Christiane Wiesenfeldt

Wann wurde Musik »ächt«?

Zur Entstehung einer romantischen Bewertungskategorie um 1800

I – Das neue Wahrheitsversprechen der Kunst

»Die Poesie ist das ächt absolut Reelle.« Der Satz, den Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis, 1794/95 im Zusammenhang seiner *Fichte-Studien* notierte, gehört zu den meistzitierten Formeln frühromantischer Ästhetik.[1] Meist gilt die Aufmerksamkeit dabei dem »Reellen«: der erstaunlichen Behauptung also, Kunst bilde Wirklichkeit nicht lediglich ab, sondern besitze selbst Wirklichkeitscharakter. Weniger Beachtung hat dagegen das kleine Adjektiv gefunden, mit dem Novalis diese Behauptung qualifiziert. Die Poesie ist nicht nur das Reelle, sondern das »ächt absolut Reelle«. Gerade darin liegt eine Unterscheidung. Offenbar kann es eine Realität geben, die den Anspruch auf Wirklichkeit erhebt, ohne im emphatischen Sinne »ächt« zu sein – und umgekehrt eine Kunst, deren Wahrheit gerade darin besteht, dass sie einer anderen Ordnung des Wirklichen angehört.

Das Wort führt damit mitten in eine Veränderung ästhetischer Wertmaßstäbe, die sich in den Jahrzehnten um 1800 beobachten lässt. »Ächt« bezeichnet zunächst keine Eigenschaft, die einem Kunstwerk zweifelsfrei innewohnt. Das Wort fällt vielmehr ein Urteil: Es unterscheidet das Wahre vom bloß Scheinbaren, das Eigene vom Nachgeahmten, das Ursprüngliche vom Gemachten. Gerade deshalb lohnt es sich, seine Verwendung in den ästhetischen und musikkritischen Diskursen dieser Jahrzehnte genauer zu verfolgen. Denn lange bevor Authentizität zu einer geläufigen Kategorie der Kunst- und Musikbetrachtung wurde, verfügte die Zeit um 1800 bereits über ein reiches Vokabular, mit dem sie Phänomene bezeichnete, die man heute unter diesem Begriff zusammenfassen würde. Neben »ächt« gehören dazu »wahr«, »innig«, »natürlich«, »eigentümlich«, »ursprünglich«, »charakteristisch« oder »unnachahmlich«. Gemeinsam ist diesen Wörtern, dass sie Kunst nicht allein nach Regeln ihrer Herstellung beurteilen. Sie fragen danach, wofür ein Kunstwerk einsteht und ob das, was es verspricht, als wahr und glaubwürdig erfahren werden kann.

Dass diese Frage um 1800 eine neue Dringlichkeit gewinnt, hängt mit einer fundamentalen Aufwertung der Kunst zusammen. Die philosophische Ästhetik des 18. Jahrhunderts hatte das Verhältnis von sinnlicher Erfahrung und begrifflicher Erkenntnis neu bestimmt. Bei Kant bleibt das ästhetische Urteil zwar von Erkenntnisurteilen unterschieden; Schönheit kann Wahrheit nicht im selben Sinne beanspruchen wie begriffliche Erkenntnis. Gerade diese Grenzziehung eröffnete jedoch jenen Raum, in dem die Frühromantiker weiterdenken konnten. Schiller verband das Schöne mit Freiheit, Schelling verstand Kunst als Möglichkeit, das Übersinnliche sinnlich hervortreten zu lassen, und Friedrich Schlegel konnte sie schließlich als Krönung der Philosophie begreifen. Die Kunst rückte damit von einer gegenüber begrifflicher Erkenntnis nachgeordneten Form der Darstellung zu einem Medium auf, dem Erkenntnismöglichkeiten eigener Art zugesprochen wurden. Novalis radikalisiert diesen Gedanken. Wenn die Poesie das »ächt absolut Reelle« ist, wird Kunst nicht deshalb wahr, weil sie eine außerhalb ihrer liegende Wirklichkeit möglichst zuverlässig repräsentiert. Ihre Wahrheit entsteht vielmehr in ihr selbst. Das Absolute bleibt begrifflicher Erkenntnis entzogen, Kunst kann es nicht erklären oder definieren. Aber sie kann dem Nichtdarstellbaren eine Form geben und damit etwas erfahrbar machen, das sich dem begrifflichen Zugriff entzieht. In diesem Sinne wird das Kunstwerk zur Darstellung des Undarstellbaren und zum Ort einer grundsätzlich unausschöpflichen Reflexion.

