

Farmer, farmer, put away this DDT now

Umweltkonflikte und Verantwortungsdiskurse

im Spiegel des populären Liedes

Thorsten Philipp

EINLEITUNG

»Nirgends steht geschrieben, daß Singen not sei,« konstatierte Theodor W. Adorno 1956 gleichermaßen nüchtern wie skeptisch (Adorno 1973, S. 81). Dass Musik und Gesang Katalysatoren gesellschaftlicher Veränderung und Ausdruck einer engagierten Haltung zugunsten einer besseren Welt sein sollten, war dem Begründer der modernen Musiksoziologie vor allem mit Blick auf die Jugendmusikbewegungen des 20. Jahrhunderts suspekt, war es doch aus seiner Sicht »unmöglich, einen Zustand, der in den realen ökonomischen Bedingungen gründet, durch ästhetischen Gemeinschaftswillen zu beseitigen« (Adorno 1973, S. 437). Ohnehin hatte die Singkultur seit ihrer historisch beispiellosen Instrumentalisierung durch den Nationalsozialismus für Adorno jede Unschuld und Redlichkeit verloren. Seine vielzitierte Absage an das politische Singen, an die Singbewegung und letztlich an alle Arten populärer Musik verlief nicht nur diametral zu den musikpädagogischen Ansätzen ihrer Zeit; sie begünstigte auch die wissenschaftliche Vernachlässigung eines kulturellen und politischen Phänomens, das schon angesichts der ambivalenten Erfahrungen des 20. Jahrhunderts besondere Aufmerksamkeit verdient: Im Blick auf gesellschaftliche Praktiken, Normen und Ziele dienen Musik und Liedkultur keineswegs nur der Thematisierung, sondern ebenso sehr der Gestaltung, Zuspitzung, Verschärfung, aber auch Lähmung oder Blockade politischer Projekte. Indem sie soziale Zustände, Regierungssysteme, Herrschaftskonzeptionen und Machtverteilung zum Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzung machen, sind Musik und Liedkultur seit jeher ein hochrelevantes Werkzeug des Politischen und zugleich selbst Produkt politischer Realität (Heister 1997, S. 1662).

Angesichts der Interdependenzen zwischen Musik, Textdichtung und Politik stellt sich zwangsläufig auch die Frage nach der Rolle der Liedkultur in einem Konfliktbereich, der im 20. Jahrhundert zur »Signatur einer Ära« (Radkau 2011, S. 7) und mit der weltweit zunehmenden ökologischen Sensibilisierung seit 1970 zum bestimmenden politischen Diskurs avancierte: Auch die Ökologische Frage und die sozialen Artikulationsformen, die sie provozierte, bildeten ein Praxisfeld politischer Musik und einen Versuch der Verarbeitung und Zuschreibung von Verantwortung. Inwieweit das populäre Lied als Medium politischer Kommunikation und ökologischer Responsibilisierung genutzt und als Spiegel zeitgenössischer Umweltkonflikte gelesen werden kann, bildet die Ausgangsfrage der nachfolgenden Überlegungen, die am Kreuzpunkt politik- und kulturwissenschaftlicher Perspektiven operieren und dazu zunächst die Annäherung an den Begriff der politischen Musik suchen, anschließend das populäre Lied auf seine politischen Dimensionen befragen und auf dieser Grundlage schließlich drei divergierende Beispiele neuerer Liedkultur in den Blick nehmen.

1. POLITISCHE MUSIK? APORIEN UND TRUGBILDER DER BEGRIFFLICHKEIT

Geht es um die politisch-kommunikative Leistung von Liedkultur, erweist sich indes schon die Ausgangsfrage als vielschichtig: Welches Lied ist überhaupt gemeint und wie realisiert sich seine politische Dimension? Die naheliegende Antwort auf diese scheinbar einfache Frage nimmt am expliziten Textinhalt ihren Ausgang und meint dann ein musikalisches Kunstwerk, dessen expliziter Gegenstand oder textueller Gehalt aus politischen Aussagen, Forderungen oder Fragestellungen besteht (Juhasz 1994, S. 13; Butler und Pointner 2007, S. 5). Als solcherart »politisches Lied« ist das Kunstwerk eine »sprachliche Darstellung und Gestaltung politischer, sozialer oder zeitkritischer Probleme«; es folgt dabei »einer mehr oder minder direkten persuasiven Intention« (Burel 2013, S. 24). Damit ist aber der Rahmen politischer Dimension längst nicht erschöpft, denn politisch ist das Liedwerk möglicherweise auch dann, wenn es keine explizite politische Botschaft enthält, nicht ausdrücklich zur Mobilisierung aufruft – und dennoch Produkt allgemeiner sozialer Sensibilisierung ist und auf seine Weise Lern- und Dialogprozesse spiegelt, die sich aus der Verarbeitung von Sozialkonflikten speisen. Das Politische des Liedes ist Verdichtung des Gesellschaftlichen, das sich in der Musik äußert, insofern sind Musik und Lied stets latent politisch (Heister 1997, S. 1663).

