

Schriftenreihe des  
Käte Hamburger Kollegs  
»Recht als Kultur«

Herausgegeben von Werner Gephart

Band 33

*Tobias Janz/  
Jens Gerrit Papenburg (Hrsg.)*

# Ästhetische Normativität in der Musik



VITTORIO KLOSTERMANN  
Frankfurt am Main · 2023

recht als kultur  
käte hamburger kolleg  
law as culture  
center for advanced study

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

1. Auflage 2023

© Vittorio Klostermann GmbH · Frankfurt am Main · 2023

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung. Ohne Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, dieses Werk oder Teile in einem photomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren oder unter Verwendung elektronischer Systeme zu verarbeiten, zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier  ISO 9706

Satz: mittelstadt 21, Vogtsburg-Burkheim

Umschlaggestaltung: Jörgen Rumberg, Bonn

Umschlagabbildung: Werner Gephart, Beethoven vom Sockel genommen, mit unbekanntem Zuschauerinnen (Collage, 21 × 29,7 cm), 2022.

Druck und Bindung: docupoint GmbH, Barleben

Printed in Germany

ISSN 2193-2964

ISBN 978-3-465-04611-0

# Inhaltsverzeichnis

Vorwort des Reihenherausgebers ..... 7

Danksagung ..... 9

TOBIAS JANZ UND JENS GERRIT PAPENBURG

Einleitung: Ästhetische Normativität in der Musik. Vier Intros ..... 11

WERNER GEPHART

Keynote: Die normative Rahmung musikalischer Efferveszenz ..... 37

## I. Norm und Wert

JULIO MENDÍVIL

Ungehorsam? Über Normativität und Kanonbildung in der  
Musikethnologie ..... 71

WOLFGANG FUHRMANN

Abfall für alle. Plädoyer für eine Geschichte der gehörten Musik ..... 89

MARTIN PFLEIDERER

Musikpraktiken und Ästhetisierung in der spätmodernen Gesellschaft .. 115

MICHELE CALELLA

Normen als Problem: Bemerkungen zur Historiographie musikalischer  
Gattungen ..... 137

ARIANE JESSULAT

Musikalische Normen analysieren – Implizite und explizite Normativität  
am Beispiel der »Strukturanalyse« ..... 157

## II. Strategien und Instanzen der Legitimation

GIANMARIO BORIO

Über die normative Ausrichtung musikalischer Poetiken. Von Wagner  
bis zum Ende des 20. Jahrhunderts ..... 183

JOSÉ GÁLVEZ	
Normative Defekte der populären Musik und deren Erforschung. Zu ihrer Analyse und Ästhetik .....	203
MELANIE UNSELD	
Geschriebenes und Ausgelassenes. Vom Sicht- und Unsichtbaren des Normativen in der Historischen Musikwissenschaft .....	235
MAGDALENA ZORN	
To Whom Does Music Belong? Der Konflikt zwischen ästhetischen, juristischen und moralischen Normen im Diskurs um musikalische Aneignung .....	255
DAVID BARD-SCHWARZ	
Normativity, Psychoanalysis, Music: Modalities of Understanding Disruption in the First Movement of Mahler's Ninth Symphony .....	273
 III. Das Feld der Musik	
BENEDETTA ZUCCONI	
Wie die Schallplattenindustrie ästhetische Normativität konstruiert. Die »Archiv Produktion«, oder die Neuaufstellung der Deutschen Grammophon zwischen musikwissenschaftlicher Forschung und Marketing .....	299
SUSANNE BINAS-PREISENDÖRFER	
Populäre Hörpraktiken – Überlegungen zu Voraussetzungen und Perspektiven ihrer Erforschung .....	321
GESA ZUR NIEDEN	
(Musik)Geschichte und (musikalische) Normativität im Zeichen des Anthropozäns. Partizipative Projekte um Bruno Latour .....	343
NAOMI WALTHAM-SMITH	
What Sounds (Are) Normal? .....	371
 Zu den Autorinnen und Autoren .....	 387

# Vorwort des Reihenherausgebers

Angesichts der offenkundigen normativen Dimensionen des musikalischen »Feldes«, wie Janz und Papenburg in diesem Band formulieren, erscheint es nahezu selbstverständlich, sich diesem Aspekt im Aufbau der Feldstruktur zu widmen und einen Blick auf den eingenommenen Habitus, die Produktion, die Distribution und die Konsumtion der symbolischen Güter zu richten. Hierbei wird keine blinde Applikation eines praxistheoretischen Ansatzes vorgenommen, der nunmehr die Doxa und die Illusio des »Feldes« durchzudeklinieren hätte. Vielmehr erfahren wir, wie der Streit um Positionen in diesem Spannungsfeld gerade von der Behauptung, Leugnung oder Affirmation einer eigenen Normativität durchdrungen ist: in den Fragen der Kanonbildung, der Aufführungspraxen, im Singularitätsanspruch einer abendländischen musikalischen Sonderwelt und ihrer Dekonstruktion im Zug eines kolonial-kritischen Diskurses. Dabei rücken Träger der Normbildung ins Zentrum der Analyse, nämlich Tonträger, die nicht mehr kompositionsgeschichtlich betrachtet werden, sondern als Medien ihre eigenen Gesetze formulieren. Zugleich bleibt die Paradoxie der Normativität des erwarteten Normbruchs als Zeichen der »Modernität« musikalischer Entwicklung virulent, auch wenn eine solche Permanenz des Normbruchs gar nicht institutionalisierbar ist.

