



Gabriele Hofmann (Hrsg.)

Musik.Macht.Gewalt

BELTZ JUVENTA

Dankenswerterweise wurde das Projekt *Musik.Macht.Gewalt* von der Friedrich Stiftung gefördert.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronische Systeme. Die Beltz Verlagsgruppe behält sich die Nutzung ihrer Inhalte für Text und Data Mining im Sinne von § 44b UrhG ausdrücklich vor. Trotz sorgfältiger inhaltlicher Kontrolle übernehmen wir keine Haftung für die Inhalte externer Links. Für den Inhalt der verlinkten Seite n sind ausschließlich deren Betreiber verantwortlich.

Dieses Buch ist erhältlich als:
ISBN 978-3-7799-9039-0 Print
ISBN 978-3-7799-9040-6 E-Book (PDF)
ISBN 978-3-7799-9041-3 E-Book (ePub)

1. Auflage 2026

© 2026 Beltz Juventa
Beltz Verlagsgruppe GmbH & Co. KG
Werderstraße 10, 69469 Weinheim
service@beltz.de
Alle Rechte vorbehalten

Satz: Datagrafix, Berlin
Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe, Bad Langensalza
Beltz Grafische Betriebe ist ein Unternehmen mit finanziellem Klimabeitrag
(ID 15985-2104-1001)
Printed in Germany

Weitere Informationen zu unseren Autor:innen und Titeln finden Sie unter: www.beltz.de

Inhalt

Musik.Macht.Gewalt	
Einleitung	
<i>Gabriele Hofmann</i>	7
Ästhetik der Macht – Spielarten der Musik	
<i>Gabriele Hofmann</i>	10
Ich attackiere, also bin ich	
Psychoanalytische Aspekte zu Männlichkeit, Macht und Gewalt in der männlichen Identitätsbildung	
<i>Michael M. Kurzmann</i>	25
„Terroristen mit E-Gitarren“	
Zum Verhältnis von RechtsRock und Gewalt	
<i>Thorsten Hindrichs</i>	42
Intermezzo	
<i>Magdalena Zorn und Gabriele Hofmann im Gespräch über Musik, Macht und Gewalt</i>	57
Ambivalenz verspüren, Komplexität erfahren	
Musik und Gewalt in Literatur und Film	
<i>Beate Schirrmacher</i>	68
Macht und Hierarchie, Nähe und Vertrauen im künstlerischen Einzelunterricht an Musikhochschulen	
Eine empirische Untersuchung aus der Perspektive der pragmatisch-kritischen Musiksoziologie	
<i>Rosa Reitsamer</i>	86
Jüdisches Kulturerbe in der Musikpädagogik	
Überlegungen zu den Machtaspekten von (Nicht-)Sichtbarkeit	
<i>Ina Henning</i>	101
Machtkonstrukte und Künstliche Intelligenz	
Diskursanalytische Perspektiven auf Repräsentationen von KI in musikpädagogischen Veröffentlichungen	
<i>Frantz! Blessing</i>	123
Die Autorinnen und Autoren	157

Musik.Macht.Gewalt

Einleitung

Gabriele Hofmann

Musik übt oftmals eine eindruckliche Wirkung auf Menschen aus. Sie bewegt mitunter zutiefst und kann zu einem gewaltigen Erlebensraum werden – diese Macht kommt ihr unabhängig von Stilrichtungen und Genres zu. In vielfältiger Weise werden mit und durch Musik emotionale Zustände verarbeitet oder zum Ausdruck gebracht.

Es werden aber auch zahlreiche Aspekte von Macht und Gewalt in der Musik selbst verarbeitet: Musik kann im Dienst von Macht und Gewalt funktionalisiert werden oder zum Widerstand dagegen auffordern. Sie kann als Folie für das Darstellen, Widerspiegeln, Konsolidieren, Kritisieren und Unterlaufen von Macht dienen – in verschiedenen Zeiten, Epochen, Kulturen und Genres sowie auf den Ebenen von Produktion und Rezeption sowie im pädagogischen Bereich.

Die Tagung *Musik.Macht.Gewalt* an der Pädagogischen Hochschule Schwäbisch Gmünd ging 2024 ausgewählten wesentlichen Aspekten dieses Geflechts nach. Zahlreiche diskussionswürdige Facetten zu dem Tagungsthema wurden durch drei gedankliche Säulen strukturiert und multiperspektivisch verhandelt:

- Musik Macht Gewalt – Macht Musik Gewalt?
- Gewalt – Ambivalenzen im Wahrnehmen und Handeln
- Machtstrukturen in musikpädagogischen Kontexten

Der vorliegende Band spiegelt diese thematische Breite wider.

Der eröffnende Text „Ästhetik der Macht – Spielarten der Musik“ von *Gabriele Hofmann* erstreckt sich thematisch in dem Spannungsgefüge zwischen Macht-ästhetik und musikalischer Performanz.

In seinem Text „Ich attackiere, also bin ich. Psychoanalytische Aspekte zu Männlichkeit, Macht und Gewalt in der männlichen Identitätsbildung“ geht der Psychoanalytiker *Michael M. Kurzmann* der Frage nach, weshalb Jungen, die in der adoleszenten Lebensphase einem grundlegenden Wandel ihrer psychischen Innenwelt ausgesetzt sind, ausagierte Gewaltformen als Möglichkeit einer „angemessenen“ Antwort auf die entwicklungsbedingten Irritationen begreifen könnten.

Thorsten Hindrichs behandelt RechtsRock im Kontext extrem rechter Gewalttaten und deckt in seiner Abhandlung „Terroristen mit E-Gitarren“. Zum Verhältnis von RechtsRock und Gewalt“ die vielschichtigen Bezüge auch hinsichtlich

angekündigter oder ausgeführter Straftaten auf, ohne dabei auf ein banales unmittelbares Ursache-Wirkungsverhältnis zu rekurren.

Als Intermezzo folgt das Transkript eines Gesprächs zwischen *Magdalena Zorn* und *Gabriele Hofmann* über Musik, Macht und Gewalt. Hier wird das Themenfeld in einer assoziativen, prozessorientierten und kreativen Diskursform behandelt.

