Fällen zwar kein vollständiger, aber doch ein repräsentativer Überblick über die verschiedenen Arten der Manipulation gegeben ist, soweit sie nachweisbar sind.

1. Sichtbare Korrekturen auf Rollen

Nicht selten finden sich kleinere Korrekturen auf den als Kopiervorlage verwendeten Rollen oder sogar auf den für den Verkauf bestimmten Kopien. Meistens handelt es sich dabei jedoch nur um die Korrektur von Stanzungenauigkeiten, besonders dort, wo eine leichte Verschiebung einer Betonungsstanzung deren Wirkung beeinträchtigt, oder dort, wo bei einer Tonrepetition der Abstand zwischen den Perforationen zu gering geworden ist, um den Wiederanschlag sicherzustellen. Sie können nicht eigentlich als Manipulation bezeichnet werden, auch wenn dabei gelegentlich ein Fehltrif von Seiten des Kontrolleurs Unheil

angerichtet haben dürfte. Nur ganz selten betreffen solche Korrekturen offensichtlich musikalisch motivierte Eingriffe. Der einzige bedeutende Fall, der mir begegnet ist, ist auf der Rolle Nr. 795 (Saint-Saëns spielt das Adagio aus seiner Symphonie a-Moll op. 55) zu finden. Von dieser Aufnahme gibt es zwei Rollen aus dem Nachlaß Edwin Weltes, von denen die eine eine Kopiervorlage ist. Sofort beim Hören fällt auf, daß bei der anderen Rolle, einer ansonsten gewöhnlichen Rollenkopie, die Anfangsakkorde mit dem Pedal verbunden sind, während sie auf der als Kopiervorlage dienenden Rolle abgesetzt sind. (Vgl. Hörbeispiele 52 bzw. 51.) Die Kopiervorlage klingt daher wesentlich „trockener“ als die Kopie. Bei näherer Betrachtung fällt auf, daß die Kopie ursprünglich ebenfalls Artikulationspausen enthielt, die jedoch durch Zukleben des Befehls „Pedal aus“ beseitigt wurden. Betrachtet man daraufhin die Kopiervorlage, fällt auf, daß auch hier schon Stellen sind, an denen „Pedal aus“-Befehle nachträglich beseitigt wurden; nur sind diese hier viel seltener.

Offensichtlich war das Bestreben dieser Korrektur, den trockenen Klang zu beseitigen. Die „trockene“ Version entspricht dem aus zahlreichen Welte-Mignon-Einspielungen und akustischen Aufnahmen erkennbaren Interpretationsstil Saint-Saëns' erheblich besser als die (den allgemeinen Hörgewohnheiten wesentlich konformere) reich pedalisierte Version, so daß mit Sicherheit davon ausgegangen werden kann, daß die nachgebesserte Version eine Verfälschung darstellt, die dem Geschmack des Bearbeiters (im Falle der stark veränderten Rolle wahrscheinlich Edwin Welte selbst) entsprach. Allerdings muß doch bezweifelt werden, ob die „harten“ Artikulationspausen dem originalen Klangbild wirklich entsprechen; eher wäre zu vermuten, daß Saint-Saëns eine allmähliche Pedalaufhebung verwendete, die den Klang weich ausklingen läßt. Diese ist jedoch durch die Welte-Technik nicht reproduzierbar.¹⁰⁹ Benutzt ein Pianist solche Pedalisierungsnüancen häufig, kann die Klangverzerrung durch die Technik derart stark sein, daß eine unverfälschte Wiedergabe so und anders nicht möglich ist.¹¹⁰ Der Welte-Mignon-Flügel stößt hier an seine technischen Grenzen.

2. Verlängerte Baßtöne

Gelegentlich sind Baßtöne deutlich über den Zeitpunkt hinaus verlängert, zu dem die Hand die Taste aus Gründen der Spannweite verlassen muß oder aus klavier-technischen Gründen wahrscheinlich verlassen hat. Solche Fälle sind zwar nicht auf jeder Rolle zu finden, aber immerhin so häufig, daß eine einzelne Aufzählung

109 Die Geschwindigkeit der Pedalaufhebung ist zwar pauschal regulierbar; sie darf jedoch nicht zu langsam eingestellt werden, weil sonst bei schnellen Pedalwechseln nicht mehr zuverlässig abgedämpft wird. Für die individuelle Pedalbewegung beim Abspielen der Rolle stehen nur die Befehle „Pedal ein“ und „Pedal aus“ zur Verfügung.

110 Das kann jeder Pianist leicht nachvollziehen, wenn er die Gelegenheit hat, auf einem älteren Modell des Yamaha-Disklaviert zu spielen, das im Gegensatz zu neueren Modellen dieselbe Schwäche der Pedalwiedergabe besitzt.

hier nicht sinnvoll ist. Hierbei ist nicht eine Verlängerung in der Größenordnung weniger Millimeter gemeint, die oft zu beobachten ist und zu minimalen Überlappungen zwischen Tönen führt, die nicht gleichzeitig gegriffen werden können. Das könnte einfach auf die Trägheit der Tasten zurückzuführen sein, da eine Taste nicht in dem Augenblick sofort ganz aufgehoben ist, in dem der Finger des Pianisten die Taste verläßt. Vielleicht spielt zusätzlich eine Trägheit des Aufnahmeapparats eine Rolle. Bei der hier gemeinten Verlängerung von Baßtönen handelt es sich vielmehr meistens um mehr als 1 cm, manchmal mehrere cm (1 cm entspricht etwa 0,2 s). Auffällig ist, daß sie sich auf einigen Rollen gehäuft finden, so z. B. im Tristán-Vorspiel, gespielt von Felix Mottl, an mindestens fünf Stellen (Rolle Nr. 1347). Fast alle beobachteten Fälle lassen sich leicht damit erklären, daß der Baßton bei der probeweisen Wiedergabe nicht richtig durch das Pedal gehalten wurde. Da die Pedalwiedergabe sehr vergrößert ist (vgl. S. 29), ist es leicht denkbar, daß solche Unvollkommenheiten auch dort auftreten, wo der Pianist einwandfrei gespielt hat. Das gehäufte Auftreten bei einzelnen Rollen könnte entweder durch bestimmte Eigenheiten des Pedalgebrauchs bei einzelnen Pianisten oder durch ein besonders kritisches Ohr des jeweiligen Tonmeisters verursacht sein.¹¹¹

Diese Art Manipulation bedeutet also (wenn sie nicht mißbraucht wurde) eine Annäherung an das originale Klangbild durch Kompensation eines technischen Mangels. Es gibt jedoch gelegentlich verlängerte (nicht nur Baß-) Töne, bei denen das Argument mit dem Pedal nicht zutrifft, weil das Pedal ohnehin gehalten ist.¹¹² Für diese Fälle, von denen mir im Laufe der Arbeit vier oder fünf begegnet sind, habe ich keine plausible Erklärung gefunden, da die Verlängerung sich auf den Klang gar nicht auswirkt.¹¹³ Die Eigenart dieser Fälle macht einfache Stanzfehler wenig wahrscheinlich.

3. Stumme Anschläge, Mittelpedal

Hat der Pianist bei der Einspielung stumme Anschläge (das Herunterdrücken von Tasten ohne Ton) verwendet, stellen sich für die Wiedergabe Probleme, da die Pneumatik stumme Anschläge nicht zuläßt. Manche Spezialeffekte sind von der

111 Eine weitere denkbare Möglichkeit wäre, daß solche Korrekturen doch recht häufig durchgeführt wurden, daß sich einige Korrektoren jedoch mit (sicher ausreichenden) wenigen Millimetern Verlängerung begnügten (die dann kaum noch nachweisbar sind), während andere eine stärkere Verlängerung bevorzugten (was klanglich wegen des Pedalgebrauchs keinen Unterschied macht).

112 Es scheint übrigens so zu sein, daß bei Hupfeld-Rollen (von denen ich nur einzelne untersucht habe) die Baßtöne und oft auch Akkordtöne grundsätzlich entsprechend der Pedalisierungsdauer verlängert wurden. Dort ist das sehr sinnvoll, da diese Rollen auch auf kompatiblen Instrumenten ohne automatische Pedalwiedergabe abgespielt werden konnten. Vgl. dazu auch die Ampico betreffenden Ausführungen von Peter Hagmann, S. 75. Für Welte trifft dieses Argument nicht zu, da das Rollenformat mit keinem anderen Instrument kompatibel ist.

113 Einer dieser Fälle ist bei der Klavierübertragung des Liedes *Ich liebe Dich* (op. 5, Nr. 1) von Edward Grieg, gespielt von Hermann Möhle (Rolle Nr. 213) zu beobachten.

