

Das mechanische Instrumentarium der Nostalgie

Gedanken zur literarischen und musealen Präsenz von Reproduktionsklavieren

Jörg Holzmann

»Player piano rolls are a charming and nostalgic addition to any vintage-inspired decor. These intricately designed rolls not only evoke a sense of musical history but also make for eye-catching decorative pieces. Whether displayed in a decorative bowl, framed as wall art, or arranged atop a vintage piano, player piano rolls add a touch of old-world elegance to any space. Their colorful labels and intricate perforations stand as a testament to the craftsmanship of a bygone era, making them the perfect conversation starter in any room. Vintage player piano rolls are not just a nod to the past, but also a stylish way to infuse a space with a sense of musical heritage and timeless appeal.¹

Dieser kurze Text auf einer Homepage mit Tipps zur Raumausstattung empfiehlt Notenrollen (oder Klavierrollen)² als nostalgische Zutat für die Einrichtung eines »vintage«-inspirierten Heims. Dass diese Rollen ursprünglich nicht hergestellt wurden, um dekorativ in einer Schale angerichtet zu werden oder als Tapetenersatz zu dienen, versteht sich von selbst, und dass die Anordnung der Löcher im Papier nicht nach ästhetischen, sondern nach funktionalen Kriterien erfolgte, liegt ebenfalls auf der Hand. Nicht zu leugnen ist aber, dass Notenrollen ein beredtes Zeugnis für die Eleganz und Kunstfertigkeit einer vergangenen, oftmals sogar als untergegangen empfundenen Ära darstellen. Ob sie beim Rezipienten wirklich einen Sinn für die Geschichte der Musik hervorrufen, mag dahingestellt bleiben, zweifelsohne aber sprechen sie alle fünf Sinne ganz unmittelbar an und vermögen einen ganzen Raum zu erfüllen mit Klängen, Gerüchen und Erinnerungen. Aufgrund ihrer multisensorischen Anlage sind Notenrollen und die zu ihrer Wiedergabe benötigten mechanischen Musikinstrumente wie Selbstspielklaviere und Reproduktionsflügel ganz

1 <https://www.recreatetvintagehome.com/shop/p/vintage-player-piano-roll>

2 In der deutschsprachigen Literatur sind beide Namen aufzufinden, wobei die Bezeichnung *Notenrolle* überwiegt. Im englischen Sprachraum wird hingegen ausschließlich der Terminus *piano roll* verwendet.

besonders intensive Nostalgie-Trigger. Unter Umständen hatte der Adressat dieser inzwischen ebenfalls der Vergänglichkeit zum Opfer gefallenen Website ein solches wie von Geisterhand bewegtes Klavier schon einmal im Museum gesehen, ohne sich dessen Funktionsweise jedoch genau erklären zu können. Die Erläuterung, was es mit einem solchen Instrument auf sich habe, soll an dieser Stelle H.G. Wells, der sich bekanntermaßen auf (literarische) Zeitreisen versteht, überlassen werden.

»Ein Pianola [...] war eine Art Klavier, dessen Hammer mittels perforierter Rollen in Bewegung gesetzt wurden, und [es] diente dem Gebrauch von Leuten, die weder Noten lesen konnten noch geschickt genug waren, richtig mit den Händen Klavier zu spielen.«³

Abb. 1: Junge Frau spielt einen Pianola-Vorsetzer an einem Flügel. New York 1898 (Bildquelle: Rex Laswon, *The Pianola Institute*)



Das Pianola (Abb.1), auch *Player Piano* genannt, entstand um 1895 und erlebte seine Blütezeit in den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts. Als automatisiertes Musikinstrument ermöglichte es auch ungeschulten Nutzer:innen, komplexe Klavierstücke abzuspielen. Vielfältige Werbekampagnen zeugen von dem neuen Markt, der sich damals entwickelte. Die verlockende Aussicht, ohne Vorkenntnisse im Notenlesen oder zeitaufwändiges Üben der Klaviertechnik eine hochkarätige Musicalität

³ Wells, Herbert George: *Der Traum*, Berlin, Wien, Leipzig: Paul Zsolnay Verlag 1927, S. 160f.

erlangen zu können, wurde zu einem wichtigen Marketingargument, insbesondere für zahlungskräftige Amateure.⁴ Ursprünglich eine Modellbezeichnung der Aeolian Company, ist das Wort »Pianola« mittlerweile als Deonym für das fußbetätigtes Selbstspielklavier an sich in den allgemeinen Sprachgebrauch sowie den musikwissenschaftlichen Fachwortschatz eingegangen.⁵ So besitzt beispielsweise auch die von Marlene Dietrich verkörperte »fesche Lola« nicht einfach nur irgendeinen selbstspielenden Klaviervorsetzer, sondern singt unmissverständlich: »Mich liebt ein jeder Mann, doch an mein Pianola, da laß' ich keinen ran!«⁶ Ganz anders Fanny aus H.G. Wells' weiter oben bereits zitiertem Roman *Der Traum*. Der Erzähler berichtet von einem Augenblick zweisamen Musizierens und der nostalgischen Vergegenwärtigung einer vergangenen Zeitspanne anhand der Akkumulation musikalischer Repertoirekenntnis:

»Als wir genug geschwatzt hatten, führte sie mich zu ihrem Pianola, ich suchte mir unter den vorhandenen Rollen ein Stück von Schumann heraus [...] und hatte nun die Freude, es unter Fannys Anleitung selbst spielen zu können. Diese Pianolas waren ganz leicht zu handhaben. Bald konnte ich mit bewußtem Ausdruck darauf spielen. Fanny lobte meine rasche Auffassung [...], dann setzte sie sich zu mir, und wir stellten fest, daß wir in den zwei Jahren der Trennung beide viel Musik kennengelernt hatten.«⁷

1. Die epistemische Relevanz mechanischer Musikinstrumente

Pianolas sind nicht bloß technische Kuriositäten vergangener Klangkulturen, sondern Medien mit epistemischer Relevanz. Ihre besondere Stellung resultiert aus ihrer Fähigkeit, Klang sichtbar, Technik hörbar und Geschichte erfahrbar zu machen. Somit sind sie potenziell Träger kultureller Nostalgie und heutzutage hauptsächlich außerhalb ihres ursprünglichen Funktionszusammenhangs in Museen und Sammlungen zu sehen. Mechanische Musikinstrumente markieren eine Übergangsphase zwischen handwerklich gespielter Musik und technisierten

4 Wolf, Rebecca: »Player Pianos: Music Performances by Humans and Machines«, in: Marisa Pamplona/Rebecca Wolf (Hg.), *Material Authenticity of the Ephemeral*, München: Deutsches Museum Verlag 2025, S. 63–92, hier S. 76.

5 Zur Terminologie vgl. auch: Lawson, Rex: »Mechanische Musik oder musikalische Mechanik, Missverständnisse bei Pianola und Reproduktionsklavier«, in: Boje E. Hans Schmuhl/Ute Omonsky (Hg.), *Maschinen und Mechanismen in der Musik* (Michaelsteiner Konferenzberichte Bg. 69), Augsburg: Wißner 2006, S. 109–124.

6 »Ich bin die fesche Lola«, Musik: Friedrich Holländer, Text: Robert Liebmann, aus dem Film: *DER BLAUE ENGEL* (D 1930, R: Josef von Sternberg).

7 H.G. Wells: *Der Traum*, S. 228.

Klangmedien wie der Phonographenwalze oder dem Tonband. Als komplexe Artefakte vereinen sie technische Präzision, ästhetische Gestaltung und verborgene historische Tiefenschichten. In Museen werden sie als Teil einer auditiven Vergangenheit ausgestellt, deren Repräsentation nicht nur durch Klang, sondern auch durch Veranschaulichung von Materialität und Bewegung erfolgt. Damit stellen sie nicht nur klingendes Kulturgut dar, sondern auch epistemisch wirksame Objekte, die zur Reflexion über die Bedingungen von Produktion, Speicherung, Weitergabe und Wahrnehmung von Musik einladen. Nach Hans-Jörg Rheinberger sind »epistemische Dinge« einerseits Gegenstände, die in wissenschaftlichen Prozessen nicht bloß Funktionen erfüllen, sondern Wissen generieren. Andererseits sind sie »[z]eitlich und räumlich [...] Inscriptionen. Die Bewegung der Signifikation selbst, das Erzeugen von wissenschaftlichem Sinn und Unsinn, verwandelt jedes angenommene Signifikat — als Resultat einer strukturellen Notwendigkeit — immer wieder in einen Signifikanten.«⁸ Mechanische Musikinstrumente erfüllen genau diese Anforderung: Ihre Funktionsweise ist transparent, sichtbar und gegenständlich nachvollziehbar. Lochstreifen, Walzen, Bälge oder Zahnräder lassen sich beobachten, analysieren und historisieren. Sie verkörpern und visualisieren Wissen über die Entstehung von Musik, das sich nicht auf Notenschrift reduzieren lässt, sondern sich im Zusammenspiel von Materialien und Bewegungsabläufen artikuliert. In späteren Reproduktionstechnologien – etwa der Schallplatte oder der digitalen Audiodatei – ist die Hervorbringung des Klangs weniger augenfällig greifbar. Mechanische Musikinstrumente hingegen machen das Verhältnis von Klang und Träger, von Technik und Ästhetik transparent. Beispielhaft ist die Notenrolle eines Pianolas: Sie ist ein maschinenlesbares Skript, dessen Perforationen als Steuerzeichen für Tonhöhe, Dauer und Lautstärke fungieren. Sie ist weder Partitur noch Aufzeichnung im heutigen Sinne, sondern Vergegenständlichung eines algorithmisch gesteuerten Klängschemas. Der epistemische Wert solcher Objekte liegt in ihrer analogen Verdeutlichung musikalischer Codierung durch jene in die Papierrolle gestanzten Löcher, und so fällt uns, Ludwig Wittgenstein zufolge, »wenn wir über unser Gefürtwerden durch Zeichen nachdenken, sofort ein Mechanismus von der Art des Pianolas ein [und wir] könnten den Ausdruck gebrauchen, das Pianola läse die Perforierungen der Rolle herunter«.⁹ Wolfgang Ernst spricht in diesem Zusammenhang von einer Chronopoetik. Diese lasse »weder die Materialität und

8 Rheinberger, Hans-Jörg: »Experimentalsysteme, Epistemische Dinge, Experimentalkulturen. Zu einer Epistemologie des Experiments«, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 42 (1994), H.3, S. 405–417, hier S. 414.

