

Hans-Peter Reinecke (Berlin)

Populärmusik und geängstigte Musikologen

Ich möchte an dieser Stelle ein Thema erörtern, das meines Erachtens im Dialog um Populärmusik durchaus Aufmerksamkeit verdient. Es basiert vor allem auf einer Erkenntnis, deren Formulierung von Georges Devereux aufgegriffen worden ist. Es handelt sich um die Tatsache, daß ein beobachteter Gegenstand und sein (wissenschaftlicher) Beobachter nicht gegeneinander neutral sind, also keine voneinander unabhängigen Größen darstellen. Devereux hat in einer dem Thema "Angst und Methode" gewidmeten Arbeit¹ einige mir für das Thema Populärmusik und die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Thema wichtig erscheinende Gedanken formuliert. Was er in seiner Monographie in großer Verallgemeinerung feststellt, scheint sich mir gerade in unserem engeren Thema in unübersehbarer Weise zu bestätigen.

Westen La Barre hat eigens für dieses Buch eine Einleitung geschrieben. Darin betont er, es sei ein "innerhalb der Geschichte der Sozialwissenschaften längst überfälliger Beitrag, denn er verkörpert jenes seltene und beunruhigende Phänomen einer grundlegenden und wirklich unwälzenden Einsicht"². Wir müßten - so schreibt er - "darauf gefaßt sein, daß es uns keine Ruhe lassen wird". Devereux behauptet nun - vereinfacht ausgedrückt -, daß jeder Gegenstand auf das engste mit seinem Beobachter verknüpft ist und bleibt, indem er stets seine eigene Welt samt ihren Problemen in diesen mit hinein projiziert. Dieser Gedanke geht auf Sigmund Freud zurück, der behauptete, "die Übertragung sei das elementarste Datum der Psychoanalyse, wenn man sie als eine Forschungsmethode betrachtet"³. Eine weitere wichtige Überlegung geht auf Albert Einstein zurück, der feststellte, "daß wir Ereignisse nur am Beobachter messen können - d.h. daß wir lediglich wissen, was an dem experimentellen Apparat, dessen wichtigste Komponente der Beobachter ist, und mit ihm, geschieht ..."⁴.

Devereux behauptet nun sogar, "daß das entscheidende Datum jeglicher Verhaltenswissenschaft eher die Gegenübertragung denn der Übertragung ist, weil man eine aus der Übertragung ableitbare Information gewöhnlich auch noch auf anderen Wegen gewinnen kann, während das für die Information, die aus der Gegenübertragung hervorgegangen ist, nicht zutrifft"⁵. Mit anderen Worten und auf unser Thema in erster Näherung transformiert bedeutet dies: Populärmusik wird, wie natürlich jegliche Musik mit anderem Attribut, durch eine 'Brille' so ge-

sehen oder ignoriert, wie sie dem jeweiligen 'Beobachter' eingeschliffen ist, d.h. auf vielfältige Weise verknüpft mit dem Werdegang und den Vorurteilen (bzw. gegen andere 'Vorurteile' gerichtete Gegenurteile usw.). Das kann sich in einer durch 'Begeisterung' bewirkenden Vergrößerung, Überschätzung, also Lupenfunktion äußern, aber auch in einer bis zur Ignoranz reichenden Verkleinerung.

Der brave Oberschüler, wie er einst führenden Vertretern der Musikwissenschaft vielleicht einmal vorgeschwebt haben mag, der immer fleißig seine Schularbeiten gemacht, nie Radio gehört, ferngesehen und immer fleißig Klavier geübt hat, hört also unter Umständen etwas gänzlich anderes aus einer bestimmten Musik heraus - oder besser: - in sie herein, als der Freak, der, indem er ausbrach aus der Enge spätbürgerlicher Vorstellungen von Schule und Familie (die ja auch kräftig gefärbt waren durch die Zeitläufe), sich in ihm gemäßer scheinende "freundlichen Weiten"⁶ einer Musik abgesetzt hat, die sich gerade dadurch auszeichnete, daß sie von seiner Umgebung n i c h t zur gängigen bzw. 'angemessen' gezählt wurde. Seine Antennen waren somit feiner abgestimmt auf dieses Andere, weniger jedoch - oder gar nicht - auf das, was ihm möglicherweise durch frühe Erziehungsrituale weitgehend blockiert worden ist. Vergrößerung des einen bedeutet immer auf einer anderen Seite Verkleinerung. Auf diesem Boden spielt sich das paradoxe 'Ballett' der Beurteilung von Populärmusik ab, auf dessen Programm zwar 'Objektivität' steht, das gleichwohl aber stets der Melodie der Exklusion bzw. Inklusion folgt, gespielt von Experten oder von Insidern samt ihren Umkehrungen.