1 Novalis: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hgg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Darmstadt 1978–1983, Bd. 2, S. 473.

LESEPROBE

Roman Lüttin

Historisches Kolorit und authentische Kunst

Konstruktionen des ›Echten‹ in Richard Wagners »Die Meistersinger von Nürnberg«

Die Handlung von Richard Wagners 1868 uraufgeführter Künstleroper *Die Meistersinger von Nürnberg* spielt im Mikrokosmos der Nürnberger Meistersingerzunft des 16. Jahrhunderts. Die Meistersinger organisieren einen öffentlichen Wettgesang, in dem der junge Ritter Walther von Stolzing durch seinen Sieg die Hand Evas, Tochter des Goldschmieds Veit Pogner, gewinnen möchte. Obwohl Walthers neuartiger Gesang beim Probesingen an den Regeln der Zunft und am Urteil des Merkers Sixtus Beckmesser scheitert, erkennt der Schuster und Meistersinger Hans Sachs in ihm eine besondere künstlerische Begabung. Auf Sachs' Anregung fasst Walther ein nächtliches Traumerlebnis in Verse und dichtet unter seiner Anleitung ein neues Meisterlied, die *selige Morgentraumdeut-Weise*. Nachdem dieses Lied vom Stadtschreiber Beckmesser entwendet und am Beginn des Wettsingens entstellt wurde, präsentiert Walther seinen Gesang in vollendeter Form und wird vom Nürnberger Volk als Sieger bejubelt.

Die *Meistersinger von Nürnberg* thematisieren, so bemerkt Klaus Pietschmann, nicht weniger als die »ästhetischen und sozialen Voraussetzungen des musikalischen Kunstwerks«.[1] Eine zentrale Frage, die Wagner aufwirft, betrifft die Möglichkeit einer ›echten‹ oder ›wahren‹ Kunst, die im Handlungsverlauf von verschiedenen Akteuren diskutiert wird. Vor allem der Junker Stolzing und der Meistersinger Beckmesser singen, dichten und komponieren Meisterlieder, die über ihre unterschiedlichen künstlerischen Ansätze die Projektionsflächen für Wagner bilden, um über gelingende und misslingende, über ›echte‹ und ›falsche‹ Kunst zu reflektieren. Gerade in den Äußerungen von Hans Sachs zu diesen Liedern zeigt sich ein nach ›Echtheit‹, ›Wahrheit‹ und ›Aufrichtigkeit‹ strebendes Kunstideal. Während diese Frage nach ästhetischer Authentizität die Handlungsebene der Oper fortlaufend bestimmt, ist das Werk zugleich von einer weiteren Frage des ›Echten‹ durchdrungen: der Frage seiner historischen Authentizität. Im Gegensatz zu Wagners Mittelalteropern *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan und Isolde* oder *Parsifal* basiert die Handlung der *Meistersinger* nicht auf einer historisch tradierten Erzählung.[2] Vielmehr entwarf Wagner eine neue Handlung, für die er verschiedene literarische, gelehrte und historische Quellen konsultierte, um das Geschehen in der Kulisse des spätmittelalterlichen Nürnbergs möglichst glaubwürdig darzustellen.