In dem Aufsatz „Ambivalenz verspüren, Komplexität erfahren. Musik und Gewalt in Literatur und Film“ geht *Beate Schirrmacher* verbindenden Elementen zwischen klassischer Musik und Gewalt in Film und Literatur nach und beschreibt dabei, wie die Materialität von Musik und Klang in Literatur und Film eine Erfahrung der Verbindung von Widersprüchlichkeiten vermitteln kann.

Rosa Reitsamer stellt in ihrem Beitrag „Macht und Hierarchie, Nähe und Vertrauen im künstlerischen Einzelunterricht an Musikhochschulen“ auf der Basis einer Studie aus der Perspektive der pragmatischen Musiksoziologie ihre Forschungen zu Machtverhältnissen an Musikhochschulen dar, die Hinweise auf Vorannahmen von Lehrenden zu einer notwendigen (implizit) hierarchischen Ausgestaltung von Lehrenden-Studierenden-Beziehungen geben.

Ina Henning fordert mit ihrem Beitrag dazu auf, in Bezug auf jüdisches Kulturerbe auch in der Musikpädagogik einen notwendigen Machtdiskurs zu führen. Dabei geht es um vorhandene und nicht gegebene Sichtbarkeiten: „Jüdisches Kulturerbe in der Musikpädagogik. Überlegungen zu den Machtaspekten von (Nicht-)Sichtbarkeit“.

Frantz! Blessing stellt in ihrem Artikel „Machtkonstrukte und Künstliche Intelligenz. Diskursanalytische Perspektiven auf Repräsentationen von KI in musikpädagogischen Veröffentlichungen“ Ergebnisse vor, die für den aktuellen Diskurs von Digitalisierung und Mediatisierung des Musikunterrichts von Relevanz sind.

An dieser Stelle möchte ich denjenigen danken, die in der einen oder anderen Weise an dem Entstehungsprozess dieses Projekts und somit auch des Buchs mitgewirkt haben. Von der Friedrich Stiftung kam dem Projekt eine sehr hilfreiche finanzielle Förderung zu; für diese wertschätzende Unterstützung möchte ich einen großen Dank aussprechen. Zugleich wäre ohne die Unterstützung der Pädagogischen Hochschule, des Vereins der Freunde der Pädagogischen Hochschule sowie der Sparkassenstiftung Ostalb die zugrundeliegende Tagung nicht möglich gewesen. Herzlichen Dank! Und die Tagung lebte nicht nur von den Referent:innen und ihren Beiträgen, sondern auch von der lebendigen Mitwirkung der Studierenden im Rahmen des Studierendenforums: Domenic Böttger, Jonas Esslinger, Catharina Fanzutti, Vanessa Fichtenau, Jan Gegeniger, Lea Hann, Lorena Jäger, Franziska Jehle, Marco Kappel, Cora Kohnle, Lena Lausmann, Michelle Lenthe, Susanne Meyer, Jessica Michel, Nico Mutzke, Rebecca Nepf, Christine Ohan, Silas Sailer, Viviane Steffens, Lena Wahl, Leon Walz und Maren Wolf. Herzlichen Dank dafür, und auch besonders an Franziska Jehle und Jonas Esslinger, die das Studierendenforum geleitet haben. Dr. Erika Pircher danke ich für

den gewohnt konstruktiv-kritischen Austausch und die verlässliche Beratung in vielen Dingen. Und Dr. Carmen Preißinger betreute das Lektorat dankenswerterweise wieder zuverlässig und umsichtig.

München, im August 2025
Gabriele Hofmann

Ästhetik der Macht – Spielarten der Musik

Gabriele Hofmann

Ein Blick auf die Kultur-, Kunst- und Musikgeschichte zeigt, dass Macht auch auf der Folie ästhetischer Projektionen ihren Ausdruck erlangt und somit als künstlerische Gestalt oder performativer Akt den Menschen zu einer Auseinandersetzung auffordert. Der Machtbegriff wird in diesem Rahmen keineswegs eindimensional verhandelt. Es geht mithin nicht allein um zum Ausdruck gebrachte hierarchische Strukturen, sondern auch um das in eine ästhetische Form gegossene Machtvolle. Die Spielarten der Musik reichen in ihren ästhetischen (Aus-)Wirkungen somit von einem machtvollen Ergriffensein durch Musik bis hin zu einem mitunter plakativ zur Schau gestellten musikvermittelten Machtgebaren in vorwiegend medialen Kontexten. So eröffnet diese Abhandlung die Spanne zwischen dem Modus der Erhabenheit von Musik bis hin zu ihrer Verwendung zur Machtdemonstration im funktionalen Sinne.

1. Hintergrund

Macht ist seit jeher eine Konstante des menschlichen Seins und wird als solche auch stets kulturell verhandelt. Sie findet ihren Ausdruck in künstlerischer Gestalt oder als performativer Akt auch in der Musik. In künstlerisch verarbeiteter Form treffen Musik und Macht (manchmal wird daraus auch Gewalt) in vielfältigen Ausprägungen aufeinander, sodass sich ein Spektrum variantenreicher Spielarten dieser Konstellation ergibt. Dabei sind es Musiken verschiedenster Zeiten, Genres, Gattungen und Stile, in denen die Machtthematik unterschiedlich intendiert zur Ausführung kommt. Exemplarisch und selektiv werden hier in einem Rundumblick einzelne Aspekte der Thematik zur Sprache gebracht. Wohl wissend, dass nach allen Seiten hin viel Raum für andere Musikformen gegeben ist, ist im vorliegenden Kontext die hauptsächliche Bezugsgröße das abendländische Tonsystem. Allerdings geht es auch um Deutsch-Rap und HipHop, dessen Wurzeln im afroamerikanischen Raum liegen.