Nur diese wenigen Bemerkungen zeigen, wie lehrreich der musikwissenschaftliche Diskurs, seinerseits in Grundfragen der Historiographie, der Modernitätsforschung und der Erforschung des/der »Anderen« verstrickt, für die Normbeobachtung ist, die nicht nur die »Möglichkeit« der Normen, sondern auch ihre »Wirklichkeit« im Blick hat. Denn es zeigen sich auffällige Parallelen in den Topoi der Auseinandersetzung darüber, wie man eine soziologisch informierte »Musikwissenschaft« oder auch eine solche »Rechtswissenschaft« eigentlich praktizieren könnte. Löst man sich dabei vom »Text«, um der performativen Seite der Musik ihr Eigengewicht zurückzugeben? Ist in diesem Fall nicht nur das »formale«, sondern auch das »lebendige« Recht zu beachten? Gibt man damit der Rezeption nicht nur des Römischen Rechts, sondern auch der Helden und Heldinnen der musikalischen Kanons eine rezeptionsästhetische Bedeutung? Ist überhaupt Hermeneutik ein gemeinsames Thema von Recht und Musik? Lassen sich vielleicht gar »traditionale« von »rationalen« oder auch »charismatischen« Geltungsgründen normativer Projektionen in Recht und Musik ausmachen und miteinander vergleichen?

Mit diesem Band betreten wir nicht als erstes dieses Terrain und sind zugegebenermaßen von Sisyphe-Erfahrungen belastet. Auch Max Weber, Theodor W. Adorno oder Alphonse Silbermann schienen bekanntlich von der Wahlverwandt-

schaft zwischen Musik und Normativität durchdrungen. Der Band dokumentiert diese heimliche Wahlverwandtschaft im Schnittfeld von »Recht und Musik als Kultur«. Daher findet die Tagung, auf die der Reihenherausgeber ehrenvoller Weise eingeladen war, in diesem Band einen bibliophilen Ausdruck in der Reihe des Käte Hamburger Kollegs »Recht als Kultur«.

Werner Gephart

Bonn, den 5. Oktober 2022

# Danksagung

Dieser Band geht auf das Symposium *Ästhetische Normativität in der Musik* zurück. Als eines von zwei Hauptsymposien war dieses Symposium der wissenschaftliche Beitrag der Abteilung für Musikwissenschaft/Sound Studies der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn zum gemeinsam mit dem Beethoven-Archiv Bonn und seiner Leiterin Christine Siegert ausgerichteten 17. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung – »Musikwissenschaft nach Beethoven«. Erste Ideen für den Kongress und die Thematik des Hauptsymposiums entstanden bereits 2017 im Umfeld der Wiederbesetzung der Professur für Musikwissenschaft an der Universität Bonn, sie wurden dann 2019 nach der Besetzung der Professur für Musikwissenschaft/Sound Studies gemeinsam weiterentwickelt. Ursprünglich zum 250. Geburtstag des in Bonn geborenen Ludwig van Beethoven geplant, konnte der Kongress wegen der Deutschland im Frühjahr 2020 stillstehenden Covid-19-Pandemie erst mit einjähriger Verspätung vom 28. September bis zum 1. Oktober 2021 vor Ort stattfinden, das Symposium im Festsaal der Universität. Vielleicht hat dieser lange, von Ungewissheiten geprägte Vorlauf mittelbar dazu beigetragen, dass die Drucklegung der Referate erfreulich zügig erfolgen konnte. Dass wir das Resultat in dieser Form nun vorlegen können, verdankt sich auch einer Vielzahl von Personen und Institutionen: der Gesellschaft für Musikforschung, der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn und dem Beethoven-Haus Bonn, zu danken ist der Deutschen Forschungsgemeinschaft und der Universitätsgesellschaft Bonn für die finanzielle Förderung, dem Käte Hamburger Kolleg »Recht als Kultur« und seinem Gründungsdirektor Werner Gephart für die großzügige Aufnahme des Bandes in die Buchreihe des Kollegs. Für die Kongressorganisation danken wir Eileen Bradley aus dem Geschäftszimmer unserer Abteilung sowie den Wissenschaftlichen Mitarbeiter:innen und Studentischen Hilfskräften. Zum Gelingen des Symposiums haben neben den Autor:innen des Bandes Fanny Gribenski und Nils Grosch beigetragen, deren Beiträge leider nicht mit aufgenommen werden konnten. Rolf Großmann, Frank Hentschel, Stefan Just, Anna Langenbruch und Stephanie Probst danken wir für Moderationen und ihre Beteiligung an der Diskussion. Bei der Redaktion der Beiträge hat uns das Redaktionsteam aus Benedetta Zucconi, José Gálvez, Lily Hußmann und Charlotte Koch mit seiner zuverlässigen und sorgfältigen Arbeit geholfen. Jure Leko vom Käte Hamburger Kolleg »Recht als Kultur« danken wir für die gute und angenehme Zusammenarbeit bei der Druckvorbereitung.