Wagners Verhältnis zum Mittelalter und sein Umgang mit historischen Quellen einerseits und die kunstästhetischen Debatten innerhalb der Oper andererseits sind bereits ausführlich, häufig jedoch getrennt voneinander betrachtet worden.[3] Die verschiedenen Fragen und Konstruktionen des ›Echten‹ in den *Meistersingern* lassen sich jedoch durchaus enger aufeinander beziehen. Die vorliegende Untersuchung unternimmt diesen Versuch, folgt dabei aber bewusst nicht dem Ansatz, Konzepte des ›Echten‹ aus zeitgenössischen Schriften und ästhetischen Debatten zu erschließen

1 Vgl. zu einem Überblick Klaus Pietschmann: *Die Meistersinger von Nürnberg*, in: *Wagner-Handbuch*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel [u. a.] 2012, S. 381–390, hier S. 384.

2 Vgl. zu Wagners Mittelalter Joachim Heinzle: *Mythos, Mythen und Wagners Mittelalter*, in: *Wagner-Handbuch* (wie Anm. 1), S. 102–108, sowie Danielle Buschinger: *Das Mittelalter Richard Wagners*, Würzburg 2007, zu den *Meistersingern* dort insb. S. 115–130.

3 Vgl. exemplarisch Atilla Csampai und Dietmar Holland (Hgg.): *Richard Wagner. Die Meistersinger von Nürnberg. Texte, Materialien, Kommentare*, Reinbeck 1981; Egon Voss: *Wagner und kein Ende. Betrachtungen und Studien*, Zürich [u. a.] 1996; diverse Beiträge in Hermann Danuser und Herfried Münkler (Hgg.): *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, Schliengen 2001; Marc Klesse: *Richard Wagners* Die Meistersinger von Nürnberg. *Literatur- und kulturwissenschaftliche Lektüren zu Künstlertum und Kunstproduktion*, München 2013. Weitere Literatur bei Pietschmann, *Die Meistersinger* (wie Anm. 1).

LESEPROBE

Martin Kirnbauer

Alte Musik und Authentizität – ein produktives Missverständnis

›Alte Musik‹ mitsamt ihren terminologischen Derivaten und Varianten hat inzwischen eine knapp 200-jährige Geschichte. Damit ist sie ein fester Bestandteil der jüngeren Musikgeschichte, hat diese geprägt und wurde umgekehrt auch von dieser geprägt. Man könnte zugespitzt sagen, dass sie eine besonders erfolgreiche Spielart des aktuellen Musikschaffens ist, zumal sie für bestimmte musikalische Repertoires nach heutigem Rezeptionsverhalten sogar fast den einzig möglichen Zugang darstellt. Allerdings ist ›Alte Musik‹ ein vergleichsweise unscharfer Begriff, unter dem zu verschiedenen Zeiten ganz Unterschiedliches verstanden wurde. Grob gesagt wurde so anfangs eine noch unbekannte musikalische Vergangenheit bezeichnet, die als eine Art Vorgeschichte zur Musik der Gegenwart diente. Alsbald wurde jedoch erkannt, dass diese ›Alte Musik‹ nicht nur historische Bedeutung hat, sondern auch einen ganz eigenen ästhetischen Wert besitzt. Neben der Entzifferung und Transkription der musikalischen Noten sowie ihre Bereitstellung in modernen Ausgaben kam bald auch die Verwendung des jeweils entsprechenden Instrumentariums und damit ebenso die Erkundung und Erforschung von dessen Spielweisen usw. hinzu – bis schließlich heute dieser besondere Zugang, der kurz mit ›Historische Aufführungs- oder Musikpraxis‹ bezeichnet wird, den Begriff ›Alte Musik‹ vielerorts ersetzt hat und oft nur noch aus pragmatischen Gründen verwendet wird (so auch in diesem Beitrag).

In dieser langen Geschichte der ›Alten Musik‹ spielte das Stichwort Authentizität für eine bestimmte Zeit eine gewisse Rolle, sowohl affirmativ verwendet als auch kritisch als »Authentizitätsgerede« (Heinz von Loesch) gewertet.[1] Der hier aufscheinende Konflikt hängt mit den besonderen Qualitäten von authentisch bzw. Authentizität zusammen, die – mehr als etwa ›original‹ – moralisch aufgeladen sind, stehen sie doch für »Echtheit, Glaubwürdigkeit als Eigenschaft oder Zustand einer Sache oder Person« (so in der Definition des *Digitalen Wörterbuchs der deutschen Sprache*).[2] In Bezug auf ›Alte Musik‹ konnte hier ein Anspruch auf eine Art historische Wahrhaftigkeit herausgelesen werden, der natürlich Widerspruch hervorrufen musste.