2. Musik und Aspekte einer Machtästhetik

In der Musik oder mittels der Musik tritt Macht in verschiedenen Gewändern und damit in verschiedenen ästhetischen Erscheinungsformen auf. Das Spektrum reicht von einem machtvollen Ergriffensein des Individuums durch Musik bis hin zu einem mitunter plakativ zur Schau gestellten musikvermittelten

Machtgebaren in vorwiegend medialen Kontexten. So erstreckt sich die Spanne vom Modus der Erhabenheit von Musik bis hin zu ihrer Verwendung zur Machtdemonstration im funktionalen Sinn – zwischen diesen Aspekten finden sich aber zahlreiche Schattierungen, die unterschiedlichste Facetten aufweisen. Die Spannweite wird exemplarisch an zwei Musikbeispielen nachvollziehbar, beide verbindet der Machtaspekt: So vermittelt der Beginn des Sanctus aus Johann Sebastian Bachs „Messe in h-moll“¹ das Moment der Erhabenheit, hingegen stellt der Song „King“ aus dem Album „I Luv Money von King Orgasmus One“² eine pure Machtdemonstration dar. Wenngleich es unterschiedlich ausgeformt in Erscheinung tritt und sich thematisch-inhaltlich völlig konträr darstellt, ist das Machtvolle ein verbindendes Element dieser grundverschiedenen Beispiele. Auch Sabine Mecking und Yvonne Wasserloos sehen „die Macht der Musik in einem permanenten Spannungsverhältnis zwischen dem Anspruch als Kunst mit einer immanenten Ästhetik und den Dimensionen ihrer Funktionalisierung und Instrumentalisierung“ (Mecking/Wasserloos 2012, S. 14).

Zunächst soll entfaltet werden, wie im vorliegenden Kontext Macht und Ästhetik verstanden werden. Macht ist eines der bedeutsamen Themen in der Soziologie und Ästhetik eines der Kernthemen der Philosophie. Beide Begriffe sind über die Jahrhunderte hinweg umfangreich abgehandelt worden. Bezüglich des hier behandelten Kontextes erscheinen hinsichtlich der Macht drei Aspekte wesentlich.

Der Gedanke Max Webers, dass „Macht [...] jede Chance [bedeutet], innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen, gleichviel worauf diese Chance beruht“ (Weber 1922, S. 28), umreißt in seiner Allgemeingültigkeit nach wie vor einen wesentlichen Aspekt von Macht.

Durch Hanna Fenichel Pitkin (übrigens Tochter des Psychoanalytikers Otto Fenichel) erfährt 1972 die Machtdiskussion einen hinzukommenden Aspekt, der auf der Dichotomie von „power over“ und „power to“ beruht. „Power over“, im Sinne eines Einwirkens auf die Handlungen anderer Personen, überschneidet sich bezüglich der Intention durchaus mit dem Machtbegriff Max Webers (Fenichel Pitkin 1972, S. 276). „Power to“ hingegen impliziert Macht auch als Befähigung zum Handeln; Macht stellt also nicht a priori Destruktion oder Bedrohung dar, sie richtet sich nicht gezwungenermaßen gegen andere Personen, sondern birgt etwas Ermöglichendes, ja fast Schöpferisches in sich. „Power to“ ist quasi eine Vorwärtsbewegung hin zu etwas, beinhaltet etwas Perspektivisches und lässt offen, ob am Ende die Kooperation oder der Konflikt steht. Dabei lässt sich konstatieren: Macht ist nicht per se gut oder schlecht.

1 Hörbeispiel: www.youtube.com/watch?v=Eg-IbyBl9DY (Abfrage: 24.03.2025).

2 Hörbeispiel: www.youtube.com/watch?v=dhtMHfeNXPE (Abfrage: 24.03.2025).

Sodann soll noch der Begriff der Wirkmacht eingebracht werden. Auf die Musik bezogen ist damit das unmittelbare musikalische Erleben gemeint. Darauf wird später nochmals eingegangen.

Im Kontext des Begriffs Ästhetik, den es in dieser Ausführung ebenfalls zu klären gilt, kommt vermutlich im ersten Moment der Gedanke an die Lehre von dem Schönen auf, also die Erscheinung, in der sich laut den Pythagoräern Ordnung und Harmonie treffen. In der einen oder anderen Weise wird seit der Aufklärung immer wieder das Schöne umkreist – etwa bei Herder (1993), Goethe (1998), Schiller (1795) oder Hegel (1835), nach dessen Ansicht sich durchaus nicht alles eignet, um als ästhetisch zu gelten. Er konstatiert, dass nicht jede Wahrheit der Kunst als Gegenstand dienen könne, sondern dass sie schon die Möglichkeit in sich tragen müsse, zur Form des Sinnlich-Konkreten zu gelangen, um so als Ideal das Kunstschöne ergreifen zu können. Dieser Vorstellungs- oder Definitionsrahmen von Ästhetik hat jedoch mittlerweile erweiternde Aspekte erfahren. Auf den altgriechischen Begriff *aísthēsis* rekurrierend, der Wahrnehmung und Empfindung miteinander verbindet, kann man gleichzeitig den Horizont von Ästhetik als Ideal des Kunstschönen in Richtung eines Bedeutungsfelds des Wahrnehmens, Verstehens und Gefühls erweitern, wie es Brigitte Scheer in ihrer „Einführung in die philosophische Ästhetik“ beschreibt (vgl. Scheer 1997). Für Scheer ist Ästhetik eine Wahrnehmungsform, die sowohl einen Verstehensanteil als auch einen Gefühlsanteil in sich trägt. Auf die Trias Musik, Macht und Gewalt bezogen bedeutet dies, dass die alleinige Fokussierung des Schönen ausbleiben darf, es gibt Raum für eine umfassendere Vorstellung von Ästhetik. Wenn Wahrnehmen, Verstehen und Fühlen nicht als drei Fixpunkte gelesen werden, sondern als fluide Masse, in der das eine in das andere übergeht und in der das eine das andere bedingt und sich zudem gegenseitig interpretiert, dann steht ein weit gefasster Ästhetikbegriff im Raum. Warum aber verhandelt Musik überhaupt die Phänomene Macht und Gewalt? In erster Linie wohl, weil Musik das Leben verhandelt. Macht und Gewalt spielen in der Musik deshalb eine so große Rolle, weil Musik über Jahrhunderte hinweg und heute immer noch eine Folie ist, auf der das menschliche Dasein verhandelt wird. Und dieses Spektrum ist weit: Liebe, Sehnsucht, Einsamkeit, Hass, Unterdrückung, Rache, Zärtlichkeit, Angst etc. – und eben auch Macht und Gewalt, wobei die Musik für sich alleinstehen oder mit Bild und/oder Wort verwoben sein kann. „In-der-Welt-Sein heißt In-der-Gewalt-Sein“, formuliert Peter Sloterdijk (1994, S. 15). Er hat dem Gedanken Martin Heideggers, der das „In-der-Welt-Sein überhaupt als Grundverfassung des Daseins“ (Heidegger 1977, S. 52) sieht, damit eine deutliche Ausrichtung gegeben. „In-der-Welt-Sein heißt In-der-Gewalt-Sein“ bedeutet, dass das Dasein ohne Gewalt nicht existiert. Der Blick auf die Geschichte und die Gegenwart zeigt (vielleicht auch der Blick auf Naturgewalten): Menschen widerfährt Gewalt. Und der Macht-Gewalt-Bezug findet sich in allen Künsten, nur erlangt die Musik wegen ihres auch somatisch vermittelten Zugangs eine äußerst hohe Präsenz im Er-Leben von Menschen.