Welte-Technik in keiner Weise reproduzierbar, so daß sie, sollte ein Pianist sie angewendet haben, nur eliminiert worden sein können; von ihnen gibt es deshalb auch keine Spur.¹¹⁴ In manchen Fällen läßt sich dieser pianistische Effekt jedoch durch eine kleine Manipulation auch auf dem Welte-Flügel zuverlässig reproduzieren: Wenn innerhalb eines liegenden Pedals Tasten wieder stumm angeschlagen werden, die vorher bereits klingend angeschlagen wurden, kann derselbe Effekt erzeugt werden, indem die Tasten gar nicht erst losgelassen werden, denn der Dämpfer bleibt wegen des Pedalgebrauchs ohnehin die ganze Zeit aufgehoben. Für diese Praxis gibt es eine Anzahl von sicheren Belegen.

Einer dieser Belege ist die Aufnahme des Orgelkonzerts d-Moll von Vivaldi-J. S. Bach¹¹⁵ in der Aufnahme mit Youra Güller, Rollnummer 4051. Folgende Passage findet sich auf der Rolle:

Abbildung 1: Rolle Nr. 4051. Version einer Passage nach der Rolle (links) und die vermutlich gespielte Version (rechts), vgl. Hörbeispiel 53.

Es folgen noch zwei in gleicher Weise gespielte Akkorde. Jeweils ein Teil des Akkords ist über die Pedalaufhebung hinaus gehalten, obwohl das mit den Fingern nicht möglich ist; auch das Mittelpedal könnte hier nicht einspringen, weil die zu haltenden Töne während des liegenden rechten Pedals angeschlagen werden. Es kann also nur mit stummem Anschlag gespielt worden sein. Die Lösung auf der Rolle ist einfach und überzeugend, da sie die klangliche Wirkung nicht berührt.

114 Interessant wäre es, zu sehen, wie die bearbeitete Version an Stellen aussähe, in denen solche Effekte vom Komponisten gefordert werden, in Schönbergs op. 11, Nr. 1 zum Beispiel. Leider gibt es vom letztgenannten Werk keine Welte-Mignon-Aufnahme, und mir ist auch kein anderes Werk geläufig, das solche Effekte fordert und aufgenommen wurde.

115 Auf der Rolle ist noch »W. Friedemann Bach« vermerkt, obwohl zur Zeit der Aufnahme in Fachkreisen bereits bekannt war, daß diese Komposition nicht von W. F. Bach stammt. Die Klavierbearbeitung stammt von Josef Weiß. Ich konnte nicht nachprüfen, ob dort stumme Anschläge notiert sind.

Ein ähnlicher Fall findet sich in der Einleitung des Feuerzaubers von Wagner-Brassin, gespielt von Josef Hofmann (Rolle Nr. 663, vgl. Hörbeispiel 56). Brassins Transkription schreibt zwar keine stummen Anschläge vor; der Gegensatz zwischen gehaltenen Bläserakkorden und Harfenarpeggien in Wagners Partitur kommt jedoch durch die stumme Abnahme des Akkords und Abdämpfen des Arpeggios besser zur Geltung, und der sich aus dem vollen Arpeggioklang herauschälende Diskantakkord bekommt eine dem Charakter des Stückes angemessene ätherische Färbung.¹¹⁶ Auf der Welte-Rolle sind die entsprechenden Töne des Arpeggios in 16 aufeinanderfolgenden Takten (unten und rechts abgebildet ist der neunte Takt) jeweils verlängert. An einigen Stellen (Takt 2, 6, 7, 8, 11, 12, 14, 16 der Passage) stimmt übrigens der gehaltene mit dem zu Beginn des Taktes angeschlagenen Akkord nicht exakt überein, indem z. B. ein Ton fehlt oder einer hinzukommt. Es kann nicht entschieden werden, ob dies am Pianisten oder am Bearbeiter lag. Die (relativ geringen) Auswirkungen dieser mangelnden Übereinstimmung wirken musikalisch nicht überall überzeugend, so daß eher ein Bearbeitungsfehler zu vermuten ist.

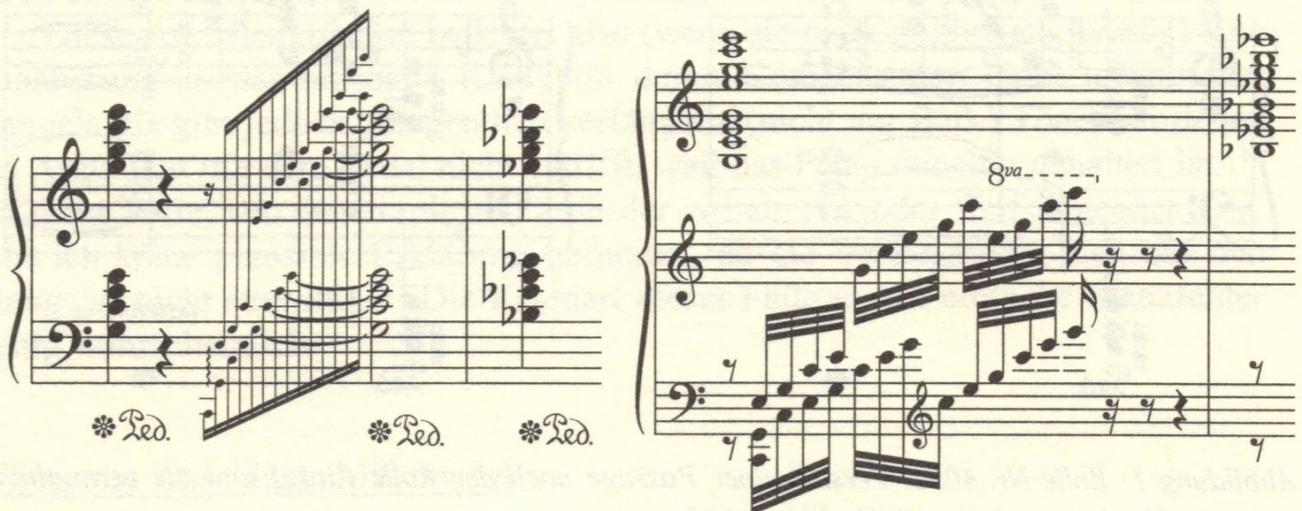
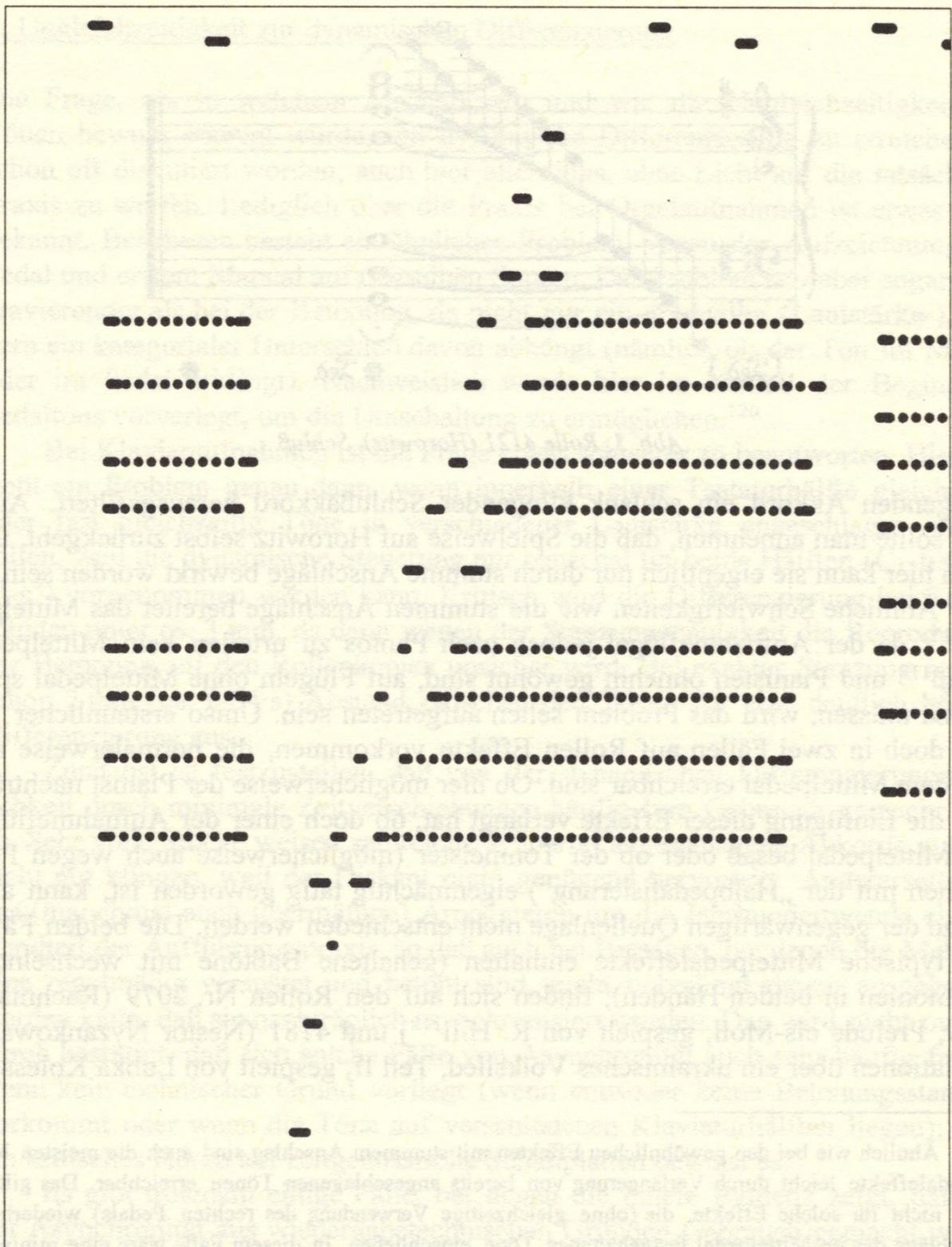


