

Klima in der Musik – Musik für das Klima

Ein Thema in acht Variationen

Karolin Schmitt-Weidmann

»Kunst ist die einzige Form, in der Umweltprobleme gelöst werden können« (Beuys nach Reszke 2021, o. S.). Mit diesem pointierten Statement weist Joseph Beuys Künstler*innen als zentrale Akteur*innen von Umweltkrisen aus und schreibt individuelle sowie kollektive Handlungsmöglichkeiten deutlich der Kunst mitsamt der sie umgebenden Diskurse und Aushandlungsprozesse zu. Wie aber nähern sich Künstler*innen der Klimakrise und inwiefern kann ihnen überhaupt eine Agency, eine Handlungsmacht bzw. ein Beitrag zur Lösung von Umweltproblemen zugesprochen werden? Eine Betrachtung aktueller Musik zeigt, dass diese Fragen bereits ursächlich noch eine viel grundlegendere Frage aufwerfen, i.e. welche Art von Kunst in ihrem ganzen Facettenreichtum überhaupt gemeint sein kann. Vor dem Hintergrund des folgenden Zitats erscheint aber selbst die Annahme, Kunst sei zumindest frei von dem Verdacht, einen Schaden anzurichten (Röbke, o. J.), als zweifelhaft:

The environmental crisis is not only the fault of failed engineering, bad science, ecological misunderstanding, poor accounting, and bitter politics. It is also a failure of holistic problem solving, interpersonal relations, ethics, imagination, and creativity. In short, the environmental crisis is a failure of culture. (Allen 2011b, 414)

Ließe sich somit folgern, dass Kunst – als Teil der Kultur – sogar eine gewisse Mitschuld an der Klimakrise zukommt? Im Spannungsfeld zwischen Kunst als Teil der Lösung und Teil des Problems sollen folgende acht Variationen beispielhaft Wege aufzeigen, wie Musik und Klima zusammenhängen und Kulturakteur*innen auf die Klimakrise reagieren sowie diese be- und verarbeiten.

1. Variation: Rahmung

Bereits vollkommen losgelöst von den präsentierten musikalischen Ausdrucksformen lassen sich zunächst einmal Rahmungen in den Blick nehmen, in denen sich Auffüh-

rungen ereignen. Aufführungsrahmungen rückten in den letzten Jahrzehnten hinsichtlich der Frage nach ihrem Umweltschaden vermehrt ins Zentrum der Aufmerksamkeit von Veranstalter*innen, Künstler*innen und dem Publikum. Als prominentes Beispiel einer Diskrepanz zwischen Absicht und Durchführung von enormer Größenordnung kann das *Live Earth*-Festival 2007 genannt werden, das bis dato in den Worten des Initiators Al Gore »das größte globale Entertainment-Event der Geschichte« (*New York Times*, 09.07.2007) darstellte, das mit 24 Stunden Musik auf sieben Kontinenten mit 150 weltweit gesendeten und gestreamten Konzerten und ca. 2 Millionen Zuschauer*innen aufwarten konnte. Dieses Event, das originär auf die Klimakrise aufmerksam machen wollte und dem Produzent zufolge beweisen sollte, »dass Musik die Macht hat, Menschen zu beeinflussen« (Kevin Wall im Werbetext, zit.n. König 2020, o. S.), hatte jedoch – trotz der Spenden aus dem Erlös für den Klimaschutz – auch eine Kehrseite, die sich je nach Angabe mit 60.000 bis 110.000 Tonnen zusätzlichen CO₂-Emissionen durch die Veranstaltungstechnik und das Streaming beziffern lässt (»Live Earth« 2007).

Der Frage, wie Festivals und Konzertaufführungen nachhaltig zu gestalten sind und wie dem Vorwurf des sogenannten *Greenwashings* vorzubeugen wäre, widmen sich unzählige Initiativen, die Ratgeber und Checklisten für Settings im ganzen Spektrum der Aufführungspraxis – von der Gestaltung von Schulveranstaltungen über »Green Touring Guides« bis hin zu Megafestivals – bereitstellen.¹ Diese versuchen Kenntnisse zu vermitteln, wie Kulturinstitutionen die eigene Klimabilanz durch geeignete Betriebsökologien verbessern können. Der Löwenanteil des Klimaschadens von Musikkonsum jeglicher Art stellen jedoch weder die Aufführungsgestaltung noch die mit den Besuchen zusammenhängenden Reisen dar, sondern der massenhafte, individualisierte Musikkonsum, der maßgeblich auf Streaming basiert (König 2020, o. S.). Nach Hochrechnungen der beiden Musikwissenschaftler Kyle Devine und Matt Brennan beträgt die Zunahme des CO₂-Ausstoßes seit 1988 ca. 70.000.000 kg, und das trotz Einsparungen im Zusammenhang mit umweltschädlicher Herstellung von Vinyl, Kassetten und CDs.²

Energieverbrauch durch digitalen Musikkonsum, Mobilität der Künstler*innen sowie des Publikums, tropische Hölzer für den Instrumentenbau und insbesondere ein expansives Wertesystem, das künstlerische Qualität mit internationaler Reichweite bemisst, stellen einige von unzähligen Faktoren dar, wie Musikkultur zum Problem der Klimakrise beiträgt, ohne dass dies den Konsument*innen in vielen Fällen bewusst ist. Initiativen, wie beispielsweise diejenige des Konzerthauses der südschwedischen Stadt Helsingborg, das nur Musiker*innen einlädt, die nicht auf Flugreisen angewiesen sind (»Gastmusiker sollen künftig mit Bus, Bahn oder Schiff anreisen« 2009, o. S.), zeigen, dass sich innerhalb der Musikindustrie ein Problem- und Verantwortungsbewusstsein entwickelt hat: »Wenn die Musikindustrie es schafft, mit gutem Beispiel voranzugehen

1 Siehe beispielhaft: <https://greentouring.net>; https://www.greentouring.net/downloads/Green_TouringGuide_DE.pdf; <https://www.bmu.de/publikation/leitfaden-fuer-die-nachhaltige-organisation-von-veranstaltungen>; <https://www.umweltbundesamt.de/publikationen/ratgeber-leitfaden-fuer-die-nachhaltige>; <https://greenmusicinitiative.de>; https://issuu.com/thema1/docs/music-top-tips_jb; <https://www.musicclimatepact.com>; <https://www.faire-schule.eu/project/checkliste-nachhaltige-schulfeste/>.

2 <https://vimeo.com/431370740>, siehe auch Devine 2019.

