

MACHTSPIELE

ZWISCHEN ORPHEUS UND SIRENEN: KLÄNGE DER MACHT UND VERLOCKUNG

Jürgen Oberschmidt

Die Macht der Musik zeigt sich in unsichtbaren Kräften, die sich unseren rationalen Zugriffen entziehen. Sie überzeugt nicht mit Argumenten, sondern wirkt durch Resonanz. Ihre Macht beginnt dort, wo Worte enden. Vielleicht liegt genau hier das Unerklärliche, warum sie sich so wirksam entfalten kann. Unsere Mythen und Sagen sind voller Musik, weil all diese Erzählungen aus einer Zeit stammen, in der Musik kein schmückendes Beiwerk war, sondern grundlegendes Mittel, die Welt zu verstehen. Der Rhythmus des Herzschlags, das Atmen, unser Gehen, der Mensch ist von Anfang an ein musikalisches Wesen, Musik ist keine Erfindung unserer Zivilisation, sondern deren Voraussetzung. Auch die Literatur kehrt immer wieder zur Macht der Musik zurück, weil sie selbst stets an jenen Grenzen operiert und uns immer an dem Punkt berührt, der uns Menschen als zivilisiertes, bedeutungsschaffendes Wesen auszeichnen.

Musik steht am Ursprung unseres Denkens, genau darum begegnet uns in den Archiven der Menschheit immer wieder die Macht der Musik, dieses uralte eindrückliche Motiv: In der Sage von Orpheus, überliefert u. a. in Ovids *Metamorphosen*, heißt es, dass sein Gesang Tiere zähme, Bäume bewege und sogar die Götter der Unterwelt rühre. Musik hebt die Gesetze der Natur auf, sie entwickelt so eine starke Kraft, dass sie den Tod beinahe überwindet. In Homers *Odyssee* zeigt sich die Musik von einer ganz anderen Seite: Hier sind es die Sirenen, deren unwiderstehlicher Gesang den Menschen ins Verderben lockt – von beiden Mythen muss hier noch ausführlich die Rede sein.

Seit der Antike zeigt Musik sich in dieser doppelten Natur: Sie kann den Menschen erheben und verbinden, aber auch verführen



und zerstörerisch wirken. So ist die Musik selbst weder gut noch böse; sie ist ein Verstärker des Menschlichen. Und damit führt sie uns Menschen selbst unsere Grenzen vor, zeigt uns, wie weit wir steigen und wie tief wir fallen können. Und vielleicht liegt ihre eigentliche, ihre größte Macht genau darin, dass sie uns nicht nur erhebt oder zerstört, sondern uns beständig dazu zwingt, beides als Teil unseres Wesens anzuerkennen.

Ist es nicht ein großes Wunder, dass all diese musikalischen Machtspiele funktionieren, ohne dass ein Wort gesprochen wird – ohne dass wir uns in eine Partitur eingraben und Befunde benennen müssen? Wenn wir Sprache hören, beginnen wir automatisch, diese zu entschlüsseln. Musik wirkt ohne eine solche Analyse, ohne solche Umwege über das begriffliche Denken, Hans Heinrich Eggebrecht nennt dies ästhetisches Verstehen. Ob wir nun Orpheus' Gesang oder den Klängen der Sirenen lauschen, allein im Klang entzündet sich ein Atemzug der Welt, der sich mit unserem Herzschlag synchroni-

siert. So vermag Musik Gedanken zu lenken und Räume zu beherrschen. In ihr spiegeln sich Hierarchien, Konflikte und Widerstände, einzelne Stimmen kämpfen, verschränken sich, ordnen und widersetzen sich wie Figuren in einem Machtspiel um Herrschaft. In jeder Bach-Fuge wird dieses Ringen um Dominanz und Unterordnung hörbar; als Hörende werden wir Teil dieses Geschehens, ohne dass wir die Mechanik dahinter entschlüsseln müssten.

Sacre: Macht des Kollektivs – Untergang des Individuums

Die kraftvollen, eruptiven Rhythmen von Strawinskys *Sacre du printemps* treiben jeden von uns in einen Sturm, der alle Ordnung aufbricht: Die Ausschreitungen bei der Uraufführung des *Sacre* (1913) im *Théâtre des Champs-Élysées* gehören zu den paradigmatischen Momenten ästhetischer Überforderung: Was sich dort unter der Musik

www.musikundbildung.de

▶ Beitrag als PDF

von Strawinsky und der Choreografie von Vaslav Nijinsky ereignete, war die Kollision zwischen einer tradierten Hörkultur und einer radikal neuen Klangsprache, die beim Publikum Irritation und eine Form kollektiver Affizierung erzeugte, die in Lärm, Protest und physischer Unruhe umschlug. Die Musik war ein machtvoller Frontalangriff auf die eingewohnten kulturellen und ästhetischen Selbstverständlichkeiten.

