

Markus Hirsch (Hg.)

Musik(unterricht) angesichts von Ereignissen

1

wiener reihe musikpädagogik

WAXMANN

wiener reihe musikpädagogik

herausgegeben vom

Institut für musikpädagogische Forschung,
Musikdidaktik und Elementares Musizieren (IMP)
der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Band 1

Markus Hirsch (Hg.)

Musik(unterricht)
angesichts von Ereignissen



Waxmann 2016
Münster • New York

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

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

ISSN 2510-2745

Print-ISBN 978-3-8309-3530-8

E-Book-ISBN 978-3-8309-8530-3

© Waxmann Verlag GmbH, 2016

www.waxmann.com

info@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Inna Ponomareva, Jena

Druck: Hubert & Co., Göttingen

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier, säurefrei gemäß ISO 9706



Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.
Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer
Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Vorwort

Der vorliegende Sammelband ist das Ergebnis eines Symposiums, das vom 29. bis 31. Januar 2015 unter dem Titel *Musik(unterricht) angesichts von Ereignissen* am damaligen Institut für Musikpädagogik der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien stattfand (zur ausführlichen Beschreibung des Symposiums vgl. den Bericht von Martina Krause-Benz in *Diskussion Musikpädagogik* 67/2015, S. 57 f.).

Die Konzeption des Symposiums wurde von mir in Zusammenarbeit mit Peter Röbbke und Johannes Steiner entwickelt. Leitend war die Überzeugung, dass der philosophische Begriff des *Ereignisses* eine gewinnbringende Perspektive darstellt, Musikunterricht und musikdidaktische Theoriebildung unter veränderten Vorzeichen zu betrachten. Vier Leitideen bestimmten die Planung der Veranstaltung:

- Als Gewährsmann für den philosophischen Ereignisdiskurs wurde der Wiener Philosoph und Theologe Peter Zeillinger gewonnen. Neben seinem das Symposium eröffnenden Vortrag stand er mit seiner Expertise auch am Folgetag noch als prozessbegleitender Ansprechpartner zur Verfügung.
- Der Fokus richtete sich auf den Musikunterricht an allgemeinbildenden Schulen. Diese Schwerpunktsetzung wurde durch das Mitwirken von Vertreterinnen und Vertretern anderer Fachrichtungen ergänzt und bereichert: der Instrumental- und Gesangspädagogik, der Elementaren Musikpädagogik sowie durch einen Improvisationskünstler.
- Um dem gemeinsamen Nachdenken genügend Raum zu geben, war der zweite Tag des Symposiums dem Gespräch im kleinen Kreis aus Veranstaltern und geladenen Gästen vorbehalten. Im Gegensatz zu den ausgearbeiteten und öffentlichen Vorträgen von Peter Zeillinger und mir am ersten und von Ernst Klaus Schneider am dritten Tag des Symposiums, wurden für diesen internen Teil nur Impulsreferate vorbereitet, die nahtlos in die Diskussion übergingen.
- Neben der Auseinandersetzung auf theoretischer Ebene gab es Raum für musikalische Aktionen und Interaktionen z. B. in Form praktischen Musizierens der Teilnehmenden. Hier galt es, das Diskutierte am Klingenden zu prüfen. Ebenso wie das Symposium möchte auch dieser Band nicht mit fertigen Ergebnissen aufwarten, sondern erste Denkanstöße für einen noch weiter zu führenden musikpädagogischen Diskurs über das *Ereignis* geben.

Neben den Autorinnen und Autoren gilt mein Dank Sigrid Lichtenwallner für das Korrekturlesen der Texte.

Markus Hirsch
Wien, im September 2016

Inhalt

<i>Markus Hirsch</i> Einleitung	9
<i>Peter Zeillinger</i> Das Ereignis der Musik – oder: Wie vom Ereignis zeugen? Philosophische Ansätze des Nicht-Fassbaren	15
<i>Markus Hirsch</i> Zur Diskussion gestellt: Ereignisse im Musikunterricht?	33
<i>Lars Oberhaus</i> Das Ereignis des Anderen. Zum Umgang mit Alterität im Musikunterricht unter Berücksichtigung der Sozialphänomenologie von Emmanuel Lévinas	51
<i>Martina Krause-Benz</i> Zur Bildungsrelevanz eines ereignisreichen Musikunterrichts	69
<i>Ernst Klaus Schneider</i> Musikvermittlung und Ereignis. Eine autobiographische Spurensuche.....	87
<i>Johannes Steiner</i> Das Ereignis in der Praxis des Musikunterrichts	101
<i>Peter Rübke</i> Von Wider-ständen und Wider-fahrnissen beim Instrumentalspiel und Gesang	109
<i>Ruth Schneidewind</i> Musiziermomente: Ereignisse des Elementaren Musizierens.....	123
<i>Reinhard Gagel</i> Die Offhandopera OHO! als kollektive musikalische Kreation.....	133
<i>Christoph Khittl</i> Die musikalische Situation und Aspekte einer ,Musikdidaktik des Ereignishaften'	147
Verzeichnis der Autorinnen und Autoren	171