Eine der Grundfragen ist, ob Musik verwendet wird, um Macht zu ästhetisieren oder ob sie als ästhetisches Mittel bei der Ausübung von Macht dient. Sowohl als auch – und manchmal treten dabei auch Ambivalenzen auf. Musik kann aber auch selbst als Wirkmacht auftreten, indem sie emotional (be)rührt und mitunter körperliche Sensationen (z. B. auch die sogenannten Chills) hervorruft oder ein Gefühl von Erhabenheit vermittelt. Macht kann jedoch auch Gegenstand einer künstlerisch-ästhetischen Verhandlung in verschiedenen Genres der Musik sein; Oper, Kunstlied, HipHop, RechtsRock, Metal, Dancehall etc.; es gibt kaum einen Bereich, der sich hier entziehen würde.

Zudem kann Macht durch Musik konkret ausgeübt werden. Eine Reihe von Beispielen soll die Breite dieses Wirkungsspektrums aufzeigen.

Eine bedeutsame Verbindung von Machtausübung durch Musik findet sich im Nationalsozialismus (vgl. Koldau 2009; Laks 1998; Fackler 2000; Hofmann 2005; Niessen 1999; Klause 2021) in Form einer von Musik durchzogenen Propaganda oder in den musikalischen Durchhalteparolen und dem perfiden Einsatz von Musik in Konzentrationslagern.

Eine sehr direkte Machtausübung findet sich beim Einsatz von Musik als Folterinstrument, dies ist eine Form der weißen Folter, die keine nachweisbaren körperlichen Spuren hinterlässt (vgl. Cusick 2006; Paulun 2007). Beispielweise führt eine intensive Musikbeschallung, oftmals in Kombination mit einem beliebigen Wechsel von grellem Licht und völliger Dunkelheit, zu einer massiven Störung des menschlichen Bio-Rhythmus und demzufolge zu massivem Stress. Diese Form der Zermürbung ist im Gegensatz zu körperlich invasiven Foltermethoden gar nicht oder kaum nachweisbar.

Weitaus weniger dramatisch, aber dennoch mit manipulativem Charakter, wird Musik im Alltag der Werbung angewandt und damit zu einem mächtigen Tool der Branche mit nicht zu unterschätzender Wirkung (vgl. Tauchnitz/Langeslag 2016; Hynes/Struan 2016; Oakes 2000; Rötter/Plößner 1994). Letztendlich werden mit Musik atmosphärische Welten geschaffen, welche die Zielgruppe emotional auf ein Produkt einstimmen sollen; so lassen sich gewünschte Lebensgefühle leichter schaffen und Visionen verkaufen. Und in einer sehr komprimierten Form reduziert sich Musik bzw. Klang sogar zu einem griffigen Sound-Logo. So wird etwa am Beispiel des Telekom-Jingles³ erkennbar, wie stark eine kurze Klang-Chiffre zu einer unweigerlichen Verknüpfung mit einer Marke oder einem Produkt führen und somit manipulativ eingesetzt werden kann. Audio-Branding wird damit zu einem mächtigen Instrument der Herstellung einer Markenidentität.

Weiterhin hat der Boom der auf den Markt gebrachten Videogames eine eigene Musikindustrie für die Gaming-Sparte generiert, sodass auch die Vielzahl gewalthaltiger Videogames durch die Tonspur eine adäquate Begleitung und Unterstützung des Bildinhalts erfährt (vgl. Klimmt et al. 2019).

3 Hörbeispiel: https://www.youtube.com/watch?v=XuxgVBtKQ_0 (Abfrage: 11.05.2025).

Ein besonderes Phänomen sind die Fußballfangesänge (vgl. Kopiez/Brink 2010), die neben spiel- und mannschaftsbezogenen Intentionen bisweilen von rechtsextremen und homophoben Inhalten durchzogen sind bzw. insgesamt zu aggressivem Verhalten auffordern können. Auf der anderen Seite können sie als Ventil dienen, um Aggressivität in ein sozialverträgliches Verhalten zu lenken, da nicht jeder ausgesprochene und in Töne umgesetzte Impuls a priori als handlungsleitende Anweisung verstanden werden muss.

Die andere Seite der Beziehung zwischen Macht und Musik ist der Widerstand. Denn selbstverständlich ruft missbrauchte Macht Widerstand hervor, der auch mit Protestmusik begleitet wird (vgl. Haas 2008; Lammel 2002; Levine 1997). Hegemoniale Macht soll so mittels Musik angeprangert oder gar demontiert werden.