Im Zentrum des *Sacre* steht ein kollektives Machtgefüge, das sich in Ritualen organisiert und im Opfer kulminiert. Machtspiele entstehen hier nicht zwischen einzelnen Figuren, wie dies in einer brav aufzuführenden *Opera seria* der Fall wäre, sondern als Gesamtstruktur, die sich anonym, archaisch und unerbittlich durchsetzt. Unterstützt wird dies durch die Choreografie von Nijinsky, die den Körper selbst zum Medium der Unterwerfung macht und sich in kantigen, erdgebundenen Bewegungen gegen die klassische Ästhetik des Balletts richtet: Das stampfende Kollektiv sorgt für die Vollstreckung eines unausweichlichen Befehls, es gibt keinen äußeren Herrscher, die Macht zirkuliert innerhalb des Systems und manifestiert sich im Moment der größten Gewalt. Leicht lässt sich all dies auch als Vorbote eines vormodernen Machtspiels lesen, in der Macht nicht mehr wie bei Ludwig XIV. repräsentiert, sondern ausgeübt wird. Sowohl im Skandal von 1913 als auch im antiken Mythos der Sirenen zeigen sich die Fragilitäten menschlicher Wahrnehmungsordnungen angesichts intensiver akustischer Reize: Mochte sich das Uraufführungspublikum noch durch Abwehr gegen die Zumutungen des Neuen verteidigen, verliert Odysseus sich im Reiz der Sirenen, ohne sich gegen sie zu behaupten. Man könnte vielleicht sagen, dass zwei komplementäre Modi der Überwältigung sichtbar werden: Musik erscheint nicht mit einer neutral und brav vorgetragenen Bedeutung, sondern mit einer Kraft, die das Subjekt destabilisiert und verändern kann – sei es durch den Schock, Überforderung im *Sacre* oder wie in der antiken Erzählung durch den Sog der Verlockung.

Leise ist der Widerstand am lautesten

Während Strawinsky ein geschlossenes, naturhaft wirkendes Machtspiel vorführt, in dem das Opfer notwendig wird, weil es in einer sich selbst legitimierenden Ordnung

eingebettet ist, setzen die politischen Opern Luigi Nono genau dort an und brechen die scheinbare Unausweichlichkeit auf: Seine Werke, etwa *Il canto sospeso* oder *Intolleranza 1960*, verschieben den Fokus, erzeugen ein Hören gegen den Strich. Die oft fragmentierten, zerbrechlichen Klangflächen verweigern gerade jene Geschlossenheit, die das Machtgefüge im *Sacre* stabilisiert. Wo Strawinsky überwältigt, irritiert Nono: Während dort das Kollektiv den Einzelnen absorbiert, versucht Nono, individuelle Stimmen – oft buchstäblich, etwa in vertonten Briefen von Verfolgten – hörbar zu machen. Macht ist hier keine Konstante, sondern etwas historisch gemachtes, Klang ein Medium des Widerstands, ein Spiegel unserer inneren und äußeren Konflikte, ein lebendiges Spiel um Freiheit und ihre Unterdrückung, das zugleich berührt, bewegt und formt. Wer Musik hört, bei der unsere Wahrnehmungsgewohnheiten in einer wie auch immer gearteten Weise erschüttert werden, kann sich nicht entziehen, in ein solches Machtspiel einzutreten. Wer Musik hört, taucht ein in dieses Reich der Kräfte, in dem die Musik mit ihrer Macht Besitz ergreift und damit zum Erlebnis wird.

Herrschaft mit Taktstock: Die stille Macht am Dirigierpult

Musik ist nicht nur Klang, sie ist immer auch geprägt von Beziehungen, von Interaktion: Im Musizieren werden wir selbst zum Teil ihrer Kräfte, im Ensemble bringen wir uns in solch ein Machtspiel ein. Und wer zuhört,

wohnt dem Geschehen nicht nur passiv bei, sondern ist ebenso Teil dieses Geschehens. So stellt sich nicht die Frage, welche Machtstrukturen existieren, sondern nur, wie sie gestaltet und reflektiert werden. Macht erscheint nicht als abstrakte politische Kategorie, sondern als etwas Hörbares, etwas Lebendiges, das erfahren wird und dabei nach einer Antwort ruft: Wer musiziert, wer Musik hört oder reflektiert, erlebt die Spannung zwischen Selbstbehauptung und Einordnung, zwischen individuellem Ausdruck und kollektivem Gehorchen. Das gilt auch – und vielleicht gerade dann –, wenn der Raum abgedunkelt und mit dem Licht auch alle umgebenden Gedanken ausgeschaltet werden, um sich ganz auf die Musik zu fokussieren. Das Machtspiel mit dem Taktstock gehört zu den subtilsten und zugleich sichtbarsten Formen musikalischer Autorität. Auf dem Podium steht einer vielen gegenüber, und doch existiert Macht hier nur, wenn sie von eben diesen vielen anerkannt und umgesetzt wird. Der Dirigent herrscht dabei nicht durch den Klang selbst, sondern durch die Organisation von Klang; nicht durch eigene Tonerzeugung, sondern durch sein Verfügen über die Klänge der anderen. Figuren wie Arturo Toscanini oder später Herbert von Karajan verkörpern dabei einen Typus von Autorität, der bis ins Ikonische gesteigert wird. Doch diese Macht ist weniger absolut, als sie nach außen hin inszeniert wird, wenn der Pultmagier den Tempel betritt, um die Heilige Messe zu zelebrieren. Musik entsteht in einem äußerst komplexen Geflecht aus Zeichen, Erwartungen und eingeübten Praktiken, wie es Gunter Pretzel,



Die Sirenen als Sinnbild musikalischer Erkenntnis: Ihr Gesang verweist über den bloßen Klang hinaus und eröffnet im Musikunterricht Räume, in denen Hören zur Erfahrung und Erfahrung zur Einsicht wird – sofern die Mastseile des Lehrplans gelockert werden (John Williams Waterhouse, 1891).