Devereux trifft noch eine weitere wichtige Feststellung, die wir, sofern wir Musik als einen Plural menschlicher Verhaltensformen verstehen, uns zu vergegenwärtigen haben: "... verhaltenswissenschaftliche Daten erregen Ängste, die durch eine von der Gegenübertragung inspirierte Pseudomethodologie abgewehrt werden. Dieses Manöver ist für nahezu alle Mängel der Verhaltenswissenschaft verantwortlich"⁷. Und an anderer Stelle behauptet er, daß es eine "historische Tatsache" sei, "wenngleich keine unausweichliche Notwendigkeit ..., daß die affektive Verstrickung des Menschen mit dem Phänomen, das er untersucht, ihr oft an einer objektiven Einstellung hindert"⁸. Um diese Behauptung zu untermauern, weist Devereux auf die Existenz astraler Mythen hin: "Indem der Mensch angsterregende innere und interpersonale Konflikte in die Himmelsgewölbe verlegte, war er in der Lage, Distanz von den ihn bedrängenden Problemen zu gewinnen und mit einem gewissen Maß an Objektivität Spekulationen über sie anzustellen"⁹.

Ich möchte diesen Überlegungen für die Disziplin der Musikwissenschaft noch das Gegenstück hinzufügen und - in etwas abgewandelter Form - behaupten: Indem zuweilen Musikologen Lebendiges "versachlichen", versuchen sie oft, damit zugleich angsterregende Konflikte zu kompensieren. Indem sie Ästiges in die Hölle zu verdämmen, versuchen sie nichts anderes als Distanz von dem sie Bedrängenden zu gewinnen. Sie versuchen damit, als leeres Gedröhn¹⁰ abtun, als quasi nicht existent zu ignorieren, was sie in Wahrheit ängstigt. Dahinter verbergen sich in vielen Fällen Generationskonflikte, deren Spielregeln vor dem erwähnten Hintergrund zu sehen sind. Diese Konflikte haben die Angst der einen Generation vor der anderen gemeinsam, die sich nur allzu oft in Aggressionen entlädt.

Zum Beleg dieser Behauptung möchte ich zwei Beispiele des 'In-die-Hölle-Verdämmens' geben, die ich schon in so manch anderem Zusammenhang strapaziert habe. Es handelt sich um Beispiele der Stellungnahme zweier bedeutender Persönlichkeiten aus der Geschichte der Musikwissenschaft. Ihre musikalischen und wissenschaftlichen Werdegänge liegen ungefähr hundert Jahre auseinander. Beiden wird man weder mangelndes geistiges Profil noch Ängstlichkeit vorwerfen können, denn beide vertraten ihre Vorstellungen mit Emphase: Eduard Hanslick¹¹ und Friedrich Blume¹². Bei beiden klingt jedoch Beschwörung des Chaos an, etwa, wenn Hanslick in seinem berühmt gewordenen Buch "Vom Musikalisch Schönen" schreibt: "Wenn die Südseeinsulaner mit Metallstücken und Holzstäben rhythmisch klappern und dazu ein unfaßliches Geheul ausstoßen, so ist das natürliche Musik, denn es ist eben keine Musik ..."¹³. Welch ein Glück, so scheint er sagen zu wollen, daß sie weit genug weg sind.

Teufelswerk aber wird nahezu beschworen von dem sonst so kühl und nüchtern analysierenden Friedrich Blume. In seiner Stellungnahme zur (damals) zeitgenössischen Musik - mit dem grundsätzlichen Titel: "Was ist Musik?" - läßt er keine Zweifel aufkommen: Die seinerzeit noch äußerst umstrittene "Elektronische Musik", eng verknüpft mit dem Namen Stockhausen, verfiel auf der Kasseler Bundesschulmusikwoche 1958 dem Bannstrahl seines Verdiktes:

