

Avantgarde als Provokation. Zum kritischen Potential von Avantgarde-Musik und ihrem Verhältnis zu Umweltbewegung und Klimahandeln¹

Susanne Heiter

»Die Klimakrise zu bewältigen, erfordert vor allem Antworten aus der Psychologie, Soziologie, Politik-Wissenschaft und Kommunikationsforschung«, schreibt Christopher Schrader, Autor des 2022 erschienen Handbuchs *Über Klima sprechen*.² Der Wissenschaftsjournalist reagiert mit diesem Handbuch auf die beobachtete Diskrepanz zwischen dem Wissen über den Klimawandel einerseits und fehlendem politisch-gesellschaftlichem und individuellem Handeln andererseits. Lange fokussiert auf die breitenwirksame Kommunikation der naturwissenschaftlichen Grundlagen des Klimawandels – die ihm als studiertem Physiker womöglich besonders nahe lagen – verschiebt er mit diesem Handbuch den Schwerpunkt hin zur Reflexion dieser Kommunikation selbst.

Schrader vertritt eine typische Stimme in der gegenwärtigen Debatte um den menschengemachten Klimawandel und das Anthropozän. Zwar scheint dieser Begriff als geologische Epochenbezeichnung, als die er zunächst vorgeschlagen worden war, derzeit nicht haltbar.³ Die Kulturwissenschaften aber haben den Begriff bereitwillig aufgenommen, da er mit der Anspielung auf geologische Epochen sinnfällig das Ausmaß gegenwärtiger Entwicklungen benennt: Die Folgen menschlicher Eingriffe in das Erdsystem werden anhand klimatischer und geologischer Daten messbar, und die Verschränkung gesellschaftlichen Handelns sogar mit geologischen Tiefenstrukturen und Langzeitentwicklungen wird verdeutlicht.⁴ Denn diese Eingriffe wirken zurück, es verändert sich gleichsam der Untergrund, die Rahmung, die »Bühne«,⁵ auf der gesellschaftliches und kulturelles – und letztlich auch musikalisches – Handeln stattfindet. Damit rückt die durch den Klimawandel bedingte gesellschaftliche Transformation in den Fokus, ebenso, wie Schrader bemerkt, das sozial- und geisteswissenschaftliche Fächerspektrum. Dabei ist Transformation nicht etwas, das einfach nur passiert; sie ist »weder eine unabänderliche Entwicklungsdynamik [...] noch ein technokratischer gesellschaftlicher Umbauplan für eine ökologiegerechte Gesellschaft«, schrieb Uwe Schneidewind als Direktor des *Wuppertal Instituts für Klima, Umwelt, Energie*.⁶ »Die

Große Transformation« gelte es vielmehr »als einen Prozess zu verstehen, der von vielen Akteuren gestaltet wird«, ⁷ und es stellt sich die Frage, wie Akteur*innen aus unterschiedlichen Bereichen dabei interagieren. Darüber hinaus ist zu überlegen, wie diese Transformation aktiv gestaltet werden kann, wenn ein »gutes Leben für zehn Milliarden Menschen auf diesem Planeten [...], ohne die globalen ökologischen Grenzen zu überschreiten«, ⁸ als Ziel gesetzt wird.

Wie positionieren sich nun Künstler*innen in dieser Situation? Welche Rollen werden Kunst und Kunschtschaffenden von Außenstehenden zugewiesen? Schneidewind zum Beispiel spricht von der »Zukunftskunst« und meint damit eine »transformative literacy«, also die »Fähigkeit, Transformationsprozesse adäquat zu verstehen und eigenes Handeln in Transformationsprozesse einzubringen«. ⁹ Er rekurriert dabei bewusst auf einen emphatischen Kunstbegriff, der »Kunst als Ausdruck eines kreativen Handelns und Sich-in-der-Welt-Orientierens« begreift und aus dem vor allem die Idee alternativer Wissensformen und eines »kreativen« Umgangs damit fruchtbar gemacht wird. ¹⁰ Schrader erwähnt im obigen Zitat die Künste zwar nicht, in seinem Handbuch erhält »Die Funktion der Kunst« in der Klimakommunikation aber ein eigenes Kapitel. ¹¹ Neben Playlists für Protestveranstaltungen werden hier Popmusik-Beispiele genannt sowie Projekte aus der klassischen Musik, in denen Klimadaten genutzt werden – konkret die vom Elbphilharmonie-Orchester als *For Seasons* [sic!] adaptierte Version der *Vier Jahreszeiten* von Antonio Vivaldi.