Musikunterricht mit nachhaltiger Wirkung: Der Rattenfänger von Hameln beweist, dass man mit der richtigen Melodie eine ganze Generationen bewegen kann.

langjähriges Mitglied der Münchener Philharmoniker beschreibt. Als Bratschist befindet er sich schließlich allen Klischees nach häufiger im Modus des unangestrengt Musizierenden und versteht sich dafür eben umso intensiver als aktiv Hörender und aufmerksamer Beobachter: „Entgegen einem laienhaften Verständnis ist das genaue Zusammenspiel nur in wenigen Fällen die primäre Aufgabe des Dirigenten. Im professionellen Spiel eröffnet er durch seine Bewegungen metrisch-energetische Räume, in denen sich das Orchester selbst zu organisieren hat, und er tut dies, wenn er sein Handwerk versteht, immer im energetisch geführten Dialog mit dem Orchester“ (Pretzel 2016, S. 351). Im Orchester scheinen Machtspiele als kollektive Fiktionen zu entstehen, die dann in Momenten des Gelingens selbst unsichtbar werden.

Gerade im 20. Jahrhundert wird dieses Modell des Pultdiktators zunehmend infrage gestellt, in den offenen Formen der experimentellen Musik lösen sich die Hierarchien immer weiter auf. Hier wird das Machtspiel eher dann sichtbar, wenn es unterlaufen wird. Die Frage lautet nicht mehr: Wer führt? Sondern: Wie organisiert sich musikalisches Handeln ohne eindeutige Autorität?

Die Herausforderung für den Musikunterricht ist es, Musik auf diese Weise überhaupt erst einmal erlebbar werden zu lassen. Das ist zunächst die Voraussetzung, um sich dann all diesen Ambivalenzen zu stellen. So wie die Musik selbst, sind auch solche Machtspiele erst einmal im Gegenstand selbst an-

gelegt und neutral zu betrachten: sie lassen sich nicht strikt vermeiden und sind auch nicht blind zu akzeptieren. Vielmehr gilt es, Erfahrungsräume zu gestalten, in denen sie erkannt, gestellt und kreativ erlebt werden können, ohne sich als Macht ausstellen zu müssen.

Wenn die Flöte tönt, schweigt der Wille

Im Unterricht möchte man Musik so gerne beherrschen: Dur klingt fröhlich, Moll traurig – alles andere ist Geschmackssache. Man sitzt gerne sicher im Klassenzimmer, singt, ein bisschen Rhythmus klatschend weiß man, dass Musik eine Stimmung ausdrückt, sie wirkt emotional. Doch wenn ein Rattenfänger auftritt, zeigt sich eine weniger pädagogisch-gefilterte Version: Musik nimmt mit, sie zieht, sie kann den Menschen erreichen, ohne dass er sie versteht, ohne dass er sich zu wehren weiß.

Der Stoff vom *Rattenfänger von Hameln* gehört zu den kulturellen Narrativen, in denen sich Mythos, Moral, Macht auf eigentümliche Weise in der Kraft der Musik verschränken. Im Mittelpunkt steht da die Musik als Instrument eines subtilen und gleichzeitig radikalen Machtspiels: Der fremde Spielmann tritt als Außenseiter auf, er findet Gehör, weil seine Kunst eine Lösung verspricht. Welche magische Wirkung die Musik auf den Menschen haben kann, zeigt Ullrich Fichtner in seinem Buch *Die Macht der Musik*

(Fichtner 2026). Das einleitende von Joana Mallwitz abgelauschte Zitat könnte die Ausgangssituation einer von Ratten geplagten Stadt beschreiben, in der die Ordnungsmechanismen einer bürgerlichen Gesellschaft nicht mehr funktionieren: „Die Zeit, in der wir Musik nicht nur als Einzelne, sondern als Gesellschaft bitter nötig haben, ist: jetzt“ (ebd.). Musik verfügt über eine Kraft, die wir heute brauchen, der aber bereits die Bürger von Hameln mit Unverständnis gegenüberstehen: In bewundernswerter Geschlossenheit beschwören sie ihre Vernunft, hüten die wohlgezählten Münzen, um all das, was über den Nutzen des Alltags hinausgeht, mit einer Mischung aus Skepsis und milder Herablassung zu betrachten. In ihrer Welt bleibt der Rattenfänger ein Dienstleister und die Kunst seine Ware. Alles andere entgeht ihnen mit einer bewundernswerten Konsequenz des Amüsischen: „Dass Musik ein weiches Rüstzeug für harte Zeiten ist, eine Art Schweizer Offiziersmesser im Werkzeugkasten der Resilienz, hat sich unter Entscheidungsträgern noch nicht herumgesprochen. Sie sind häufig sogar die Ersten, die die Bedeutung von Kultur und Künsten für das Gemeinwohl kleinreden. Statt ihren musischen Bildungsauftrag als erstrangige Aufgabe zu verstehen, stehlen sich Staaten aus ihm davon. Das ist der bedauerliche Istzustand“ (ebd., S. 15). Und wenn dann die Flöte erklingt, bleibt der Hamelner Bürgerschaft nur das verspätete, unerquicklich klare und doch verständnislose Staunen, das sich einstellt, wenn sich die erlebte Realität nicht mehr in den vertrauten Kategorien zwingen lässt. Fern ist ihnen der Gedanke, dass Musik sie selbst betreffen, sie verändern oder gar beherrschen könnte. Musik hat ihren Wert und damit einen Preis, den sie nicht zu schätzen wissen, sie werden Teil eines Spiels, dessen Regeln sie nicht kennen. Das Machtspiel zeigt sich hier in zweifacher Hinsicht: Zum einen als ökonomisches Spiel zwischen Auftraggeber und Dienstleister, das durch den Vertragsbruch eskaliert. Zum anderen ist es ein ästhetisches Spiel, in dem Musik zur Waffe wird und sich die Frage verhandeln lässt, wie leicht sich Ratten und Menschen durch klangliche Reize lenken lassen. Die Sage vom Rattenfänger weist so in unsere Zeit hinein und lässt sich darüber hinaus auch als ganz allgemeine Reflexion über die Ambivalenz von Kunst lesen: Musik wird zum Medium, das Macht bündeln und übertragen kann. In der Hand des Rattenfängers wird sie zur Instanz, die Ordnung schafft, die zerstört, verführt und strafft.

