

Aufbrüche aus der Selbstgenügsamkeit. Vom transformativen (Mit-)Wirken klingender Künste

Manuel Rivera

Die Klimakrise als Auftraggeberin

Der Titel meines Beitrags enthält drei Schlüsselbegriffe, von denen zwei, nämlich »Selbstgenügsamkeit« und »Wirken«, gar »Mitwirken«, als Gegensatzpaar bereits die normative Intuition, die Stoßrichtung anzeigen, zu deren Stütze ich meine Argumente heranziehen und versammeln werde. Sie ist die eines Abschieds vom modernen Autonomieparadigma der Künste; von der Vorstellung, dass es die höchste, ja einzige Aufgabe und Auszeichnung einer in »Werken« kulminierenden Kunst sei, qua Schließung von deren je ganz eigener Form ihren Rezipient*innen die staunende Teilhabe an einer »tour de force, Unmögliches möglich zu machen« zu gewähren¹ und ihnen zu zeigen »dass und wie im Bereich des Wirklichen im Hinblick auf das *nur Mögliche* Form zu gewinnen ist«. ² Wird in solchen klassischen Formulierungen Kunst immer als Gegenentwurf, ja als Gegen-Welt zu möglichen »Realien« verstanden und das Sich-Einlassen auf diese als ästhetische »Konzession«, ³ so legt ein post-autonomes Grundverständnis von künstlerischen Praktiken (statt Werken) das Augenmerk gerade auf die Weisen, in welchen sie »prägend in andere Praktiken eingreifen«. ⁴ Dazu gehören interpretative Praktiken kognitiver, perzeptiver, emotionaler und – man denke an Musik und Tanz – auch leiblicher Art; ⁵ es geht aber auch um Praktiken, die selbst der künstlerischen nicht unbedingt nach-, sondern eher vorgeordnet sind wie die Erschließung eines bestimmten Sachzusammenhangs, die Gestaltung einer Wohnstatt oder eines Gebrauchsgegenstandes, oder die Mobilisierung für eine kollektive Angelegenheit. Dabei verliert die ästhetische Funktion ggf. – etwa bei den sich selbst so bezeichnenden »sozial engagierten« Künstler*innen – ihre übergeordnete Bedeutung; ⁶ die Beurteilungskriterien für Kunstwerke vermehren, Qualitäten und Funktionen addieren sich. ⁷ Kunst vermischt sich mit Journalismus, mit Wissenschaft, mit Aktivismus, mit Design.

Anzuerkennen, dass Kunst nicht aufhören muss, Kunst zu sein, wenn sie sich an anderen Auftraggeber*innen als nur sich selbst orientiert und wenn man sie an anderen Funktionen misst als nur der ästhetischen, das ruft nach 200 Jahren Au-

tonomieparadigma Widerstände hervor. Der Totalitätsanspruch dieses Paradigmas wird abwehrend auf seine Kritiker*innen zurückprojiziert, indem man ihnen vorwirft, sie verkennten grundsätzlich den Wert der Künste in der Gesellschaft und würden diese vollständig an die soziale Nützlichkeitskandare nehmen, gar zu einem »Umerziehungscamp« machen wollen.⁸ Diese Abwehr ähnelt jener, die einer im Zuge der Klimakrise sich »transformativ« und transdisziplinär-dialogisch orientierenden Nachhaltigkeitswissenschaft entgegengeschlagen ist.⁹ Vom klassischen Standpunkt einer neugiergetriebenen Wissenschaft aus, die auf Wissenschaft, bzw. dem einer an Material bzw. Form orientierten Kunst, die auf Kunst reagiert, wird die Klimakrise gern als Anregerin für weitere »gute« Kunst oder Wissenschaft akzeptiert, aber eben nicht als Auftraggeberin.

Dabei ist die Schwerpunktverschiebung, von der die Rede war, in den meisten Fällen keineswegs total. Und auch im Fall der Klimakrise darf die postautonom verstandene Tendenz, in ihrem Bezug und in ihrem Auftrag zu handeln, Raum lassen für eine Selbstbezüglichkeit – wenn auch nicht Selbstgenügsamkeit – der Künste, der ich unter der Bezeichnung »Nachhaltigkeit in Kunst« gegen Ende dieses Beitrags zumindest kurz meine Reverenz erweisen werde. Aber diese Selbstbezüglichkeit, um die herum in der fossilen Moderne nach und nach ganze Systeme des Sponsoring und der Subventionierung von Produktion und Ausbildung errichtet worden sind (nicht nur der künstlerischen natürlich, sondern auch der auf sie reagierenden kultur- und geisteswissenschaftlichen); ganze Netzwerke von Exzellenzwettbewerben, Messen und Festivals, von Jurys, Feuilletons, Festivals, Residencies usw.: diese Kunst um der Kunst bzw. um des möglichen Wirkens auf Einzelne und durch Einzelne willen bleibt, *von den Problemen und Aufgaben einer Nachhaltigkeitstransformation aus betrachtet*, dann doch eher ein – und sei's auch geliebtes – Residuum. Die Frage, welche innerästhetischen Funktionsentwicklungen ein Reagieren der Künste auf ökologische Notlagen ermögliche, wird eine unter mehreren, und nicht zur vordringlichsten.

Erfordernisse der Nachhaltigkeitstransformation

Bevor ich zu konzipieren versuche, inwieweit eine selbstbewusste und hoffentlich auch selbstbestimmte Re-Funktionalisierung von künstlerischen Herangehensweisen, von künstlerischem Handwerk und künstlerisch codierten Räumen in gesellschaftlichen Nachhaltigkeitstransformationen wirksam werden und dabei mit anderen gesellschaftlichen Kräften zusammenwirken kann, ist es angezeigt, das dritte Schlüsselwort des Titels, das »Transformative« selbst also, im Sinne einer Arbeitsdefinition zu bestimmen. Dabei ist das erste Definiens eben jenes der Selbstbestimmtheit: Gesellschaftlicher Wandel, der nicht von größeren sozialen Gruppierungen als selbstgemacht, also selbstgewünscht und zumindest teilweise

selbstgesteuert begriffen oder vorgestellt werden kann, der bleibt eben das: ein quasi naturwüchsig erlebter Wandel; ein Zusammenhang von Geschehnissen, aber nicht von Taten; ein Prozess, aber kein Projekt. Die sozialökologische Transformation müssen wir uns, soll sie uns nicht als Katastrophe oder Heilsgeschehen entgegentreten,¹⁰ immer wieder auch als Projekt vorstellen können, oder besser: als Zusammenhang zwar teils konkurrierender, aber miteinander verwandter Projekte.¹¹ Dieses erste Definiens impliziert also *Handlungsfähigkeit* – Agency – und zwar durchaus erst einmal die intentional gerichtete Handlungsfähigkeit von *Menschen* in ihrer Gesellschaft, nicht die von Intentionen entkoppelte Agency des Neuen Materialismus, die zwischen natürlichen, technischen und menschlichen Aktanten fluktuiert und diffundiert.¹²

Die zweite Bestimmung der Nachhaltigkeitstransformation liegt in ihrer Grundsätzlichkeit, ihrem allumgreifenden Charakter. Selbst wenn man sich – was ich wie viele andere für unzulässig halte, was jedoch gerade im politischen Raum als Paradigma ökologischer Modernisierung genauso interpretiert und verfochten wird – bei der Bestimmung des für Nachhaltige Entwicklung Notwendigen auf die Dekarbonisierung der Produktionsprozesse beschränkte, wäre man bereits im Bereich eines ungeheuer tiefgreifenden gesellschaftlichen Strukturwandels. Transformation ist per definitionem *Umbau von Strukturen*; Gesellschaft ist danach nicht mehr als dieselbe vorzustellen. Insofern wir dieses Definiens nicht als ein rein technisches und auch nicht als ein bloß ökonomisches uns erschließen, sondern auch als ein politisches und kulturelles, also als Umbau unserer Normen und Routinen des Zusammenlebens und der Welterschließung, wird klar, dass daraus auch Aufgaben folgen für jene Teile der Kultur, die, wie die Künste, an symbolischen Strukturen der gesellschaftlichen Selbstrepräsentation mitwirken.