Zahlreiche zeitgenössische künstlerische Projekte beziehen sich explizit und auf unterschiedlichste Weisen auf den Klimawandel. Das zeigt ein wachsender Korpus an Performances, Konzeptalben, Kompositionen, Apps, Klanginstallationen, Playlists usw., die in den letzten 20 Jahren ein Genre konstituieren, das an verschiedenen Stellen bereits als »Climate Music«, »Environmental Sonic Art« oder »Ecologically Inspired Music« bezeichnet wird, oder im engeren Sinne als »Ecological Sound Art«: Klangkunst, die sich durch ökologisches Engagement auszeichnet. ¹² Auf dieses Genre beziehen sich Außenstehende wie Schrader in der Regel, wenn über die Funktion von (klingender) Kunst in der Klimakrise nachgedacht wird. So nachvollziehbar eine solche Funktionalisierung von Kunst angesichts der dringlichen Handlungsnot ist, möchte der vorliegende Beitrag darüber hinausgehen. Weitaus seltener wird in Nachhaltigkeitsdebatten nämlich auf ein kritisches und bisweilen (individuell und gesellschaftlich) transformierendes Potenzial von Kunst rekurriert, auf das schon die politisierten Avantgarden der 1970er Jahre gehofft hatten. »Kritisches Komponieren«, wie der Ansatz schon damals genannt wurde, ¹³ hatte die Umweltbewegung zwar nicht im Blick, aber die mit diesem Schlagwort verbundenen Ansprüche ähneln in bemerkenswerter Weise Forderungen im aktuellen Diskurs. Im Folgenden zeige ich zunächst einige Zuschreibungen und Erwartungen an die (klingenden) Künste aus verschiedenen Forschungsbereichen, verbunden mit Beispielen ökologischer Klangkunst. Dabei wird deutlich, dass die produktive oder rezeptive Auseinandersetzung mit Kunst vor allem dann vorgeschlagen wird, wenn es um grund-

legende menschliche Qualitäten und Haltungen geht, die für eine Transformation mit der genannten Zielsetzung, »ein gutes Leben für zehn Milliarden Menschen auf diesem Planeten« zu ermöglichen, nötig erscheinen. In dieser Argumentation, das zeige ich in einem zweiten Schritt am Beispiel Helmut Lachenmanns, finden sich Parallelen zum musikästhetischen Diskurs der Avantgarden seit den 1970er Jahren. Diese Parallelen legen nahe, die Bedeutung von Kunst für gesellschaftliche und individuelle Transformation sowie für Klimahandeln nicht nur in den Musiken zu suchen, die explizit Klimawandel thematisieren, sondern auch in all jenen, die bei Rezipierenden ein Innehalten, Nachdenken und Hinterfragen von Gewohnheiten, Traditionen und Mustern provozieren könnten.

Zuschreibungen an Musik im Nachhaltigkeitsdiskurs

Welche Qualitäten und Haltungen werden in verschiedenen Disziplinen gefordert, um an den Prozessen individueller und gesellschaftlicher Transformation mitzuwirken? Wie werden diese der Kunstproduktion oder -rezeption zugewiesen? Ausgangspunkt ist eine von dem Soziologen Manuel Rivera vorgeschlagene Typologie, die künstlerische Projekte als Beiträge zur Nachhaltigkeitstransformation kategorisiert.¹⁴ Aus seiner Perspektive ist Kunst in vielen auch interdisziplinären Konstellationen der Klima- und Nachhaltigkeitsforschung tendenziell nachgeordnet, etwa wenn sie die Nachhaltigkeits- und Wissenschaftskommunikation bereichert. Dabei verspricht der Medienwechsel eine höhere Breitenwirkung, auf die sowohl Schrader als auch Rivera hinweisen,¹⁵ sowie eine sinnliche, auch emotionale Vermittlung abstrakter Inhalte. Ein verbreiteter Zugang sind dabei Sonifikationen, klangliche Darstellungen physikalischer Messdaten. In *For Seasons* etwa wird die Zersetzung der Lebensgrundlagen als Zersetzung der musikalischen Struktur hörbar gemacht; die Enttäuschung von Hörerwartungen kann damit womöglich verbundene (negative) Gefühle evozieren, die mit einem Unbehagen gegenüber klimabedingten Zersetzungsprozessen oder auch Verlusterfahrungen resonieren.

