

1. Einleitung

1.1 Gegenstand und Fragestellung

»Musicians should stay out of politics? Is that right, is that somebody said? [...] Is that a great Canadian belief? Is it that your profession should be considered and weight carefully when deciding whether you have freedom of speech? That just doesn't make sense to me. Those are ludicrous comments that have nothing to do with reality. Those are defensive maneuvers, deflecting the truth away from people's sense of what is going on.«¹

Diese Antwort gab der kanadische Rockmusiker Neil Young Moderator Jian Ghomeshi im Januar 2014 im Rahmen der Sendung *Q with Jian Ghomeshi* von CBC Radio One auf die Frage, wie er zu Aussagen von Kritiker*innen stehe, dass er mit seinem Engagement gegen die Teersandindustrie in der kanadischen Provinz Alberta eine Linie überschritten habe und Musik sich aus politischen Angelegenheiten heraushalten sollte. Young ergänzte, dass er über seine ganze Karriere hinweg über Dinge geschrieben und gesungen habe, die ihn und auch andere Menschen beschäftigt hätten, und bezeichnete es schlicht als »ridiculous«, dass er über nichts davon sprechen sollen.²

Hintergrund des Interviews war die im Dezember 2013 angekündigte und im daraufliegenden Monat durchgeführte »Honour the Treaties«³-Tour,⁴ im Rahmen welcher

1 Eigene Transkription aus: CBC, Neil Young Interview, <https://www.cbc.ca/player/play/2430270988>, Version vom: 12.01.2014, Zugriff: 12.01.2023, 6:19-6:53.

2 Ebd., 6:57-7:20.

3 Der Titel der Konzertreihe wurde selbst in offiziellen Konzertunterlagen nicht immer identisch formuliert. Die Schreibweise differierte zwischen »Honour the Treaties« und »Honor the Treaties«. Im Folgenden wird stets die erste verwendet.

4 The Ottawa Citizen, 10.12.2013, S. D2.

Young in Toronto, Winnipeg, Regina und Calgary vier Konzerte spielte.⁵ Die Konzertreihe diente der Unterstützung der Organisation Athabasca Chipewyan First Nation (ACFN) bei ihrem Kampf gegen die unkontrollierte Erschliessung von Teersanden in der kanadischen Provinz Alberta und insbesondere in der Region des Athabasca-Deltas.⁶ Angehörige des indigenen Volkes K'ai Tailé Déne gründeten die Organisation zur Durchsetzung von Treaty 8, welches im Jahr 1899 in Fort Chipewyan die inhärente und kulturelle Verbindung der K'ai Tailé Déne mit dem Land anerkannt hatte.⁷ Treaty 8 ist Bestandteil der »Numbered Treaties«, einer Reihe von elf, in der Reihenfolge der Unterzeichnung betitelten Verträgen, die von 1871 bis 1921 zwischen der britischen Krone und den »First Nations« genannten Ureinwohner*innen-Nationen des Landes ausgehandelt worden waren. Diese entwickelten sich danach zur rechtlichen Grundlage, auf der ein Grossteil der späteren Verhandlungen zwischen den indigenen Völkern und der kanadischen Regierung aufgebaut wurde. Auch wenn jeder Vertrag ein anderes Gebiet betrifft, kann verallgemeinernd gesagt werden, dass die Indigenen in der Regel bestimmte Gebiete an das Dominion abtraten und im Gegenzug die Garantie erhielten, dass andere dafür als Reservate dauerhaft unter ihrer Kontrolle bleiben würden. Darüber hinaus wurde den Indigenen grundsätzlich auch zugesichert, dass sie auf Dauer eine Reihe von jährlichen Entschädigungen erhalten würden. Dazu gehörten Bargeld, Güter wie landwirtschaftliche Geräte, Vieh oder Lebensmittel sowie Dienstleistungen wie Bildung oder Gesundheitsversorgung.⁸ Insbesondere in den Gebieten von Treaty 8 und 11 genehmigten sowohl Provinzregierungen als auch die nationale Regierung allerdings immer wieder wirtschaftliche Projekte, die wiederum von vielen Indigenen bekämpft wurden und werden.⁹ Gemäss der ACFN tangieren diese Projekte die acht Reservate, die am Südufer des Athabasca-Sees, im Athabasca-Delta und am Athabasca-Fluss für die K'ai Tailé Déne vorgesehen wurden. Die Erschliessung und Bewirtschaftung des Landes in diesem Territorium, das sich im Nordosten von Alberta befindet, führte zur kumulativen Zerstörung von Land, von Lebensraum für Wildtiere und Fische sowie von ökologisch und ästhetisch bedeutsamen Systemen.¹⁰

Mithilfe der vier in Kanada veranstalteten Konzerte im Januar 2014 forderte Young, wie der Name der Tournee bereits andeutet, dazu auf, die in den Numbered Treaties getroffenen Vereinbarungen zu respektieren. Unmittelbarer Auslöser war der Kampf der ACFN gegen die Jackpine-Mine von Shell Canada, die einen Monat zuvor durch die Auf-

5 Rusted Moon, Neil Young Tour 2014, <https://www.rusted-moon.com/p/neil-young-tourdaten-tou rkalender.html>, Version nicht datiert, Zugriff: 22.12.2022.

6 Northwest Territories News, 27.01.2014, S. 21.

7 Athabasca Chipewyan First Nation, History, <https://www.acfn.com/history>, Version nicht datiert, Zugriff: 22.12.2022.

8 Elizabeth Prine Pauls, Numbered Treaties. Canadian History, in: Encyclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/event/Numbered-Treaties>, Version vom: 04.03.2022, Zugriff: 22.12.2022.

9 Northwest Territories News, 27.01.2014, S. 21.

10 Athabasca Chipewyan First Nation, Governance, <https://www.acfn.com/governance>, Version nicht datiert, Zugriff: 22.12.2022.

sichtsbehörden genehmigt worden war.¹¹ Die »Honour the Treaties«-Tour befeuerte eine bereits laufende öffentliche Diskussion über die zukünftige Entwicklung der Teersandprojekte in Kanada. Während Gegner*innen der Ölindustrie ihre Haltung mit negativen Folgen für die Umwelt und damit verbunden auch für die Gesundheit der in den betroffenen Gebieten lebenden Menschen, insbesondere der Indigenen, begründeten, wiesen Regierungsvertreter*innen und Angehörige der Ölindustrie wiederum auf die wirtschaftliche Bedeutung der Teersandprojekte hin, die unzählige Arbeitsplätze auch für Indigene schaffe. Wie Young im Rahmen einer Pressekonferenz im Vorfeld des Konzerts in Winnipeg angab, sah er seine Aufgabe in diesem Kontext grundsätzlich darin, durch seine Berühmtheit Aufmerksamkeit für die Angelegenheit zu generieren.¹² Mehrere Äußerungen seinerseits zu der Rohölgewinnung in den kanadischen Teersandregionen, die er als »the greediest, most destructive and disrespectful demonstration of just something run amok that you could ever see«¹³ bezeichnete, liessen ihn allerdings zu einem Hauptakteur in den Diskussionen werden.

In diesem Kontext stellte sich denn auch vermehrt die Frage, ob Young als Musiker überhaupt eine legitime Stimme in diesen Diskussionen darstellen könne. Infolge der Aussage »Fort McMurray looks like Hiroshima«, mit welcher Young die Auswirkungen der Teersandindustrie in dem Gebiet mit den Folgen des Atombombenabwurfs in Hiroshima während des Zweiten Weltkriegs assoziierte,¹⁴ resümierte Kolumnistin Claudia Cattaneo am 17. Januar 2014 in der *National Post*, dass Young, wenn er sich wirklich um den Einfluss der Ölindustrie auf die Indigenen sorge, an der Entwicklung von Lösungen mitarbeiten und »the in-and-out-celebrity tour« vergessen solle.¹⁵ Auch Kolumnist Murray Mandryk schlussfolgerte für den *Leader-Post*: »As politicians go, Neil Young makes for a much better singer.«¹⁶ David Collyer von der Canadian Association of Petroleum Producers (CAPP) betonte darüber hinaus die soziale und wirtschaftliche Bedeutung der Ölindustrie, indem er in Anlehnung an Youngs Äußerung, dass er mit einem Elektroauto fahre und als Rockstar nicht auf Öl angewiesen sei,¹⁷ erklärte, dass dies vielleicht auf diesen zutreffe, die CAPP aber überzeugt davon sei, dass Kanadier*innen grundsätzlich sehr wohl Öl bräuchten.¹⁸ Jason MacDonald, Sprecher des damaligen Premierministers Stephen Harper, verteidigte in Reaktion auf die von Young geübte Kritik den kanadischen Rohstoffsektor ebenfalls als einen wesentlichen Bestandteil der heimischen Wirtschaft. Er erklärte, dass die Regierung sich der Bedeutung einer verantwortungsvollen

11 CBC, Neil Young Blasts Oilsands Expansion, Launches Fundraising Tour, <https://www.cbc.ca/news/canada/toronto/neil-young-blasts-oilsands-expansion-launches-fundraising-tour-1.2493638>, Version vom: 13.01.2014, Zugriff: 22.12.2022.

12 CBC, Neil Young's Anti-Oilsands Comments Draw Fire from Industry, <https://www.cbc.ca/news/canada/calgary/neil-young-s-anti-oilsands-comments-draw-fire-from-industry-1.2499176>, Version vom: 17.01.2014, Zugriff: 22.12.2022.

13 The Huffington Post, 15.01.2014, Zugriff: 22.12.2022.

14 The Huffington Post Alberta, 10.09.2013, Zugriff: 19.09.2023.

15 National Post Canada, 17.01.2014, S. FP7.

16 The Leader-Post, 17.01.2014, S. A6.

17 The Gazette, 14.01.2014, S. A11.

18 CBC, Neil Young's Anti-Oilsands Comments Draw Fire from Industry, Zugriff: 22.12.2022.

und nachhaltigen Erschliessung von Ressourcen bewusst sei und weiterhin für strenge Umweltgesetze und -vorschriften sorgen werde, dass aber selbst der Lebensstil eines Rockstars bis zu einem gewissen Grad auf jenen Ressourcen beruhe, die von Tausenden hart arbeitenden Kanadier*innen täglich entwickelt würden.¹⁹

Wie einleitend angesprochen, verteidigte Young sein Engagement in der Radioshow *Q with Jian Ghomeshi* mit der Begründung, dass es für ihn keinen Sinn ergebe, dass sich Musiker*innen nicht zu politischen Themen äussern sollten.²⁰ Unterstützung erhielt Young in dieser Hinsicht von Kolumnist Tim Harper, der dessen Engagement im *Toronto Star* positiv wertete und auch die Legitimität seines politischen Handelns hervorstrich. In seinem Bericht, der sich der Frage widmete, ob es die Menschen kümmern sollte, was Neil Young zur kanadischen Politik sagt, erklärte Harper, dass Young, obwohl er seit fast 50 Jahren nicht mehr in Kanada lebte, der bekannteste musikalische Export des Landes sei und Kanada in seiner Musik immer wieder aufgegriffen habe. Dass Young vielfach als »an interloper, an old rocker with no grasp of the issues, who should stick to his music and leave our issues to us« gebrandmarkt werde, verfehle Harper zufolge den Kern der Sache. Schliesslich habe Young der Angelegenheit zu medialer Aufmerksamkeit verholfen, was letztlich unabhängig davon, ob man ihm zustimme oder nicht, der entscheidende Punkt sei.²¹ Auch Murray Mandryk gestand Young in einem weiteren Bericht schliesslich zu, dass er für die Generierung von Aufmerksamkeit für vertraglich zugesicherte Rechte Anerkennung verdiene.²² Der Journalist Stephen Maher erklärte im *Edmonton Journal*, dass sich Young durch brisante Aussagen, wie etwa den Hiroshima-Vergleich, angreifbar gemacht habe, attestierte ihm allerdings auch, dass seine Botschaft einen wahren Kern beinhaltet habe und dass er grundsätzlich ehrlicher sei als die Politiker*innen, die ihn angriffen. Daher schlussfolgerte er schliesslich, dass Youngs »crusade« aufgrund der Tatsache, dass die Regierung nicht für einen Ausgleich zwischen den verschiedenen Interessen in den Teersandregionen gesorgt habe, notwendig gewesen sei.²³

Young und Allan Adam, Anführer der ACFN, gaben als Ziel der Konzertreihe aus, eine nationale Diskussion über die vertraglichen Rechte von Indigenen anzustossen,²⁴ was, wie die intensive Berichterstattung und die aufgezeigte Diskussion nahelegen, tatsächlich gelang. Young beanspruchte die Kampagne daher ungeachtet der Kritik als einen Sieg für sich und die ACFN: »No matter how you feel, there is a discussion going on at the breakfast table – that's big, that's real, that's Canada.«²⁵ So sah denn auch Adam den Wert Youngs darin, dass er gemeinsam mit seinen Fans dafür gesorgt habe, dass sich die kanadischen Regierungen auf regionaler und nationaler Ebene mehr Gedanken zu ihrer Verantwortung für den Schutz der Indigenengebiete in Gegenwart und Zukunft machen

19 CBC, Neil Young Blasts Oilsands Expansion, Launches Fundraising Tour, Zugriff: 22.12.2022.

20 CBC, Neil Young Interview, Zugriff: 12.01.2023, 6:19-6:42.

21 The Toronto Star, 13.01.2014, S. A3.

22 The Leader-Post, 21.01.2014, S. A6.

23 Edmonton Journal, 18.01.2014, S. A14.

24 Northwest Territories News, 27.01.2014, S. 21.

25 Neil Young, zit. in: Ebd.

mussten.²⁶ Auch in finanzieller Hinsicht schien die Tournee ein Erfolg gewesen sein. Mit den vier Konzerten im Januar 2014 wurden mehr als 750'000 kanadische Dollar für die ACFN gesammelt.²⁷

Wie dieses Beispiel zeigt, gingen sowohl Young und seine Unterstützer*innen als auch seine Gegner*innen davon aus, dass dieser über eine Stimme verfüge, mit welcher er politische Botschaften an viele Menschen herantragen könne. Der Ruhm, der die Voraussetzung für dieses Potenzial darstellt, wurde vom irischen Rockmusiker Bono in einem Interview mit *PBS* im November 2022 als Kapital bezeichnet, das es nicht nur für persönliche Vorzüge wie einen guten Platz in einem Restaurant einzusetzen gelte, sondern auch für aktivistische Tätigkeiten, aus denen schliesslich konkrete Handlungen hervorgehen können.²⁸ Die damit verbundene potenzielle Reichweite von Musik wird auch von wissenschaftlicher Seite betont. So weist der Kommunikationswissenschaftler Mark Pedelty zu Recht darauf hin, dass musikalische Performances ein grösseres Publikum anzuziehen vermögen als das gesprochene Wort allein²⁹ und politische Gemeinschaften durch Songs und Live-Performances permanent über Raum und Zeit hinweg miteinander verbunden sein können.³⁰ Die politischen Möglichkeiten von Musik leiten sich in diesem Kontext zu grossen Teilen von ihrer Fähigkeit ab, politische Ideale in eine intensiv erlebte Erfahrung übersetzen und dadurch emotionale Solidarität durch eine kollektive Partizipation an der Performance generieren zu können,³¹ was sich auch anhand der Konzerte Youngs im Rahmen der »Honour the Treaties«-Tour nachzeichnen lässt.

So scheinen die Massey Hall in Toronto, die Centennial Concert Hall in Winnipeg, das Capital Auto Theatre des Conexus Arts Centre in Regina und die Jack Singer Concert Hall in Calgary für die Konzeption der Konzerte bewusst ausgewählt worden zu sein, da sich der Publikumsbereich in Form von Sitzreihen im Parterre und verschiedenen Balkonetagen in allen Veranstaltungsorten ähnelt.³² Entsprechend unterscheiden sich auch

26 John R. Kennedy, Neil Young to Play »Honour the Treaties« Benefit Concert in Edmonton, in: Global News, <https://globalnews.ca/news/1963076/neil-young-to-play-honour-the-treaties-benefit-concert-in-edmonton/>, Version vom: 27.04.2015, Zugriff: 10.01.2023.

27 National Post Canada, 27.04.2015, Zugriff: 10.01.2023.

28 Jeffrey Brown/Anne Azzi Davenport, Bono on Activism and Connecting Music to a Larger Meaning, in: PBS, <https://www.pbs.org/newshour/show/bono-on-activism-and-connecting-music-to-a-larger-meaning>, Version vom: 02.11.2022, Zugriff: 03.05.2023.

29 Mark Pedelty, Musical News. Popular Music in Political Movements, in: S. Elizabeth Bird (Hg.), *The Anthropology of News & Journalism. Global Perspectives*, Bloomington 2010, S. 215–237, hier: S. 216.

30 Ebd., S. 231.

31 James Garratt, *Music and Politics. A Critical Introduction*, Cambridge 2019, S. 13; Thomas Turino, *Music as Social Life. The Politics of Participation*, Chicago 2008, S. 1.