[...], kann das im Endeffekt Auswirkungen auf die Politik und tatsächliche Änderungen im gesamtgesellschaftlichen Kontext bedeuten«, sagt Fine Stammnitz, die Gründerin des *Green Touring Network*³, und ergänzt: »Die Kommunikation des Themas Nachhaltigkeit sollte ein weiterer Bestandteil der künstlerischen Identität sein« (Stammnitz, zit. n. »Die Musikindustrie kann einen wesentlichen Beitrag zum Umweltschutz leisten« 2020, o. S.). Dennoch können auch Künstler*innen kaum auf digitale Medien verzichten, da ein auf Reichweitemaximierung und Sichtbarkeit ausgelegtes Wertesystem, in welchem Reputation, Ausstrahlung oder Popularität von Musiker*innen mit überregionaler oder gar internationaler Präsenz gleichgesetzt wird (König 2019, o. S.), den Einsatz digitaler Medien unabdingbar macht: »Digitale Medien und Arbeitsweisen bieten derart viele Vorzüge und sind so sehr mit allen Fasern unserer Existenz zusammengewachsen, dass ein Verzicht der Amputation eines lebenswichtigen Organs gleichkäme. Für eine Komponistin oder einen Musiker beispielsweise würde digitale Abstinenz unweigerlich dazu führen, sich selbst in der Öffentlichkeit zum Verschwinden zu bringen« (König 2021, o. S.). Die Ablösung eines expansiven durch ein nachhaltigkeitsorientiertes Wertesystem beschreibt Bernhard König wie folgt:

Es geht also nicht darum, jenen kaum messbaren Anteil an Treibhausgasen zu reduzieren, den der oder die Einzelne beim Streamen eines Musikvideos emittiert. Sondern darum, dass wir alle wieder lernen müssen: Musik ist nicht nur dort wertvoll, wo ihre Reichweite, Lautstärke, akustische Brillanz und mediale Verfügbarkeit mit hohem Material- und Energieaufwand künstlich vergrößert wird. Sie kann auch im ›Hier und Jetzt‹, in einem Zustand der Flüchtigkeit und Ortsgebundenheit wertvoll und relevant sein. Natürlich ist es reizvoll, als Musikerin einen möglichst großen Wirkungsradius zu erzielen oder als Hörer Teil einer global vernetzten Community zu sein. Doch der Zustand der ressourcenschonenden Flüchtigkeit ermöglicht ganz andere Qualitäten: Regionales Empowerment. Kulturelle Selbstversorgung. Eine intensivierete Einladung zur musikalischen Partizipation. (2020, o. S.)

2. Variation: Kontext

Ein Pianist sitzt auf einer künstlichen Eisscholle vor einer Kulisse an bröckelnden Eisbergen und spielt ein Stück, welches für viele Zuhörende wahrscheinlich als melancholisch und spannend empfunden wird. Als Greenpeace-Aktion deklariert, kann Ludovico Einaudis *Elegy for the Arctic* (2016)⁴ jedoch wohl kaum als Wohlfühlmusik jenseits jeglicher Assoziation mit der Klimakrise rezipiert werden, es sei denn, man ließe die gewaltigen Bilder außer Acht und hörte die Musik, ohne den Aufführungskontext und das Greenpeace-Label in die Wahrnehmung miteinzubeziehen. Die Musik transportiert ihre Bedeutung hier nicht ohne die Bilder, während die Bilder ohne die Musik sicher selbsterklärend wären, aber eine weniger emotionale Aufladung erfahren würden. Fungierte die

3 <https://greentouring.net>.

4 <https://www.youtube.com/watch?v=2DLnhdnSUVs>.

Musik in diesem Fall somit nur als Soundtrack zu dem Panorama herabfallender Eisberge, um Mitleid zu erregen, sowie zur Herstellung künstlerischer Narrative, die für mehr Umwelt- und Klimaschutz zu sensibilisieren trachten, so ließe sich fragen, welche Zielgruppe hier auf welche Weise erreicht wird und womöglich zu klimafreundlichen Handlungen angeregt werden sollte. Wie auch im Beispiel des *Live Earth*-Festivals scheint diese Aktion eine aufmerksamkeitsregende Wirkung zu bezwecken, wobei hier allerdings, im Unterschied zum *Live Earth*-Festival – welches vorwiegend bereits vorhandene Popmusik ohne Klimabezug präsentierte⁵ – die Musik für diesen Zweck komponiert wurde und damit ursächlich in einem Zusammenhang mit der Klimakrise steht (wenngleich dieser sich den Hörenden nicht rein akustisch vermittelt). Ob nur schmückendes Beiwerk oder Transportmedium von für eine Entfaltung von Wirkungskräften und -mächten essenziell notwendigen Emotionen: Die Bedeutung der Musik konfiguriert sich hier allein über den Kontext. Erst durch ihre Einbettung in das spezielle arktische Setting erhält die Musik eine semantische Beschriftung bzw. Aufladung mit außermusikalischen Gehalten. In diesem Fall erfolgt die Beschriftung durch den Komponisten (Einaudi) sowie die Initiatoren (Greenpeace), wobei diese beliebig revidierbar wäre, sobald ein und dieselbe Musik eine andere Kontextualisierung erfahren würde bis hin zu ihrer Gegenkonditionierung (Bayreuther 2010, 233–234).

3. Variation: Haltung

Die Religion des Wachstums führt in den Tod, zum Ende der Welt, zum Ende der Ressourcen. Der einzige Maßstab, ob die Menschheit Erfolg hat, ist Wachstum. Und das ist das Tödlichste, was es gibt in den Zivilisationen. Das ist ein *circulus vitiosus* in immer mehr Schichten bis zum Kollaps. Die ganze Geschichte der Menschheit ist so: Dieses Akkumulieren von Energie, von Kapital. [...] Den *Zauberlehrling* kann man zitieren: ›Hat der alte Hexenmeister Sich doch einmal wegbegeben! Und nun sollen seine Geister Auch nach meinem Willen leben.‹ Dieses ›nach eigenem Willen‹, dieses Aufbauen, das ist wie ein technischer Vorgang, ganz unerbittlich. Aber gleichzeitig kommt das Nichtvorhersehbare, die Ermüdung, die unregelmäßigen Herzschläge. Am Schluss auch das Überwältigt-Werden von dem, was man selber provoziert hat. (Holliger, zit.n. Schmitt-Weidmann 2021, 331)

Dieses Zitat, welches man auf den ersten Blick einem Klimaaktivisten zuschreiben könnte, stammt aus dem Mund eines Komponisten, der grundsätzlich keine direkten aktivistischen Absichten offenbaren oder politische Botschaften transportieren möchte, wie er folgendermaßen ergänzend ausführt:

5 Nur ein Bruchteil der Stücke der aufgebotenen Superstars handelte von Umweltproblemen, wie »I need to wake up« von Melissa Etheridge, das aus dem Soundtrack zu Al Gores Film *Eine unbequeme Wahrheit* stammt. Der Titel »Hey You«, den Madonna exklusiv für das Festival schrieb, beinhaltet einen eher allgemeinen Aufruf, für gemeinsame Ziele auch gemeinsam einzutreten, vgl. Schrader 2021.

Ich schreibe nie politische Musik, aber es ist schon ein bisschen ein gesellschaftliches Phänomen. In der Musik kann man nur versuchen ehrlich auszudrücken, was man für sich empfindet. Ich schreibe nicht Musik für die Gesellschaft, das ist mir völlig fremd. Aber ich bin froh, wenn ich irgendetwas herüberbringen kann. (331)