Neben der Wissenschaftskommunikation nennt Rivera das Potenzial von Kunst, Verständigungs- und Veränderungsprozesse atmosphärisch anzureichern oder die Imagination von Alternativen zu ermöglichen. Gemeinschaftliche Performances oder Installationen könnten individuelle Überzeugungen durch das Gemeinschaftserlebnis bekräftigen oder über ökologische Zusammenhänge informieren und damit Verständigungsprozesse katalysieren. Die »Musikalisch-Szenische Erlebnis-Wanderung« *Waldklang am Morgenbach*, die Sarah Wendel mit dem theaterwissenschaftlichen Seminar der Johannes Gutenberg-Universität Mainz und dem *Orchester des Wandels* 2022 realisiert hat, ist dafür ein Beispiel: Bei dieser Performance wurden aus verschiedenen Perspektiven sowohl kultur- und musikhistorische als auch ökologische Zusammenhänge zum Thema »Wald« mit Worten,

Klängen, Szenen und Aktionen kommuniziert, und sie lud mit Meditationsanleitungen zur Kontaktaufnahme mit der Natur ein.¹⁶ Über das Hören und Fühlen wird hier ganz konkret eine andere als die visuelle und intellektuelle Verbindung zu Natur und Umwelt erzeugt und mit auditiven und haptischen Verbindungen ergänzt. Der zweite genannte Punkt, die Imagination von Alternativen, ermöglicht etwa ein Projekt der Neuseeländerin Sally McIntyre, das verschwundene Klanglandschaften mit rekonstruierten Stimmen ausgestorbener Vögel wieder aufleben lässt.¹⁷ Die Künstlerin bewegt sich damit im Grenzbereich zwischen Vermittlung und Spekulation. Diese künstlerische Strategie ist auch in der musikalischen Interaktion mit Tieren und Tierlauten zu beobachten: Musiker*innen nutzen für die Deutung von Tierlauten z.B. in improvisatorischen Interaktionen (»Interspecies Music«) Lücken und Unschärfen im naturwissenschaftlichen Wissen (in diesem Fall der Bioakustik und Verhaltensbiologie), um künstlerische Handlungsfähigkeiten von Tieren spekulativ zu postulieren.¹⁸

In der dritten von Rivera genannten Weise, wie Künstler*innen zur Nachhaltigkeitstransformation beitragen könnten, steht der Eigenwert künstlerischen Erlebens im Vordergrund, die Ermöglichung »ästhetischer Erkenntnis«: Menschen, die sich auf die Betrachtung von Kunst einließen, könnten damit »die Art und Weise verändern, mit der sie das eigene Wahrnehmen, Fühlen und Sinnen reflektieren.«¹⁹ Damit sind jene individuellen Transformationen angesprochen, auf deren Notwendigkeit auch Psychotherapeut*innen hinweisen. Barbara Meerwein etwa, Psychotherapeutin und Aktivistin für Psychologists for Future, benennt zunächst persönlichkeitsstrukturelle Defizite: Im Umgang mit individuellen Konflikten, die Menschen angesichts der Klimakrise erlebten (etwa Schuld- oder Identitätskonflikte), würden diese Defizite im Bereich der Wahrnehmung eigener Gefühle, der Selbststeuerung (Impulssteuerung und Ambivalenztoleranz angesichts widersprüchlicher und komplexer Situationen), sowie als mangelnde Resilienz gegenüber unangenehmen Gefühlen deutlich. Vielen Menschen fehlten daher die Voraussetzungen dafür, auch andere Wesen empathisch als Fühlende wahrzunehmen: die eigenen Bedürfnisse wie auch die Bedürfnisse anderer Menschen in anderen sozialen oder geographischen Lebenssituationen anzuerkennen.²⁰ Diese Defizite lassen sich auch auf kollektiver Ebene beobachten, die Menschheit zeige »extremen Empathiemangel gegenüber anderen Menschen, aber auch gegenüber zukünftigen Generationen und gegenüber Prozessen der nichtmenschlichen Natur.«²¹ Schon 1987 hatte der Psychoanalytiker Thomas Aucher zu einer »Psychologie der Katastrophe« bemerkt, dass es überlebenswichtig sei, »auf welchem seelischen Entwicklungsniveau unsere Gesellschaft, unsere Kultur und unsere Machtstrukturen organisiert sind«.²²