Ein bloßer Spott, der die Stadtgesellschaft Hamelns als lächerliche, amusische Bürger abtut, greift hier jedoch zu kurz. Ist es doch gerade dieses Unvermögen, das sie anfällig macht für Machtspiele, die bis in unsere Zeit hinein immer wieder eine unheilvolle Allianz zwischen Musik und Herrschaft hervorgebracht haben. Totalitäre Systeme haben Musik instrumentalisiert, um Ideologien in Emotionen zu synchronisieren: Marschlieder, Massenchöre, pathetische Kompositionen, all das wirkte nicht durch sachliche, den Verstand ansprechende Argumentationen, sondern durch Affektsteuerung. Der einzelne sollte nicht denken, sondern fühlen – und das möglichst im Gleichklang. Was alle Rattenfänger, die durch ihre Verführungskünste Massen lenken, verbindet, ist ihre Fähigkeit, Resonanz herzustellen und dabei im wörtlichen wie übertragenen Sinn einen bereits vorfindlichen ‚Ton‘ zu treffen. Darin liegt in unserer Zeit womöglich die eigentliche Parallele zum *Rattenfänger von Hameln*: Nicht nur die Gewalt der Musik selbst macht hier die Macht aus, sondern die Bereitschaft der Geführten, sich führen zu lassen. Auch in der Vergangenheit waren es zunächst nicht die lauten Töne, sondern die einer leisen Flöte, deren ‚Melodie‘ zunächst nicht erkannt wird, weil die Menschen das Zuhören verlernt haben und dabei nicht merken, dass sie längst im Takt gehen. Ob diese Machtspiele nun von einem geheimnisvollen Spielmann oder einem totalitären Regime orchestriert werden, bleibt im Ergebnis gleich. Musik ist ein Medium, in dem sich die Grenzen zwischen Freiheit und Fremdbestimmung auf eigenartige Weise verwischen: Musik zieht uns in ihren Bann. Sie kann uns erheben, verbinden, trösten, aber auch verführen und gleichschalten. Mit der Rache des Spielmanns haben die Bürger von Hameln ihre Zukunft verloren. Vielleicht hätten sie gut daran getan, nicht amusisch zu sein. Denn nur wer die Macht der Musik nicht erkennt, ist ihr wehrlos ausgeliefert.

Musikalische Bildung kann den Wissensvorsprung des Rattenfängers, der um seine Macht weiß, zumindest teilweise nivellieren: Sie macht aus passiv Geführten aktive Deuter und potenziell Widerständige. Damit ließe sich behaupten, dass eine Gesellschaft, die musikalisch gebildet ist, einen Rattenfänger nicht mehr zu fürchten brauche, weil seine Musik nicht unwidersprochen bliebe. Nur wer gelernt hat zuzuhören, kann selbst für sich entscheiden, *nicht* zu folgen.

Leider treten all die Rattenfänger von heute

nur noch selten mit einer hölzernen Flöte auf. Ihre Instrumente sind subtiler, vielstimmiger und technisch hochgerüstet. Das Prinzip bleibt jedoch gleich: Es geht um Resonanz, um das Führen durch Klang – oder durch das, was an seine Stelle getreten ist. Es wird auch keine Melodie im klassischen Sinne gespielt, sondern eine Abfolge von präzisen Reizen ‚komponiert‘, getarnt als Unterhaltung, Information oder Kommunikation: kurze Videos, wiederkehrende Sounds in Plattformen wie TikTok, YouTube oder Instagram. Sie lassen viele von uns in einen Strom geraten, dessen Richtung kaum noch hinterfragt wird. Der moderne Rattenfänger prägt Diskurse, ohne als Rattenfänger erkannt zu werden. Er zwingt nicht, er kuratiert und stellt seine Playlist zusammen, führt uns in eine „Echokammer“ (Spiekermann 2019, S. 227), in der die divergierenden Meinungen ausgegrenzt werden, damit sich ein gewünschtes Weltbild wie von selbst einstellt.