Bonn, im November 2022

Tobias Janz & Jens Gerrit Papenburg



Tobias Janz und Jens Gerrit Papenburg

## Einleitung: Ästhetische Normativität in der Musik. Vier Intros

Das Angebot heutiger Musikstreamingdienste ist vielfältig. Wer wollte das bestreiten, stehen dort gegenwärtig doch etwa so viele Musiktitel zur Auswahl wie Deutschland Einwohner hat: *Kein Wort* der Rapperinnen Juju und Loredana einen Klick entfernt von »Herr, unser Herrscher ...« aus der *Johannes-Passion* in einer Einspielung John Eliot Gardiners, *La Selva* des Klangkünstlers Francisco López einen Klick entfernt von der frühen Bluesaufnahme *Crazy Blues* von Mamie Smith, Witold Lutoslawskis 3. Symphonie oder Beethovens unvermeidliche Neunte neben jüngeren Klassikern wie Led Zeppelins *When the Levee Breaks* oder Beyoncé's *Don't Hurt Yourself*. Eigennamen und »Songtitel« sorgen hier allenfalls oberflächlich für Ordnung, ebenso Genre- oder Gattungsbezeichnungen oder gar musikwissenschaftliche Differenzierungen des Musikalischen in traditionelle, artifizielle und populäre Musik. In seinem Buch *Every Song Ever. Twenty Ways to Listen to Music Now* hat der US-amerikanische Musikjournalist Ben Ratliff produktiv-suggestiv vorgeschlagen, das Hören mithilfe aus jeglichem Genre- oder Gattungsrahmen fallender und musikästhetisch unbelasteter Kategorien wie etwa »Speed«, »Audio Space«, »Wasteful Authority«, »Closeness« oder »Loudness« neu zu sortieren.<sup>1</sup> Die gehörte Musik aber präsentiert sich in nahezu exzessiver Diversität. Personalisierte Playlisten zielen darauf ab, Hörsituationen zu intensivieren und zu singularisieren. Fragen nach einer irgendwie verbindlichen ästhetischen Normativität scheinen angesichts dieses Wildwuchses obsolet, vor allem wenn man sich vor Augen führt, dass die genannten Titel ja durchaus Titel der digitalen Musikbibliothek *einer* Person und nicht nur zufällige Ausschnitte aus dem Angebot eines heterogenen Marktes sein könnten. Begriffe wie Diversität, Situativität, Singularität, Disruption und kulturelle Transgression scheinen besser geeignet, die fluide musikalische Vielfalt der Gegenwart zu umschreiben.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Vgl. Ratliff: *Every Song Ever*.

<sup>2</sup> In den identitätspolitischen Diskursen der Gegenwart vor allem um *race*, *gender* und *disability* wird Diversität und Vielfalt überwiegend positiv hervorgehoben und demgegenüber Normativität immer wieder als Diskriminierungsmechanismus identifiziert, etwa in Form der »Heteronormativität« (vgl. Butler: *Das Unbehagen*). In kulturwissenschaftlich und ethnographisch ausgerichteter Forschung lässt sich gegenwärtig ein verstärktes Interesse an Situativität beobachten, also an jener Dimension, die das individuelle Erleben umfasst, welches gerade durch seine Divergenz zum normativ Vorgegebenen bestechen soll. In kultursoziologischen Diskursen sind jüngst das Singuläre bzw. Singularitäten, also das Einzigartige, Besondere, Außergewöhnliche als zentrale Kategorien zur

Aber erfüllt nicht auch die exzessive Diversität der gegenwärtigen Musikkultur spezifische ästhetische Erwartungen, in denen sich allgemeine, oder bestimmte, historisch emergente Normen des Musikhörens niederschlagen? Wenn man zögert, hier mit »ja« zu antworten, trifft sich dies mit Beobachtungen, die die Diskussionen angeregt haben, aus denen dieser Band und das ihm vorangegangene Symposium hervorgegangen sind: In der musikalischen Gegenwart gerät der Anspruch *jeder* ästhetischen Normativität in ein Spannungsverhältnis zu gesellschaftlichen Leitideen der Diversität und Singularität. Während in anderen Bereichen der Gegenwartskultur (Klima, Identitätsfragen) gerade in der jüngeren Generation von einer normativen Indifferenz keineswegs die Rede sein kann – im Gegenteil: Aktuelle Debatten über Dekolonisierung, Geschlechtsidentität oder die ökologische Verantwortung im Zeichen des Anthropozän sprechen für eine Konjunktur des Normativen und ein hohes Bewusstsein für die Relevanz moralischer Werte – ist das Verhältnis der musikalischen Gegenwart zur ästhetischen Normativität zumindest vordergründig ein negatives. Der musikalische Geschmack wird dem Bereich des Persönlichen, Privaten, des individuellen Selbst und seiner Idiosynkrasien zugeordnet. Zudem ist das Verhältnis der musikalischen Gegenwart zur ästhetischen Normativität aber auch ein paradoxes, denn in der Präferenz für das ästhetisch Diverse oder Singuläre drückt sich letztlich eben auch ein normativer Anspruch aus, wenn auch verborgen und auf komplizierte Weise, sodass zumindest indirekt eine allgemeine Forderung erhoben, dem Allgemeinen im Zeichen des Besonderen, Einzigartigen, Vielfältigen gleichzeitig aber eine Absage erteilt wird.

Die Musik ist keineswegs der einzige Bereich, in dem solche Spannungen zwischen dem Allgemeinen und dem Singulären, Besonderen heute auftreten und nicht selten zu Konflikten und Kontroversen führen. Während im Gefolge der Gender und Queer Studies zum Beispiel immer wieder eine bestimmte Form von sozialer Normativität explizit abgelehnt wird (indem sie als diskriminierend, hierarchisierend und ausschließend identifiziert wird), wird eine andere Form von Normativität implizit eingefordert. So, wenn für eine inklusive, geschlechtergerechte Sprache eine *spezifische*, also eine *einzig*e Ausdrucksform als neue Norm

analytischen Beschreibung der spätmodernen Gegenwart in Anschlag gebracht worden. Grundsätzlich gewinnen solche Singularitäten erst einmal in Abgrenzung zum Allgemeinen und Normalen Kontur. In der Ökonomie stehen schließlich »disruptive« Innovationen seit einiger Zeit hoch im Kurs. Damit sind so genannte »game changer« gemeint, welche die normativen Spielregeln eines Marktes weitgehend außer Kraft zu setzen beanspruchen (der Shareholder Value als Kategorie, in der Erfolg gemessen wird, wird allerdings meist beibehalten) und selbst neue Regeln zu definieren suchen (iPhone, Musikstreaming). Ganz neu sind die damit umrissenen gesellschaftlichen Entwicklungen nicht. Folgt man dem Historiker Philipp Sarasin, lassen sich Anfänge der gegenwärtigen Formen der Minderheitenpolitik, des sozialen Individualismus, der Rolle von Computern als »Kulturmaschinen« und einer entfesselten neoliberalen Ökonomie auf eine historische Schwelle in der Mitte der 1970er-Jahre zurückführen. Sarasin: 1977, vgl. auch die Diskussion über einen »Mainstream der Minderheiten« innerhalb der Popkultur (vgl. Holert und Terkessidis: *Mainstream der Minderheiten*).