9 Wittgenstein, Ludwig: Betrachtungen zur Musik. Aus dem Nachlass zusammengestellt und alphabetisch geordnet von Walter Zimmermann auf der Basis der Transkriptionen des Wittgenstein-Archivs an der Universität Bergen, Berlin: Suhrkamp 2022, S. 73.

Technik des Klangs außer Acht noch dessen kognitive und epistemologische Dimension. Klang ist nicht allein ein musikwissenschaftlicher Gegenstand, sondern erweist sich als eine Erkenntnisform des Dynamischen.¹⁰ Auch mechanische Musikinstrumente sind »Zeitmaschinen«, nicht nur im metaphorischen Sinn, sondern in ihrer realen Konstruktion zeitlicher Abläufe durch Technik. Der epistemische Wert dieser Instrumente liegt darin, dass sie nicht abstrakt, sondern sinnlich und konkret erfahrbar machen, auf welche Weise Musik medial codiert ist.

Abb. 2: Werbung für das Gulbrandsen Registering Piano (Bildquelle: Saturday Evening Post, 17. Oktober 1925, S. 192)



Das Pianola und seine Verwandten befinden sich in einem medientechnisch interessanten Zwischenbereich, sie stellen ontologisch hybride Klangapparate dar.

¹⁰ Ernst, Wolfgang: Im Medium erklingt die Zeit: Technologische Tempor(e)alitäten und das Soziale als ihre privilegierte Erkenntnisform. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2015, S. 14.

die menschliche Aktivität mit mechanischer Steuerung verbinden. Diese Hybridität wirft Fragen nach Autorschaft und Performanz auf: Wer ›macht‹ die Musik – Komponist:in, Rollenstanzer:in, Spieler:in oder Maschine? In der Praxis ist es ein Zusammenspiel. Das Pianola etwa ermöglicht es Laien, virtuos zu spielen, ohne über instrumententechnisches oder interpretatorisches Handwerkszeug zu verfügen (Abb.2). Doch gleichzeitig verlangt es körperliche Aktivität (Treten der Pedale) sowie geistige Aufmerksamkeit (Dosieren der Regler). Die Frage lautet also: Wo sitzt das musikalische Wissen? In der Rolle? Im Körper? Im Gerät? Das Kunstspielklavier problematisiert so die Idee des souveränen musikalischen Subjekts und macht die ›Arbeitsteilung‹ zwischen Mensch, Medium und Maschine sichtbar. Nach Wittgenstein kann der »Mensch, der nach Noten spielt [...], dann auch als eine Spielmaschine aufgefasst werden [und] wir können uns auch eine Spielmaschine denken, die das Musikstück von den gewöhnlich gedruckten Noten ›herunterläse«.¹¹ Diese Reziprozität ist Teil des epistemischen Potenzials der Notenrolle. Gerade durch diese Ambivalenz zwischen Automatismus und Handwerk ermöglichen die mit ihr verbundenen Reproduktionsvorrichtungen eine reflexive Position gegenüber einem Musikbegriff, der weder ausschließlich geistiges Werk noch bloße Aufführung ist, sondern ein technisch vermitteltes kulturelles Verfahren in den Mittelpunkt stellt. Was mechanische Musikinstrumente einzigartig macht, ist ihre Fähigkeit, den Weg (Technologie) und das Ergebnis (Klang) in ästhetischer Gleichzeitigkeit erlebbar zu machen. Wo moderne Medien das Technische verborgen, machen mechanische Musikinstrumente es zum Gegenstand sinnlicher Erfahrung: Die sich drehende Walze, der pumpende Blasebalg, die sich wie von selbst bewegenden Tasten erzeugen eine Form der ›auditiven Sichtbarkeit‹.

»Im gleichzeitigen Entstehen von ›neuen Sichtbarkeiten‹ und Medien der Sichtbarmachung als materiell-diskursiven Entitäten schließen sich die Medien nicht ab, sondern erweitern sich auf das Mögliche hin. Der Aspekt einer nur im Sinne radikaler Komplexitätsreduktion heuristisch auflösbaren Verschränkung von Medientechnologien und Wissensproduktionen wird mithin am ›epistemischen Bild, das sichtbar macht‹ sinnfällig.«¹²

Notenrollen verweisen in ihrer protodigitalen Wesenheit bereits auf künftige Medienentwicklungen, zugleich entstehen die Töne sichtbar aus Bewegung, aus Zahnrädern, Bälgen und Luftzügen. Diese Erfahrungsweise ist eng verbunden mit ästhetischer Bildung im musealen Kontext, in dem sich »Sichtbarkeitsoptionen herausbilden, die in beinahe nostalgisch zu nennender Hinwendung an das ›realistisch an-

¹¹ L. Wittgenstein: *Betrachtungen zur Musik*, S. 69.

¹² Scholz, Sebastian: *Epistemische Bilder. Zur medialen Onto-Epistemologie der Sichtbarmachung*, Bielefeld: transcript Verlag 2021, S. 231.

mutende Bild« den Oszillationsraum von Darstellbarem/Undarstellbarem neu zur Verhandlung bringen».¹³ Das Publikum lernt nicht nur, Musik zu hören, sondern sie technisch zu denken. Der Ausstellungsraum wird zum Dispositiv der Sichtbarmachung von Unwiederbringlichkeit, indem das kulturelle Wissen über Musik ästhetisch erfahrbar und medienarchäologisch vielgestaltig aufbereitet wird: »[t]o evolve histories of technologies, apparatuses, effects, images, iconographies, and so forth, within a larger scheme of reintegration in order to expand a largely ignored aspect of conventional history«.¹⁴ Pianolas entfalten im Museum gerade durch ihre Differenz zum Heute eine melancholische Erkenntnisdimension: Sie zeigen, dass Musik einst anders gedacht, gemacht und gehört wurde und dass in der Online-Welt die ehemals prägende *Hapsis* des Instrumentengebrauchs weitestgehend fehlt. In einer ›Kultur der Wiederholung‹ werden auch historische Instrumente als medienästhetische Kritik inszeniert.¹⁵ Mit Friedrich Kittler lässt sich diese Sicht erweitern, da er Medien als technische Apparate begreift, die nicht nur Informationen speichern, sondern auch das Subjekt formen und zugleich entsubjektivieren: »numbers and figures become (in spite of romanticism) the key to all creatures.«¹⁶ Das Pianola bewahrt musikalisches Gedächtnis mechanisch, entfremdet aber den menschlichen Interpretationsprozess und erzeugt so eine mediale Erinnerung, die zugleich Technik und Verlust bedeutet. In Museen werden mechanische Musikanstrumente nicht nur als technische Objekte, sondern auch als Träger kultureller Emotionen inszeniert. Dabei stellt sich die Frage, ob Nostalgie lediglich ein Nebeneffekt der historischen Präsentation ist oder selbst zur kuratierenden Strategie wird. Die museale Atmosphäre, das Erleben von Bewegung und Klang, das sichtbare Altern der Materialien – all dies fördert eine empathische Annäherung an eine vergangene Kulturtechnik. Nostalgie wirkt hier nicht als bloße Rückwärtsgewandtheit, sondern als produktiver Zugang zur Mediengeschichte. Gerade in einer zunehmend virtuellen Musikkultur erscheint die mechanische Musikanstrumentensammlung als Gegenmodell: ein Raum, in dem Musik wieder sichtbar, fühlbar und technisch durchschaubar wird. Einige Exponate sind sogar organologisches Objekt und musikalisches Trägermedium zugleich. Alte Musikanstrumente fungieren nicht nur als Klangquelle, sondern auch als Medien, die kollektive Erinnerung und kulturelle Identität vermitteln. Unter ihnen nimmt das Pianola eine besondere Stellung ein. Die Eigenschaft, Musikrollen abzuspielen, erlaubt eine Reproduktion anders nicht zugänglicher Klangwelten, die zugleich von Erinnerung und Entfremdung geprägt ist. Die-

13 Ebd., S. 234.

14 Zielinski, Siegfried: Deep Time of the Media, Cambridge: MIT Press 2006, S. ix.

15 Vgl. hierzu v.a.: Schrey, Dominik: Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2017.

16 Kittler, Friedrich: Gramophone, Film, Typewriter, in: October Vol. 41 (Summer 1987), S. 101–118, hier S. 118.

ses Spannungsfeld zwischen technischer Reproduktion und emotionaler Erfahrung macht das Pianola nicht nur zum idealen Untersuchungsgegenstand für medien-theoretische Analysen, sondern auch für eine literaturwissenschaftliche Spurensuche.¹⁷