Meerwein und der Psychotherapeut Norbert Winkler setzen diesen Beobachtungen Entwicklungsperspektiven entgegen, die sich einerseits durch Praktiken der »Annäherung und Wiederverbindung – mit der Natur, mit anderen Menschen, mit uns selbst« eröffnen;²³ Praktiken, wie sie *Waldklang am Morgenbach*

durch »Aktivierung des Publikums« initiieren will.²⁴ Perspektiven eröffnen sich andererseits – hier stimmen die Psychotherapeut*innen mit dem Nachhaltigkeitsforscher überein – über (künstlerisch vermittelte) Narrative, in denen zukünftige Verhaltensmöglichkeiten ausgehandelt, Alternativen imaginiert und notwendige Transformationen positiv konnotiert werden. Gerade positive Narrative könnten die Vorteile der nötigen Transformationsprozesse für das individuelle körperliche und seelische Wohlbefinden gegenüber Verlustängsten hervorheben.²⁵

Angesichts der Vielfalt möglicher Erzählungen des Klimawandels weist auch die Medienwissenschaftlerin Birgit Schneider auf die Notwendigkeit für Ambiguitätstoleranz hin: Vielfalt in der Klimakommunikation werde nur dann möglich, wenn man wertfrei künstlerische Erzählungen und Wissensformen neben wissenschaftlichen gelten lasse.²⁶ In der Klangkunst bieten Field Recordings eine solche Erzählform. In Analogie zur Augenzeugenschaft²⁷ können sie als Ohrenzeugen bezeichnet werden, die von räumlich oder zeitlich weit entfernten (Klang-)Ereignissen berichten und die Naturklänge dabei gleichsam archivarisch sichern. Gleichzeitig könnten künstlerische Projekte die »elementare Evidenz des Klimawandels als ästhetische [also sinnliche, SH] Erfahrung greifbar« machen.²⁸ »Fragmente« der massiv vom Aussterben bedrohten nicht-menschlichen Klangwelten führt zum Beispiel der italienische Klangkünstler David Monacchi im eigens dafür konstruierten »eco-acoustic theatre« vor. Immersive Klangumgebungen aus Field Recordings von Habitaten entlegener und möglichst (von Menschen) unberührter Regenwaldregionen machen diese Räume der ästhetischen Wahrnehmung, der ökoakustischen Forschung und der künstlerischen Produktion zugänglich.²⁹ Derartige künstlerische Praktiken reagieren auf Verlusterfahrungen, die auch der Klimawandel mit sich bringt.³⁰

Gemeinsam ist diesen Beispielen, dass sie mit den Ausgangsmaterialien, den Verfahren oder mit den Titeln und Programmtexten explizit auf die Klimakrise verweisen. Wenn nun Schneidewind aber von einer »Zukunftskunst« spricht und »Kunst als Ausdruck eines kreativen Handelns und Sich-in-der-Welt-Orientierens« bezeichnet, spricht er Haltungen an, die uns auch in autonomer Kunstmusik begegnen, einer Musik, die Klima oder Klimawandel nicht thematisiert und die nicht explizit politisch auftritt. Doch auch sie, das möchte ich im Folgenden zeigen, ermöglicht die von Rivera als »Nachhaltigkeit in Kunst« bezeichnete »ästhetische Erkenntnis«, die über unmittelbares Klimawissen und -handeln hinausgeht.³¹ Für ihn als Nachhaltigkeitsforscher sei diese Dimension künstlerischer Beiträge zur Nachhaltigkeitstransformation angesichts der »Dringlichkeiten des Tages« zwar weniger relevant, weil sie das Kriterium der kurzfristigen Wirksamkeit nicht erfülle.³² Allerdings ist gerade sie mit der Vorstellung verbunden, persönliche Entwicklung in den von Meerwein und Winkler genannten Bereichen individueller Strukturdefizite zu ermöglichen.