gesetzt werden soll (Glottisschlag, Stern, Doppelpunkt). Dieses spannungsvolle oder gar widersprüchliche Verhältnis zur Normativität mag einer der Gründe dafür sein, dass sich in den letzten Jahren ein zunehmend interdisziplinär geführter Diskurs über Fragen der Normativität jenseits von Rechtswissenschaft, Philosophie und Soziologie im engeren Sinne etabliert hat, also jenseits der Disziplinen, in denen Norm und Normativität seit jeher Grundbegriffe sind.<sup>5</sup> Motiviert sind diese Arbeiten nicht (wie man denken könnte) von Klagen über einen etwaigen Verlust der Mitte, sondern von dem Interesse an den Kräften und Prozessen, die die Entstehung von Normordnungen, deren Wandel und Zerfall vorantreiben, sowie insgesamt von dem Bemühen, die in normativer Hinsicht heterogene und komplexe Gegenwart besser zu verstehen. Die Musik ist ein Gegenstand, der sich für die Untersuchung der damit angedeuteten Zusammenhänge geradezu aufdrängt, denn die Vielfalt ihrer Erscheinungsformen und ihre soziale und kulturelle Heterogenität sind spätestens seit dem Globalisierungsschub im ausgehenden 19. Jahrhundert und seit der Erfindung und Etablierung von Phonographie, Rundfunk und Tonfilm im frühen 20. Jahrhundert nicht mehr zu übersehen.

Obwohl Fragen der ästhetischen Normativität in den meisten Arbeitsfeldern der Musikwissenschaft von entscheidender Bedeutung sind, finden sich bemerkenswert wenige Arbeiten, die sich dem Thema explizit und exklusiv gewidmet haben.<sup>4</sup> Man kann nicht sagen, dass die Musikforschung mit dem Thema der ästhetischen Normativität einen grundlegenden Aspekt von Musik und musikalischer Praxis bislang vollständig übersehen oder vernachlässigt hätte.<sup>5</sup> Jedoch fehlte bisher schlicht der Wille oder der Anlass, um zusammenfassend unter dem Begriff der ästhetischen Normativität zu diskutieren, was traditionell getrennten Bereichen der historisch-empirischen Musikforschung, der Musikästhetik, der Musiktheorie,<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Die Forschungsergebnisse des Käte Hamburger Kollegs *Recht als Kultur* sind hier in vielerlei Hinsicht wegweisend. Für die Arbeiten des Frankfurter Forschungsverbunds *Normative Ordnungen* vgl. Forst/Günther: *Normative Ordnungen* (ohne Berücksichtigung von Künsten und Musik); für zwei musikphilosophische Diskussionsbeiträge vgl. Bertram: *Improvisation und Normativität*; Arbo: *The Normativity of Musical Works*.

<sup>4</sup> Vgl. Bayreuther: *Musikalische Norm um 1700*.

<sup>5</sup> Relevant sind bereits die Arbeiten des Grazer *Instituts für Wertungsforschung* (gegründet 1967).

<sup>6</sup> Im Überschneidungsbereich dieser drei Disziplinen sind intensive Debatten vor allem über vier kontroverse Problemfelder der jüngeren Musikgeschichte geführt worden: (1) das musikalische Kunstwerk und sein historischer oder ontologischer Status, (2) das musikalische Werturteil, (3) den Kanon der Musik, (4) die ästhetische Autonomie der Musik. Vgl. Goehr: *The Imaginary Museum of Musical Works*; Talbot: *The Musical Work. Reality or Invention?*; Dahlhaus: *Analyse und Werturteil*; Dahlhaus: *Das Werturteil als Gegenstand und als Prämisse*; Tadday: *Analyse eines Werturteils*; de la Motte-Haber: *Analyse und Werturteil*; Maurer-Zenck/Rentsch: *Gut oder schlecht?*; Menke: *Musiktheorie und Werturteil*; Custodis: »Das Werturteil als Gegenstand und als Prämisse«; Hindrichs: *Musikalische Werturteile und ästhetisches Urteil*; Wald-Fuhrmann/Pietschmann: *Der Kanon der Musik*; Hindrichs: *Die Autonomie des Klangs*; Urbanek/Wald-Fuhrmann: *Von der Autonomie des Klangs zur Heteronomie der Musik*.

der Musiksoziologie,<sup>7</sup> aber auch der Popmusikforschung<sup>8</sup> oder sogar den Sound Studies zufällt. In der ja wohl vor allem zuständigen Musikästhetik dominieren Termini wie das Schöne, Ausdruck, Affekt, Gefühl und Form oder auch musiknahe Begriffe wie Rhythmus, Synkope und Dissonanz, aus deren Schatten das ästhetisch Normative kaum hervortritt.