Drittens schließlich muss – und dieses Kriterium steht natürlich in einer paradoxen und ungemütlichen, ja furchtbaren Spannung zu dem der Grundsätzlichkeit – die sozialökologische Transformation, soll sie innerhalb planetarer Leitplanken sich vollziehen,¹³ als schnelle und *kurzfristige* begriffen werden. Jeder Beitrag, der zu dieser Transformation geleistet werden soll, muss daraufhin befragt werden, inwieweit er lokal umsetzbare, regional skalierbare und/oder global variierbare Angebote dafür macht bzw. Vorstellungen dazu entwickeln hilft, wie heute und demnächst achteinhalb bis zehn Milliarden Menschen sich gesund ernähren, wie sie in Würde wohnen, sich freizügig bewegen, angemessen informieren, attraktiv kleiden können usf., ohne dass sie damit die Wüstenbildung vorantreiben, das Leben unter Wasser im Wortsinn ersticken, das sechste Massensterben vollenden oder uns in eine sogenannte Heizeit hineinmanövrieren – denn mit all dem würden sie für sich selbst und ihre Nachkommen die Erfüllung besagter Bedürfnisse auf Dauer vereiteln.¹⁴ Noch genauer und aktueller ausgedrückt: Es gilt Beiträge dazu zu leisten und Vorstellungen dazu zu entwickeln, wie diese beispielhaft hier genannten Verletzungen erdsystemischer Risikogrenzen nicht sosehr vermieden werden können – denn

dafür ist es zu spät –, sondern wie sie gemeinschaftlich abgebremst und abgemildert werden können und wie sich möglichst viele Menschen, und vor allem auch die verwundbarsten und ärmsten, an jene Folgen der planetaren Krise anpassen können, die bereits nicht mehr reversibel sind. Und jedes Jahr, ja jeder Monat, der dabei nicht genutzt wird, macht – Stichwort Kurzfristigkeit – die Gesamtlage deutlich schlimmer und die ja bereits anlaufenden Transformationen – als selbstbestimmte Projekte – deutlich schwieriger.

Meines Erachtens orientieren sich künstlerische Beiträge zur Ökologie, oder zur Sozialökologie, bisher am häufigsten an dem zweitgenannten Kriterium, jenem der Grundsätzlichkeit – insofern nämlich als die Künste seit jeher die Moderne, inklusive ihrer Entfremdungserscheinungen und Naturvergessenheit, kritisiert, bezweifelt, beklagt, selbst bei Einverstandensein aber reflektiert und bewusster gemacht haben. Oft genug haben sie diese Art kritischer Distanz auf Formeln beschädigter intersubjektiver Beziehungen oder brachliegender Potenziale des Einzelnen gebracht, auf die Pointe der Verletzung des Menschen – und ggf. auch seiner nicht-menschlichen Verwandten – durch die verwaltete, beschleunigte, kommerzialisierte Massengesellschaft. Sie haben Sensibilitäten reklamiert, die von den Macher*innen, von den Tüchtigen und Mitgestaltenden der Moderne entweder belächelt, verächtlich gemacht oder aber in Sonntagsreden überschwänglich anerkannt wurden. Gelegentlich haben sie Gegenbilder und -klänge entwickelt, die, in ihren eher konservativen Varianten, eine widersprüchliche Rolle spielten bei der Mobilisierung gegenmoderner Bewegungen – wir denken unwillkürlich an Richard Wagner und gewisse Positionen der Spät- und Neuromantik; wir denken an die organismus- und harmonieorientierte Metaphorik der Lebensphilosophie; wir denken an Ludwig Klages' Rede zu »Mensch und Erde« vor den Jugendbünden 1913 auf dem Hohen Meißner, in der er die von Industrialisierung und Expansionismus gefährdeten Landschaften als »im Tönesturm des Planeten unentbehrliche Akkorde« bezeichnete.¹⁵

Ob ein im Schatten des egalitaristisch und internationalistisch orientierten Nachhaltigkeitsdiskurses¹⁶ fortexistierender, tendenziell faschistoider Öko-Autoritarismus, für dessen Ausformung und Begründung so unterschiedliche Denker wie Alwin Seifert, Garrett Hardin¹⁷ oder Hans-Peter Siefert¹⁸ herangezogen werden können, in den nächsten Jahren und Jahrzehnten in die Lage kommen wird, sich künstlerisch geformter Bilder und Klänge zu bedienen, ist zwar kein zentraler Gegenstand dieses Beitrags, bleibt aber eine relevante Frage in Anbetracht dessen, dass auch zu ganz anderen Transformationen als solchen, die am Leitbild Nachhaltiger Entwicklung orientiert sind, von gesellschaftlichen Akteur*innen Beiträge geleistet werden können. Diese Möglichkeit ist darin begründet, dass eine bloße Sensibilität und ein wachsendes Verständnis für Naturphänomene und -zusammenhänge, auf die das Verhältnis von »Kunst und Ökologie« gelegentlich reduziert wird, für sich genommen anti-egalitaristische, ja anti-humanistische Reaktions-

formen keineswegs ausschließt. Politisch hat Carl Amery einst den Kern solcher Reaktionsformen auf den kritischen Begriff der »Hitler-Formel« gebracht. Diese Formel enthielte ein Bekenntnis zur Geschichte als Naturgeschichte, zweitens die Feststellung, dass es nicht für alle reicht, und drittens die politische Übernahme der Verantwortung dafür, wer an den knapper werdenden Ressourcen beteiligt werden kann – und wer nicht.¹⁹

Klangkonsum und spätmoderne Gesellschaft

Zurück zu den Künsten. In ihren insgesamt wohl dominierenden emanzipatorischen Varianten haben diese sich mit ihren Gegenbildern, -geschichten und -klängen immer wieder auch auf die Seite der Konsumgesellschaft geschlagen; insofern nämlich, als sie die Befreiung der Menschen von Zwängen im Sinne dessen zu artikulieren halfen, was Hartmut Rosa als die »systematische Vergrößerung der individuellen und kulturellen Weltreichweite« bezeichnet.²⁰ Dass der – wie vieles im Rock – besonders autonom sich gebärdende Queen-Song *I Want to Break Free* von Hyundai für eine Autowerbung verwendet werden konnte, ohne dabei den Impuls des Songs allzu sehr zu verbiegen, sei als besonders krudes und sinnfälliges Beispiel hier nur am Rande erwähnt.²¹ Auch wenn die jugendhaften Auf- und Durchbruchs-Gebärden der Rockmusik, die zugegebenermaßen gerade im Schaffen von Queen nicht nur weidlich variiert, sondern auch ironisiert und verfremdet werden, nicht auf ihr weltverbrauchendes Moment reduziert werden sollten: Ganz abschütteln können sie es nicht. Melissa Etheridge etwa hat darüber in und mit dem Song *I Need to Wake Up*, einem postautonomen Stück klimaaktivistischer Gebrauchsmusik, paradoxe Rechenschaft abgelegt.²²

In der autonomen »klassischen« Musik des 20. Jahrhunderts wiederum fallen im Rückblick die – neben gegenläufigen Reduktionismen – sich überschlagenden Tendenzen zu klanglicher Expansion und Überwältigung auf, zur Einbeziehung immer weiterer, später zunehmend elektronisch produzierter Klänge und imitierter Geräusche. In ihren spätromantischen Ursprüngen hatten sie wohl eine Affinität zum Imperialismus, jedenfalls zum Globalisierungsschub der Epoche, und selbst wo sie einem aus gewissen Werken der Nachkriegszeit, etwa denen von Bernd-Alois Zimmermann, als unmissverständlich bedrohlich und zerstörerisch entgegenschallen, bewahren sie etwas von jener expansiv-triumphalen Qualität. Ich erinnere mich noch gut an meine Verdutztheit als junger Konzerthörer, als mir bei der Erstbegegnung mit Edgar Varèses *Amériques* gewisse eruptive, mit Schlagwerk durchsetzte Momente, die ich beim Auftritt der Klytämnestra in Strauss' *Elektra* noch klar als objektivierende Zeichnung eines Zustandes von Hatz und Folter interpretieren konnte, in mächtig gesteigerter und ausdifferenzierter Form als Affirmation »neuer Welten auf der Erde, im Himmel und im Geist der Menschen« entgegenkamen.²³ Allzu

kurz erschien mir der Schritt von der archaischen Imago des Mykenischen Palastes als Zentrum von Unterdrückung zur anarchischen der New Yorker Soundscape als Zentrum von Kreativität. Und dabei war mir noch nicht einmal bewusst, wie stark Varèses in den *Amériques* noch unterschwellige Verräumlichungsambitionen sich in späteren Werken von ihm ganz handfest mit einer Affirmation von Magnettontechnik und Betonbau verbinden sollten.²⁴