Einleitung

Unter einem *Ereignis* versteht man im Alltagssprachlichen Gebrauch des Wortes ein Geschehen, das sich vom Alltäglichen abhebt und insofern als etwas Besonderes erlebt wird. Der Besuch eines Konzerts, einer Opernaufführung oder die musikalische Beteiligung der Klasse an öffentlichen Schulveranstaltungen sind Beispiele für Ereignisse, wie sie im Musikunterricht an allgemeinbildenden Schulen ihren Platz haben. Auch Hitzefrei, Brand- und medizinische Notfälle, Katastrophen bis hin zu Amokläufen fallen unter solch ein umgangssprachliches Verständnis des Begriffs. Den hier genannten Beispielen ist gemeinsam, dass sie als Fakten genau beschrieben werden können. Sie sind mit Ort, Datum und Uhrzeit belegbar. Ihr Ablauf kann medial dokumentiert werden, Rahmenbedingungen und Folgen lassen sich sprachlich darstellen und logisch analysieren. Diese Merkmale treffen auf den in diesem Sammelband zugrunde gelegten philosophischen Begriff des Ereignisses hingegen nicht zu.

In der Philosophie steht der Begriff des Ereignisses vielmehr für Versuche, das – so die Wortwahl von Peter Zeillinger – *Nicht-Fassbare* zu denken. Dass man Ereignisse nicht fassen kann, bezeichnet hier allerdings nicht ihre schockierende oder faszinierende Wirkung, sondern den Umstand, dass sie ihrem philosophischen Begriffsverständnis nach weder empirisch noch verbal greifbar sind.

Die Schreibweise des Buchtitels und gleichnamigen Symposiums – *Musik(unterricht) angesichts von Ereignissen* – impliziert eine doppelte Fragestellung: Was kann neu oder anders gedacht werden, wenn man einerseits Musik, andererseits Musikunterricht durch die Brille des philosophischen Ereignisbegriffs betrachtet?

Die Relevanz dieser Fragestellung für die Musikpädagogik wird an einem zentralen Merkmal von Ereignissen deutlich. Wie Peter Zeillinger in seinem hier abgedruckten Beitrag erläutert, sind Ereignisse mit Veränderungen verbunden: Sie stören die gewohnte und berechenbare Ordnung. Grundsätzlich ist die Veränderung von Bestehendem auch ein Merkmal von Lernprozessen. Die durch ein Ereignis ausgelösten Veränderungen lassen sich aber nicht durch didaktisch-methodischen Zugriff anvisieren, da sie sich antizipierbaren Zielvorstellungen entziehen. Der philosophische Begriff des Ereignisses fordert daher zu einem Perspektivenwechsel auf: nämlich, das Lernen von etwas, das Lernen miteinander und das Lernen aneinander konsequent vom Nicht-Fassbaren aus zu denken.

In der Musikpädagogik ist der philosophische Begriff des Ereignisses bislang nicht diskutiert worden. In forschungsmethodischer Hinsicht kann man die Ausgangssituation unter Abwandlung einer bekannten Diktion von Jürgen

Vogt – der Unterscheidung von Schöngeistern und Rechenknechten – in folgendem Bild fassen: Aufgrund ihrer Nichtfassbarkeit kann man sich Ereignisse nicht schönreden; man kann sich aber auch nicht ausrechnen, was es mit ihnen auf sich hat.

Neben der deutlichen Abgrenzung der philosophischen von der alltags-sprachlichen Bedeutung gibt es weitere Schwierigkeiten für eine musikpädagogische Rezeption des Begriffs. Der philosophische Diskurs über das Ereignis ist in sich vielschichtig und weist kein einheitliches Begriffsverständnis auf. Demgegenüber bezeichnen die im Bereich der Musik geläufigen Formulierungen – beispielsweise die Rede von Klangereignissen oder der Aufführung von Musik als musikalischem Ereignis – gerade das nicht, was in der Philosophie mit dem Begriff gemeint ist. Hier wird als Desiderat eine zunächst musikwissenschaftlich zu klärende Vorstellung von Musik als Ereignis sichtbar.

Die musikpädagogische Rezeption steht vor der doppelten Herausforderung, sich weder in der Klärung philosophischer Begrifflichkeiten des Ereignisses zu verlieren noch sich zugunsten einer eigenen Lesart über Gebühr vom Boden des philosophischen Diskurses zu entfernen. In diesem Kontext stellt sich auch das grundsätzliche Problem, dass Begriffe aus der Philosophie nicht ohne Weiteres auf musikpädagogische Begründungszusammenhänge übertragen werden können und daher die musikpädagogischen Argumentationen Gefahr laufen, in Widerspruch zum philosophischen Begriffsverständnis zu geraten. Um dem zu begegnen, habe ich mit *Wider-stand* und *Wider-fahrnis* zwei Arbeitsbegriffe für das Symposium gebildet. Diese versuchen, in einheimischen Begriffen die veränderte Perspektive abzubilden, die vom philosophischen Begriff des Ereignisses für den Bereich der Musikpädagogik zu gewinnen ist.