Um eine zusammenfassende, integrierende Perspektive auf das Phänomen zu ermöglichen, ist es erforderlich, eine quasi »submusikalische« Ebene in den Blick zu nehmen und begrifflich zu konturieren, die die Dreiteilung des musikalischen Feldes in traditionelle, artifizielle und populäre Musik unterläuft – eine Ebene, auf der diese Unterscheidung erst getroffen wird, eine Ebene, die in dem immer lauter werdenden Schweigen nach der verhallenden Rede von »der« Musik zum einen unbestimmt geblieben ist, zum anderen aber auch zur Dreiteilung querliegende Begriffe wie Klang, Medien, Performance oder Praxis aufgerufen hat. Dabei sind alle musikwissenschaftlichen und mit Musik befassten (Teil-)Disziplinen und Forschungsfelder gefordert, sie sind aber auch gefordert, die Grenzen ihrer spezialisierten Diskurse in Richtung übergreifender Fragestellungen zu überschreiten. Es geht zudem um Phänomene und Zusammenhänge, die den engeren Bereich des Musikalischen überschreiten und mit deren Untersuchung die Musikforschung einen wichtigen Beitrag zu allgemeinen gesellschaftlichen Debatten leisten könnte. Die Hoffnung auf eine Intensivierung des innermusikwissenschaftlichen Austauschs verbindet sich in diesem Sinne mit der Hoffnung, durch die hier angestoßene Diskussion auch Impulse für weitere, über die Musikwissenschaft hinaus wirkende Arbeiten zu geben.

Aufgabe dieser Einleitung wird es sein, in Orientierung an normtheoretischen Arbeiten und einschlägigen Veröffentlichungen aus der Musik- und Klangforschung einige begriffliche und theoretische Grundlagen bereitzustellen, die als Einführung und zugleich Rahmung der inhaltlich sehr weit ausgreifenden Kapitel des Bandes dienen sollen. In Form von vier »Intros«, »Präludien«, »Vorspielen« versuchen wir vier zentrale Problemräume zu öffnen, die sich durch die Resonanzen des Begriffs der ästhetischen Normativität im Bereich der Musik und der musikbezogenen Diskurse auftun. Diese »Intros« nehmen wir dann in der Struktur des Bandes und seiner Hauptteile wieder auf.

<sup>7</sup> Vgl. Rösing: Der Musikalitätsbegriff; Sakai: Das Normative der Offenohrigkeit.

<sup>8</sup> Die Forschung zur populären Musik hat u. a. Presets und Formate als ästhetische Normen untersucht oder die ästhetische Normativität des Prinzips Wiederholung analysiert. Vgl. Fabian/Ismaiel-Wendt: Musikformulare und Presets; Goldmann: Presets; Ismaiel-Wendt, post\_PRESETS; Julien/Levaux: Over and Over; von Appen/Frei-Hauenschild: AABA, Refrain, Chorus, Bridge, PreChorus; Moore: Patterns of Harmony; Middleton: »Play It Again Sam«.

## Intro 1:

## Faktizität und Normativität, deskriptiv und normativ

Der Begriff der Norm leitet sich vom lateinischen Wort *norma* her, dessen deutsche Übersetzung als »Richtschnur«, »Richtmaß« zunächst auf das Bauwesen verweist.<sup>9</sup> Richtschnüre und Winkelmaße sind Hilfsmittel, an denen sich die Konstruktion von Bauwerken orientiert, mit denen sich das Resultat abgleichen lässt. Eine grundlegende erste Unterscheidung lässt sich an dieser ursprünglichen Bedeutung ablesen. Sie wird für die Norm in ihrer modernen, erst im 19. Jahrhundert nachweisbaren, Bedeutung generell gelten und lässt bereits gewisse Affinitäten zwischen der Welt der Normen und der Welt der Musik erkennen. Das fertige Bauwerk entspricht der vorgegebenen Norm (oder nicht), hat aber einen ontologisch anderen Status. Es ist mit seinen physischen Eigenschaften und ungeachtet seiner Gelungenheit (oder Misslungenheit) so, wie es ist, während die Norm ein Maß ist, das als abstrakte Größe auch dann existieren könnte, wenn kein einziges Gebäude ihm faktisch je gerecht werden würde. Physische Körper, aber auch Ereignisse und Handlungen sind Teil des *Faktischen* im Sinne der empirischen Realität, während Normen, obwohl Teil der Wirklichkeit und in ihr faktisch wirksam, in ontologischer Hinsicht als *faktenunabhängige* Gebilde bezeichnet werden können.<sup>10</sup>

Sie teilen diese Eigenschaft mit verwandten Begriffen wie Regel, Normalität, Standard, Gesetz oder Wert. Auch sie sind nicht einfach Teil der empirischen Realität, sondern geistige Entitäten, soziale Tatsachen im Sinne Émile Durkheims, die selbst dann nicht den Gesetzen der physikalischen Wirklichkeit unterworfen sind, wenn sie sich in konkreten Dingen wie Gesetzbüchern oder eben musikalischen Artefakten materialisieren.

Faktenunabhängigkeit bedeutet nicht, dass Normativität in einer Sphäre des rein Ideellen aufginge, dass sie dualistisch Kontur gewönne in strikter Abgrenzung zum Faktischen. Damit wiederholte man nur die Fehler eines dualistischen Denkens, das von einer strikten Trennung zwischen Geist und Körper, Idee und Materie ausgeht. In medienwissenschaftlichen Zusammenhängen sind solche Dualismen, in deren Tradition auch eine vermeintlich immaterielle Sphäre des Wissens oder der Daten – wir können hier auch die Musik ergänzen – klar von der Sphäre des Materiellen abgegrenzt wird, aufgehoben worden. So wie dort von einem »informationstheoretischen Materialismus« oder von einem »medialen

<sup>9</sup> »Richtschnur« und »Richtmaß« sind etymologisch mit Termini des juristischen Sprachgebrauchs wie »Gericht«, »Richter«, »richten«, »Recht« verwandt, ein weiterer Bedeutungsraum öffnet sich über die adjektivischen und adverbialen Bildungen »richtig«, »recht«, lat. »rectus«, »recte«.

<sup>10</sup> So Möllers: Die Möglichkeit der Normen, S. 131 ff. (Möllers spricht von der »Afaktizität« der Normen) und Schütze: Perspektive und Lebensform, S. 31 ff. (Schütze spricht von »striktter Faktenindependenz«).