Den widersprüchlichen Allianzen systematisch nachzugehen, welche die auf breitere Publika angelegten Musiken und Aufführungspraktiken fast aller Genres eingegangen sind zwischen höchster Verinnerlichung und breitenwirksamstem Ritualismus, zwischen Pantheismus und Individualismus (auch und gerade im Gesang),²⁵ zwischen kulinarischem und distanzierendem Klangerlebnis, zwischen dem Gestus der Rebellin und dem der Eroberin (usf.), überstiege meine fachlichen Kapazitäten und würde zu weit vom Thema wegführen. Beispiele, die mir spontan in den Sinn kommen und die das Gemeinte hinreichend illustrieren mögen, reichen von Wendy Carlos' Filmmusiken für Stanley Kubrick bis hin zu Björks biophilen Megaspektakeln, von den öffentlichkeitswirksamen »Life-to-the-Max«-Exzessen zahlloser kurz- oder langlebiger Rock- und Pop-Stars bis hin zu Claudio Abbados sommerlicher Aufführung von Mahlers Dritter in der Waldbühne der Kulturhauptstadt Westberlin, mit aus dem Wald herüberschallenden Posthorn und Jessye Normans Zugabe des »O Mensch, gib acht!« unter tausenden spontan entzündeten Feuerzeuglichtern.²⁶ Die mediale Allverfügbarkeit von Musik zumal ermöglicht uns Individuen eine paradoxe Art kollektiver Befreiung: »We draw close while being, more compactly, ourselves.«²⁷ Als »Opium des guten Bürgers«²⁸ wird uns, potenziell, eine permanente Überschreitung und Überbietung von Logos und Gesellschaft gewährt, die Durchdringung unseres Alltags mit begriffsloser Selbst- und Welterkenntnis durch eine »allgemeine Sprache, deren Deutlichkeit die der anschaulichen Welt selbst übertrifft«.²⁹

Ein solcher kollektiv-individueller, auf Selbstverfeinerung kalibrierter Gebrauch von Musik passt gerade in der ökologischen Krise auf verstörende Weise zur These der älteren Kritischen Theorie, die zur Selbstbehauptung des Einzelnen und des Kollektivs notwendige Vernunft schlage in der spätmodernen Gesellschaft um in eine Art regressive Verwilderung oder, um es mit einer noch berühmteren Formel Adornos zu sagen, Naturbeherrschung werde zu Naturverfallenheit.³⁰ Denn hat nicht die jederzeit und für jedes Individuum maßgeschneidert vorhandene Musik in der Moderne jene Natur, mit der vor allem die Städter*innen auf diesem Planeten in keinerlei direktem produktivem Austausch mehr stehen und der sie durch stadtfüchtige Einfamilienhäuser, die mittlerweile instagrammisierten Ideale des Einsame-Insel- und Bergspitzen-Tourismus und ja, auch durch (ggf. musikalische) Happenings und Festivals auf dem Lande ihre urbanen Lebensstile nur umso unbarmherziger und ineffizienter aufzwingen, hat also Musik nicht das, was noch die Haydn'schen *Jahreszeiten* bei den meisten ihrer Uraufführungshörer*innen voraussetzen durften,

nämlich alltägliche und reale Naturerfahrung, mittlerweile geradezu *ersetzt*.³¹ Die musikalische »Geste des Ausgreifens« jedenfalls, von welcher der Komponist Sandeep Bhagwati spricht, hat in der ökologischen Krise und in den 120 Jahren, die seit der berühmten Bemerkung Gustav Mahlers zu Bruno Walter, die Alpen in seiner Dritten Symphonie »schon wegkomponiert« zu haben, vergangen sind, viel von ihrer Unschuld verloren.³²

Nachhaltigkeit »durch« Kunst: Prozessbezüge

Von genuin politisch-aktivistischen Selbstfunktionalisierungen abgesehen, waren der Bezugspunkt der Künste in der Moderne immer wieder die Affinitäten und vor allem die Gegensätze der Einzelnen zur Gesellschaft, die Differenzen zwischen kollektiver und individueller Norm, zwischen gültigem Schema und Bruch mit ihm. Insofern jene Teilöffentlichkeit, die wir die kulturelle nennen und die auf die Distribution und Rezeption von Kunst spezialisiert ist, diese Differenzen zwischen Individuum und Gesellschaft durchs Augen- und Ohrenmerk auf die Form der Darstellung, das eigentliche Medium von Kunst also, verhandelt,³³ gerät sie bereits in einen Gegensatz zu dem, was ich eingangs als kurzfristige Aufgaben der Transformation bezeichnet habe. Einer Nachhaltigkeitstransformation ist es ja nicht primär um die Form der Darstellung, sondern um das Dargestellte zu tun, und nicht um die Anpassung des Einzelnen an oder seinen Widerstand gegen die Gesellschaft, sondern um die Anpassungsfähigkeit der Gesellschaft als Ganze an die Grenzen des Erdsystems – und dann natürlich auch darum, wie es innergesellschaftlich gerecht dabei zugehen könne.³⁴ Noch anders ausgedrückt: Es geht darum, wo in dem brennenden Haus, als das Greta Thunberg in Davos unseren Planeten bezeichnet hat, als Nächstes und am effektivsten zu löschen sei, zu wessen Nutzen, auf wessen Kosten, mit welcher Erfolgswahrscheinlichkeit, mit welchen – meist nur wissenschaftlich zu fassenden – Unsicherheiten.

Dieser wissenschaftlich-politische Komplex eines Jetzt-sofort-handeln-Müssens in dem Bewusstsein, gleichzeitig in Erdsystem und Tiefenzeit einzugreifen, steht natürlich unter der Maßgabe des Findens von Handlungsroutrinen, die das Problem einerseits nie ganz erledigen können und die beim nächsten Übersprung der Flamme ggf. angepasst werden müssen – insofern gilt die Metapher des Löschens wiederum nur *cum grano salis*. Aber sie bezeichnet doch recht treffend das Erfordernis, dass Künstler*innen ein Pathos der Distanz zur Gesellschaft, also zum Haus der Metapher, entweder gar nicht erst aufkommen lassen oder, wo sie in ihm sich eingerichtet haben, sich bemühen es abzustreifen. Dieses Abstreifen war bereits vor über einem halben Jahrhundert der Hauptimpuls von Happening und Fluxus, und insofern etwa Klangperformances sich dieser Traditionslinie verdanken und andere gemeinschaftlich-gesellschaftliche Beziehungen nicht nur

zwischen Raum und Einzelnen, sondern innerhalb von Gruppen stiften wollen, sind sie für das, was ich hier als Nachhaltigkeitsbeiträge »durch Kunst« bezeichnen will, zumindest formal gesehen geradezu vorbildlich. Anders sieht das etwa in der klassischen Orchestermusikpraxis aus, wo die ökologische Krise oft als Moment der Selbstbestätigung genutzt wird. Klassische Musiker*innen blenden dann ihren angeblichen Abstand zum schnelllebigen Konsumismus der Massengesellschaft, ihr Arbeiten an der Bewahrung sogenannter Ewigkeitswerte³⁵ und die Behauptung der Naturnähe der von ihnen gepflegten Musik so ineinander, dass am Ende sie selbst, qua Arbeit am kulturellen Erbe, schon immer nichts anderes gewesen sind als »nachhaltig«.³⁶

Indessen geht es bei kurzfristigen Beiträgen zur sozialökologischen Transformation nicht nur um eine Verringerung des Abstandes zur Gesellschaft an sich,³⁷ sondern spezifischer darum, dass Künstler*innen sich zusammen mit anderen Akteur*innen in tagesaktuelles Nachhaltigkeitshandeln mit einklinken. Das kann, beispielhaft gesprochen, von der Ausgestaltung einer Extinction-Rebellion-Aktion über das Finden nächster strategischer Schritte für eine stadtgrünorientierte Bürgerinitiative bis hin zu Beteiligungsprozessen für eine regionale Strategie zum Umgang mit schwindenden Wasserressourcen reichen, von der Gründung einer ländlichen Windenergiegenossenschaft über die gemeinsame Arbeit in der solidarischen Landwirtschaft bis hin zur Organisation eines Kreisverbands in einer Partei, die es mit dem Klimaschutz noch oder wieder ernst meinen könnte. Eine solche Logik der Prozessteilhabe umfasst das Sich-Einbringen in sozialökologische Debatten per Leserbrief, eine Ansprache vor dem Konzert oder einen Programmheftbeitrag genauso wie die pädagogische, politische und ökologische Mitarbeit dort, wo sie vor Ort wirklich gebraucht wird, sei es im Potsdamer Stadtteil Drewitz, bei den Wiener Festwochen oder auf der fernen Insel Madagaskar.³⁸