Die Beiträge in diesem Band orientieren sich an diesen Arbeitsbegriffen und nehmen auf unterschiedliche Weise auf sie Bezug. Dabei wird bisweilen auch Skepsis zum Ausdruck gebracht, ob die volle Tragweite des philosophischen Begriffs des Ereignisses sinnvoll auf Musikunterricht angewendet werden kann.

Peter Zeillinger gibt in seinem Eröffnungsvortrag des Symposiums einen Einblick in den philosophischen Diskurs über das Ereignis. Zeillinger stellt einige zentrale Gemeinsamkeiten der ansonsten sehr unterschiedlichen philosophischen Ansätze heraus. Darüber hinaus schlägt er eine Brücke zur Musik und entfaltet in archäologischer Lesart das Ereignis der Musik als kulturelles Phänomen. Als solches können Kunstwerke Ausdruck des Nicht-Fassbaren sein: Sie geben Zeugnis von etwas, das sie aber niemals eindeutig darstellen können. Künstlerische Gestaltung bleibt somit immer im Modus des Versuchs, des Nicht-Fassbaren habhaft zu werden. Dieser Aspekt des Zeugnis-Gebens steht auch im Mittelpunkt des Ereignisdenkens von Alain Badiou, dessen Begriffsverständnis Zeillinger abschließend in fünf Merkmalen zusammenfasst. Badiou

hebt in seiner Philosophie hervor, dass das Ereignis untrennbar mit dem Subjekt verbunden ist: Ereignisse gibt es nur, insofern Menschen als Ereigniszeugen den unabschließbaren Versuch unternehmen, das Nicht-Fassbare zu benennen.

In meinem auf Zeillingers Einleitungsreferat folgenden Vortrag stelle ich die These auf, dass im Begriff Ereignis eine subversive Kraft für die Musikdidaktik liegt. Mit dieser These setzt sich der Vortrag das Ziel, Eckpunkte für die Rezeption des philosophischen Ereignisbegriffs in musikdidaktischer Perspektive zu markieren. Dabei wird zunächst die Konkretion einer solchen Bezugnahme vorgestellt, indem Alain Badiou's Philosophie des Ereignisses auf die Musiklehrperson angewendet wird. Es wird dargestellt, inwiefern sich Musiklehrerinnen und Musiklehrer als Ereigniszeugen im Badiou'schen Sinne beschreiben lassen. Im Rahmen dieser Ausführungen werden auch die beiden Arbeitsbegriffe des Symposiums – *Wider-stand* und *Wider-fahrnis* – grundgelegt. Diese stellen den Versuch dar, den philosophischen Begriff des Ereignisses in einheimische Begriffe mit musikdidaktischem Bedeutungshintergrund zu transformieren. Darüber hinaus werden problematische Aspekte aufgezeigt, die mit einer Rezeption des philosophischen Ereignisbegriffs in der Musikpädagogik verbunden sind. In diesem Rahmen wird auch ausführlicher auf die Begriffsbestimmung des Ereignisses nach Dieter Mersch eingegangen.

Der Beitrag von *Lars Oberhaus* steht ganz im Zeichen der Sozialphänomenologie von Emmanuel Lévinas. Oberhaus konturiert zunächst dessen philosophisches Begriffsverständnis des Ereignisses. Davon ausgehend stellt er als zwei zentrale Anknüpfungspunkte für musikpädagogische Fragestellungen die radikale Verantwortung gegenüber dem Anderen¹ in seiner nicht aufhebbaren Andersheit (Alterität) und eine positive Sichtweise auf Störungen im Musikunterricht heraus. Aus der eingenommenen philosophischen Perspektive werden laut Oberhaus die Fragen nach Zwischenmenschlichkeit und moralischer Begründbarkeit musikbezogener Bildungsprozesse als Desiderate musikpädagogischer Theoriebildung sichtbar. Über die genannten Punkte hinaus erweist sich die Philosophie von Lévinas aber auch für die Diskussion über Inklusion als relevant: Sie weist darauf hin, dass der Andere zwangsläufig seiner Alterität verhaftet bleibt.

Martina Krause-Benz entfaltet ihre Argumentation ausgehend von konstruktivistischen Vorstellungen von Lernen und einem dementsprechend autonom gedachten Subjekt, das für seine Bildung selbst verantwortlich ist. Vor diesem Hintergrund stellt sie die spezifische Bildungsrelevanz eines ereignisaffinen Musikunterrichts vor – eines Unterrichts, der Ereignisse nicht nur zulässt, sondern diese auch befördern möchte. Krause-Benz kommt zu dem Schluss, dass der philosophische Begriff des Ereignisses in nur scheinbarem Widerspruch zu konstruktivistischen Grund-

1 *Der Andere* ist ein feststehender philosophischer Terminus und wird daher hier nicht geschlechtergerecht formuliert.

annahmen steht. Eine Rezeption des Ereignisbegriffs führt hier vielmehr zu einer erweiterten Lesart des Begriffs der Perturbation. Das Ereignis lässt ein besonderes Bildungspotential von Musikunterricht verstärkt in den Vordergrund treten, das durch die derzeit vorherrschende Fokussierung auf die Individualität von Lernen und Bildung in den Hintergrund geraten ist. Darin deutet sich ein Paradigmenwechsel an, dem zufolge die Antwort auf den Umgang mit Heterogenität nicht ausschließlich in Ausdifferenzierung und Individualisierung gesehen werden kann. Darüber hinaus lässt sich laut Krause-Benz mit dem Ereignis eine eigene Dignität des Sprechens über Musik begründen: Gerade der Versuch und sein zwangsläufiges Scheitern, das Nicht-Fassbare sprachlich zu benennen, zeigt in performativer Weise augenfällig, dass Musik in enger Verbindung mit dem Unbegreiflichen steht.