Der folgende Beitrag will schlaglichtartig einige Stationen der Geschichte der ›Alten Musik‹ vorstellen und dabei die Entstehung der Kategorien ›historisch‹, ›original‹ und ›authentisch‹ nachzeichnen. Dabei wird sich zeigen, dass es sich bei dem Thema ›Alte Musik‹ und Authentizität um ein von vielen Unschärfen und – gewollten wie ungewollten – Missverständnissen geprägtes Verhältnis handelt. Vor allem der Aspekt des Authentischen erweist sich dabei als zwar nicht immer explizit benanntes, aber konzeptuell häufig durchscheinendes Konzept mindestens so problematisch wie produktiv. Abschließend soll noch eine sehr spezifische Verwendung des Begriffs Authentizität angesprochen werden, die zwar nicht exklusiv für eine ›Alte Musik‹-Praxis gilt, aber auch dort eine Rolle spielt. Nur in dieser besonderen Verwendung jedenfalls begegnet der Autor heute noch Authentizität an einem großen Ausbildungsinstitut für Historische Musikpraxis.

Die Geschichte der ›Alten Musik‹ ist bereits verschiedentlich erzählt worden und soll hier nur in einigen wichtigen Stationen in Erinnerung gerufen werden,[3] wobei die unterschiedlichen Bedeutungs-

1 Heinz von Loesch: *Autor – Werk – Interpret*, in: *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert, Bd. 1: Ästhetik – Ideen*, hgg. von Thomas Ertelt und Heinz von Loesch, Kassel [u. a.] 2018, S. 63–127: S. 113.

2 Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, Suche nach »Authentizität« www.dwds.de

3 Beispielhaft seien hier genannt: Harry Haskell: *The early music revival – a history*, London [u. a.] 1988; Dieter Gutknecht: *Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik. Ein Überblick vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg*, Köln 1993; idem,

LESEPROBE

Thomas Seedorf

It's the singer not the song – oder: Kann eine Stimme authentisch sein?

I – Was ist Authentizität?

Authentizität ist, mit den Worten des Literaturwissenschaftlers Erik Schilling, »die Sehnsucht unserer Gegenwart«.[1] Den in vielen Bereichen des Lebens zu beobachtenden Wunsch, ›authentisch‹ zu sein, versteht Schilling als »Reaktion auf eine zunehmende gesellschaftliche Komplexität, bedingt durch Digitalisierung, Globalisierung und die scheinbare Beliebigkeit der Postmoderne«.[2] Authentizität gilt als Alternative zum »Unechten, Eklektischen, Scheinhaften und Inszenierten«,[3] sie verspricht Echtheit, Originalität, Wahrhaftigkeit und Unmittelbarkeit.

Neu ist das Reden und Schreiben über Authentizität nicht, die Begriffsgeschichte führt zurück in die Antike.[4] ›Authentisch‹ wurde im Lauf der folgenden Jahrhunderte in zahlreichen Sprachen und unterschiedlichen Disziplinen heimisch und brachte, je nach Fach und historischem Kontext, eine Vielfalt an Bedeutungsfacetten hervor. Von denen sind etliche wieder verblasst, bis in die Gegenwart konstant geblieben sind »die semantischen Komponenten ›wahrhaftig, eigentlich, unvermittelt, unverstellt, unverfälscht‹«.[5]