Die eben genannten Beispiele sind bewusst heterogen gewählt; einige davon provozieren möglicherweise die befremdete Frage, was dies mit Kunst zu tun habe, während bei anderen, je nach Informationsstand und Traditionsbezug, diese Frage geklärt scheint. Tatsächlich sind bei allen diesen Formen der kollektiven Nachhaltigkeitsaktion Künstler*innen bereits heute dabei, teils als privatim Engagierte, teils indem sie in institutionelle Partnerschaften hineingehen. Dabei müssen sie meist ein Stück künstlerischer Autonomie aufgeben, gewinnen aber auch Handlungsmacht hinzu. Kulturarbeiter*innen und Partizipationsunternehmer*innen können sich nicht im gleichen Sinne auf ihren Status als Autor*innen berufen, können nicht im gleichen Sinne auf einer Schließung der künstlerischen Form insistieren wie jene, die ihr »Werk« einem Publikum gegenüberstellen. Wie beim Design wird die Frage danach, was künstlerisch gut und gelungen sei, hier weniger von Produzent*innen und Rezipient*innen gestellt und beantwortet als vielmehr von Co-Produzent*innen und Nutzer*innen, genauer gesagt: gemeinsam von all jenen, die an den Stadtentwicklungs-, Deliberations- oder Aufforstungsprozessen,

deren Teilmoment dann *auch* Kunst ist, beteiligt sind. Die Kunst übernimmt »Ansprüche anderer Bereiche« und wird an ihnen mit gemessen; sie kann aber auch »in dem Maß, indem sie sich an anderen Disziplinen orientiert, diese enger an sich binden«. ³⁹

Es ist diese seit etwa zwei Jahrzehnten immer stärker in Gang gekommene Neu-entdeckung der Künste als Teilmomente und Katalysatoren von gesellschaftlichen Prozessen, deren Anwendung auf Nachhaltigkeitstransformationen ich vorgeschlagen habe als »Nachhaltigkeit *durch* Kunst« zu bezeichnen. ⁴⁰ Sie bezeichnet den für kurzfristige Handlungsfähigkeit in der Transformation sicher wesentlichen Aspekt der selbstbestimmten Re-Funktionalisierung von Kunst. Obwohl ihre Traditionsstränge vielfältig sind und teils weit zurückreichen, war doch vielleicht die Verleihung des Turner Prize 2015 an das Architektenkollektiv *Assemble* eine Art Fanal dafür, dass, über drei Jahrzehnte nach Beuys' 7000 *Eichen* bei der documenta 7, diese Art von künstlerischer Mit-Gestaltung es sowohl in die Breite als auch an die Spitze geschafft hat. *Assemble* hatten mit dem Projekt *Granby Four Streets* in Liverpool etwas betrieben, was man nüchtern als die partizipative Revitalisierung eines marginalisierten Stadtteils unter Einbezug kunsthandwerklicher Nach- und Zwischennutzungen von Leerstand bezeichnen kann. ⁴¹ Dass sie für die Gestaltung dieses Prozesses als »Künstler*innen« ausgezeichnet wurden, wurde von *Assemble* zunächst mit Erstaunen und sogar Verwirrung zur Kenntnis genommen. Es zeigt, dass wir für eine transformative Kunst nicht unbedingt (nur) jene brauchen, deren Selbstverständnis sich im Sinne tradierter Kunsthochschulstudiengänge spezialisiert und verfestigt hat, sondern schlicht jene, deren Stärken in spielerischer Kombinatorik, einem frischen und ggf. auch fremden Blick auf den eingespielten Kontext sowie darin liegen, Atmosphären des Miteinander verändern und gestalten zu können.

Die Befürchtung, künstlerische Beiträge verkämen in solchen Prozessen zur austauschbaren Animation oder Illustration, ist zwar prinzipiell nicht von der Hand zu weisen, scheint mir aber im Einzelfall nicht stärker begründet als der Verdacht, Symphonie x hätte zum Zwecke der Abendunterhaltung eigentlich genauso gut mit Konzert y kombiniert werden können wie mit Liederzyklus z, oder man hätte zu einer bestimmten Feierstunde genauso gut Rilke rezitieren können wie Ingeborg Bachmann. Die Funktionen der Künste sind immer, auch in ihren sogenannten autonomen Varianten, mehrfach bestimmt, und radikal verabschieden muss man sich wohl, in Judith Siegmunds Worten, »von dem Gedanken, Künste müssten immer kritisch sein, indem sie gesellschaftlich Funktionales in Frage stellen; dieser Anspruch einer kritischen Reflexivität der Künste wird zu einem Anspruch unter anderen«. ⁴² Das künstlerische Arbeiten *in situ* und *in tune* mit den konkreten Erfordernissen eines sozialen Ortes ⁴³ kann sogar Herausforderungen an den produktiven Umgang mit der eigenen Expertise und an ihr experimentelles

Überschreiten stellen, die sich hinter innerkünstlerischen Herausforderungen durch Tradition und Innovation nicht zu verstecken brauchen.

Was ein ökologisch sensibles Musizieren betrifft, denke man etwa an die ortsangepasste Arbeitsweise der Klangkünstlerin Sabine Vogel und ihre Kontaktaufnahme zu »more-than-human communities«. ⁴⁴ Man denke aber auch an das, was Bernhard König anhand eigener zwar hier nicht klima-, aber eben unmittelbar prozess- und praxisbezogener Erfahrungen beim Komponieren im Hospiz beschreibt: das Aushören von verschiedenen Modi der Stille im Einklang mit dem Schlafrhythmus einer Patientin, das Entwickeln einer individuellen Sterbemusik im Medium des persönlichen Gesprächs, die Aufführung nicht wiederholbarer, dafür aber existenziell umso bedeutsamerer Konzerte für die letzten Tage eines Menschen. König spricht hier von der Erfahrung einer »anderen Schönheit«, einer Kunstschönheit, die im Leben situiert ist und sich diesem nicht außeralltäglich gegenüberstellt. ⁴⁵ Solche praktischen Grenzgänge können dann wiederum auf traditionelle Formate des Kunstgenusses produktiv zurückwirken; beim erwähnten Thema Sterbebegleitung denke ich hier spontan an das atemberaubende polystilistische Musiktheater, das Fabrizio Cassol und Alain Platel 2017 mit *Requiem pour L.* geschaffen haben und das wie die Requiens noch zu Mozarts Zeit tatsächlich einer realen Person als Totenfeier diene, wenn auch nur als dokumentarische.

Nachhaltigkeit »mit« Kunst: Wissenszirkulation

Ich habe im Zusammenhang mit Beiträgen zur Transformation durch realweltliche Prozessbegleitungen und -katalysen gesprochen von einer möglichen Nachhaltigkeit »durch« Kunst. Vieles im vorliegenden Band indes wird eher dem zu subsumieren sein, was ich idealtypisch als »Nachhaltigkeit mit Kunst« bezeichne. Die Funktionen von Kunst sind hierbei nicht sosehr katalytischer als vielmehr kognitiv-explorativer Art. Ihr Bezugspunkt ist weniger das Handeln-Können als das Wissen, weniger die Aktion als die Kontemplation. Ein Urbild dieses Verhältnisses, das genuin eines von Kunst und Wissenschaft ist, findet sich vielleicht in dem seit der Renaissance tradierten Verhältnis der Malerei, oder genauer gesagt: des Zeichnens, zu Disziplinen wie Anatomie und Botanik. Denkt man an tonmalersche Elemente in der abendländischen Tradition – in dieser seit jeher übrigens umstritten als zu illustrativ, zu vulgär usf. ⁴⁶ – so fällt auf, dass sie eines konkret kooperativen, symbiotischen Charakters entraten; Ornithologen haben das Andante aus Beethovens *Pastorale* oder Messiaens *Catalogue des Oiseaux* als Echo ihrer Expertise vielleicht genossen, es zur Anwendung, gar Weiterentwicklung dieser Expertise aber nicht *gebraucht*. Dass der Natur-explorierende Impuls gerade in den Dimensionen von Klang und Rhythmus zu musikalischen Innovationen Anlass gegeben hat, die wir als Konzertpublikum noch heute eher verfehlen denn verstehen, wenn wir uns an die

Titel oder das sogenannte Programm der Stücke klammern, steht auf einem anderen Blatt. Von Debussys *La Mer* lernen wir ja nichts über das wirkliche Meer und seine Strömungen, dafür aber viel über subtile Verunsicherungen z.B. durch auskomponierte Agogik und metrische Überlagerungen;⁴⁷ von Strauss' *Alpensinfonie* nichts über das Gebirge, dafür aber über die körperlichen Dimensionen von Klang.⁴⁸ Zeitgenössische Komponist*innen haben daraus, dass Musik uns weniger über objektivierbare Parameter eines bestimmten Phänomens etwas lehrt als über unsere eigenen Wahrnehmungsmöglichkeiten, Konsequenzen gezogen, die trotz programmatischem Titel an konventionelle Tonmalerei schon längst nicht mehr denken lassen, wie etwa Hans Abrahamsen in seiner Kammermusik *Schnee*.