Abbildung 2: Rolle Nr. 663. Auf der rechten Seite ist eine verkleinerte Photokopie der Stelle auf der Rolle zu sehen, deren Transkription im linken Notenbeispiel gezeigt ist (vgl. dazu Hörbeispiel 56). Das rechte Notenbeispiel zeigt die Passage in der Brassinschen Originalnotation.

Ein weiterer interessanter Fall für die Verwendung stummer Anschläge ist am Ende der Liebesbotschaft von Schubert-Liszt, gespielt von Wladimir Horowitz (Welte-Rolle Nr. 4121, vgl. Hörbeispiel 60) zu beobachten. Dort wird aus einem über das ganze Klavier arpeggierten, durch die Dichte der Baßtöne etwas dick

116 Der Effekt ließe sich übrigens auch mit dem Mittelpedal erreichen. Es ist jedoch unwahrscheinlich, daß diese Stelle so gespielt wurde, weil dadurch eine erhebliche Komplizierung der Pedalisierung einträte. (Das Mittelpedal müßte exakt in dem winzigen Zeitraum des Pedalwechsels nach dem Akkordanschlag getreten werden. Im ersten Takt ist in dieser Einspielung zudem kein Zeitraum zum Treten des Mittelpedals gegeben, da das rechte Pedal bereits vor dem Akkordanschlag getreten wurde.) Vgl. außerdem S. 146.



Ausschnitt aus der Rolle Nr. 663 (Wagner-Brassin, gespielt von Hofmann). Von den Steuerspuren sind nur die Pedalspuren (oberste Spur: rechtes Pedal aus, zwei oberste Spur: rechtes Pedal ein) wiedergegeben. Der Klarheit halber ist der Kontrast der Photokopie so verstärkt, daß das Rollenpapier weiß und die Löcher schwarz aussehen. Da sich beim Welte-Mignon die aufwickelnde Walze hinter dem Gleitblock befindet, verläuft die Musik auf der Rolle wie im Notentext von links nach rechts. Man sieht, daß zahlreiche Töne des von beiden Händen gespielten Arpeggio länger gehalten werden und daß nach Ende des Arpeggio das Pedal einmal gewechselt wird, so daß nur noch die gehaltenen Töne weiterklingen. Siehe Notenbeispiel links.

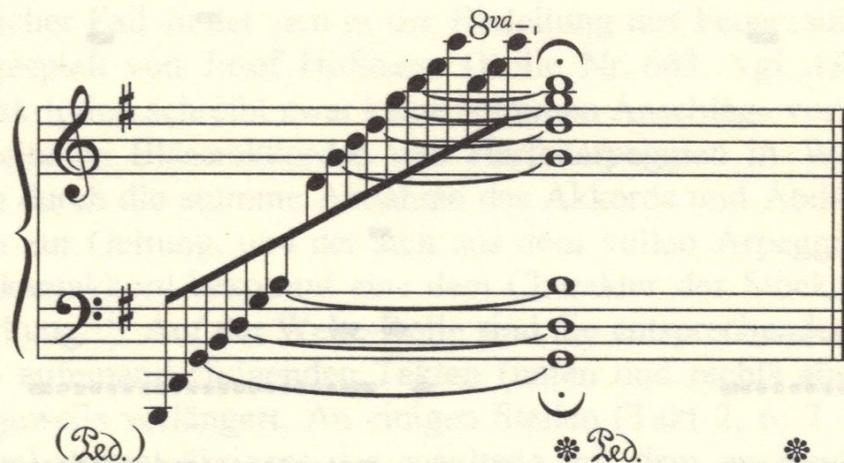


Abb. 3: Rolle 4121 (Horowitz), Schluß

klingenden Akkord ein schlank klingender Schlußakkord herausgefiltert. Auch hier sollte man annehmen, daß die Spielweise auf Horowitz selbst zurückgeht, und auch hier kann sie eigentlich nur durch stumme Anschläge bewirkt worden sein.

Ähnliche Schwierigkeiten wie die stummen Anschläge bereitet das Mittelpedal¹¹⁷; da der Aufnahme Flügel jedoch nach Photos zu urteilen kein Mittelpedal besaß¹¹⁸ und Pianisten ohnehin gewöhnt sind, auf Flügeln ohne Mittelpedal spielen zu müssen, wird das Problem selten aufgetreten sein. Umso erstaunlicher ist, daß doch in zwei Fällen auf Rollen Effekte vorkommen, die normalerweise nur mit dem Mittelpedal erreichbar sind. Ob hier möglicherweise der Pianist nachträglich die Einfügung dieser Effekte verlangt hat, ob doch einer der Aufnahme Flügel ein Mittelpedal besaß oder ob der Tonmeister (möglicherweise auch wegen Problemen mit der „Halbpedalisierung“) eigenmächtig tätig geworden ist, kann aufgrund der gegenwärtigen Quellenlage nicht entschieden werden. Die beiden Fälle, die typische Mittelpedaleffekte enthalten (gehaltene Baßöne mit wechselnden Harmonien in beiden Händen), finden sich auf den Rollen Nr. 2079 (Rachmaninow, Prélude cis-Moll, gespielt von R. Hill¹¹⁹) und 4181 (Nestor Nyzankowsky, Variationen über ein ukrainisches Volkslied, Teil II, gespielt von Lubka Kolessa).

117 Ähnlich wie bei den gewöhnlichen Effekten mit stummem Anschlag sind auch die meisten Mittelpedaleffekte leicht durch Verlängerung von bereits angeschlagenen Tönen erreichbar. Das gilt jedoch nicht für solche Effekte, die (ohne gleichzeitige Verwendung des rechten Pedals) wiederholte Anschläge der im Mittelpedal festgehaltenen Töne einschließen. In diesem Falle wäre eine minimale Unterbrechung des Tons bei der Wiedergabe auf dem Welte-Mignon unvermeidlich.

118 Eine in mehreren Publikationen zitierte Abbildung einer Aufnahme rolle, auf der eine separate Spur für Mittelpedal ausdrücklich verzeichnet ist, entstammt einer Publikation der amerikanischen Tochterfirma „Welte (Licensee)“, die einen eigenen Aufnahme Flügel hatte. Sie kann daher nicht als Beleg herangezogen werden (Vgl. Q. David Bowers, *Encyclopedia of Automatic Musical Instruments*, Vestal 1972, S. 335). Auch die von Welte (Licensee) gebauten Wiedergabeinstrumente weisen zahlreiche technische Unterschiede zum europäischen Welte-System auf (Vgl. Hagmann, S. 44).

119 Ein Argument dagegen, daß der Aufnahme Flügel ein Mittelpedal besessen haben könnte, ist, daß in dieser Aufnahme in beiden Händen Baßoktaven angeschlagen werden, aber nur die Oktaven der linken Hand gehalten sind. Bei Verwendung des Mittelpedals müßten alle vier Töne liegenbleiben.

4. Ungleichzeitigkeit zur dynamischen Differenzierung

Die Frage, ob, in welchem Ausmaß, wo und wie die Ungleichzeitigkeit von Tönen bewußt erzeugt wurde, um dynamische Differenzierung zu erreichen, ist schon oft diskutiert worden, auch hier allerdings, ohne Licht auf die tatsächliche Praxis zu werfen. Lediglich über die Praxis bei Orgelaufnahmen ist etwas mehr bekannt. Bei diesen besteht ein ähnliches Problem wegen der Aufzeichnung von Pedal und erstem Manual auf denselben Spuren. Das Problem ist dabei sogar noch gravierender als bei der Betonung, da nicht nur ein gradueller (Lautstärke-), sondern ein kategorialer Unterschied davon abhängt (nämlich ob der Ton im Manual oder im Pedal erklingt). Nachweislich wurde hier im Notfall der Beginn des Pedaltons vorverlegt, um die Umschaltung zu ermöglichen.¹²⁰

Bei Klavieraufnahmen ist die Frage etwas schwerer zu beantworten. Hier entsteht ein Problem genau dann, wenn innerhalb einer Tastaturhälfte gleichzeitig oder fast gleichzeitig Töne in verschiedener Lautstärke angeschlagen werden sollen, weil die dynamische Steuerung nur pauschal für beide Hälften (C_1 -fis¹ und g^1 -g⁴) vorgenommen werden kann. Kritisch wird die Differenzierung bei Tonabständen unter ca. 3 mm, da dann wegen der Stanzungenauigkeit die Reproduktion der Betonung auf den Rollenkopien unsicher wird. Bei exakter Stanzung reichen schon 2 mm (ca. 0,04 s) Abstand zwischen den Tönen für eine deutlich hörbare Differenzierung aus.