Die Schnittpunkte von Musik und Macht können aber auch auf völlig anderen Ebenen liegen. Die Möglichkeiten zur Teilhabe sowohl am Musikleben als auch an außerschulischem Musikunterricht sind nicht durchgängig gegeben, da Instrumentalunterricht für Kinder nicht gut leistbar ist, wenn die monetären Voraussetzungen im Elternhaus nicht gegeben sind. Das betrifft auch die Teilhabe am Konzertleben, sie bleibt in allen Generationen denjenigen verschlossen, die entweder finanzielle Hürden zu überwinden haben oder denen eine Zugehörigkeit zum kulturellen Leben verwehrt wird, weil ihnen ein entsprechendes Wissen nicht verfügbar ist. Die Voraussetzung des Wissens um kulturelle Rituale und Codes kann wie eine unsichtbare Mauer diskriminieren und Zugehörigkeiten verweigern. Hier greifen mitunter hegemoniale Wissensstrukturen, deren Folge Mechanismen der Distinktion sind; selbst anhand des Musikgeschmacks finden gesellschaftliche Distinktionsprozesse statt, was in allen Musiksparten, allerdings insbesondere im Bereich der Klassik, zum Tragen kommt (vgl. Bourdieu 1982). In diesem Sinne geht es um symbolische Gewalt. Mittlerweile kam es zu Veränderungen der Klassifizierungsmuster, etwa durch eine Kosmopolitisierung des Geschmacks, bei der auch das Gefallen populärer Genres hoffähig geworden ist. Dabei scheint es auch um eine demonstrative Toleranz gegenüber verschiedenen Musikrichtungen zu gehen, da diese Aufgeschlossenheit in Geschmacksdingen als Kapital im Rahmen der vielfältigen Kontakte genutzt werden kann, die Menschen in ihrem Sozialleben haben (vgl. Boltanski/Chiapello 2006, S. 149). Richard Peterson spricht in diesem Zusammenhang von den Omnivores (vgl. Peterson 1992), wobei musiksoziologisch noch nicht geklärt zu sein scheint, welches Potenzial zur symbolischen Gewalt dem musikalischen Allesfressertum letztlich innewohnt.⁴

Mit Blick auf instrumentales oder vokales Lernen werden ebenso Machtaspekte deutlich. Das Üben kann, vor allem auf dem Weg zu einer hochgradigen Professionalisierung, ein stetiger Kampf gegen den Körper werden, wobei die

4 Michael Parzer hat differenzierte Reflexionen darüber vorgenommen (vgl. Parzer 2015).

Anpassungen an (eigene und fremde) Erwartungen zahlreiche Selbstschädigungen mit sich bringen können (vgl. Altenmüller/Jabusch 2007). Es sind nicht nur die körperlichen Überforderungen, die zu Selbstschädigungen führen, sondern auch Druck oder sogar Drill sowie verbale Entwertungen durch Lehrende. Mit Blick auf die Geschichte ist hinsichtlich der Vorbereitung auf eine sängerische Ausbildung ein besonders machtvoller, ja gewaltsamer Eingriff in den Körper hervorzuheben: Das Kastratentum (vgl. Blume 2019; Ortkemper 1993) verhalf nicht nur vielen Sängern zu Ruhm und finanziellen Mitteln, es brachte noch mehr Jungen den Tod durch Verbluten oder Wundinfektionen. Doch das Überleben war keine Garantie für die Sängerkarriere und der Preis in Form zusätzlich davongetragener seelischer Wunden war hoch.

Schon seit Längerem (vgl. Hoffmann 2006) und in den letzten Jahren immer mehr wurden in der Landschaft der Musikausbildungsstätten immer wieder kritische Stimmen zu direkten oder indirekten Machtgefällen im Instrumental- und Vokalunterricht laut. Der Ausbildungsstruktur an Musikhochschulen ist eine deutliche Machtkomponente implizit; allein das immer noch häufig gepflegte klassische Schüler-Meister-Verhältnis⁵ trägt dazu bei, aber auch das Setting des Einzelunterrichts, das eigentlich einen geschützten Raum bieten sollte und immer wieder zu einem ungeschützten wird. Das Vorkommen verbaler oder körperlicher sexueller Übergriffe führte an manchen Institutionen zu Sensibilisierungsmaßnahmen und präventiven Schritten. Jüngere Erhebungen, zum Beispiel an der Hochschule für Musik und Theater München,⁶ zeigen den dennoch wenig veränderten Status quo auf.

Auch das Musikleben ist in großen Teilen über Jahre hinweg ein männlich dominierter Raum gewesen. So kommt es auch zu einer männlich gelebten und geschriebenen Musikgeschichte, in der patriarchale Strukturen den künstlerisch-schöpferischen Wirkungskreis von Frauen über Jahrhunderte hinweg eingeschränkt haben, da ihnen aufgrund gesellschaftlicher Sanktionen kaum eine aktive Teilhabe am öffentlichen Musikleben als Komponistin oder Interpretin zugestanden wurde (vgl. Kreutzinger-Herr/Unselde 2010). Dieses verfestigte Machtgefälle zwischen den Geschlechtern und bezüglich festgelegter Rollenbilder scheint auch heute noch nicht ganz überwunden zu sein. Das in Bremen ansässige Sophie-Drinker-Institut⁷ hat es sich zur Aufgabe gemacht, gerade die geschlechterspezifischen Aspekte des Musiklebens mit den Folgen der geringeren Sichtbarkeit und Teilhabe von Frauen gestern und heute aufzuarbeiten.

Im aktiven Musikleben zeigt sich auch heute noch etwa eine Unterrepräsentation von Frauen in Spitzenorchestern, beispielsweise steht Frauen der Zugang zu

5 Hier wird bewusst auf die geschlechtergerechte Schreibweise verzichtet!

6 vgl. hmtm.de/wp-content/uploads/PDF/Abschlussbericht-IPP-HMTM_2024-04-18.pdf (Abfrage: 22.03.2025).

7 www.sophie-drinker-institut.de/startseite (Abfrage: 22.03.2025).

den Wiener Philharmonikern erst seit 1997 offen. Zuvor war ihnen der Zugang schlichtweg gemäß Satzung verwehrt. Das ist eine Form struktureller Machtausübung, die nichts mit einer Bestenauslese zu tun hat.

Aber allein das Prozedere der Probespiele für das Erlangen von Orchesterpulten ist, auch jenseits des Geschlechteraspekts, mit enormem Druck und dem Beurteilungs- und somit Machtgefälle verbunden (vgl. Bellmann 2020). Dem Auswahlprozedere ist nachvollziehbarerweise a priori ein Machtgefälle implizit, dem sich die Musiker:innen stellen müssen.

Soweit der Überblick über einige wesentliche Schnittstellen von Musik und Macht – im Folgenden werden drei der genannten Bereiche näher betrachtet: Musik als Wirkmacht, Musik als Gegenstand einer künstlerisch-ästhetischen Verhandlung in diversen Musik-Genres sowie Machtdemonstration durch Musik.