Das Interview der Verfasserin dieses Beitrages mit dem Komponisten, aus dem dieses Zitat stammt, bezog sich auf das Stück »(t)air(e)« (1981/1983) für Flöte solo. In diesem Stück wird ein Erstickungsprozess auf der Bühne real vollzogen (und nicht nur dargestellt): In der ca. fünfzehnminütigen Musik ist es dem bzw. der Flötist*in nicht erlaubt, auch nur einen natürlichen Atemzug zu nehmen. Alle Atemaktionen sind vorgegeben und rufen Geräuschklänge hervor, die in die Musik integriert sind. Bruchige Versuche, Melodien entstehen zu lassen, »mit letztem Atem« wie in der Partitur notiert, Atem-Anhalten und letztes Herauspressen von Geräuschkaktionen bringen den*die Flötist*in an die Grenze körperlicher Belastbarkeit und Erschöpfung. Assoziationen zu Lungenerkrankungen und Luftverschmutzung entstehen und die unmittelbare Störung des Atems als essenziell lebensnotwendigen Prozess, der im Alltag zumeist nur wahrgenommen wird, sofern er gestört ist, lassen das Publikum in ein Miterleben von Atemnotprozessen eintreten. Der Aspekt der Verletzlichkeit, Gebrechlichkeit und Unzulänglichkeit des Körpers durchzieht zahlreiche Werke Holligers, eine Steigerung bis hin zu Lebensbedrohung und Auslöschung miteingeschlossen, die sich auch im Titel ausdrückt: Das französische Wort »air« (Luft, Melodie, Arie, Atem) befindet sich im inneren Teil von »taire« (verschweigen, nicht sagen), was Roman Brotbeck auch als »Leben in der Umklammerung des Todes« (Brotbeck 1993, 33) bezeichnete. Den äußeren Rahmen des Wortes »(t)air(e)« bildet dabei das Wort »te« (dich), das die Rezipient*innen als Interaktionspartner*innen direkt anzusprechen scheint. Was verleitet einen Komponisten dazu, einen solchen Erstickungsprozess auf der Bühne vollziehen zu lassen und das Publikum mit existentiellen Grundängsten zu konfrontieren? Auf die Frage, ob die Beweggründe in gesellschaftspolitischer Kritik liegen, antwortete der Komponist die oben zitierten Sätze und bringt damit seine Stellung zur Gesellschaft zum Ausdruck, die sich auch künstlerisch offenbart, wenngleich nicht mit direkt formulierten (sprachlichen) Statements oder klar adressierten und konkreten Botschaften. Die grundsätzliche ablehnende Haltung gegenüber einem auf finanziell-wirtschaftliche Maximierung ausgerichteten Wertesystem stellt jedoch eine Nähe zu nachhaltigkeitsorientierten Diskursen dar.

4. Variation: Thema

Im Gegensatz zu Holligers »(t)air(e)« beinhaltet *Quema* (2018) für Oboe, Klarinette und Fagott von Natalia Solomonoff einen Bezug zu gesellschaftskritischen Gedanken und der Klimakrise.⁶ Dieser offenbart sich abermals nicht unmittelbar über die auditive Wahrnehmung des Werkes, sondern erst über Titel und Werkkommentar: »Der Titel des Trios *Quema* der argentinischen Komponistin Natalia Solomonoff bedeutet ›Brand/

6 <https://www.youtube.com/watch?v=AVIh1l8gMMY&t=72s>.

Brennen/Verbrennung«. Das Werk ist musikalischer Ausdruck für das ›Verbrennen‹ Argentiniens durch eine Politik des ökonomischen, sozialen und kulturellen Kahlschlags und für das innere Brennen, die Betroffenheit der Komponistin angesichts der Zustände in ihrem Heimatland« (Unveröffentlichter Werkkommentar des Ensembles Aventure, 2022). Dieses Brennen, das hier musikalisch (und bisweilen auch lautmalerisch) verarbeitet wurde, impliziert auch den Umweltschaden durch Waldbrände und der damit zusammenhängenden Unterwerfung der Natur unter menschliche Nutzbarmachung und ökonomische Machtinteressen. Somit handelt es sich um ein Beispiel dafür, wie gesellschaftliche Probleme künstlerisch verarbeitet werden können und wie Krisen als Anlass, Inspiration und Thema künstlerischer Auseinandersetzung fungieren.

5. Variation: Material

»So klingt der Klimawandel« (Weber 2021, o. S.) lautet die Überschrift zu einem Text, der sich der sogenannten Ökoakustik widmet. Ökoakustiker*innen versuchen Klimadaten als Grundlage künstlerischer Verarbeitungsprozesse zu verwenden, wobei eine ›Sonification‹, i.e. eine Hörbarmachung von Daten erfolgt, die menschlichen Ohren normalerweise verborgen bleiben würden. Mit dem Mikrofon lassen sich die Folgen des Klimawandels messen und dokumentieren: »Leidet ein Baum an besonders heißen Tagen unter Trockenstress, sind die Geräusche lauter und rhythmischer. Ökoakustiker ziehen so Rückschlüsse auf den Zustand unserer Natur« (Weber 2021, o. S.). Der Schweizer Wissenschaftler und Klangkünstler Marcus Maeder untersucht in einer akustischen Langzeitbeobachtung die räumlich-akustischen Landschaftsbilder oder ›Soundscapes‹ in Form von Schallquellen, welche nicht nur negative Veränderungen beispielsweise durch zunehmende Trockenheit, sondern auch positive Effekte wie zum Beispiel durch Renaturierungsmaßnahmen implizieren. Der Ökoakustik zufolge beeinflussen und überlagern sich die natürlichen und unnatürlichen Soundscapes: »Wie ein Fluss das Grundrauschen einer Landschaft prägt, so beeinflusst der Straßenlärm den Gesang von Vögeln, was sich unter anderem auf deren Fortpflanzungsraten auswirken kann« (Weber 2021, o. S.). Die Aufnahmen werden hinsichtlich ihrer akustischen Komplexität mit dem Computer analysiert: »Einfach gesagt: Es ist ein Algorithmus, der die Audioaufnahmen auf möglichst viele verschiedene Geräusche untersucht« (Maeder, zit.n. Weber 2021, o. S.). Mit diesen Daten arbeiten auch Vegetationsökolog*innen, wie beispielsweise Sandra Müller vom Freiburger Institut für Geobotanik: »Je komplexer und diverser so eine Audioaufnahme ist, also je mehr Frequenzbereiche besetzt sind, je mehr Tierarten über die Zeit vokalisieren, um so höher sind diese Zahlen in der Regel und so sprechen wir von einer erhöhten akustischen Diversität« (Müller zit.n. Weber 2021, o. S.). Der akustische Fingerabdruck des Ökosystems beinhaltet neben Tierlauten (Biophonien) und Klängen von Wind und Regen (Geophonien) auch menschengemachte Laute (Anthropophonien) (»Land.Schafft.Sound«, o. J.). Klassische Messzahlen aus Temperatur, Sonneneinstrahlung, Bodenfeuchtigkeit, Saftfluss- und Stammwachstumsdaten, Knackgeräusche im Inneren von Bäumen oder Wassergeräusche in Pfützen schmelzender Gletscher (Kästner 2022, o. S.) erhalten in ihrer künstlerischen Verarbeitung – in Form einer Übersetzung wissenschaftlicher Daten in ein ästhetisches und emotionales Erleben

(Kästner 2022, o. S.) – eine emotionale Aufladung, die das für naturwissenschaftliche Zwecke gesammelte Klangmaterial – so die Protagonist*innen – ohne diese nicht haben würde:

Es schafft in der Hörerfahrung automatisch eine gewisse Intimität und Nähe. Dass das halt auch sehr stark Emotionen triggert, wenn die Dinge so nah sind. Ich glaube wirklich, dass die Möglichkeit besteht, die Leute anders an die Umwelt anzubinden oder irgendwie ihre Perspektive auf das, was um sie herum ist, eben zu verändern, indem man Dinge hörbar macht, die man normalerweise nicht hören würde. (Maeder, zit.n. Weber 2021, o. S.)