Der Text von *Ernst Klaus Schneider* ist die Überarbeitung seines im Rahmen des Symposiums unter dem Titel *Normalität und Ereignis im Musikunterricht* gehaltenen Vortrags. Schneider schaut im autobiografischen Rückblick auf Erlebtes im Umgang mit Musik, das seiner Einschätzung nach mit dem Begriff des Ereignisses in Verbindung gebracht werden kann. Fündig wird er dabei in Bezug auf sich selbst als Person, seine Tätigkeit als Musiklehrer an der allgemeinbildenden Schule sowie sein derzeitiges Arbeitsfeld der Musikvermittlung. Seinen Blick zurück verfasst Schneider im Bewusstsein der Gefahr, die damit verbunden ist: nämlich die Geschichte und damit die Ereignisse im Rückblick neu zu konstruieren. Resümierend kann Schneider feststellen, dass der Musikunterricht ein Gedeihraum für besondere Erfahrungen sein kann. Den Begriff des Ereignisses aber auf Musikunterricht anzuwenden, erscheint ihm mit einem derart hohen Anspruch an diesen verbunden zu sein, dass es seines Erachtens angemessener ist, von Momenten der Intensität und von Präsenzerfahrungen statt von Ereignissen zu sprechen.

Das kollektive Musizieren im Klassenverband steht im Mittelpunkt der Überlegungen von *Johannes Steiner*. Er setzt sich mit der Frage auseinander, wie trotz systembedingter Widerstände Musizieren als explizit künstlerisches Handeln in der allgemeinbildenden Schule ermöglicht werden kann. Im Hinblick auf den Erkenntnisgewinn, der diesbezüglich von einer Diskussion des Ereignisbegriffs zu erwarten ist, bleibt Steiner skeptisch. Auch wenn eine generelle Übertragbarkeit des philosophischen Ereignisbegriffs auf die Praxis des Musikunterrichts nicht umsetzbar erscheint, lassen sich seiner Ansicht nach doch Denkanstöße ableiten, welche die Frage nach begünstigenden Rahmenbedingungen für Prozesse künstlerischen Handelns betreffen. Die von Steiner vorgenommenen Konkretionen dieser Bedingungen für den schulischen Kontext machen deutlich, dass sich insbesondere für die Rolle der Musiklehrperson als Künstlerpersönlichkeit besondere Anforderungen ergeben.

Peter Rübke blickt in seinem Beitrag von der Warte des Instrumentalpädagogen aus auf den philosophischen Ereignisdiskurs. Die beiden Arbeitsbegriffe

des Symposiums – *Wider-stand* und *Wider-fahrnis* – werden ihm dabei zum Anlass, Tendenzen der Theoriebildung seines Faches sowie des eigenen Nachdenkens neu zu ordnen. Das Ereignis wirft für ihn dabei die Frage nach Intentionalität respektive Unverfügbarkeit beim Instrumentalspiel auf. Rübke unterscheidet diesbezüglich zwei Ebenen. Auf der Ebene intentionalen Handelns verortet er die Musizierhandlung. Diese ist von einem Umgang mit Wider-ständen geprägt, welcher der handwerklich-technischen Disziplinierung des Körpers zwecks Beherrschung des Instruments, dem Wohlklang und der Nachvollziehbarkeit von Struktur verpflichtet ist. Auf der Ebene des Unverfügbaren hingegen siedelt er das von ihm als Musizierakt Bezeichnete an. Musizierakte riskieren die Unvollkommenheit, einen gewissen Mangel gerade um der Musik willen; insbesondere die Unverfügbarkeit des Leibes ist es, die sich hier für Rübke als Wider-fahrnis mit einem chronischen Zuviel einmischt. Für solche Erfahrungen sieht er die Musikschule im Gegensatz zur Regelschule als ein offeneres System an, das von den Rahmenbedingungen her gesehen prinzipiell günstigere Bedingungen für Ereignisse bietet.