Auch in musikbezogenen Zusammenhängen ist seit langem von Authentizität die Rede. Schon die byzantinische Musiktheorie unterschied bei den sogenannten Kirchentonarten (»toni«, »modi« oder »echoi») zwischen authentischen und plagalen Formen.[6] Bis heute ist in der Harmonielehre die Differenzierung zwischen authentischen und plagalen Schlusswendungen geläufig.[7] In beiden Fällen verweist ›authentisch‹ auf den Rang des Bezeichneten als ›eigentlich‹ und qualifiziert die andere Form als untergeordnete bzw. abgeleitete Erscheinungsweise. ›Authentizität‹ gehört auch zum Wortschatz musikphilologischer Forschung, die sich u. a. mit Fragen zu Autorschaft und Echtheit befasst.[8] Auch bei alten Musikinstrumenten stellt sich oft die Frage, wie authentisch sie eigentlich sind. Stammt dieses Violoncello wirklich von Matteo Gofriller oder kommt es aus der Werkstatt eines Instrumentenbauers, der Eigenheiten des in Venedig wirkenden Meisters nachahmte?

Die Authentizität, um die es bei musiktheoretischen Bezeichnungen und philologischen Erkenntnissen geht, zählt zur Kategorie der »Objekt-Authentizität«.[9] Erik Schilling schlägt als Alternative zu dieser Bezeichnung »intersubjektive

1 Erik Schilling: *Authentizität. Karriere einer Sehnsucht*, München 2020, S. 9.

2 Ebd., S. 10.

3 Christoph Zeller: *Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970* (= *spectrum Literaturwissenschaft / spectrum Literae. Komparatistische Studien / Comparative Studies* 23), Berlin 2010, S. 1.

4 Vgl. Susanne Knaller, Harro Müller: *Authentisch / Authentizität*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. von Karlheinz Bark u. a., Bd. 7, Stuttgart [u. a.] 2005, S. 40 – 65, hier S. 40.

5 Ebd., S. 42; vgl. auch Susanne Knaller: *Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität*, Heidelberg 2007.

6 Vgl. Constantin Floros: *Byzantinische Musiktheorie*, in: *Vom Mythos zur Fachdisziplin: Antike und Byzanz* (= *Geschichte der Musiktheorie* 2), Darmstadt 2006, S. 257–318, hier S. 279.

7 Vgl. Ernst Friedrich Richter: *Lehrbuch der Harmonie. Praktische Anleitung zu den Studien in derselben*, Leipzig 1853, S. 184.

8 Vgl. *Autor – Autorisation – Authentizität. Beiträge der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition in Verbindung mit der Arbeitsgemeinschaft philosophischer Editionen und der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung, Aachen, 20. bis 23. Februar 2002*, hgg. von Thomas Bein, Rüdiger Nutt-Kofoth und Bodo Plachta, Tübingen 2004 (editio 21); *Opera incerta. Echtheitsfragen als Problem musikwissenschaftlicher Gesamtausgaben. Kolloquium Mainz 1988* (= *Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse / Akademie der Wissenschaften und der Literatur* 1991,11), hgg. von Hanspeter Bennwitz u. a., Stuttgart 1991.

9 Antonius Weixler: *Authentisches erzählen – authentisches Erzählen. Über Authentizität als Zuschreibungsphänomen und Pakt*, in: *Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption*, hg. von dems., Berlin [u. a.] 2012, S. 1–32, hier S. 12.

LESEPROBE

Jörn Glasenapp

Echt jetzt

Donald Trump, Taylor Swift und die Sehnsucht nach dem Authentischen

»Seinen Anlagen und Neigungen nach«, so lesen wir bei Peter Sloterdijk über Donald Trump, »ist er kein Politiker, eher ein Dealer, am meisten ein Clown, der den Diktator gibt. Vor allem ist er ein Halbwüchsiger geblieben, der spät entdeckte, daß der Staat ein Spielzeug von einigem Amüsierpotential sein kann.«[1] Dass der Philosoph mit dieser Profilbeschreibung des megalomanen US-Präsidenten ins Schwarze trifft, bestätigt sich – leider Gottes – tagtäglich, wenn nicht gar stündlich, und zwar nicht nur, wenn es ums große politische Geschehen geht, sondern auch und gerade in den scheinbar nebensächlichen Episoden.