Diese Herangehensweise beinhaltet den Grundgedanken, dass Musik nicht stellvertretend soziale Kämpfe austragen kann, sondern dass sie vor allem Einfühlung und Mitgefühl evozieren und zum Mit- und Nachdenken aufzufordern vermag, was eine gewisse Aktivität der Zuhörenden bedingt: »Ohne Vermittlung durch die Tätigkeit der Subjekte, ohne verändernde Praxis, bewirkt Musik als solche gar nichts« (Heister 1997, 1665). Trotz aller im Zusammenhang mit Sonification stehenden nachhaltigkeitsorientierten Absichten stellt König (2021) auch deren Kehrseite heraus, die in der Nutzung und Verbreitung über digitale Medien liegt, was er folgendermaßen spitz formuliert zum Ausdruck bringt:

Natur mit digitalen Mitteln in den Kompositionsprozess einzubeziehen bedeutet auch hier unweigerlich, ihr mit einer Haltung des Herrschens, der Inbesitznahme und uneingeschränkten Kontrolle gegenüberzutreten. Ein Öko-Soundscape kann also noch so naturbejahend, die digitale Sonifikation von Klimadaten noch so wachstumskritisch sein – letztlich können derartige Konzept gar nicht anders als ein klein wenig von dem zu reproduzieren, was sie eigentlich kritisieren möchten. Denn auch sie tragen dazu bei, dass (wenn auch in sehr geringem Umfang und in unbestreitbar guter Absicht) Natur aufgezehrt und menschlichen Zwecken untergeordnet wird. Die Digitalisierung von Vogelstimmen und Gletscherklängen verbraucht nicht weniger natürliche Ressourcen als die Digitalisierung von Motorengeräuschen für einen Ferrari-Werbespot. Mit jedem Sample wird ein weiteres Tröpfchen Gift in die Biosphäre geträufelt. Jede digitale Waldsimulation leistet irgendwo auf der Welt einen weiteren, winzigen Beitrag zur Umwandlung von Biomasse in anthropogene Masse. (König 2021, o. S.)

6. Variation: Statement

Bei *Terminal X – Building Our Future* (2020)⁷ von Julia Mihály und Maria Huber handelt es sich um einen musikalisch-performativen Spaziergang durch den Frankfurter Stadt-

7 https://vimeo.com/454788072?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=49508527. Der Titel enthält eine Anspielung auf den Slogan »Building the Future« des Frankfurter Flughafens, der im Werbetext eine Technikutopie ohne Natur verspricht: »Building the Future – Mit Terminal 3 entsteht im Süden des Frankfurt Airports eines der größten Infrastrukturprojekte Europas. 19 Millionen Fluggäste werden hier nach der Fertigstellung von drei Flugsteigen

wald: »Changierend zwischen musikalischer Performance, Hörspiel und Audio-Walk untersucht das Stück dabei Formen und Ausdrucksweisen des zivilgesellschaftlichen Protests und außerparlamentarischen Widerstands« (Mihály 2019, o. S.). Seit dem Aufkommen der Startbahn-West-Proteste in den 1970er Jahren steht der Frankfurter Stadtwald im Zentrum einer der ausdauerndsten und einflussreichsten zivilgesellschaftlich-getragenen Protestbewegungen (Mihály 2019, o. S.). Anlässlich des im Jahr 2020 geplanten Ausbaus des Frankfurter Flughafens durch das Terminal 3, wird der Stadtwald hier mit einer mobilen Performance »besetzt«, indem ein künstlerischer (Klang-)Raum eröffnet wird, »der neben der Kritik auch das besondere Verhältnis vom Stadtwald und der in ihm eingewachsenen Protestkultur erfahrbar macht« (Mihály 2019, o. S.). Im Spannungsfeld zwischen künstlerischer Performance und Protest werden Zugehörigkeits- und Solidaritätsstrukturen performativ erprobt, die auch politische Lieder sowie installative Klang-Collagen aus O-Tönen von Protest- und Widerstands-Veranstaltungen der Anti-Startbahn-West-Bewegung der 1980er Jahre verarbeitet und durch stilistische Bezüge zu politischen Kompositionen aus den Bereichen Neue Musik, Agitprop und Protestmusik, den Einsatz unterschiedlicher Klangobjekte sowie durch Live-Elektronik erweitert und klanglich moduliert. Aufgrund der reichhaltigen (auch sprachlich vermittelten) Bezüge bringt dieses performative Ereignis eine klar erkennbare politische Aussage zum Ausdruck, die die Grenzen zwischen Kunst und Protest bzw. Kunst als Protest versus Protest durch Kunst auslotet.

Damit sich politische Botschaften wie in diesem Fall musikalisch übermitteln, bedarf es nach Rainer Dollase ein gemeinsames Zeichensystem:

Selbst eine für Kenner eindeutig politisch konditionierte Rockmusik muss von den Rezipienten weder so wahrgenommen werden, noch deswegen gehört oder gar gemacht werden. [...] Ein Zeichensystem wie die (Rock)Musik, das seine Bedeutungen im Kontext generieren lässt, kann sinnvollerweise nur dann zur korrekten Kommunikation dienen, wenn Sender (Gruppe, Musiksysteem) und Empfänger (Rezipient) über weitgehend denselben Zeichenvorrat verfügen. Das wird bei politischer Rockmusik nicht immer der Fall sein. (Dollase 1997, 212–213)

Dieses Zeichensystem beinhaltet nach Dieter Helms insbesondere auch die Verwendung von Sprache, um Botschaften übermitteln zu können und politische Wirkungen zu erzielen:

Was kann Musik bewirken? Sie kann bekräftigen, in Frage stellen, zur Reflexion anregen und das emotionale Befinden beeinflussen. Musik ist unfähig, Frieden herzustellen, aber sie kann Geschehnisse aufarbeiten und ins Bewusstsein der Öffentlichkeit rücken; in sozialen Gruppen kann sie mitwirken an einem Empfinden für die Gemeinschaft, an der Bewältigung alltäglicher Konflikte (etwa in Rollenspielen). Sie kann darüber hinaus Aggressionen abbauen. Musik kann positiv an Ritualen mitwirken, die das Leben in der Gemeinschaft stützen, auch Kommunikationsdefizite und einen Problemstau verringern, Toleranz fördern. [...] Die ausge-

jährlich an- und abreisen, durch den Marktplatz schlendern oder in den Lounges entspannen« (<https://terminal3.frankfurt-airport.com/>).

lösten Emotionen sind allerdings offen in beliebige Richtungen. Die Musik bedarf daher, zu ihrer eindeutigen Festlegung, der Präzisierung durch das Wort. (Helms 2005, 39)

Politische Musik ist in diesem Zusammenhang nicht nur auf Musik zum Gebrauch auf Demonstrationen, oder auf das Abspielen der Nationalhymne bei Staatsakten zu beschränken. Nach Rainer Bayreuther (2010, 238) ist jede Musik, in der sich genuin politische Akteur*innen artikulieren, potenziell politische Musik. Diese Akteur*innen können Komponierende, Musiker*innen oder, wie im Fall von *Terminal X – Building Our Future* (2020), Singer-Songwriter*innen bzw. Performance-Künstler*innen sein, die ihre politische Akteur*innenrolle realisieren, indem sie zu einem politisch signifikanten Zeitpunkt an einem politisch signifikanten Ort künstlerisch in Erscheinung treten. Auch das Publikum realisiert seine politische Akteur*innenrolle, sobald es zu einem politisch signifikanten Zeitpunkt an einem politisch signifikanten Ort der Aufführung einer bestimmten Musik oder Performance beiwohnt.