Damit aber wären wir in das Gebiet einer autonomen, selbstbezüglichen Ästhetik zurückgekehrt. Als wichtiges Residuum in der Transformation habe ich die ihr entsprechende »Nachhaltigkeit in Kunst« ganz am Anfang dieses Vortrages schon einmal miterwähnt, sehe ihre Bedeutung jedoch eher in Beiträgen zu einem *langfristigen* Kulturwandel und damit als Botschaften an – und Ressourcen für – eine Zukunft, in der wir hoffentlich einige der schlimmsten Folgen der planetaren Krise werden abgewendet haben können. Unmittelbar intrinsische oder gar instrumentelle Beziehungen zum Wissen, etwa der Ökologie, Hydrologie oder Atmosphärenwissenschaften – all jener Disziplinen also, die für das aktuelle Navigieren durch die planetare Krise wesentlich sind –, finden sich darin jedoch nicht. Diese Beziehungen wurden eher durch die »musique concrète« und ihre zahlreichen Nachfolger eröffnet; also z.B. durch den direkten Einbezug realweltlicher Geräusche und Klangproportionen in das künstlerische Gestalten. Analog zu einer bildnerisch orientierten Natur-Kunst, die quasi Landschaften selbst inszenieren und zu einer intensivierte Raumerfahrung beitragen will, laden akustische Erkundungen und Verarbeitungen von Soundscapes zum genaueren Hinhören ein – nicht in uns selbst hinein, wie sonst bei Musik, sondern auf die komplexe akustische Wirklichkeit der sozioökologischen Phänomene.⁴⁹ Es ist dabei eine zunächst empirisch offene Frage, wie sehr dieses explorative und integrative Hinhören von Klangkünstler*innen Phänomene auf eine Weise zu kartieren oder strukturieren hilft, die sich Wissenschaftler*innen ihrerseits wiederum konkret zunutze machen können – so wie das Zeichnen und Fotografie tun und taten. Und umgekehrt, ob die Erkenntnisse, etwa der Ökoakustik, über Klangeigenschaften der sich verändernden Landschaften von ihrer Übersetzung in künstlerische Installationen tatsächlich im Sinne einer erweiterten Wissenschaftskommunikation profitieren. Das *Potenzial* einer solchen gegenseitigen »Instrumentalisierung« von Kunst und Wissenschaft jedenfalls liegt an dieser Stelle auf der Hand.

Auch wenn ich im Sinne der notwendigen aktuellen Arbeit an transformativen Projekten einer prozesskatalytischen »Nachhaltigkeit durch Kunst« im Zweifel immer den Vorrang geben würde aus dem einfachen Grunde, weil die Dinge so, wie sie sind, ganz und gar nicht bleiben können, und weil die Welt unsere kollektiven Verän-

derungsanstrengungen braucht, muss sie durch eine »Nachhaltigkeit mit Kunst«, eine wissensbezogene Funktion der Künste in der Nachhaltigkeitstransformation also, unbedingt ergänzt werden. Das hat unter anderem mit dem globalen und komplexen Charakter der Veränderungen zu tun, um die es geht. Lokal-regionales Nachhaltigkeitsengagement, wie ich es vorhin exemplarisch ausbuchstabierte, ist immer auch in Gefahr, sich selbst zu genügen: Stadtbegrünung und Dorfvitalisierung als richtiges Leben im falschen. Nachhaltige Entwicklung aber ist entweder global oder gar nicht. Schon die Bedeutung des Booms der erneuerbaren Energien in Deutschland seit den Nullerjahren z.B., eine der am klarsten positiven Entwicklungen der letzten Jahrzehnte, lag nicht etwa in der drastischen Veränderung des Strommixes in Deutschland selbst, sondern in den klima- und entwicklungspolitischen Skaleneffekten dieses Booms – also darin, dass sich die Stromgestehungskosten aus Erneuerbaren in derselben Zeit *weltweit* halbierten. Ein entsprechendes Mitdenken des Globalen, ein spekulatives Antizipieren und anschließendes Nachverfolgen der möglichen Vorbild- und Nebenwirkungen des eigenen Tuns, ein Immerwieder-neu-Vergleichen der Beschaffenheit und Reichweite verschiedener transformativer Beiträge über die Tellerränder nationaler Öffentlichkeiten hinweg – sie sind das intellektuelle Korrektiv einer verkürzt problemfokussierten psychischen Bewältigung der Klimakrise, bei der wir irrigerweise meinen, es richtig machen zu können in dem Sinne, dass wir das Problem mit unserem Handeln abschließend bewältigen und somit »loswerden«. Sie bewahren aber auch, richtig verstanden, vor dem Absturz in die hinter diesem Konkretismus lauernde Verzweiflung der Klimaangst, nichts, was wir täten, mache am Ende einen Unterschied. Auch deshalb spreche ich in diesem Aufsatz von »Beiträgen«, die wir leisten können – von nicht mehr, aber auch nicht weniger. Global orientierte, mit dem Stand der Wissenschaft aufs Engste verflochtene Gedankengänge und Bestandsaufnahmen dürfen den Imperativ des Handelns hier und jetzt nicht ersticken, müssen ihn aber in die richtige Perspektive rücken. Ein Problemlösungsfokus muss dabei mit einer Art existenzieller Erdung (»meaning-focused coping«) in ein (wohl nie ganz stabiles) Gleichgewicht gebracht werden.⁵⁰ Wir können als Einzelne und auch in den Kollektiven, denen wir uns anschließen, nur Beiträge leisten, aber in der Konzentration auf solche Beiträge, die niemals selbstgenügsam ist, geben wir uns eine Antwort auf die Frage, wer wir gewesen sein möchten.⁵¹

Ausblick

Ich bin damit bei einer Art Schlusspointe angelangt. Nicht nur als extrem anspruchsvolle, jedoch eben nicht überfordernde Ethik der Klimakrise, sondern auch als notwendiges kognitiv-narratives Prisma für die Transformation begreife ich einen lokalen Heroismus des Nur-globale-Beiträge-Leistens.⁵² Dieser erschöpft

sich weder in selbstgenügsamem Aktionismus noch auch in selbstgenügsamem Wissen, denn, um es in den Worten eines 2024er Jubilars zu sagen: »Wissen ist wenig; im rechten Bezug zu wissen ist viel, im rechten Punkt zu wissen ist alles.«⁵³ Ob Musik und klingende Künste sich zu einem wissenschaftlichen Wissen, gerade auch zu einem in Form abstrakter Daten vorliegenden Wissen, so in Beziehung setzen können, dass sie dabei nicht in ähnliche Hermetik- oder Folgenlosigkeitsfallen tappen wie die Datenproduzent*innen in der Wissenschaft selbst, ist eine wichtige offene Frage.⁵⁴

Ein zweiter offener Punkt betrifft das Verhältnis der beiden genannten Desiderata – künstlerische und kulturbetriebliche Prozessermöglichung und Kooperation mit Praxispartner*innen (»durch Kunst«) und epistemisch-instrumentell ausgerichtete Interaktion mit den Wissenschaften (»mit Kunst«) – zu jenen vier Prinzipien, die der Ethnomusikologe Jeff Todd Titon vor 15 Jahren in einem einflussreichen Beitrag als Nachhaltigkeitskriterien des Musikbetriebs formuliert hat. Ich rufe sie kurz in Erinnerung: Vielfalt, Grenzen des Wachstums, Vernetzung und Verantwortungsübernahme (»stewardship«).⁵⁵ Es soll an dieser Stelle der Hinweis genügen, dass diese Prinzipien sich einerseits bestens mit dem ergänzen, was ich versucht habe auszuführen, dass sie dies aber nur dann tun, wenn sie nicht auf die künstlerischen Praxen, Organisations- und Ausdrucksformen selbst beschränkt werden. Wie bereits weiter oben ausgeführt, würde eine Bewahrung und Fortentwicklung »musikalischen Erbes« an sich, und sei sie auch noch so wünschenswert, in dem Moment, in dem sie sich selbst genügt und absolut setzt,⁵⁶ zur Gegenspielerin eines Mitarbeitens an der Transformation.