2. Selbstspielende Klaviere auf der Bühne der Literatur

2.1 Ästhetisierung der Reglosigkeit im musikalischen Schrein

Wenn man sich dem Phänomen der durch ein selbstspielendes Klavier hervorgerufenen Nostalgie in der Literatur annähern möchte, darf natürlich ein Blick zum Großmeister der Suche nach vergangenen Zeit nicht fehlen, und es verwundert nicht, dass man in Marcel Prousts zeitlosem Jahrhundertwerk *À la recherche du temps perdu* fündig wird. Mehrmals erwähnt der Autor das Instrument in unterschiedlichen Zusammenhängen, bezeichnenderweise aber fällt das erste Auftreten des Instruments in den letzten Abschnitt, der Vinteuil und dessen fiktiven Kompositionen gewidmet ist.¹⁸ Im Gegensatz zum Gebäck aus der berühmten Madeleine-Episode, in der eine »mémoire involontaire« durch einen Geschmack ausgelöst wird, bietet das Reproduktionsklavier einen technisch erzeugten und somit kontrollierbareren Zugang zur Erinnerung. Laut Andreas Meyer ist Musik im Gegensatz zu weiteren Reizen, »denen Proust eine spontane Glückserfahrung zuschreibt, nicht grundsätzlich nur momenthaft und flüchtig. Als überlieferungsfähige Kunst kann sie [...] Anspruch auf Dauer erheben.«¹⁹ Die Musik eines bestimmten Moments wird durch das Instrument »vergegenwärtigt« und somit zeitlich unabhängig von ihrer ursprünglichen Entstehung erfahrbar gemacht. Allerdings bleibt diese technische Illusion der Nähe zur Vergangenheit nicht unumstritten. So weist Robert Philip darauf hin, dass die Reproduktionsklaviere trotz ihrer Raffinesse selten die natürliche Klangqualität oder den stilistischen Feinsinn eines echten Pianisten vollkommen einfangen. Die Technik simuliere, ersetze aber nicht die lebendige Kunst des Spiels.²⁰ Trotz dieser Einschränkungen steht das Reproduktionsklavier in Prousts Werk als machtvolleres Symbol für das menschliche Bedürfnis, flüchtige

¹⁷ Vgl. hierzu auch: Björkén-Nyberg, Cecilia »The Player Piano and the Edwardian Novel«, Farnham: Ashgate 2015.

¹⁸ Vgl. Nattiez, Jean-Jacques: Proust musicien, Montreal: Les Presses de l'Université de Montréal 2024, S. 65.

¹⁹ Meyer, Andreas: »Fixierung des Flüchtigen? Zum Musikbegriff bei Marcel Proust«, in: Reiner Speck/Michael Maar (Hg.), Marcel Proust. Zwischen Belle Époque und Moderne, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 126–141, hier S. 136.

²⁰ Vgl. Philip, Robert: Performing Music in the Age of Recording, Yale University Press 2004, S. 30–34.

Augenblicke festzuhalten. Für den Erzähler ist Albertine schon lange nicht mehr die unerreichbare und freche Radfahrerin, die er am Strand von Balbec getroffen hat. Während sie in seinem Zimmer das Pianola ›bedient‹, bewundert dieser das Bild, das Albertines lebhaftes Haar, eingerahmt von imposanten ›Möbelstücken‹ wie dem mechanischen Klavier und einem Bücherregal, ergibt. Er kommt auch nicht umhin, ihre schönen Beine, die zuvor die Pedale eines Fahrrads getreten hatten, nun zu bestaunen, wie sie sich elegant und abwechselnd auf den Pedalen des Pianolas bewegen. Die Musik verliert hier ihren sozialen und performativen Charakter – ein typischer Kunstgriff bei Proust – und wird zur Projektionsfläche für kognitive und imaginative Prozesse.²¹ Albertine tritt nicht als Interpretin in Erscheinung. Ob sie überhaupt aktiv in den Ablauf eingreift, was bei einem Kunstspielklavier im Gegensatz zum reinen Reproduktionsflügel in der Realität zwar nicht unabdingbar, aber doch einigermaßen erforderlich wäre, bleibt offen. Proust betont damit die Abwesenheit einer personellen Instanz in der medialen Vermittlung der Musik und stellt damit zugleich eine Nähe zur literarischen Rezeption, zum individuell vollzogenen Lesen her.²²

Prousts Erzähler verbindet die Hoffnung auf technologische Überwindung der Zeit mit einer dichterischen Vorstellung vom Wiedererleben der Vergangenheit. Die musikalische Wiederholung dient dabei als Erkenntnisinstrument, ein Vorgang, den Adorno als »strukturelles Hören« beschrieben hat.²³ Doch dieser intellektuelle Zugriff ist ambivalent: Hat der Rezipient das Stück einmal durchdrungen, verliert es seinen Reiz. Diese Enttäuschung leitet eine folgenschwere Erkenntnis ein: Die changierende Qualität der Musik, ihr semantisches Schweben bei mehrfacher Rezeption, ist identisch mit dem flüchtigen Charakter Albertines. Albertine wird somit nach dem Modell der Musik konzipiert – oder umgekehrt: die Musik nach dem Modell ihrer Unverfügbarkeit. Proust sakralisiert die Szenerie des Pianola-Vortrags zum »erleuchtete[n] Schrein, [zur] Krippe für diesen musizierenden Engel, für ein Kunstwerk, [...] das sich gleich danach in holdseliger Magie aus seiner Nische herausbegeben und seine kostbare, rosige Substanz meinen Küsselfen darbieten würde.«²⁴ Doch die Konsequenz dieser Ästhetisierung ist fatal: Albertines Augen erscheinen wie »mauvefarbene Seidenflügel eines unter Glas gebetteten Schmetterlings«²⁵, eine makabre Metapher des Konservierten, die mit Walter Benjamins Idee des »dialektischen Bildes« korrespondiert – jenem Bild,

²¹ Vgl. J.-J. Nattiez: Proust musicien, S. 105–110.

²² Ebd., S. 108.

²³ Vgl. Adorno, Theodor W.: Einleitung in die Musiksoziologie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, S. 193–201.

²⁴ Proust, Marcel: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, Bd. 5: Die Gefangene, Berlin: Suhrkamp 2024, S. 549.

²⁵ Ebd., S. 548.

das im Moment der Erstarrung seine geschichtliche Wahrheit preisgibt.²⁶ Das moderne Reproduktionsmedium Pianola wird mit der Ikonographie der Hl. Cäcilie überblendet – doch der versprochene ästhetische Trost bleibt aus. »Das fixierende Moment, für Proust noch Voraussetzung aller Kunst, begründet zugleich einen radikalen Zweifel an ihr.«²⁷

Die Reproduktion erweist sich für den Erzähler als kraftloses Surrogat gegenüber der lebendigen Erfahrung und produziert keine Erkenntnis, sondern Leere. Albertine wird zu einem unverwandt betrachteten Besitztum, einem »objet possédé, regardé avec indifférence, un bibelot ›merveilleusement patiné‹«²⁸, zu einem schön patinierten Nippes also.

2.2 Operation am offenen Pianola als postkoloniale Medienaneignung

In weitaus drastischeren Worten beschreibt Gabriel García Márquez in *Cien años de soledad* (1967) eine Operation der besonderen Art. Der fiktive Ort Macondo ist nicht nur Schauplatz für familiäre Verwicklungen und politische Allegorien, sondern auch eine Bühne für die Ankunft der Moderne in Lateinamerika. Zusammen mit allerlei weiteren Luxusgütern aus der ›alten Welt‹ erreicht Macondo zu einem historisch nicht näher definierten Zeitpunkt eine »wunderbare Erfindung, die das Dorf in Staunen und die Jugend in Jubel versetzen sollte: das Pianola.«²⁹ In diesem Kontext erscheint das Instrument als technisches Artefakt, das eine zentrale symbolische Funktion übernimmt. Seine Einführung markiert einen Schnittpunkt zwischen aufführungspraktischer Nostalgie und postkolonialer Selbstermächtigung durch kulturelle Aneignung. Aus medienhistorischer Sicht thematisiert García Márquez am Beispiel des Pianolas die schwindende Dominanz der Live-Performance von traditioneller Musik, die im 20. Jahrhundert mit dem Aufkommen von Tonträgern verstärkt wahrnehmbar wurde und vor allem in ruraleren Kulturen für Irritationen sorgte. Aus postkolonialer Perspektive verkörpert das Pianola nicht nur den Import der europäischen Klangkultur, sondern auch die Möglichkeiten ihrer Subversion und Umdeutung. Das Pianola erscheint als ein geheimnisvoller Automat, hinter dessen Treiben die Bewohner des abgelegenen Ortes eine über sinnliche Macht vermuten. Sie nähern sich ihm aber nicht ängstlich, sondern neugierig und unter Zuhilfenahme anderer technischer Errungenschaften, mit denen sie sich bereits vertraut machen konnten: »José Arcadio Buendía war wie

26 Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982, S. 575.

27 A. Meyer: Fixierung des Flüchtigen, S. 141.

28 Joubert, Claude-Henry: *Le Fil d'or. Étude sur la musique dans À la recherche du temps perdu*, Paris: Librairie José Corti 1984, S. 47.

29 García Márquez, Gabriel: *Hundert Jahre Einsamkeit*, aus dem Spanischen neu übersetzt von Dagmar Plotz, Frankfurt a.M.: Fischer 2019, S. 78.

vom Blitz getroffen [...] wegen des selbsttätigen Klimperns der Pianolatasten, und sofort baute er dort Melquíades' Kamera auf, in der Hoffnung, eine Daguerreotypie des unsichtbaren Spielers zu bekommen.«³⁰ Das Familienoberhaupt reagiert nicht mit Ehrfurcht auf das Wunderwerk, sondern mit aktiver Aneignung, die noch weit über das Erstellen einer Daguerreotypie hinaus geht. Im Fortgang der Erzählung zerlegt er das Pianola, um den Sitz der Tonproduktion aufzuspüren. Der spanische Originaltext spricht sogar noch deutlicher von »destripó el pianola« – er weidete das Instrument aus. Die Wahl des Verbs evoziert nicht nur Neugier, sie ist vielmehr Ausdruck einer aggressiven Suche nach ›anatomischen Erkenntnissen‹. Die vermeintlich passive Rezeption kolonialer Technologie schlägt hier um in eine symbolische Reconquista.³¹ Die Technik wird nicht konsumiert, sondern umcodiert, was der prinzipiellen Logik des magischen Realismus entspricht, das Wunderbare nicht zu erfinden, sondern im Alltag zu entdecken. Moderne Objekte verlieren ihre Selbstverständlichkeit und werden zu Projektionsflächen kollektiver Imagination. Das Pianola, importiert aus dem globalen Norden, bringt neue kulturelle Codes mit sich, neue Hörgewohnheiten und neue Diskurse über Modernität. Da die Klavierbaufirma den Dorfbewohnern nicht zutraut, damit selbst zurande zu kommen, schickt sie einen italienischen Fachmann mit in die Provinz. Er soll »das Pianola zusammenbauen und stimmen, die Käufer in die Handhabung einweisen und ihnen die Modetänze zu den auf sechs Papierrollen gestanzten Musikstücken beibringen«.³²