Wohlgemerkt: Hier wird politische Musik keineswegs vom politischen Anlass her bestimmt. Sie ist politisch, weil ihre Akteure genuin politische Akteure sind, die ihre Politizität im konkreten Fall realisieren. Die politische Signifikanz von Zeit und Ort wird durch die Tatsache und die Art der Aufführung wesentlich mitbestimmt. (Bayreuther 2010, 238)

Dabei stellt sich die Frage nach der Funktion von Musik, da politische Kunstaktionen wohl eher selten feindliche oder indifferent eingestellte Gruppierungen zur Teilnahme bewegen, sofern sie überhaupt von diesen wahrgenommen werden. Des Weiteren formuliert Lukas Pizon am Beispiel der *Fridays for Future*-Bewegung plakativ: »Die Generation FFF braucht Musik nicht mehr als Kondensationskeim – die haben sich ja schon gefunden« (zit.n. Schrader 2021, o. S.). Insbesondere bei Musik, die ursächlich politisch motiviert ist und nicht einer nachträglichen politischen Aufladung unterworfen wurde, scheint somit oftmals der Appell an die Reflexion den Vorrang vor dem Aufruf zur Aktion zu haben (Heister 1997, 1667).

Überleitung

Am Beispiel der bislang grob umrissenen Variationen künstlerischer Auseinandersetzung mit der Klimakrise zeichnet sich ein unendlicher Raum von Bezügen und künstlerischen Ausgestaltungen ab. Dieser weist Kunst als eine Sphäre aus, die hinsichtlich des Eingangszitats – »Kunst ist die einzige Form, in der Umweltprobleme gelöst werden können« (Joseph Beuys) – keine eindeutige Antwort auf die Frage zulässt, welcher Kunstform – wenn überhaupt – Agency zugesprochen werden kann. Außerdem stellt sich in diesem Zusammenhang die grundsätzliche Frage, wann Kunst überhaupt als Kunst wahrgenommen wird und wie diese mit anderen Lebensbereichen zusammenhängt (siehe dazu Schmitt-Weidmann 2021). Kunst als menschliche Praxis ist Georg W. Bertram zufolge nicht in Abgrenzung, sondern als Teil der ›Nicht-Kunst‹ in Form menschlicher Prak-

tiken zu betrachten. Kunst ist demnach in einer tiefgehenden Kontinuität zu anderen menschlichen Praktiken aufzufassen, »da sie nur durch ihre Bezugnahme auf diese Praktiken überhaupt das Potential gewinnt, das für sie spezifisch ist« (Bertram 2014, 11). Im Rahmen einer Bestimmung von Kunst als menschlicher Praxis verweist Bertram auf das Transformationspotential von Kunst, wobei die Auseinandersetzung mit Kunst einen normativ-praktischen Charakter aufweist und einen Beitrag zur Prägung menschlicher Praktiken leistet: »Wer ein Kunstwerk kritisiert, es also als gelungen oder misslungen beurteilt, nimmt dazu Stellung, ob und inwiefern das Werk Impulse für menschliche Aktivitäten gibt. Diese Impulse können sehr unterschiedlicher Natur sein und sie können sich auf sehr unterschiedliche Praxiszusammenhänge und Praktiken beziehen« (196). Mit Aktivitäten im Rahmen der Auseinandersetzung mit Kunstwerken gehen Rezipierende »also die Möglichkeit ein, als die Subjekte verändert zu werden, die sie sind« (175). In diesem Sinne entwickeln Menschen in der Kunst Gegenstände und Geschehnisse für Praktiken, mittels derer sie sich selbst Anstöße für Veränderungen zu geben vermögen (215). In der Kunst arbeiten wir uns an Gegenständen nicht um ihrer willen, sondern um unserer selbst willen ab (219).

7. Variation: Ecomusicology

Aushandlungsprozesse vollziehen sich neben künstlerischen Aufführungen insbesondere auch in zwei weiteren musikbezogenen Bereichen, i.e. der Wissenschaft sowie der Bildung. Für den Bereich der Musikwissenschaft ist im Zusammenhang mit Musik und Klima der Begriff der »Ecomusicology« geprägt worden, die sich den Zusammenhängen zwischen Musik, Kultur und Natur widmet, »i.e., it is the study of musical and sonic issues, both textual and performative, as they relate to ecology and the environment« (Allen 2011a, 391).⁸ Auch wenn die Verbindung zwischen Musik und Natur nicht neu ist, so widmen sich im Zuge der allgemeinen gesellschaftlichen Sensibilisierung für Umweltprobleme auch Musikwissenschaftler*innen vermehrt der Frage »how art reflects, relates to, or relies on nature« (391). Aaron Allen zufolge stehen folgende Fragen im Zentrum der Ecomusicology:

- »Is musicology part of the problem or part of the solution?
- What role does musicology play in the welfare and survival of humanity?
- How does nature inform music, and what can the study of music tell us about humans, other species, the built environment, the natural world, constructed »nature«, and their connections?

8 Der Begriff Ecomusicology leitet sich aus dem Begriff des Ecocriticism ab: »Ecocriticism is a field of literature studying cultural products (text, film, advertising, other media etc.) that imagine and portray human–environment relationships variously from scholarly, political, and/or activist viewpoints. Thus, ecomusicology is not »ecological musicology« but rather »ecocritical musicology.« Ecomusicology continues the trend of music scholarship drawing on literary methodologies: in decades past, philology; more recently, feminist studies« (Allen 2011a, 393). Siehe weiterführend auch Allen und Dawe 2016; Hahn und Fischer-Lichte 2011; Kagan 2011; Kostakeva 2019; Rehding 2011.

- Does musicology adapt us better to life on earth, or does it sometimes estrange us from life?
- Does it contribute more to our survival than to our extinction?
- Is the environmental crisis relevant to music—and more importantly, is musicology relevant to solving it?» (392).

Den Kern dieser Fragen bildet – analog zu den eingangs aufgeworfenen Fragen hinsichtlich der Kunst – die Frage nach der Agency und welche Rolle der Musikwissenschaft im Zusammenhang mit der Klimakrise zukommt. Dabei kann keine Suche nach abschließenden Antworten und Lösungen angestrebt werden, sondern eine transdisziplinäre Gesprächsbeförderung: »We cannot offer definitive answers to these questions, but we can clear some ground, provide some insights, and promote further dialogue. I have been reluctant to define an emerging subfield as yet lacking in consensus, but we must start somewhere, acknowledging that disciplinary boundaries can be changed, redefined, and opened to multiple interpretations« (392).

8. Variation: Bildung für nachhaltige Entwicklung

»Environmental work has burgeoned in the sciences, but all academic fields have been greened, including the humanities« (392). Neben dem hier angesprochenen »Greening« der Geistes- und Kulturwissenschaften, in deren Zusammenhang die Ecomusicology angesiedelt ist, wird zudem auch von einem »Greening the curricula« (López-Alcarria et al. 2014) gesprochen. Damit ist neben dem Bereich der Aufführungspraxis und der Wissenschaften nun auch der dritte Bereich kunstbezogener Aushandlungsprozesse angesprochen, i.e. die Bildung.⁹ Bildung nimmt bereits eine zentrale Position in Nachhaltigkeitsdebatten ein, wie ein Blick in einschlägige Diskurse zeigt: Hier impliziert der Begriff der Nachhaltigkeit grundsätzlich einen Gleichgewichtszustand (Homöostase) von ökonomischen, ökologischen und sozial-kulturellen Aspekten in Form eines ganzheitlichen Zukunftskonzepts (Pufé 2017, 40 und 113). Uwe Schneidewind spricht in diesem Zusammenhang auch von einer »Zukunftskunst«: »Mit Zukunftskunst ist die Kompetenz gemeint, das Zusammenspiel von technologischen, ökonomischen, politisch-institutionellen und kulturellen Dynamiken in Prozessen der großen Transformation zu verstehen und sie für das Projekt einer nachhaltigen Entwicklung fruchtbar zu machen« (Schneidewind 2018, 32). Im Rahmen des drittgenannten, sozio-kulturellen Nachhaltigkeitsbereichs wird dem *Sustainable Development Goal 4* der Vereinten Nationen, i.e. »hochwertige Bildung«, schließlich die zentrale Schlüsselfunktion für eine erfolgreiche Ausgestaltung des eigenen beruflichen und privaten Lebens sowie für eine gesellschaftliche Mitwirkung