Zunächst ist festzustellen, daß von der dynamischen Differenzierungsmöglichkeit durch minimale Zeitverschiebungen häufig *kein* Gebrauch gemacht wurde. Sehr viele Stücke weisen zahlreiche synchron angeschlagene Akkorde auf, die nicht gut klingen, weil der Diskant nicht genügend hervortritt. Andererseits war das (manchmal auch übermäßige) Arpeggieren um die Jahrhundertwende ein Bestandteil der Aufführungspraxis, so daß auch bei Passagen, bei denen die Melodietöne regelmäßig verspätet und betont sind, nicht unbedingt davon ausgegangen werden kann, daß sie nachträglich asynchronisiert wurden. Das wird nicht nur dadurch bestätigt, daß sich solche Fälle von Asynchronität auch sehr häufig finden, wenn kein technischer Grund vorliegt (wenn entweder keine Betonungsstanzung vorkommt oder wenn die Töne auf verschiedenen Klaviaturhälften liegen); auch ein kritisches Hören auf zeitgenössische Schallplatten beweist es.

Es gibt trotzdem einige Fälle, bei denen die innere Evidenz zeigt, daß von der Asynchronität aus wiedergabetechnischen Gründen Gebrauch gemacht wurde. Das ist vor allem in solchen Stücken der Fall, wo hinreichend viele kritische Stellen miteinander verglichen werden können und wo die Ungleichzeitigkeit immer dann eintritt, wenn die betreffenden Töne auf derselben Tastaturhälfte liegen, in den anderen Fällen jedoch nicht.

So ist beispielsweise im zweiten Satz aus Beethovens Sonate op. 10 Nr. 3, gespielt von Edwin Fischer (Rolle Nr. 1839), zu beobachten, wie am Anfang bei

120 Vgl. Kurt Binninger, *Die Welte-Philharmonie-Organel*, in: Acta Organologica XIX, 1987, S. 179-207, hier: 187f.

sonst vollkommen synchronem Akkordanschlag der Melodietöne regelmäßig ca. 2 mm (1-2,5 mm)¹²¹ verspätet und gleichzeitig durch Betonung hervorgehoben ist, bis die Melodie den Ton g¹ erreicht; bis zu diesem Zeitpunkt liegen alle Töne in der unteren Tastaturhälfte, danach jedoch in der oberen (die mit g¹ beginnt), und von dort an fällt auch die Ungleichzeitigkeit fort (vgl. Hörbeispiel 38). Sehr ähnlich ist es in der Reprise: in Takt 44 sind beispielsweise die Melodietöne auf dem ersten und vierten Achtel verspätet, in Takt 45 jedoch nur auf dem ersten Achtel, da der Melodieton auf dem vierten Achtel, g¹, bereits auf der oberen Tastaturhälfte liegt (Hörbeispiel 39).¹²² Überhaupt bietet diese Aufnahme ein besonders reiches Studienmaterial zu dem Problem. An den Stellen, an denen es am besten geglückt ist, ist die Melodie gut hervorgehoben bei fast unmerklicher Zeitverzögerung. An anderen Stellen klappert es, während man sich an dritten Stellen, an denen nicht eingegriffen wurde oder der Eingriff aufgrund der Stanzungenauigkeit sein Ziel nicht erreichte, eine Hervorhebung der Melodie geradezu herbeiwünscht. Wollte man diese Aufnahme heute auf einem elektronisch gesteuerten Flügel edieren, sollte man solche Asynchronitäten eliminieren. Eine solche Edition kann jedoch nur mit großem Sachverstand erfolgen, da nicht alle Fälle von Asynchronität einfach den Kategorien „originale Asynchronität“ und „aus technischen Gründen im Bearbeitungsprozeß hinzugefügte Asynchronität“ zuzuordnen sind. An bestimmten Stellen weist dieselbe Aufnahme beispielsweise auch musikalisch motivierte Ungleichzeitigkeiten auf, so etwa Baßvorwegnahmen in Takt 22 und 23.

Ein weiteres interessantes Beispiel ist im Orgelkonzert d-Moll von Vivaldi-Bach zu finden, dessen Aufnahme von Youra Güller (Rolle Nr. 4051, Hörbeispiel 54) bereits oben zitiert wurde. Eine weitere Aufnahme dieses Werks existiert von Wera Schapira, die die Klavierbearbeitung von Stradal spielt (Nr. 4036, Hörbeispiel 55). Die beiden nach der Nummer zu urteilen fast gleichzeitig entstandenen Aufnahmen, die deshalb auch durch die Hand desselben Bearbeiters gegangen sein mögen, weisen im Fugato anfangs des dritten Satzes Ungleichzeitigkeiten auf, die mit Betonungen verbunden sind und sich in beiden Aufnahmen sehr ähneln. Auch hier kann man beobachten, wie die (für einen Fugenbeginn nicht sehr überzeu-

121 Dieser geringe Abstand ist vermutlich nicht ausreichend, um die Betonung auf jeder Rollenkopie sicher zu gewährleisten, es sei denn, die Fehler würden von einem extrem differenziert hörenden Kontrolleur aufgespürt und verbessert.

122 Die Begriffe „Ungleichzeitigkeit“ und „Gleichzeitigkeit“ sind hier strenggenommen auf den optischen Eindruck bei Betrachtung der Rolle, nicht auf die Wiedergabe zu beziehen. Wegen des sehr geringen Abstandes und des zusätzlichen Effektes, daß laute Anschläge weniger Zeit beanspruchen als leise, erklingen die auf der Rolle um 2 mm verschobenen Töne fast gleichzeitig mit der Begleitung. Hingegen erklingen die zwar betonten, aber nicht verschobenen (weil allein in die obere Tastaturhälfte fallenden) Melodietöne aus demselben Grunde kurz vor dem Begleitungsakkord; übrigens kommen wegen der unterschiedlichen Geschwindigkeit der Finger einzelne in einem Akkord hervorgehobene Töne auch beim „natürlichen“ Klavierspiel leicht etwas früher. Vgl. dazu etwa Caroline Palmer, *Mapping Musical Thought to Musical Performance*, in: *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, Vol. 15 (1989), S. 331-346.

gend klingenden) Ungleichzeitigkeiten jedesmal wegfallen, wenn die zu differenzierenden Stimmen auf verschiedenen Tastaturhälften liegen.¹²³ Auf diesen beiden Rollen war der Bearbeiter etwas großzügiger als bei Edwin Fischer: die Asynchronität beträgt durchweg 3-5 mm, und die „zufällige“ Asynchronität (sei sie bereits durch das Spiel oder durch Stanzungenauigkeit verursacht) an den keinen technischen Grund zur Ungleichzeitigkeit aufweisenden Stellen erreicht an mehreren Stellen bis zu 2 mm.

Neben einigen anderen Fällen, in denen sich die Praxis ebenso deutlich zeigen ließe, kann man durch das ganze Welte-Repertoire (also unabhängig vom Aufnahmedatum) eine große Anzahl von Passagen feststellen, die jede für sich genommen zweifelhaft sind, da sie nicht hinreichend viele Vergleichsstellen aufweisen oder nicht hinreichend konsequent bearbeitet sind, die zusammengenommen aber doch zeigen, daß die Bearbeiter jederzeit bereit waren, eine Asynchronisation vorzunehmen, wenn eine Passage anders nicht überzeugend genug klang und die Ungleichzeitigkeit als das kleinere Übel erschien. Der Abstand zwischen den differenzierten Tönen ist dabei meistens 3-5 mm lang, nur in Ausnahmefällen kürzer, wie im Fischer-Beispiel. In keinem mir bekannten Fall wurde von dieser Manipulation jedoch Gebrauch gemacht, um einen Akkord klangfarblich besser abzutönen. Der häufigste Zweck ist, einen Melodieton von der Begleitung abzuheben, und dieses nur in seltensten Ausnahmefällen dann, wenn die Begleitung in derselben Hand liegt. Es ist daher zu vermuten, daß die Bearbeiter speziell angewiesen waren, auf Passagen zu achten, an denen beide Hände in einer Klaviaturhälfte spielen. Wie der Unterschied in der Quantität der Ungleichzeitigkeit zwischen der Beethovenaufnahme und den beiden Vivaldi-Bach-Aufnahmen zeigt, lag die Anwendung dieses Bearbeitungsmittels jedoch bis zu einem hohen Grade im Ermessen des jeweiligen Tonmeisters.