Der König tanzt

Machtspiele in der Musik bleiben nicht auf politische Propaganda oder Figuren wie die des Rattenfängers beschränkt. Wie sie die Musikgeschichte in unterschiedlichsten Formen durchziehen, manchmal subtil, offen, aber immer wirksam, bespielen sie auch den Musikunterricht selbst, wenn Musik nicht nur Ausdruck, sondern auch Mittel von Einfluss, Kontrolle und Deutungshoheit ist. Ein klassisches Vorbild für ein solches Machtspiel findet sich am Hofe Ludwigs XIV. (Schillmöller 2026). Hier wird der König selbst zum Tänzer, die Musik Jean-Baptiste Lullys strukturiert das gesellschaftliche Leben, fungiert als soziales Distinktionsinstrument. In der höfischen Zeremonie zeigt sich, wer als Teil der Macht Zugang hat, und wer ausgeschlossen bleibt. Um in einem solchen System Karriere zu machen oder überhaupt nur überleben zu wollen, muss getanzt wer-



Machtspiel zwecks Abschaffung des Zentralabiturs: Moses zerschmettert die Gesetzestafeln (Rembrandt van Rijn, 1659)



Pixabay

Direkt von ganz oben und in Stein gemeißelt: Kultusministerium lässt die zentralen Abiturvorgaben feierlich überreichen! Zur Durchsetzung genügt ein Blick in die mystischen Offenbarungen des Erwartungshorizonts: Ein strafender Blitz trifft jeden, der von vorgegebenen Gedanken abweicht, die er selbst nie zu Gesicht bekommen hat.

den – und zwar so perfekt, dass der König selbst applaudiert. Übung war Pflicht, Musik ein Metronom der Macht: „Die Disziplin fabriziert auf diese Weise unterworfenen und geübten Körper, fügsamen und gelehrigen Körper“ (Foucault 1994, S. 177).

Schulaufsicht und Zentralabitur: Macht und Kontrolle

Werden solche Machtspiele, die auf sozialen Hierarchien, auf Differenz und Distinktion beruhen, auch im Musikunterricht vermittelt oder gar ausgeübt? Auch hier heißt es ‚Der König tanzt‘, auch hier entstehen Machtfelder: Wer kein Instrument spielt, wer weder das Schriftsystem beherrscht noch im Chor singt, steht im Schatten, die Lehrkraft verteilt Aufmerksamkeit, sie strukturiert das Spiel und verleiht Status – ganz ähnlich, wie der König die Tänzer choreografiert. Die abendländische Kunstmusik dominiert als Mittel der Kontrolle, der Disziplinierung: In den Ritualen der Leistungsüberprüfungen und durch zentrale Abschlussprüfungen zentriert sich diese Macht, auf Schulfesten wird Musik Teil einer gezielten Inszenierung und das System stabilisierenden Bildproduktion (Elias 1969). Wer den Taktstock führt, bestimmt, welche Klänge richtig sind: Legislative, Exekutive und Judikative liegen in einer Hand, während die Untertanen meist nur ausführende Funktionen einnehmen. Zwar kann die Lehrkraft in den allermeisten Fällen nicht von sich selbst behaupten, von Gott

eingesetzt zu sein, dafür liegt die im Studium empfangene Meisterlehre doch zu weit zurück und es fehlt in den allermeisten Fällen der hierzu notwendige künstlerische Ritterschlag. Dafür steht immerhin noch das ‚Werk‘ im Zentrum, strengstens vorgegeben durch den Komponisten, in den seltensten Fällen auch von einer Komponistin. (Doch dies ist das Machtspiel einer eigenen Geschichte, die ein anderes Mal erzählt werden soll.) Die vorgelegte Partitur spricht eine Sprache, die der Übersetzung bedarf, dazu kommen die streng festgelegten Interpretationsnormen. Manchmal gilt es auch, sich die Ohren mit Wachs zu verkleben: Ruderer begeben sich an die Arbeit, lesen aus der Partitur das zu Hörende heraus, überhören Orpheus‘ Gesang und den der Sirenen, jene emotionalen Mächte, die Musik zu einem Medium individueller und emotionaler Erlebnisse machen. Glücklicherweise existieren in manchen Bundesländern noch die Gesetzestafeln des Zentralabiturs, die verbindlich sind für das ganze Volk und deren Einhaltung akribisch überwacht wird: Lernende erwarten diese am Fuß des Berges Sinai, gleichzeitig wirkt die Strenge auf sie auch paradox motivierend, allein deshalb, weil die übermittelten Gesetzestafeln das Volk wie in alten Zeiten vereinen und zusammenhalten.¹

Die ‚Melodie der Macht‘ bleibt in diesen Fällen für alle zentral, sie bestimmt nicht nur den Unterricht für jene wenigen, die in einem Musik-Leistungskurs in das Himmelreich eingehen wollen, schon in der Grundschule erscheinen Bach und Beethoven als Vorbo-

ten solch einer bürokratischen Kontrolle, der sich alle Lernenden zu unterwerfen haben. Die Sirenen der Kreativität locken, doch das Prüfungswerkzeug hält die Kinder in strenger Harmonie.

Doch wie Moses am Berg Sinai die Gesetze nicht nur verkündet, sondern sein Volk leitet, ist die heutige Lehrkraft ein Moses im Klassenzimmer: streng, normativ, autoritär. Und wie Moses die Gebote nicht selbst erfand, sondern sie von einer höheren Instanz vermittelt wurden, stützt man sich im Musikraum auf die ‚Heiligkeit‘ des Werks: Bach, Beethoven, Brahms, in seltenen Fällen auch auf Orpheus, dies sind die wahren Gesetzgeber der Harmonie, wer sich nicht in dieses Spiel der Macht fügen möchte, tanzt Hip-Hop um das goldene Kalb oder wandert aus in das Exil der anderen künstlerischen Schulfächer: Im Fach Kunst wird er schöpferisch tätig, im Darstellenden Spiel findet er seinen eigenen Ausdruck, dort wird er zurückgeführt in jene grundlegenden künstlerischen Mittel, mit denen die Menschheit einst begonnen hatte, die Welt zu verstehen.