Ähnlich problematisch erweisen sich auch die sonst gängigen Definitionen des politischen Liedes: Schon das Kriterium der *Absicht* des Produzenten ist trügerisch: Welche Ziele der Künstler verfolgt, aus welchem Zweck heraus er

tätig wird, bestimmt keineswegs Wert und Wirkung seines Kunstwerks, die ebenso sehr vom systemischen Kontext, von musikalischer und außermusikalischer Umgebung abhängen. Der manifeste Wille zur Veränderung ist für das Politische des Liedes keineswegs ein Erfordernis, denn politisch ist das Lied ebenso, wenn es aus einer kontemplativen, passivistischen oder existentialistisch inspirierten Haltung heraus vorgebracht wird. Ebenso wenig hält das Kriterium der *Wirkung* der kritischen Prüfung stand, denn es unterstellt einen mehr oder minder linearen Ursache-Folge-Ablauf, der in der Praxis kaum nachweisbar ist. Wie auch immer die politischen Absichten und Aussagen gelagert sind: Die Akteure des populären Liedes sind eingebunden in marktwirtschaftliche Prozesse und insofern Produkt systemischer Regeln. Das Politische bleibt also nicht auf das Liedprodukt beschränkt, sondern wird Teil eines kreativen Prozesses, der von der Idee über die Wirkung, die rahmengebende musikalische und literarische Kultur, das Rezeptionsverhalten bis hin in die situativen Momente reicht, in denen das Lied umgesetzt wird (Heister 1997, S. 1664). Die eigentliche Herausforderung besteht also darin, das Politische des Liedes als Konzentration der gesellschaftlichen Realität einzuordnen, in der das Lied entsteht und sich bewegt. Was genau unter »politischer Musik« definiert werden kann, ist nicht erst heute angesichts der Vielzahl an denkbaren politisch-sozialen Bezügen des Liedes vollkommen offen (vgl. Pauli 1983, S. 371).

Die Komplexität der Ausgangsfrage resultiert zudem aus der Tatsache, dass das Lied Text, Musik und Performanz in sich vereint. Es realisiert sich über mehrere Medien (Körper, Stimme, Bühne, Kostüm usw.) und erfordert zur Analyse ein Perspektivenspektrum, das interdisziplinär operiert. Gerade in politischer Hinsicht bleiben die *Medien* des politischen Liedes – und ihr Zwischenraum, ihre Brechungen und Übergänge – geeignet, eine zusätzliche Sinndimension zu eröffnen, einen Zusatznutzen, der sozial prägend, stabilisierend oder destabilisierend wirken kann (Helbig 1998, S. 31). Die Analyse kann im begrenzten Rahmen dieses Artikels nur die Textarbeit berücksichtigen, obwohl Phänomene wie Rhythmus (Tempo, Metrik, Takt und Taktveränderungen usw.), Harmonie (Tonarten, dissonierende Akkorde, Modulationen, Intervallschritt usw.) und Klangbild (Instrumentierung, Register, Konsonantenartikulation, Textphrasierung usw.), ebenfalls Teil des kommunikativen Geschehens sind (vgl. Faulstich 1987).

2. DAS POPULÄRE LIED IN SEINEN POLITISCHEN POTENZIALEN

Die grundlegenden Fragen in der definitorischen Eingrenzung müssen hier nicht abschließend beantwortet werden, um der eigentlichen Frage nach der politischen Gestaltungskraft des Liedes nachzugehen. Worin bestehen die um-

weltethischen Ressourcen dieser Kunstgattung und inwieweit birgt sie eine Ertragskraft zur Unterstützung von Responsibilisierungsprozessen?