Avantgardemusik und Klimawandel: Parallelen im Diskurs

In Westdeutschland entstand nach der 1968er-Bewegung mit »Kritischem Komponieren« ein Ansatz, dessen Kerngedanke eine Veränderung der Hörenden durch die bewusste Brechung von Hörerwartungen ist. Diese Brechung soll eine Reflexion der eigenen Vorannahmen über Musik und die gesellschaftlichen Bedingungen ihrer Erzeugung provozieren.³³ Der transformierende Anspruch, der darin steckt und sich auch auf aktuelle Krisensituationen übertragen lässt, wird bislang weder in der »ecomusicology« noch in der fachübergreifenden Transformationsforschung wahrgenommen. Als Mittel zur gesellschaftlichen Veränderung erhält dabei das Hören von Musik eine entscheidende Funktion. Exemplarisch lässt sich die Position von Helmut Lachenmann heranziehen. Ende der 1960er Jahre begann er, in einer Weise zu komponieren, die den (gemäß der Normen des klassisch-romantischen Repertoires) »schönen Klang« akustischer Instrumente sabotiert und unterläuft. Mit seiner »musique concrète instrumentale« untersucht er die Klangerzeugung auf traditionellen Instrumenten, indem er nicht primär mit Klängen, sondern mit Klangerzeugungsmodi komponiert. In der 1969 entstandenen Studie *Pression für einen Cellisten* höre man so beispielsweise,

»unter welchen Bedingungen, mit welchen Materialien, mit welchen Energien und gegen welche Widerstände eine Klang- oder Geräusch-Aktion ausgeführt wird. [...] Der reine, ›schöne volle‹ Celloton ist darin also nur ein Sonderfall unter verschiedenen Möglichkeiten des Bogendrucks, der Bogenhaltung, der Bogenführung an einer bestimmten Strichstelle.«³⁴

Lachenmanns Ausgangspunkt ist ein Unbehagen an den Konventionen des Konzertbetriebs: Mit den »schönen« Klängen, mit den Auftrittsorten und mit dem konventionalisierten und gewohnheitsgeprägten Verhalten, das damit verbunden ist. Die Summe all dessen nennt er den »ästhetischen Apparat«, der sich mit jedem »schönen« Ton, z.B. eines Cellos, ja schon alleine mit dem Instrument Cello mitkommuniziert. Gegen dieses Unbehagen gehen andere Komponisten³⁵ seiner Generation an, indem sie etwa neue Instrumente entwickeln, elektronische Klänge produzieren, Tonhöhen und Tondauern seriell und damit nach anderen Prinzipien als den tonalen Funktionszusammenhängen organisieren, mit Tonbandaufnahmen arbeiten, sich auf außereuropäische oder nicht-menschliche Klangphänomene beziehen oder neue Aufführungsorte suchen. Lachenmann entscheidet sich dafür, weiterhin mit Instrumenten der europäischen Musiktradition zu komponieren und in den institutionellen Strukturen dieser Tradition zu agieren. Die Implikationen dieser Tradition holt er jedoch ins Bewusstsein, indem er etwa akustische Randerscheinungen und die mit der Klangerzeugung verbundene Anstrengung hörbar macht und zum eigentlichen kompositorischen Material erhebt. Er reflektiert so seine kompositi-

onsgeschichtliche Verortung und den Konzertbetrieb von innen heraus und deckt Hintergründe und verborgene, unbewusste Konnotationen auf, um ihnen eine ästhetische Qualität abzugewinnen.

In einem spezifischen Diskurs der 1970er und 80er Jahre positionierte sich Lachenmann damit – unter anderem bei den *Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik* – sowohl gegen die zunehmende mediale Verbreitung und Kommerzialisierung von populären Musikformen als auch gegen (damals so genannte) »neo-tonale« Kompositionen, die auch für nicht Avantgarde-erprobte Hörer*innen vermeintlich leichter rezipierbar waren. Lachenmann nannte das z.B. ein »Verlag-Schott-Appassionato« und meinte damit eine »Erschütterung oder Erregung als [...] reproduzierte Dienstleistung in der Kunst.«³⁶ Dieser unreflektierten Rezeption begegnet er, indem er angenehme oder bekannte Klänge mit strukturellen Kompositionsverfahren konterkariert. Er bezeichnet diese Verfahren als »Brech-Mittel«, wörtlich als Mittel, um vorhandene Muster aufzubrechen, bewusst zu machen und damit Haltungen zu verändern.³⁷ Eine entscheidende Funktion komme dabei der Wahrnehmung, dem Hören von Musik als eigentlichem Mittel zur gesellschaftlichen Veränderung zu.³⁸ Hören heiße, die