Werkekanon: Spiegel gesellschaftlicher Hierarchien

Der Kanon jener Musik, die den Musikunterricht bestimmt, ist kein Archiv unschuldiger Meisterwerke, sondern ein historisch gewachsenes Gefüge von Auswahl, Ausschluss und Legitimation. In ihm sedimentieren sich Machtspiele, die sich in einer langen Rezeptionsgeschichte niederschlagen und darüber entscheiden, welche Musik erinnert und gehört oder auch vergessen wird. Die systematische Marginalisierung von Komponistinnen reproduziert gesellschaftliche Geschlechterverhältnisse, was als ‚groß‘ gilt, ist gesellschaftlich codiert. Aufgeführt wurde ihre Musik, der angeblich eine geistige Tiefe fehle, im Salon, der symbolisch für die Grenzen steht, die den Frauen gesetzt wurden. Auch die ‚Vormachtstellung‘ deutschsprachiger Musik ist das Ergebnis eines vielschichtigen Machtgefüges aus Kulturpolitik, Institutionenbildung und Geschichtsschreibung. Ihre Dominanz wurde gemacht. So entsteht ein Gravitationskern um motivisch-thematischer Arbeit, nationale Schulen wurden als folkloristisch angehauchte Sonderwege bezeichnet. Die ‚absolute Musik‘ wurde philosophisch aufgeladen, in Frankreich entwickelte sich eine andere Ästhetik: Weniger ‚Entwicklung‘ im dramatischen Sinne, mehr

Farbe, Atmosphäre und Nuance. Claude Debussy und Maurice Ravel arbeiteten mit Klang als farbig schillerndes Material. Und wenn ein Musikwissenschaftler wie Hans Heinrich Eggebrecht in Denkformen verhaftet bleibt, die eine ‚deutsche‘ Tradition als impliziten Maßstab setzt, führt dies dazu, dass diese in seiner Musikgeschichte *Musik im Abendland* auf 838 kleinbedruckten Seiten ausgiebig behandelt und ein Komponist wie Debussy wie ein Maggi-Brühwürfel-Extrakt in zehn Zeilen abgehandelt wird (Eggebrecht 1991, S. 774).

Auch interkulturelle Bezüge bleiben dabei immer Machtspiele im Gewand des Austauschs. Was als ‚Inspiration‘, Einfluss oder Exotik erscheint, ist häufig Teil einer asymmetrischen Beziehung zwischen einem selbsternannten kulturellen Zentrum und der Peripherie, zwischen Kolonialmächten und kolonisierten Kulturen. Das Fremde wird hörbar gemacht, aber unter einer westlichen Kompositionslogik und Deutungshoheit. Ähnliches gilt letztlich auch für die Ausflüge Claude Debussys: Seine Begegnung mit javanischer Gamelan-Musik auf der Pariser Weltausstellung führt nicht zu einer gleichberechtigten Integration, sondern zu einer Transformation in den eigenen Stil. Das Fremde dient als Katalysator für Innovation, nicht als eigenständige Stimme im Kanon.

Musikgeschichte ist nicht nur Chronik ästhetischer Entwicklungen, sondern eben auch die Geschichte eines Machtspiels – in den Werken selbst, in ihrer Aufführung und in ihrer Rezeption. Auch wenn der Musikunterricht im System Schule nur ein kleiner

Zaungast einer kompositionsgeschichtlichen Entwicklung ist, müsste es seine Aufgabe sein, dieses zum zentralen Thema zu machen.

Gesang der Sirenen: Dialektik von Verführung und Kontrolle

Vom gefährlichen, verführerischen Gesang der Sirenen, der Seeleute anlockt, um sie vom rechten Weg abzubringen und an die Felsen zu locken, war schon die Rede. Wer ihnen lauscht, verliert die Kontrolle über sein Ziel. Anders als in der traditionellen Lesart, die Odysseus' Begegnung mit den Sirenen vor allem als Heldentest, Abenteuer oder Prüfung betrachtet, interpretiert Theodor W. Adorno die Episode als ästhetisches Machtspiel, das tief bis in unsere Moderne nachhallt: „In einer homerischen Erzählung ist die Verschlingung von Mythos, Herrschaft und Arbeit aufbewahrt. Der zwölfte Gesang der *Odyssee* berichtet von der Vorbeifahrt an den Sirenen“ (Adorno 1997, S. 49). Odysseus gibt sich mit List ihren Verlockungen hin, indem er sich an den Mast bindet, während er für seine Gefährten ein körperliches Ertüchtigungsprogramm vorsieht: „Er verstopft ihnen die Ohren mit Wachs, und sie müssen nach Leibeskräften rudern“ (ebd., S. 51). Heute sitzen die künstlerischen Schulfächer im gleichen Boot, wie Odysseus werden die jungen Seefahrenden an den Mast gefesselt: Singend und klingend wird die Kunst für wertvoll erachtet, aber gleichzeitig gilt sie als Gefahr für das effiziente System. Kunst, Musik, Theater, einst

Herzstück kritischen Denkens und individuellen Ausdrucks, erscheinen nun wie Sirenen, deren Verlockungen offiziell anerkannt, aber gleichzeitig funktionalisiert, normiert und damit marginalisiert werden. Sie sollen Kompetenzen fördern, aber gleichzeitig gilt es, nicht vom Kurs des Curriculums abzuweichen. Wer sich von der Musik verführen lassen möchte, muss an den Mast der Bürokratie gebunden werden. Wer nur rudert, bleibt von ihr verschont. Man könnte meinen, Homer hätte unser Schulsystem erfunden: Die Sirenen sind gefährlich, aber das System ist clever: Es bindet uns fest, während es gleichzeitig vorgibt, auf die große Reise des Lebens vorzubereiten. Eine letzte Chance auf ästhetische Erfahrungen bietet sich nur, wenn man sich traut, die Seile zu lockern.