Exemplarisch zeigt sich das an Trumps Verhältnis zu Taylor Swift, von der er, wie Kanye West, auf befremdliche Weise besessen zu sein scheint. Einst ein Fan im Modus des habituellen Punktevergebers – jenes Männertyps, der Frauen wie auf einer Dauer-Misswahl taxiert und ihnen gönnerhaft Punkte zuteilt (Taylor Swift? »She's very beautiful, actually – unusually beautiful!«, selbstverständlich eine glatte Zehn von Zehn) –, deutet Trump ihre 2018 öffentlich gemachte Parteinahme für die Demokraten sowie ihre Kritik an seiner Person als eine Art unverdienten Liebesentzug. Entsprechend reagiert er nicht wie ein Andersdenkender oder politischer Gegner, eher wie eine Mischung aus trotzigem Kleinkind und eifersüchtigem Boyfriend. Man denke nur an den emphatisch herausgeschleuderten Post »I hate Taylor Swift!«[2] vom 15. September 2024, unmittelbar nach Swifts Endorsement für die damalige Präsidentschaftskandidatin Kamala Harris – zu einem Zeitpunkt also, als nicht wenige noch glaubten, der Star könne mit seinem Votum den Wahlausgang maßgeblich beeinflussen. In solchen Momenten agiert der mächtigste Mann der Welt nicht als professioneller politischer Akteur, sondern als affektiv Überforderter, der Zurückweisung mit Ressentiment kontert – Sloterdijks »Halbwüchsiger« in Reinform.

Dass Trump all das nichts anhaben kann, wissen wir längst. »Er ist halt so« – diese Formel fungiert als universaler Deutungscode, der von Gegner wie Anhänger gleichermaßen bemüht wird, wenn auch unter entgegengesetztem Vorzeichen. Für die einen ist sie Ausdruck einer fatalistischen Resignation bzw. der ernüchterten Einsicht, dass selbst eklatanteste Grenzüberschreitungen für Trump folgenlos bleiben. Für die anderen ist sie eine Parole, hinter der sie sich stolz versammeln. »So ist er halt« heißt für sie: unverstellt, ungeschliffen, einer, der ausspricht, was andere sich nicht zu sagen trauen. In jedem Falle ließe sich von einer Win-Win-Situation für Trump sprechen: Denn ob bewundert oder verachtet – stets wird ihm das, was in den letzten Jahrzehnten im politischen System der USA zu einer Art Leitwährung avancierte, nämlich Authentizität,[3] attestiert. Wohlgemerkt: Trump ist nicht authentisch. Er wird, von seiner Gefolgschaft ebenso wie seinen Gegnern, für authentisch gehalten. Wie sollte es auch anders sein? Schließlich ist Authentizität, wie wir in Erik Schillings lesenswertem Essay zum Authentizitätsboom der Gegenwart lernen, ein »Zuschreibungsphänomen«.[4] Bei Trump sind es nun ausgerechnet jene Eigenschaften, die gemeinhin als Defizite gelten, welche eine solche Zuschreibung begünstigen: seine Impulsivität, seine Affektgesteuertheit, seine demonstrative Missachtung politischer Konventionen. Was anderen als Makel ausgelegt würde, spielt Trump in die

1 Peter Sloterdijk: *Der Fürst und seine Erben. Über große Männer im Zeitalter der gewöhnlichen Leute*, Berlin 2026, S. 133–134.