3. Spielarten der Musik

3.1 Musik als Wirkmacht

Das Phänomen der Wirkmacht von Musik wird von zahlreichen Autor:innen von der Antike bis heute beschrieben (zeitweise waren es natürlich mehr Autoren als Autorinnen). Die Beschreibungen gehen bis hin zu Warnungen vor den bedrohlichen Auswirkungen der Musik.

Immanuel Kant spricht von der großen sinnlichen Lust, die Musik dem Menschen bereiten könne. Er sah gar die Gefahr darin, dass Musik die Hörenden dazu bringen könne, ihre Moral zu verlieren, indem sie – die Musik – den Menschen dazu verleite, nur von seinen Triebfedern bestimmt zu werden. Und er geht noch weiter, denn Musik könne äußerst bedrohlich sein und im schlimmsten Fall haben die Hörenden sogar ihre Autonomie an die Musik als eine äußere Macht verloren (vgl. Kant 1977).

Ein Zeitsprung in das 20. und 21. Jahrhundert verweist auf die aktuelle empirische neuropsychologische Forschung, die heute auf dem Stand ist, zu Fragen der Wirkung von Musik bildgebende Verfahren einzusetzen wie sie in der Medizin zur Anwendung kommen, etwa die Magnetresonanztomografie, Positronenemissionstomografie oder einfach auch nur EEGs. Diese Verfahren zeigen, dass Musik eine auch emotionale Wirkung auf den Menschen hat. Hier trifft sich die aktuelle Forschung mit Immanuel Kant. Nahezu jeder Mensch hat das zwar bereits selbst erfahren, in der Neuropsychologie aber geht es um wissenschaftliche Belege. Zerebrale Korrelate geben Aufschluss darüber, dass Musik – und das lässt sich dann im Gehirn zeitlich bzw. räumlich erfassen – etwas (auch Emotionales) auslöst. Die Zusammenhänge, etwa warum das so ist und was genau passiert, lassen sich allerdings in ihrer Komplexität nicht genau erklären. Insofern bleiben viele Fragen offen. Interessant sind solche Ansätze dennoch, denn sie geben

durchaus gewisse Einblicke in die Art und Weise, wie Menschen ästhetisches Erleben verarbeiten. Vor allem dann, wenn dieses ästhetische Erleben starke Gefühlsreaktionen hervorruft, die sich in körperlichen Sensationen niederschlagen und zudem bildgebend erfassbar sind.

Bereits 2001 kamen Anne Blood und Robert Zatorre zu der Erkenntnis, dass Chills, also das Gänsehautgefühl beim Musikhören oder das Schauer-über-den-Rücken-Laufen, nicht nur evozierbar, sondern zudem im Gehirn lokalisierbar sind. Die Autor:innen stellten durch Positronenemissionstomografien fest, dass bei den Chills dasselbe kortikale Areal angesprochen wird, das bei sexuellen Reizen, genussvollem Essen oder bei Drogenabhängigkeit aktiviert wird (vgl. Blood/Zatorre 2001). Das Ergebnis fand damals eine große Aufmerksamkeit wegen der damit zusammenhängenden Neubewertung der Rolle von Musik, die so auf eine biologisch relevante Ebene kommt. Gleichzeitig sagt das Ergebnis nicht mehr als das, was es sagt, denn eine Reduktion der Musik auf diese Parameter wäre eine ziemlich biologistische Herangehensweise und würde dem Gesamtphänomen nicht gerecht. Mittlerweile weiß die Musikpsychologie, dass das Gänsehautgefühl durch Musik nicht bei allen Menschen gleichermaßen evozierbar ist und in der Regel situationsabhängige Komponenten dazu kommen; es ist somit ein Indikator für individuelles emotionales Berührtsein an bestimmten Passagen (vgl. Grewe/Kopiez/Altenmüller 2009).

Zwei Merkmale scheinen sich jedoch besonders zu eignen, Chills hervorzurufen: Chormusik und Quintfallsequenzen. Ein Beispiel für die Chormusik wurde mit dem Sanctus aus Bachs „Messe in h-moll“ bereits genannt, das Phänomen der Erhabenheit – wurde in diesem Zusammenhang bereits erwähnt – man kommt an der Wirkmacht der Musik nicht vorbei.

Auch die Erhabenheit, die ebenso wie die Ästhetik, mit der sie auch oft in Beziehung gebracht wird, wird von der Antike bis heute vielfach beschrieben und unter bestimmten Wirkungsumständen der Musik zugeschrieben. Die Verwendung des Begriffs beschreibt etwas überwältigend Großes, das über das Diesseitige hinausgeht, es hat mit Ehrfurcht zu tun und einer Spur von Schauern. Nicht nur Kant, bei dem sich das Erhabene über die Sinnlichkeit erhebt, hat sich damit befasst, auch Jean-François Lyotard (1994) oder Theodor W. Adorno (2003) und zahlreiche andere Autor:innen⁸ geraten an den Punkt, an dem sie von Erhabenheit sprechen, wenn die Macht von etwas, das so überwältigend ist, dass es mit Worten nicht beschreibbar ist, zum Ausdruck gebracht werden soll. Dabei arbeiten sie jeweils unterschiedliche Facetten dessen heraus, was sie sich letztendlich

8 Einen detaillierten Überblick zum Erhabenen im Kontext der Ästhetik bietet Christian Pöpperl (2007) in seiner Schrift „Auf der Schwelle – Ästhetik des Erhabenen und negative Theologie: Pseudo-Dionysius Areopagita, Immanuel Kant und Jean-François Lyotard“.

unter Erhabenheit vorstellen. Doch geht es immer um das, was einen wirkmächtig überfällt und ergreift.⁹

Das Erhabene kann starke Emotionen auslösen, erlebbar durch die Chills – oder sind es die Chills, die das Gefühl der Erhabenheit hervorrufen? Ebenso verblüffende Reaktionen finden sich bei der Quintfallsequenz. Die einfache Abfolge von einer Quinte abwärts, einer Quarte aufwärts, einer Quinte abwärts usw. mit den entsprechenden Harmonien darüber, können Chills oder zumindest ein wohliges Gefühl auslösen.