32 Vgl. hierzu: The Globe and Mail, 25.11.2021, <https://www.theglobeandmail.com/arts/art-and-architecture/article-at-torontos-legendary-massey-hall-a-21st-century-renovation-turns-the/>, Zugriff: 12.01.2023; Tourism Winnipeg, Centennial Concert Hall, <https://www.tourismwinnipeg.com/things-to-do/performing-arts/display/2984/05638/centennial-concert-hall>, Version nicht datiert, Zugriff: 12.01.2023; Conexus Arts Centre, The Conexus Arts Centre, <https://www.conexusartscentre.ca/history>, Version nicht datiert, Zugriff: 12.01.2023; Arts Commons, Our Venues. Jack Singer

deren Kapazitäten nicht sonderlich voneinander. Die Massey Hall fasst bis zu 2752,³³ die Centennial Concert Hall 2303,³⁴ das Capital Auto Theatre 2031³⁵ und die Jack Singer Concert Hall 1797 Zuschauende.³⁶ Young legte die Konzerte folglich bewusst für einen kleineren Rahmen aus. Dass alle Zuschauer*innen über einen eigenen Sitzplatz verfügten, war für die Wahrnehmung der Veranstaltung entscheidend. Der Musikwissenschaftler Franco Fabbri sieht im Ausmass der physischen Distanz zwischen Musiker*in und Publikum sowie zwischen den einzelnen Zuschauer*innen ein fundamentales Element zur Definierung eines Musikgenres. Wie man sitzt, sagt entsprechend mehr über die am Konzert vorgeführte Musik aus als ein Werbeposter.³⁷ Der Musikwissenschaftler Simon Frith ergänzt, dass Musik oftmals als ernst oder seriös wahrgenommen werde, wenn Rock Acts in bestuhlten Konzertsälen auftreten.³⁸ Die Wahl der Konzertlokalitäten für die »Honour the Treaties«-Tour erfolgte entsprechend mit dem Ziel, einen intimen und seriösen Rahmen zu schaffen, damit der Zweck der Auftritte möglichst gut zur Geltung kommen konnte. Die Rahmenbedingungen erinnerten dadurch viel eher an einen Vortrag als an ein Rockkonzert. Diese Wahrnehmung wurde zu Beginn der Veranstaltungen dadurch untermauert, dass vorne auf der Bühne eine Leinwand angebracht wurde,³⁹ auf welcher Young jeweils eine 15-minütige Kurzversion der Dokumentation *Petropolis: Aerial Perspectives on the Alberta Tar Sands* zeigte,⁴⁰ die eigens für die Konzertreihe produziert worden war.⁴¹ Die 43-minütige Originalversion des Films erschien im Jahr 2009 und wurde vom schweizerisch-kanadischen Filmregisseur Peter Mettler für Greenpeace Canada gedreht, um mithilfe von Luftaufnahmen sowohl die industriellen Prozesse zur Gewinnung des Rohöls als auch die damit verbundenen Auswirkungen auf Land, Luft und Wasser in der Umgebung aufzuzeigen.⁴² Diesen Fokus behielt Young auch in den daraufhin folgenden musikalischen Darbietungen bei. Fragmente dieser Aufführungen sind durch Mitschnitte aus dem Publikum auf der Videoplattform *Youtube* vorhanden.

33 Concert Hall, <https://www.artscommons.ca/rentals/our-venues/jack-singer-concert-hall>, Version nicht datiert, Zugriff: 12.01.2023.

34 Seat Geek, Massey Hall, <https://seatgeek.com/venues/massey-hall/seating-chart>, Version nicht datiert, Zugriff: 12.01.2023.

35 Centennial Concert Hall, Seating Info, [https://centennialconcerthall.com/Online/default.asp?BOparam::WScontent::loadArticle::permalink=seating&BOparam::WScontent::loadArticle::context_id="](https://centennialconcerthall.com/Online/default.asp?BOparam::WScontent::loadArticle::permalink=seating&BOparam::WScontent::loadArticle::context_id=), Version nicht datiert, Zugriff: 12.01.2023.

36 Conexus Arts Centre, Capital Auto Theatre. Facility, <https://www.conexusartscentre.ca/facility>, Version nicht datiert, Zugriff: 12.01.2023.

37 Arts Commons, Our Venues, Zugriff: 12.01.2023.

38 Franco Fabbri, A Theory of Musical Genres. Two Applications, in: David Horn/Philip Tagg (Hg.), *Popular Music Perspectives. Papers from The First International Conference On Popular Music Research*, Amsterdam, June 1981, Göteborg 1982, S. 52–81, hier: S. 57.

39 Simon Frith, *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Oxford 1996, S. 125.

40 Peter Mettler, *Petropolis. Aerial Perspectives on the Alberta Tar Sands*, in: petermettler.com/petropolis, Version nicht datiert, Zugriff: 10.01.2023.

41 The Huffington Post Alberta, 15.01.2014, Zugriff: 22.12.2022.

42 Mettler, *Petropolis*, Zugriff: 10.01.2023.

43 Filme für die Erde, *Petropolis. Flugperspektiven auf den Teersandabbau in Alberta*, <https://filmsfortheearth.org/filme/petropolis/>, Version nicht datiert, Zugriff: 22.12.2022.

Einblick in die Konzeption der Konzerte gibt insbesondere das Video zur Zugabe beim letzten Konzert in Calgary. Hatte Young an den drei vorhergehenden Konzerten jeweils die Songs *Comes a Time* und *Long May You Run* als Zugabe gespielt,⁴³ wählte er hier zunächst Bob Dylans *Blowin' in the Wind* und anschliessend *Mother Earth (Natural Anthem)*. Vor Beginn der Performance erklärte Young die Musik zum »string that holds the whole ball together«⁴⁴ und zeigte sich dankbar dafür, im Rahmen dieser Tournee über eine halbe Million Dollar an Geldern generiert zu haben.⁴⁵ Daraufhin begann Young mit der Performance des Songs *Blowin' in the Wind*, welcher dem Publikum einen gewissen Interpretationsspielraum ermöglichte. Songzeilen⁴⁶ wie die in den Strophen gestellten Fragen »Yes, and how many times can a man turn his head/And pretend that he just doesn't see?« oder »Yes, and how many ears must one man have/Before he can hear people cry?« und die im Refrain gelieferte Antwort »The answer, my friend/Is blowin' in the wind« legten entweder den Schluss nahe, dass das kanadische Volk die Zeichen der Zeit erkannt und sich gegen die Ölindustrie erhoben hatte, oder dass das Sammeln von Spendengeldern erst bei sinngemässem Einsatz unter Mitwirkung der Bevölkerung eine Wirkung erzielen kann. Die im Wind wehende Antwort war somit der ersten Lesart zufolge bereits zu spüren, wohingegen sie gemäss der zweiten Interpretation zwar greifbar war, aber noch nicht wahrgenommen wurde. Der Journalist Mick Gold sieht in den Worten des Refrains auch die Möglichkeit, dass die Antwort so ungreifbar wie der Wind selbst sei.⁴⁷ Diese Interpretation hätte dem Anliegen Youngs allerdings in keiner Weise Nachdruck verliehen und ist an dieser Stelle auszuschliessen.

Anschliessend leitete Young mit »I think I'm gonna do a little hymn for us tonight«⁴⁸ zu *Mother Earth (Natural Anthem)*⁴⁹ über. Diese Überleitung verdeutlichte die Notwendigkeit, die im Wind wehende Antwort wahrzunehmen, um die Welt aus den Händen der »men of power« befreien und sicherstellen zu können, dass durch einen respektvollen

43 Vgl. hierzu: Setlist.fm, Neil Young Setlist at Massey Hall, Toronto, ON, Canada, <https://www.setlist.fm/setlist/neil-young/2014/massey-hall-toronto-on-canada-4bc59b4e.html>, Version nicht datiert, Zugriff: 26.09.2023; Setlist.fm, Neil Young Setlist at Centennial Concert Hall, Winnipeg, MB, Canada, <https://www.setlist.fm/setlist/neil-young/2014/centennial-concert-hall-winnipeg-mb-canada-63c5fae7.html>, Version nicht datiert, Zugriff: 26.09.2023; Setlist.fm, Neil Young Setlist at Conexus Arts Centre, Regina, SK, Canada, <https://www.setlist.fm/setlist/neil-young/2014/conexus-arts-centre-regina-sk-canada-73c5fae5.html>, Version nicht datiert, Zugriff: 26.09.2023.

44 David Mouland, Neil Young – *Blowin' in the Wind/Mother Earth (Natural Anthem)* – Calgary, AB – January 19, 2014, in: Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=35PxWVhqZTU>, Version vom: 21.01.2014, Zugriff: 10.01.2023, 1:00-1:03.

45 Ebd., 1:40-2:20.

46 Die folgenden Songzitate stammen alle aus: Bob Dylan, *Blowin' in the Wind*, in: Genius, <https://genius.com/Bob-dylan-blowin-in-the-wind-lyrics>, Version nicht datiert, Zugriff: 10.01.2023.

47 Christof Leim/Tom Küppers, Zeitsprung: Am 9.7.1962 nimmt Bob Dylan das poetische »*Blowin' in the Wind*« auf, in: Udiscovermusic, <https://www.udiscover-music.de/popkultur/zeitsprung-9-7-1962-nimmt-bob-dylan-das-poetische-blowin-wind-auf>, Version vom: 08.07.2021, Zugriff: 10.01.2023.

48 Eigene Transkription aus: Mouland, Neil Young – *Blowin' in the Wind/Mother Earth (Natural Anthem)*, 5:47-5:53.

49 Die folgenden Songzitate stammen alle aus: Neil Young and Crazy Horse, *Mother Earth (Natural Anthem)*, in: AZLyrics, <https://www.azlyrics.com/lyrics/neilyoung/motherearthnaturalanthem.html>, Version nicht datiert, Zugriff: 18.10.2022.

Umgang mit Mutter Erde kein »trade away« von »our children's days« eintreten wird. Als Young am Ende des Songs die Worte »Respect Mother Earth/And her giving ways/Or trade away/Our children's days« anstimmte, brachen viele Menschen im Publikum in Applaus aus.⁵⁰ Versteht man eine Performance, wie noch zu zeigen sein wird, im Sinne der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte als eine wechselseitige Abfolge von Handlungen durch den/die Performende*n und das Publikum,⁵¹ dann wurde in Form des Applauses des Publikums, der eine Reaktion auf die gesungenen Worte Youngs darstellte, eine Zustimmung zum Anliegen der Veranstaltung ausgedrückt. Wird Performance in Anlehnung an den Musikwissenschaftler Simon Frith zudem als »a form of rhetoric, a rhetoric of gestures in which, by large, bodily movements and signs [...] dominate other forms of communicative signs, such as language and iconography«,⁵² gedacht, welche davon abhängig ist, dass das Publikum in der Lage ist, den Gebrauch des Körpers als ein Objekt mit Bedeutung zu verstehen,⁵³ dann stellte die sehr kraftvolle Performance der abschliessenden Songworte durch Young jene Körperlichkeit dar, die das Publikum als Kernbotschaft der Veranstaltung – den Respekt für Mutter Erde und damit in diesem Zusammenhang die Bekämpfung der Teersandindustrie – zu verstehen in der Lage gewesen ist. Youngs kraftvoll eingesetzte Stimme als Ausdruck eines »physical event« und eines »sound of a body«⁵⁴ vermittelte dem Publikum eine Form energetischer Erregung, die die Ernsthaftigkeit des Anliegens verdeutlichte und dadurch auch jene Glaubwürdigkeit vermittelte, die das Publikum in Form des Applauses honorierte. Dadurch überrascht es auch nicht, dass Young am Ende des Songs aufstand, sich bedankte und ohne weitere Worte unter tosendem Applaus die Bühne verliess.⁵⁵ Young hatte sein Ziel erreicht. Gemeinsam mit dem Publikum zog er durch die Performance von *Mother Earth (Natural Anthem)* ein für beide Seiten zufriedenstellendes Fazit, das keine weitere Kommunikation mehr erforderte.

Der genaue Einfluss einer solchen Performance auf das spätere Verhalten der daran Beteiligten lässt sich freilich nur schwer bestimmen. Stattdessen interessiert in der vorliegenden Studie vielmehr, wie Musiker*innen wie Young sich im Rahmen solcher umweltpolitischen Auseinandersetzungen einbrachten und diese zu beeinflussen versuchten. Wie der Literaturwissenschaftler Wolfgang Braungart erklärt, können Künste, wozu auch die Musik gehört, in verschiedener Weise in Kommunikationsprozesse eingreifen, Stoffe politisieren oder politische Stoffe nutzen, sie darstellen, sie erzählen, auf sie anspielen und so an deren Deutungsgeschichte teilnehmen beziehungsweise sie wieder in die politische Kommunikation zurückgeben.⁵⁶ Um diese Kommunikationsprozesse und die Rolle von Musiker*innen im Rahmen umweltpolitischer Diskussionen konkret nachvollziehen zu können, drängen sich folgende Fragen auf: Wie wurden ausgewählte

50 Mouland, Neil Young – Blowin' in the Wind/Mother Earth (Natural Anthem), 10:19-10:40.

51 Erika Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2013, S. 54.

52 Frith, *Performing Rites*, S. 205.

53 Ebd.

54 Ebd., S. 191.

55 Mouland, Neil Young – Blowin' in the Wind/Mother Earth (Natural Anthem), 11:15-11:50.

56 Wolfgang Braungart, *Ästhetik der Politik, Ästhetik des Politischen. Ein Versuch in Thesen*, Göttingen 2012, S. 31.

Veranstaltungen und Projekte im politischen Diskurs zu den jeweiligen Themen positioniert? Welchen Beitrag leisteten diese Veranstaltungen und Projekte selbst in Bezug auf die Politisierung eines Themas? Inwiefern waren Musiker*innen an diesem Prozess beteiligt und durch welche kommunikativen Handlungen haben sie den Diskurs gespeist? Wie wurden die behandelten Themen durch die beteiligten Akteur*innen geframt und welche Begriffe wurden hierzu allenfalls verwendet? Gab es Kritik an den Aktivitäten der jeweiligen Musiker*innen? Wie wurden die Aktivitäten rezipiert?

Für die Untersuchungen wurde der Zeitraum von 1960 bis 2023 berücksichtigt, da der Beginn der modernen Umweltbewegung häufig in den 1960er-Jahren verortet wird.⁵⁷ Der Fokus wurde auf den anglophonen Raum und auf englischsprachige Musiker*innen gelegt, da diese international potenziell über die grösste Reichweite verfügen. Gleichzeitig wurde darauf geachtet, die Konzentration auf besonders prägnante Fallbeispiele zu richten, die sich etwa durch ihre Langlebigkeit, ihre Medienpräsenz oder eine grosse Summe an Spendengeldern auszeichnen. Als wichtiger Denkanstoss für das Projektdesign fungierten die Überlegungen des Politikwissenschaftlers John Street, der grundsätzlich zwei unterschiedliche Vorgehensweisen sieht, auf welche Musiker*innen politisch aktiv werden können:

»The first describes the case of people who happen to be musicians, and as such have acquired a public presence or status, which they use to causes or candidates. The second captures the case of those who use their music to give expression to their political views.«⁵⁸

Street betont, dass jegliche Kombinationsmöglichkeiten umsetzbar seien. So gebe es Musiker*innen, die politisch aktiv seien, jedoch keine politischen Songs schreiben würden, wohingegen andere sich politisch nicht aktiv engagieren, dafür über politische Texte verfügen würden. Eine dritte Möglichkeit stelle schliesslich das Wahrnehmen beider Vorgehensweisen dar.⁵⁹

Für die von Street angesprochene erste Möglichkeit wurde für die vorliegende Studie noch einmal zwischen der Initiierung eigener Organisationen oder Aktionen und der Beteiligung an bereits bestehenden Aktivitäten unterschieden. Für Musiker*innen, die eine eigene Organisation mit umweltpolitischem Hintergrund gründeten, wurden Don Henley und Sting ausgewählt. Während Henley im Jahr 1990 das Walden Woods Project gründete, um das einst durch den US-amerikanischen Schriftsteller und Philosophen Henry David Thoreau bewohnte Waldgebiet zu schützen, das als Vorlage für dessen Hauptwerk *Walden* diente,⁶⁰ gründete Sting 1989 die Rainforest Foundation, die

57 Vgl. hierzu: Benjamin Kline, *First Along the River. A Brief History of the U.S. Environmental Movement*, San Francisco ²000, S. 73; Hannes Bergthaller, *Populäre Ökologie. Zu Literatur und Geschichte der modernen Umweltbewegung in den USA*, Frankfurt a.M. 2007, S. 26.

58 John Street, *Music and Politics*, Cambridge 2012, S. 45f.

59 John Street, *The Pop Star as Politician: From Belafonte to Bono, from Creativity to Conscience*, in: Ian Peddie (Hg.), *The Resisting Muse: Popular Music and Social Protest*, Aldershot 2007, S. 49–61, hier: S. 50.

60 The Walden Woods Project, *Mission and History*, <https://www.walden.org/mission-and-history/>, Version nicht datiert, Zugriff: 02.09.2020.

sich zunächst der Erhaltung des Amazonas-Regenwaldes und der dort lebenden Bevölkerung sowie später der Regenwälder weltweit verschrieb.⁶¹ Wie zu zeigen sein wird, zeichnen sich beide Projekte durch ihre aussergewöhnliche Langlebigkeit und durch die Generierung von Spendengeldern in zweistelliger Millionenhöhe aus, weshalb sie für die vorliegenden Untersuchungen von grossem Interesse sind. Zugleich engagiert sich das Walden Woods Project in einem lokalen Kontext, während die Rainforest Foundation zunächst auf einem überregionalen und später sogar globalen Kontext aktiv wurde. So ist es möglich, nicht nur die Verbindungen zwischen beiden Projekten, die aufgrund der von Henley und Sting gegenseitig zugesicherten Unterstützung bestehen,⁶² herauszuarbeiten, sondern auch allfällige Einflüsse der räumlichen Dimension auf die Vorgehensweisen Henleys und Stings sowie auf deren Möglichkeiten zur Beeinflussung des politischen Diskurses festzustellen.

Auch wenn die Ausführungen zum Walden Woods Project und zur Rainforest Foundation in Form der zu deren Finanzierung veranstalteten Benefizkonzerte bereits am Rande die Beteiligung von Musiker*innen an schon bestehenden Organisationen thematisieren, wurde als Schwerpunkt hierfür das am 7. Juli 2007 durch den ehemaligen US-Vizepräsidenten Al Gore und den Musikproduzenten Kevin Wall durchgeführte Mega-Event Live Earth ausgewählt. Dieses verfolgte das Ziel, die weltweite Aufmerksamkeit für den Klimawandel⁶³ zu schärfen,⁶⁴ und stellte gemäss Mark Pediely das bis dato grösste globale Medienereignis aller Zeiten dar.⁶⁵ An den Auftritt von The Police, der das Konzert in East Rutherford mit dem Song *Message in a Bottle* und der dazugehörigen Songzeile »Sending out an SOS« beendete,⁶⁶ ist denn auch der Titel dieser Arbeit angelehnt.

Als Fallbeispiel für die von Street angesprochene Möglichkeit von Musiker*innen, ihren politischen Ansichten durch ihre Musik Ausdruck zu verleihen, wurde der bereits ausführlich vorgestellte kanadische Rockmusiker Neil Young ausgewählt, der auf eine fast 60-jährige Musikkarriere zurückblicken kann, im Rahmen derer er immer wieder Umweltthemen in seinen Songs verarbeitete und sich auch daneben für verschiedene umweltpolitische Organisationen engagierte, weshalb ihn die britische *Times* liebevoll als »eco-rocker« bezeichnete.⁶⁷

61 Rainforest Fund, Who We Are. Our Beginnings, <https://www.rainforestfund.org/who-we-are/>, Version nicht datiert, Zugriff: 09.03.2021; Sting, Letter from Altamira, in: Sting/Jean-Pierre Dutilleux (Hg.), *Jungle Stories, The Fight for the Amazon*, London 1989, S. 109–127, hier: S. 109.