Zu den gesellschaftlich besonders starken Seiten dieser Kommunikationsform gehört zunächst ihr integrativer und grenzüberschreitender Charakter. Das Lied übergeht soziale, geografische und temporale Konventionen und kann dazu beitragen, konstruierte Barrieren zwischen Menschen zu überwinden. Das Lied ist Mittler und Indikator von Veränderung. Anders als Bodenschätze ist Musik eine unbegrenzt verfügbare Ressource; sie entsteht aus der sozialen Interaktion und erneuert sich ständig (Titon 2009, S. 5). Als künstlerischer Versuch der Integration von Konflikten verwirklicht das Lied sein politisches Potenzial in der Umweltbewegung zugleich als Stärkung von Autonomie, Selbstorganisation, Eigenverantwortlichkeit und Lebenssouveränität: Wie die Protestsongs der Anti-AKW-Bewegung eindrucksvoll zeigen, ist das Lied auf subtile Weise Teil eines in der sozialpädagogischen Forschung als *Empowerment* bezeichneten Lern- und Reifegeschehens, durch das hindurch Menschen das Dickicht ihrer Abhängigkeiten, Bevormundungen und Fremdsteuerungsmechanismen verlassen und eine Position der Stärke finden, in der sie Subjekt ihrer eigenen Entwicklung sind. Als »Prozeß der Selbst-Bemächtigung und der Selbst-Aneignung von Lebenskräften« (Herriger 2006, S. 16) fördert das Lied sowohl die Bewältigung ökologischer Veränderung wie auch die Stärkung von Gruppenprozessen: den mutvollen Zuspruch, die Dynamik der Selbstmotivation – und die gemeinschaftliche Vergewisserung, einer als bedrohlich empfundenen Umwelt nicht schutzlos ausgeliefert zu sein. Musik ist in vielfältiger Hinsicht Mittel, Ausdruck und Agens von Macht: Als Sänger oder Musiker aufzutreten, beinhaltet nicht nur Selbstdarstellung, sondern auch die subtile Bündelung und Übermittlung kommunikativer Botschaften (Canaris 2005, S. 25).

Entscheidend bleibt darüber hinaus die zivilisatorische Funktion des Liedes: In der Umweltbewegung besteht sie einerseits im Versuch der Bewältigung von Interessen und Konflikten und in der Erleichterung und Konstituierung sozialer Interaktion. Das Lied ist eine Sozialpraxis, die *Bedürfnisse* bedient und wahrnehmbar werden lässt (McCormick 2012, S. 736). Dabei geht es in kollektiver Hinsicht nicht allein um die Verarbeitung gesellschaftlicher Konventionen, sondern auch um die Entwicklung von Identitätsspeichern und die Stärkung individueller Unterscheidungs- und Urteilsfähigkeit. Das Lied stellt Erfahrungen der Vergangenheit zur Verfügung, die ohne die musikalische Brücke oftmals längst vergessen wären. Es ist gleichermaßen Augenzeuge wie Zeitgenosse kulturgeschichtlicher Entwicklungen und als solcher Teil des kollektiven Gedächtnisses. Das Lied wird also helfen, gesellschaftliche Erfahrungen und Lernprozesse zu reaktualisieren und nachrückenden Generationen bereitzuhalten. Und aus dieser gesamtheitlichen Zielsetzung heraus verdienen in der Frage nach den Potenzialen des Liedes als Vehikel der Re-

sponsibilisierung keinesfalls nur die »Protestlieder« im engeren Sinn Interesse, wie sie bei Liedermachern wie Franz Joseph Degenhart, Reinhard Mey, Karl Wolf Biermann und Dieter Dehm prominente Beispiele fanden. Die Aufgabe besteht zusätzlich darin, den Übergang des »Protestliedes« zu kommerziell orientierten Produktionsformen und deren Verschränkung zur Popularkultur zu betrachten.