2 Post im Original in Großbuchstaben.

3 Vgl. hierzu Jens Kabisch: *Innocent Nation. Barack Obama und die Politik der Authentizität*, Wien [u. a.] 2013.

4 Erik Schilling: *Authentizität. Karriere einer Sehnsucht*, München 2020, S. 32.

LESEPROBE

Britta Sweers

Der Fall »Lauwarm« und Kulturelle Aneignung: Ethnomusikologische Perspektiven

Eine bewusste Auseinandersetzung mit Konzepten der kulturellen Aneignung bzw. cultural appropriation ist vor dem Hintergrund postkolonialer Debatten des späten 20. und vor allem des 21. Jahrhunderts für Disziplinen wie Ethnomusikologie, aber auch Musikhistorik oder Schulmusik, unabdingbar. Das betrifft einerseits die Forschungstätigkeit in »nicht-westlichen« und indigenen Kontexten oder Sammeltätigkeiten, die als kolonial geprägte Aneignung von fremdem Kulturgut verstanden werden können. Dazu gehört andererseits die Auseinandersetzung mit eurozentrischen Perspektiven. Ähnliche Fragen betreffen die Musikpraxis: Wo beginnt die Ausbeutung oder cultural appropriation und wo kann von einem »authentischen« und wertschätzenden Prozess (appreciation) gesprochen werden?

Diese Fragen sind aus westlicher Perspektive zwar unbequem, jedoch trägt eine schweigende Alternative die Gefahr in sich, dass nicht nur die Auseinandersetzung mit nicht-westlicher Musik zunehmend an den Rand gedrängt wird. Wie mir eine Studentin im Herbst 2025 berichtete, hatte sie trotz großen Interesses länger gezögert, sich auf ethnomusikologische Themen einzulassen, da ihr dies als westlich verortete weiße Person doch eigentlich nicht zustehe. Ähnlich ist im schulischen Kontext eine große Verunsicherung zu beobachten: Darf etwa Djembé noch von westlichen Lehrkräften unterrichtet werden? Für ein besseres Verständnis dieses Spannungsfeldes zwischen wertschätzendem Interesse und problematischer Aneignung, in welchem die Zuschreibung von fehlender Authentizität eine moralische Bedeutung annimmt, soll daher zunächst ein Fallbeispiel skizziert werden, bevor die Begrifflichkeiten und mögliche Lösungsansätze eingehender diskutiert werden. Im Mittelpunkt stehen dabei folgende Fragen: Wann wird eine Musikpraxis zu einer Form der kulturellen Aneignung? Welche Rolle spielt hier die Zuschreibung von Authentizität? Wie soll im wissenschaftlichen, aber auch im schulischen Kontext damit umgegangen werden? Und wie finden wir eine Sprache für eine differenziertere Auseinandersetzung?

I – Die Schweizer Band »Lauwarm« und der Vorwurf der »kulturellen Aneignung«

Es war die Sommerloch-Geschichte des Jahres 2022 in Bern – und eigentlich in der gesamten Schweiz: Am 18. Juli 2022 trat der Schweizer Musiker Dominik Plumettaz, Sänger und Frontmann von Lauwarm, mit seiner Band im links-alternativen Berner Club-Restaurant Brasserie Lorraine auf. Die 1980 gegründete Brasserie Lorraine wurde von einem Kollektiv geführt, das großen Wert auf gegenseitige Toleranz und Antidiskriminierung legte.[1] Zu jenem Zeitpunkt beschrieb Lauwarms Website die Musik der Band als »Mundart Reggae, gespickt mit Pop, Indie und Worldmusic«,[2] und einige der fünf Musiker trugen Dreadlocks. Als einige Mitglieder im Publikum aufgrund der Rasta-Frisuren ihr Unbehagen äußerten, beschloss die Brasserie Lorraine, sehr zur Überraschung der Band, das laufende Konzert abzubrechen. Wie mir ein Student später erzählte, war es in einigen links-alternativen Clubs in Bern tatsächlich üblich, in solchen Fällen aufgrund der strengen Safe-Space-Politik eine Person abzuweisen oder sogar hinauszuwerfen. Das sei ihm als gern provokant auftretende Transgender-Person auch passiert, er hätte sich jedoch widerwillig gefügt, da er dies als entsprechenden Verhaltenscodex akzeptiert hatte. Der spezielle Vorfall um Lauwarm entwickelte sich jedoch zu einem immer großen werdenden öffentlichen Disput,

1 Restaurant Brasserie Lorraine: *Über die Brass*: https://brasserie-lorraine.ch.

2 Lauwarm: www.lauwarm.net.

LESEPROBE