Auch im realen Lateinamerika wurde der Import solcher Musikinstrumente oft mit urbaner, vermeintlich zivilisierterer Kultur assoziiert, während ländliche oder indigene Gemeinschaften diese Produkte mit eigenen Bedeutungen aufluden oder sie veränderten. Walter Mignolo spricht in diesem Kontext von der *colonial difference*: »Western expansion was not only economic and political but also educational and intellectual. The Eurocentric critique of Eurocentrism was accepted in former colonies as ›our own‹ critique of Eurocentrism.«³³ Diesen Zirkelschluss unterläuft Buendía und findet mit dem Eingriff in das zentrale System des Pianolas seinen eigenen Weg, sich der kulturellen Okkupation durch die europäischstämmigen Städter zu widersetzen. Darüber hinaus bleibt das vermeintlich perfekt funktionierende Musikinstrument wegen einer Fehlfunktion im kollektiven Gedächtnis Macondos präsent. In einem subtilen Seitenhieb erhebt García Márquez die intuitive Lebensweise

30 Ebd., S. 79.

31 Ospina Romero, Sergio: »Ghosts in the Machine and Other Tales around a ›Marvelous Invention‹«, in: Journal of the American Musicological Society 72 (2019), No. 1, S. 1–42, hier S. 3.

32 G. García Márquez: Hundert Jahre Einsamkeit, S. 78.

33 Mignolo, Walter D.: The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference, in: The South Atlantic Quarterly 101.1 (2002), S. 57–96, hier S. 63f.

der Dorfbewohner über die durchtechnisierte Welt des ›globalen Nordens‹: »José Arcadio Buendía löste zufällig ein verklemmtes Teil, und die Musik ertönte zunächst schwallweise und dann in einem Sturzbach verworrenen Noten. Auf die ohne Sinn und Verstand eingesetzten und wagemutig gestimmten Saiten einschlagend, spielten die Hämmer verrückt.«³⁴

Die Episode verknüpft das Instrument mit einer frühen Faszination für moderne technische Wunder. Die erste Kontaktaufnahme verhieß eine hoffnungsvolle Zukunft für den krisengeprüften Kontinent. In späteren Jahren wird das Pianola zur nostalgischen Chiffre, die an eine Phase der versuchten Transformation und an enttäuschte Erwartungen erinnert. Inzwischen ist das Instrument selbst zu einem Relikt jener Epoche geworden, und so lässt sich der subversive Umgang mit dem ausgefeilten musikalischen Reproduktionsmechanismus im Roman auch vor dem Hintergrund der neu erwachenden Rückbesinnung auf traditionelle, einheimische Werte lesen, die in Zeiten der Verunsicherung stets Hochkonjunktur hat: »In an allegory of Latin Americans' own cultural engagement with player pianos, José Arcadio Buendía rewired the mechanism, and in doing so reinvented and reinterpreted, even if unwittingly, the quotidian interface with its uncanny music.«³⁵

2.3 Debussys Geist und die Autorität entkörperlicher Meister

In Roberto Cotroneos Roman *Die verlorene Partitur* (1999) gerät die Hauptfigur, ein modellhafter Klaviersvirtuose, der – seinerseits eine Art der nostalgischen Reproduktion – Arturo Benedetti Michelangeli nachgebildet ist, in eine existentielle künstlerische Krise. Vor der Projektionsfläche der Suche nach einer (fiktiven) alternativen Coda zur *Ballade Nr. 4 f-Moll op. 52* von Frédéric Chopin entfaltet Cotroneo eine komplexe Reflexion über die dialektische Beziehung von Interpretation und Mechanisierung im musikalischen Kunstschaffen. In einer Schlüsselszene wird die Hauptfigur mit einem *Welte-Mignon* konfrontiert, einem Bechstein-Flügel mit eingebautem Reproduktionsmechanismus der Firma Welte & Söhne (Abb. 3).

Das Instrument befindet sich im Musikautomatenkabinett seines Freundes James, den der Erzähler als Kenner der Materie schildert, was beispielsweise dann zutage tritt, wenn jener berichtet, wie er zu seinem mechanischen Klavier gekommen sei: »Ich trat ganz zufällig in jenen Laden in Ludgate Hill, und da gab es [...] vergammeltes Zeug, bei dem es einem ganz schlecht werden konnte, aber ich wußte gleich, daß dieses verstaubte Möbel hier nicht bloß ein simples altes Klavier war.«³⁶

34 Ebd.

35 S. Ospina Romero: *Ghosts in the Machine*, S. 3.

36 Cotroneo, Roberto: *Die verlorene Partitur* [Orig. *Presto con Fuoco*]. Aus dem Italienischen von Burkart Kroeber, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 98.

Abb. 3: Bechstein-Welte-Mignon-Reproduktionsflügel, 98er Skala. (Bildquelle: Siegfrieds Mechanisches Musikkabinett, Marlis Steinmetz, Rüdesheim am Rhein.)



Der Hauptprotagonist verkörpert in mehrfacher Hinsicht den Gegenspieler zum Welte-Mignon-Flügel. Die technische Perfektion, die er durch exzessives Üben und die wiederholte Analyse von aufgezeichneten Interpretationen erreicht hat, führt nicht zur Erfüllung, sondern zum »notwendigen Scheitern der leidenschaftlichen Anstrengung zur Identität«.³⁷ Diese paradox erscheinende, aber allen ausführenden Musiker:innen nur zu geläufige Konstellation formulieren Adorno und Horkheimer verstehen: »Anstatt diesem Scheitern sich auszusetzen,[...] hat das schwache immer an die Ähnlichkeit mit anderen sich gehalten, an das Surrogat der Identität. Kulturindustrie endlich setzt die Imitation absolut.«³⁸ Der in der ersten Person erzählende Pianist aus Cotroneos *Die verlorene Partitur* empfindet sich als menschlichen Automaten, der in einer technisierten Welt seine kreative Subjektivität verliert. Seine Kunst wird zur bloßen Nachahmung mechanischer Perfektion, was einer existenziellen Krise gleichkommt, da er der Maschine, dem Reproduktionsflügel, trotzdem unterliegen muss. Das Welte-Mignon-System erscheint als posthumane Entität, wenn es die Einspielungen bereits verstorbener Vorbilder reproduziert. Claude Debussy hatte 1912 eine Auswahl seiner Solowerke auf Rolle

37 Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente, Frankfurt a.M.: Fischer 2019, S. 139.

38 Ebd.

eingespielt,³⁹ und James besitzt außer dem Instrument selbst die Aufzeichnungen von zwei der Préludes, was ihn in die Lage versetzt, Debussys Interpretation vom Flügel reproduzieren zu lassen. Der Erzähler würde gerne vermeiden zu hören, wie der Komponist »sich selbst gespielt hatte«, der bloße Gedanke daran macht ihm Angst, er »fürchtet die Autorität des Autors, die Macht dessen, der die ein für allemal richtige lectio festlegen kann«.⁴⁰ Diese Furcht lässt ihn die Grenzen seines Metiers empfinden, das letztlich nur nachschafft und »vorgegebene, von anderen geschriebene und nicht veränderbare Texte immer neu kommentiert«.⁴¹ Auch Ruggiero Leoncavallo, Schöpfer der *Cavalleria rusticana*, eines überaus häufig verkauften Werks auf Notenrollen, sprach von dem »Gefühl der Angst, wenn man sieht, wie auf dem *Welte-Mignon* das Spiel eines Künstlers reproduziert wird, den man gut kennt«.⁴²

Als technisch herausragendes Instrument ermöglicht es der Bechstein, nicht nur die musikalischen Noten, sondern auch dynamische Nuancen und Phrasierungen exakt aufzuzeichnen und wiederzugeben. Dennoch ist eine solche Wiedergabe nicht dasselbe wie eine persönliche Darbietung und so fungiert das *Welte-Mignon* im Roman als Verkörperung des Verlustes von Aura: Die lebensweltliche Erfahrung der Musik als unmittelbares, einzigartiges Ereignis bleibt aus. Die Maschine versinnbildlicht die Abstraktion von künstlerischen Schaffensprozessen. Die Technik wird im Roman zwar nicht ausschließlich dämonisiert, aber sie steht sinnbildlich für einen historischen Prozess, den Max Weber als »Entzauberung der Welt« bezeichnet.⁴³ Musik verliert ihren mystischen, auratischen Charakter; sie wird standardisiert, was es ermöglicht, sie in beliebiger Anzahl immer gleich zu vervielfältigen. Gegenüber dieser Austauschbarkeit erhebt sich im Roman ein anderes Prinzip: die sehnstüchtige, aber fruchtbare Rückwendung zur Vergangenheit als Akt der ästhetischen (Selbst-)Kritik und damit einhergehenden Einsicht. »Im Traum legte ich die Hände auf die Tasten, fast verlegen, wie ein kleiner Junge, der nicht spielen kann und sich als Konzertpianist gebärdet.«⁴⁴ Diese Form der Erinnerung verweist auf eine Zeit der kindlichen Unmittelbarkeit, in der Musik für den Erzähler noch nicht von Öffentlichkeit, Markt oder Wettbewerb okkupiert war. In dieser musikalischen Selbsterfahrung spiegelt sich eine zentrale Form von Nostalgie wider, die Svetlana Boym in Abgrenzung zur ›reflexiven‹ Nostalgie als ›restorativ‹,

39 Scheurer, André: »Das Welte-Mignon als Spiegelbild romantischer Interpretationskunst«, in: Christoph E. Hänggi (Hg.), *Wie von Geisterhand. Aus Seewen in die Welt. 100 Jahre Welte-Philharmonie-Orgel*, S. 167–187, hier S. 177.