Ruth Schneidewind verortet das Ereignis in der von ihr entworfenen Grundlagentheorie des Elementaren Musizierens. Der in ihrer Theoriebildung als Schlüsselbegriff aufscheinende Begriff des Musiziermoments erweist sich diesbezüglich als Anknüpfungspunkt. Die Qualität solcher aus dem Musizierprozess hervortretender Momente lässt sich nach Schneidewind zum Teil mit Merkmalen des Ereignishaften beschreiben. Die Besonderheit von Musiziermomenten liegt ihres Erachtens darin, dass sie Momente ‚reiner Musik‘ sind: Sowohl die Musik in ihrer besonderen Intensität als auch die Musizierenden mit der Authentizität ihres Ausdrucks finden hier gewissermaßen zu sich selbst. Als Höhepunkte künstlerischen Tuns sind Musiziermomente zugleich Glücksfälle, die den Beteiligten geschenkt werden – dies aber nicht voraussetzungslos, sondern vor dem Hintergrund wohlüberlegter Rahmenbedingungen und gekonnten situativen Agierens. Anhand eines Beispiels aus der Praxis entfaltet Schneidewind, wie eine Analyse von Wirkungsfaktoren und der Einsatz methodischen Handwerkszeugs solche Momente zwar nicht herstellen, aber dennoch begünstigen kann.

Im Mittelpunkt von *Reinhard Gagels* Ausführungen steht das von ihm entwickelte improvisierte Musiktheaterformat der Offhandopera (OHO!), exemplarisch dargestellt anhand der OHO! *Duschen, Vorhang, Stille*, die er im Rahmen des Symposiums angeleitet hat. Gagel prüft, ob und inwiefern Merkmale des Ereignisses für den Entwurf und die Umsetzung seines künstlerischen Konzepts eine konstitutive Rolle spielen. Dabei wird zunächst deutlich, dass der Begriff im Kontext von Improvisation jenseits seiner philosophischen Begriffsgeschichte eine wichtige Rolle spielt: in der schlichten Bedeutung als Klangereignis. Eine Improvisation ergibt sich aus dem Setzen bzw. Entstehen, Aufgreifen und Weiterentwickeln solcher Klangereignisse. Auf den philosophischen Begriff des Ereignisses verweist

laut Gagel vielmehr die stets fragende Haltung des Rätselaufspürens, die hinter dem Spielen und Anleiten steht: „Was geschieht gerade? Kommt etwas an?“ Das Handeln aller mitwirkenden Musikerinnen und Musiker wie auch Gagels Interventionen als ‚Dirigent‘ sind unter dieser Perspektive nicht als intentionales Setzen von Klangereignissen zu verstehen, sondern vielmehr als ein Lauschen und Hinweisen auf das, was sich ereignet. Das Format der OHO! ist seiner Einschätzung nach auch in einem schulischen Kontext – etwa als Projekt – umsetzbar.

Christoph Khittl wählt für seinen Beitrag die Form des Essays. Dabei verfolgt er das Ziel, zwei unterschiedliche philosophische Stränge miteinander zu verknüpfen: die Theorie der musikalischen Situation von Günther Anders und den Ereignisbegriff nach Roland Barthes. Der Aspekt des In-der-Musik-Seins bei Anders dient ihm dabei als roter Faden seiner Argumentation. Von einer umgangssprachlichen Verwendung des Begriffs unterscheidet sich Anders' musikalische Situation durch das Merkmal des Besonderen: Nicht jedes Musizieren ist schon per se eine musikalische Situation. Diese stellt sich vielmehr als Präsenzphänomen von hoher Intensität dar, das mit einem ebenso hohen Grad an Involviertsein des Subjekts verbunden ist. In-Musik-Sein, als ein Kennzeichen der musikalischen Situation, ist für Khittl die *Conditio sine qua non* für das Auftreten von Ereignissen. Ist man in Musik, so können seiner Ansicht nach aus dieser Situation heraus Ereignisse – kairotisch – evozieren. Als Typisierungsmöglichkeit dient ihm der Ereignisbegriff bei Barthes, den er in musikdidaktischer Perspektive einer Re-Lektüre unterzieht. Dies erscheint Khittl fruchtbar, da die Ausführungen von Barthes es erlauben, den Ereignisbegriff mit dem Moment des Anbahnens und Inszenierens zusammenzudenken – eine mit Blick auf Musikunterricht und das interessegeleitete Handeln der Lehrperson zentrale Fragestellung.

Im Rückblick auf das Symposium und die geführten Gespräche über den philosophischen Begriff des Ereignisses verdienen meines Erachtens drei Aspekte eine besondere Beachtung. Als Erstes ist die faktische Formulierung des Titels zu nennen: *Musik(unterricht) angesichts von Ereignissen*. Diese mag in der Weise missverstanden werden, als sei von tatsächlichen Ereignissen die Rede. Es bietet sich aber an, in Bezug auf den Begriff des Ereignisses eher im Modus des Vielleicht zu sprechen: Musik(unterricht) angesichts von Ereignissen – wenn es das gibt. Als Zweites bleibt eine sprachliche Differenzierung in Erinnerung: Musiklehrende können Ereignisse nicht inszenieren, auch nicht das Ereignis in Szene setzen, möglicherweise können sie aber den Ort des Ereignisses in Szene setzen. Dabei sind sie – und das ist das Dritte – aufgefordert, als Lehrende das Heft im Namen der Anderen in die Hand zu nehmen – so eine mündliche Formulierung von Peter Zeillinger.