3. GEGENKULTUR ODER POP? FRÜHE ANSÄTZE ÖKOLOGISCH INSPIRIERTER LIEDKULTUR

Dass sich das populäre Lied als Spiegel sozialer Konflikte und als Brennglas der Mensch-Umwelt-Beziehungen eignet, deutete sich spätestens mit der Ausdifferenzierung der ökologischen Bewegungen an, mit der Chansons, Balladen und Protestsongs ihr Vermögen zur Verarbeitung von Naturerfahrung und Umweltkonflikten schrittweise entfalten konnten. Eine frühe bleibende Ikone entstand im angelsächsischen Raum aus der Verbindung von Folk und Pop und im Spannungsfeld zwischen Idealismus und gegenkultureller Jugendbewegung, Kommerz und Suche nach künstlerischer Integrität: Die kanadische Sängerin und Songwriterin Joni Mitchell (geb. 1943), die seit den frühen 1960ern meist mit Westerngitarre, seltener mit Bordunzither (*Dulcimer*), auf der Bühne stand und durch den außergewöhnlichen Ambitus ihrer Stimme auffiel, schilderte in ihrem 1970 veröffentlichten Song *Big Yellow Taxi* einen vermeintlich banalen Grundvorgang der Modernisierung und Stadtentwicklung: der Umwandlung von Natur- in Gewerbefläche. »They paved paradise/ And put up a parking lot«, lautet die im Refrain wiederkehrende, sardonische und in schnellem Sprachduktus vorgetragene Diagnose zum Umbau sozialer Lebenswelten: War der Baum bislang in freier Natur zu bewundern, konnte er nun gegen Eintrittsgeld im Museum bestaunt werden: »They took all the trees/ Put 'em in a tree museum/ And they charged the people/ A dollar and a half just to see 'em« höhnte Mitchell. Aber hinter dem Naturverlust verbarg sich eine weit grundsätzlichere Betrachtung über das Verschwinden der Dinge. Erst durch ihre Beseitigung schien sich ihr Wert zu bewahrheiten, kommentierte die Sängerin nicht ohne Ironie: »Don't it always seem to go/ That you don't know what you've got/ Till it's gone«. Und so integrierte Mitchell ganz in den Linien der frühen Proteste gegen Insektizide und Umweltgifte, denen Rachel Carsons *Silent Spring* (1962) ein beredtes Denkmal gesetzt hatte, in ihren Song ein Plädoyer an die Landwirtschaft, die ganz im Zenit der Grünen Revolution zu stehen schien: »Hey farmer farmer/ Put away that DDT now/ Give me spots on my apples/ But leave me the birds and the bees/ Please!« Umweltschutz erschien als simples Gegengeschäft: Schadsymptome auf der Fruchtoberfläche im Tausch gegen Vögel und Bienen. Der Verantwortungsträger wurde klar be-

nannt: Eher flehentlich denn kämpferisch adressierte Mitchell die Landwirte – allerdings folgte sie damit eher einem allgemeinen Trend. Als Insektenbekämpfungsmittel stand DDT längst in der Kritik. Eine Minderheitenposition bekleidete die Sängerin keineswegs.

Wie sie später in einem Interview mit der Los Angeles Times angab (Hilburn 1996), war die Sängerin offenbar während einer Hawaii-Reise zu diesem Lied inspiriert worden, als sie während einer Taxifahrt den Kontrast von Naturreichtum und urbaner Ignoranz spannungsvoll wahrnahm. In kommerzieller und medialer Hinsicht aber erzielte Mitchell mit ihrem Song, der zunächst als Single, später als Teil ihres Albums *Ladies of the Canyon* erschien und in England Platz 11 der Hitparade erklomm, eine beträchtliche Wirkung: Zahlreiche Cover-Versionen (1973 etwa von Bob Dylan, 1995 von Amy Grant) und Samples (1997 von Janet Jackson in einer Verbindung aus Pop und Hip-Hop unter dem Titel *Got Til It's Gone*) trugen dazu bei, dass Mitchells Melodie generationenübergreifend zum Evergreen geriet. Bemerkenswert für unsere Untersuchungsfrage bleibt freilich, dass trotz oder wegen des enormen Markterfolges *Big Yellow Taxi* niemals zu einem spezifischen Aushängeschild oder Schlüsseltext der Umweltbewegung avancierte. Rückblickend schrieb Mitchell ihrem Song zwar eine ganz konkrete empirische Wirksamkeit zu, indem sie behauptete, »there have been cases in a couple of cities of parking lots being torn up and turned into parks because of it« (Hilburn 1996), aber konkrete Nachweise für ihre These lieferte die Künstlerin nicht. Eher schien die auffällig häufige Verwendung ihres Hits ein Beleg dafür, dass sich eine umweltpolitische Beobachtung bruchlos in Formen des Kommerzes und der Konsumkultur einschrieb, ohne eine erkennbare ökologische Wirkungsgeschichte zu schreiben. *Big Yellow Taxi* vereinte damit alle – eingangs skizzierten – Schwierigkeiten in der Definition »politischer Musik«.