62 The Hartford Courant, 03.09.1993, Zugriff: 08.04.2021.

63 An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass in der vorliegenden Studie für allgemeine Erläuterungen grundsätzlich die Begriffe »Klimawandel« und »globale Erwärmung« verwendet werden. Werden Akteur*innen indirekt zitiert, werden die von diesen verwendeten Begriffe allerdings wortwörtlich übersetzt. Für »climate change« wird demnach »Klimawandel«, für »climate crisis« »Klimakrise« und für »global warming« »globale Erwärmung« verwendet.

64 Evan Serpick, Police, Gore Rock for Earth, in: Rolling Stone, Heft 1032 (2007), S. 19.

65 Mark Pediely, *Ecomusicology. Rock, Folk and the Environment*, Philadelphia 2012, S. 22.

66 Vgl. hierzu: SteVEVO, The Police – Live Earth – Music & Interviews (Giants Stadium – July 7 2007), in: Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=WjToZW8tCU>, Zugriff: 01.03.2023, 24:45–25:31.

67 The Times, 19.11.2022, S. 2.

1.2 Forschungsstand

Seit den 1970er-Jahren ist das Interesse der Wissenschaft an der Beziehung zwischen der Menschheit und ihrer natürlichen Umwelt stetig gewachsen, weshalb diese mittlerweile in vielen verschiedenen Disziplinen untersucht wird. Im Zuge dieser Entwicklung beschäftigten sich nicht nur Naturwissenschaftler*innen mit der Thematik, sondern es begannen sich auch die Human- und Geisteswissenschaften für das Forschungsfeld zu interessieren. Kulturwissenschaftliche Fragestellungen drehen sich hierzu insbesondere um die Fragen, wie Kunst die Natur reflektiert, sich auf die Natur bezieht oder sich auf sie verlässt.⁶⁸ Ein stetig wachsender Zweig dieser Untersuchungen beschäftigt sich spezifisch damit, wie die Kunstform Musik auf die Natur bezogen wird. Die daraus entstandenen Arbeiten und Werke stammen aus verschiedenen Disziplinen und werden unter dem Begriff »Ecomusicology« gebündelt. Hierbei handelt es sich laut den Musikwissenschaftlern Aaron S. Allen und Kevin Dawe nicht um eine neue Forschungsdisziplin, sondern um ein multiperspektivisches Feld. Das »Eco-« bezieht sich in diesem Zusammenhang weniger auf »ecological« als vielmehr auf »ecocritical«.⁶⁹ Allen betont denn auch, dass die Ecomusicology thematisch dem in den Literaturwissenschaften bereits seit längerer Zeit etablierten »Ecocriticism« nicht unähnlich sei und aus ihm sogar einen wichtigen Hintergrund beziehe.⁷⁰ Mit dessen Begründung in den 1970er-Jahren verfolgten seine Vertreter*innen dem Literaturwissenschaftler Benjamin Bühler zufolge den Zweck, eine Neuausrichtung der Disziplin zu bewirken, »die sich der globalen Umweltkrise in all ihren Dimensionen widmen sollte«.⁷¹ Traditionell wird der Ecocriticism zwar den Literaturwissenschaften zugeschrieben, er bezieht seine Theorien und Methoden aber auch aus der Umwelt-, Kultur-, Ideen- und Diskursgeschichte⁷² und beschäftigt sich mit dem Verhältnis von Literatur und Umwelt.⁷³ Darüber hinaus erstreckt sich der Ecocriticism mittlerweile über verschiedene Fachrichtungen und kann als interdisziplinäres Forschungsfeld angesehen werden.⁷⁴ Ausgangspunkt waren und sind jene Themen, die auch für die Umweltbewegung seit den 1960er-Jahren relevant sind. Dazu gehören etwa die Umweltverschmutzung, das Bevölkerungswachstum, Kernwaffenversuche, das Artensterben oder die globale Erwärmung.⁷⁵ Der Ecocriticism bezeichnet Bühler zufolge »literatur- und kulturwissenschaftliche Ansätze, die sich mit vorzugsweise literarischen, aber auch generell kulturellen und wissenschaftlichen Erscheinungsformen sowie historischen Transformationen von Umwelt aus unterschiedlichsten metho-

68 Aaron S. Allen, Ecomusicology. Ecocriticism and Musicology, in: *Journal of the American Musicological Society*, Bd. 64, Heft 2 (2011), S. 391–394, hier: S. 391.

69 Aaron S. Allen/Kevin Dawe, Ecomusicologies, in: Aaron S. Allen/Kevin Dawe (Hg.), *Current Directions in Ecomusicology. Music, Culture, Nature*, New York 2016, S. 1–15, hier: S. 1f.

70 Allen, Ecomusicology, S. 393.

71 Benjamin Bühler, *Ecocriticism. Grundlagen – Theorien – Interpretationen*, Stuttgart 2016, S. IX.

72 Ebd., S. 1.

73 Ebd., S. 4.

74 Hubert Zapf, Introduction, in: Ders. (Hg.), *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*, S. 1–16 (Martin Middeke, Gabriele Rippl, Hubert Zapf (Hg.), *Handbooks of English and American Studies*, Bd. 2), hier: S. 1.

75 Bühler, Ecocriticism, S. 27.

dischen und theoretischen Perspektiven beschäftigen«.⁷⁶ Diese Ausführungen decken sich weitestgehend mit Allens Definition von Ecomusicology, wobei hier die literarischen Erscheinungsformen durch musikalische zu ersetzen sind: »The study of music, culture, and nature in all the complexities of those terms. Ecomusicology considers musical and sonic issues, both textual and performative, related to ecology and the natural environment.«⁷⁷ Ihre Relevanz entspringt ihren Möglichkeiten, Kultur- und Umweltnormen beispielsweise über die Lehre anzupassen. Musik kann ein Medium sein, welches wichtige ökologische Ideen kommunizieren und dadurch zu Handlungen in Bezug auf Umwelt- und Nachhaltigkeitsprobleme anregen kann.⁷⁸ Der zentrale Bestandteil von Ecomusicology liegt in den Untersuchungen dazu, wie die Umwelt und Landschaften der Erde durch Musik wahrgenommen, eingefangen und dargestellt werden.⁷⁹ Die in den Ecocriticism und dadurch zwangsläufig auch in die Ecomusicology integrierten Theorien und Methoden aus der Geschichtswissenschaft ermöglichen denn auch interessante Fragestellungen für Historiker*innen. Die daraus entstehenden Arbeiten lassen sich dabei am ehesten der Neuen Kulturgeschichte und der Umweltgeschichte zuordnen. Die hier vorliegende Arbeit schliesst an Erstere an, da die Untersuchungen sich für diskursive Wirklichkeitskonstruktionen in Zusammenhang mit Umweltthemen interessieren, wobei »Umwelt« im Sinne der Neuen Kulturgeschichte als ein Bestandteil von Kultur verstanden wird, während der Begriff »Kultur« in Anlehnung an die Historikerin Silvia Serena Tschopp als »Totalität menschlicher Erfahrungen«, welche gleichermassen »die politische, soziale, ökonomische und ästhetische Dimension menschlicher Lebenswelten« umfasst, zu begreifen ist.⁸⁰

Die Geschichtswissenschaft weist insgesamt ein vielfältiges und stetig wachsendes Forschungsinteresse an der Beziehung zwischen Musik und politischen Themen auf und scheut sich dabei auch nicht, disziplinäre Grenzen zu überschreiten. Der Musikwissenschaftler Hans-Joachim Hinrichsen statuiert, dass sich Geschichts- und Musikwissenschaft gegenseitig viel zu sagen hätten, und lässt sich in diesem Zusammenhang auch zu der These hinreissen, wonach ein »musical turn« in der Geschichtswissenschaft möglicherweise inzwischen eingetreten sei.⁸¹ Unter massgeblicher Mitwirkung von Historiker*innen erschienen in den vergangenen rund 20 Jahren tatsächlich verschiedene interdisziplinäre Monografien und Sammelbände, die sich der Rolle von Musik in diversen politischen Themen widmen. Ein Beispiel hierfür stellt der im Jahr 2007 durch den Historiker Jonathan C. Friedman herausgegebene Sammelband *The Routledge History of Social*

76 Ebd., S. 32.

77 Aaron S. Allen, Ecomusicology, in: The Grove Dictionary of American Music, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002240765>, Version vom: 25.07.2013, Zugriff: 26.06.2023.

78 Allen/Dawe, Ecomusicologies, S. 4.

79 Ebd., S. 6f.

80 Silvia Serena Tschopp, Forschungskontroversen, in: Silvia Serena Tschopp/Wolfgang E.J. Weber, *Grundfragen der Kulturgeschichte*, Darmstadt 2007, S. 24–122, hier: S. 50.

81 Hans-Joachim Hinrichsen, Ausblick. Musikalische Kommunikation und Formen der Aneignung von Musik als Gegenstände der Historiographie, in: Sven Oliver Müller/Jürgen Osterhammel/Martin Rempe (Hg.), *Kommunikation im Musikleben. Harmonien und Dissonanzen im 20. Jahrhundert*, Göttingen 2015, S. 295–305, hier: S. 295.

Protest in Music dar.⁸² Darin beschäftigt sich etwa der Musikwissenschaftler Edward Macan mit dem British Progressive Rock der 1960er- und 1970er-Jahre und untersucht ihn als eine Form der Kritik an der westlichen kapitalistischen Kultur, während die Amerikanerin Shayna Maskell in ihrem Beitrag auf die Riot Grrrls eingeht, die allen voran innerhalb der Hardcore-Punk-Szene die feministische Bewegung unterstützten. Weiter untersucht der Historiker David Alexander Robertson darin musikalische Beiträge zu dem am Ende des 20. Jahrhunderts und zu Beginn des frühen 21. Jahrhunderts entstehenden Anti-Globalization Movement, welches Kernelemente des globalen kapitalistischen Systems ablehnt.⁸³ Im von der Musikwissenschaftlerin Sarah Mahler Kraaz herausgegebenen Sammelband *Music and War in the United States* aus dem Jahr 2019 beschäftigen sich Forschende aus der Geschichts- und der Musikwissenschaft mit der Bedeutung von Musik in Kriegen, an denen die Vereinigten Staaten beteiligt waren – beginnend mit dem Unabhängigkeitskrieg, über den Bürgerkrieg, die beiden Weltkriege bis hin zum Vietnamkrieg und zum Irakkrieg.⁸⁴ Die Historiker Sven Oliver Müller, Jürgen Osterhammel und Martin Rempe veranstalteten vom 24.-26. Januar 2013 die interdisziplinäre Tagung »Kommunikationschancen: Entstehung und Fragmentierung sozialer Beziehungen durch Musik im 20. Jahrhundert«, aus welcher der Band *Kommunikation im Musikleben* hervorging.⁸⁵ Die darin enthaltenen Beiträge, die ebenfalls hauptsächlich von Historiker*innen und Musikwissenschaftler*innen stammen, sind das Ergebnis von Diskussionen »über Kommunikationsansätze, über Musik und Emotionen, über das Verhältnis zwischen E- und U-Musik und unterschiedliche Zugänge zu ihrer Erforschung, schliesslich auch über Möglichkeiten der Zeit- und der Globalgeschichte«.⁸⁶ Die Autor*innen dieses Sammelbandes interessieren sich für die kommunikative Funktion und Wirkung von Musik in verschiedenen Räumen zu verschiedenen Zeiten. So beschäftigt sich etwa Osterhammel mit der Selbstdarstellung von Dirigenten, Müller mit Leonard Bernsteins emotionalen Praktiken im Musikleben und Toru Takenaka mit dem rasanten Transfer westlicher Musik in die Kultur Japans während der Meiji-Restauration.⁸⁷

In *How It Feels to Be Free*⁸⁸ statuiert die Historikerin Ruth Feldstein, dass Kultur im Rahmen des Civil Rights Movement »a key battleground«⁸⁹ dargestellt habe. Von dieser Auffassung geleitet, untersuchte sie die Rolle der Musiker*innen Lena Horne, Abbey Lincoln, Miriam Makeba, Nina Simone und der Schauspielerinnen Diahann Carroll und Ci-

82 Jonathan C. Friedman (Hg.), *The Routledge History of Social Protest in Popular Music*, New York 2007.

83 Vgl. hierzu die verschiedenen Beiträge in Friedman (Hg.), *The Routledge History of Social Protest in Popular Music*, New York 2007.

84 Sarah Mahler Kraaz (Hg.), *Music and War in the United States*, New York 2019.

85 Sven Oliver Müller/Jürgen Osterhammel/Martin Rempe (Hg.), *Kommunikation im Musikleben. Harmonien und Dissonanzen im 20. Jahrhundert*, Göttingen 2015.

86 Sven Oliver Müller/Jürgen Osterhammel, Martin Rempe, Vorwort, in: Dies., *Kommunikation im Musikleben. Harmonien und Dissonanzen im 20. Jahrhundert*, Göttingen 2015, S. 7f., hier: S. 7.

87 Vgl. hierzu die verschiedenen Beiträge in Müller/Osterhammel/Rempe (Hg.), *Kommunikation im Musikleben*, Göttingen 2015.

88 Ruth Feldstein, *How It Feels to Be Free. Black Women Entertainers and the Civil Rights Movement*, New York 2013.

89 Ebd., S. 5.

cely Tyson im Rahmen der Bürgerrechtsbewegung. Diese sechs Frauen nutzten Feldstein zufolge ihren Status als Berühmtheiten zur Unterstützung des »black activism« und verwiesen zudem sowohl auf ungleiche Beziehungen zwischen »Weissen« und »Schwarzen«⁹⁰ als auch zwischen Männern und Frauen. Da Performances und damit verbunden die Frage, wie in diesen jene Überzeugungen verkörpert wurden, für welche diese sechs Frauen eintraten, einen wichtigen Bezugspunkt für Feldsteins Forschung darstellten,⁹¹ fungierte *How It Feels to Be Free* als wichtiges methodisches Anwendungsbeispiel für die vorliegende Arbeit.

Während Themen wie die Bürgerrechtsbewegung in den USA auch in musikalischer Hinsicht entsprechend gut erforscht sind, weist die Forschungslage zur Rolle von Musik in Umweltthemen noch Lücken auf. Auch Beiträge von Historiker*innen sind in diesem Zusammenhang bislang eher rar. Eines der wenigen Beispiele stellt (unter Berücksichtigung eines sehr weit gefassten Verständnisses des Begriffs »environment«) das Werk *Aural Rights and Early Environmental Ethics*⁹² von Alexandra Hui dar. Darin beschäftigt sie sich mit Protesten gegen mit Musik unterlegte Werbung in öffentlichen Verkehrsmitteln Ende der 1940er- und zu Beginn der 1950er-Jahre in Washington D.C.⁹³ Die Protestierenden forderten Hui zufolge »a freedom to engage their environment, and a freedom from having it forced upon them« und standen damit im Einklang mit der Umweltschutzzethik eines Aldo Leopolds oder früher Henry David Thoreaus,⁹⁴ auf welche im Rahmen dieser Arbeit zu verschiedenen Gelegenheiten eingegangen wird.

Der thematischen Ausrichtung der vorliegenden Dissertation nicht unähnlich, untersuchten der Umweltwissenschaftler Maxwell T. Boykoff und der Geograf Michael K. Goodman in ihrer im Jahr 2009 veröffentlichten Studie *Conspicuous Redemption? Reflections on the Promises and Perils of the »Celebritization« of Climate Change* die Involvierung von »Celebrities« in die öffentlichen Diskussionen in Australien, Grossbritannien, Kanada und in den USA rund um den Klimawandel.⁹⁵ Wie Boykoff und Goodman feststellten, können »Celebrities«, die aus verschiedenen Bereichen wie der Musik-, Film- und Sportwelt sowie aus der Politik stammen können,⁹⁶ »as an emergent and important set of ex-

90 In Anlehnung an den Historiker Christian Büschges und den Soziologen Rogers Brubaker werden Ethnizität und Rasse in dieser Arbeit nicht als gegebene soziale Gruppen verstanden, sondern als Deutungsmuster der Wirklichkeit und als fundamentale Formen der Wahrnehmung der sozialen Welt. Die Bezeichnung eines Menschen als »weiss« oder »schwarz« ist diesem Verständnis zufolge das Resultat von Prozessen der Selbst- und Fremdidentifikation, weshalb die jeweiligen Begriffe im Folgenden stets in Anführungs- und Schlusszeichen gesetzt werden. Vgl. hierzu: Christian Büschges, Demokratie und Völkermord. Ethnizität im politischen Raum, Göttingen 2012, S. 14; Rogers Brubaker, Ethnizität ohne Gruppen, Hamburg 2007, S. 31; 67f.

91 Feldstein, *How It Feels to Be Free*, S. 6.

92 Alexandra Hui, *Aural Rights and Early Environmental Ethics. Negotiating the Post-War Soundscape*, in: Aaron S. Allen/Kevin Dawe (Hg.), *Current Directions in Ecomusicology. Music, Culture, Nature*, New York 2016, S. 176–187.

93 Ebd., S. 176.

94 Ebd., S. 176f.

95 Maxwell T. Boykoff/Michael K. Goodman, *Conspicuous Redemption? Reflections on the Promises and Perils of the »Celebritization« of Climate Change*, in: *Geoforum*, Bd. 40, Heft 3 (2009), S. 395–406.

96 Ebd., S. 400f.

tended networks« that is shaping meaning and knowledge at the science–policy/practice interface« aufgefasst werden.⁹⁷ Indem sie, wie noch zu zeigen sein wird, als eine Art »autorisierte« Sprecher*innen fungieren, kann es »Celebrities« gelingen, kommunikative Grenzen zu überwinden und den Austausch zwischen den Umweltwissenschaften, politischen Akteur*innen und verschiedenen Institutionen zu fördern.⁹⁸ Boykoff veröffentlichte darüber hinaus unter anderem 2007 allein⁹⁹ sowie 2021 in Zusammenarbeit mit Lucy McAllister, Meaghan Daly, Patrick Chandler, Marisa McNatt und Andrew Benham¹⁰⁰ mehrere Studien dazu, wie der Klimawandel in der Medienberichterstattung im anglophonen Raum aufgenommen wurde. Hierfür wurden die jährlichen Medienberichte in verschiedenen australischen, britischen, kanadischen, neuseeländischen und US-amerikanischen Zeitungen erhoben und allfällige Auffälligkeiten sowohl mit spezifischen Ereignissen als auch mit der politischen Ausrichtung der jeweiligen Zeitungen in Verbindung gebracht. Für die vorliegenden Untersuchungen dienten diese Studien insbesondere in Kapitel 5 als wichtige Grundlage.