Peter Zeillinger

Das Ereignis der Musik – oder: Wie vom Ereignis zeugen? Philosophische Ansätze des Nicht-Fassbaren¹

Ich hoffe, Sie verzeihen mir, wenn ich nicht sofort mit dem Begriff des Ereignisses einsetze, sondern erst langsam zu ihm hinführe. Sie werden am Ende sehen, dass man von einem Ereignis nicht so einfach sprechen kann. Dem gilt es – von Anfang an – Rechnung zu tragen.

Ich bin von Ihnen eingeladen worden, um über verschiedene philosophische Ansätze des Ereignisses zu sprechen. Der Kontext, in dem ich sprechen soll, ist *Ihr* Metier: die Musikpädagogik. Ob und wieso der philosophische Begriff des Ereignisses ein fruchtbarer Ansatz zur Analyse, Aufbereitung und Vermittlung von Musik und von musikalischen Einsichten ist oder sein könnte, das kann ich nicht beurteilen. Dazu fehlt mir die musikwissenschaftliche Kompetenz. Das werden vielmehr die Diskussionen und Gespräche in den nächsten Tagen zu klären haben. Ich muss mich heute Abend also beschränken – auf die Annäherung eines bestimmten Ansatzes philosophischen Denkens an das Phänomen Musik.

Was aber meint in diesem Kontext *Musik*? Auch hier werde ich fachspezifische Definitionen, die stets bereits ein bestimmtes Vorverständnis voraussetzen, zu vermeiden suchen. Ich werde unter Musik vielmehr ein *kulturelles* Phänomen verstehen, also nicht eine empirische oder psychologische Erscheinung.

Zwei Gründe legen für mich diesen Zugang nahe. *Erstens*: Der philosophische Begriff des Ereignisses wie er im zweiten Teil des Vortrags eingeführt wird, entzieht sich per definitionem der empirischen Fassbarkeit. Das Ereignis hat keine materiale oder messbare Gestalt. Das geht so weit, dass man sagen muss: Im Rahmen eines empirischen Zugangs zur Musik gibt es kein Ereignis, kann kein Ereignis im philosophischen Sinn ‚auftauchen‘. Darauf werde ich noch zu sprechen kommen. Und *zweitens* bin ich bei der Ausarbeitung des Vortrags der Annahme gefolgt, dass es sich bei einer *Pädagogik* um eine kulturelle *Vermittlung* und *Einübung* handelt – also weder um die Vermittlung eines rein individuellen Erlebens noch um eine Art Therapie, deren Beschreibung und Funktion die je unmittelbare Disposition und Befindlichkeit des Einzelnen berücksichtigen müsste. – Das Ereignis der Musik also als *kulturelles Phänomen* – das wird mein Thema sein.

1 Der nachfolgende Text wurde am 29. Januar 2015 unter diesem Titel als Einleitungsreferat im Rahmen des Symposiums *Musik(unterricht) angesichts von Ereignissen* an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien vorgetragen. Der Stil des Vortrags und der Charakter der Hinführung zur philosophischen Ereignisthematik sind beibehalten worden. Einige Fußnoten mit erläuternden und weiterführenden Anmerkungen wurden nachträglich hinzugefügt.

Ich möchte ins Thema mit einer ersten grundlegenden Aussage einsteigen, die sogleich auch die Schwierigkeit allen Sprechens vom Ereignis markiert: *Innerhalb einer harmonischen Ordnung gibt es kein Ereignis.*

Ich betone hier das *Innerhalb*, um das, was unter *Ereignis* zu verstehen ist, von Anfang an in eine Spannung zu setzen zum Verständnis von Ordnung und von Harmonie. Das soll nicht heißen, dass ein Ereignis einfach das Gegenteil von Ordnung oder Harmonie wäre. Das wäre noch zu einfach gedacht. Das als Ereignis Bezeichnete ist nicht einfach ‚Unordnung‘ oder ‚Disharmonie‘! Und dennoch: *Innerhalb* einer harmonischen Ordnung gibt es kein Ereignis.

Wo also ereignet sich ein Ereignis – *wenn es das gibt*? Wo wäre der Ort des Ereignisses? Was ist das *andere* der Ordnung oder der Harmonie, wenn es nicht die Unordnung oder das Disharmonische ist? Wenn das Ereignis als solches nicht positiv fassbar ist, so ist es zumindest notwendig, den Ort etwas näher zu bestimmen, an dem sich ein Ereignis – *wenn es das gibt* – ereignet oder ereignen kann.