40 R. Cotroneo: *Die verlorene Partitur*, S. 97.

41 Ebd.

42 Oesch, Hans: »Klingende Vergangenheit. Das Reproduktions-Klavier von Weite-Mignon«, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 14 (1959), S. 103–111, hier S. 103.

43 Weber, Max: *Wissenschaft als Beruf*, München: Duncker & Humblot 1919, S. 14.

44 R. Cotroneo: *Die verlorene Partitur*, S. 58.

beschreibt. Diese blickt nicht bloß zurückblickt, sondern setzt sich kritisch mit dem Verlust auseinander und nutzt ihn als produktive Quelle: »Restorative nostalgia manifests itself in total reconstructions of monuments of the past, while reflective nostalgia lingers on ruins, the patina of time [...].⁴⁵ Die Debussy'sche Interpretation nicht als vermeintlich alleingültige und somit exklusive Version des Stücks aufzufassen, sondern sie als die Möglichkeit zu begreifen, einen Blick in die Vergangenheit zu werfen und somit einen aufführungspraktisch einzigartigen Zugang zum Repertoire im Kontext seiner Entstehungszeit zu gewinnen, wäre eine Art, das Erlebnis im Sinne Hans Ulrich Gumbrechts zu begreifen. Nostalgie wäre dann kein Eskapismus, sondern ein »Rückgriff in die Tiefe der Zeit, in welcher die Präsenz vergangener Gegenwart« aufscheinen kann.⁴⁶

2.4 Die nostalgische Lust am Untergang

Elisabeth Büchles historischer Roman *Der Klang des Pianos* (2012) verwebt eine Liebesgeschichte mit kulturhistorischen Reflexionen über Technik, Erinnerung und Musik. Im Verlauf der Erzählung wird ein Pianola zu weit mehr als nur einem randständigen Instrument. Es fungiert als Symbol des Übergangs vom Handwerk zur Mechanisierung, von lebendigem Ausdruck zu standardisierter Reproduktion. Vor dem Hintergrund eines amourösen Abenteuers auf der Titanic setzt sich der Roman teils implizit, teils explizit mit grundlegenden Fragen nach dem Status der ›Kunst im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit‹ auseinander und berührt damit zentrale Theorien von Walter Benjamin, Aleida Assmann und Andreas Huyssen. Das Pianola wird zum Speicher des Klangs, zum Gegenbild menschlicher Nähe und schließlich zum melancholischen Denkmal einer untergehenden Epoche, die nicht zuletzt auch durch den untergehenden Luxusliner verdeutlicht wird. Das Pianola wirkt wie ein Gedächtnisautomat, indem es bewahrt, ohne zu erinnern, und spielt, ohne zu verstehen. In Assmanns Unterscheidung zwischen Speicher- und Funktionsgedächtnis entspricht das Pianola ersterem: einem Archiv, das Vergangenes zugänglich macht, aber nicht aktiv erinnert.⁴⁷ Es bewahrt Musik als technische Information, nicht als lebendige Erfahrung. Die distanzierte Mechanik verkörpert jene Form von Erinnern, die Huyssen als ›Erinnerung ohne Subjekt‹ bezeichnet, einen Prozess also, in dem das kulturelle Gedächtnis zunehmend über technische Medien statt über leiblich-soziale Praxis vermittelt wird.⁴⁸ Für Richard Martin, eine

45 Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books, 2001, S. 41.

46 Gumbrecht, Hans Ulrich: Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 33.

47 Vgl. Assmann, Aleida: Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München: C.H. Beck 1999, S. 133ff.

48 Vgl. Huyssen, Andreas: *Present Past: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford: Stanford U.P. 2003, S. 27.

der Hauptfiguren und seines Zeichens Klavierbauer bei der Firma Welte & Söhne aus Freiburg i.Br., steht das Pianola für die Vollendung handwerklicher Präzision, und so ist es vor allem die Funktionsweise des Objekts, die ihn fasziniert. Erst seine Begegnung mit der jungen Irin Norah Casey, die sich vor allem für die Musiker interessiert, die hinter einer Aufnahme stehen, führt ihm diese performative Metaebene vor Augen. Der Pianolaton wird zum Symptom einer entkörperlichten Moderne. Hier ist Benjamins Diagnose vom ›Verlust der Aura‹ zentral: In der technischen Reproduktion verliere das Kunstwerk seine Einmaligkeit und damit seine ›Echtheit‹. Auch den Roman durchzieht die Sehnsucht nach einer verlorenen ›Livehaftigkeit‹ der Wahrnehmung im Zeitalter maschineller Vermittlung, wie auch Andreas Huyssen sie beschreibt: »a reaction of formation of mortal bodies that want to hold in to their temporality against a media world spinning a cocoon of timeless claustrophobia and nightmarish phantasms and simulations.«⁴⁹ Das Pianola im Roman kann man mit Huyssen als ein Sinnbild des ästhetischen Überschusses alter Medien begreifen, der in der Retrospektive aufgeladen wird mit Bedeutung. Das katastrophale Ende der Jungfernfahrt der Titanic lässt nämlich auch ein medientheoretisches Gedankenspiel in eine andere Richtung zu. Wiederaufführungen von musikalischen Interpretationen mittels mechanischer Musikinstrumente scheinen sich durch deren weiter oben beschriebene epistemische Verfasstheit Benjamins Charakterisierung zu entziehen. Er behauptet, »[n]och bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt eines aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet.«⁵⁰ Während einige Exemplare der Notenrollen, die Claude Debussy für Welte aufgenommen hatte, mit dem Schiff versinken, lebte der Komponist noch und die Freiburger Firma befand sich auf dem Höhepunkt ihrer Notenrollenproduktion. Wenn nun alle Rollen untergegangen und die Matrize verloren wäre, so könnte Debussy die Stücke ohne größeren Aufwand erneut einspielen, und für Welte wäre die Vervielfältigung ein Leichtes. Die Wiedergabe von Debussys interpretatorischer Momentaufnahme in der Konstellation mit genau jenem Player Piano im konkreten Klangraum der Titanic ist aber unwiederbringlich verloren. Uwe C. Steiner bemerkt zwar einschränkend, »zur medialen Rettung der Wirklichkeit gehör[e] freilich mehr als ihre Aufzeichnung durch die Apparatur und die durch sie bewirkte Umformatierung der Wahrnehmung«,⁵¹ dennoch muss im Zusammenhang mit dem Kunstspielklavier darauf verwiesen werden, dass das musikalische Ereignis ohne die Apparatur gar

49 Huyssen, Andreas: *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York: Routledge 1995, S. 9.

50 Benjamin, Walter: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Dritte Fassung)«, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 471–508, hier S. 475.

51 Steiner, Uwe C.: »Eine gelungene Anmaßung?« – Die Aura der Reproduktion und die Religion des MediaLEN bei Walter Benjamin und Patrick Roth, hg. v. der Internationalen Walter Ben-

nicht erst existiert hätte, und somit eine eigene Entität darstellt und nicht ein »entstelltes Reales«⁵².

2.5 Außerplanmäßige Improvisation als Akt der Subversion

In Kurt Vonneguts dystopischem Debütroman *Player Piano* (1952) fungiert das Pianola als zentrales Symbol für eine durchautomatisierte Welt, in der Maschinen nicht nur die Arbeitskraft, sondern auch die Ausdrucksfähigkeit des Menschen übernommen haben. In diesem Kontext wird eine Szene zum Schlüsselmoment, in der Ed Finnerty in Begleitung des Hauptprotagonisten Paul Proteus eine Bar besucht und dort spontan auf einem Pianola spielt: »The saloon seemed deserted, but the air was filled with a painful clangor. [...] Finnerty sat at the player piano, savagely improvising on the brassy, dissonant antique. [...] The bartender stood respectfully at a distance from the frenzied pianist, afraid to interrupt.«⁵³ Er tut dies aber nicht mithilfe der vorgefertigten Rollen, sondern er improvisiert aus dem Stegreif. Damit widersetzt er sich der Logik des Instruments, das im Roman symbolhaft für die perfekte maschinelle Reproduktion steht. Finnerty ist eine ambivalente Figur. Als ehemaliger Chefingenieur war er Teil des industriellen Machtapparats, doch in seinem immer unberechenbareren Verhalten zeigt sich seine zunehmend nonkonforme Haltung, hervorgerufen von einem innerlich sich vollziehenden Bruch mit einem System, das er selbst aufzubauen half. Finnertys Improvisation lässt sich als subversiver Akt lesen, sie ist eine performative Geste, die den Primat der Automatisierung unterläuft. Sein Spiel ist Ausdruck eines Rests von Autonomie in einer Gesellschaft, in der Kreativität standardisiert und rationalisiert wurde. Mit der posthumanistischen Lesart von N. Katherine Hayles ließe sich die ganze Figur Finnertys als »rest subject« deuten: ein Subjekt, das in einem liminalen Raum an der Grenze technologischer Ordnung überlebt und dabei Residuen von Schöpferkraft und Selbstwirksamkeit bewahrt.⁵⁴ Er ist technologisch versiert, aber spirituell entwurzelt, und seine Improvisation ist der musikalische Ausdruck dieser Zerrissenheit. Nach Hendrikje Schauer ist »Widerstand [...] weder Angriff noch Verteidigung«,⁵⁵ und laut Gerhard Schwep-

jamin Gesellschaft 2003, <https://web.archive.org/web/2010626053614/www.iwbg.uni-dues-seldorf.de/Pdf/Steiner11.pdf>, S. 8.

⁵² Ebd.

⁵³ Vonnegut, Kurt: *Player Piano*, New York: Delacorte Press 1952, S. 91.