Das geschieht durch die Genres hindurch, sodass sich zahlreiche Passagen in der klassischen Musik in diesem Punkt mit populären Songs treffen. Demzufolge gibt es ungeahnte innere Zusammenhänge zwischen Musikstücken, die auf den ersten Blick nichts miteinander zu tun haben. Man mag hörend nachvollziehen, dass beispielsweise der Winter aus Antonio Vivaldis „Vier Jahreszeiten“¹⁰ (siehe auch die Harmonik im Notenbeispiel bei Abb. 1) eine ebensolche Passage aufweist wie Lionel Richies „Hello“.¹¹

Abbildung 1: Antonio Vivaldi, Vier Jahreszeiten RV 297, Winter, Allegro non molto, T. 22–26¹²



9 Eine differenzierte Auseinandersetzung mit der Erhabenheit im Kontext der Musik findet sich bei der Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Corina Caduff in „Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800“, wo sie Aspekte der Erhabenheit im Kapitel „Die Gewalt der Musik und das Erhabene“ eingehend diskutiert (Caduff 2003, S. 116–150). Und die Sprach- und Literaturwissenschaftlerin Nicola Gess verhandelt in „Gewalt der Musik. Literatur und Musikkritik um 1800“ in dem Kapitel „Hör-Schmerzen oder das Erhabene der Musik“ das Erhabene aus vielfältigen Blickwinkeln (vgl. Gess 2006, S. 243–312). Beide Abhandlungen geben auch der Musikwissenschaft äußerst bedeutsame Einblicke.

10 www.youtube.com/watch?v=9eEap53WxKY, ab 33:46 (Abfrage: 11.05.2025).

11 www.youtube.com/watch?v=AiC7ZX5K9L4, ab 00:47 (Abfrage: 11.05.2025).

12 Das Notenbeispiel wird freundlicherweise von Hans Peter Reutter zur Verfügung gestellt. Vielen Dank. satzlehre.wordpress.com/2020/10/27/waehrend-viele-musikerinnen-vielleicht-gar-nicht-wissen-wollen-was-ein-satzmodell-ist (Abfrage: 11.05.2025).

Gewiss ist die Quintfallsequenz (siehe Abb. 1) kein absoluter Gänsehaut-Garant bei allen Menschen und in jeder Hörsituation gleichermaßen, doch scheint ein kleines Hörexperiment (z. B. anhand der angeführten YouTube-Links, siehe die Fußnoten 10 und 11) lohnenswert zu sein.

3.2 Macht als Gegenstand künstlerisch-ästhetischer Verhandlung

Unabhängig von den Musik-Genres kann Macht Gegenstand einer künstlerisch-ästhetischen Verhandlung sein. In der Oper wird machtvoll agiert. Es wird intrigiert, gemordet oder Selbstmord begangen. Händels Ariodante oder Giulio Cesare funktionieren als Stück nur wegen der intrigenreichen Handlung, die dann auch musikalisch gefüllt wird, Verdis Rigoletto wartet mit dem vollen Programm auf: Intrige, Freiheitsberaubung, Selbstmord, Mord. Und von Richard Wagners Ring ganz zu schweigen. Viele Beispiele könnten folgen. Aber auch die Kleinformen, die Ballade oder das Kunstlied: Weder Schuberts Erlkönig noch das so scheinbar naiv daher kommende Heidenröslein sind gewalt- oder auch nur machtfrei. In beiden Fällen wird jeweils ein Text Goethes von Schubert vertont und wie so oft ist es die Musik, die die Texte mit den ihrer Zeit gemäßen Bildern für Macht und Gewalt umkleidet. In bestimmten Subgenres des Heavy Metal (z. B. Black Metal oder Death Metal) findet sich eine unverkennbare Gewaltaffinität. Beim Gangsta-Rap verspricht schon der Name, nicht unbedingt nur sanftmütig zu sein und der Porno-Rap stellt ein deutliches Machtgefälle zwischen Mann und Frau her und ist überladen mit gewalthaltigen Szenen. Das eingangs präsentierte Hörbeispiel von „King Orgasmus One“ kann man hier in die Kategorie „Macht als Gegenstand einer künstlerisch-ästhetischen Verhandlung in diversen Musik-Genres“ – hier eben im Genre Deutsch-Rap – einordnen. Bei einer anderen Fokussierung könnte man eine andere Kategorie ausfindig machen: „Machtdemonstration durch Musik“, Stichwort: hegemoniale Männlichkeit. Die Demonstration von Macht durch Musik wird an späterer Stelle noch verhandelt. Zunächst zurück zur Macht als Gegenstand einer künstlerisch-ästhetischen Verhandlung in diversen Musik-Genres. Rapper siedeln sich selbst sehr wohl im Bereich der Produktion von Kunst an. Wenn es um Songs geht, die auf den Index gesetzt werden, wird von ihnen auch die Kunstfreiheit propagiert, die natürlich nicht zuletzt der Abwendung von Justiziabilität dient. Die Frage, ob die Kunst das wirklich darf und die Frage, was denn Kunst überhaupt ist und ob es Grenzen der Kunstfreiheit gibt, soll hier aber kein vertiefter Gegenstand sein. Es geht vielmehr um das Verständnis der Verhandlung von Macht und Gewalt in manchen Raps, zum Beispiel dem genannten Song von King Orgasmus One. Ein wesentlicher Aspekt zum Verständnis findet sich in dem Stichwort „Gewalt domestikation“. Thomas Hausmanninger äußert zur Gewalt in Medien – und die Musik ist als solches hier zu sehen – folgendes: „Nur wenn das Phänomen (also Gewalt)