9 Siehe hinsichtlich Bildungsaspekten im Zusammenhang mit der Klimakrise Felix Böhm's Beitrag »Fact is that we know and do nothing«. Gattungstransformativische Perspektiven auf die Ver- und Entwissenschaftlichung von Wissenschaftskommunikation angesichts der Klimakatastrophe« sowie Florian Wobers Überlegungen in »Klimakrise, Bildung, Öffentlichkeit – Aspekte performativen Philosophierens über/gegen Apathie im Film *Don't Look Up* (2021) und im Soundcheck-Philosophie-Salon (2023)« in diesem Band.

und Mitverantwortung im globalen Rahmen zugeschrieben (KMK und BMZ 2016, 18–19 und 51). Vor diesem Hintergrund widmen sich prominente Bildungsakteur*innen wie Hochschulrektor*innen, Kultusminister*innen oder die UNESCO der Beförderung einer ›Bildung für Nachhaltige Entwicklung‹ in Form einer internationalen und nationalen Bildungskampagne. Im Zentrum stehen dabei insbesondere die Befähigung zur Verantwortungsübernahme und zu zukunftsfähigem Denken und Handeln, die Beförderung von Reflexion in Bezug auf die Auswirkungen des eigenen Handelns auf die Welt sowie die Befähigung, verantwortungsvolle, nachhaltige Entscheidungen treffen zu können. ›Bildung für nachhaltige Entwicklung‹ impliziert somit weniger die inhaltliche Thematisierung der Klimakrise, als vielmehr die Auseinandersetzung mit grundsätzlichen Gelingsbedingungen und Formen gemeinschaftlichen Zusammenlebens in der Zukunft, die auf Wertesystemen beruhen, die in Bildungseinrichtungen angelegt werden: »The crisis we face is first and foremost one of mind, perception, and values; hence, it is a challenge to those institutions presuming to shape minds, perceptions, and values« (Orr 1994, 27).

Die hier zugrundeliegenden Werte oder verbindlichen Normen, die das Interesse aller Menschen widerspiegeln sollen und prinzipiell als universalisierbar erachtet werden, werden auch als sogenannte »Metanormen« bezeichnet (Meseth et al. 2019, 8). Metanormen stehen auch im Mittelpunkt der ›Bildung für Nachhaltige Entwicklung‹ und lassen diese hinsichtlich der Kerngedanken – und jenseits aller Diskussionen rund um konkrete Umsetzungsszenarien – als ein Leitbild erscheinen, an dem sich aktuelle Bildungskonzepte messen lassen müssen:

Für Bildung ist es nicht ausreichend, Individuen hervorzubringen, die lesen, schreiben und rechnen können. Bildung muss transformativ sein und gemeinsame Werte ins Leben tragen. Sie muss eine aktive Fürsorge für die Welt und für die, mit der wir sie teilen, kultivieren. Bildung muss für die Beantwortung der großen Herausforderungen, vor denen wir stehen, Bedeutung haben. Technische Lösungen, politische Regulierung und Finanzinstrumente allein können eine nachhaltige Entwicklung nicht erreichen. Eine Transformation des Denkens und Handelns ist erforderlich. Bildung muss sich in vollem Umfang ihrer zentralen Aufgabe widmen, Menschen zu helfen, gerechte, friedliche, tolerante und inklusive Gesellschaften zu gestalten. (*Global-Education-First-Initiative* 2012; Übersetzung: KMK und BMZ 2016, 31)

In diesem Sinne soll mit der ›Bildung für Nachhaltige Entwicklung‹ ein Beitrag dazu geleistet werden, dass Menschen ihr Leben selbstverantwortlich gestalten »und sie befähigen, als Bürgerinnen und Bürger sowie Konsumenten und Produzenten eine nachhaltige Ausrichtung ihrer Gesellschaft zu befördern, wobei sie sich gleichzeitig [...] als Bürger Einer Welt begreifen (›global citizenship‹)« (KMK und BMZ 2016, 51).

Die Begriffe der Selbstverwirklichung, des Glücks, der Bildung und des Wohles Aller sind bereits seit der Antike eng miteinander verbunden und basieren auf folgenden Grundüberzeugungen:

Wer wirklich für das Beste für sich selbst sorgt, sorgt eben damit auch für das Beste der Gemeinschaft. Die Aufgabe des Staats besteht in diesem Konzept nicht

darin, jeden Menschen sich selbst zu freier Selbstbestimmung zu überlassen und ihn lediglich durch Gesetze und Institutionen daran zu hindern, die Selbstbestimmung anderer zu beschädigen, sondern darin, allen Mitgliedern der Gemeinschaft die Möglichkeit zu bieten, ihre Vermögen und Fähigkeiten zu erproben und zu entwickeln – das ist vor allem eine Frage der Ausbildung und Bildung – und sie dadurch überhaupt erst zu wahrer Selbstbestimmung fähig zu machen. Diese Selbstbestimmung hat ihr Kriterium in der individuellen Glückserfahrung. Da niemand, wie Aristoteles sagt, unfreiwillig glücklich ist, liegt in dieser Form der Selbstbestimmung auch das eigentliche Kriterium der Freiheit der Bürger. (Schmitt 2010, 35–36)

Von Aristoteles ausgehend zeichnet Daniela Bartels (2018) ethische Konzeptionen eines guten Lebens mit Blick auf die Musikpädagogik nach und identifiziert als Gelingensbedingungen eines guten Lebens (nicht nur) im Umgang mit Musik die Wahlfreiheit, die Selbstgestaltung und die Gestaltung von Beziehungen. Diese Beobachtungen weisen Parallelen zu Martin Seels Definition des guten Lebens als Kombination von gelingendem und glücklichen Leben auf: »Ein *gelingendes* Leben hat, wem es gelingt, ein auf ungezwungene Weise selbstbestimmtes Leben zu führen. Ein *glückliches* Leben hat, wem sich in einem selbstbestimmten Leben die wichtigsten eigenen Wünsche erfüllen« (Seel 1999, 127, Herv. im Orig.). Im Zusammenhang mit Nachhaltigkeit legt ein Lebensstil, der nicht auf Wohlstand, sondern auf Wohlbefinden und Selbstwirksamkeit ausgerichtet wird, eine direkte Verknüpfung der Konzepte ›Glück‹ und ›Nachhaltigkeit‹ nahe, wobei das subjektive Wohlbefinden als Leitmotiv und treibende Kraft für nachhaltige Entwicklung angesehen wird (Dallmer 2020, 299). Dieses Verständnis des Strebens nach Glück, welches sich nicht auf kontingente Augenblickserfahrungen reduzieren lässt, ist genau wie das Streben nach nachhaltiger Entwicklung auf die Zukunft ausgerichtet. Diese Zukunftsausrichtung von nachhaltiger Entwicklung bringt insbesondere auch die Brundtland-Definition der Weltkommission für Umwelt und Entwicklung aus dem Jahr 1987 zum Ausdruck, die eine Betrachtung der Gegenwart aus der Perspektive der Zukunft impliziert und auf eine Bewahrung zukünftiger Möglichkeiten abzielt (Dickel 2020, 33): »Nachhaltige Entwicklung ist eine Entwicklung, die die Bedürfnisse der Gegenwart befriedigt, ohne zu riskieren, dass zukünftige Generationen ihre eigenen Bedürfnisse nicht befriedigen können« (Brundtland-Definition, zit.n. Hauff 1987, 47). Parallel dazu stellt auch Glück ein auf die Zukunft gerichtetes Konzept dar, das in der Gegenwart wirksam werden möchte. Nach Auffassung der Glücksforschung sind für Wohlbefinden und Lebensqualität der Menschen insbesondere Aspekte ausschlaggebend, die nicht auf eine materialistische Lebensweise gerichtet sind, wie beispielsweise soziale Kontakte, Sinn, Muße, Naturbezug, Spiel, Kultur und Kunst (Dallmer 2020, 300).¹⁰ Diese korrespondieren mit jenen Facetten, die den Nachhaltigkeitsbereich des Kulturell-Sozialen prägen und durch Aspekte wie gesellschaftliches Engagement, menschliche Beziehungen, Vertrauen, Netzwerke, Gemeinschaft, Rückhalt, Grundbedürfnisbefriedigung, Gerechtigkeit, Recht, gesellschaftliche Integration und Weiterentwicklung, Toleranz, Solida-