Adorno hebt in seiner Interpretation allerdings noch einen anderen Aspekt hervor. In seiner Analyse ist Kunst niemals nur ein autonomes ästhetisches Erlebnis, sondern stets ein Spiegel gesellschaftlicher Verhältnisse. Kunst existiert für ihn in Spannung zu den praktischen Bedingungen des Lebens – zwischen dem Anspruch, Erfahrung zu eröffnen, und der Realität, dass ihre transformative Kraft im Alltag oft neutralisiert wird. Die Verführung wird ästhetisch erfahrbar, aber vom Alltagsleben isoliert: „Er [Odysseus] kennt nur zwei Möglichkeiten des Entinnens. Die eine schreibt er den Gefährten vor“ (ebd., S. 51). Die Rede ist zunächst von den Ruderern, die für sich den Weg haben wählen müssen, die Ohren mit Wachs zu schließen: „Frisch und konzentriert müssen die Arbeitenden nach vorwärts blicken und

6K UNITED!
DIE MUSIKALISCHE BEWEGUNG
VOM KLASSENZIMMER AUF
DIE GROSSE BÜHNE

**SINGT GEMEINSAM MIT
6000 KINDERN
EUER EIGENES ARENAKONZERT!**

**6K UNITED!
HAT SEIT 2018 BEREITS
ÜBER 320000
KINDER BEGEISTERT!**

UNSERE TOUR 2027
WIR lassen DICH nicht allein

BERLIN // DÜSSELDORF // HAMBURG // HANNOVER // MANNHEIM // MÜNCHEN // WIEN

MELDET EUCH AN ODER ERFAHRT MEHR AUF 6K-UNITED.DE

FÜR SCHULEN UND KINDERHÖRE!

liegenlassen, was zur Seite liegt. Den Trieb, der zur Ablenkung drängt, müssen sie verbissen in zusätzliche Anstrengung sublimieren. [...] Die andere Möglichkeit wählt Odysseus selber, der Grundherr, der die anderen für sich arbeiten lässt. Er hört, aber ohnmächtig an den Mast gebunden, und je größer die Lockung wird, um so stärker lässt er sich fesseln, so wie nachmals die Bürger auch sich selber das Glück um so hartnäckiger verweigerten, je näher es ihnen mit dem Anwachsen der eigenen Macht rückte. Das Gehörte bleibt für ihn folgenlos, nur mit dem Haupt vermag er zu winken, ihn loszubinden, aber es ist zu spät, die Gefährten, die selbst nicht hören, wissen nur von der Gefahr des Lieds, nicht von seiner Schönheit, und lassen ihn am Mast, um ihn und sich zu retten“ (ebd.).

Adorno interpretiert dies als Urbild der modernen Trennung von Kunst und Lebenspraxis. Freundlich gesonnen ließe sich das mit Picassos Worten harmonisierend und vielleicht auch für manche tröstend zusammenfassen: Kunst sei dafür da, sich den Staub des Alltags von der Seele zu waschen. Auch bei Adorno darf die Kunst ihre reinigende Kraft entfalten, aber nur für den Grundherrn, der andere für sich rudern lässt, und nur soweit das System der Mastseile dies auch erlauben möchte: „Solange Kunst darauf verzichtet, als Erkenntnis zu gelten, und sich dadurch von der Praxis abschließt, wird sie von der gesellschaftlichen Praxis toleriert wie die Lust“ (ebd., S. 50). Die Macht der Musik ist auch für den Grundherrn eine gebändigte: „Ihre Lockung wird zum bloßen Gegenstand der Kontemplation neutralisiert, zur Kunst. Der Gefesselte wohnt einem Konzert bei, reglos lauschend wie später die Konzertbesucher, und sein begeisterter Ruf nach Befreiung verhallt schon als Applaus. So treten Kunstgenuß und Handarbeit im Abschied von der Vorwelt auseinander“ (ebd., S. 51f.). Welche Konsequenzen sind nun für den Musikunterricht zu ziehen? Die Mastseile zu lockern, kann nur ein erster Schritt sein. Der Musikunterricht muss wieder das Leben berühren, anstatt dieses in den anderen Fächern vermessen zu lassen, wo dann die Monotonie der höchsten Tugend den Rhythmus reproduziert und jede Individualität in den Wellen verschwinden lässt.