nicht kontrafaktisch gelegnet und verdrängt wird, lässt es sich überhaupt erst diskursiv und ästhetisch bearbeiten, kann es einer Domestikation unterworfen werden“ (Hausmanninger 2002a, S. 312). Er spricht weiter von einer Gewalt-domestikationsleistung – die das Rohe in der Gesellschaft aufnimmt und damit einer Verdrängung entgegenwirkt (vgl. Hausmanninger 2002b). Es geht insofern nicht darum, sich an der Macht oder gar Gewalt selbst zu ergötzen. Vielmehr kann man davon ausgehen, dass den Rezipient:innen die Fiktion bewusst ist und sie auch reflexionsfähig sind. Ob an allen Stellen die Gewalt von Rezipient:innen so abstrahiert werden kann, bleibt als Diskussionspunkt stehen. Auch weitere Fragen bleiben bestehen, zum Beispiel ob jeder 12-jährige Junge, zu dessen Lebensstil es gehört, den ganzen Tag gewalthaltigen Deutsch-Rap mit zum Beispiel frauenverachtenden, gewalttätigen Lines zu hören, grundsätzlich in der Lage ist, bei sich selbst zu sein, ohne vermeintliche Ansprüche an eine machtergreifende Maskulinität erfüllen zu müssen. Wird er im Verlauf seiner weiteren Entwicklung mit anderen, insbesondere mit Mädchen und Frauen, in eine Beziehung auf Augenhöhe treten können? Vermutlich in vielen Fällen ja, doch wie sehen die Gelingensbedingungen dafür aus? Letztendlich treffen bei den Rezipienten doch zwei widersprüchliche Informationen aufeinander: Die Kunstfigur des Rappers einerseits und die unbedingte Authentizität andererseits. An welcher „Wahrheit“ kann sich ein 12-Jähriger orientieren?

3.3 Machtdemonstration durch Musik

Ein Beispiel par excellence für die Demonstration von Macht ist Leni Riefenstahls Film *Olympia* von 1936. Musik und Bild verweben sich hier zu einem eindrücklichen Miteinander zu propagandistischen Zwecken im Nationalsozialismus. Im ersten Teil „Fest der Völker“ umkreist die Kamera antike Skulpturen und menschliche Körper, denen entweder die maskuline Dimension des Heroischen eingeschrieben ist oder die Fülle und Sanftheit weiblicher Anmut – bzw. das, was man damals dafür hielt.¹³ Ohne die Musik würde der Film nur einen Bruchteil seiner beabsichtigten Wirkung zeigen. Dennoch gibt auch bereits das reine Film- sowie Fotomaterial¹⁴ zu *Olympia* einen Einblick in eine Form von Machtästhetik.

Was nimmt man in dem Zusammenwirken von Musik und Bild wahr? Zunächst genau das eben Beschriebene – aber noch etwas, das weit darüber hinausgeht. Wie bereits gesagt: Wahrnehmen – Verstehen – Fühlen. Unversehens gerät man in den Sog des Filmflusses hinein und sogleich bringt die Musik die Trias aus Wahrnehmen, Verstehen und Fühlen in Bewegung. Alles erscheint so richtig, so stimmig, als wäre es ein absolutes Werk, in dem das Wollen und das Können

13 www.youtube.com/watch?v=H3LOPhRq3Es&t=398 (Abfrage: 11.05.2025).

14 www.leni-riefenstahl.de/deu/photo/p_olym.html (Abfrage: 11.05.2025).

zusammentreffen. Der Komponist Herbert Windt und die Filmerin Leni Riefenstahl lassen in ihrer kongenialen Zusammenarbeit ein Stück (scheinbar) zeitlos erscheinender Bild-Ton-Geschichte entstehen. Aber was passiert da eigentlich, wo wir doch wissen, dass dahinter nichts anderes steckt als eine menschenverachtende, manipulative Propagandamaschinerie!? Gerade die Musik ist es in dem Ausschnitt, die das Feintuning an dem Material vornimmt. Herbert Windt bringt mit seiner Komposition das zum Fühlen, was *eigentlich* verstanden werden soll. Es gibt eine Botschaft. Und diese verheißt nichts Gutes: Denn mit diesen exemplarischen perfekten Körpern soll letztendlich der „deutsche Volkskörper“ in seiner Überlegenheit, Besonderheit und Reinheit symbolisiert werden. Und die wohl abgestimmte Musik schafft die Übergänge zwischen Heroik und Anmut, zwischen deutscher Tugendhaftigkeit und choreografierte Sanftmut.

Die Nachwelt tut sich demzufolge auch schwer, eine einheitliche Position zu finden. Michael Töteberg formuliert als Herausgeber des Metzler Film Lexikons „Die Form, sei es die Choreografie der Massen oder die Anbetung muskulöser Kämpfer, weist die politisch naive Leni Riefenstahl als Propagandistin des faschistischen Menschenbildes aus“ (Töteberg 2006, S. 105). Damit wendet er sich explizit gegen Susan Sontags Meinung, dass „Leni Riefenstahls Filmgenie bewirkte, daß der ‚Inhalt‘ – wenn auch vielleicht gegen ihre eigene Absicht – eine rein formale Rolle spielt“ (Töteberg 2006, S. 105). Für die gegenüber Riefenstahl durchaus kritische Susan Sontag scheint in diesem Punkt die ästhetische Qualität schwerer zu wiegen als die faschistische Propaganda. Aus einem bestimmten Blickwinkel mag das stimmen, aus einem anderen scheint das hingegen eine fahrlässig milde Sicht auf ebendiesen Inhalt zu sein, der vermutlich so in eine der geschicktesten Propagandastrategien der Geschichte verpackt wurde. Dieses Beispiel macht auch die Ambivalenzen deutlich, die sich aus den Wahrnehmungs- und Erlebensperspektiven ergeben. In seinem entstehungsgeschichtlichen Kontext gelesen ist deutlich erkennbar, dass es in dem Film um Macht geht. Die Musik trägt ihrerseits einiges dazu bei, diese Wirkung entstehen zu lassen. Das Beispiel Leni Riefenstahls verdeutlicht in vorzüglicher Weise, dass sich Macht und Gewalt – selbst in ihren gruseligen Erscheinungsformen – ästhetisch gewandeln können.

4. Zusammenfassung

Macht und Ästhetik sowie selbst Gewalt und Ästhetik schließen einander keineswegs aus. In verschiedenen Zusammenhängen finden sich unterschiedliche Schattierungen dieser Bezüge. Die Musik kann aufgrund ihres direkten Wirkens auf den Menschen verschiedene, wie auch immer geartete Machtaspekte in eine künstlerische Gestaltung überführen und ihnen somit zu einer Performanz verhelfen. Dies kann durch eine blanke Machtdemonstration ebenso erfolgen wie