In seinem im Jahr 2016 erschienenen Werk *A Song to Save the Salish Sea* untersuchte der Kommunikationswissenschaftler Mark Pedelty, »how musicians, citizens, consumers, activists, organizers, and communities might make music work effectively from an ecological standpoint«.¹⁰¹ Von der Annahme ausgehend, dass »environmental music« in den meisten Fällen ortsbezogen ist, widmete sich Pedelty für seine Studie der Salish Sea an der Pazifikküste der USA und Kanada, an welcher er jedes Jahr für rund drei Monate lebt.¹⁰² Das grundsätzliche Interesse bestand darin, die »ecological articulations« lokaler und regionaler Musiker*innen zu erforschen, worunter er »the ways in which musicians communicate environmental concepts as well as how they connect to communities, movements, and ecosystems« versteht,¹⁰³ womit *A Song to Save the Salish Sea* grundsätzlich der konzeptionellen Ausrichtung der vorliegenden Studie entspricht und für die Untersuchungen eine wertvolle Grundlage darstellte.

Ebenso relevante Ausgangspunkte stellten Pedelys 2012 veröffentlichtes Buch *Eco-musicology*¹⁰⁴ sowie *The Jukebox in the Garden* von dem Medienwissenschaftler David Ingram aus dem Jahr 2010 dar.¹⁰⁵ Ingram erläutert in seinem Werk im ersten Teil theoretische Zugänge des Ecocriticism und der Popmusik. Dabei geht er etwa auf humanis-

97 Ebd., S. 405.

98 Ebd.

99 Maxwell T. Boykoff, Flogging a Dead Norm? Newspaper Coverage of Anthropogenic Climate Change in the United States and United Kingdom from 2003 to 2006, in: *Area*, Bd. 39, Heft 4 (2007), S. 470–481.

100 Lucy McAllister et al., Balance as Bias, Resolute on the Retreat? Updates & Analyses of Newspaper Coverage in the United States, United Kingdom, New Zealand, Australia and Canada over the Past 15 Years, in: *Environmental Research Letters*, Bd. 16, Heft 9 (2021), S. 1–14, Online-Zugriff: <https://iopscience.iop.org/article/10.1088/1748-9326/ac14eb>.

101 Mark Pedelty, *A Song to Save the Salish Sea. Musical Performance as Environmental Activism*, Bloomington 2016, S. 3.

102 Ebd., S. 4.

103 Ebd., S. 7.

104 Mark Pedelty, *Ecomusicology. Rock, Folk and the Environment*, Philadelphia 2012.

105 David Ingram, *The Jukebox in the Garden. Ecocriticism and American Popular Music Since 1960*, New York 2010.

tisch-marxistische, postmoderne und poststrukturalistische Theorien ein. Der zweite Teil stellt eine umfassende, nach musikalischen Genres geordnete, quantitative Erhebung von Musiker*innen und Bands dar, welche in ihrem künstlerischen Werk und mit direkten Aktionen den Umweltschutz in den Vereinigten Staaten in irgendeiner Form unterstütz(t)en. Eine tiefgreifende analytische Auseinandersetzung kann, wie auch der Medien- und Kulturwissenschaftler John Parham in seiner Rezension kritisiert,¹⁰⁶ aufgrund der grossen Anzahl an thematisierten Künstler*innen und Songs nur stellenweise stattfinden. Dafür dient *The Jukebox in the Garden* als guter Anhaltspunkt, um sich über umweltpolitisch engagierte Musiker*innen ein erstes Bild zu verschaffen. Auch Pedelty nutzte Ingrams Werk, welches er als eine exzellente ökokritische Erhebung der Geschichte der Popmusik des letzten halben Jahrhunderts bezeichnete,¹⁰⁷ als Ausgangspunkt für *Ecomusicology*. Pedelty beginnt seine Untersuchungen auf globaler Ebene und schreitet von hier aus schrittweise zum lokalen Raum voran. Zu Beginn setzt er sich darin mit Live Earth auseinander und geht auf die Entstehungsgeschichte und das Nachwirken des von Al Gore initiierten Mega-Events ein. Dieser Abschnitt lieferte eine gute Grundlage für die vorliegende Arbeit, da Pedelty stark auf den organisatorischen Rahmen fokussiert, jedoch nur spärlich auf die einzelnen Künstler*innen und ihre Performances eingeht. Im zweiten Kapitel beschäftigt sich Pedelty mit dem US-amerikanischen Raum und fokussiert hierbei hauptsächlich auf die Werke Woodie Guthries, Pete Seegers und Bob Dylans, ehe er sich schliesslich auf regionale und lokale Kontexte konzentriert. Während Pedelty das Politische, auf welches im Rahmen dieser Arbeit ein besonderer Fokus gelegt wird, zumindest teilweise behandelt, konnte bei Ingram aufgrund der enormen Menge an erhobenen Daten eine tiefgreifende Auseinandersetzung mit der politischen Dimension nicht geschehen. Eine klare Auseinandersetzung dazu, mit welchen sprachlichen und performativen Mitteln sich Musiker*innen mit ihrer Kunst aktiv am Umweltschutz und an der Umweltbewegung beteiligten, findet ausser in *A Song to Save the Salish Sea*, das sich mit einem sehr lokalen Kontext befasst, in keinem Werk statt. Die vorliegende Arbeit verfolgt damit das Ziel, die Aufarbeitung dieser Forschungslücke zu unterstützen. Die zu diesem Zweck verwendete theoretische Grundlage ist Gegenstand der folgenden Ausführungen.

1.3 Theoretische Grundlage: Die Verbindungen von Musik und Politik

Musikalische Klänge sind dem Musikwissenschaftler Thomas Turino zufolge eine mächtige menschliche Ressource, die oft im Mittelpunkt unserer tiefgreifendsten sozialen Anlässe und Erfahrungen steht.¹⁰⁸ Zudem knüpft Musik direkt bei den Gefühlen von Menschen an und beinhaltet dem Musikwissenschaftler Simon Frith zufolge daher eine grundlegende emotionale Funktion: »In responding to a song, to a sound, we are drawn

¹⁰⁶ John Parham, Book Review. David Ingram's *The Jukebox in the Garden: Ecocriticism and American Popular Music since 1960*, in: *Ecospirit. Religion and the Environment*, Bd. 2, Heft 2 (2011), S. 295–299, hier: S. 298.

¹⁰⁷ Pedelty, *Ecomusicology*, S. 6f.

¹⁰⁸ Turino, *Music as Social Life*, S. 1.

[...] into affective and emotional alliances. [...] Music is especially important for our sense of ourselves because of its unique emotional intensity – we absorb songs into our own lives and rhythm into our own bodies.«¹⁰⁹ Musik, Tanz und weitere Formen kultureller Ausdrucksweise können eine kollektive Identität artikulieren, die für die Entstehung und das Bestehen von sozialen Gruppen fundamental ist, und den Teilnehmenden durch die gemeinsame Realisierung geteilten kulturellen Wissens in Form der Partizipation an der Performance ein Gefühl des »Dazugehörens« vermitteln. »Music and dance« sind Turino zufolge »key to identity formation because they are often public presentations of the deepest feelings and qualities that make a group unique.«¹¹⁰ Popmusik kann laut dem Politikwissenschaftler Ray Pratt ein breites Publikum ansprechen, welches die in ihr formulierten Informationen, Gefühle und Situationen als ihre eigenen erfahren, zu einem Teil akzeptieren, entlang der eigenen Glaubenssysteme neu interpretieren oder auch gänzlich ablehnen kann. Aufgrund dieser Eigenschaften, welche die Popmusik mit anderen Formen der Popkultur teilt, kann jede Musik potenziell signifikante kritische und sogar radikal transformierende Funktionen erfüllen, wobei das konkrete Ausmass dieses Potenzials massgeblich von der dynamischen Interaktion zwischen Musik und der Art und Weise abhängt, wie sie wahrgenommen wird.¹¹¹ Im Zuge des damit verbundenen Potenzials zur Gemeinschaftsbildung beinhaltet Musik auch das Potenzial, politische Projekte zu fördern¹¹² und als politische Plattform zu fungieren.¹¹³

1.3.1 Wann wird Musik politisch und wie wirkt Musik politisch?

Soll die Verwendungsweise von Musik beziehungsweise die Aktivität von Musiker*innen in politischen Prozessen zum Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen werden, muss die Frage gestellt werden, wann Musik politisch wird und wie sich dies äussert. Um die Eigenschaften politischer Musik kennzeichnen zu können, gilt es konsequenterweise zunächst den Politikbegriff zu definieren.

Die klassische Politikgeschichte konzentrierte sich auf den Staat und das Handeln politischer Akteur*innen. Nach dem Historiker Achim Landwehr ging es dabei grundsätzlich darum, dass »jemand« »etwas« tut. Der erste Begriff steht dabei stellvertretend für Politiker*innen, während der zweite auf eine politische Handlung verweist.¹¹⁴ Nachdem die Politikgeschichte aufgrund dieser zu engen Ausrichtung auf den Staat in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts insbesondere durch die Sozialgeschichte zunehmend unter Druck geriet, erlebte das »Politische« im Rahmen der Neuen Kulturgeschichte eine Art Wiedergeburt in der Geschichtswissenschaft.¹¹⁵ Dabei vollzog sich

¹⁰⁹ Frith, *Performing Rites*, S. 273.

¹¹⁰ Turino, *Music as Social Life*, S. 2.

¹¹¹ Ray Pratt, *Rhythm and Resistance. Explorations in the Political Uses of Popular Music*, New York 1990, S. 5.

¹¹² Garratt, *Music and Politics*, S. 31.

¹¹³ Street, *Music and Politics*, S. 42.

¹¹⁴ Achim Landwehr, *Diskurs – Macht – Wissen. Perspektiven einer Kulturgeschichte des Politischen*, in: *Archiv für Kulturgeschichte*, Bd. 85, Heft 1 (2003), S. 71–118, hier: S. 98.

¹¹⁵ Ebd., S. 79–95.

ein Paradigmenwechsel weg vom Begriff der Politik, der ein engeres Feld der Entscheidungsfindung innerhalb und zwischen öffentlichen Körperschaften darstellt, hin zum Begriff des Politischen, welcher einen weiter ausgelegten Raum der Kommunikation über öffentliche Angelegenheiten definiert.¹¹⁶ Grundlegende Voraussetzung für diese Entwicklung war die Berücksichtigung einer erweiterten sozialen Basis. Vereinfacht gesagt, hinterfragt die Neue Kulturgeschichte Landwehr zufolge das bisherige Verständnis der beiden oben genannten Begriffe:

»Erstens muss ›jemand‹ im Hinblick auf alle sozialen Gruppen als potentiell politisch Handelnde/r erweitert werden. Damit muss jedoch auch fraglos ein Wandel dessen einhergehen, was als politische Handlung verstanden wird. Dieses ›etwas‹, das ›jemand‹ tut, würde sich demnach nicht mehr auf das Entscheidungshandeln bestimmter ›politisch relevanter‹ Personen, Gruppen und Institutionen beschränken, sondern müsste sich auf die Konstitution des Politischen als eine Struktur, die alle gesellschaftlichen Bereiche durchzieht, konzentrieren.«¹¹⁷

Struktur und Handeln bedingen sich dabei gegenseitig, indem die Struktur das Handeln von Subjekten vorprägt, gleichzeitig aber auch davon beeinflusst wird.¹¹⁸ Die Erkenntnis, dass sich das Politische nicht mehr eindeutig personell, institutionell oder lokal bestimmen lässt, führt dazu, dass auch die Vorstellung der Ortsgebundenheit von politischem Handeln und damit ein weiteres wichtiges Standbein der traditionellen Politikgeschichte überholt wirkt. Durch die Erweiterung des Politischen auf alle gesellschaftlichen Lebensbereiche ist das Politische konsequenterweise allgegenwärtig, contingent und nicht fixiert.¹¹⁹ Kurz gesagt, handelt es sich beim Politischen laut Landwehr »um die Definition und Artikulation sozialer Beziehungen auf einem von Antagonismen durchzogenen Feld«.¹²⁰ Die Einbeziehung des Begriffes »Antagonismen« zeigt, dass nicht sämtliche älteren Konzeptionen des Politischen an Wirkkraft verloren haben. Dessen Konzept geht auf den umstrittenen Staatsrechtler Carl Schmitt zurück, welcher als spezifisch politische Unterscheidung, auf welche sich die politischen Handlungen und Motive zurückführen lassen, jene zwischen Freund und Feind bezeichnete.¹²¹ Schmitt betonte, dass zur Aufrechterhaltung dieses Gegensatzes stets die Möglichkeit eines Konflikts bestehen müsse, wobei es nicht entscheidend sei, ob es tatsächlich zu einem solchen kommt oder dieser sich gar in Form eines Kampfes entlädt.¹²² Seiner Meinung nach wäre eine Welt, in der »die Möglichkeit eines solchen Kampfes restlos beseitigt und verschwunden ist, [...] eine Welt ohne die Unterscheidung von Freund und Feind und infolgedessen eine Welt ohne Politik«.¹²³ Dabei vertrat er die

¹¹⁶ Willibald Steinmetz, Introduction, in: Willibald Steinmetz/Ingrid Gilcher-Holtey/Heinz-Gerhard Haupt et al. (Hg.), *Writing Political History Today*, Frankfurt a.M. 2013, S. 37–43, hier: S. 40.

¹¹⁷ Landwehr, *Diskurs – Macht – Wissen*, S. 99.

¹¹⁸ Ebd., S. 99f.

¹¹⁹ Ebd., S. 103.

¹²⁰ Ebd., S. 104.

¹²¹ Carl Schmitt, *Der Begriff des Politischen*, München/Leipzig 1932, S. 14.

¹²² Ebd., S. 20–22.

¹²³ Ebd., S. 23.

Idee, dass der Staat die massgebliche politische Einheit darstelle,¹²⁴ in welchem es für eine pluralistische Gesellschaft keinen Platz gäbe, ohne dass damit mit der Einheit auch das Politische selbst zerstört würde.¹²⁵ Die Politikwissenschaftlerin Chantal Mouffe nahm Schmitts Überlegungen als Ausgangspunkt, um die antagonistische Natur des Politischen weiterzudenken. Sie kritisiert Schmitt für seine ablehnende Haltung gegenüber dem Pluralismus innerhalb der Politik, welcher diesem zufolge höchstens in Form von Pluralismus der Staaten vorkomme. Mouffe hingegen geht von einer pluralistischen Gestalt des Politischen und damit auch des Sozialen aus, welches sich in Form kollektiver Identitäten manifestiere. Bei kollektiven Identitäten gehe es stets um die Kreierung eines »Wir«, welches nur durch die Grenzziehung zu einem »Sie« existieren kann. Damit wendet Mouffe die Freund-Feind-Unterscheidung Schmitts nicht auf Staaten an, sondern in einem pluralistischen Sinne auf verschiedene Gesellschaftsglieder innerhalb eines Staats.¹²⁶ Diese Feststellung bedeutet auch, dass Konflikte innerhalb des Politischen zwangsläufig auftreten müssen, »when the ›they‹ is perceived as putting into question the identity of the ›we‹ and as threatening its existence«.¹²⁷ Die Besonderheit der modernen Demokratie liege in der Anerkennung und Legitimation von Konflikten und der Weigerung, sie durch Auferlegung einer autoritären Ordnung zu unterdrücken. Eine pluralistische Gesellschaft verneint diese Existenz von Konflikten Mouffe zufolge denn auch nicht, sondern bietet Möglichkeiten, sie in einer angemessenen Form auszudrücken.¹²⁸ Diese Form der Austragung von Konflikten bedürfe gewisser Institutionen und Regularien, damit sie nicht in eine antagonistische Konfrontation übergehe, welche das Betrachten anderslautender Ansichten als illegitim oder gar das Auslöschen der Feinde beinhalte. Konflikte, die im Rahmen einer Demokratie mit funktionierendem parlamentarischem System ausgetragen werden, bezeichnet Mouffe daher als »agonistisch«.¹²⁹ Während der Antagonismus aus einer Wir-Sie-Beziehung besteht, in welcher sich die gegenüberliegenden Seiten als Feinde ohne gemeinsame Grundlage betrachten, stellt der Agonismus eine Wir-Sie-Beziehung dar,

»where the conflicting parties, although acknowledging that there is no rational solution to their conflict, nevertheless recognize the legitimacy of their opponents. They are ›adversaries‹ not enemies. This means that, while in conflict, they see themselves as belonging to the same political association, as sharing a common symbolic space within which the conflict takes place«.¹³⁰

Ist das Politische also weder personell noch räumlich genau zu bestimmen, im Rahmen demokratischer Gesellschaften grundlegend durch Konflikte und Aushandlungsprozesse geprägt und beinhaltet es potenziell die Möglichkeit, dass jegliches Handeln politisch wird, so ist das Politische »nicht in erster Linie der Ort, an dem kollektiv verbindliche

¹²⁴ Ebd., S. 33.

¹²⁵ Ebd., S. 32.

¹²⁶ Chantal Mouffe, *On the Political*, Abingdon/New York 2005, S. 12–15.

¹²⁷ Ebd., S. 15f.

¹²⁸ Ebd., S. 30.

¹²⁹ Ebd., S. 20–23.

¹³⁰ Ebd., S. 20.