Wegen der großen Verbreitung der Asynchronität zwischen beiden Händen im Klavierspiel der Jahrhundertwende ist es jedoch nur ein geringer Teil der dem heutigen Hörer (manchmal negativ) auffallenden mangelnden Koordination, die auf nachträgliche Bearbeitung zurückzuführen sind. Eine Analyse der Arpeggiierungspraxis an Welte-Mignon-Aufnahmen ist deshalb bis zu einem gewissen Grade möglich. Es muß dabei jedoch in jedem Einzelfall (unter Einbeziehung der Frage, ob auf der Rolle an der betreffenden Stelle eine Betonungsstanzung vorliegt und unter Berücksichtigung des Tonabstands, der bei „echten“ Arpeggios oft mehr als 5 mm beträgt) reflektiert werden, ob ein wiedergabetechnischer Grund für die Ungleichzeitigkeit in Frage kommt.

123 Einige wenige Ausnahmen gibt es dahingehend, daß die Töne an Stellen, wo die dynamische Differenzierung weniger wichtig ist, auch innerhalb einer Tastaturhälfte zusammen angeschlagen werden.

5. Hinzugesetzte Töne und andere willkürliche Manipulationen

Es gibt Stellen, an denen offensichtlich die über die Grenzen des zweihändigen Spiels hinausgehenden Möglichkeiten der Technik bewußt zu besonderen Effekten ausgenutzt wurden. Dabei ist es nicht so (wie man vielleicht erwarten könnte), daß solche Eingriffe vor allem in Transkriptionen von Orchesterwerken und ähnlichen Fällen vorgenommen wurden, wo das Klavier ohnehin an seine Grenzen stößt. Auch originäre Klavierwerke sind von solchen Eingriffen nicht verschont geblieben. Da diese Art der Manipulation zwar nicht häufig vorkommt, aber aufnahmehistorisch und -ästhetisch besonders wichtig ist, werde ich die mir bekannt gewordenen Fälle vollständig aufzählen – alles in allem doch eine ansehnliche Liste. Eine Sonderstellung nehmen die späten Unterhaltungsmusikrollen ein, die deshalb in einem eigenen Abschnitt zur Sprache kommen.

Etwa die Hälfte aller von mir festgestellten Fälle betreffen Zusätze von Oktaven, und zwar meistens dort, wo bereits Oktaven gespielt wurden. So ist in Variation V aus Beethovens op. 34, gespielt von Clothilde Kleeberg (Rollenummer 457), in Takt 4 und 18 an der Stelle, an der die Hände gleichzeitig Oktaven anschlagen (g^1/g^2 und G_1/G) ein fünftes g in der Mitte zugesetzt, wobei die abweichende Anschlagsdauer zeigt, daß tatsächlich dieser (nicht in den Noten stehende) Ton hinzugesetzt wurde. Dieses geschieht dreimal (Takt 4, Wiederholung von Takt 4 und Takt 18), nicht jedoch bei der Wiederholung von Takt 18, wo nur die vier angeschlagenen Noten gestanzt sind. In ähnlicher Weise findet man Oktavverdreifachung in einer Aufnahme des Faust-Walzers von Gounod-Liszt, gespielt von Eugenie Adam-Benard (Nr. 26), wo am Schluß gleichzeitig im rechten Part fis^2 , fis^3 und fis^4 , im linken D_1 , D und d angeschlagen sind. Viele Oktavverdreifachungen findet man auch im Liebestod von Wagner-Liszt, gespielt von Alfred Grünfeld (Rolle 188), wo sie vor dem Höhepunkt offensichtlich systematisch eingearbeitet sind. Ein weiterer Fall findet sich in Takt 66 des *Marcia funèbre sulla morte d'un Eroe* aus op. 26 von Beethoven, gespielt von Georg Schumann (Rolle 734, Hörbeispiel 62), wo die ersten vier Baßoktaven nach unten verdreifacht sind. Hier könnte dieselbe Wirkung auch zweihändig erzielt werden, da das Pedal gehalten ist und die rechte Hand währenddessen keine weiteren Töne zu spielen hat; der Akkord der rechten Hand bleibt jedoch gehalten, so daß angenommen werden muß, daß der

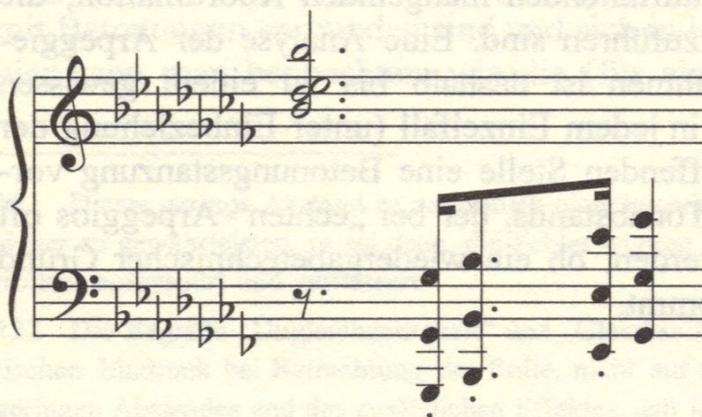


Abb. 4: Rolle 734, Takt 66

Interpret nur einfache Oktaven gespielt hat. (Sonst wäre der Akkord überflüssigerweise bei der Bearbeitung verlängert worden.) Eine einzelne zugesetzte Baßoktave ist schließlich noch am Schluß der Rolle Nr. 532 („Man lebt nur einmal“, Walzer-Caprice II von Strauß-Tausig, gespielt von Michael v. Zadora) zu finden.

Es ist interessant, daß die genannten Beispiele alle bei sehr frühen Rollen auftreten (Aufnahmedatum 1905 oder früher), was für andere Arten der Manipulation nicht zutrifft. Erst bei den späten Unterhaltungsmusikrollen treten Oktavzusätze wieder gehäuft auf. Da alle Oktavverdreifachungen an *ff*-Stellen oder bei kräftigen Akzenten auftreten, kann vermutet werden, daß auch hier ein Mangel der Wiedergabe kompensiert werden sollte: die obere Grenze für den *ff*-Anschlag. Da diese Art Manipulation nicht gehäuft bei einzelnen Pianisten auftritt, sondern begrenzt auf eine bestimmte Produktionsperiode und dort auf viele verschiedene Pianisten verteilt, kann mit Sicherheit angenommen werden, daß es sich hier nicht um die Umsetzung besonderer Wünsche von Seiten des Pianisten handelte. Denkbar wäre sogar, daß eine Beschwerde von Seiten eines Pianisten (oder sonst eines Kritikers) zur Einstellung dieser Praxis führte. Schließlich ist für jeden klavierspielenden Hörer sofort hör- und sichtbar, daß nicht die original gespielten Töne wiedergegeben werden. Andererseits könnte es auch sein, daß eine technische Verbesserung der Wiedergabeinstrumente solche Kompromisse später überflüssig machte.

Außer dem Zusatz von Oktaven finden sich gelegentlich stark erweiterte Akkorde. Diese Fälle bleiben nicht auf die frühen Aufnahmen beschränkt. Der vielleicht krasseste Fall findet sich in Takt 109 der f-Moll-Phantasie von Chopin, gespielt von Xaver Scharwenka. (Rolle Nr. 241; vgl. Abbildung 5 auf der nächsten Seite. In Hörbeispiel 57 ist die Passage im Zusammenhang, in Hörbeispiel 58 langsam von Hand vorgespult zu hören.) Hier ist nicht nur die Oktave der linken Hand nach oben vervierfacht, sondern auch dem Akkord der rechten Hand sind noch zwei über die Griffweite hinausgehende Töne hinzugefügt. Die Parallelstelle in Takt 276 ist ebenfalls sinngemäß verändert (Hörbeispiel 59). Offensichtlich soll hier der große Höhepunkt klanglich gestützt werden; da der Akkord ohne Pedal gespielt wurde, klang er vielleicht etwas dünn. Der klangliche Effekt der Manipulation ist jedoch nicht sehr überzeugend: der undifferenzierte Anschlag so vieler Töne gleichzeitig in derselben Lautstärke (wie es technisch bedingt notwendig eintritt), verbunden wohl auch mit einem kleinen Lautstärkeverlust durch Spannungsabfall in der Pneumatik, bringt einen relativ matten Klang hervor. Eine etwas weniger auffällige Stelle findet sich gegen Schluß des Da Capo des Trauermarsches aus der b-Moll-Sonate von Chopin, gespielt von Vera Margolies (Rolle Nr. 1670, Auftakt zu Takt 80). Im Verhältnis zum Notentext ist die Baßoktave hinzugesetzt. Es ist jedoch nicht mit Sicherheit zu sagen, welche Töne die Pianistin gespielt hat und welche zugesetzt wurden, da sie im Da Capo ohnehin einige Notentextänderungen unternimmt (vgl. S. 120).