⁵⁴ Vgl. Hayles, N. Katherine: »Liberal Subjectivity Imperiled: Norbert Wiener and Cybernetic Anxiety«, in: Dies.: *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago: Univ. of Chicago Press, 1999, S. 84–112.

⁵⁵ Schauer, Hendrikje: »Adorno als Ästhetiker des Widerstands? Zu einer aktuellen Diskussion in Philosophie und Kulturwissenschaften«, in: Emmanuel Béhague/Hanna Klessinger/Amelia Valtolina (Hg.), *GegenWorte – GegenSpiele*, Bielefeld: transcript Verlag 2018, S. 15–36, hier S. 16.

penhäuser sind »[n]icht mitzumachen oder nicht ganz mitzumachen [...] für Adorno Ersatzstücke für den in der ›verwalteten Welt‹ nahezu unmöglich gewordenen Widerstand, der als die eigentliche Substanz des Moralischen firmiere«.⁵⁶ In diesem Sinne ist Finnertys Spiel eher ein verzweifelter Zwischenruf denn ›bewusster Widerstand‹.⁵⁷ Die Reaktion der Anwesenden fällt distanziert aus. Musikalische Improvisation, einst Inbegriff kulturellen Ausdrucks, erscheint in einem technokratischen Zeitalter als anachronistisch oder gar pathologisch. Der Mensch, der sich nicht in eine maschinelle Logik einfügt, wird zum Sonderling. Finnertys Verhalten, ebenso wie sein Alkoholismus und seine unstete Lebensweise, können als Symptome seiner tieferliegenden soziokulturellen Entfremdung gelesen werden. Seine Improvisation wirkt wie ein melancholischer Rückgriff auf eine Vergangenheit, in der Musik als unmittelbarer Ausdruck von Subjektivität galt.

Allerdings ist im Kontext des Romans, rund 30 Jahre nach der Blütezeit selbstspielender Klaviere verfasst, das Instrument selbst zu einem veralteten Objekt geworden. Es wird zum Sinnbild einer Ära, in der menschliches Können durch maschinelle (Re-)Produktion nicht nur entwertet, sondern auch erweitert wurde. Nicht wenige Kunstschauffende versprachen sich von der Verbindung zwischen Mensch und Maschine eine Bereicherung ihrer Ausdrucksmöglichkeiten, was auch aus Alexander Moszkowskis kunstphilosophischer Schrift *Das Pianola* (1911) hervorgeht:

»Man erblickt in dem Pianolisten recht einseitig ein Surrogat, einen Ersatzmann für den Virtuosen. Das ist er nun auch, und vorläufig mag die Definition auf ihn passen. Aber in fünfzig, in hundert oder zweihundert Jahren wird die Sache umgekehrt liegen. Dann wird der lebendige Fingerspieler ein Ersatz für den Pianisten geworden sein, ein großväterliches Überbleibsel aus einer Zeit, die noch sehr viel Zeit, sehr viel Geduld und sehr wenig Blick für die künstlerischen Möglichkeiten des Mechanischen besaß.«⁵⁸

Finnerty spielt das Pianola wie ein Klavier, »he does not allow the system that it represents to play him. His savage improvisation suggests that it is not too late for people to reclaim control of their lives«.⁵⁹ Sein ungeübtes, aber entschlossenes Spiel erzeugt beim Leser eine doppelte Nostalgie: die stille Trauer um den Verlust einer frühen, naiven Fortschrittsgläubigkeit sowie eine reumütige Bewunderung für die

⁵⁶ Ebd., S. 20.

⁵⁷ Pornschlegel, Clemens: »Constanze«, in: Andreas Bernard/Ulrich Raulff (Hg.): Theodor W. Adorno. *Minima Moralia* neu gelesen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 99–100, hier S. 99.

⁵⁸ Moszkowski, Alexander: »ZukunftsMusik«, in: Ders., *Das Pianola*, ein Beitrag zur Kunstphilosophie, Berlin: Schlesinger'sche Musikhandlung 1911, online unter <https://www.projekt-gutenberg.org/moszkows/100owund/chap216.html>.

⁵⁹ Marvin, Thomas: *Kurt Vonnegut: A Critical Companion*, Westport: Greenwood Press 2002, S. 38.

Technikskepsis Finnertys, der sein Unbehagen in musikalischer Insubordination sublimiert.

Eine ganz ähnliche Figur beschreibt Anthony Burgess. Bekannt vor allem durch seinen dystopischen Roman *A Clockwork Orange* (1962), verbindet er in seinem weniger beachteten Werk *The Pianoplayers* (1986) autobiografisch gefärbte Erinnerung mit kulturellen Reflexionen über Musik, Mechanisierung und Identität. Im Mittelpunkt steht die Figur Billy Henshaw, ein exzentrischer Stummfilmpianist, dessen Leben vom sozialen Abstieg aufgrund der Verdrängung seiner Musikpraxis durch die Technik geprägt ist. Erzählt wird die Geschichte von seiner Tochter Ellen, die im Rückblick ein Panoptikum aus Nostalgie, Erotik und Resilienz entstehen lässt. Die Figur des Billy Henshaw basiert erkennbar auf Burgess' eigenem Vater.⁶⁰ Ellen ist dabei eine typische unzuverlässige Erzählerin: Ihre Darstellung der Vergangenheit ist gefärbt von Ironie, Nostalgie und bewusster Inszenierung. In ihren Rückblicken verschmelzen subjektives Erleben und kulturelle Atmosphäre zu einer Erzähltextur, in der Musik zum Träger von Erinnerung wird.⁶¹ Musik durchzieht das Werk als strukturbildendes Prinzip. Burgess, selbst ausgebildeter Komponist, bildet seine Prosa mit »rhythmisichen Variationen, thematischen Wiederaufnahmen und improvisatorischer Leichtigkeit«.⁶² Das Pianola wird im Roman nicht explizit zum Antagonisten, sondern vielmehr zur stummen Kontrastfolie. Während Billy mit schwindender Kraft und zunehmendem Alkoholismus seine Kunst verteidigt, übernimmt die Technik die Bühne. Das Pianola, einst Wunderwerk der Mechanik, verkörpert die Rationalisierung der Kunst. In ihr spiegelt sich der kulturelle Wandel vom individuellen Ausdruck zur industriell produzierten Unterhaltung. Mit Irina Rajewsky lässt sich dieser Wandel aus literaturwissenschaftlicher Sicht als »Interferenz von Moderne und Postmoderne« deuten: Die Technik verspricht Fortschritt, erzeugt aber zugleich Entfremdung und Verlust.⁶³

Auf humorvolle Weise hatte der deutsche Schriftsteller und Filmemacher Hanns Heinz Ewers, dessen Künstlergeschichten häufig in exotischen Ländern angesiedelt waren, bereits 1913 die menschlichen Schwächen, wie den Hang zum Alkohol, gewissermaßen gegenüber der technischen Präzision von Maschinen verteidigt. In einer kurzen Erzählung aus dem Band *Indien und ich* spielt ein offensichtlich betrunkener »Herr Cosimir« in einem gehobenen Hotel in der damaligen Britischen Kolonie die zweite Ungarische Rhapsodie von Franz Liszt, während er von den Anwesenden für seine menschliche Fehlbarkeit bewundert wird:

⁶⁰ Vgl. Biswell, Andrew: *The Real Life of Anthony Burgess*, London: Picador 2006, S. 40–45.

⁶¹ Vgl. Tredell, Nicolas: *Critical Lives: Anthony Burgess*, London: Reaktion Books 2012, S. 88–91.

⁶² Aggeler, Geoffrey: *Anthony Burgess: The Artist as Novelist*, Cambridge: Cambridge U.P. 1979, S. 76.

⁶³ Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität. Begriff – Theorie – Analyse*, Stuttgart: Metzler 2002, S. 112–116.

»Sie sahen nur auf seine Hände, und die tanzten und hupften höchst vergnüglich auf der Klaviatur herum. Sie alle hatten zu Hause einen Phonograph, manche ein Pianola, der eine und andere sogar ein Orchestrion. Nun, was diese Instrumente konnten – das machte hier ein Mensch! Ein einzelner Mensch – war das nicht bewundernswert? Und er machte es, obwohl er augenscheinlich stark betrunken war. Gipfel des Genies!«⁶⁴

3. Das museale Nachleben des Reproduktionsklaviers

Das »Eindringen der Apparatur in die historische Medialität der Wahrnehmung hatte also das pneumatisch-natürliche Kontinuum erschüttert [und] zeigt sich nur mehr als Produkt metaphorischer Belehnung«.⁶⁵ Benjamins berühmter Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* markiert einen grundlegenden epistemologischen Bruch mit traditionellen Auffassungen von Kunst, Originalität und Gegenwart. Seine Diagnose: Die Möglichkeit, Kunstwerke technisch zu vervielfältigen – etwa mittels Fotografie, Film oder Schallplatte – »löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab [und] setzt [...] an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises.«⁶⁶ Die Aura, verstanden als »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«,⁶⁷ schwinde im Zeitalter der Reproduzierbarkeit. Doch was bedeutet dies für mechanische Musikinstrumente? Sie erscheinen als hybride Medien: Sie reproduzieren Musik – und sind doch selbst Unikate, kunsthandwerkliche Objekte mit hoher materieller Präsenz. Ihre Aura entsteht gerade nicht ausschließlich durch das klangliche Werk selbst, das sie wiedergeben, sondern durch ihre historische, technische und ästhetische Eigenart. In der musealen Präsentation solcher Instrumente erleben die Besucher:innen eine eigentümliche Umkehrung: Nicht das musikalische Werk hat Aura – sondern der Apparat. Dieser auratische Status des Apparats, seine ornamentale Komplexität, seine Materialität, evoziert ein besonderes Verhältnis zur Vergangenheit. Adorno warnt vor einer Standardisierung des Hörens durch industrielle Reproduktionstechniken, die musikalische Erfahrung entleeren und zu bloßem Konsum verflachen. Mechanische Musikinstrumente wie das Pianola erscheinen ihm exemplarisch für eine Scheinaktivität des Laien. Das Pianola diente in seiner historischen Realität vor allem einem: der Reproduktion bekannter Klavierstücke im gehobenen Privathaushalt, als Zeichen von Bildung und bürgerlicher Musikalität, ohne das Klavierspiel beherrschen zu müssen. Adornos Verdacht, dass Reproduktionsmedien

⁶⁴ Ewers, Hanns Heinz: »Der lustige Musikant«, in: Ders., Indien und ich, München: Georg Müller Verlag 1913, S. 119–125, hier S. 122.