Entscheidungen getroffen werden, sondern der Ort, an dem um die Formen menschlichen Zusammenlebens gerungen wird«,¹³¹ wie der Historiker Tobias Weidner treffend festhält. Folglich stellt das Politische den Ort dar, an welchem die Verhandlung des Sozialen stattfindet. Im Politischen konstituiert sich also das Soziale über artikulatorische Praxis.¹³² Das Politische kann damit als eine spezifische Form von Kommunikation gefasst werden, wobei der damit verbundene Kommunikationsraum als relationaler Raum zu verstehen ist, welcher durch Kommunikationsakte konstituiert wird und gleichzeitig Kommunikation prägt.¹³³ Kommunikation kann als eine Koordination von Handlungen, welche soziale Beziehungen konstituieren und im Endeffekt auch einen Kontext für die »Produktion von Gemeinschaften« bilden,¹³⁴ sowie als das Zustandebringen und Verstehen sozialer Interaktion in Form eines zeichenhaften und symbolisch bedeutungsvollen Prozesses verstanden werden,¹³⁵ wobei sich dieser Prozess nicht nur semantisch, sondern insbesondere auch performativ vollziehen kann, wie wir zu einem späteren Zeitpunkt noch sehen werden. Politische Kommunikation im Konkreten handelt von Regeln des Zusammenlebens, Machtverhältnissen oder Grenzen des Sag- und Machbaren.¹³⁶ Diese Grenzen des Sag- und Machbaren lassen in Anlehnung an Landwehr wiederum darauf schliessen, dass das Politische als symbolische Ordnung durch Diskurse konstituiert wird, wobei der Diskurs als die Differenz zwischen dem bezeichnet werden kann, »was jemand zu einer bestimmten Zeit nach den Regeln der Grammatik und Logik korrekterweise sagen konnte, und dem, was tatsächlich gesagt worden ist«.¹³⁷ Die herausragende Qualität des Diskurses besteht darin, »Wirklichkeit, Wahrheit und Wissen zu produzieren, und zwar immer insofern es sich für bestimmte Gesellschaften um (kulturhistorisch gesprochen) bedeutungshaltige und sinngesättigte Wirklichkeit handelt«.¹³⁸ Als Beispiel dazu, wie Diskurse diese symbolische Ordnung und damit das Politische konstituieren, zitiert Landwehr Pierre Bourdieu: »Ein Präsident der Republik ist jemand, der sich für den Präsidenten der Republik hält, aber im Unterschied zu dem Irren, der sich für Napoleon hält, als jemand anerkannt wird, der hierzu auch berechtigt ist.«¹³⁹ Dass der Präsident hier als Ergebnis von Diskursen bestimmt wird, hat nichts damit zu tun, dass er seiner Wirklichkeit entzogen werden soll. Landwehr geht davon aus, dass Gegenstände auch ausserhalb unseres Denkens vorhanden sind. Er bestreitet lediglich, dass

¹³¹ Tobias Weidner, Die Geschichte des Politischen in der Diskussion, Göttingen 2012, S. 35.

¹³² Ebd.

¹³³ Ebd., S. 38f.

¹³⁴ Sven Oliver Müller/Martin Rempe, Vergemeinschaftung, Pluralisierung, Fragmentierung. Kommunikationsprozesse im Musikleben des 20. Jahrhunderts, in: Sven Oliver Müller/Jürgen Osterhammel/Martin Rempe (Hg.), Kommunikation im Musikleben. Harmonien und Dissonanzen im 20. Jahrhundert, Göttingen 2015, S. 9–24, S. 11f.

¹³⁵ Braungart, Ästhetik der Politik, Ästhetik des Politischen, S. 27f.

¹³⁶ SFB 584, Antrag auf Einrichtung eines Sonderforschungsbereichs. Das Politische als Kommunikationsraum in der Geschichte. Finanzierungsantrag für die erste Förderphase (1. Juli 2001–30. Juni 2004), Bielefeld 2000, S. 19.

¹³⁷ Landwehr, Diskurs – Macht – Wissen, S. 105.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Vgl. hierzu: Pierre Bourdieu, Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns, Frankfurt a.M. 1998, S. 114.

sich diese ausserhalb diskursiver Bedingungen als solche konstituieren könnten.¹⁴⁰ Eine entscheidende Rolle bei der Etablierung von Diskursen und der Festigung von Bedeutungen sowie auch bei der Definition von Wirklichkeit spielt Macht. Politische Beziehungen lassen sich demnach als Beziehungen definieren, »durch welche Personen und Gruppen Macht [...] mit dem Ziel der Erhaltung sozialer Ordnung [ausüben].«¹⁴¹

Wird das Politische wie dargestellt also in einer sowohl auf die Akteur*innen als auch auf den Gegenstand bezogen sehr weiten Definition gefasst, wird auch die aus den Politikwissenschaften bekannte Unterteilung des Politikbegriffs in Polity, Politics und Policy für kulturhistorische Untersuchungen gegenstandslos. Denn in ihr ist sowohl der die Polity kennzeichnende »Handlungsrahmen, in dem Politik abläuft«,¹⁴² die unter dem Begriff Politics gefasste prozessuale Dimension von Politik, »also das Ringen um die Durchsetzung bestimmter machtpolitischer oder inhaltlicher Ziele«,¹⁴³ als auch der inhaltliche Aspekt der Politik in Form von materiellen und immateriellen Zielen und Werten, also die Policy,¹⁴⁴ miteingebunden.

Dieses breite Verständnis des Politischen zieht es folgerichtig nach sich, dass auch popkulturelle Erzeugnisse, die von John Street als »form of entertainment that is mass produced or is made available to large numbers of people«¹⁴⁵ bezeichnet werden, als politisch gelten können. Dazu gehören auch musikalische Praktiken, die gemäss den Historikern Sven Oliver Müller und Martin Rempe »als Akte gesellschaftlicher Ordnung wichtig [sind] und [...] die kommunikative Ausbildung und Abgrenzung von Gruppen und Individuen« ermöglichen.¹⁴⁶ Musikalische Aufführungen können ebenso wie Praktiken von Musiker*innen und Diskurse über Musik sowie öffentlich geführte Debatten über Kunst und die jeweiligen Künstler*innen als Kommunikationsprozesse verstanden werden, im Rahmen welcher soziale und politische Wirklichkeit konstruiert wird.¹⁴⁷ Musik kann hierbei in Anlehnung an den Musikwissenschaftler James Garratt als eine physische Kraft verstanden werden, die Protest choreografiert und, wie einleitend erklärt, politische Ideale in eine lebhaft erlebte Erfahrung übersetzt sowie emotionale Solidarität durch kollektive Partizipation generiert.¹⁴⁸ Als zwingende Voraussetzung, damit Musik letztlich politisch wirken kann, nennt Street die Verfügbarkeit eines öffentlichen Raums:

»[I]f musical pleasure and choice are purely private matters of personal consequence, they are not political. It is only when musical pleasure (or musical displeasure) spills over into the public realm and into the exercise of power within it that it becomes political. It is where music inspires forms of collective thought and action that it becomes

¹⁴⁰ Landwehr, Diskurs – Macht – Wissen, S. 107.

¹⁴¹ Ebd., S. 112.

¹⁴² Hiltrud Nassmacher, Politikwissenschaft, München⁶ 2010, S. 3.

¹⁴³ Ebd., S. 4.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ John Street, Politics & Popular Music, London 1997, S. 7.

¹⁴⁶ Müller/Rempe, Vergemeinschaftung, Pluralisierung, Fragmentierung, S. 11.

¹⁴⁷ Ebd., S. 13f.

¹⁴⁸ Garratt, Music and Politics, S. 13.

part of politics. It is where music forms a site of public deliberation, rather than private reflection, that we talk of music as political.«¹⁴⁹

Gesetzt, dass diese öffentlichen Rahmenbedingungen gegeben sind, hängt die erfolgreiche Mitwirkung von Musiker*innen an politischen Aktivitäten allen voran von drei Faktoren ab, die Street unter den Begriffen »legitimation«, »organization« und »performing participation« zusammenfasst.

Erstens müssen Musiker*innen, damit sie andere von einer Sache überzeugen können, als glaubwürdige Stimmen angesehen werden und damit über eine Legitimation verfügen.¹⁵⁰ Diese ergibt sich dem Amerikanisten Reebee Garofalo zufolge massgeblich aus dem Grad der »Passung« zwischen einem/einer Künstler*in und einem bestimmten Thema, der unter anderem durch den biografischen Hintergrund oder durch ein bereits längerfristig erfolgtes Engagement für das fragliche Anliegen beeinflusst wird.¹⁵¹ Ebenso eine Rolle spielt, ob die jeweiligen Musiker*innen von den Medien als »authoritative sources« repräsentiert werden.¹⁵² Ist die erforderliche Legitimation gegeben, können sie, wie Street in Anlehnung an die Soziologen Ron Eyerman und Andrew Jamison beschreibt,¹⁵³ potenziell als »Wahrheitsträger*innen« zum entsprechenden Thema auftreten.¹⁵⁴

Zweitens muss es Prozesse beziehungsweise Formen der Organisation geben, die es Musiker*innen und politischen Akteur*innen ermöglichen, zusammenzuarbeiten. Dazu gehören insbesondere auch verschiedene Formen von Kapital, welche die entsprechenden Verbindungen herstellen können. Street spricht hier in Anlehnung an die Benefizveranstaltung Live 8, deren Durchführung im Jahr 2005 elf Millionen Pfund gekostet habe, sowohl von finanziellem als auch von sozialem und kulturellem Kapital, zu dem insbesondere auch Beziehungen und Netzwerke gehören würden. Um die Zusammenarbeit von Musiker*innen und politischen Akteur*innen verstehen zu können, müssen folglich die infrastrukturellen Vorehrungen berücksichtigt werden, die diese Kooperation überhaupt erst ermöglichen.¹⁵⁵

Drittens müssen Möglichkeiten vorhanden sein, mithilfe derer die Musik nicht nur die Botschaft einer Bewegung vermitteln, sondern auch zum Handeln animieren kann. Zu diesen Möglichkeiten zählen vor allem Konzerte. Denn Street zufolge sind es nicht nur die gesprochenen und gesungenen Worte, sondern auch weitere Gesten und Ausdrucksformen, die an einem Event gemeinsam gelebte Identitäten und Gemeinschaftsgefühle heraufbeschwören können.¹⁵⁶ Auf diese Weise kann Musik, wie Garratt ausführt,

149 Street, *Music and Politics*, S. 8.

150 Ebd., S. 71f.

151 Reebee Garofalo, *Understanding Mega-Events. If We Are the World, Then How Do We Change It?*, in: ders. (Hg.), *Rockin' the Boat, Mass Music and Mass Movements*, Boston 1992, S. 15–36, hier: S. 33.

152 Street, *Music and Politics*, S. 73.

153 Ebd., S. 72.

154 Ron Eyerman/Andrew Jamison, *Music and Social Movements. Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*, Cambridge 1998, S. 24.

155 Street, *Music and Politics*, S. 72.

156 Ebd., S. 72f.

zwar nicht selbst die Welt verändern, politische Akteur*innen aber bei der Erreichung sozialen Wandels unterstützen.¹⁵⁷

Der hierfür notwendige öffentliche Kontext stellt nicht nur für Musik, sondern für politische Prozesse im Allgemeinen eine grundlegende Bedingung dar. Denn das Politische ist dem Philosophen Volker Gerhardt zufolge nicht von der Organisation eines sozialen Lebenszusammenhangs zu trennen, da es in irgendeiner Form einer öffentlichen Sphäre bedarf, in welcher unterschiedliche Interessen artikuliert werden können.¹⁵⁸ Geht man in Anlehnung an Landwehr und Mouffe von einem agonistischen Charakter politischer Konfrontationen in eben jenem öffentlichen Raum aus und begreift das Herausfordern bestehender Machtverhältnisse in Anlehnung an Street als zentralen Anhaltspunkt politischer Musik, erscheint Musik geradezu prädestiniert dafür, im Rahmen von sozialen Bewegungen verwendet zu werden. Wie Eyerman und Jamison erklären, tragen Musik und andere Formen kultureller Aktivität als kognitive Praxis zu den Ideen bei, »that movements offer and create in opposition to the existing social and cultural order«.¹⁵⁹ Wie dies konkret geschieht oder geschehen kann, soll im Folgenden näher beleuchtet werden.

1.3.2 Musik in sozialen Bewegungen

Die Verwendung und das Auftreten von Musik in sozialen Bewegungen sowie die damit verbundenen Wechselbeziehungen werden in verschiedenen wissenschaftlichen Studien aufgegriffen. Eine umfassende und analytische Studie hierzu liegt allerdings nur durch das bis heute als Standardwerk zu dieser Thematik geltende *Music and Social Movements* der Soziologen Ron Eyerman und Andrew Jamison aus dem Jahr 1998 vor.¹⁶⁰ Entsprechend werden sich die nachfolgenden Ausführungen zur Verwendung von Musik und zur Beteiligung von Musiker*innen in sozialen Bewegungen stark darauf abstützen. Zunächst gilt es hierfür aber zu klären, was unter sozialen Bewegungen konkret zu verstehen ist.

Was sind soziale Bewegungen?

Wann immer im Folgenden von einer sozialen Bewegung die Rede ist, so wird diese gemäss der Definition der Soziolog*innen Heiko Beyer und Annette Schnabel verstanden. Soziale Bewegungen umfassen »Phänomene sozialen Handelns, bei denen sich Akteur*innen aufgrund der Unterstellung gemeinsamer Ziele zumindest diffus organisieren und für eine längere Zeit zu einem Kollektiv zusammenschliessen, um mit institutionalisierter Entscheidungsgewalt ausgestattete individuelle oder kollekti-

¹⁵⁷ Garratt, *Music and Politics*, S. 130.

¹⁵⁸ Volker Gerhardt, *Politisches Handeln. Über einen Zugang zum Begriff der Politik*, in: Ders. (Hg.), *Der Begriff der Politik. Bedingungen und Gründe politischen Handelns*, Stuttgart 1990, S. 291–309, hier: S. 295.

¹⁵⁹ Eyerman/Jamison, *Music and Social Movements*, S. 24.

¹⁶⁰ Ron Eyerman/Andrew Jamison, *Music and Social Movements. Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*, Cambridge 1998.

ve Akteur*innen im Modus des Konflikts zu beeinflussen«.¹⁶¹ Ein wichtiges Merkmal sozialer Bewegungen sind dem Amerikanisten Thomas V. Reed unter Bezugnahme auf den Historiker Charles Tilly zufolge »repeated public displays«¹⁶² alternativer kultureller und politischer Werte durch ein menschliches Kollektiv, welches ausserhalb offizieller Kanäle agiert. Es seien eben diese »repeated public displays«, durch welche soziale Bewegungen sozialen Wandel erzielen wollen. Diese sowie dramatische Aktionen und die weniger ausgeprägte Institutionalisierung seien es, welche soziale Bewegungen von politischen Parteien unterscheiden würden.¹⁶³ Beyer und Schnabel gehen bei der Entstehung und beim Bestehen von sozialen Bewegungen von einer kollektiven Identität aus, deren Konzept in Zusammenhang mit dem »cultural turn« Eingang in die Bewegungsforschung fand und heute kaum noch aus dieser wegzudenken ist.¹⁶⁴ Der Soziologe Alberto Melucci versteht unter kollektiver Identität »an interactive and shared definition produced by several individuals and concerned with the orientations of action and the field of opportunity and constraints in which the action takes place«.¹⁶⁵ Diese Definition muss als prozesshaft verstanden werden, da eine kollektive Identität durch eine wiederholte Aktivierung jener Beziehungen, die Individuen miteinander verbinden, laufend konstruiert und ausgehandelt wird.¹⁶⁶ Beyer und Schnabel zufolge fokussiert Melucci stark auf eine kognitive Dimension, weshalb sie in ihren weiteren Ausführungen auf die Soziolog*innen James M. Jasper und Ann Swidler verweisen, welche den Ansatz Meluccis um eine emotionssoziologische und eine performativ-interaktive Dimension erweiterten.¹⁶⁷ Jasper bezweifelt, dass kollektive Identitäten ein Produkt kognitiver Prozesse sind. Stattdessen verweist er darauf, dass es sich bei einer kollektiven Identität allen voran um positive Gefühle gegenüber anderen Gruppenmitgliedern handle, welche aufgrund der gemeinsamen Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe oder Gemeinschaft resultieren würden.¹⁶⁸ Emotionen sind es dieser Auffassung zufolge, welche Ideen, Ideologien und Identitäten ihre Kraft zur Motivation geben. Bewegungsorganisator*innen und Teilnehmende appellieren an bereits vorhandene Emotionen wie Angst, Empörung und sogar Liebe und bauen darauf auf, um Mitglieder für gemeinsame Protestaktionen zu gewinnen. Darüber hinaus ist der Protest selbst, sobald er erzeugt wurde, mit einer Vielzahl von Emotionen gefüllt, die von Mitgliedern einer Protestgruppe geteilt werden oder welche die Mitglieder einer Protestgruppe oder

161 Heiko Beyer/Annette Schnabel, *Theorien Sozialer Bewegungen. Eine Einführung*, Frankfurt a.M. 2017, S. 16.

162 Vgl. hierzu: Charles Tilly, *From Interactions to Outcomes in Social Movements*, in: Marco Giugni/ Doug McAdam/Charles Tilly (Hg.), *How Social Movements Matter*, Minneapolis 1999, S. 253–270.

163 Thomas V. Reed, *The Art of Protest. Culture and Activism from the Civil Rights Movement to the Streets of Seattle*, Minneapolis 2005, S. xiv.

164 Beyer/Schnabel, *Theorien Sozialer Bewegungen*, S. 147.

165 Alberto Melucci, *Getting Involved. Identity and Mobilization in Social Movements*, in: *International Social Movement Research*, Bd. 1 (1988), S. 329–348, hier: S. 342.

166 Ebd.

167 Beyer/Schnabel, *Theorien Sozialer Bewegungen*, S. 148–151.

168 Vgl. hierzu: James M. Jasper, *The Emotions of Protest. Affective and Reactive Emotions in and Around Social Movements*, in: *Sociological Forum*, Bd. 13, Heft 3 (1998), S. 397–424, hier: S. 415.