»in der Gesellschaft vorgegebenen dominierenden Hörgewohnheiten, Hörkategorien außer Kraft setzen, [...] in sich neue Antennen, neue Sensoren, neue Sensibilitäten entdecken, heißt also auch, seine eigene Veränderbarkeit entdecken und sie der so erst bewußtgemachten Unfreiheit als Widerstand entgegenzusetzen; Hören heißt: sich selbst neu entdecken, heißt: sich selbst verändern.«³⁹

Lachenmanns Ansprüche an das Hören und an die Hörenden lassen sich unmittelbar auf die diagnostizierten Defizite beziehen. Im Hören von (nicht nur seiner) Musik fordert er genau das, was insbesondere Psychotherapeut*innen als Grundlagen für die Bewältigung der Klimakrise benennen: sich berühren lassen und diese Berührung in ihren Bedingungen zu reflektieren, sodass eine Wahrnehmung eigener Gefühle und eine (Wieder-)Verbindung mit sich selbst und der Umgebung möglich wird; unangenehme Gefühle auszuhalten, nicht sofort abzulehnen, was befremdet, unverständlich ist oder überfordert.

Im Diskurs um Kritisches Komponieren war die Umweltbewegung – trotz zeitgleicher Entwicklungen in den 1970er Jahren – nicht im Blick, und eine gesamtgesellschaftliche Wirkmacht kann dieser Musik – trotz unbestreitbarer Erfolge innerhalb der Nische der Avantgardemusik – aus heutiger Perspektive nicht attestiert werden. Die Klanggestalt dieser Kompositionen aber, die ähnlich auch bei der Sonifikation von Klimadaten entstehen kann und ähnlich wie *For Seasons* die Enttäuschung von Hörerwartungen provoziert, konfrontiert die Hörer*innen wie die derzeitige Kumulation von Krisen zuweilen mit Überkomplexität, unangenehmen Wahrnehmungen, Vielschichtigkeit und Mehrdeutigkeit, die womöglich Gefühle

der Überforderung, der Langeweile, des Schmerzes auslösen und eine Auseinandersetzung mit und eine Akzeptanz von Ambivalenzen erfordert. Den »Antworten aus der Psychologie, Soziologie, Politik-Wissenschaft und Kommunikationsforschung«, die Schrader zur Bewältigung der Klimakrise zu Recht einfordert, sind angesichts des Ausmaßes der Krise, welches das Anthropozän benennt, unbedingt auch Antworten aus der Musikwissenschaft hinzuzufügen: Das bewusste, reflektierende Hören, zu dem die hier diskutierte Musik einlädt, ermöglicht ein Innehalten, ein Aufbrechen von Gewohnheiten, ein Abrücken von Impuls- und Kompensationshandlungen hin zu umsichtig-empathischen Handlungen und jenes Denken »out of the box«, das wir im Umgang mit den Transformationsprozessen benötigen, die durch die Klimakrise so dringlich werden. Gerade deswegen könnte (und sollte) im Rahmen akuter Nachhaltigkeitskommunikation auch die Begegnung mit jener Musik eine Rolle spielen, die nicht explizit auf Klimathemen verweist.