Apriori« gesprochen wird,<sup>11</sup> der bzw. das als mediale, technische, materielle Ermöglichungsbedingung verstanden wird, kann man auch im Verhältnis zwischen dem Faktischen und dem Normativen von einem Apriori des Faktischen sprechen, das den Rahmen und die Affordanzen für die Entstehung und Funktionsweise normativer Ordnungen bereitstellt, die aber weder auf das Faktische reduziert werden können, noch kausal von diesem verursacht sind.

In diesen Zusammenhang gehören die immer wieder aufgegriffene Wendung von der »normativen Kraft des Faktischen« und die vom »Normativen« zu unterscheidende Kategorie des »Normalen«. Die von dem Staatsrechtler Georg Jellinek geprägte Wendung »normative Kraft des Faktischen« umschreibt eine Form der »Normativität«, die sich allein daraus ergibt, dass die Dinge so sind, wie man es gewohnt ist, dass etwas bereits deswegen gut ist, weil man es gemeinhin so tut. Für musikalische Kulturen ist diese Perspektive von erheblicher Bedeutung, denn ihre Stabilität und relative Dauerhaftigkeit ergibt sich nicht zuletzt aus solchen Routinen. Und sie haben ihre nicht minder bedeutsame (sozial-)psychologische Seite: Musik vermittelt Normalitätsgefühle, kann diese umgekehrt aber auch irritieren, gefährden, Ängste und Fremdheitserfahrungen auslösen. Nach Jürgen Link, der Normalität als statistisch, datenmäßig erfassbares Phänomen mit massenhaften Effekten (»Mainstream«) vom Normativen als binär strukturiertem Differenzprinzip unterscheidet, wären diese musikvermittelten Normalitätsgefühle noch diesseits des eigentlich ästhetisch Normativen lokalisiert. Man kann auch von einem Zwischenraum des Protonormativen sprechen. Die pejorative Wendung, die bei der Rede von der normativen Kraft des Faktischen oft mitschwingt, meint genau dies: eine Blockierung des Normativen oder zumindest von dessen Veränderungsoffenheit durch das unbewusste und unkritische Festhalten am Status Quo. Link begreift den »Normalismus« als ein historisch veränderliches, diskursiv produziertes Gegengewicht zu den dynamischen, transformierenden Kräften der kapitalistischen Moderne.<sup>12</sup>

In der Analyse kompliziert ist das Verhältnis von Faktizität und Normativität, weil das Faktische im beschriebenen Sinne seinerseits den Wirkungen des Normativen ausgesetzt und von diesen geprägt sein kann. So verdankt etwa die eingangs genannte »digitale Musik« der Streamingdienste ihre Existenz einer materiellen medialen Infrastruktur, deren medientechnische Operationen und

<sup>11</sup> Zum »informationsthereotischen Materialismus« siehe Kittler: *Real Time Analysis*, S. 182. Zur kritischen Konturierung eines »medialen Apriori« siehe Tuschling: *Historisches, technisches, mediales Apriori*. Zum klanglichen Kurzschluss des medialen Apriori mit dem Synthesizer – in Anschluss an Pink Floyd sowie Gilles Deleuzes und Félix Guattaris Diagnose, dass der »Synthesizer [...] die Stelle des alten »synthetischen Urteils a priori« eingenommen« hätte (Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 135) – siehe Kittler: *Gott der Ohren*, S. 139.

<sup>12</sup> Vgl. Link: *Versuch über den Normalismus*.

technische Standards ihre eigene Normativität besitzen.<sup>15</sup> Sie sind es, die zu hören geben, sich selbst aber dem Hören entziehen. Von dieser medialen Normativität unterschieden, aber eben auf ihr aufbauend, vollzieht sich das »doing normativity« der entsprechenden Hörpraktiken, die eine ihrerseits eigene Normativität ausbilden, die sich praxeologisch untersuchen lässt. Ähnliches gilt im Grunde für alle »Musikdinge« und die jeweiligen musikalischen Praktiken: für Musikinstrumente, ob Knochenflöten, Bronzeglocken, komplexe mechanische Geräte wie das Klavier oder die Orgel oder heute die Digital Audio Workstation, für »Hörgeräte« wie die Stereoanlage, die Jukebox oder das Smartphone, für einen Komplex aus Architektur, Infrastrukturen und institutionellen und zivilgesellschaftlichen Formen der Organisation wie das moderne Konzerthaus. Und es gilt für ontologisch komplizierte Musikdinge wie das oral tradierte Lied, den Tonträger oder das musikalische Werk. Sie alle haben ihre mediale, technische Seite, die sich dem hörenden Nachvollzug »normalerweise« entzieht und relativ unabhängig vom jeweiligen »Gebrauch« der Musikdinge ist.

Folgt man Christoph Möllers, ist Begriffen wie Norm, Regel, Gesetz oder Wert ihre *positive Markierung* gemeinsam.<sup>14</sup> Die Substantive sind Ausdruck von etwas, dessen Verwirklichung präferiert wird oder sogar geboten ist, von etwas, das sein soll. Die Sphäre der Normen wird als Sphäre des Sollens in diesem Sinne konventionell der Sphäre des Seins gegenübergestellt. Gerade durch die Kunst wird ein solches Sollen immer wieder problematisiert, indem gerade auf die Missachtung oder auch Störung von Normen gezielt wird, so aber die Norm *ex negativo* auch im Spiel bleibt.