10 Dallmer leitet diese zentralen Elemente aus Glückstheorien seit der Antike ab. Siehe auch Schmitt 2010, S. 27–36.

rität, Inklusion, Gemeinwohlorientierung, Lebensqualität, Frieden, Glück, Persönlichkeitsentwicklung, Selbstverwirklichung sowie hilfsbereites Miteinander ergänzt werden (KMK und BMZ 2016, 39). Den ein gutes Leben ausmachenden Aspekten der Möglichkeit zur Selbstbestimmung und der Chance auf Momente des Glücks ordnet Jürgen Vogt (2002, 14) zudem auch ästhetische Erfahrungen in pädagogischer Praxis zu:

Ästhetische Erfahrung behält ihren Selbstzweckcharakter gerade dadurch, dass sie einen ganz bestimmten Zweck hat, nämlich als ein wichtiger – wenn auch vielleicht nicht der wichtigste – Bestandteil eines ›guten Lebens‹ zu fungieren. Und bei allen Skrupeln gegenüber allzu einfachen Formeln: Wozu sollte pädagogische Praxis als Teil menschlicher Gesamtpraxis denn eigentlich dienen, wenn nicht als Hilfestellung für alle Personen, die Möglichkeit zu einem solchen guten Leben offen zu halten, und diese Möglichkeit auch mit Inhalten anzureichern, zu denen u. a. gewiss auch die ästhetische Erfahrung zählt? [...] Pädagogische Institutionen wären danach zu kennzeichnen, inwieweit sie auf ganz unterschiedliche Art Situationen und Gelegenheiten bieten, einen Zugang zu Vollzugsformen des guten Lebens zu finden, der für ihre Klientel außerhalb dieser Institutionen so nicht gegeben ist. Der ›pädagogische Code‹ wäre also umzucodieren von ›Erziehung der jüngeren Generation durch die ältere‹ auf ›Intergenerationale Unterstützung beim Vollzug eines guten Lebens‹. (Vogt 2002, 16–17)

Coda

Der sozial-kulturelle Nachhaltigkeitsbereich, der im Kern die Idee einer ›Bildung für Nachhaltige Entwicklung‹ umschließt, erweist sich insgesamt als Möglichkeitsfeld zu Partizipation und (künstlerischer) Handlungsfähigkeit jenseits von Apathie und Apokalypse, indem er die visionäre Idee in den Blick nimmt, nachhaltige Entwicklung als »Prozess der großen Transformation« und »Zukunftskunst« (Schneidewind 2018) in Form des Zusammenspiels von technologischen, ökonomischen, politisch-institutionellen und kulturellen Dynamiken zu gestalten. Dabei kann es nicht um Patentrezepte für die eine, große Weltgesellschaft gehen, sondern um eine möglichst große Vielfalt regionaler Lösungsansätze und Experimentierfelder. Diese werden auch mit, durch und über Musik und künstlerische Praktiken inklusive ihrer Diskurse und Aushandlungsprozesse – in lebendigen Interaktionen zwischen künstlerischen Ausdrucksformen, Wissenschaft und Bildung – geprägt und gestaltet (König 2021, o. S.). In diesem Sinne ist Kunst als menschliche Praxis – in Anlehnung an das Eingangszitat – zumindest eine Form, mit der zu Lösungen beigetragen werden kann.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Allen, Aaron S. »Colloquy: Ecomusicology: Ecocriticism and Musicology.« *Journal of the American Musicological Society* Bd. 64, Nr. 2, 2011a, S. 391–394.
- Allen, Aaron S. »Prospects and Problems for Ecomusicology in Confronting.« *Journal of the American Musicological Society*, Bd. 64, Nr. 2, 2011b, S. 414–419.

- Allen, Aaron S. und Kevin Dawe. *Current Directions in Ecomusicology: Music, Culture, Nature*. Routledge, 2016.
- Bartels, Daniela. *Musikpraxis und ein gutes Leben. Welchen Wert haben ästhetische Konzeptionen eines guten Lebens für die Musikpädagogik?*. Wißner, 2018.
- Bayreuther, Rainer. »Überlegungen zu einer Theorie politischer Musik am Beispiel von Händels ›Ode for the Birthday of Queen Anne‹.« *Die Musikforschung*, Bd. 63, Nr. 3, 2010, S. 228–247.
- Bertram, Georg W. *Kunst als menschliche Praxis – Eine Ästhetik*. Suhrkamp, 2014.
- Brotbeck, Roman. »Komponierte Erkaltung.« *Scardanelli-Zyklus (1975–1991), Für Solo-Flöte, kleines Orchester und gemischten Chor. Nach Gedichten von Friedrich Hölderlin, Booklet zur Audio-CD*, hg. von Heinz Holliger, EMC Records, 1993, S. 28–33.
- »Building the Future – Terminal 3« <https://terminal3.frankfurt-airport.com/>, abgerufen am 24. August 2024.
- Dallmer, Jochen. *Glück und Nachhaltigkeit. Subjektives Wohlbefinden als Leitmotiv für nachhaltige Entwicklung*. transcript, 2020.
- Dickel, Sascha. »Soziologische Systemtheorie. Nachhaltigkeit als Bewahrung einer offenen Zukunft.« *10 Minuten Soziologie Nachhaltigkeit*, hg. von Thomas Barth und Anna Henkel, transcript, 2020, S. 33–46.
- »Die Musikindustrie kann einen wesentlichen Beitrag zum Umweltschutz leisten – Fine Stammnitz (Green Touring) im MICA-Interview.« *music austria*, 11. Februar 2020, <https://www.musicaustria.at/die-musikindustrie-kann-einen-wesentlichen-beitrag-zum-umweltschutz-leisten-fine-stammnitz-green-touring-im-mica-interview>, abgerufen am 24. August 2024.
- Devine, Kyle. *Decomposed. The political ecology of music*. MIT Press, 2019.
- Dollase, Rainer. »Rock gegen rechts – Rock von rechts. Oder: Wie Musik eine politische Bedeutung und Funktion erhält oder auch nicht.« *Musik und Politik*, hg. von Bernhard Frevel, ConBrio, 1997, S. 109–126.
- Hahn, Daniela und Erika Fischer-Lichte (Hg.). *Ökologie und die Künste*. Wilhelm Fink, 2011.
- Hauff, Volker (Hg.). *Unsere gemeinsame Zukunft: der Brundtland-Bericht der Weltkommission für Umwelt und Entwicklung*. Eggenkamp, 1987.
- Heister, Hans-Werner. Politische Musik. *MGG (Die Musik in Geschichte und Gegenwart)* VII. 1997.
- Helms, Dieter. »Pop Star Wars.« *APuZ*, Bd. 11, 2005 (Musik und Gesellschaft), S. 28–34, <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/29171/musik-und-gesellschaft/#content-index>.
- Kagan, Sacha. *Art and Sustainability. Connecting Patterns for a Culture of Complexity*. transcript, 2011.
- Kästner, Sven. »Kunst und Klimawandel. Der schwindende Klang der Gletscher.« *Deutschlandfunk Kultur*, 27. Januar 2022, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/was-die-gletscherforschung-mit-der-kunst-verbindet-100.html>, abgerufen am 24. August 2024.
- Klassik.com. »Gastmusiker sollen künftig mit Bus, Bahn oder Schiff anreisen. Schwedisches Konzerthaus macht Ernst mit Klimaschutz.« *Klassik.com*, 15. Februar 2009, <https://magazin.klassik.com/news/teaser.cfm?ID=14776&nachricht=Schwedisches%20Konzerthaus%20macht%20Ernst%20mit%20Klimaschutz&fbclid=IwAR267Dtd>