1 Der Ort des Ereignisses (in der Musik)

Ich werde also nicht direkt vom Ereignis sprechen können und habe daher den ersten Teil meines Vortrags überschrieben mit *Der Ort des Ereignisses*. Zu diesem Ort, an dem das Ereignishafte lokalisierbar wird, möchte ich hinführen. Diesen Ort möchte ich beschreiben – und zwar im Kontext *Ihres Metiers*: der Musik. Gibt es aber überhaupt einen Ort des Ereignisses in der Musik? Die Behauptung allein würde für Ihre Arbeit in der Pädagogik wenig hilfreich sein. Hier gilt es mehr zu sagen als eine bloße Behauptung. Gibt es also ein Ereignis in der Musik? – Die Beantwortung dieser Frage ist allerdings nicht so einfach. Da ein Ereignis – *wenn es das gibt* – keine empirische oder objektivierbare Gestalt besitzt und dennoch im Kontext der Musik zur Sprache kommen soll, ist es notwendig, zunächst das Phänomen Musik, um das es hier gehen soll, näher zu umschreiben. Eine zugrunde

-
- 2 Die Formel „*wenn es das gibt*“ ist hier bewusst gewählt. Sie markiert insbesondere im Werk des französischen Philosophen Jacques Derrida (1930–2004) jene Aussagen, die sich auf Themen beziehen, die dem sprachlichen und vor allem begrifflichen Zugriff entzogen bleiben, die sich also nicht einfach ‚auf den Begriff bringen‘ lassen. Damit ist zugleich das entscheidende Moment eines ‚nach-metaphysischen‘ Denkens benannt: der Versuch, von dem zu sprechen, was sich dem identifizierenden Zugriff entzieht. Es handelt sich dabei um ein Problem der sprachlichen Vermittlung. Von zahlreichen zeitgenössischen Philosophen werden daher sprachliche Ausdrucksformen verwendet, die bereits in der Lektüre auf ein uneinholbar Abwesendes verweisen. Die Formulierung „*wenn es das gibt*“ bei Derrida, die Verwendung des Futur II oder des Konjunktivs bei Lyotard, Lévinas, Badiou, Agamben u. a. sowie etliche andere ‚Eigenheiten‘ zeitgenössischer philosophischer Texte sind vor diesem Hintergrund als Geste oder Spur eines Unnennbaren und Uneinholbaren, das dennoch bezeugt werden soll, zu lesen. Gerade beim Thema des *Ereignisses* werden – wie noch zu zeigen sein wird – solche Gesten für den angemessenen Ausdruck unabdingbar. Vgl. dazu Zeillinger 2013, bes. 55–60.

gelegte allgemeine *Definition* von Musik würde jedoch immer nur eine bestimmte Hinsicht, einen vorausgesetzten Standpunkt widerspiegeln und damit die Wahrnehmung dessen, was der philosophische Ereignisbegriff zu benennen versucht, bereits im Ansatz verdecken. Außerdem möchte ich mir hier nicht anmaßen, ein bestimmtes Musikverständnis einem anderen vorzuziehen.

1.1 (Philosophische) Archäologie abendländischer Musik

Ich werde stattdessen einen anderen Zugang zum Ereignis in der Musik vorschlagen, der mir aus einigen Ansätzen der zeitgenössischen Philosophie vertraut ist: nämlich den Ansatz der *philosophischen Archäologie*, wie er sich unter anderem beim späten Michel Foucault und in jüngster Zeit auch bei Giorgio Agamben findet. Bei diesen Autoren führt dieser Zugang zu einem Verständnis der Entwicklung und Bedeutung kultureller *Institutionen* (also im wörtlichen Sinn: kultureller *Setzungen*³) wie denen der Macht, der Schrift, des Eides oder des Bekenntnisses.⁴ Man könnte sagen, es ist ein Ansatz zur Rekonstruktion der Geschichte kultureller Medien und Techniken – zu denen ohne Zweifel auch das Phänomen der Musik gehört. (Wenn Sie hier Anklänge an die Medientechnik und Medienphilosophie von Friedrich Kittler heraushören, so liegen diese nicht fern: Schließlich hat sich auch Kittler in seinen letzten Werken der Musik als kultureller Medientechnik zu nähern versucht.⁵)

Inwiefern die philosophische Archäologie einen Kontext und vielleicht auch einen Zugang zu kulturellen Phänomenen eröffnet, der sich dem philosophischen Ereignisbegriff annähert, möchte ich anhand einer kurzen Umschreibung dieser Praxis zeigen, die Giorgio Agamben in seinem Methodenwerk *Signatura rerum*⁶ gibt:

„Provisorisch können wir ‚Archäologie‘ jene Praxis nennen, der es – ganz gleich, um welche historische Untersuchung es sich dabei handelt – nicht um einen Ursprung, sondern um die Entstehung [das (plötzliche) ‚Auftauchen‘; engl. arising; frz. surgissement] eines Phänomens geht und die sich darum stets von neuem mit den Quellen und der Überlieferung auseinandersetzen muß. Sie kann sich mit der Überlieferung [tradition] nicht auseinandersetzen, ohne die Paradigmen, Techniken und Praktiken zu dekonstruieren, durch die die Überlieferung [tradition] die Formen der Weitergabe [transmission] regelt, den Zugang zu den Quellen bestimmt und in letzter Analyse [‚letzten Endes‘] sogar den Status des erkennenden Subjekts bestimmt.“⁷

3 Eine breit angelegte Studie solcher kultureller *Setzungen* findet sich in Benveniste 1993.

4 Diese für die abendländische Kultur zentralen sprachlichen Praktiken tauchen weder kontextlos auf, noch sind sie durch einen reflexiven Akt eines Einzelnen oder einer Gruppe ‚eingeführt‘ worden. Für das Verständnis ihrer kulturellen Bedeutung ist daher die Frage nach dem, was in diesen sprachlichen Gesten strukturell ‚zum Ausdruck kommt‘, unabdingbar. Das Phänomen der Musik wird im Folgenden auf eine vergleichbare Weise in den Blick genommen. Zu einer Analyse solcher Sprachgesten vgl. Agamben 2010 b sowie zum Phänomen der Akklamation Agamben 2010 a.

