

Jürgen Arndt

Flüchtig, veränderlich, wechselhaft – Gedanken zur musikalisch-modischen Gegenwart

I.

In seiner *Philosophie der Mode* schrieb Georg Simmel 1905 der Mode grundsätzlich zu: Sie sei flüchtig, veränderlich, wechselhaft und damit letztlich gegenwärtig ausgerichtet. Dabei beließ es Simmel allerdings nicht, sondern erklärte die Mode zum dominierenden Faktor seiner Zeit:

Deshalb gehört zu den Gründen, aus denen die Mode heute so stark das Bewußtsein beherrscht, auch der, daß die großen, dauernden, unfraglichen Ueberzeugungen mehr und mehr an Kraft verlieren. Die flüchtigen und veränderlichen Elemente des Lebens gewinnen dadurch um so mehr Spielraum. Der Bruch mit der Vergangenheit, den zu vollziehen die Kulturmenscheit seit mehr als hundert Jahren sich unablässig bemüht, spitzt das Bewußtsein mehr und mehr auf die Gegenwart zu. Diese Betonung der Gegenwart ist ersichtlich zugleich Betonung des Wechsels, und in demselben Maße, in dem ein Stand Träger der bezeichneten Kulturten-denz ist, in demselben Maß wird er sich der Mode auf allen Gebieten, keineswegs etwa nur auf dem der Kleidung, zuwenden, ja es ist fast ein Zeichen der *gestiegenen* Macht der Mode, daß sie statt ihrer ursprünglichen Domäne: der Aeüßerlichkeiten des Sichtragens, mehr und mehr auch den Geschmack, die theoretischen Überzeugungen, ja die sittlichen Fundamente des Lebens in ihre Wechselsform hinabzieht.¹

Die Versuchung ist groß, Simmels Diagnose der Zeit um 1900 auch hundert Jahre später noch für zutreffend zu halten. Hat sich nicht die Betonung der Gegenwart

¹ Georg Simmel, *Philosophie der Mode* [1905], in: ders., *Philosophie der Mode – Die Religion – Kant und Goethe – Schopenhauer und Nietzsche*, hg. von Michael Beer u. a., Frankfurt am Main ²2000 (Georg Simmel, *Gesamtausgabe* 10), S. 17 f.

durch die Digitalisierung noch weiter zugespitzt? Selbst in der Wissenschaft, die wahrlich für Gründlichkeit und Genauigkeit langfristige Perspektiven beanspruchen muss, schienen in den zurückliegenden Jahren verschiedene Moden einander rasch abzulösen: So wurden in den Kulturwissenschaften innerhalb kurzer Zeit diverse „Cultural Turns“, etwa ein „Performative Turn“, ein „Iconic Turn“ oder ein „Spatial Turn“ ausgerufen.² Die vielen Drehungen, der rasche Wechsel wissenschaftlicher Paradigmen, könnten sogar Wissenschaftler fast schwindelig machen. Herrscht also die Mode auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts? Je mehr von „Nachhaltigkeit“ die Rede ist, je mehr Nachhaltigkeit gefordert wird, desto mehr offenbart sich dadurch die eigentlich dominierende Flüchtigkeit.

Herrscht also die Mode auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts? Ganz so einfach ist es mit Zeitdiagnosen allerdings nicht. Spricht nicht vieles gar für eine gegenteilige Annahme; dass vielmehr zurück in die Vergangenheit geschaut wird? Erst recht wenn die Musik in den Blick gerät? Im aktuellen Leben der Tonkunst herrschen das historische Repertoire ebenso wie die historischen Aufführungspraxen, ganz gleich ob es sich um so genannte Alte oder Neue oder um klassisch-romantische Musik handelt. Auch die populäre Musik ist geprägt durch Revivals, Retrotrends und Remixe.