- ED6foGo6kV-b2RCSqAeKwP6So1zfKd4BIzAy5gu-MgCCcPXnGwk, abgerufen am 24. August 2024.
- KMK/BMZ. *Orientierungsrahmen für den Lernbereich Globale Entwicklung im Rahmen einer Bildung für nachhaltige Entwicklung. Ergebnis des gemeinsamen Projekts der Kultusministerkonferenz (KMK) und des Bundesministeriums für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung (BMZ) 2004–2015*. Zusammengestellt und bearbeitet von Jörg-Robert Schreiber und Hannes Siege. Engagement Global gGmbH, 2016.
- König, Bernhard. »Monteverdi und der Klimawandel. Wie die Musik auf eine globale Herausforderung reagieren könnte.« *NMZ*, 20. September 2019, <https://www.nmz.de/artikel/monteverdi-und-der-klimawandel>, abgerufen am 24. August 2024.
- König, Bernhard. *Wandel anstiften. Können Töne etwas ausrichten?* 2020, https://musik-und-klima.de/home/teil-der-loesung/14565_abgerufen am 01.01 2024.
- König, Bernhard. »Der wohltemperierte Regenwurm. Zur Naturbeziehung digitaler Musik.« *MusikTexte*, November 2021, <https://texte.musiktexte.de/mt-171/308/zur-natur-beziehung-digitaler-musik>, abgerufen am 24. August 2024.
- Kostakeva, Maria. *Die Welt klingt. Neue Musik und Naturprozesse*. Böhlau, 2019.
- »Land. Schafft. Sound. Klang und Soundforschung.« <https://landschaftsound.org>, abgerufen am 24. August 2024.
- »Live Earth. Klima-Konzert verursachen bis zu 110.000 Tonnen CO₂.« *Spiegel Wissenschaft*, 07. Juli 2007, <https://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/live-earth-klima-konzerte-verursachen-bis-zu-110-000-tonnen-co2-a-493038.html>, abgerufen am 24. August 2024.
- López-Alcarria, Abigail; José Gutiérrez-Pérez, Javier Perales-Palacios und Óscar Burgis-Peredo. »Greening the Curricula. A Comparison between Primary and Secondary Eco-school Projects.« *The International Journal of Sustainability Education*, vol. 9, nr. 2, 2014, S. 1–18, https://www.researchgate.net/publication/289482921_Greening_curriculum_sustainability_New_opportunities_in_the_teachers_professionalization_Leading_article.
- Meseth, Wolfgang; Rita Casale, Anja Tervooren und Jörg Zirfas (Hg.). *Normativität in der Erziehungswissenschaft*. Springer, 2019.
- Mihály, Julia. »Terminal X – Building our Future.« *Julia Mihály*, 2019, <https://juliamihaly.net/terminal-x-building-our-future/>, abgerufen am 24. August 2024.
- Orr, David W. *Earth in Mind: On Education, Environment, and the Human Prospect*. Island Press, 1994.
- Pufé, Iris. *Nachhaltigkeit*. UVK Verlagsgesellschaft, 2017.
- Rehding, Alexander. »Prospects and Problems for Ecomusicology in Confronting a Crisis of Culture.« *Journal of the American Musicological Society*, Bd. 64, Nr. 2, 2011, S. 414–419.
- Reszke, Paul. »Kunstkommunikation.« *Climate Thinking – Ein Living Handbook*, hg. von Felix Böhm, Martin Böhnert und Paul Reszke, Universität Kassel, 2021, <https://wiki.climate-thinking.de/index.php?title=Kunstkommunikation>, abgerufen am 24. August 2024.
- Röbke, Thomas. »Kunst und Ökologie. Mehrere Fragen und Überlegungen und eine möglicherweise überraschende These.« *Heinrich Böll Stiftung Hessen*, O. J., <https://www.boell-hessen.de/archivseite/pol/roebke.htm>, abgerufen am 24. August 2024.

- Schmitt-Weidmann, Karolin. *Der Körper als Vermittler zwischen Musik und (all)täglicher Lebenswelt. Distanzauslotungen am Beispiel ausgewählter Werke der Neuen Musik*. transcript, 2021, <https://www.transcript-verlag.de/media/pdf/f6/87/13/oa9783839458457.pdf>.
- Schmitt, Arbogast. »Was hat das Gute mit der Politik zu tun? Über die Verbindung von individuellem Glück mit dem Wohl aller in griechischer Philosophie und Literatur.« *Von Platon bis zur Global Governance. Entwürfe für menschliches Zusammenleben*, hg. von Mathias Lotz, Matthias van der Minde und Dirk Weidmann, Tectum, 2010, S. 27–36.
- Schneidewind, Uwe. *Die große Transformation. Eine Einführung in die Kunst des gesellschaftlichen Wandels*. Fischer, 2018.
- Schrader, Christopher. »#music4climate – Musik in der Klimakrise. Brauchen die Aktivist:innen eine Hymne? Oder gibt es schon eine Playlist?« *RiffReporter*, 25. März 2021, <https://www.riffreporter.de/de/umwelt/musik-klimakrise-hymnen-playlists>, abgerufen am 24. August 2024.
- Seel, Martin. *Versuch über die Form des Glücks*. Suhrkamp, 1999.
- Vogt, Jürgen. »Allgemeine Pädagogik, ästhetische Erfahrung und das gute Leben. Ein Rückblick auf die Benner-Mollenhauer Kontroverse.« *Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik* (ZfKM), Sonderedition 1, 2002: Musikpädagogik zwischen Bildungstheorie und Fachdidaktik, 1–19, https://www.zfkm.org/sonder02-vogt_a.pdf.
- Weber, Martina. »Ökoakustik. So klingt der Klimawandel.« *Deutschlandfunk Kultur*, 07. Oktober 2021, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/oekoakustik-so-klngt-der-klimawandel-100.html>, abgerufen am 24. August 2024.