⁶⁵ U.C. Steiner: Eine gelungene Anmaßung, S. 7.

⁶⁶ W. Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter..., S. 477.

⁶⁷ Ebd., S. 480.

die ästhetische Erfahrung zu nivellieren drohen, indem sie sie technisch verfügbar machen, verweist nicht nur auf die Gefahr einer Verflachung von Kunst. Die kultur-industrielle Reproduktion ist auch eine Antwort auf ein tiefes Bedürfnis nach Trost, nach Rückbindung, nach Vergangenheit. Das Pianola ließe sich in diesem Sinne als nostalgisches Versprechen lesen: Es inszeniert den Eindruck musikalischer Intimität und ersetzt diese zugleich durch eine leere Form. Adornos Kritik zielt auf den Verlust der ästhetischen Autonomie und der Subjektivität des Musikschaaffens. Die Pianist:innen würden ersetzt durch die Maschine, musikalische Leistung werde simulierbar. Adorno scheint die Bedienung eines Pianolas mit der Funktionsweise eines komplett selbstspielenden Reproduktionsklaviers annähernd gleichzusetzen, was zu verwässerten, wenn nicht gänzlich falschen Schlussfolgerungen führen muss. Sebastian Rose verortet »[d]as Kunstspielklavier [...] im Spannungsfeld von künstlerischem Klavierspiel und maschinenhafter Wiedergabe, musikalischer Elite und breitem Publikum, Kunst und Unterhaltung«.⁶⁸ Doch Adornos Kritik greift ebenfalls zu kurz, wenn man mechanische Musikinstrumente nicht als Ersatz, sondern als Reflexionsobjekte versteht. In musealem Kontext offenbaren sie nicht die Nivellierung des Ästhetischen, sondern die Geschichtlichkeit von Hörweisen. Die Reproduktion wird nicht als gegenwärtige Ideologie, sondern als historisches Phänomen ausgestellt – und gerade darin eröffnet sich ein reflexiver Zugang zur Geschichte der technischen Medialität von Musik. Die Besucher:innen blicken nicht in eine harmonische Vergangenheit, sondern auf ein technologisches Dispositiv, das eine andere Konzeption von Musik, Körper, Technik und Kultur sichtbar macht.

Diese Erfahrung kann – entgegen Adornos Skepsis – auch eine kritische Form ästhetischer Erkenntnis sein: Der Apparat offenbart die Bedingungen musikalischer Reproduzierbarkeit. Damit konvergiert die nostalgische Erfahrung mit Benjamins Forderung nach einem ›politischen‹ Zugriff auf Kultur: nicht durch Rekonstruktion, sondern durch die Dialektik von Nähe und Ferne, von Aura und Reproduktion. Das Pianola reproduziert Musik mechanisch, allerdings geht dadurch keineswegs die Einmaligkeit einer früheren Aufführung oder die unmittelbare Gegenwart des Künstlers verloren. Diese imaginierte und auch in zahlreichen Marketingstrategien⁶⁹ Anfang des 20. Jahrhunderts bemühte ›originale‹ Aufführung hat es nie gegeben. Das musikalische Endprodukt auf der Notenrolle ist ein Amalgam aus Einspielung, Aufnahme und Nachbearbeitung. Beteiligt sind also ein Pianist, mehrere Techniker und Musiksachverständige sowie eine Vielzahl an Beschäftigten in den unterschiedlichsten Abteilungen der Produktionsfirmen. Es ergab sich im Hinblick auf die Notenrolle also die paradoxe Situation, dass der Kapitalismus zwar

68 Rose, Sebastian: Die Wiederentdeckung des Kunstspielklaviers. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf ein vergessenes Instrument, Bielefeld: transcript 2024, S. 12.

69 Vgl. auch: Roquer González, Jordi: »Media discourses and marketing strategies in the advertising of the pianola«, Popular Music 40/1 (2021), S. 42–57.

»eine zunehmend verschärzte Ausbeutung der Proletarier« herbeiführte, nicht aber »die Herstellung von Bedingungen, die die Abschaffung seiner selbst möglich machen«.⁷⁰ Sobald die Pianist:innen ihre Interpretation ›abgeliefert‹ hatten, waren sie überflüssig. Dies traf aber keineswegs auf die Massen an Arbeiter:innen im weiteren Herstellungsprozess zu. In Leipzig stand beispielsweise durchschnittlich jeder dritte Arbeitsplatz in direkter Verbindung mit der mechanischen Musikinstrumentenindustrie. Ab den 1930er Jahren mussten zwar viele der kleineren Hersteller Konkurs anmelden und ein Großteil der Instrumente sowie der produzierten Notenrollen muss als verschollen oder zerstört gelten. Glücklicherweise haben sich jedoch bei privaten Sammler:innen und in Museen umfangreiche Bestände erhalten. Nicht nur ihr musikalischer Gehalt, auch ihr Äußeres macht Notenrollen dabei zu ansprechenden Objekten. Hierbei sind neben der Aufbewahrungsbox vor allem die mitunter äußerst aufwendig gestalteten Anfänge der Rollen zu nennen (Abb. 4).

Abb. 4: Anfang einer »Künstlerrolle«, Ludwig Hupfeld AG (Leipzig) T 50172, 88 Animatic T/Tri-Phonola, Edvard Grieg spielt sein eigenes Stück Erotik (Lyrische Stücke Op. 43 No. 5) (Bildquelle: Notenrollen für selbstspielende Musikinstrumente im Deutschen Museum. Katalog. Bearbeitet von Silke Berdux und Rebecca Wolf)



Meist wurden dort gedruckte Etiketten mit verschiedenen Informationen aufgeklebt. Diese enthielten den Namen der Interpretein oder des Interpreten, den Titel

⁷⁰ W. Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter..., S. 473.

des Musikstücks, gegebenenfalls die Satzbezeichnung und weitere musikalische Angaben. Auch die Produktionsfirma, mit wiedererkennbarem Schriftzug oder Emblem, sowie die Identifikationsnummern verschiedener Wiedergabesysteme und ähnliche technische Details durften ebenfalls nicht fehlen. Über diese zur korrekten Wiedergabe notwendigen Informationen hinaus sind häufig Lizenzmarken oder Stempel zu finden, die zum Distributionszeitpunkt rein markantilen Zwecken dienten, inzwischen aber in Sammlerkreisen ihren eigenen Wert besitzen. Von ganz besonderem optischem Reiz sind die u.a. von der Leipziger Firma Ludwig Hupfeld eingeführten Porträts, meist Zeichnungen, seltener auch Fotografien, welche die Pianist:innen in zeittypischer Kleidung und Pose abbilden und damit heute visuell zum nostalgischen Gesamtpaket beitragen. Zur Vermarktungsstrategie gehörten im Hause Hupfeld auch kleine Broschüren mit (nachgestellten) Fotografien der Aufnahmesessions und sogenannten Künstlerurteilen, die teils vorgefertigt, teils nachträglich personalisiert, teilweise aber auch individuell verfasst waren. Ein Blick in diese Werbeerzeugnisse zeigt, dass auch hier ein Hauch dessen, was man heute als Nostalgie bezeichnen würde, bereits ein fester Topos war. So empfand die spanische Pianistin Maria Cervantes die DEA, eines der Reproduktionssysteme der Hupfeld AG, als »eine wundervolle Zauberin. Offen für die Macht der Musik rufe sie den Charme bereits verstorbener Künstler hervor, wodurch man sich immer an sie erinnern könne.«⁷¹ Ferruccio Busoni, der für verschiedene Reproduktionssysteme aufnahm, verglich das *Welte-Mignon* mit dem damals ebenso neuen Medium des Films und sprach vom »Cinematograph[en] des Clavierlautes«.⁷² Ebenfalls einen optischen Vergleich wählte der Berliner Musikschriftsteller Max Olitzki 1907, als er die Notenrolle mit der Fotografie des Originalspiels gleichsetzte. Für ihn waren jene pianistischen Reproduktionen »eine Gedenkfeier der jüngst verstorbenen Meister [...], die in [ihm] die beneidenswertesten Zukunftsbilder erstehen ließ.«⁷³ Zwei Jahre später sollte Olitzki auch als Erfinder in Erscheinung treten und stellte sein Klavierbioskop vor:

»Bei der Aufnahme stehen nun beide Apparate beisammen, während in einer gewissen Entfernung der Künstler am Flügel sitzt. Er betritt das Podium, wie im Konzertsaal, setzt sich an den Flügel, beginnt das Spiel im Moment, wenn der Aufnahmeapparat zu laufen anfängt. Bei der Vorführung steht das Reproduktionsklavier

71 »El Dea es un prestidigitador maravilloso, el esta abierto para el dominio de la música. El evoca el encanto de todos los artistas, y que siempre el recuerdo de los ya difuntos.« SächsStA-L, 20903 Leipziger Pianofortefabrik Hupfeld-Gebr. Zimmermann AG, Nr. 004, Blatt 279 [Übers. J.H.].