Bewegung für einander empfinden.¹⁶⁹ Jasper betont, dass eine kollektive Identität nicht zwangsläufig zu einer (politischen) Mobilisierung führen müsse, sondern auch ohne eine solche bestehen könne. Er benutzt hier den Begriff der »movement identity«, welche aus einer kollektiven Identität heraus entstehen könne, »when a collection of groups and individuals perceive themselves (and are perceived by others) as a force in explicit pursuit of social change«.¹⁷⁰ Die zweite Erweiterung von Meluccis Ansatz stellt Beyer und Schnabel zufolge, wie oben bereits angesprochen, die performativ-interaktive Dimension dar. In dieser geht es um die rituelle Performanz von Bewegungsidentitäten mittels sozialer Praxis. Die rituellen und emotionalen Dimensionen sind dabei stark miteinander verknüpft: »In rituellen Handlungen werden die kognitiven und moralischen Bestandteile einer Bewegungsidentität gewissermaßen objektiviert und verdinglicht.«¹⁷¹ Rituale gewinnen Swidler zufolge in unsicheren oder unruhigen Zeiten eine wichtige Bedeutung, weil rituelle Veränderungen für selbstverständlich gehaltene Gewohnheiten und Erfahrungsweisen neu organisieren können.¹⁷²

Musik in sozialen Bewegungen

Wenn soziale Bewegungen also sowohl bei ihrer Entstehung als auch während ihres Bestehens von einer kollektiven beziehungsweise Bewegungsidentität charakterisiert werden, welche stark von Emotionen und Gefühlen beeinflusst sowie in performativen Handlungen verdinglicht wird, dann erscheint Musik geradezu prädestiniert, um bei der Artikulation einer sozialen Bewegung als Katalysator zu wirken. Wie eingangs thematisiert, können Musik und weitere Formen kultureller Ausdrucksweise zur Schaffung einer kollektiven Identität beitragen, an Emotionen von Menschen anknüpfen und ihnen mittels Partizipation an der Performance ein Gefühl des »Dazugehörens« verleihen. Wendet man die Theorien zu den gesellschaftlich-transformativen Fähigkeiten von Musik gemäss Garratt, Müller/Rempe, Pratt, Street und Turino auf jene zur Entstehung von sozialen Bewegungen nach Beyer/Schnabel, Jasper, Melucci und Swidler an, wird klar, dass sich die gemeinschaftsstiftenden Fähigkeiten von Musik mit den drei Dimensionen der kollektiven Identität, welche für die Entstehung von sozialen Bewegungen grundlegend sind, decken.

Eyerman und Jamison greifen für ihre Definition von sozialen Bewegungen ebenso das Konzept der kollektiven Identität nach Melucci auf und schreiben, dass soziale Bewegungen in spezifischen soziopolitischen Bedingungen sowie aus tieferen, langzeitlichen historischen und kulturellen Traditionen entstünden und einerseits durch den jeweiligen Kontext geformt würden, aber auch selbst an dessen Kreierung beteiligt seien.¹⁷³ Bei diesem Prozess sprechen sie Musik eine zentrale Rolle zu, da sie als kognitive Praxis jene

169 Ebd., S. 420.

170 James M. Jasper, *The Art of Moral Protest: Culture, Biography, and Creativity in Social Movements*, Chicago 1997, S. 86.

171 Beyer/Schnabel, *Theorien Sozialer Bewegungen*, S. 150.

172 Vgl. hierzu: Ann Swidler, *Culture in Action. Symbols and Strategies*, in: *American Sociological Review*, Bd. 51, Heft 2, S. 273–286, hier: S. 279.

173 Eyerman/Jamison, *Music and Social Movements*, S. 21.

Ideen unterstützen könne, die von sozialen Bewegungen in Abgrenzung zur bestehenden sozialen und kulturellen Ordnung angeboten und geschaffen würden.¹⁷⁴ Der auch in neueren Studien vielzitierte Soziologe R. Serge Denisoff¹⁷⁵ machte diese Fähigkeiten von Musik bereits 1966 in seinem Aufsatz *Songs of Persuasion* an folgenden Eigenschaften fest:

1. »The song attempts to solicit and arouse outside support and sympathy for a social or political movement.
2. The song reinforces the value structure of individuals who are active supporters of the social movement or ideology.
3. The song creates and promotes cohesion, solidarity, and high morale in an organization or movement supporting its world view.
4. The song is an attempt to recruit individuals for a specific social movement.
5. The song invokes solutions to real or imagined social phenomena in terms of action to achieve a desired goal.
6. The song points to some problem or discontent in the society, usually in emotional terms.«¹⁷⁶

Darauf Bezug nehmend resümiert Garratt, dass ein Song ein bestimmtes Protestereignis in eine gemeinsame Geschichte des Kampfes einbetten oder als Mikrokosmos für die Erfahrung der Teilnahme an der Bewegung dienen und damit die Fähigkeiten besitzen könne, die kognitiven und affektiven Dimensionen der individuellen und kollektiven Erfahrung zusammenzuführen und alles zu verkörpern, wofür eine Bewegung steht.¹⁷⁷ Eyerman und Jamison zufolge war diese Rolle der Musik vielleicht nirgendwo grösser als in den USA, was sie auf die Zusammensetzung der US-amerikanischen Bevölkerung und deren Geschichte zurückführen. Als im späten 19. Jahrhundert grosse Immigrationswellen stattfanden, seien viele verschiedene Menschen mit unterschiedlichen Sprachen, Religionen und politischen Überzeugungen aufeinandergetroffen. In diesem Klima habe Musik ein wichtiges Kommunikationsmittel dargestellt, da die einfachen Refrains von Songs leichter hätten gelernt werden können als kompliziert geschriebene Texte. Darüber hinaus hätten Rhythmen von Tanzmusik trotz der Absenz einer gemeinsamen verbalen Sprache einen Gemeinschaftssinn konstituieren können. Die aktive Nutzung von Musik und Songs durch soziale Bewegungen sei daher eine Folge des multilingualen Hintergrundes der US-amerikanischen Bevölkerung gewesen.¹⁷⁸

Ein bekanntes Beispiel, in welchem Musik und eine soziale Bewegung Hand in Hand einhergingen, war das Civil Rights Movement in den 1950er- und 1960er-Jahren, welches

¹⁷⁴ Ebd., S. 24.

¹⁷⁵ Vgl. hierzu etwa die in dieser Arbeit verwendeten Werke von Ron Eyerman/Andrew Jamison, James Garratt und John Street.

¹⁷⁶ R. Serge Denisoff, *Songs of Persuasion. A Sociological Analysis of Urban Propaganda Songs*, in: *The Journal of American Folklore*, Bd. 79, Heft 314 (1966), S. 581–589, hier: S. 582.

¹⁷⁷ Garratt, *Music and Politics*, S. 133.

¹⁷⁸ Eyerman/Jamison, *Music and Social Movements*, S. 51f.

sich für die Rechte der afroamerikanischen Bevölkerung in den USA einsetzte und Eyerman zufolge als »singing movement« bezeichnet werden kann.¹⁷⁹ Eyerman und Jamison schreiben dazu:

»As the movement developed so too did the music and its functions. The music continued to serve as a means of identification, but added other communicative functions. [...] Music served as a source and sign of strength, solidarity, and commitment. It helped building bridges between class and status groups, between black and white supporters, and between rural and urban, northern and southern blacks. It also bridged the gap between leaders and followers, helping to reinforce the notion that all belonged to the same ›beloved‹ community.«¹⁸⁰

Der am 28. August 1963 durchgeführte »March on Washington for Jobs and Freedom« stellte einen Höhepunkt der gesamten Bewegung dar – auch aus musikalischer Sicht. Rund 250'000 Menschen versammelten sich in der National Mall in Washington D.C., um friedlich zu protestieren, womit der March on Washington die grösste Demonstration in der Geschichte der US-amerikanischen Hauptstadt darstellt.¹⁸¹ Die Protestierenden liefen friedlich zum Lincoln Memorial, wo mehrere Musiker*innen wie etwa Joan Baez, Bob Dylan, Odetta sowie Peter, Paul und Mary zur Unterstützung der Bewegung auftraten. Ein besonderer Höhepunkt war der von mehreren Musiker*innen gemeinsam vorgetragene Song *We Shall Overcome*.¹⁸²

Die Lieder der Bürgerrechtsbewegung wurden zu Quellen kollektiver Identitätsbildung, was Eyerman und Jamison zufolge weniger mit ihrer musikalischen Innovativität oder mit kommerziellem Erfolg, sondern vielmehr mit ihrer Eignung für gemeinsam geteilte Performances zusammenhing, da die einfach gehaltenen Melodien zum gemeinsamen Singen von sich wiederholenden Refrains mit emotionalem und politischem Inhalt eingeladen hätten. Als kognitive Praxis stellten die Lieder und ihre Performance bei Veranstaltungen wie dem March on Washington also eine Art beispielhafte Handlung dar, die die Ideale der Bewegung zum Ausdruck bringen konnte.¹⁸³ Das Civil Rights Movement hatte letztlich nicht nur an sich eine grosse Bedeutung, sondern lieferte einen Protestrahmen, welcher ein Beispiel für Taktiken und Formen des Widerstandes für die vielen ihr nachfolgenden Bewegungen darstellte. Reed schreibt, dass »many of these subsequent movements are also, among other things, ›civil rights‹ struggles. They are struggles for the right to equal and fair treatment, and equal and fair access to the economic, political, and cultural goods of the society«.¹⁸⁴ Musiker*innen wie Bob Dylan und Joan

¹⁷⁹ Ron Eyerman, Music in Movement. Cultural Politics and Old and New Social Movements, in: *Qualitative Sociology*, Bd. 25, Heft 3 (2002), S. 443–458, hier: S. 446.

¹⁸⁰ Eyerman/Jamison, *Music and Social Movements*, S. 98.

¹⁸¹ Tobias Dietrich, *Martin Luther King*, Paderborn 2008, S. 59.

¹⁸² David Hajdu, *Positively 4th Street. The Lives and Times of Joan Baez, Bob Dylan, Mimi Baez Faríña, and Richard Faríña*, New York 2001, S. 182f.; *The New Yorker*, »Dream Songs: The Music of the March on Washington«, <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/dream-songs-the-music-of-the-march-on-washington>, Version vom: 28.08.2013, Zugriff: 05.03.2020.

¹⁸³ Eyerman/Jamison, *Music and Social Movements*, S. 102f.

¹⁸⁴ Reed, *The Art of Protest*, S. xv.

Baez wirken in solchen Bewegungen als »movement intellectuals« und ermöglichen es, dass Kultur und Politik zum Zweck des sozialen Wandels auf eine kreative Weise miteinander kombiniert werden können.¹⁸⁵

1.3.3 Soziale Bewegungen als *imaginierte Gemeinschaften* – Musik als *gemeinschaftsstiftendes Element*

Dem Politikwissenschaftler Mark Mattern zufolge operiert Popmusik in einem breiten gesellschaftlichen Kontext und definiert durch ihre Rezeption und Nutzung eine kommunikative Arena, in welcher »meanings are created, shared, negotiated, and changed and in which various individuals and groups appropriate music for different ends«.¹⁸⁶ Eyerman und Jamison schreiben Musik in diesem Zusammenhang die Fähigkeit zu, ein Gemeinschaftsgefühl erzeugen und verkörpern zu können, selbst wenn es sich hierbei nur um »imaginierte Gemeinschaften« handelt.¹⁸⁷ Wenn in dieser Arbeit von »Gemeinschaften« gesprochen wird, so werden diese daher stets als *imaginierte Gemeinschaften*¹⁸⁸ verstanden, deren Merkmal es ist, dass sich Menschen aufgrund geteilter Identitäten und Lebensstile als ihnen zugehörig ansehen, ohne dafür der Mehrheit der übrigen Mitglieder je persönlich begegnen zu müssen.¹⁸⁹ Der Amerikanist Hannes Bergthaller bezeichnet in Anlehnung an den Psychologen Jerome Bruner das Erzählen von Geschichten »als das wichtigste Instrument bei der Konstruktion der Identitäten« von *imaginierten Gemeinschaften* und auch der Individuen, die sich selbst zu diesen dazuzählen.¹⁹⁰ In diesem Zusammenhang kommt dem Framing eine bedeutende Rolle zu. Die Rahmung von Erfahrungen vollzieht sich typischerweise in narrativer Form, was bei der Strukturierung der Erzählung hilft. Eben diese Strukturierung ist Bruner zufolge notwendig, da das, »what does *not* get structured narratively suffers loss in memory«.¹⁹¹ Mit »memory« wird hier Bergthaller zufolge »sowohl das Gedächtnis des einzelnen Individuums als auch das ›kollektive Gedächtnis‹ einer kulturellen Gemeinschaft bezeichnet«.¹⁹² Die Entstehung solcher Gemeinschaften vollzieht sich also durch die Interaktion zwischen dieser idealisierten Solidarität und den sozialen Beziehungen, durch welche die Mitglieder eben dieser Gemeinschaft ihre Ideen mit einigen wenigen anderen Mitgliedern sozial verwirklichen können. Aufgrund dieser Interaktion ist es für das Bestehen einer Gemeinschaft nicht notwendig, dass sich all ihre Mitglieder persönlich kennen, so die Anthropologin Vered Amit:¹⁹³ »People care because they associate the idea of community wi-

¹⁸⁵ Eyerman/Jamison, *Music and Social Movements*, S. 164.

¹⁸⁶ Mark Mattern, *Acting in Concert. Music, Community, and Political Action*, New Brunswick 1998, S. 16.

¹⁸⁷ Eyerman/Jamison, *Music and Social Movements*, S. 173.

¹⁸⁸ Vgl. hierzu: Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London/New York 1983/2006.

¹⁸⁹ Vered Amit, *Reconceptualizing Community*, in: dies. (Hg.), *Realizing Community. Concepts, Social Relationships and Sentiments*, London/New York 2002, S. 1–20, hier: S. 6.

¹⁹⁰ Bergthaller, *Populäre Ökologie*, S. 135.

¹⁹¹ Jerome Bruner, *Acts of Meaning*, Cambridge 1990, S. 56.

¹⁹² Bergthaller, *Populäre Ökologie*, S. 135.

¹⁹³ Amit, *Reconceptualizing Community*, S. 6–18.

th people they know, with whom they have shared experiences, activities, places and/or histories. In turn, they use these interpersonal relations to interpret their relationship to more extended social categories.«¹⁹⁴ Das hier beschriebene Wechselspiel erzeugt ein Gemeinschaftsgefühl, welches wie oben angesprochen durch Musik (mit)erzeugt werden kann. Durch ritualisierte Performances und durch die darin enthaltenen Bedeutungen können das individuelle und das kollektive Bewusstsein ebenso wie die individuelle und die kollektive Identität miteinander verknüpft werden.¹⁹⁵ Dass eine Gemeinschaft, in welcher diese Prozesse stattfinden, oft imaginiert sein mag, bedeutet Eyerman und Jamison zufolge aufgrund der in ihr vollzogenen Beeinflussung der Identität nicht, dass diese als weniger real anzusehen ist.¹⁹⁶ Dass sich auch Musiker*innen selbst dieser Möglichkeiten bewusst sind, zeigt eine Aussage von Bruce Springsteen im Rahmen der Podcastreihe *Renegades: Born in the USA* mit dem ehemaligen US-Präsidenten Barack Obama, dem er es als sein Ziel beschrieb, das Publikum nach einem Auftritt mit »a sense of community and a set of values« nach Hause schicken zu wollen, »that may sustain you past the concert«.¹⁹⁷

1.4 Methode

Während die dargelegten Überlegungen zu den Verbindungen zwischen Musik und Politik sowie der gemeinschaftsstiftenden Funktion von Musik, die insbesondere auch in imaginierten Gemeinschaften von Bedeutung sein kann, den theoretischen Rahmen der vorliegenden Arbeit bilden, soll die einleitend formulierte Fragestellung methodisch mithilfe einer Kombination von Diskursanalyse nach dem Historiker Achim Landwehr¹⁹⁸ und Performanceanalyse nach der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte¹⁹⁹ beantwortet werden. Die Diskursanalyse wird zur Untersuchung von schriftlichen, bildlichen und verbalen Inhalten angewendet und geht davon aus, dass »[d]asjenige, was Gesellschaften und Individuen als Wissen und Wirklichkeit akzeptieren, [...] zwangsläufig immer kulturell vermittelt [ist und] Diskurse [...] in einer historisch entzifferbaren Weise die Aufgabe [übernehmen], eben diese Wirklichkeit zur Verfügung zu stellen«.²⁰⁰ Nach Themenfindung und Korpusbildung gilt es, die gesammelten Materialien in ihrem jeweiligen (historischen) Kontext zu situieren. In diesem Zusammenhang sollen auch die Rolle von Musiker*innen sowie ihre Handlungen in Umweltschutzaktivitäten beleuchtet und dadurch ihre legitimatorische Grundlage als »Wahrheitsträger*innen« bestimmt werden. Da Diskurse durch Aussagen, die als regelmässig auftauchende und funktionstragende Bestandteile von Diskursen zu verstehen sind, geformt werden,²⁰¹

¹⁹⁴ Ebd., S. 18.

¹⁹⁵ Eyerman/Jamison, *Music and Social Movements*, S. 163.

¹⁹⁶ Ebd., S. 173.

¹⁹⁷ Barack Obama/Bruce Springsteen, *Renegades. Born in the USA*, London 2021, S. 83.

¹⁹⁸ Achim Landwehr, *Historische Diskursanalyse*, Frankfurt a.M. ²2018.

¹⁹⁹ Erika Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld ²2013.

²⁰⁰ Landwehr, *Historische Diskursanalyse*, S. 89.

²⁰¹ Ebd., S. 107.

gilt es, diese zu identifizieren und anschliessend zu untersuchen sowie unter der Berücksichtigung der Fragestellung zu kategorisieren und zu ordnen. Abschliessend wird analysiert, in welcher Form der Umweltdiskurs erscheint beziehungsweise die Umweltdiskurse erscheinen, wofür die Ergebnisse der vorangegangenen Analyse nach Linien untersucht werden, die sich durch das gesamte Korpus hindurchziehen.²⁰² Dabei wird nicht vergessen, dass Begriffe wie »Umwelt« beziehungsweise »environment« selbst eine semantische Konstruktion sind, »something whose ›reality‹ derives from the ways we write, speak, and think about it«.²⁰³ So gibt der Anglist David Mazel in Anlehnung an Judith Butlers Dekonstruktion der biologischen Kategorie »sex« in *Bodies that Matter* an, dass Umwelt und Natur nicht als reale Gegebenheiten zu verstehen seien,²⁰⁴ sondern »as a process of materialization that stabilizes over time to produce the effect of boundary, fixity, and surface we call matter«.²⁰⁵ Begriffe wie »environment« sind entsprechend Bestandteile des Umweltdiskurses und werden für uns nur durch die wiederholte Arbeit der Diskurse, die sich mit ihnen befassen oder für sie sprechen, »natürlich«.²⁰⁶

Wichtig für die Analyse ist, dass sich verändernde, neue oder auch wegfallende Merkmale im Laufe der Zeit erfasst und eingeordnet werden.²⁰⁷ Hierfür wird der diskursanalytische Ansatz Landwehrs mit dem sozialwissenschaftlichen Framing-Konzept verknüpft. Die Politikwissenschaftler Dennis Chong und James N. Druckman erklären als Hauptprämisse der Framing-Theorie, »that an issue can be viewed from a variety of perspectives and be construed as having implications for multiple values or considerations«.²⁰⁸ Frames haben somit zwei zentrale Funktionen, wie auch der Kommunikationswissenschaftler Urs Dahinden erklärt: die Selektion von wahrgenommenen Realitätsaspekten und die Strukturierung von Kommunikationstexten über diese Realität.²⁰⁹ Der Grund für die Selektionsaufgabe liegt dem Medienwissenschaftler Jörg Matthes zufolge in der Komplexität vieler politischer Themen, die dazu führe, dass die meisten Menschen diese oftmals selektiv verstehen, indem sie bestimmte Faktoren herausgreifen, die sie als wichtig erachten, und dafür andere weniger in den Vordergrund gestellt werden.²¹⁰ Für das Handeln politischer Akteur*innen bedeutet dies gemäss dem Politikwissenschaftler William G. Jacoby, dass diese die öffentliche Meinung in Form der Unterstützung für politische Positionen als wichtige Ressource zur Erreichung ihrer politischen Ziele verwenden können. Die Massenmedien dienen hierbei als Kanäle, durch welche die eigenen Botschaften an die Menschen gelangen,²¹¹ wobei Journalist*innen selbst den Blickwinkel auf eine Thematik beeinflussen, indem bestimmte Fakten zu

²⁰² Ebd., S. 125.