Abb. 6: Rolle 1670, Takt 79/80

Eigenwillig ist die Oktavverdopplung eines Trillers der linken Hand auf der Rolle Nr. 2551 (Emil Paur spielt die Eroica-Variationen von Beethoven, Fugato Takt 110, vgl. Hörbeispiel 61). Es ist natürlich durchaus möglich, daß der Pianist

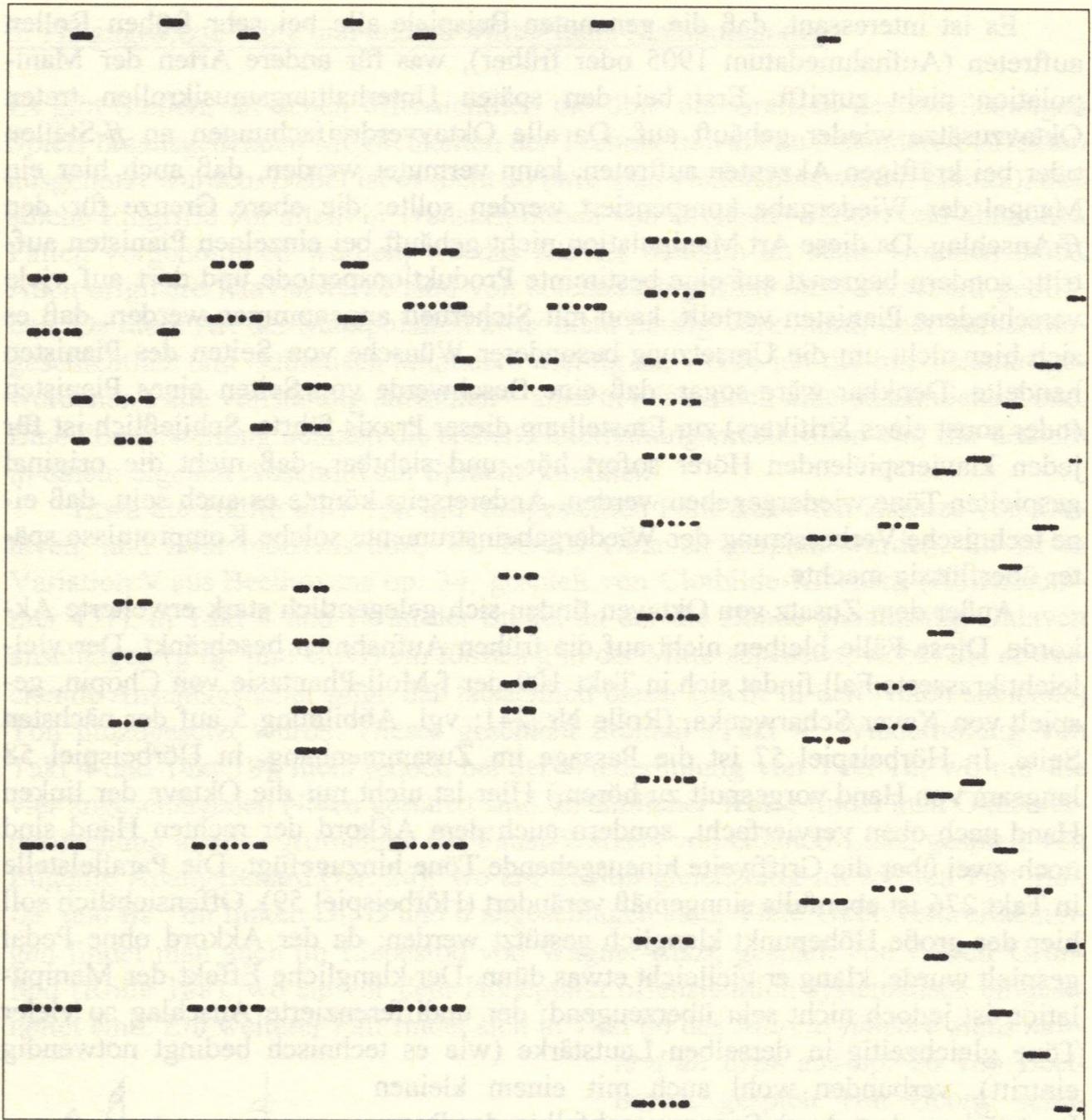


Abb. 5: Rolle Nr. 241, Chopin, f-Moll-Phantasie, gespielt von Xaver Scharwenka. Zur photographischen Wiedergabe vgl. Erläuterung zur Rollenabbildung auf Seite 145. Text siehe vorige Seite.

einen Oktaventriller gespielt hat; nur erscheint er hier brillant wie mit zwei Händen gespielt, was klaviertechnisch vollkommen undenkbar ist.

Zwei Fälle sind mir sonst noch begegnet, die insofern besonderes Interesse verdienen, als sie mehr als nur kosmetischen Charakter tragen. Der erste ist in der Schlußszene aus dem IV. Akt der *Aïda* von Verdi, gespielt von Alonso Cor de Las, zu finden. Dort sind ganze Melodiepassagen nach oben oktavverdoppelt und auch regelmäßig Akkordtöne hinzugesetzt. Hier wurde offensichtlich bewußt versucht, die Möglichkeiten der Welte-Technik auszuschöpfen. Abgesehen von den im Folgenden besprochenen späten Unterhaltungsmusikaufnahmen ist das meines Wissens ein Einzelfall. Daher ist eher zu vermuten, daß der Pianist selbst die Zusätze gewünscht hat. Eine weitere Möglichkeit wäre, daß bei der Aufnahme ein zweiter Pianist mitgewirkt hat. (Dieser hätte dann jedoch nicht überall, sondern nur bei einzelnen Stellen mitgespielt.)

Der zweite Fall betrifft den Diner-Walzer von Alfred Grünfeld, gespielt vom Komponisten, bei dem durch Verlängerung von Baßtönen stellenweise Effekte erreicht werden, die auch mit dem Mittelpedal oder stummen Anschlägen nicht zu erzielen wären. Relativ wahrscheinlich scheint es mir auch hier, daß die Passage ursprünglich mit sehr geschickter Halbpedalisierung gespielt wurde. Die auf der Welte-Rolle verwirklichte Lösung stellt in dem Falle jedoch in gewissem Sinne eine Verbesserung dar und verdient deshalb besondere Beachtung.

Einen besonderen Fall stellt auch Beethovens Kreutzer-Sonate, gespielt von Walter Giesecking (Rollen-Nummern 3823 und 3824), dar, bei der die Violinstimme (im Gegensatz zu sogenannten „Begleitungsrollen“) mit aufgenommen ist (natürlich nicht als Violinstimme, sondern als Zusatz im Klavierpart). Leider konnte ich nur eine Rolle mit dem zweiten Satz untersuchen. Sicher läßt sich eine Manipulation hier nur an zwei sehr unbedeutenden Stellen zeigen. An allen anderen Stellen läßt sich theoretisch eine Möglichkeit denken, mit zwei hinreichend großen Händen alle Töne zu spielen; dieses würde jedoch eine schier unglaubliche (und für den Durchschnittshörer kaum als solche nachvollziehbare) technische Leistung darstellen. Sicher ist, daß nicht die gesamte Violinstimme nachträglich ergänzt wurde, da der Klaviersatz entsprechend modifiziert ist. Näheren Aufschluß würde vielleicht eine Analyse des ersten Satzes ergeben.

Angesichts der auf das gesamte Material verteilt gesehen doch relativ selten nachweisbaren Manipulationspraxis ist eigentlich verwunderlich, daß sie überhaupt geübt wurde. Jedenfalls die in diesem Kapitel genannten Fälle sind doch einerseits weit unter den Möglichkeiten, wenn man an eine konsequente Ausnutzung der Technik denkt, und andererseits von minimal verbessernder Wirkung, wenn man an die mutmaßlichen Ursachen denkt. Zudem machen sie den Mangel an Authentizität selbst dem blutigsten Laien sichtbar, wenn man ihn darauf hinweist, was (wäre es denn an die Öffentlichkeit gekommen, was im Gegensatz zu den Praktiken einiger amerikanischer Firmen anscheinend nicht der Fall war¹²⁴) dem Firmenimage nicht gerade gedient hätte.