"Ganz anders (als bei Schönberg) liegen die Dinge in der 'Elektronischen Musik', weil hier sowohl das Tonsystem wie das spezifische Kolorit gesprengt werden und eine Tonalität überdies nicht mehr möglich ist. ... Die sog. Elektronische Musik verläßt grundsätzlich den Naturklang, indem sie (kurz formuliert) die Naturklänge in ihre Bestandteile auflöst und diese für sich oder in beliebigen Kombinationen montiert. Mit diesen konstruktiv gemeinten Klangmontagen baut oder errechnet der Klangmonteur etwas, das er Musik nennt. Zum ersten Male, seit es Musik gibt, d.h. seit es Menschen gibt, wird versucht, den Naturklang durch Denaturierung abzutöten, gewissermaßen wie eine chemi-

sche Verbindung in die Elemente zu zerlegen und aus diesen Elementen ein reines Artefakt aufzubauen, das den Naturklang ersetzen soll. Daß das Ergebnis auf den Hörer angsterregend, teuflisch oder gelegentlich auch komisch wirkt, ist für die Frage, ob das noch Musik sei, nicht ausschlaggebend. Ausschlaggebend scheint mir, daß hier Dinge produziert werden, die für uns gar nicht apperzipierbar sind ..."¹⁴.

An anderer Stelle fragt er, "ob es überhaupt genügt, diese Experimente von einem nur-musikalischen Standpunkt aus zu beurteilen, und ob hier nicht übergeordnete ethische Probleme angerührt werden. Ist es statthaft, daß wir die Axt an die Wurzeln einer der vollkommensten Schöpfungen Gottes legen, um dann aus den Trümmern eine Fratzenwelt aufzubauen, die den Schöpfer äfft? Ist das nicht Vermessenheit?"¹⁵.

Ohne Zweifel: Diese äußerst emotionale Äußerung hat viel mit Blumes bekennender Grundhaltung zu tun: Sproß aus evangelischer Familientradition, einer Geisteshaltung, die Gerhart Priors in seiner eindrucksvollen Analyse "tugendhaft und messianisch" nannte¹⁶. Eine festgefügte "Natur"-Ordnung, von Kindheit eingewöhnt, erscheint gestört. Sie verheißt Niedergang, droht, die Geisteswelt mit niederziehender Realität zu überschwemmen.

Interessant ist, daß das, was wir heute Populärmusik zu nennen pflegen, zu Zeiten Blumes in den Diskursen der Musikwissenschaft - und auch bei ihm - so gut wie nicht vorkommt. Ihm scheint sie sicher nicht "der Rede wert" gewesen zu sein. Anders dagegen die damalige elektronische Avantgarde. Sie existierte tatsächlich: Namen wie Stockhausen, Cage, Kagel standen dafür ein. Von diesen Komponisten schien Gefahr im Verzuge, denn sie verfochten eine Richtung, die ja mit dem Anspruch daherkam, eine 'ernsthafte' ästhetische Position einnehmen zu wollen, herkömmliche Vorstellungen der Ästhetik und Technik umzuändern - wenn nicht gar zu erneuern. Von der damaligen Populärmusik aber drohte keine Gefahr. Man beachte den Zeitpunkt: Das Jazz-Verdikt aus der NS-Zeit wirkte noch immer nach, wenigstens dahingehend, daß man diese Musik kaum zur Kenntnis zu nehmen brauchte. Und den Leuten, die so etwas trotzdem betrieben, war nicht zu trauen. Man bezweifelte ihren Charakter oder zumindest ihren Geschmack. Denn sie waren aus dem Bereich der Tonkunst ausgebrochen.

Insgesamt lassen sich - und darauf kommt es mir an - durchaus Verbindungslinien ziehen zwischen den von Musikologen vertretenen Standpunkten, ihren Aussagen und Positionen einerseits und ihrer jeweiligen Genesis einschließlich ihrer Erfahrungen, ihrer Träume und ihrer Ängste.