²⁰³ David Mazel, *American Literary Environmentalism*, Athens/Georgia 2000, S. xii.

²⁰⁴ Mazel, *American Literary Environmentalism*, S. xvii.

²⁰⁵ Judith Butler, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of »Sex«*, New York 1993, S. 9.

²⁰⁶ Mazel, *American Literary Environmentalism*, S. 1.

²⁰⁷ Landwehr, *Historische Diskursanalyse*, S. 125.

²⁰⁸ Dennis Chong/James N. Druckman, *Framing Theory*, in: *Annual Review of Political Science*, Bd. 10 (2007), Heft 1, S. 103–126, hier: S. 104.

²⁰⁹ Urs Dahinden, *Framing. Eine integrative Theorie der Massenkommunikation*, Konstanz 2006, S. 14.

²¹⁰ Jörg Matthes, *Framing*, Baden-Baden 2014, S. 9.

²¹¹ William G. Jacoby, *Issue Framing and Public Opinion on Government Spending*, in: *American Journal of Political Science*, Bd. 44 (2000), Heft 4, S. 750–767, hier: S. 751.

einem Thema ausgewählt, andere wiederum nicht oder kaum beachtet werden.²¹² Politische Akteur*innen versuchen somit Menschen für ihre Politik zu mobilisieren, »by encouraging them to think about those policies along particular lines«.²¹³ Hierfür heben Akteur*innen gezielt ausgewählte Merkmale der Politik hervor,²¹⁴ die aus einem bestimmten Blickwinkel betrachtet werden. Diese Blickwinkel versteht die Forschung als Frames,²¹⁵ wobei hier noch einmal zwischen Medien-Frames und Rezipient*innen-Frames zu unterscheiden ist. Medien-Frames meinen jene Blickwinkel und Sichtweisen, die Journalist*innen, Medien oder vorgelagerte Stakeholder*innen wie beispielsweise NGOs auf ein bestimmtes Thema richten. Rezipient*innen-Frames betreffen hingegen vielmehr die individuelle Ebene und spiegeln wider, wie Mediennutzer*innen mit Medien-Frames in einem aktiven oder passiven Rezeptionsprozess umgehen. Bei strategischer Anwendung verfolgen (politische) Akteur*innen entsprechend das Ziel, die Rezipient*innen-Frames mithilfe von Medien-Frames in eine bestimmte Richtung zu beeinflussen.²¹⁶ Der Kommunikationswissenschaftler Dietram A. Scheufele unterscheidet zur Beschreibung der Prozesse, die den Wechselwirkungen von Medien- und Rezipient*innen-Frames zugrunde liegen, zwischen Frame-Building und Frame-Setting.²¹⁷ Letzteres beschreibt den Wirkungsprozess, in welchem Medien-Frames einen Einfluss auf die Rezipient*innen-Frames nehmen,²¹⁸ was, wie der Umweltwissenschaftler Maxwell T. Boykoff erklärt, allerdings komplex und nur schwer messbar ist, da »[c]overage certainly does not determine engagement; rather, it shapes possibilities for engagement«.²¹⁹ Für die Beantwortung der Fragestellung interessiert ohnehin vor allem das Frame-Building, in welchem in Anlehnung an die Kommunikationswissenschaftler Heinz Bonfadelli und Thomas N. Friemel »unterschiedliche gesellschaftliche Stakeholder« – in diesem Fall die untersuchten Musiker*innen – »ihrer Sicht eines Issues in den Medien zum Durchbruch zu verhelfen beziehungsweise Deutungshoheit zu gewinnen« versuchen.²²⁰

Unter Berücksichtigung der Theorien von Bonfadelli/Friemel, Chong/Druckman, Dahinden, Jacoby, Matthes und Scheufele wird in der vorliegenden Dissertation ein qualitativ-induktives Verfahren angewendet, mithilfe dessen die Frames aus dem Material extrahiert und ausführlich und detailliert mit Textbeispielen beschrieben werden.²²¹ Um der konkreten Ausformung eines Diskurses und entsprechenden Aussagen auf die Spur kommen zu können, ist Landwehr zufolge auch eine quantifizierende Vorgehensweise

²¹² Matthes, Framing, S. 9.

²¹³ Chong/Druckman, Framing Theory, S. 106.

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Matthes, Framing, S. 9.

²¹⁶ Heinz Bonfadelli/Thomas N. Friemel, Medienwirkungsforschung, Konstanz/München 2017, S. 19f.

²¹⁷ Dietram A. Scheufele, Framing as a Theory of Media Effects, in: Journal of Communication, Bd. 49, Heft 1 (1999), S. 103–122, hier: S. 115.

²¹⁸ Bonfadelli/Friemel, Medienwirkungsforschung, S. 192.

²¹⁹ Maxwell T. Boykoff, Who Speaks for Climate? Making Sense of Media Reporting on Climate Change, New York 2012, S. 2.

²²⁰ Bonfadelli/Friemel, Medienwirkungsforschung, S. 192.

²²¹ Matthes, Framing, S. 39.

möglich, da durch diese ein Eindruck davon gewonnen werden könne, welche Worte wie häufig verwendet werden.²²² Daher wird das qualitative Verfahren zur Identifizierung von Frames und zur Analyse des Diskurses punktuell durch eine quantifizierende Methodik unterstützt. Konkrete Anwendung findet diese Vorgehensweise in den Kapiteln 3 bis 5 bei Erhebungen zur Anzahl Medienberichte zu den Walden Woods, zu Regenwäldern und zum Klimawandel in bestimmten Zeiträumen sowie in Kapitel 5²²³ bei der mithilfe von *Google Trends* vorgenommenen Eruierung, wie häufig die Begriffe »climate crisis« und »climate change« von 2004 bis 2020 in Suchanfragen in *Google* verwendet wurden.²²⁴ Für die quantitativen Untersuchungen von Medienberichten wurden drei Studien als Ausgangslage verwendet, in denen mit der Recherchedatenbank *Nexis Uni* beziehungsweise mit deren Vorgängerin *Lexis Nexis* gearbeitet wurde. Lucy McAllister et al. (2021) untersuchten für den Zeitraum von 2005 bis 2019 die Medienberichterstattung in Australien, Grossbritannien, Kanada, Neuseeland und in den USA zum Klimawandel. Zur Quantifizierung wurden jegliche Berichte erhoben, welche die Keywords »climate change« oder »global warming« enthalten. Um die Reproduzierbarkeit sicherstellen zu können, liessen die Autor*innen Duplikate nicht gruppieren, da das Suchwerkzeug stets neu beurteilt, was als Duplikat gilt, wodurch die Wiederholbarkeit der Recherche beim Gruppieren von Duplikaten nicht gewährleistet werden kann. Die insgesamt 17 Zeitungen, die McAllister et al. für die Erhebungen auswählten, mussten als Anforderung erfüllen, dass sie in ihren jeweiligen Heimatländern eine hohe tägliche Zirkulation aufwiesen und dass via *Nexis Uni* Zugriff auf die gesamten Artikeltexte bestand.²²⁵ Eine etwas differenziertere Vorgehensweise wählte der Soziologe Tim Bartley, der in einer 2007 veröffentlichten Studie die mediale Aufmerksamkeit für Regenwälder und Entwaldung zwischen 1987 und 2001 erhob, wofür er in *Lexis Nexis* alle in der *Financial Times*, in *The Guardian*, in der *Los Angeles Times* und in der *New York Times* in diesem Zeitraum veröffentlichten Artikel erhob, die in der Headline, im Lead-Stil oder in den Key Terms (Classification) die Begriffe »rainforest« und »deforestation« beinhalteten.²²⁶ Die Stärken der Vorgehensweise von McAllister et al. und Bartley liegen darin, dass sie Trends hervorheben und die Wiederholbarkeit gewährleisten können. Allerdings beinhaltet diese Methodik auch diverse Nachteile. Wird wie beschrieben erhoben, fliessen auch Buch- und Filmreviews, Kommentare, Leser*innenbriefe, Meinungsspalten und Reiseempfehlungen in die Statistik mit ein, welche letztlich in den meisten Fällen das Resultat einer ohnehin erhöhten Medienaufmerksamkeit für ein Thema darstellen und das Ergebnis dadurch verfälschen. Um diese Einschränkungen so gut wie möglich zu verringern, wurde eine Studie der Kommunikationswissenschaftlerin Meghan Soble aus dem Jahr

²²² Landwehr, Historische Diskursanalyse, S. 112.

²²³ Da Google Trends nur für den Zeitraum »von 2004 bis heute« und damit für die relevanten Untersuchungszeiträume zu den Walden Woods und den Regenwäldern gar nicht oder nur teilweise verfügbar ist, wurde in den Kapiteln 3 und 4 gänzlich darauf verzichtet.

²²⁴ Google Trends, Entdecken, <https://trends.google.de/trends/explore?geo=CH&hl=de>, Version nicht datiert, Zugriff: 23.02.2023.

²²⁵ McAllister et al., Balance as Bias, Resolute on the Retreat?, S. 3.

²²⁶ Tim Bartley, How Foundations Shape Social Movements. The Construction of an Organizational Field and the Rise of Forest Certification, in: Social Problems, Bd. 54, Heft 3 (2007), S. 229–255, hier: S. 239.

2017 hinzugezogen. Soble untersuchte via *Lexis Nexis* die Medienberichterstattung zu weiblicher Genitalbeschneidung in sechs Zeitungen aus afrikanischen Ländern sowie in der *New York Times* für den Zeitraum von 1998 bis 2015. Neben einer Kombination diverser Begriffe mithilfe der Suchoperatoren »and« und »or« schloss Soble Leser*innenbriefe, Meinungsspalten, Buch- und Filmreviews sowie Artikel, »that only mentioned FGC briefly, rather than featuring it as the main focus of the story« nach nicht genauer definierten qualitativen Kriterien von den Untersuchungen aus.²²⁷ Der Vorteil dieser Vorgehensweise ist, dass Soble dadurch tatsächlich nur »news stories« in die Statistik miteinfließen liess. Nachteilig ist aber, dass die Reproduzierbarkeit in diesem Fall nicht gewährleistet werden konnte. Für die vorliegenden Untersuchungen wurde daher ein Suchdesign entwickelt, das jene Artikel, die sich nur am Rande mit einem entsprechenden Thema befassen, genauso wie Filmreviews, Kommentare, Leser*innenbriefe, Meinungsspalten oder Reiseempfehlungen möglichst ausschliesst, die Reproduzierbarkeit aber gewährleistet. Während Ersteres durch die Suche nach entsprechenden Begriffen im Suchfeld »Classification« unterstützt wird, wurden für Letzteres spezifische Begriffe definiert, die in den Erhebungen nicht berücksichtigt werden sollten. So wurde in den Kapiteln 4 und 5 mithilfe spezifischer Suchbegriffe, die in den jeweiligen Kapiteln erläutert werden, in den Suchfeldern »Alle Felder« und »Classification« in *Nexis Uni* nach Medienberichten zu Regenwäldern und zum Klimawandel gesucht, wobei die Begriffe »book«, »comment«, »editorial«, »film«, »letter«, »movie« »opinion«, »travel«, »tv« und »voices« mithilfe des Suchoperators »und nicht« aus den Suchfeldern »Section« und »Byline« ausgeschlossen wurden. Im Gegensatz zur Studie von McAllister et al. wurden die Duplikate in den vorliegenden Untersuchungen gruppiert.²²⁸ Auch wenn die Anzahl Berichte dadurch bei einer neuerlichen Suchanfrage im Vergleich zur vorherigen minimal abweichen kann, liefert das Gruppieren letztlich verlässlichere Resultate, da ohne dieses Vorgehen für gewisse Zeitungen in gewissen Jahren Artikel teilweise doppelt oder gar dreifach aufgeführt werden. Ausgewählt wurden jeweils Zeitungen, die für den fraglichen Zeitraum eine hohe Zirkulation in ihrem Heimatland aufwiesen und vollumfänglich in *Nexis Uni* zur Verfügung standen. Klar ist, dass auch dieses Suchdesign nicht verhindern kann, dass einige unerwünschte Artikel Einzug in die Statistik erhalten. Da die quantitativen Erhebungen aber allein dazu dienen, die qualitativen Untersuchungen durch das Aufzeigen gewisser Trends zu unterstützen, war eine abschliessende qualitativ vorgenommene Bereinigung, die ein »perfektes« Resultat ebenfalls nicht sicherstellt und zugleich die Reproduzierbarkeit verhindert, nicht notwendig. Aufgrund des Umstandes, dass der *Boston Globe* und die *Los Angeles Times*, die für die Untersuchungen in Kapitel 3 elementar gewesen sind, in *Nexis Uni*

227 Meghan Soble, News Coverage of Female Genital Cutting. A Seven Country Comparative Study, in: Howard Tumber/Silvio Waisbord (Hg.), *The Routledge Companion to Media and Human Rights*, New York 2007, S. 396–406, hier: S. 398.

228 Es sei darauf hingewiesen, dass *Nexis Uni* jeweils nur die ersten 400 Treffer einer Suchanfrage nach Duplikaten überprüft. Überstiegen die Suchergebnisse diese Anzahl in einem bestimmten Jahr oder einem bestimmten Monat, wurde der fragliche Zeitraum jeweils aufgeteilt und die einzelnen Ergebnisse wurden anschliessend addiert, so dass alle Suchergebnisse nach Duplikaten überprüft werden konnten.

nicht verfügbar waren, wurde dort ein anderes Suchdesign verwendet, das an entsprechender Stelle erklärt wird. Für die Interpretation der Ergebnisse wurde in Anlehnung an Erkenntnisse zu Medienaufmerksamkeitszyklen aus den Kommunikationswissenschaften davon ausgegangen, dass ein steiler medialer Aufmerksamkeitsanstieg für ein bestimmtes Thema jeweils durch ein prägendes Ereignis ausgelöst wird, welches dieses Thema zunächst in den Nachrichten etabliert, ehe die Berichterstattung anschliessend nach und nach wieder abebbt.²²⁹ Insofern interessieren in der vorliegenden Studie vor allem Ereignisse, die zu einer erhöhten medialen Aufmerksamkeit für ein bestimmtes Thema führten, wohingegen anschliessende Abnahmen der Berichterstattung als Teil des »natürlichen« Prozesses verstanden und nicht weiter thematisiert werden.

Moderne, vermeintlich sprach- und textbasierte Gesellschaften verständigen sich gemäss den Historikern Jürgen Martschukat und Steffen Patzold allerdings nicht nur durch Geschriebenes und Gesagtes, sondern in hohem Masse durch Performances, Aufführungen, Inszenierungen und Rituale.²³⁰ Versteht man das Politische als etwas, das sich in Kommunikationsprozessen konstituiert, die als politisch gelten oder verstanden werden, dann ist das Politische in erster Linie auch Performanz, die sich nicht nur auf Sprache allein, sondern auch auf nonverbale Kommunikation bezieht.²³¹ Akte der Politisierung und Entpolitisierung geschehen auf eben sowohl sprachlicher, also auf semantischer Ebene, als auch auf symbolischer und physischer, also auf performativer Ebene.²³² Die Erkenntnis der Relevanz performativer Akte führte in der Forschung zu einer verstärkt handlungsorientierten Betrachtungsweise, welche unter dem Begriff des »performative turn« zusammengefasst wird.²³³ Um dem Rechnung zu tragen, wird die Diskursanalyse wo möglich von einer Analyse der körperlichen und gestischen Aktivitäten der beteiligten Akteur*innen unterstützt, wofür die Überlegungen Erika Fischer-Lichtes zur Performativität als Ausgangspunkt dienen. Ihr zufolge bezeichnet das Performative »bestimmte symbolische Handlungen, die nicht etwas Vorgegebenes ausdrücken oder repräsentieren, sondern diejenige Wirklichkeit, auf die sie verweisen, erst hervorbringen. Sie entsteht, indem die Handlung vollzogen wird«.²³⁴ Wichtig für den performativen Charakter einer Aufführung ist eine »leibliche Ko-Präsenz« aller Beteiligten, also zwischen Performenden und Publikum. Fischer-Lichte streicht hervor, dass eine scharfe Trennung zwischen Performenden und Zuschauer*innen allerdings nicht existiere. Stattdessen würden jegliche Handlungen jener, die etwas vorstellen

229 Monika Djerf-Pierre, When Attention Drives Attention. Issue Dynamics in Environmental News Reporting over Five Decades, in: European Journal of Communication, Bd. 27, Heft 3 (2012), S. 291–304, hier: S. 292f.

230 Jürgen Martschukat/Steffen Patzold, Geschichtswissenschaft und »Performative Turn«. Eine Einführung in Fragestellungen, Konzepte und Literatur, in: Dies., Geschichtswissenschaft und »Performative Turn«. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit, Köln 2003, S. 1–31, hier: S. 2.

231 Braungart, Ästhetik der Politik, Ästhetik des Politischen, S. 30f.

232 Willibald Steinmetz/Heinz-Gerhard Haupt, The Political as Communicative Space in History: The Bielefeld Approach, in: Willibald Steinmetz/Ingrid Gilcher-Holtey/Heinz-Gerhard Haupt et al. (Hg.), Writing Political History Today, Frankfurt a.M. 2013, S. 11–33, hier: S. 25f.