Der dritte offene Punkt betrifft die institutionelle Ermöglichung von Kooperation zwischen Musiker*innen und Nicht-Musiker*innen, von geteilter Verantwortung und gemeinsamem Experimentieren zwischen kulturbetrieblichen und anderen, z.B. wissenschaftlichen oder zivilgesellschaftlichen Organisationen. Nicht nur, aber auch gerade hier in Deutschland ist es um dieses Thema, schon allein förderpolitisch, nicht besonders gut bestellt. Unter dem Schlagwort »Green Culture« wurde unter weitgehender Vernachlässigung ästhetischer und im umfassenderen Sinne kulturpraktischer Fragen das kohlenstoffeffizientere Herstellen einzelner künstlerischer Produkte gefördert.⁵⁷ Das aber ist nicht nur ein Problem der Politik. Soziologisch gesprochen, läuft ja das oben genannte Kooperationsdesiderat dem meisten zuwider, was in den letzten Jahrzehnten an Arbeitsteilung, Spezialisierung und Ausdifferenzierung sozialer Felder und Anerkennungssysteme fortgelaufen ist und sich beschleunigt hat. Bei der transdisziplinären Verständigung über die Lage der Welt und die Gestalt gemeinsamer Aufgaben riskieren wir alle zunächst einmal das Nicht-Verstehen und Nicht-Verstanden-Werden, außerdem das Waten durch Halbwissen und Dilettantismus. Der vorliegende Beitrag, mit seiner fast schon rhapsodischen Spreizung zwischen Themen und Disziplinen, veranschaulicht wohl selbst recht gut dieses Risiko. Wir müssen es eingehen um

des »Wissens im richtigen Punkt« wollen – eines »sozial robusten« Wissens,⁵⁸ das Anschlüsse in verschiedensten Diskursen, auch tiefschürfenden und entlegenen, findet und gleichzeitig das im Auge behält, was in der planetaren Krise sinnvolle nächste Schritte wären.

Anmerkungen

- 1 Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Taschenbuch 1973, S. 163.
- 2 Luhmann, Niklas: »Weltkunst«, in: Soziologie der Kunst, hg. von Jürgen Gerhards, Opladen: Westdeutscher Verlag 1997, S. 55–102, S. 92 [Herv. M. R.]. Zur Konvergenz der im Habitus sonst so gegensätzlichen Theorien Adornos und Luhmanns an dieser Stelle vgl. Lehmann, Harry: Die flüchtige Wahrheit der Kunst, München: Wilhelm Fink 2006.
- 3 Adorno, Ästhetische Theorie, S. 159.
- 4 Bertram, Georg W.: Kunst als menschliche Praxis, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2022, S. 144. Die Notwendigkeit, angesichts neuerer Entwicklungen in den Künsten empirisch zu »beleuchten, wie Kunst wirkmächtig in den Alltag verwickelt ist, [...] wie sie an der Gestaltung unseres Lebens auf ihre Weise mitwirkt und mitarbeitet«, treibt zahlreiche aktuelle geisteswissenschaftliche Forschungen an; vgl. die Einleitung der Herausgeber*innen in: Funktionen der Künste. Transformatorische Potentiale künstlerischer Praktiken, hg. von Birgit Eusterschulte/Christian Krüger/Judith Siegmund, Stuttgart: J. B. Metzler 2020, S. IX–XV, hier S. X.
- 5 Vgl. Bertram, Kunst als menschliche Praxis, S. 126–131.
- 6 Vgl. Rauterberg, Hanno: Die Kunst und das gute Leben. Über die Ethik der Ästhetik, Frankfurt: Suhrkamp 2015, S. 167–171.
- 7 Vgl. Ullrich, Wolfgang: Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie, Berlin: Klaus Wagenbach 2022, S. 116, S. 140.
- 8 Das zitierte Wort fällt bei Birgit Schneider am Ende ihres Beitrags in diesem Band. Zur Heftigkeit der Polemik vgl. die Kommentarspalten unter Rivera, Manuel: »Die Kunst sollte wieder mehr auf Konfrontationskurs gehen«, Interview von Elisabeth von Thadden, Zeit Online, 06.05.2023, letzter Zugriff: 30.03.2025, <https://www.zeit.de/kultur/2023-05/manuel-rivera-kunst-klima-krise-theater>.
- 9 Diesem Ansatz ist auch das Institut, für das ich arbeite, verpflichtet. Als epistemologischen Ausgangspunkt der Debatte zur Wissenschaft im »Modus 2« vgl. Gibbons, Michael/Nowotny, Helga/Scott, Peter: Wissenschaft neu denken. Wissen und Öffentlichkeit in einem Zeitalter der Ungewissheit, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2004. Zur Rolle reflexiv eingreifender Wissenschaft in

- Nachhaltigkeitsbelangen vgl. Hirsch-Hadorn, Gertrud et al.: »Implications of transdisciplinarity for sustainability research«, in: *Ecological Economics* 60, 1 (2006): S. 119–128, <https://doi.org/10.1016/j.ecolecon.2005.12.002>. Als Beispiel für die vor allem in den Zehnerjahren aufflammende Kritik daran vgl. der differenziert argumentierende Peter Strohschneider mit seinem Beitrag »Zur Politik der transformativen Wissenschaft«, in: Die Verfassung des Politischen (=Festschrift für Hans Vorländer), hg. von André Brodocz u.a., Wiesbaden: Springer VS 2014, S. 175–192.
- 10 Die uralte Vorstellung (und Erfahrung) einer ökologischen Wende qua Zusammenbruch ist zum rhetorischen Gegenstück der sozial »gestalteten« Transformation stilisiert worden spätestens durch Bernd Sommer und Harald Welzer (Transformationsdesign. Wege in eine zukunftsfähige Moderne, München: oekom 2017). Darauf, dass in dem Glauben an disruptiv-»erlösende« technologische Innovationen eine dritte existenzielle Einstellung sich fortschreibt, die weder katastrophisch ist noch transformationsaffin, weist unter Hinweis auf die entsprechenden ökonomischen Autor*innen hin Höfer, Max: »Politik der Apokalypse im Anthropozän«, in: Leben im Anthropozän. Christliche Perspektiven für eine Kultur der Nachhaltigkeit, hg. von Brigitte Bertelmann/Klaus Heidel, München: oekom 2018, S. 123–135.
 - 11 Transformation kann als »Terrain« verstanden werden, das »konturiert« wird »im Lichte der vielfältigen gelingenden und gescheiterten Versuche sozial-ökologischer Transformationen« (Brand, Ulrich: »Ein kritisches Transformationsverständnis zur Überwindung der vagen Ansätze zu Nachhaltigkeit und Transformation«, in: *Leviathan* 49, 2 (2021): S. 215–223, hier S. 218).
 - 12 Zu dem schwierigen Verhältnis zwischen einer effektiven Nachhaltigkeitskommunikation und der Nivellierung von Agency unter anderem in biozentrischen und kritisch-posthumanistischen Ansätzen habe ich mich auch mit Bezug auf künstlerische Strategien geäußert in Rivera, Manuel: »Umwege der Identifikation. Zum Erzählen und Inszenieren von ›Umweltproblemen‹«, in: Der Mensch und das Meer, Wie Erzählungen unseren Umgang mit dem Ozean beeinflussen, hg. von Ulrike Kronfeld-Goharani/Aletta Mondré/Franziska Julie Werner, Kiel und Hamburg: Wachholtz 2020, S. 179–192.
 - 13 Zum Motiv planetarer Grenzen vgl. den ersten Abschnitt der Einleitung dieses Bandes.
 - 14 Vgl. Raworth, Kate: »A Doughnut for the Anthropocene: Humanity's compass in the 21st century«, in: *The Lancet Planetary Health* 1, 2 (2017): S. e48–e49.
 - 15 Klages, Ludwig: Mensch und Erde [Erstveröffentlichung 1913], Berlin: Matthes & Seitz 2013, S. 15.
 - 16 Vgl. Brand, Karl-Werner: »Welche Nachhaltigkeit? Warum die ›Soziologie der Nachhaltigkeit‹ weder in menschlichen Überlebensfragen begründet werden