Die musikalische Alltagsrealität von 1865

Vor hundertdreißig Jahren, als sich Wissenschaftler daran machten, Musikwissenschaft als selbständige Disziplin herauszubilden, gab es allerdings weder ein ausgebildetes musikalisches Urheberrecht, noch jene am Repertoire orientierte De-facto-Trennung der Musik zwischen U-Musik und E-Musik (oder der Sparte, die heute vom Radio her dazukommt: L-Musik). Was sich aber im vergangenen Jahrhundert herausgebildet hatte, war ein ausgeprägtes Musikvereinswesen. Musikalisches Divertissement - sprich: Lustbarkeit, Zeitvertreib, Zertreuung - war effektiv und ökonomisch organisiert. Und zur Belustigung, zum Zeitvertreib gehörten nicht nur lustige Themen, sondern gerade Zerstreuung pflegte man häufig sehr ernsthaft - und professionell - zu betreiben. Wie immer man dazu stehen mag: Das ist eine Tatsache, und daraus leitet sich für die Musikkultur so mancherlei ab, auch der Sachverhalt, daß vor diesem Hintergrund "Musikwissenschaft" entstanden ist. Warum das so war, ist heute nicht mein Thema. Was aber war, kann man bei Friedrich Chrysander nachlesen, einem der Initiatoren der (wie es zunächst auch hieß) "Musikalischen Wissenschaft". Friedrich Chrysander, 1826 geboren, war nicht nur Musiker, Gelehrter und Kritiker, er war vor allem auch Praktiker, was soviel bedeutet, daß er mit sogenannten Realitäten aufs beste vertraut gewesen sein muß. Immerhin hat er, um die Herausgabe der Händel-Gesamtausgabe zu bewerkstelligen, nachdem im Zusammenhang mit der Annexion Hannovers durch Preußen das Geld ausgegangen war, die Sache im unmittelbaren Wortsinn in die eigenen Hände genommen. Er hat nicht nur die Gesamtedition, sondern darüber hinaus auch die technische Herstellung der Bände selbst bewerkstelligt. In der Hamburger Kunsthalle können Sie ihn in seiner Stecher- und Druckerwerkstatt, in seinem Todesjahr 1901 von Leopold Graf von Kalckreuth gemalt, bewundern.

Dahinter steckt nicht nur wissenschaftliche Initiative, sondern auch überzeugtes Wollen, gepaart mit einem gesunden Sinn auch für wirtschaftliche Realitäten. Diese abzuschätzen, hatte er schon 1865 begonnen. Er hat nämlich - heute würden derartige Informationen wahrscheinlich unter Verschluss gehalten - so etwas wie den Absatzmarkt für Musik eruiert: Im 2. Band der von ihm herausgegebenen "Jahrbücher für Musikalische Wissenschaft" von 1867 finden sich die Ergebnisse seiner Recherchen¹⁷. Hier sind sorgsam die konkreten, organisierten musikalischen Initiativen aufgelistet. Darin wird nicht nur der Umfang, sondern auch die - miteinander verknüpfte - ökonomische wie kulturelle

Basis deutlich. Damals war es offenbar noch nicht suspekt, auch von Geld zu sprechen, und zwar von dem Geld, mit dem der Künstler wie auch der Wissenschaftler leben muß. Ich möchte nur kurz auf das eingehen, was über die damalige Reichshauptstadt Berlin darin zu finden ist:

"1. Singakademie für geistliche und damit zunächst verwandte ernste Vocalmusik, insbesondere Gesang im gebundenen Stil ... Sopran 136 + 24, Alt 104 + 9, Tenor 44 + 27, Baß 63 + 39 = zus. 446 Sänger (so die Mitteilung des Herrn Prof. Grell ...). Jährlicher Beitrag derselben 8-10 Thlr., der 112 zuhörenden Mitglieder 6-10 Thlr. Jährlich 6-9 öffentliche Aufführungen in dem eigenen Lokal der Gesellschaft, dem bekannten Gebäude neben der Universität, nur ausnahmsweise in der Kirche, zuweilen mit Orgel ...".

Ferner erwähnt Chrysander den Stern'schen Gesangverein, den Königlichen Domchor für Kirchenmusik, vor allem aber auch die "Sinfonie-Concerte der Liebig'schen Kapelle für Instrumentalmusik. Begründet von dem Dirigenten C(arl) Liebig mit einer festen Kapelle von 45 Musikern, bringt jährlich die erstaunliche Zahl von 225 bis 250 Concerten zu Stande, einzeln für den Preis von 5 Sgr., bei 6 Karten zugleich für 2 1/2 Sgr.; 1000 bis 1500 Abonnenten. Vielleicht die beste Musik, welche bei Kaffee und Tabak gemacht wird. Jährliche Einnahme 10.000 bis 12.000 Thlr." 18