Für Ursula Brandstätter verzichtet die Kunst nicht in der von Adorno behaupteten Weise darauf, als Erkenntnis zu gelten, sie spricht auch nicht von der Erkenntnis über Kunst, die Rede ist von „Erkenntnis durch Kunst“ (Brandstätter 2013). Dabei diskutiert sie,

wie „sich die Frage nach den Erkenntnismöglichkeiten von Kunst wie ein roter Faden durch den ästhetischen Diskurs zieht“ (ebd., S. 10). Hier liegt die eigentliche Macht der Kunst und damit auch der Musik, die sie aber nur entfalten kann, wenn ihre Versprechen nicht von der Gesellschaft neutralisiert werden: Brandstätters Argumentation, sich auf den Erkenntnischarakter der Kunst zu berufen, ist als Aufruf zu verstehen, Segel zu setzen, um sich vom Gesang der Sirenen antreiben und den Musikunterricht lebendig werden zu lassen. In diesem Sinne werden die Sirenen zu Zukunftsgestalterinnen: Sie weisen auf die Notwendigkeit hin, Kunst und Lebenspraxis zu verbinden, den Unterricht von seinen eingewohnten Funktionslogiken des Systems ‚Schule‘ zu befreien. Es gehört bereits zu den eindrucklichsten Stellen der griechischen Mythologie, Musik nicht als Ornament, sondern als Erkenntnisform darzustellen.

Schließlich war es Orpheus selbst, der mit seiner ästhetischen Gegenmaßnahme die Sirenen so einschüchterte, dass diese verstummten. So verstanden, also mit dem Klang der Sirenen und mit Orpheus an Bord, wird der Musikunterricht selbst zur abenteuerlichen Reise: Ihm bleibt nicht mehr einzig ein diszipliniertes Rudern im Gleichklang oder der Nachvollzug vorgegebener Inhalte, sondern er entwickelt die Fähigkeit, sich vom Gesang auch im wörtlichen Sinne ‚bewegen‘ zu lassen, um aus dieser Bewegung heraus neue Perspektiven und eigene Einsichten zu gewinnen.

Wenn man sich an die ältesten überlieferten Quellen hält, ist Odysseus mit seiner Seefahrt eindeutig früher dran als Orpheus. Erst kam der Held, der sich fesseln ließ, dann der Musiker, der sich seiner Kunst bediente, um mit eigener Kraft das Problem der Sirenen zu überwinden. Nach dem Odysseus-Modell ist der Mensch selbst sein größter Feind. Er muss in der Schule festgebunden werden, strukturell, institutionell, organisatorisch. Das Orpheus-Modell setzt auf eine humanistische Gegenutopie. Hier lässt sich der Mensch allein durch die Schönheit der Kunst zur Vernunft bringen. Solange Bildung primär als Steuerung von Aufmerksamkeit gedacht wird – sei es durch Zwang oder durch Inszenierung – bleibt sie reaktiv. Eine zukunftsfähige Schule müsste also verstehen, warum Menschen sich bestimmten ‚Sirenen‘ zuwenden, und diese Dynamik nicht mit stärkeren Ketten bekämpfen. Bildung besteht nicht darin, Sirenen zum Schweigen

zu bringen, sondern darin, zu lernen, warum man ihnen überhaupt zuhören will, um damit ein Stück Autonomie für einen eigenen Kurs in das eigene Leben zurückzugewinnen. ■

ANMERKUNGEN

1 Wenn diese Strenge im Zentralabitur fehlt, bleibt nur das Exil der instrumentalpraktischen Kurse oder eine selbstverantwortete mündliche Abiturprüfung: In Nordrhein-Westfalen wird dieser Ausweg gerne angenommen. In einer hier vorgestellten progressiven Offenheit, die sich liberal, liturgisch weniger streng und nicht so dogmatisch gibt, fehlen den Lehrkräften klare Kriterien: Autorität ist eben nicht nur Macht über Gehorsam, sondern auch Leitplanke und Unterstützung. Ein Bundesland wie Baden-Württemberg zeigt, welche Kraft in der standardisierten Parameteranalyse und in isolierten Gehörbildungsprüfungen liegen kann: Die Schwanenknöchelflöte vom Geißenklosterle ist schließlich Ausdruck einer viel älteren Musikkultur. Ihr Alter wird auf 35.000 bis 40.000 Jahre geschätzt. Bohrungspräzision und Anblaswinkel weisen darauf hin, dass man in den Primarschulen der Schwäbischen Alb bereits treff- und zielsicher Septakkord-Umkehrungen sang, lange bevor Orpheus in einer späteren Zivilisationsstufe des Abendlandes seine Stimme in zivilisierte Bahnen lenkte.

LITERATUR

- Adorno, Theodor W. & Horkheimer, Max (1997): *Dialektik der Aufklärung*. In: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Brandstätter, Ursula (2013): *Erkenntnis durch Kunst. Theorie und Praxis der ästhetischen Transformation*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (1991): *Musik im Abendland*. München, Zürich: Piper.
- Elias, Norbert (1969): *Die höfische Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Fichtner, Ullrich (2025): *Die Macht der Musik. Über ihre Kraft, unser Leben glücklicher und unsere Gesellschaft gerechter zu machen*. München: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Foucault, Michel (1994): *Überwachen und Strafen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Pretzel, Gunter (2016): Im Tutti. Das Zusammenspiel in der Streichergruppe eines Sinfonieorchesters. In: Undine Eberlein (Hg.), *Zwischenleiblichkeit und bewegtes Verstehen – Intercorporeity, Movement and Tacit Knowledge*. Bielefeld: transcript, S. 349–366.
- Schillmöller, Mathias (2026): Sonnenkönig, Schlange und Haka. In: *Musik & Bildung* 2/2026, S. 19–25.
- Spiekermann, Sarah (2019): *Digitale Ethik. Ein Wertesystem für das 21. Jahrhundert*. München: Droemer.