- kann, noch neu erfunden werden muss«, in: *Soziologie und Nachhaltigkeit* Sonderausgabe II (2018), S. 1–20.
- 17 Zu beiden vgl. Moore, Sam/Roberts, Alex: *The Rise of Ecofascism. Climate Change and the Far Right*, Cambridge und Medford: Polity 2022, S. 34–39.
 - 18 Der Fall von Siefert ist ein besonders komplizierter und interessanter: Als Ideengeschichtsschreiber einer der wichtigen Beobachter genau jener hier gestreiften zivilisationskritischen Tendenzen (vgl. sein Buch *Fortschrittsfeinde? Opposition gegen Technik und Industrie von der Romantik bis zur Gegenwart*, München: C. H. Beck 1984) und als Umwelthistoriker jemand, der sich aus scheinbar rein analytischen Gründen gegen die Aufnahme normativer Kriterien in den Nachhaltigkeitsbegriff und für seine Rückführung auf die rein ressourcenökonomische Betrachtung von Verbräuchen und Beständen aussprach (»Nachhaltigkeit in universalhistorischer Perspektive«, in: *Umweltgeschichte. Themen und Perspektiven*, hg. von Wolfram Siemann, München: C. H. Beck 2003, S. 39–60), ist er gegen Ende seines Lebens dem ihn begleitenden Schatten eines biologistischen Anti-Humanismus verfallen. Vgl. Sandberger, Anna/Krugel, Alexa: »Rolf-Peter Siefert: Finis Germania/Das Migrationsproblem«, in: *Schlüsseltexte der ›Neuen Rechten‹. Kritische Analysen antidemokratischen Denkens*, hg. von David Meiering, Wiesbaden: Springer VS 2022, S. 213–229.
 - 19 Vgl. Amery, Carl: *Hitler als Vorläufer: Auschwitz – der Beginn des 21. Jahrhunderts?*, München: Luchterhand 1998, S. 171.
 - 20 Rosa, Hartmut: *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2016, S. 518.
 - 21 Das Hinausfahren in die Natur ist selbstverständlich Teil der Auto-Befreiung, die immerhin für einen Igel ganz kurz bremst; siehe Music Mill9: »Hyundai i30 using rerecord of Queen's ›I want to Break Free‹ via Music Mill«, Youtube, 14.06.2022, letzter Zugriff: 30.03.2025, <https://www.youtube.com/watch?v=uuxtjqY7RsA>.
 - 22 Paradox an diesem für Al Gores Dokumentarfilm *An Inconvenient Truth* verfassten Song ist vor allem, wie er sich verbaliter vom weltergreifenden Gestus des Rock distanziert (»My dreams were wild/The promise of this new world/Would be mine/Now I am throwing off the carelessness of youth/To listen to an inconvenient truth«), diesen Gestus in Wort- und Tonsprache aber beibehält. Vgl. Etheridge, Melissa: »I Need To Wake Up (From the Paramount Classics Motion Picture ›An Inconvenient Truth‹)«, Youtube, 22.11.2009, letzter Zugriff: 30.03.2025, <https://www.youtube.com/watch?v=JUVqUz8m2PQ>.
 - 23 So Varèses eigene Worte zu seinem Werk, zitiert in Laki, Peter: »The orchestral repertory«, in: *The Cambridge Companion to the Orchestra*, hg. von Colin Lawson, Cambridge: Cambridge University Press 2003, S. 42–70, hier S. 63. – Mein erinnertes Hörerlebnis scheint mir rekonstruierbar als die Ähnlichkeit

zwischen den ab Ziffer 38 in der Varèse-Partitur einsetzenden und bis Ziffer 47 immer massiver sich steigenden, triolisch gesetzten »Eruptionen« in verschiedenen Instrumentengruppen und den bei Strauss ab dem Tempowechsel (Allegro molto con fretta) unter Ziffer 114 sich kumulierenden Sforzati unter Einsatz nicht nur des Triangels und der markanten Rute, sondern auch schneller, glissandoartiger Auf- und Abwärtsfiguren diverser Bläsergruppen, besonders bis zum Abgang der Chrysothemis kurz vor Ziffer 127. Bei Varèse ist all dies gesteigert: unter anderem wird der Kontrast zwischen zweifachem Pianissimo und dreifachem Fortissimo permanent ausgereizt; die Perkussion ist insgesamt stärker besetzt und schließt unter anderem eine Slapstick-Peitsche ein; die Blechbläser spielen eine deutlich prominentere Rolle; die Wirkung von unregelmäßigen, nicht zu antizipierenden Schocks indes ist die gleiche.

- 24 Zur entsprechenden Zusammenarbeit von Le Corbusier, Xenakis und Varèse bei der Expo 58 in Brüssel vgl. Fried, Jonathan: »Music Literally Projected into Space«. Das Poème électronique, Edgard Varèse, Philips – und die Kunst, mit Beton zu bauen«, in: Musik und Klimawandel. Künstlerisches Handeln in Krisenzeiten, hg. von Sara Beimdieke/Julian Caskel, Bielefeld: transcript 2025, S. 129–142.
- 25 Zur gesellschaftsdistanzierenden Dialektik des (einstimmigen) Gesangs zwischen Animalität und Spiritualität vgl. Steiner, George: Errata: An Examined Life, New Haven und London: Weidenfeld & Nicolson 1997, S. 74–75.
- 26 Echos dieser Veranstaltung bei Wylezol, Andreas: »Mein erster Sommer im Westen«, SPIEGEL Geschichte, 11.08.2018, letzter Zugriff: 30.03.2025, <https://www.spiegel.de/geschichte/ost-berliner-musiker-mein-erster-sommer-im-westen-a-1221335.html>, und Kesting, Jürgen: Die großen Sänger, Kassel: Bärenreiter 2010, S. 1990.
- 27 Steiner, George: In Bluebeard's Castle. Some Notes Towards the Redefinition of Culture, New Haven: Yale University Press 1971, S. 121.
- 28 Ebd.
- 29 Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung [Erstveröffentlichung 1859], Erster Band, Köln: Könnemann 1997, S. 378.
- 30 Vgl. Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S. 285; sowie Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente [Erstveröffentlichung 1944], Frankfurt a.M.: Fischer 1988, S. 46. Statt von Verwilderung spricht Adorno sonst oft auch von Barbarei, während die Prägung von der modernen Einheit von Naturbeherrschung und Naturverfallenheit sich als solche genau so in vielen seiner Werke findet, z.B. in Bezug auf die Allegorik des Wagnerschen *Rings* in Adorno, Theodor W.: »Versuch über Wagner« [Erstveröffentlichung 1939], in ders.: Die musikalischen Monographien, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 9–145, hier S. 128.

- 31 Beispielhaft steht dafür die junge Generation in Deutschland, deren Musikkonsum andererseits natürlich sehr hoch ist. Zu ihrer teils das Absurde streifenden Naturentfremdung vgl. die acht Jugendreports Natur der letzten 25 Jahre unter »Jugendreports 1997–2021«, Natursoziologie.de & Universität Köln, letzter Zugriff: 18.10.2024, <https://www.natursoziologie.de/NS/alltagsreport-natur/jugendreport-natur-1997--2021.html>. Zur Musikalisierung als Komplement oder »Korrelat« zur Verdinglichung vgl. auch Rosa, Resonanz, S. 163–164.
- 32 Vgl. Bhagwatis Beitrag in diesem Band. Zum Kontext des Mahler-Zitats vgl. Carr, Jonathan: Gustav Mahler: Biographie, München: Econ&List Taschenbuch 1999, S. 108.
- 33 Vgl. meine Erörterungen zum Begriff der kulturellen Öffentlichkeit(en) in Rivera, Manuel: Theater als politische Öffentlichkeit. Begriff, Aspekte und eine Fallstudie, Potsdam: Institute for Advanced Sustainability Studies (IASS) 2015, S. 13–18.
- 34 Zu aktuellen Konturen und Varianten entsprechender kultureller Umstellungen von Selbstentfaltung auf Selbsterhaltung vgl. Staab, Philipp: Anpassung. Leitmotiv der nächsten Gesellschaft, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2022.
- 35 Ein absurd zugespitzter und dadurch die gültige soziale Fetischisierung »ewiger« Kunst entlarvender Moment findet sich in einer Auseinandersetzung zwischen TV-Talkmaster Markus Lanz und der Klimaaktivistin Carla Rochel beim ZDF am 09.11.2022, in der Hoch-Zeit der Attacken von Aktivist*innen auf Gemälde. Rochel verteidigt die (symbolischen) Attacken auf von ihr ebenfalls geliebte Gemälde im Angesicht der Klimakrise, »weil all diese Kunst in den Fluten versinken wird – weil meine Kinder keine Chance haben werden, sich in einem Museum Kunst anzugucken, weil sie sich um Essen prügeln müssen.« Lanz entgegnet, dass Kunst tröstlich und schön sei, dass dies »unser Erbe ausmacht« und »das uns als Menschheit auch überdauern wird«. Dann fährt er fort: »Deshalb [sic!] haben Sie nicht recht, wenn Sie sagen, das wird alles in den Fluten versinken. Ich zeige Ihnen im Zweifel Orte in den Dolomiten, da kommt nie irgendein Wasser hin; da können wir die notfalls parken.« ZDFheute Nachrichten: »Letzte Generation: Wie weit darf Protest gehen? | Markus Lanz vom 09. November 2022«, Youtube, 10.11.2022, letzter Zugriff: 30.03.2025, <https://www.youtube.com/watch?v=CbzsFZyzL94>.
- 36 Vgl. den Beitrag von Gina Emerson in diesem Band.
- 37 Wobei genau dieser Abstand (bzw. diese Offenheit hin) zu einer als abstrakt und komplex empfundenen Gesellschaft, in der man sich nicht (oder eben doch) als Handelnde*r sehen kann, eine der aktuellen Hauptkonfliktachsen der Transformation markiert. Vgl. hierzu die Umfragedaten und -interpretationen in Eversberg, Dennis et al.: Der neue sozial-ökologische Klassenkonflikt, Frankfurt a.M.: Campus 2024, S. 130–138.