Jene Liebig'sche Kapelle war offenbar nicht mehr recht erfolgreich, so daß ihm die Musiker 1867 davonliefen und sich unter die Leitung von Julius Stern begaben, der sich jedoch seit ca. 1874 vor allem seinem, dem Stern'schen Konservatorium widmete. Die Musiker aber haben sich nicht in Luft aufgelöst, sie sind zum Bilsse'schen Orchester übergegangen, solange dieses erfolgreich war. 1882 hat sich dann ein wesentlicher Teil der Musiker von ihm abgelöst und das nachmalige "Philharmonische Orchester" begründet. Ob diese Entwicklung einen guten oder weniger guten Verlauf genommen hat, mag dahin gestellt bleiben. Interessant ist in unserem Zusammenhang, daß hier die reale Dynamik des Überlebens von Musikern mit ihrer Musik von der realitätsnahen reflektierenden Vernunft eines Friedrich Chrysander umgesetzt wurde. Sein Einfluß auf den weiteren Verlauf der Entwicklung war ungleich größer, als man auf den ersten Blick wahrnimmt.

Friedrich Chrysander war einer der ersten Vertreter der sogenannten Disziplin "Musikwissenschaft". Man kann davon abgesehen, daß "wissenschaftlich" über Musik schon immer nachgedacht worden ist. Chrysander brauchte damals noch kein großes technisches und methodisches Rüstzeug, um seine Umgebung erforschen zu können. Die Verhältnisse lagen relativ überschaubar vor, sofern man die allerdings keineswegs geringen Mühen nicht scheute, sie zu recherchieren. Musik, so kann man im Fug und Recht sagen, galt damals als selbstverständlich

eingebunden in den Alltag der Bürger. Das ging los mit der - ungeliebten - Klavierstunde und reichte über den Schul- bzw. Kirchengesang bis hin zum musikalischen Divertissement in der Oper oder "bei Kaffee und Tabak" 19 im Musikverein, nicht nur im Wiener. Musik war vor allem auch eine Sache bürgerlichen Ansehens. Denn eine zweite Welt hatte sich spätestens um den Wiener Kongreß herausgebildet, nachdem die Bürger gewahr geworden waren, daß die von der Französischen Revolution verheißenen bürgerlichen Freiheiten mehr oder minder auf dem Papier stehenblieben als Traum von freundlichen Weiten. Diese neben der ersten, der politischen Welt etablierte "Kunstwelt" entsprach auf der metaphorischen Ebene jener ersten in erstaunlicher Weise. Neben die Idee des "Herrschers von Gottes Gnaden" war nämlich diejenige des "Geistesherrschers" getreten, und der hieß z.B. für die Literatur Johann Wolfgang von Goethe, für die Musik aber Ludwig van Beethoven. Man kann sich an Hand eines Bildes davon überzeugen, das Joseph Dannhauser 1840 im Auftrag des Klavierbauers Conrad Graf in Wien gemalt hat. Es hängt im Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung 20. Später sollte dieser Herrscher Richard Wagner heißen, aber er war dann schon nicht mehr unumstritten. Er hatte sowohl "historische" Konkurrenz bekommen mit Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Wolfgang Amadeus Mozart, wie zeitgenössische. Und die Schlachten um den ersten Platz tobten in allen Rängen von Opernhaus, Konzertsaal und Theater: sie machten einen wesentlichen Teil des Musiklebens aus. Die "Exekutive", das waren die Interpreten, allen voran der "General"-Musikdirektor mit Dirigenten-Marschallstab und der unübersehbaren Herrscher-Geste. Viel davon hat sich bis heute gehalten.

Trotzdem liegen die Dinge heute anders: Musik ist nicht mehr allein eine Sache des organisierten oder des privaten Vergnügens, der Erbauung, der Bildung, sie ist längst auch - und das in sehr weitgehender Weise - eine des ökonomischen oder (wenn Sie so wollen) des politischen Kalküls geworden. Kein Mensch kann diese Entwicklung aus der Welt schaffen, denn sie ist heute schlichte Realität der - wie heißt es doch so funktionell - postindustriellen Gesellschaft. Und diese postindustrielle Gesellschaft ist eben nicht nur ein unliebsamer Zustand, den man aus der Welt schaffen könnte, sondern auch eine Momentaufnahme aus einem irreversiblen kulturellen Prozeß, der mit uns oder ohne uns weiterläuft. Der Unterschied zu Chrysanders Zeiten aber liegt vor allem in der Tatsache begründet, daß in jenen Tagen diejenigen, die das Musikleben bestimmt und die darüber nachgedacht haben, auf der Höhe ihrer Entwicklung waren: Die Musikwissenschaftler waren nicht nur realitätsnah, sie haben die Entwicklung selbst

reflektiert und dadurch mitbestimmt, ob zum Guten oder zum Schlechten, sei hier nicht weiter erörtert.