Zudem scheint die Digitalisierung noch stärker Möglichkeiten zu eröffnen, die vom Augenblick eher wegführen. Gerade in Konzerten wird das deutlich. Aufführung und Wahrnehmung von Musik sind wesentlich medial geprägt. Dass in diesem Zusammenhang von „live“ gesprochen wird, gar von „Live-Aufführungen“ oder von „Live-Konzerten“, zeigt an, dass musikalische Aufführungen vor anwesendem Publikum an Ort und Stelle keineswegs mehr die eigentlich selbstverständliche Aufführungsart darstellen. Die Entwicklung und Verbreitung auditiver und audiovisueller Speicher- und Wiedergabemedien seit nunmehr über 100 Jahren hat das Musikleben grundlegend verändert. Philip Auslander spricht konsequenterweise von „Liveness“ und bringt damit die gegenwärtige (musik-)kulturelle Situation auf den Begriff. Auslander stellt fest:

[...] the live is actually an effect of mediatization, not the other way around. It was the development of recording technologies that made it possible to perceive existing representations as ‚live.‘ Prior to the advent of those technologies (e. g., sound recording and motion pictures), there was no such thing as ‚live‘ performance, for that category has meaning only in relation to an opposing possibility.³

² Vgl. zu den diversen kulturwissenschaftlichen Turns: Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns*, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 29. März 2010, URL: http://docupedia.de/zg/Cultural_Turns [Stand: 30. Nov. 2015].

³ Philip Auslander, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, London u. a. ²2008, S. 56.

„Live-Aufführungen“ sind nicht mehr der gängige musikalische Modus, sondern gelten nun als etwas Spezifisches. Obendrein sind selbst diese medial bestimmt. Das beginnt bereits mit der entscheidend medial geprägten Erwartungshaltung des Publikums an eine solche Aufführung, der sich auch die Aufführenden zu stellen haben. Und es setzt sich fort in der jeweiligen audiovisuellen Inszenierung durch Public Address Systems und Leinwandprojektionen.

Und schließlich ist auch das Publikum inzwischen medial bestens mobil. In einem Anfang September 2014 erschienenen Interview wurde Lenny Kravitz gefragt: „Wer heute ein Konzert besucht, findet sich in einem Meer aus leuchtenden Handy-Displays wieder. Alles, was auf der Bühne passiert, wird von den Fans gefilmt. Wie ist das für Sie als Performer?“ Die Antwort von Kravitz fällt eindeutig aus:

Nervtötend. Der Technik-Kram erschwert es den Menschen, im Hier und Jetzt zu sein. Alles muss dokumentiert werden. Manchmal, wenn mich Leute ansprechen und mich um ein gemeinsames Foto bitten, sage ich: „Ich umarme Dich stattdessen, okay? Lass uns diesen Moment genießen.“ Dann fragen sie: „Aber was ist denn jetzt mit dem Bild?“⁴

Ist damit die Diagnose – die Mode beherrsche die Zeit durch Betonung der Gegenwart – schon wieder vom Tisch? Wohl kaum. Schließlich gab Lenny Kravitz das Interview der Frauen- und Modezeitschrift *Freundin*. Das gibt uns Anlass genug, weiter über Mode und Musik in der Gegenwart nachzudenken.

II.

Bei der Diskussion des Verhältnisses von Musik und Mode stellt sich notwendigerweise die Frage nach dem Geschmack. Denn der Geschmack – so Hans-Georg Gadamer in seinem 1960 erstmals erschienenen Hauptwerk *Wahrheit und Methode* – sei mit der Mode „aufs engste verknüpft“,⁵ weil er ebenfalls auf die Gemeinschaft ziele. Dennoch sieht Gadamer den Geschmack keineswegs der Mode unterworfen, wie es Georg Simmel etwa ein halbes Jahrhundert zuvor konstatiert hatte. Denn der Geschmack folge nicht einfach der Mode. Den Geschmack versteht Gadamer

als ein geistiges Unterscheidungsvermögen [...]. Geschmack betätigt sich auch in solcher Gemeinschaftlichkeit [wie die Mode], aber er unterliegt

⁴ Johanna Zimmermann und Nikolaus Albrecht, „Wenn man zu viel nachdenkt, kommt man sich selbst in die Quere“ [Interview mit Lenny Kravitz], in: *Freundin*, 2014, Heft 20 [10. Sept. 2014], S. 190–193, hier S. 192.