124 Vgl. Hagmann, S. 76 ff.

II Hans Haaß, die späten Unterhaltungsmusikrollen und die Mechanische Musik

Eigentlich wäre hier ein Exkurs über die rein mechanisch hergestellten (also nicht auf Einspielungen beruhenden) Rollen früher und primitiver Player-Pianos und über die Kompositionen für mechanische Musikinstrumente in den zwanziger Jahren angebracht, da das im Folgenden Ausgeführte ohne diesen Hintergrund nur teilweise verständlich sein dürfte. Ich behalte mir diese Thematik für eine separate Publikation vor und verweise bezüglich der Mechanischen Musik auf den Aufsatz von Werner König.¹²⁵ Hier sei nur erwähnt, daß sich besonders in Amerika wahrscheinlich bereits im späten 19. Jahrhundert, dann aber verstärkt in den ersten Jahrzehnten des 20. eine eigene Schule der mechanischen Herstellung von Klavierrollen (besonders für die Tanzmusikbranche) ausgebildet hatte. Dabei hatten sich auch gewisse Satztypen ausgeprägt, die auf die begrenzte Ausdrucksfähigkeit primitiver automatischer Klaviere Rücksicht nahmen. Zur Hervorhebung von Melodien gegenüber der Begleitung wurden dabei neben Oktavvervielfachung und Verwendung paralleler Akkorde besonders die Repetition und der Legato-Staccato-Gegensatz verwendet. Geschickte Bearbeiter hatten sich dabei vollständig von dem Vorbild hand gespielter (zwei- oder vierhändiger) Klaviermusik gelöst.

Als die Firma Welte in den zwanziger Jahren verstärkt auf den Unterhaltungsmusiksektor vorzudringen suchte (vgl. Hagmann, S. 43 ff.), kamen vermutlich zahlreiche amerikanische „mechanische“ Tanzmusikrollen nach Deutschland und wurden dort imitiert oder auch kopiert und für das Welte-System adaptiert.¹²⁶ Es finden sich jedenfalls eine Anzahl nicht hand gespielter Rollen unter den späten Unterhaltungsmusikrollen. Da diese wie die gewöhnlich eingespielten mit „Played by ...“ beschriftet sind¹²⁷, können sie nur ihrer Eigenart nach von den hand gespielten unterschieden werden. Die angegebenen Interpretennamen gehen zudem in diesem Bereich sehr durcheinander, da die Interpreten zum Teil Pseudonyme benutzten¹²⁸ und da dieselben Namen für hand gespielte und mechanisch herge-

125 Werner König, *Über frühe Tonaufnahmen der Firma Welte und die Werke für das Welte-Mignon-Reproduktionsklavier*, in: *Das Mechanische Musikinstrument V*, 1980, Nr. 18, S. 30-42.

126 Näheren Aufschluß wird wahrscheinlich der in Vorbereitung befindliche Katalog der Welte-Mignon-Rollen, hg. von Hans-W. Schmitz und Gerhard Dangel-Reese, bringen.

127 Diese eigenartige Tatsache ist anscheinend keine Spezialität der Firma Welte. Als das Freiburger Musikwissenschaftliche Seminar im Sommer 1992 ein Yamaha-Disklavier geliefert bekam, war eine Demonstrationsdiskette beigelegt, die unter anderem den Titel »Let's Dance /G. Stone, J. Bonime & F. M. Baldrige (BENNY GOODMAN) – Artist: Norio Maeda« enthielt. Dieser Titel ist ebenfalls, obwohl er keinerlei Hinweise darauf enthält, nicht hand gespielt oder vielleicht (was aufgrund der heutigen technischen Möglichkeiten nicht unwahrscheinlich ist) in mehreren Durchgängen auf dem Sequenzer hergestellt.

128 Für den als Tonmeister seit 1925 in der Firma angestellten Hans Haaß sind laut Mitteilung seines Sohnes Walter Haaß die Pseudonyme „Hans Häuser“, „John Hare“ und „Jean Maison“ verbürgt, und es ist fast sicher, daß auch der Name „Edward Johnson“, der sowohl eine Reihe der nicht hand gespielten als auch mehrere hand gespielte Rollen zierte, ein Pseudonym für Hans Haaß ist.

stellte Rollen auftreten. Unter den von mir untersuchten 52 späten Unterhaltungsmusikrollen¹²⁹ sind 39 offensichtlich normal handgespielt und auch sonst nicht weiter auffällig. Fünf Rollen¹³⁰ sind zwar allem Anschein nach handgespielt, da sie die typische Ungleichmäßigkeit im Aushalten der Töne und leichte Tempeschwankungen¹³¹ zeigen, enthalten aber zum Teil massive Zusätze, manchmal in einem Ausmaß, daß man denken könnte, sie seien drei- oder vierhändig eingespielt. Alle diese Rollen sind mit „Hans Haab“ oder einem seiner Pseudonyme beschriftet. Da dieser zur Herstellungszeit der manipulierten Rollen (1925 und später)¹³² Tonmeister bei der Firma Welte war, kann man annehmen, daß er selbst die Veränderungen vorgenommen hat. Natürlich wäre es theoretisch möglich, daß tatsächlich ein zweiter Pianist mitgespielt hat. Die Satzstruktur trägt jedoch überall die Grundzüge eines zweihändigen Klaviersatzes, nur sind derart viele Oktavierungen und Akkorderweiterungen eingefügt, daß ein äußerst dichter Klaviersatz entsteht. Das gilt besonders für die Rollen 5625 und 5811 (vgl. Hörbeispiel 42 und 43). Diese fünf handgespielten, aber massiv nachbearbeiteten Rollen sind innerhalb des Welte-Repertoires wohl ohne Parallele. Die übrigen acht der 52 untersuchten Rollen¹³³ können ihrer Struktur nach auf keinen Fall handgespielt sein (vgl. Hörbeispiele 44, 45 und 46). Die ersten sechs dieser Rollen (Nr. 5652-5665) sind mit „Played by Edward Johnson“ betitelt; mindestens diese sind also mit großer Wahrscheinlichkeit durch Hans Haab' Hände gegangen (vgl. Fußn. 128).

Die stark manipulierten und die nicht handgespielten Rollen haben auch im Zusammenhang mit der Entstehung der Kompositionen Hans Haab' für mechanisches Klavier für die Donaueschinger Musiktage 1927¹³⁴, vielleicht sogar für die Kompositionen für Welte-Mignon überhaupt, eine besondere Bedeutung. Die meisten, wenn nicht alle dieser Rollen entstanden in den Jahren 1925 und 26. Durch

129 Vorwiegend handelt es sich um Fox-trot und andere Modetänze der zwanziger Jahre. Außerdem sind einige Märsche, Weihnachtslieder und ähnliches dabei. Die Katalog-Nummern lauten: 3416, 3421, 3426, 3430, 3475, 3477, 3703, 3711, 3943, 3947, 3985, 4022, 4031, 4046, 5583, 5592, 5602, 5625, 5651, 5652, 5654, 5656, 5658, 5664, 5665, 5670, 5680, 5683, 5688, 5690, 5691, 5710, 5721, 5728, 5735, 5737, 5739, 5740, 5748, 5758, 5805, 5811, 5816, 5825, 5862, 5880, 5916, 5918, 5919, 5920, 5921, 5929.

130 Die Nummern 4022, 5625, 5680, 5811 und 5825.

131 Diese Tempeschwankungen sind oft nur durch Messungen auf der Rolle erkennbar, da die Modetänze, ihrem Charakter entsprechend, so gleichmäßig gespielt sind, daß die technisch bedingten Gleichlaufschwankungen bei der Wiedergabe überwiegen. Mechanisch hergestellte Rollen weisen demgegenüber abgesehen von der Stanzungenauigkeit keine Tempeschwankungen auf.

132 Die Aufnahmen mit den Nummern unter 4000 fallen zum Teil oder sogar vollständig vor die Zeit Hans Haab' als Tonmeister der Firma Welte. Diese Aufnahmen sind aber alle zweihändig gespielt und anscheinend nicht weiter bearbeitet.

133 Die Nummern 5652, 5654, 5656, 5658, 5664, 5665, 5880, 5929.

134 Vgl. Werner König (s. Fußn. 125) und zeitgenössische Artikel und Sondernummern in den Zeitschriften Auftakt, Melos, Die Musik, Neue Musik-Zeitung, Musikblätter des Anbruch, Signale, Die Musikantengilde u. a. Die erste Komposition von Hans Haab für Welte-Mignon entstand bereits 1926, wurde aber erst 1927 in Donaueschingen uraufgeführt.

sie konnte sich Hans Haab mit den Möglichkeiten der künstlichen Rollenherstellung vertraut machen, und es ist sehr wahrscheinlich, daß er auch Ernst Toch, Hindemith und die anderen Komponisten beraten hat, die für Welte-Mignon komponierten. Wie Haab selbst schreibt¹³⁵, hatte die Firma eine Zeichenmaschine entwickelt, die eine absolute Tempofestlegung und eine genaue Bestimmung kleinster Notenwerte gestattete.