5 Vgl. etwa Kittler 2012.

6 Agamben 2009.

7 Ebd., 111 (Übersetzung leicht verändert). – Das ital. Original lautet: „Possiamo chiamare provvisoriamente ‚archeologia‘ quella pratica che, in ogni indagine storica, ha a che fare non con l’origine,

Die philosophische Archäologie ist sich also bewusst, dass ihre Beschreibungen zu spät kommen, um den Moment des Auftauchens eines Phänomens begrifflich zu fassen. Es ist stets bloß das *Ergebnis*, das sich beschreiben lässt. Eine *philosophische Archäologie* lässt daher die Frage nach der Identifizierung eines Ursprungs offen und legt ihr Augenmerk vielmehr auf die Art und Weise, *wie* sich etwas zeigt. Die alte philosophische Frage nach dem *Was* (etwas ist) wird hier also über das *Wie* (etwas sich zeigt) angegangen.

Erlauben Sie mir daher im Folgenden zunächst einen Sprung in die Zeit der Anfänge unserer abendländischen Kultur, wie wir sie heute verstehen. Die abendländische Kultur ist nicht plötzlich entstanden, sondern verdankt sich dem entscheidenden Übergang von einer oralen Kultur zu einer Schriftkultur, wie er etwa seit dem 8. Jahrhundert v. Chr. im Alten Griechenland vollzogen wurde. Mit diesem Übergang eröffnet sich schließlich auch der Beginn unseres abendländischen Musikverständnisses.⁸

Mit Blick auf unser Thema – die Musik und den Ort des Ereignisses in der Musik – möchte ich daher im Folgenden bei einigen musikhistorischen Beobachtungen von Thrasybulos Georgiades⁹ ansetzen, von dem ich vermute, dass er Ihnen nicht nur dem Namen nach vertraut ist. Ich beschränke mich auf einige Beobachtungen von Georgiades zu den Ursprüngen abendländischer Musik,

ma col punto d'insorgenza del fenomeno e deve, perciò, confrontarsi nuovamente con le fonti e con la tradizione. E non può misurarsi con la tradizione, senza decostruire i paradigmi, le tecniche e le pratiche attraverso cui essa regola le forme del tramandamento, condiziona l'accesso alle fonti e determina, in ultima analisi, lo stesso statuto del soggetto conoscente“ (Agamben 2008, 90).

- 8 Selbstverständlich gibt es für das Phänomen abendländischer Musik und des damit verbundenen Musikverständnisses auch zahlreiche andere Quellen und Einflüsse. Was im Folgenden jedoch von zentralem Interesse ist, ist der Übergang zu einem *reflektierten* Verhältnis zur Musik, d. h. der Übergang zur Möglichkeit, *über* Musik zu sprechen. Diese Möglichkeit ist erst mit dem Aufkommen der Schrift, und zwar der spezifisch griechischen Form der Erfindung des Vokalalphabets gegeben.
- 9 Georgiades ist einer der wenigen Autoren, der die Beschreibung der Entstehung des abendländischen Musikverständnisses *nicht* am Leitfaden der späteren Begrifflichkeit durchführt, sondern den Übergang von einem vor-begrifflichen Verständnis einer oralen Kultur zu jener Differenzierung beschreibt, die erst im Rahmen einer Schriftkultur möglich wurde, in der ‚über Sprache‘ und damit auch ‚über‘ Begriffe reflektiert werden konnte. In einer *primär oralen*, d. h. vor-schriftlichen Kultur etabliert sich kollektives Wissen *in* der Sprache selbst und nicht in einer Reflexion *über* sie. Vgl. zu diesem Unterschied u. a. Havelock 2007. – Die philosophische Bedeutung der Untersuchungen von Georgiades zum frühgriechischen Rhythmus sind schon früh u. a. von Martin Heidegger und Hans-Georg Gadamer erkannt und rezipiert worden. Der *rhythmós* und die Metrik des griechischen Epos sind insbesondere in vorschriftlicher Zeit selbst bedeutungstragend. Der ‚musikalische‘ Aspekt des Sprechens und sein Bedeutungsgehalt sind also zunächst nicht voneinander zu trennen. Die Frage nach der Herkunft, der Grundlage, der Struktur und Aussage des mythischen Sprechens bzw. Singens ist zugleich auch die Frage nach Grundlage und Bedeutung dessen, was später als *musikalischer Ausdruck* bzw. als *Musik* eine eigenständige Entwicklung nimmt. Vgl. Georgiades 1977, 1985; sowie zum altgriechischen Musikverständnis allgemein West 1982, 1987, 1992.