Diese basale Unterscheidung von Normativität und Faktizität lässt sich durch die Unterscheidung zwischen dem *Möglichen* und dem *Notwendigen* ergänzen und weiter präzisieren.<sup>15</sup> Wo Kausalität herrscht, sind die Verhältnisse notwendigerweise so, wie sie sind. Dies setzt zwar voraus, dass die Dinge oder Sachverhalte prinzipiell möglich (und nicht unmöglich) sind. Der Begriff der Notwendigkeit impliziert aber auch den Gedanken, dass es unmöglich ist, dass die Dinge nicht so wären, wie sie sind.<sup>16</sup> In Handlungszusammenhängen geht es hingegen um exakt das, was hier ausgeschlossen wird: um die Möglichkeit von Alternativen. Wo Normen gelten, sollen in diesem zweiten Sinne positiv markierte Möglichkeiten realisiert werden. Normen enthalten daher nicht nur ein Moment des (sozialen) Zwangs, sondern zugleich auch das Moment der Freiheit, der Freiheit, einer Norm oder Regel zu folgen oder es nicht zu tun. Und diese Freiheit, oder auch Kontingenz, besteht nicht nur hinsichtlich der existierenden Norm und ihrer Befolgung,

<sup>15</sup> Vgl. Devine: *Decomposed*, S. 129–164; Sterne: *MP3*.

<sup>14</sup> Vgl. Möllers: *Die Möglichkeit der Normen*, S. 155 ff.

<sup>15</sup> Vgl. *ibid.*, S. 151–155.

<sup>16</sup> Vgl. Schütze: *Perspektive und Lebensform*, S. 35.

sie besteht auf sozialer oder kultureller Ebene auch grundlegend hinsichtlich der Möglichkeit jeder konkreten Norm, also auch derer, die sich als Objektnormen in Musikdingen materialisieren. Für das Kontingenzbewusstsein der Moderne sind anstelle vorhandener, geltender Normen immer auch andere möglich. Dies lehrt der Blick in die (Musik-)Geschichte und auf andere (Musik-)Kulturen und es ist einer der Gründe dafür, warum Normen sich wandeln können, warum über Normen gestritten wird, während es sinnlos (oder albern) wäre, über Naturgesetze zu streiten, die sich nicht ändern lassen. Die Kontingenz der Normen impliziert – und dies wird für die Situation der Musik in der Moderne wesentlich sein – vor diesem Hintergrund dann nicht nur die Möglichkeit der Ausnahme (auf deren entscheidender Bedeutung Carl Schmitt insistiert<sup>17</sup>) sowie generell des Scheiterns oder Verfehlens, sondern eben auch die Möglichkeiten der Verweigerung, des Widerstands, des radikalen Bruchs mit geltenden Normen.<sup>18</sup>

Das abgeleitete Substantiv »Normativität« verhält sich zur Norm wie das zusammenfassende Allgemeine zum Einzelfall. Das Adjektiv »normativ« bezeichnet alles, was mit Normativität zu tun hat, also etwa ein normatives Problem, ein normatives Phänomen, einen normativen Begriff. »Normativ« meint oft aber auch eine bestimmte Weise, etwas zu tun. Normatives, etwa regelgeleitetes Handeln, lässt sich von einem Handeln unterscheiden, das rationalen Überlegungen, spontanen Intuitionen oder dem Lustprinzip, also dem Begehren folgt. Normatives Sprechen unterscheidet sich von deskriptiver Rede, in juristischen Sprechakten, die Normen performativ durchsetzen (»Die Klage wird abgewiesen ...«) ebenso wie in ästhetischen Werturteilen, die sich an ästhetischen Normen orientieren. Deskriptive Aussagen hingegen konstatieren Sachverhalte.

Man kann über Normen und Normativität in diesem Sinne normativ oder nicht-normativ (deskriptiv, konstatierend) sprechen, sich ihnen aus der Perspektive der »Teilnehmer« und der der »Beobachter«,<sup>19</sup> ja sogar der teilnehmenden Beobachter zuwenden. Ästhetische Kritik im Sinne einer Perspektive der Teilnehmer ist nicht das primäre Ziel des Bandes, auch wenn seinen Autorinnen und Autoren die Teilnehmerperspektive in normativen Ordnungen der Musik (womöglich sogar mehreren konkurrierenden zugleich) keineswegs fremd ist. Die Kapitel sind keine musikästhetischen Beiträge im eigentlichen Sinne, sondern Beiträge, die Teilnehmerperspektiven und Normordnungen der Musik beschreiben und verstehen wollen. Distanz zur Musikästhetik muss und soll nicht bedeuten, dass Musik-

<sup>17</sup> »Die Ausnahme ist interessanter als der Normalfall [...]. Das Normale beweist nichts, die Ausnahme beweist alles; sie bestätigt nicht nur die Regel, die Regel lebt überhaupt nur von der Ausnahme.« Schmitt: Politische Theologie, S. 21.

<sup>18</sup> Vgl. pars pro toto die Artikel »Form« (Rainer Nonnenmann), »Gattung« (Tobias Janz/Christian Utz) und »Moderne« (Tobias Janz), in: Hiekel/Utz: Lexikon Neue Musik; Diederichsen: Zehn Thesen; Diederichsen: Pop – deskriptiv, normativ, emphatisch.

<sup>19</sup> Forst/Günther: Normative Ordnungen, S. 11.

wissenschaft und ästhetische Kritik im Sinne falschverstandener wissenschaftlicher Wertfreiheit zu trennen wären oder sich feinsäuberlich trennen ließen. Gefordert ist sie hier jedoch als methodische Distanz, bei der die Einklammerung eigener Prägungen, Präferenzen und Überzeugungen den Blick frei machen soll für die immense Variabilität des Phänomens. Dass auch die musikwissenschaftliche Beobachtung eine Form der Teilnahme an Normordnungen (wenn nicht ästhetischen, dann wissenschaftlichen, politischen oder sozialen) ist, kann sich von selbst verstehen, aber auch etwa durch wissenschaftsgeschichtliche, wissenschaftstheoretische, wissenssoziologische oder ethnologisch angeregte Forschung explizit gemacht werden.