Im Zusammenhang mit der Beschreibung dieser Zeichenmaschine macht Haab auf einige Einschränkungen der Präzision aufmerksam. Diese Bemerkungen verdienen größtes Interesse, da kritische Äußerungen zur Welte-Technik aus be-rufenem Munde äußert rar sind. Erstens gibt er zu bedenken, daß »beim Ausstanzen die gezeichneten Noten länger oder kürzer werden«, eine Tatsache, die wir auch bei den Reproduktionsrollen immer wieder bemerken mußten („Stanzunge-nauigkeit“). Ferner führten schon minimale Witterungseinflüsse zu Papierverände-rungen, die »nicht geringe Differenzen in der Takteinteilung« bewirkten. Und schließlich – dieses Argument läßt uns aufhorchen – »veranlaßt die mit der Zeich-nung Hand in Hand gehende Aufwicklung des Papiere auf eine Rolle eine durch das Dickerwerden der Rolle bedingte schnellere Papierwegnahme auf dem Zei-chenbrett. Somit verändert sich allmählich bis zum Schluß die Takteinteilung und damit auch das Tempo des Stücks«. Haab setzt also für die Wiedergabe die Rich-tigkeit der Papiergeschwindigkeitshypothese voraus und beschreibt die Zeichen-maschine als nach der Walzengeschwindigkeitshypothese funktionierend. Daß die erste Hälfte der Aussage (sowohl für die tatsächliche als auch für die ideale Wiedergabe) nicht zutrifft, haben wir bereits ausführlich dargelegt und bewiesen. Interessant ist nun, festzustellen, ob sich diese „Walzengeschwindigkeits-Zeichen-maschine“ auf den mechanisch hergestellten Rollen tatsächlich nachweisen läßt.

Die Antwort lautet: teils teils! Die unter dem Namen „Edward Johnson“ lau-fenden Rollen (5652, 5654, 5656, 5658, 5664 und 5665) müssen mit gleichmäßi-ger Walzen-, die Rollen 5880 und 5929 hingegen mit gleichmäßiger Papierge-schwindigkeit abgespielt werden, soll das Tempo konstant bleiben. Bei letzteren bleibt die in cm gemessene Taktlänge nämlich konstant, während sie bei ersteren genau in dem Maße zunimmt, in dem der Umfang der aufwickelnden Walze zu-nimmt.¹³⁶ Sie sind also auf verschiedenen Stanzmaschinen hergestellt. Entweder ist diese Tatsache das Ergebnis einer von Hans Haab gutgemeinten Korrektur in die falsche Richtung, oder die letztgenannten Rollen sind direkte Kopien amerika-nischer Vorbilder, die auf anderen Stanzmaschinen hergestellt wurden. Recher-chen in Amerika könnten möglicherweise näheren Aufschluß geben.

Von den Donaueschinger Rollen konnte ich nur die Toccata Hindemiths un-tersuchen, eine Rolle aus dem Nachlaß Edwin Weltes. Die Rolle ist zwar mit

135 Hans Haabs [sic], *Über das Wesen mechanischer Klaviermusik*, in: *Musikblätter des Anbruch* IX, 1927, S. 351-353.

136 Das zeigt übrigens, daß, falls diese Rollen auf der von Haab beschriebenen Zeichenmaschine her-gestellt wurden, die aufwickelnde Walze der Zeichenmaschine den gleichen Umfang besaß wie diejeni-ge des Wiedergabeinstruments.

einem Autogramm Hindemiths versehen, sie ist jedoch (im Gegensatz zu den erhaltenen Rollen Hans Haaß', die ich leider nicht untersuchen konnte) nicht die von Hindemith selbst gezeichnete Originalrolle, sondern eine Kopie. Da Hindemiths Toccata auch Agogik enthält, sind die Tempovergleiche nicht ganz einfach. Zudem ist die Rolle sehr kurz. Immerhin läßt sich beobachten, daß sich die Meßwerte für die durchschnittliche Dauer von Einzeltönen zum Schluß hin allmählich vergrößern, wenn auch der genaue Grad der Veränderung schwer abschätzbar ist. Somit kann man einerseits folgern, daß Hindemith die von Haaß beschriebene Zeichenmaschine mindestens für einen Teil seiner Kompositionsarbeit verwendet hat; andererseits war die Gestaltung der Agogik auf der Zeichenmaschine sicher nicht leicht realisierbar, und einige Passagen mit freier Tempogestaltung mußten demnach ohne Zuhilfenahme des gleichmäßigen Zeitrasters konstruiert werden. Hindemith, der davon überzeugt war, daß nur technische Sachkunde über das Wiedergabeinstrument eine ästhetisch wertvolle Komposition ermöglichen könne¹³⁷, wird sicherlich gemeinsam mit den Technikern der Firma Welte nach einer geeigneten Lösung gesucht haben. Genaue Untersuchungen der Strukturen auf der Rolle könnten – in Wechselwirkung mit den bereits gewonnenen Erkenntnissen über die Zeichenmaschine – vielleicht Aufschluß auch über das Verfahren geben, mit dem sie konstruiert wurden.

III Manipulation und Authentizität

Der eben zitierte Text Hans Haaß' führt uns noch einmal auf die Authentizitätsfrage zurück. Haaß zieht aus der mangelnden Präzision der Wiedergabe nämlich keineswegs die Konsequenz, daß der Rang des Welte-Mignon auch bei der Reproduktion des Spiels von Pianisten einzuschränken sei. Er sieht die Entwicklung des Welte-Mignon so:

»Das mechanische Klavier war für die Wiedergabe des persönlichen Spiels bedeutender Pianisten von Anfang an bestimmt und hat sich in dieser Richtung weiter entwickelt. Es ist daher begreiflich, daß bei der Konstruktion des Instrumentes die enorme Skala der Anschlagsnüancen und viele andere Ausdrucksmöglichkeiten der Pianisten besonders berücksichtigt werden mußten. Daneben war man gezwungen, gerade dem technischen Können vieler Spieler im Apparat einen größeren Platz einzuräumen. Es sollte die Reproduktionstechnik so konstruiert werden, daß sie dem Kraftaufwand der Finger bei Passagen, Trillern, Arpeggien usw. vollständig entsprach. Mit der vor Jahren erreichten Lösung dieser Aufgabe wurden den Möglichkeiten des Instrumentes gewisse Grenzen

137 Vgl. Paul Hindemith, *Zur mechanischen Musik*, in: Die Musikantengilde V, 1927, S. 155-159.

gesetzt, die allerdings nur in bezug auf die angestrebte objektive Musik hemmend wirken können. [...]«¹³⁸

Im Folgenden nennt Haaß als Beispiel, daß das Welte-Mignon unwillkürlich bei Oktavenpassagen und schnellen Akkordrepetitionen die Anschlagsstärke erhöhe. Man sehe daran, »wie sehr die technischen Funktionen der Maschine mit denen des Pianisten übereinstimmen«. Dieses führe auch bei der »rein sachlichen Musik« ungewolltermaßen zum »Eindruck eines Ausdrucks«.

Obwohl der Grundgedanke des Welte-Mignon darin bestand, die Tasten- und Pedalbewegungen genau zu reproduzieren und dadurch authentisch zu sein, schien der Gedanke, daß allein durch die Exaktheit der Reproduktion der Eindruck eines künstlerischen Spiels erzielt werden könne, unvorstellbar. Vielmehr mußte das Wiedergabeinstrument selbst die Eigenschaften eines guten Pianisten verkörpern. Nach Hagmann, auf dessen Ausführungen zu diesem Problemkreis hier verwiesen sei, gehörte somit auch ein gewisses Maß an technischer Unzulänglichkeit und Unvorhersehbarkeit des Klangergebnisses zu den notwendigen Eigenschaften eines guten Reproduktionsinstruments.¹³⁹ Insofern verlieren die mehr oder weniger großen Eingriffe in Details der Interpretation ihre dramatische Bedeutung. Der Anspruch, die persönliche Note eines jeden Interpreten genau wiederzugeben, wird dadurch nicht berührt.

Inwieweit diese Erkenntnis, die, wie Hagmanns Ausführungen zeigen, nicht ganz neu ist, Rückwirkungen auf unser in der Einleitung entworfenes Bild des Interpretationskunstwerks (und somit auch auf den analytischen Zugriff) haben sollte, bleibe dahingestellt. Wir haben hier bewußt die zukunftsweisenden Elemente der Welte-Mignon-Aufnahme als Kunstwerk hervorgehoben, um eine moderne Interpretationsästhetik und eine auf *alle* Interpretation des 20. Jahrhunderts wenigstens potentiell anwendbare Analysemethodik zu entwickeln. Insofern bleibt für uns die vom Künstler nicht autorisierte Manipulation ein Problem, das die Authentizität bedroht und stets reflektiert werden muß.

138 Hans Haaß, a. a. O. S. 352.

139 Hagmann, S. 177-196. Siehe auch oben S. 32, Fußn. 35.