Das ist heute bei einigen in Vergessenheit geraten, könnte man denken, sofern man ihre Abwehrbewegungen ignoriert. Mit anderen Worten: Die Schlacht um die Prioritäten ist im vollen Gange. Eine nicht ganz kleine Gruppe will dabei die Populärmusik als - wie heißt es dann immer so schön - "Randgebiete" vom Tisch haben. Denn, was "musikalisch" passiert, wird leider heute weitgehend an anderen Schreibtischen als denen von musikwissenschaftlichen Experten entworfen, nämlich in den Chefetagen großer Medien- oder Elektronikkonzerne oder beim Staat, wo man die Musikwissenschaftler nahezu an einer Hand abzählen kann. Hier wäre zu fragen, warum das so ist, warum viele Musikwissenschaftler sich weitgehend aus dem Dialog heraushalten oder aber: herausgehalten werden. Sicher nicht, weil man ihnen Böses will, vielleicht aber, weil ihr Rüstzeug - was diese unliebsamen Realitäten anbetrifft - nicht ganz ausreicht. Es ist ein weites Feld, den Horizont der fachlichen Kompetenz zu diskutieren, ein noch weiteres, diesen konkret zu vergrößern. Gedient ist aber unserer Disziplin schon dann, wenn vor allem jüngere Kollegen beginnen, sich darüber ernsthaft Gedanken zu machen: Das ist der Fall ²⁴ und das stimmt zuversichtlich.

Anmerkungen

- 1 Georges Devereux: Angst und Methode in den Verhaltenswissenschaften (Original: "From Anxiety to Method in the Behavioral Sciences"). Frankfurt am Main: Ullstein, 1976.
- 2 In: Devereux a.a.O., S. 9.
- 3 Devereux a.a.O., S. 17.
- 4 A.a.O., S. 17.
- 5 A.a.O., S. 17.
- 6 Um hier einen Begriff von Michael Balint (Angstlust und Regression - Beitrag zur psychologischen Typenlehre. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1972) zu gebrauchen.
- 7 A.a.O., S. 18.
- 8 A.a.O., S. 25.
- 9 A.a.O., S. 26.
- 10 Vgl. hierzu Michel Foucault: Die Ordnung des Diskurses.
- 11 Eduard Hanslick: Vom Musikalisch Schönen - Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Leipzig 1854. Nachdruck Darmstadt 1965.
- 12 Friedrich Blume: Was ist Musik? Ein Vortrag. Kassel usw. 1959: Bärenreiter.
- 13 Hanslick: a.a.O., S. 85 f.
- 14 Blume: a.a.O., S. 16 f.
- 15 A.a.O., S. 17.
- 16 Die drei Gewissen des Abendlandes. Psychoanalytische Betrachtungen über Judentum, Katholizismus und Calvinismus. In: Psyche XXVIII. Jg., 2. Heft. 1974. S. 157-172.
- 17 Friedrich Chrysander: "Versuch einer Statistik der Gesangvereine und Concertinstitute Deutschlands und der Schweiz".
- 18 Friedrich Chrysander: a.a.O., S. 341 f.
- 19 Friedrich Chrysander: a.a.O.: "Die beste Musik, die je bei Kaffee und Tabak gemacht wurde".
- 20 Dieses Bild zeigt am Graf-Flügel Franz Liszt als einen der renommiertesten Interpreten im kongenialen Kunstkreis: Rechts entsprechend "erniedrigt" seine Frau/Freundin, Marie d'Agoult, dahinter George Sand, die Emanzipierte, neben Alexandre Dumas. Hinter diesen stehend Victor Hugo, Nicolo Paganini und Gioachino Rossini: sie alle sind fokussiert auf das Genie von Gottes Gnaden Ludwig van Beethoven, als Marmorbüste auf dem Flügel thronend, der unmittelbaren Realität enthoben, weil ja auch schon tot.

21 Ich denke hierbei an die Treffen der Studierenden der Musikwissenschaft in der Bundesrepublik und in Berlin (West), deren inzwischen schon drei stattgefunden haben, eines davon im Staatlichen Institut für Musikforschung Berlin 1987.