⁵ Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 2010, S. 42.

ihr nicht [...]. So ist es vorzüglich eine Frage des Geschmacks, nicht nur dieses oder jenes als schön zu erkennen, das schön ist, sondern auf ein Ganzes hinzusehen, zu dem alles, was schön ist, zu passen hat.⁶

Das erkannte vereinzelte Schöne angemessen auf alles Schöne zu beziehen, verlange eine ästhetische Kompetenz, die im Gegensatz zur Beliebigkeit der Mode stehe:

Im Begriff der Mode liegt schon sprachlich, daß es sich dabei um ein veränderungsfähiges Wie (*modus*) innerhalb eines bleibenden Ganzen des geselligen Verhaltens handelt. Was bloße Modesache ist, das enthält an sich keine andere Norm als die durch das Tun aller gesetzte. Die Mode regelt nach ihrem Belieben nur solche Dinge, die ebensogut wie auch anders sein können.⁷

In ihrem Wesen wie in ihren Erscheinungen sei die Mode beliebig. Veränderungen oder Wechsel seien nicht auf einen übergeordneten ästhetischen Zusammenhang bezogen, sondern geschehen als solche, für sich, und entfalten ihre normative Wirkung allein durch ihre Verbreitung. Masse versus Maß: So ließe sich vielleicht Gadamers Abgrenzung zwischen Mode und Geschmack zusammenfassen.

Gadamers Versuch noch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, den Geschmack vor der Macht, ja vor der Tyrannei der Mode zu retten, konnte allerdings nicht mehr auf ein gesellschaftlich gegebenes, zumindest bildungsbürgerliches Einvernehmen zählen.

Der Geschmack war längst auf der historischen Strecke geblieben, zumindest als das auch von Gadamer noch hochgehaltene Ideal des Bildungsbürgertums: der sogenannte gute Geschmack. Einst, im Verlauf des 18. Jahrhundert etabliert, bestimmte der gute Geschmack im darauffolgenden 19. Jahrhundert als bildungsbürgerliches Ideal den Umgang mit Kultur und Kunst. In seiner *Kritik der Urteilskraft* hatte Immanuel Kant 1790 Geschmack und Genie als rezeptions- bzw. produktionsästhetische Pole komplementär zueinander aufgefasst. Doch schon im 19. Jahrhundert geriet die angenommene ästhetische Eintracht gelegentlich ins Wanken: Es war der *Geniekult*, der allmählich dafür sorgte, dass Geschmack und Genie, Publikum und Künstler auch zu Konkurrenten wurden. Eine Entwicklung, die sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts teilweise derart zuspitzte, dass sich Komponisten und Zuhörer immer öfter lieber aus dem Weg gingen. Doch diese Konsequenzen des *Geniekults* werden allzu häufig überschätzt. Denn dass der bürgerliche Geschmack seine Bedeutung endgültig einbüßte, erfolgte von einer ganz anderen Seite her, nämlich durch die schon angesprochene mediale Entwicklung seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert.

⁶ Gadamer, *Wahrheit und Methode* (wie Anm. 5), S. 43.

⁷ Ebd., S. 42.

Deshalb konnte Gadamer Mitte des 20. Jahrhunderts Geschmack nur noch als *individuelles* Maßhalten fassen. Es gab keine soziokulturelle Übereinkunft mehr, die die Mode auf Distanz hätte halten können:

[Es] zeichnet sich der gute Geschmack dadurch aus, daß er sich der durch die Mode repräsentierten Geschmacksrichtung anzupassen weiß, oder auch umgekehrt das von der Mode Geforderte dem *eigenen* guten Geschmack anzupassen weiß. Im Begriff des Geschmacks liegt daher, daß man auch in der Mode Maß hält, die wechselnden Forderungen der Mode nicht blindlings befolgt, sondern das *eigene* Urteil dabei betätigt. Man hält *seinen* ‚Stil‘ fest, d. h. man bezieht die Forderungen der Mode auf ein Ganzes, das der *eigene* Geschmack im Auge behält und nimmt nur das an, was zu diesem Ganzen paßt und wie es zusammenpaßt.⁸

Der Geschmack kommt also nicht mehr als öffentlicher, gemeinsamer, sondern nur noch als eigener, individueller Geschmack zum Tragen. Fast verzweifelt unternahm es Gadamer dennoch, den Geschmack als gemeinschaftlich bedeutsam zu bestimmen:

Gegenüber der Tyrannei, die die Mode darstellt, bewahrt der sichere Geschmack daher eine spezifische Freiheit und Überlegenheit. Darin liegt seine eigentliche und ganz ihm eigene Normkraft, sich der Zustimmung einer idealen Gemeinschaft sicher zu wissen.⁹

Die Gemeinschaft war aber selbst bei Gadamer nur noch eine ideale. Geschmack war also nicht mehr ein gesellschaftlich wirksames Ideal, sondern konnte vom Individuum nur mehr auf eine *ideale* Gesellschaft bezogen werden. Das einstige ästhetische Ideal des guten Geschmacks war der sozialen Realität enthoben und nur noch für einige vereinzelte bildungsbürgerliche Individuen bedeutsam.

Georg Simmel hat also nach wie vor Recht mit seiner Einschätzung aus dem Jahr 1905. Die damals schon konstatierte „Macht der Mode“ auch gegenüber dem Geschmack ist ungebrochen, wenn nicht sogar noch stärker ausgeprägt. Nicht mehr nur von „Macht“, sondern sprachlich verschärft von „Tyrannei“ der Mode spricht Gadamer ein halbes Jahrhundert später.

⁸ Gadamer, *Wahrheit und Methode* (wie Anm. 5), S. 43 [Hervorhebungen vom Autor].

⁹ Ebd., S. 43.

III.

Flüchtig, veränderlich, wechselhaft. Wie erleben wir die Gegenwart? „Der Technik-Kram erschwert es den Menschen, im Hier und Jetzt zu sein“, lautet die bereits erwähnte Feststellung von Lenny Kravitz im Jahr 2014. Wenn Kravitz vom „Hier und Jetzt“ spricht, dann meint er damit einen idealen Zustand: Präsenz, Dasein oder Anwesenheit für einen Moment, losgelöst vom Zeitgefühl.

Aber gewöhnlich spielen in die Gegenwart Vergangenheit und Zukunft mit hinein. Edmund Husserl hielt etwa zur Zeit der Veröffentlichung von Simmels *Philosophie der Mode* Vorlesungen über das Zeitbewusstsein, die aber erst 1928 unter dem Titel *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* als Buch veröffentlicht wurden.

Hinsichtlich der Wahrnehmung von Musik erkannte Husserl:

Bei der *Wahrnehmung der Melodie* scheiden wir den *jetzt gegebenen* Ton und nennen ihn den ‚wahrgenommenen‘ und die *vorübergegangenen* Töne und nennen sie ‚nicht wahrgenommen‘. Andererseits nennen wir die *ganze Melodie eine wahrgenommene*, obschon doch nur der Jetztpunkt ein wahrgenommener ist. Wir verfahren so, weil die Extension der Melodie in einer Extension des Wahrnehmens nicht nur Punkt für Punkt gegeben ist, sondern die Einheit des retentionalen Bewußtseins die abgelaufenen Töne noch selbst im Bewußtsein ‚festhält‘ und fortlaufend die Einheit des auf das einheitliche Zeitobjekt, auf die Melodie bezogenen Bewußtseins herstellt. Die ganze Melodie aber erscheint als gegenwärtig, solange sie noch erklingt, solange noch zu ihr gehörige, in einem Auffassungszusammenhang gemeinte Töne erklingen. Vergangen ist sie erst, nachdem der letzte Ton dahin ist. Eine Objektivität derart wie eine *Melodie* kann nicht anders als in dieser Form ‚wahrgenommen‘, originär selbst gegeben sein. Der konstituierte, aus Jetztbewußtsein und retentionalem Bewußtsein gebaute Akt ist *adäquate Wahrnehmung des Zeitobjekts*. Dieses will ja zeitliche Unterschiede einschließen, und zeitliche Unterschiede konstituieren sich eben in solchen Phasen, in Urbewußtsein, Retention und Protention. Ist die meinende Intention auf die Melodie, auf das ganze Objekt gerichtet, so haben wir nichts als Wahrnehmung. Richtet sie sich aber auf den einzelnen Ton für sich, oder einen Takt für sich, so haben wir Wahrnehmung, solange eben dies Gemeinte wahrgenommen ist, und bloße Retention, sobald es vergangen ist. In objektiver Hinsicht erscheint der Takt dann nicht mehr als ‚gegenwärtig‘, sondern ‚vergangen‘. Die

ganze Melodie aber erscheint als gegenwärtig, solange sie noch erklingt, solange noch *zu ihr gehörige*, in *einem* Auffassungszusammenhang gemeinte Töne erklingen. Vergangen ist sie erst, nachdem der letzte Ton dahin ist.¹⁰