## Intro 2:

### Regulative und evaluative Auffassung – Norm und Wert

Die *regulative* Bedeutung von Normen verweist auf ihre soziologisch elementare Funktion. Koordiniertes menschliches Zusammenleben ist, von den egalitären Wildbeutergemeinschaften der Steinzeit bis zur Komplexität der modernen (Welt-) Gesellschaft, ohne Handeln, Interaktion und Kooperation regulierende Normen schwer denkbar. Normativität ist in diesem Sinne Bestandteil der menschlichen Lebensform. Von diesem elementaren Sachverhalt leitet sich ein elementarer Nexus zwischen Normativität und »Musik«<sup>20</sup> her: Als in sozialen Zusammenhängen situierte menschliche Praxis ist Musik auch Ausdruck sozialer Normen. Sie lässt sich als Medium begreifen, in dem sich soziale Normen nicht nur spiegeln, sondern konstituieren. Gary Tomlinson sieht einen der Ursprünge der Musik in den kooperativen Anforderungen der »taskscape«, der subsistenzsichernden Sphäre koordinierter Tätigkeiten, in der die paläolithischen Horden des homo sapiens Steine, Knochen, Nahrung usw. bearbeiteten. Tomlinson stellt sich die »taskscape« organisiert, als rhythmisierte, klanglich strukturierte Sphäre vor.<sup>21</sup> Der Musikanthropologe Steven Feld hat, an Alan Lomax anschließend, auf der Grundlage seiner Forschungen in Papua Neuguinea die These einer grundsätzlichen Konvergenz von sozialer und musikalischer Struktur vertreten.<sup>22</sup> Die strukturell nichthierarchischen polyphonen Gesänge zentralafrikanischer Pygmäen hat man entsprechend als musikalische Erscheinungsform ihrer egalitären Form des Zu-

<sup>20</sup> Musik hier in Anführungszeichen, weil der umfassende Allgemeinbegriff »Musik« in seiner europäischen Entwicklung weltweit bekanntlich die terminologische Ausnahme ist. Vgl. Feige/Grüny: Gibt es »Musik«?

<sup>21</sup> Vgl. Tomlinson: A Million Years of Music, S. 63–69.

<sup>22</sup> Vgl. Feld: Sound Structure; Lomax: Song Structure.

sammenlebens verstanden.<sup>23</sup> Und Christopher Small verallgemeinert diese Vorstellung und ihre normative Grundierung: »[...] musicking articulates our ideal of human relationships«,<sup>24</sup> heißt es bei ihm mit einem gewissen Hang zur Romantisierung. Solange keine strikte Trennung zwischen alltäglichen Betätigungen im Kontext der sozioökonomischen Reproduktion und der sie begleitenden musikalischen Praxis erkennbar ist, scheinen musikalische Normen (>singe oder tanze ich richtig?) und soziale Normen (>verhalte ich mich passend?) unterscheidbare Aspekte desselben Phänomens zu sein. Dass im antiken Griechenland und im klassischen, konfuzianischen China Musik zum Modell für gelingende Staatskunst und soziale Harmonie wurde, mag sich aus diesen Zusammenhängen erklären. Auf die funktional differenzierte (moderne) Gesellschaft lässt sich dies nicht ohne weiteres übertragen, denn funktionale Differenzierung meint hier, dass Musik als Praxis und Diskurs ihre *eigene* Normativität in eher loser Kopplung an andere Bereiche des Sozialen ausbildet und weiterentwickelt. Analogien zwischen musikalischer Struktur und Gesellschaftsstruktur (Haydns Symphonien als Spiegel der »commercial society« oder der bürgerlichen Demokratie, die Musik John Cages als künstlerische Utopie einer radikal freien Gesellschaft, Disco, Minimal Music und die exzessive Lust an Wiederholung als klingendes Analogon einer »post-industrial, mass-mediated consumer society«<sup>25</sup>) sind von nun an metaphorischer Natur. Aber immerhin hat Pierre Bourdieu in Auseinandersetzung mit Kants *Kritik der Urteilskraft* und als Kritik ihren autonomieästhetischen Prämissen zu zeigen versucht, wie die Bestimmung des »legitimen« Geschmacks noch in der Mitte des 20. Jahrhunderts gesellschaftlich vor allem als Instrument der sozialen Distinktion funktionierte.<sup>26</sup>

Es mag mit dieser starken Einbettung der (ästhetischen) Normativität in die soziale Praxis zusammenhängen, dass auch in musikwissenschaftlichen Zusammenhängen das Adjektiv »normativ« häufig nicht bloß im Sinne dieser regulativen Bedeutung, sondern in seiner *evaluativen* Auffassung verwendet wird.<sup>27</sup> Der musikwissenschaftlich verbreitete Vorwurf, normativ zu argumentieren, normative Positionen zu vertreten, meint nicht so sehr, dass jemand in seinem Argumentieren und Handeln Regeln folgen würde (anstatt idiosynkratisch, willkürlich, affektgetrieben zu agieren), sondern sich dort an möglicherweise unbewussten, unreflektierten oder ideologisch stark eingefärbten ästhetischen Wertmaßstäben zu orientieren oder diese gar zu verabsolutieren, wo »Neutralität« und »Wertfreiheit«, ein kritischer Spielraum gegenüber dem Gegenstand oder eine reflektierte Form der Selbstsituierung geboten sein könnten. Die Ablehnung des Normativen

<sup>23</sup> Vgl. Agawu: *The African Imagination in Music*, S. 57.

<sup>24</sup> Small: *Musicking*, S. 80.

<sup>25</sup> Fink: *Repeating Ourselves*, S. x.

<sup>26</sup> Vgl. Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*.

<sup>27</sup> Vgl. Kambartel: *Norm. Schnädelbach: Rationalität und Normativität*.