72 Vgl. Elste, Martin: »Cinematograph des Clavierlautes«, in: Fono Forum 8 (2004), S. 40–44.

73 Olitzki, Max: »Künstler-Notenrollen«, in: Deutsche Instrumentenbau-Zeitung 8 (1907), N. 35, S. 77.

hinter der Projektionsleinwand, um den Klavierton von der Richtung, in der der Künstler spielt, ertönen zu lassen – und die Illusion ist eine vollkommene.«⁷⁴

Diese schlichte Beschreibung eines Aufnahmevergangens ist mehr als ein technisches Protokoll: Sie legt eine komplexe Konstellation aus Präsenz, Medialität, Ritual und Technik offen. Die Szene eröffnet eine Reflexion über die Bedingungen der modernen Kunst(re)produktion und die damit verbundene Transformation des musikalischen Kunstwerks. Im Zentrum steht der Künstler, der sich ›wie im Konzertsaal dem Instrument nähert. Dieser Gestus des öffentlichen Auftretens in einem privaten, medial vermittelten Raum verweist auf ein zentrales Motiv der Moderne: die Übersetzung von Live-Erlebnis in technische Reproduzierbarkeit. Benjamins Diagnose vom Verlust der Aura erhält hier eine spezifische Wendung: Der Künstler inszeniert die Aura nachträglich, simuliert die performative Situation eines Konzerts, obwohl keine Zuhörerschaft anwesend ist. Der Betreten des imaginierten Podiums wird so zu einer Geste der ›Re-Auratisierung‹, einer Rückeroberung von Präsenz im Zeitalter ihrer medialen Verflüchtigung. Gleichzeitig tritt das Technische in strenge Beziehung zur Kunst. Der Moment des Spielbeginns ist synchronisiert mit dem Einschalten des Aufnahmeapparats. Das künstlerische Ereignis wird getaktet, nicht aus Inspiration oder innerem Impuls heraus, sondern durch das Funktionieren einer Maschine. Damit verschiebt sich das epistemische Zentrum: Nicht der Künstler gibt den Takt vor, sondern das Medium. Die Kunst ist nicht mehr nur Ausdruck, sondern auch Teil eines technischen Systems, und der Pianist wird ein Glied in der Kette von Aufzeichnung, Speicherung und Wiederholung. Doch die Distanz bleibt zentral. Der Künstler sitzt räumlich wie symbolisch ›in einer gewissen Entfernung‹. Während »beide Apparate beisammen« stehen, bleibt der Mensch vom Maschinenverbund isoliert. Diese Trennung verweist auf ein Moment der Fremdheit, das die künstlerische Produktion im medialen Zeitalter durchdringt. Die Nähe der Geräte kontrastiert mit der einsamen Präsenz des Spielenden, der nicht für Menschen spielt, sondern für Mikrofone und Membranen. Bei aller futuristischen Begeisterung ist Olitzkis Projekt aber auch Ausdruck einer nostalgischen Sehnsucht: Der Versuch, die Gegenwärtigkeit der Konzertsituation zu rekonstruieren, zeigt eine kulturelle Unruhe gegenüber der Technisierung der Kunst. Indem der Künstler Rituale der Aufführung beibehält, entsteht ein melancholisches Verharren im Repräsentativen angesichts des real bereits deutlich wahrnehmbaren Medienumbrochs. Man könnte hier im Sinne Boyms wiederum von einer restorativen Nostalgie sprechen, die das Vergangene nicht nur erinnert, sondern performativ zurückholen will.

Olitzkis Projekt steht symptomatisch für die Verbindung aus technologisch motiviertem Fortschrittglauben und der Verehrung für Musiker und Musik der

74 »Klavierbioskope«, in: Deutsche Instrumentenbau-Zeitung 10 (1909), Nr. 29, S. 357.

Vergangenheit. Erst durch den Einsatz zukunftsträchtiger Technologien wurde der (akustische) Blick in die Vergangenheit ermöglicht, und dieser wurde ausgekostet. Denn das damals brandneue Verfahren, Musik anhand von Notenrollen zu reproduzieren, wurde nämlich keinesfalls verwendet, um ebenso neue Musik aufzuzeichnen. Eine Auswertung aller jemals bei der Leipziger Firma Ludwig Hupfeld AG eingespielten Künstlerrollen ergab, dass Frederic Chopin mit 249 Rollen weitaus am häufigsten aufgenommen wurde. Ludwig van Beethoven ist 164 Mal vertreten, gefolgt von Franz Liszt mit 157, Robert Schumann mit 123 und Edvard Grieg mit 102 Rollen.⁷⁵ Außer Letztgenanntem, der 1907 verstarb und somit auch selbst noch Notenrollen hatte einspielen können, stammten die zahlenmäßig führenden Komponisten alle aus dem vorangegangenen Jahrhundert. Die Aufnehmenden und die Aufgenommenen trennte somit meist mindestens eine Generation. Legt man heutzutage eine solche Rolle in die dafür vorgesehene Vorrichtung ein und versetzt den Mechanismus in Aktion, so wird man schon mit einer ganzen Reihe Nostalgie evozierender Sinneseindrücke konfrontiert, bevor der erste Ton überhaupt erklingen ist, und es sei auch der für seine unmittelbare Nostalgie evozierende Wirkung, mit der Musik aber gemeinhin nur marginal assoziierte Sinn des Geruchs erwähnt. Bei der Vorführung eines Stückes vermittels Notenrolle und Reproduktionsklavier kann das Publikum natürlich nicht die Musik selbst riechen, aber einige ihre Wiedergabe konstituierende Faktoren sind durchaus olfaktorisch wahrnehmbar und lösen in ihrer Eineindeutigkeit direkte Erinnerungsprozesse respektive Assoziationsketten aus. Der Notenrolle selbst haftet auch nach langer Lagerungszeit oder wiederholtem Einsatz noch der unverkennbare Geruch von Papier an, wie es in dieser Art nicht mehr hergestellt wird. Dazu kommt auch hier wieder lackiertes Holz bei den Backen und der im Hinblick auf Nostalgieauslöser gar nicht hoch genug einzuschätzende Rost an den Aufhängungen. Dieser hinterlässt auch auf der Papierrolle seine Spuren, setzt sich in den Ecken der Aufbewahrungsschachteln fest und wird als Geruch von jedermann sofort mit Alterungsprozessen in Verbindung gebracht. Die Schachteln, in denen die Notenrollen ausgeliefert wurden und in welchen sie sich größtenteils auch heute noch befinden, zeichnen sich ihrerseits durch eine ganz eigene ›Note‹ aus: eine Mischung aus Kartonage, Klebstoff und Schimmelsporen, wovon die ersten beiden vielleicht diffuse Assoziationen an Bastelmanualien aus der eigenen Kindheit hervorrufen, während letztere ganz aus sich selbst heraus für Vergangenheit und Vergänglichkeit stehen. Aufseiten des Instruments wären das gealterte Holz, sein Lack und die ebenfalls einen distinkten Geruch verströmenden Metallteile der Innenkonstruktion zu nennen. Diverse Schmierstoffe, die benötigt werden, um den pneumatischen Mechanismus in Gang zu halten, verströmen ebenfalls einen Duft, der in unserer nicht mehr mechanisch, sondern

75 Heise, Birgit: Die Künstlerrollen von Hupfeld (2020), online unter <http://www.hupfeld-leipzig.de/k%C3%BCnstlerrollen.html>.

elektronisch und digital dominierten Lebensrealität als Bote aus der Vergangenheit wahrgenommen wird. Alte Instrumente werden in diesem Sinn zu symbolischen Resonanzkörpern, und zwar nicht, weil sie besser klingen, sondern weil sie das Hören eines anderen Klangs ermöglichen. Laut Rose lässt sich der heutige mediale Umgang mit Musik in aktive Ausübung und passive Wahrnehmung unterscheiden:

»Diese zweigeteilte Medienpraxis bildete eine fundamentale organologische Dichtomie aus: Sie entspricht historisch dem Unterschied zwischen Musikinstrumenten auf der einen und den sogenannten mechanischen Musikinstrumenten (bzw. Musikwerken, Musikautomaten etc.) auf der anderen Seite. Das Kunstspielklavier trat auf die Bühne als kritisch beäugtes Drittes zwischen Musikwerken und Musikinstrumenten.«⁷⁶

Durch ihr Verschwinden aus der Alltagswelt entfalten Musikautomaten im Museum eine spezifische ästhetische Wirkung, »ihre Geschichtsfähigkeit macht sie mythenfähig und erlaubt, sie entsprechend zu präsentieren«.⁷⁷ Anders als viele historische Instrumente, die nur als statische Objekte ausgestellt werden, können mechanische Apparate in Betrieb gezeigt werden. Dabei entsteht eine audiovisuelle Performanz: Das sichtbare Spiel der Zahnräder, das Pumpen der Bälge, das Erklingen der Töne in Echtzeit; all das erzeugt eine unmittelbare Verbindung von Technik, Bewegung und Klang. Das Museum wird so zum Ort der ästhetischen Technikreflexion: Die mechanischen Objekte zeigen nicht nur Musik, sondern machen die technischen Bedingungen ihrer Erzeugung erfahrbar. Das Visuelle wird epistemisch relevant. Die Mechanik selbst ist Teil der ästhetischen Erfahrung – eine Erfahrung, die die technische Sichtbarkeit der Musikproduktion thematisiert, statt sie zu verbergen. In einem Zeitalter virtueller Musikproduktion erscheinen diese historischen Instrumente als klangliche Erinnerungsmaschinen – zugleich faszinierend durch ihre technologische Präzision und melancholisierend durch den Rückblick auf eine vergangene kulturelle Ordnung und eine Zeit, in der Technik noch greifbar und begreifbar war. In Zeiten digitaler Abstraktion und algorithmischer Musikproduktion werden mechanische Instrumente zu symbolischen Medien der Entschleunigung. Sie stehen für analoge Materialität und akustische Authentizität, für eine Welt, in der Musikmachen noch körperlich, materiell und sichtbar war.

76 S. Rose: Die Wiederentdeckung des Kunstspielklaviers, S. 11.

77 Fischer, Volker: Nostalgie. Geschichte und Kultur als Trödelmarkt, Luzern und Frankfurt a.M.: Bucher Verlag 1980, S. 238.