Die Gegenwärtigkeit von Musik besteht demnach nicht in der bloßen Aufeinanderfolge isolierter Momente, sondern verbindet aktuelle Wahrnehmung mit gleichfalls aktueller Erinnerung und Erwartung. Die Einzelteile, die Töne, werden auf ein Ganzes wie hier die Melodie bezogen wahrgenommen.

Ganz ähnliche Überlegungen finden sich bereits in den um 400 entstandenen *Confessiones* von Augustinus. Husserl knüpfte 1500 Jahre später ganz bewusst daran. In seinen Gedanken über die Zeit beschrieb Augustinus die zeitliche Wahrnehmung des menschlichen Geistes als dreifach gegeben: „Er erwartet, merkt auf und erinnert sich. Die Erwartung des Zukünftigen geht durch Aufmerken auf das Gegenwärtige hindurch in die Erinnerung an das Vergangene über.“¹¹ In der Gegenwart fließen Erinnerung, Aufmerksamkeit und Erwartung ineinander. „Memoria“, „attentio“ und „expectatio“ verschränken Vergangenheit und Zukunft in der Gegenwart miteinander.

Augustinus verdeutlichte dies anhand eines Beispiels, das demjenigen von Husserl sehr nahe steht:

Ich will ein Lied aufsagen, das ich kenne. Ehe ich anfangе, richtet meine Erwartung sich auf das Ganze, habe ich aber begonnen, nimmt das, was ich von der Erwartung abgeplückt und der Vergangenheit überliefert habe, in meinem Gedächtnis Platz. So zerlegt sich diese meine lebendige Tätigkeit in die Erinnerung dessen, was ich aufgesagt habe, und die Erwartung dessen, was ich noch sagen will. Gegenwärtig dagegen ist mein Aufmerken, durch welches das Zukünftige hindurchschreiten muß, daß es zur Vergangenheit werde. Je mehr das nun fort und fort geschieht, um so mehr wird die Erwartung verkürzt und die Erinnerung verlängert, bis die ganze Erwartung aufgezehrt ist, wenn jene ganze Tätigkeit abgeschlossen und in Erinnerung übergegangen ist.¹²

Für Augustinus war diese Art der Wahrnehmung paradigmatisch für das menschliche Leben insgesamt:

¹⁰ Edmund Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, hg. von Martin Heidegger, Halle/Saale 1928 (Sonderdruck aus: Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung 9), S. 397 f. [Hervorhebungen im Original].

¹¹ [Aurelius] Augustinus, *Bekenntnisse*, übersetzt v. Wilhelm Thimme, München ³1985, S. 328.

¹² Ebd., S. 328 f.

Und wie mit dem ganzen Liede geht es auch mit seinen einzelnen Teilen und seinen einzelnen Silben, und ebenso auch mit der größeren Handlung, deren Teilstück vielleicht jenes Lied ist, ebenso mit dem ganzen Menschenleben, dessen Teile alle Handlungen des Menschen, ebenso mit dem Gesamtschicksal aller Menschenkinder, dessen Teile alle Lebensabläufe sind.¹³

Die Einheit des Lebens war für Augustinus jedoch nicht einfach gegeben, sondern entscheidend getrübt: „[...] sieh, mein Leben ist Zerstreuung“,¹⁴ stellte Augustinus fest. Doch die Zerstreuung nahm er nicht hin, erst recht nicht fasste er sie als Potenzial auf. Vielmehr sei sie zu überwinden im Blick auf die Einheit Gottes. Dies stellt Kurt Flasch deutlich heraus:

Mehr als auf die vereinigende Kraft des Geistes hebt Augustin ab auf die reale Zerstretheit des zeitlichen Lebens der Menschen: „*ecce distentio est vita mea*“. Wir bewegen uns zwischen Vielheit und göttlicher Einheit, schwanken zwischen Zerfahrenheit, „*distentio*“, und besonnener Sammlung, „*intentio*“. Halt erfahren wir in der Wahrheit, die ‚Gott‘ ist, die meine ‚Form‘ ist, *meine* Wahrheit. Hier setzt Augustin wieder das religiös-moralische Motiv der ‚Rückwendung‘, ‚*conversio*‘, ein; seine Überlegung endet mit dem Aufblick zur höchsten Einheit, zu Gottes Geist, der im ‚stehenden Jetzt‘, ‚*nunc stans*‘, seiner Ewigkeit alles Gewesene und Zukünftige als Gegenwart erfaßt.¹⁵

Längst hat die Zerstreuung ein Ausmaß angenommen, wie es sich Augustinus bestimmt nicht hätte vorstellen können und selbst Husserl 1905 hinsichtlich der Musik noch kaum ahnte. Die Zerstreuung im Musikleben ist immens, im digitalen Zeitalter noch einmal um ein Vielfaches potenziert. Chris Anderson analysiert 2006:

Our culture and economy are increasingly shifting away from a focus on a relatively small number of hits (mainstream products and markets) at the head of the demand curve, and moving toward a huge number of niches in the tail. In an era without the constraints of physical shelf space and other bottlenecks of distribution, narrowly targeted goods and services can be as economically attractive as mainstream fare.¹⁶

Die digitale Vervielfältigung des Musiklebens lässt eine weitreichende kulturelle Konzentration immer *weniger* zu. Stattdessen entstehen und vergehen immer *mehr*

¹³ Augustinus, *Bekenntnisse* (wie Anm. 11), S. 329.

¹⁴ Ebd., S. 328 f.

¹⁵ Kurt Flasch, *Augustin. Einführung in sein Denken*, Stuttgart 1980, S. 276 f.

¹⁶ Chris Anderson, *The Long Tail. Why the Future of Business Is Selling Less of More*, New York 2006, S. 52.

musikalische Nischen. Flüchtig, veränderlich und wechselhaft ist musikkulturelles Tun daher zwangsläufig, wenn man sich nicht trotzig oder resigniert in eine einzige Nische zurückziehen möchte.

Aber die Konsequenzen des musikalisch-medialen Umbruchs vor etwa 100 Jahren bis zur gegenwärtigen Digitalisierung reichen noch wesentlich weiter. Nicht dass das Sein inzwischen durch den Schein völlig verdrängt wäre, wie es Kulturpessimisten à la Jean Baudrillard behaupten. Aber die Aufmerksamkeit richtet sich auf das Sein des Scheins, verschiebt sich also deutlich von der Anwesenheit hin zur Abwesenheit, von der Präsenz hin zur Absenz. Musikalische Aufführungen und Wahrnehmungen führen weg von einzelnen, begrenzten Einheiten – seien es nun komplexe Werke oder einfache Melodien – hin zu offenen Atmosphären. Musik ist nicht mehr im Hier und Jetzt, sondern im Überall und Immer. Einzelne musikalische Phänomene gibt es zwar nach wie vor, sie entstehen durch Aufführung und Wahrnehmung immer wieder aufs Neue, sie verlieren aber für sich an Bedeutung. Sie lösen sich auf, verschwinden in den unendlichen musikalisch-medialen Weiten. Die Musik und mit ihr das Musikleben sind also wesentlich modisch: flüchtig, veränderlich, wechselhaft.

Wenn Musik nun aber wesentlich modisch ist, ist damit Musik geschmacklos? Immerhin hatte Immanuel Kant in seiner, auch von Hans-Georg Gadamer diskutierten *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* 1798 festgestellt: „*In der Mode* sein, ist eine Sache des Geschmacks“. Und gleich noch bestärkend hinzugefügt: „[D]er *außer* der Mode einem vorigen Gebrauch anhängt, heißt *altväterisch*; der gar einen Wert darin setzt *außer* der Mode zu sein, ist ein *Sonderling*. Besser ist es aber doch immer, ein Narr in der Mode als ein Narr *außer* der Mode zu sein“.¹⁷ So *schlecht* kann es also um die musikalische Gegenwart nicht stehen, selbst wenn ihr der sogenannte *gute* Geschmack abhandengekommen sein sollte.

¹⁷ Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, hg. von Wolfgang Becker, Stuttgart 1983, S. 185 [Hervorhebungen im Original].