Anmerkungen

- 1 Ein Auszug aus diesem Text ist erschienen als: Heiter, Susanne: »Öko-Kritisches Komponieren? Perspektiven auf Musik im Klimadiskurs«, Beitrag zum Forum »Musik und Ökologie«, in: *Musik & Ästhetik* 29, 113 (2025): S. 73–75.
- 2 Schrader, Christopher: Über Klima sprechen. Das Handbuch, München: oekom 2022. Das Zitat in: Schrader, Christopher: »Vita«, RIFF Reporter, letzter Zugriff: 06.03.2025, <https://www.riffreporter.de/de/autorinnen-und-autoren/christopher-schrader>.
- 3 Vgl. Crutzen, Paul J.: »Geology of mankind«, in: *Nature* 415, 6867 (2002): S. 23, <https://doi.org/10.1038/415023a> sowie: International Union of Geological Sciences: »The Anthropocene. IUGS-ICS Statement«, 20.03.2024, letzter Zugriff: 06.03.2025, https://www.iugs.org/_files/ugd/fifco7_ebe2e2b94c35491c8efe57ocd2c5a1bf.pdf?index=true.
- 4 Vgl. Horn, Eva/Bergthaller, Hannes: The Anthropocene. Key Issues for the Humanities, New York: Routledge 2020, S. 3–4.
- 5 Schneider, Birgit: Der Anfang einer neuen Welt. Wie wir uns den Klimawandel erzählen, ohne zu verstummen, Berlin: Matthes & Seitz 2023, S. 167–169.
- 6 Schneidewind, Uwe: Die große Transformation. Eine Einführung in die Kunst gesellschaftlichen Wandels, Frankfurt a.M.: Fischer 2018, S. 32.
- 7 Ebd.
- 8 Schneidewind, Die große Transformation, S. 21.
- 9 Schneidewind, Uwe: »Transformative literacy. Gesellschaftliche Veränderungsprozesse verstehen und gestalten«, in: *GAIA* 22, 2 (2013): S. 82–86, hier S. 83, <https://doi.org/10.14512/gaia.22.2.5>. Vgl. auch Schneidewind, Die große Transformation, S. 37–43.

- 10 Schneidewind, Die große Transformation, S. 39.
- 11 Schrader, Über Klima sprechen, Kap. 13 »Du musst nicht immer reden – Spiele, Kunst, Literatur etc.«, S. 239–257, mit einem Abschnitt »Musik: Der Groove zum Klimaschutz«, S. 249–251.
- 12 Nauck, Gisela: »Climate Music im Anthropozän. Von der Notwendigkeit neuer Erzählungen«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 2023, 1: S. 16–21, hier S. 17; Deluca, Erik: »Selling nature to save it: Approaching self-critical environmental sonic art«, in: *Organised Sound* 23, 1 (2018): S. 71–79, hier S. 71, <https://doi.org/10.1017/S1355771817000292>; Feisst, Sabine: »Music and ecology«, in: *Contemporary Music Review* 35, 3 (2016): S. 293–295, hier S. 293; Gilmurray, Jonathan, »Ecology and Environmentalism in Contemporary Sound Art« (Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy, London College of Communication, 2018), S. 40–43, <https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/13705/>.
- 13 Vgl. Dražić, Lena: Politik des Kritischen Komponierens. Diskursive Verflechtungen um Helmut Lachenmann, Bielefeld: transcript 2024, hier S. 9–11.
- 14 Vgl. 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., 18, Bielefeld: transcript 2022, S. 69–76.
- 15 Schrader, Über Klima sprechen, S. 249; Rivera, »Kulturelle Nachhaltigkeits-transformation?«, S. 72.
- 16 Wendel, Sarah: »Waldklang am Morgenbach« – Krise sinnlich erfahrbar machen«, in: Musik und Klimawandel. Künstlerisches Handeln in Krisenzeiten, hg. von Sara Beimdieke/Julian Caskel, Bielefeld: transcript 2025, S. 261–275. Vgl. Stiftung Rheinland-Pfalz für Kultur: »Waldklang am Morgenbach«, 2024, letzter Zugriff: 06.03.2025, <https://kultursommer.de/veranstaltungen/waldklang-am-morgenbach/>.
- 17 McIntyre, Sally: »Every Leaf is an Ear/Notes Toward a Transmitted Topography of Kapiti Island«, 2012, letzter Zugriff: 06.03.2025, <http://everyleafisanear.blogspot.com>. Vgl. Heiter, Susanne: »Biodiversitätskrise als Klangdiversitätskrise: Künstlerische Praktiken des ›doing loss‹ in der Arbeit mit ausgestorbenen Tierlauten«, in: Musik und Klimawandel. Künstlerisches Handeln in Krisenzeiten, hg. von Sara Beimdieke/Julian Caskel, Bielefeld: transcript 2025, S. 153–168, hier S. 156–157.
- 18 Vgl. Heiter, Susanne: »Mind the gap! Musicians challenging limits of birdsong knowledge«, in: *Relations* 2, 1 (2014): S. 79–89, <https://doi.org/10.7358/rela-2014-001-heit>.
- 19 Rivera, »Kulturelle Nachhaltigkeitstransformation?«, S. 73.
- 20 Meerwein, Barbara: »Übertragungsraum×Mutter Natur: Ein Beitrag zur Bewältigung der Klimakrise«, in: *Zeitschrift für Individualpsychologie* 45 (2020): S. 364–379, hier S. 368–370, <https://doi.org/10.13109/zind.2020.45.4.364>.