- 38 Im letzten Satzteil beziehe ich mich beispielhaft auf das jahrelange soziokulturelle Engagement der Kammerakademie Potsdam in ihrem Projekt *Musik schafft Perspektive* (letzter Zugriff: 30.03.2025, <https://www.kammerakademie-potsdam.de/musik-schafft-perspektive>), die zumindest kurzfristig erstaunlich erfolgreichen Partizipationsbemühungen der sogenannten Freien Republik Wien 2024 (vgl. Noack, Bernd: »Sankt Milo in Wien: In einer »Freien Republik« soll die Zukunft des Kulturbetriebs neu ausgerichtet werden«, Neue Zürcher Zeitung, 16.04.2024, letzter Zugriff: 30.03.2025, <https://www.nzz.ch/feuilleton/wiener-festwochen-milo-raus-freie-republik-ld.1834975>) sowie die ebenfalls kontinuierlich vom Orchester des Wandels sozialökologischen Projekte im Zusammenhang mit nachhaltiger Instrumentenproduktion (Orchester des Wandels: »Madagaskar-Projekt: Musikinstrumente und Artenschutz«, letzter Zugriff: 30.05.2025, <https://www.orchester-des-wandels.de/madagaskar-projekt>).
- 39 Ullrich, Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie, S. 141.
- 40 Rivera, Manuel: »Kulturelle Nachhaltigkeitstransformation? Beiträge und Konvergenzen von Kunst und Wissenschaft«, in: Jahrbuch für Kulturpolitik 2021/22: Kultur der Nachhaltigkeit, hg. von Franz Kröger u.a., Bielefeld: transcript 2022, S. 69–76, hier S. 71.
- 41 Dies so zu formulieren, evoziert einen Nachhaltigkeitsbezug, der weder von *Assemble* noch von der Jury des Turner Prize so formuliert wurde, nämlich den, dass insbesondere in westlich-durchurbanisierten Gesellschaften im Sinne der Klimaziele Gebäude eigentlich gar nicht mehr neu gebaut, sondern nur noch umgebaut und umgenutzt werden sollten. Diese Position ist in den letzten Jahren von den Rändern ins Zentrum des Architekturdiskurses gerückt; siehe Furhop, Daniel: »Verbietet das Bauen!«, München 2015; Bund Deutscher Architekten: »Das Haus der Erde. Positionen für eine klimagerechte Architektur in Stadt und Land«, 2020, letzter Zugriff: 30.03.2025, https://www.bda-bund.de/2019/08/das-haus-der-erde_bda-position.
- 42 Siegmund, Judith: »Funktionen der Künste?«, in: Funktionen der Künste: Transformatorische Potentiale künstlerischer Praktiken, hg. von Birgit Eusterschulte/Christian Krüger/Judith Siegmund, Stuttgart: J. B. Metzler 2021, S. 1–16, hier S. 13.
- 43 Hier klingt die komplementäre Tradition »ortsspezifischer« skulpturaler und installativer Kunst an, zu der das Beispiel von König zwar nicht gehört, die aber als Quelle für »Nachhaltigkeit durch Kunst« ebenfalls wichtig ist. Eine klassisch-kritische Darstellung dieser Tradition und ihrer widersprüchlichen Bezüge zu »Ort« und »Gemeinschaft« bzw. Anwohnerschaft (»community«) findet sich bei Kwon, Miwon: *One Place after Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge und London: MIT Press 2002.
- 44 Vgl. ihren Beitrag in diesem Band.

- 45 Vgl. König, Bernhard: Musik und Klima, München: oekom 2024, S. 352–350.
- 46 Einen instruktiven Abriss der letztlich auf Lessings *Laokoon* zurückgehenden ästhetischen Debatte im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert gibt Georg Feder in seiner Werkeinführung zu Haydns *Schöpfung*, Kassel: Bärenreiter 1999, S. 182–187.
- 47 Zum Rhythmus bei Debussy scheint es vergleichsweise wenige Analysen zu geben und wenn, dann beziehen sie sich auf *Jeux* oder andere spätere Stücke wie die *Préludes*. Zu polymetrischen Stellen und ihren widersprüchlichen Wirkungen in *La Mer* vgl. Bruhn, Siglind: Debussys Instrumentalmusik im kulturellen Kontext, Waldkirch im Breisgau: Edition Gorz 2019, S. 89, S. 95; interessanterweise gelingt es der Autorin nicht, diese Stellen in Verbindung zum Topos des »Nachspürens« realer Meereseindrücke zu setzen (S. 85).
- 48 Jedenfalls wenn man das Stück so konkret hört wie Helmut Lachenmann, vgl. sein Gespräch mit Max Nyffeler von 2005: »Helmut Lachenmann zur Alpensinfonie von Richard Strauss«, Beckmesser, 07.04.2018, letzter Zugriff: 30.03.2025, <https://beckmesser.info/helmut-lachenmann-und-die-alpensinfonie/>.
- 49 Die Betonung der ökologischen Seite und die Abkehr von einer Apologie der Technosphäre, wie sie bei frühen Vertreter*innen der »musique concrète« dominiert, markiert dabei eine wichtige Akzentverschiebung; vgl. weiter oben die kritischen Bemerkungen zu Varèse und der Hinweis auf Fried, »Music Literally Projected into Space«. Generell darf die interdisziplinäre Zusammenarbeit am Weltausstellungsprojekt 1958, die Fried beschreibt, natürlich als mustergültiges frühes Beispiel postautonomer Kunst gelten – nur eben überhaupt nicht mit sozialökologischer Ausrichtung.
- 50 Vgl. Ma, Tianyi/Moore, Jane/Cleary, Anne: »Climate change impacts on the mental health and wellbeing of young people: A scoping review of risk and protective factors«, in: *Social Science & Medicine* 301 (2022): S. 114888, <https://doi.org/10.1016/j.socscimed.2022.114888>.
- 51 Ich habe gezögert, diese Formulierung zu wählen. Katharina von Bronswijk, Maja Göpel und andere haben damit die in der vorigen Fußnote angetippten, falliblen Einsichten der Klimapsychologie auf eine derart erfolgreiche Formel gebracht, dass die Frage »Wer wollen wir gewesen sein?« mittlerweile zum beliebten Veranstaltungs- oder Spielzeitmotto geworden ist, ohne dass sie das dahinterliegende Problem, über das ich hier versuche zu sprechen, wirklich erhellt. Trotzdem trifft sie den Nagel auf den Kopf.
- 52 Vgl. Rivera, Manuel: »Global denken, lokal erzählen. Akteurs- und Wertstrukturen in der Krisenkommunikation«, in: Biodiversitätsverlust, Klimawandel und Covid-19-Pandemie. Zum Verhältnis bestehender Krisenlagen (=BfN-Schriften 641/2022), hg. von Lars Berger/Hans-Werner Frohn/Christiane Schell, Bonn: Bundesamt für Naturschutz 2022, S. 83–98.

- 53 Hofmannsthal, Hugo von: »Buch der Freunde«, in: *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze III*, Frankfurt a.M.: Fischer 1980, S. 261.
- 54 Zu ihrer Erörterung vgl. etwa die Beiträge von Birgit Schneider, Markus Maeder/Gisela Nauck oder Julian Caskel in diesem Band.
- 55 Titon, Jeff Todd: »Music and sustainability: An ecological viewpoint«, in: *The World of Music* 51, 1 (2009): S. 119–137.
- 56 So bei Chambers, Laura: »Feed the soil, not the plant: Case studies in the sustainability of Ontario's regional orchestras«, in: *MUSICcultures* 45, 1–2 (2018): S. 146–166.
- 57 Dies zu ändern, fordert emphatisch Gisela Nauck in ihrem Beitrag zum vorliegenden Band. – Was performative Formate betrifft, stelle ich in der aktuellen zweiten Förderrunde des Programms »Zero« der Bundeskulturstiftung eine gewisse Umorientierung auf Nachhaltigkeit »mit« und »durch« Kunst fest. Vgl. Kulturstiftung des Bundes: »Zero: Klimaneutrale Kunst- und Kulturprojekte«, letzter Zugriff: 30.03.2025, https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/klima_und_nachhaltigkeit/detail/zero_klimaneutrale_kunst_und_kulturprojekte.html.
- 58 Vgl. Nowotny, Helga: »Sozial robustes Wissen und nachhaltige Entwicklung«, in: *GAIA – Ecological Perspectives for Science and Society* 9, 1 (2000): S. 1–2, <https://doi.org/10.14512/gaia.9.1.1>.