233 Martschukat/Patzold, Geschichtswissenschaft und »Performative Turn«, S. 2–3.

234 Fischer-Lichte, Performativität, S. 44.

oder tun, vom Publikum wahrgenommen werden und wiederum eine Reaktion erfordern, womit die Zuschauer*innen folglich selbst als Handelnde aktiv werden.²³⁵ Ron Eyerman zufolge ist eine Unterscheidung zwischen Musiker*innen und Publikum an Konzerten gar nicht erst möglich – alle Anwesenden seien als Performende anzusehen: »All who participate are co-conspirators, creating an even stronger bond with the experience of the music. This emotionally loaded experience will be talked about, remembered and embodied as powerfully emotional, thus linking the individual to the collective.«²³⁶ Als für die Analyse wichtige, zu beachtende Faktoren nennt Fischer-Lichte die Räumlichkeit, Körperlichkeit, Lautlichkeit und den Rhythmus, also die Regelung jenes Verhältnisses, welches Räumlichkeit, Körperlichkeit und Lautlichkeit jeweils untereinander eingehen.²³⁷ Es gilt folglich, Performances danach zu untersuchen, wo und in welchem Raum sie stattfinden, welche körperlichen Gesten vorgenommen und welche Töne und Klänge wahrgenommen werden können. Der Fokus der Analyse liegt insbesondere auf den Interaktionen zwischen den Performenden und dem Publikum und der damit verbundenen Wirklichkeitskonstruktion. Hierbei wird der Begriff der »leiblichen Ko-Präsenz« in Anlehnung an Martschukat auch um nicht direkt an der Performance beteiligte Personen erweitert. Martschukat zeigte anhand der Vollziehung der Todesstrafe als performativer Akt in den USA um 1900 auf, dass auch nicht direkt beteiligte Personen aufgrund von Medienberichten einen Beitrag zur öffentlichen Rezeption und Wahrnehmung performativer Akte leisten können.²³⁸

1.5 Quellen

Während der »linguistic turn«, wie Landwehr erklärt, zu einer Betonung der »Unausweichlichkeit und fundierende[n] Funktion von Sprache (und anderen Zeichensystemen) für Gesellschaft, Wirklichkeit und Geschichte«²³⁹ sowie zu einem wachsenden »Einfluss linguistischer und literaturwissenschaftlicher Fragestellungen in der Historie« führte,²⁴⁰ erwuchs aus der damit verbundenen verstärkten Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Sprache zugleich die Einsicht, »dass Sprache immer metaphernpflichtig und rhetorisch fundiert ist« und ohne »sprachliche Bilder« nicht auskommt.²⁴¹ Infolge des dadurch ausgelösten »iconic turn« entstand auch eine verstärkte Aufmerksamkeit für das Bild.²⁴² Die Anerkennung dieser wirklichkeitskonstruierenden Funktionen von Sprache und Bild vorausgesetzt, überrascht es nicht, dass Landwehr für

²³⁵ Ebd., S. 54.

²³⁶ Eyerman, *Music in Movement*, S. 450.

²³⁷ Fischer-Lichte, *Performativität*, S. 59–65.

²³⁸ Vgl. hierzu: Jürgen Martschukat, »The Duty of Society«. Todesstrafe als Performance der Modernität in den USA um 1900, in: Jürgen Martschukat/Steffen Patzold, *Geschichtswissenschaft und »Performative Turn«. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, Köln 2003, S. 229–253.

²³⁹ Landwehr, *Historische Diskursanalyse*, S. 47.

²⁴⁰ Ebd., S. 50.

²⁴¹ Ebd., S. 56.

²⁴² Ebd.

die Bildung eines der Diskursanalyse dienlichen Untersuchungskorpus eine differenzierte und vielfältige Auswahl an Quellentypen vorsieht, die unter anderem aus Texten, audiovisuellen Medien, Artefakten und sozialen Praktiken bestehen kann.²⁴³ Für die Bildung eines geeigneten Quellenkorpus ist daher entscheidend, nach jenen Aspekten Ausschau zu halten, die für die Beantwortung von Fragen nach Wissensordnungen und Wirklichkeitskonstruktionen nützlich sind.²⁴⁴ Als Forscher*in sollte man sich Landwehr zufolge daher folgende Frage stellen: »Wo wird auf welche Weise und mit welchen Mitteln über etwas gesprochen, das den Anspruch erheben kann, der Sphäre des Wissens und der Wirklichkeit zuzugehören?«²⁴⁵ Da sowohl die Auseinandersetzungen rund um die Walden Woods als auch jene zur Erhaltung der Regenwälder und zur Bekämpfung des Klimawandels ein teilweise grosses mediales Interesse erzeugten und beteiligte Akteur*innen, wie etwa Sting, angaben, die Medienberichterstattung gezielt für die Verbreitung ihrer Ideen und Projekte gesucht und genutzt zu haben,²⁴⁶ liegt die argumentative Hauptlast der Arbeit auf verschiedenen Medien- und Presseerzeugnissen. Damit wird die Studie auch den Ausführungen Maxwell T. Boykoffs gerecht, gemäss welchen der Journalismus durch die Ausformung bestimmter Frames aktuelle Vorstellungen zu Umweltproblemen und damit verbundenen politischen Aktivitäten prägt, weshalb verschiedene Akteur*innen – wozu, wie die Aussage Stings zeigt, auch Musiker*innen gehören – sowohl auf individueller als auch auf kollektiver Ebene versuchen, Zugang zu Massenmedien zu erhalten und diese zur Beeinflussung der Wahrnehmung von Umweltthemen zu nutzen.²⁴⁷ Schliesslich stellen die Massenmedien für die Erreichung eines breiten Publikums eine beispiellose Form der Kommunikation dar, beeinflussen so Möglichkeiten der politischen Entscheidungsfindung und leisten dadurch, wie Boykoff in Bezug auf das Thema Klimawandel erklärt, einen entscheidenden Beitrag zum öffentlichen Diskurs.²⁴⁸ Als wichtige Bestandteile sind für die vorliegenden Untersuchungen Berichte aus den britischen Zeitungen *Daily Mail*, *Daily Telegraph*, *The Guardian*, *The Independent* und *The Times* sowie aus den US-amerikanischen Zeitungen *The Boston Globe*, *Los Angeles Times*, *The New York Times* und *USA Today* zu nennen. Darüber hinaus wurden auch die beiden Musikmagazine *Billboard* und *Rolling Stone* konsultiert. Da diese im Gegensatz zu den genannten Zeitungen nicht täglich erscheinen, wurden sie für statistische Erhebungen allerdings nicht berücksichtigt. Stattdessen wurden sie jeweils hinzugezogen, um das Nachzeichnen der in den Zeitungsberichten dargestellten Diskussionen zu unterstützen. Grundsätzlich wurden sämtliche Berichte mithilfe der akademischen Recherchedatenbank *Nexis Uni* erhoben. Für den *Boston Globe* und die *Los Angeles Times*, die via *Nexis Uni* nicht zugänglich waren, wurde das Online-Zeitungssarchiv von *Newspapers.com* verwendet. Die Presseerzeugnisse zeigen die Geschichte hinter der Initiierung und der Durchführung der verschiedenen Projekte und Veranstaltungen

243 Ebd., S. 102.

244 Ebd., S. 101f.

245 Ebd., S. 102.

246 Julien Caparo, Interview: Best (1999), in: Sting.com, [https://www.sting.com/news/title/interview-%20BEST%20\(1999\)](https://www.sting.com/news/title/interview-%20BEST%20(1999)), Version vom: 01.10.1999, Zugriff: 08.06.2022.

247 Maxwell T. Boykoff, We Speak for the Trees. Media Reporting on the Environment, in: Annual Review of Environment and Resources, Bd. 34 (2009), S. 431–457, hier: S. 444.

248 Boykoff, Who Speaks for Climate?, S. 2f.

auf, zeichnen die damit verbundenen Auseinandersetzungen nach und lassen in Form von Zitaten und Interviews direkte Rückschlüsse auf (sprachliche) Wirklichkeitskonstruktionen im Rahmen dieser Prozesse zu. Darüber hinaus wurden insbesondere für das 21. Jahrhundert auch Podcasts und Videos für die Untersuchungen miteinbezogen, die entweder auf den Webseiten der entsprechenden Fernsehstationen und Produzent*innen oder auf der Videoplattform *Youtube* zugänglich sind. Dieses Interesse an audiovisuellen Quellen entspringt aus diskurshistorischer Sicht nicht nur dem »iconic turn«, sondern auch der von Fischer-Lichte formulierten Erkenntnis, dass symbolische Handlungen jene Wirklichkeit, auf die sie verweisen, überhaupt erst hervorbringen.²⁴⁹ Die Untersuchung vergangener performativer Akte setzt damit die Verfügbarkeit audiovisueller Quellen voraus, wobei für das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Studie allen voran Mitschnitte und Aufnahmen von Konzertauftritten von Bedeutung sind. Da solche zu den Benefizkonzerten zugunsten des Walden Woods Project und der Rainforest Foundation nur unzureichend oder gar nicht vorhanden waren, beschränken sich die entsprechenden Analyseschritte hauptsächlich auf Live Earth.

Ein für die Untersuchungen zum Walden Woods Project bedeutendes Werk stellte der Sammelband *Heaven Is under Our Feet* dar, der 1991 durch Don Henley und den Musikkritiker Dave Marsh herausgegeben wurde. Das Buch beinhaltet ein Vorwort des ehemaligen US-Präsidenten Jimmy Carter, eine Einleitung von Henley sowie insgesamt 66 Beiträge von Autor*innen, Musiker*innen, Politiker*innen und Schauspieler*innen wie Michael Kennedy, John Kerry, Bette Midler, Jack Nicholson, Robert Redford und Sting zum Thema Umweltschutz.²⁵⁰ Vor allem der Beitrag Henleys erwies sich für die Einordnung seiner umweltpolitischen Interessen und das Herausarbeiten des Einflusses, den das Werk Henry David Thoreaus auf diese Interessen und auf seine Biografie im Allgemeinen ausübte, als wertvolle Quelle.

Als ebenso nützlich entpuppte sich das durch Sting und den Filmemacher Jean-Pierre Dutilleux geschriebene und publizierte Buch *Jungle Stories. The Fight for the Amazon* aus dem Jahr 1989. Sting schrieb von den insgesamt sieben Beiträgen im Buch die Einleitung, eine Schilderung zu den Anfängen seines Engagements sowie einen Bericht zu seinen Eindrücken aus Altamira, wo 1989 ein Kongress der Indigenen des Amazonas-Regenwaldes stattfand, der als Widerstand gegen den geplanten Belo-Monte-Staudamm am Rio Xingu organisiert worden war.²⁵¹ Damit erfüllte *Jungle Stories* im Rahmen der Untersuchungen eine ähnliche Funktion wie *Heaven Is under Our Feet* und erlaubte es, Stings umweltpolitisches Engagement aus seiner persönlichen Perspektive nachvollziehen zu können.

Ein weiterer relevanter Quellenbestand existiert auf der Webseite von Sting. Im Abschnitt »News« findet sich für den Zeitraum von 1977 bis in die Gegenwart eine Zusammenstellung von 2998 Nachrichtenartikeln zu Sting (Stand: 25.09.2023), von denen sich viele auch auf seine aktivistischen Tätigkeiten beziehen.²⁵² Da hier eine gewisse Vorse-

²⁴⁹ Fischer-Lichte, Performativität, S. 44.

²⁵⁰ Don Henley/Dave Marsh (Hg.), *Heaven Is under Our Feet. A Book for Walden Woods*, Stamford 1991.

²⁵¹ Sting/Jean-Pierre Dutilleux (Hg.), *Jungle Stories. The Fight for the Amazon*, London 1989.

²⁵² Sting.com, News, <https://www.sting.com/news>, Version vom: 10.05.2023, Zugriff: 25.09.2023.

lektion – etwa in Form der Exklusion besonders kritischer Artikel – nicht ausgeschlossen werden kann, wurden für die Untersuchungen ausschliesslich die Berichte aus der Kategorie »Interviews«, in welchen sich Sting auch mit Fragen zu ihm und seinem Projekt gegenüber kritischen Stimmen auseinandersetzen musste, sowie Berichte zu Benefizkonzerten konsultiert. Darüber hinaus lieferten die Webseiten des Walden Woods Project²⁵³ und der Rainforest Foundation²⁵⁴ beziehungsweise des Rainforest Fund²⁵⁵ nützliche Informationen rund um die Gründung und die Tätigkeiten der Projekte.

Unter Berücksichtigung der Aussage Streets, wonach Musiker*innen ihre Musik dazu verwenden können, um ihre politischen Ansichten auszudrücken,²⁵⁶ stellen Songtexte vereinfacht gesagt ein Medium dar, in welchem über ein bestimmtes Thema in einer bestimmten Weise gesprochen wird. Entsprechend bilden sowohl die Songs als Ganzes sowie deren Texte eine nützliche Ressource, um Rückschlüsse auf die Gedankenwelt der einzelnen Musiker*innen zu ziehen und in Anlehnung an Landwehr untersuchen zu können, auf welche Weise über verschiedene Themen gesprochen wird und wie diese allenfalls geframt werden. Ein Abgleich der auf verschiedenen Webseiten verfügbaren Lyrics zu den untersuchten Songs zeigte, dass die Webseiten *AZLyrics*²⁵⁷ und *Genius*²⁵⁸ die adäquatsten Texte aufweisen, weshalb diese für die Untersuchungen verwendet wurden. Um dem performativen Charakter von Songs gerecht werden zu können, wurden via *Youtube* partiell die dazugehörigen Musikvideos für die Analyse miteinbezogen.

1.6 Aufbau der Studie

Wie dargelegt, versucht die vorliegende Studie anhand konkreter Fallbeispiele aufzuzeigen, wie und auf welche Weise Musiker*innen ihre umweltpolitischen Anliegen, Themen und Projekte im politischen Diskurs positionierten und framten sowie mithilfe welcher kommunikativen Handlungen sie den Diskurs möglicherweise auch beeinflussten. In Anlehnung an die Erkenntnis Streets, wonach Musiker*innen ihre öffentliche Präsenz dazu nutzen können, sich für bestimmte Themen einzusetzen, wurden mit Don Henley und Sting zwei prägnante Beispiele zur Gründung eigener Umweltorganisationen ausgewählt, wobei Henleys Walden Woods Project einen lokalen Fokus beinhaltet, während sich Stings Rainforest Foundation zu Beginn ihres Wirkens auf einen überregionalen Kontext konzentrierte und diesen später auf einen globalen ausweitete. In den Kapiteln 3 und 4 wird danach gefragt, welche Motivation Henley und Sting zugrunde lag, die Projekte ins Leben zu rufen, auf welche Weise sie die damit verbundenen Anliegen öffentlich

²⁵³ Vgl. hierzu: www.walden.org.

²⁵⁴ Vgl. hierzu: www.rainforestfoundation.org.

²⁵⁵ Vgl. hierzu: www.rainforestfund.org. Hinweis: Der Rainforest Fund ist die in New York City ansässige Dachorganisation der drei Büros der Rainforest Foundation, die ihre Sitze in Grossbritannien, Norwegen und in den USA haben. Oftmals werden die Begriffe aber selbst von den entsprechenden Akteur*innen synonym verwendet. Im Folgenden wird, wenn nicht explizit auf die Dachorganisation verwiesen wird, daher stets von »Rainforest Foundation« gesprochen.

²⁵⁶ Street, Music and Politics, S. 45f.

²⁵⁷ Vgl. hierzu: www.azlyrics.com.

²⁵⁸ Vgl. hierzu: www.genius.com.

kommuniziert haben, mit welchen Akteur*innen sie hierfür zusammenarbeiteten und auf welche Weise versucht wurde, Spendengelder für die beiden Projekte zu generieren. Zudem wird aufgezeigt, wie andere Akteur*innen auf Walden und den Amazonas-Regenwald Bezug nahmen, wie sie auf die Aktivitäten Henleys und Stings reagierten und wie sie diese rezipierten. In Kapitel 5 folgt eine Auseinandersetzung mit Live Earth, das als Fallbeispiel für die Teilnahme von Musiker*innen an einer umweltpolitischen Aktionsform gedacht wird. Dabei liegt die Konzentration einerseits auf dem Entstehungsprozess von Live Earth sowie auf den öffentlichen und medialen Diskussionen rund um den Klimawandel und um das Event, wobei auch die Rolle von Organisator Al Gore eingehend Beachtung findet. Andererseits wird beleuchtet, inwiefern ausgewählte Musiker*innen und Bands wie Madonna und The Police die Thematik im Rahmen ihrer Performances aufgriffen. Abgeschlossen wird der Hauptteil der Arbeit in Kapitel 6 mit einer Analyse des Œuvres von Neil Young, womit die Studie auch der von Street formulierten Möglichkeit von Musiker*innen, politische Anliegen durch die eigene Musik ausdrücken zu können, gerecht wird. Hierfür wurde das gesamte musikalische Werk Youngs zwischen der Veröffentlichung seines ersten Studioalbums mit dem Titel *Neil Young*²⁵⁹ im Jahr 1969 und des Studioalbums *Barn*²⁶⁰ im Jahr 2021 nach Songs überprüft, die sich in irgendeiner Form der Natur oder dem Umweltschutz widmen. Die aus diesem Screening gewonnenen 31 Songs wurden daraufhin nach thematischen Schwerpunkten untersucht sowie mit dem historischen Kontext und den persönlichen Überzeugungen Youngs in Beziehung gesetzt. Daraus entstand eine für den Aufbau des Kapitels kennzeichnende Unterteilung in insgesamt fünf übergeordnete Themen, anhand welcher sich Youngs umweltpolitische Äusserungen in seiner Musik festmachen lassen.

Zunächst aber folgt in Kapitel 2 ein grober Überblick über die Geschichte der Umweltbewegung in Nordamerika und Europa mit Fokus auf den anglophonen Raum. Mit eingeschlossen sind hier auch essenzielle wissenschaftliche Beiträge zu den Auswirkungen menschlicher Aktivitäten auf die natürliche Umwelt sowie politische Reaktionen auf die Umweltdiskurse im Laufe der Zeit. Die damit einhergehende Einbindung von Reaktionen aus der Musikwelt auf die einzelnen Themen verfolgt das Ziel, die anschliessend ab Kapitel 3 untersuchten Fallbeispiele historisch zu kontextualisieren.

259 Neil Young, *Neil Young*, Reprise 1969.

260 Neil Young and Crazy Horse, *Barn*, Reprise 2021.