- 21 Meerwein, »Übertragungsraum«, S. 374.
- 22 Zit. nach Meerwein, Barbara/Winkler, Norbert: »Jenseits von Dystopie und Utopie. Wie bewegen wir uns zwischen apokalyptischen Ängsten und paradiesischen Hoffnungen in die Zukunft?«, in: *Zeitschrift für Individualpsychologie* 48 (2023): S. 176–189, hier S. 183, <https://doi.org/10.13109/zind.2023.48.2.176>.
- 23 Vgl. Meerwein/Winkler, »Jenseits von Dystopie und Utopie«, S. 186.
- 24 Wendel, »Waldklang am Morgenbach«, S. 264. Vgl. auch den Ansatz von Sabine Vogel und ihren Beitrag in diesem Band.
- 25 Meerwein/Winkler, »Jenseits von Dystopie und Utopie«, S. 186–187.
- 26 Vgl. Schneider, Der Anfang einer neuen Welt, S. 37–38.
- 27 Vgl. ebd.
- 28 Ebd., S. 55.
- 29 Monacchi, David: »A Philosophy of Eco-acoustics in the Interdisciplinary Project »Fragments of Extinction«, in: *Environmental Sound Artists. In Their Own Words*, hg. von Frederick W Bianchi/V J Manzo, New York: Oxford University Press 2016, S. 159–167.
- 30 Vgl. Heiter, »Biodiversitätskrise als Klangdiversitätskrise«.
- 31 Rivera, »Kulturelle Nachhaltigkeitstransformation?«, S. 73, [Herv. i. O.].
- 32 Ebd. – Vgl. auch Riveras Beitrag in diesem Band.
- 33 Vgl. Dražić, Politik des Kritischen Komponierens, passim.
- 34 Lachenmann, Helmut: »Pression für einen Cellisten« (1972), in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1996, S. 381.
- 35 Weit überwiegend ist der kompositionsästhetische Diskurs in Westdeutschland bis Mitte der 1980er Jahre von Männern geprägt, wie sich beispielsweise anhand der Vortrags- und Diskussionsbeiträge bei den *Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik* zeigen lässt, vgl. Schmidt, Dörte/Heiter, Susanne: »Ereignis Darmstadt – Bedingungen einer Geschichte der Ferienkurse, 1962 bis 1994«, in: *Ereignis und Geschichte. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt 1962 bis 1994*, hg. von Susanne Heiter/Dörte Schmidt, München: Edition text + kritik 2025, , S. 19–109, hier S. 79–82.
- 36 In einem »Komponistendialog« mit Wolfgang Rihm bei den *Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik*, 27.7.1982, als Audioquelle verfügbar beim Internationalen Musikinstitut Darmstadt, IMD-M-26686, ca. 00:23:29. Vgl. Heiter, Susanne: »Die Ferienkurse unter Friedrich Hommel, 1981 bis 1994«, in: *Ereignis und Geschichte. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt 1962–1994*, hg. von Susanne Heiter/Dörte Schmidt, München: Edition text + kritik 2025, S. 277–479, hier S. 341.
- 37 Komponistendialog Lachenmann/Rihm, IMD-M-26686, ca. 00:03:00.
- 38 Vgl. Dražić, Politik des Kritischen Komponierens, S. 118–128.

- 39 Lachenmann, Helmut: »Hören ist wehrlos – ohne Hören. Über Möglichkeiten und Schwierigkeiten« (1985), in: Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995, hg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1996, S. 116–135, hier S. 117–118.