4. PROTESTKULTUR IM BÜRGERLICHEN UNTERHALTUNGSFORMAT: DEUTSCHE SCHLAGER ENTDECKEN DIE ÖKOLOGIE

Die ausgehenden 1960er Jahre waren freilich nicht nur in den USA, sondern auch in der Bundesrepublik Deutschland ein wirkungsvoller Katalysator für die weitere Politisierung des Liedes und das Eindringen spezifisch umweltpolitischer Anliegen in die Popularkultur. Der Weg hierhin war höchst bemerkenswert, stand doch das politische Lied in den Nachkriegsjahren angesichts seiner Instrumentalisierung durch den Nationalsozialismus weitgehend diskreditiert da. Dass es in den 1960er Jahren an die demokratischen Gesangstraditionen in Deutschland neu anknüpfen konnte (Burel 2013, S. 41), war das Ergebnis vielfältiger gesellschaftlicher Verschiebungen, die in den Studentenunruhen ihr besonders aussagekräftiges Fanal fanden: Die bundesdeutsche Gesellschaft,

die von den Wirkungen und Versprechungen des Wirtschaftswunders verzaubert schien und für die eine entsprechend saturierte und streckenweise apolitische Haltung kennzeichnend wurde, erlebte mit den neuen Liedern, die sich erstmals als Massenphänomen in den legendären Burg-Waldeck-Festivals artikulierten, eine tiefgreifende Zivilisierung und Politisierung. Kennzeichnend an dieser Entwicklung, die von intellektuellen Trägergruppen ausging und bald in großformatigen Veranstaltungen, Demonstrationen, Konzerten und Festivals ihren Ausdruck fand, war von Anfang an ihre offene Ausrichtung auf die Massenkultur (Burel 2013, S. 43).

In den Spuren solcher Reflexion bewegte sich in Deutschland keineswegs nur das politische Lied im engeren Sinn, das ausgiebig im Rahmen der Anti-AKW-Bewegung kultiviert wurde und schillernde Produkte hervorbrachte wie Walter Moßmans *KKW-Nein-Rag* – im öffentlichen Rundfunk seinerzeit mit Sperrvermerk und Sendeverbot belegt (James 1994). Augenscheinlich lieferten auch die Popular- und Rockkultur eine massenwirksame Infrastruktur, um politische Inhalte millionenfach an heterogene Hörerschaften mitzuteilen. Evident politisch – wenn auch nicht zwingend ökologisch interessiert – war die Musikkultur bei Vertretern des Deutschrocks wie Udo Lindenberg, Rio Reiser und Ton Steine Scherben. Weniger evident, aber möglicherweise kaum weniger wirksam war sie hingegen im deutschsprachigen Schlager der 1970er, 80er und 90er Jahre, für dessen ökologische Inhalte ebenfalls eine charismatische Sängerin die Vorlage geliefert hatte: Was die Liedsängerin Doris Nefedov (1942–1969) unter dem Künstlernamen Alexandra 1968 durch ihren gleichermaßen kindlichen wie unvergesslichen Hit *Mein Freund der Baum* vorlegte, ebnete sich über Künstler wie Katja Ebstein (*Diese Welt*, 1971), Vicky Leandros (*Verlorenes Paradies*, 1982), Peter Maffay (*Ich will leben*, 1982) und Nicole (*Ein bißchen Frieden*, 1982) seinen Weg in die Mitte der bürgerlichen Gesellschaft. Es waren nicht nur die sicherheitspolitischen Veränderungen, insbesondere die Stationierung US-amerikanischer Mittelstreckenraketen in Europa im Zuge der Nachrüstung, die eine apokalyptische Endzeit-Haltung nährten (Schormann 2005, S. 174); es waren zugleich die anwachsenden Nachrichten über Umweltkatastrophen, die Udo Jürgens 1982 in missionarisch-autoritativer Attitüde bediente, indem er am optisch effektvollen Acryl-Flügel der Marke Schimmel vor Millionen von Fernsehzuschauern den Zeitpunkt 5 *Minuten vor 12* verkündete. Offenkundig inspiriert von den Umweltprotesten gegen die »Startbahn West« des Frankfurter Flughafens, die seit den 1970er Jahren die ökologische Sensibilisierung zum Ausdruck brachten und in den Jahren 1980/81 ihren Höhepunkt erreichten, wählte Jürgens die Position des prophetischen Sehers, der die intertextuelle Nähe zur biblischen *Offenbarung des Johannes* suchte: »Und ich sah einen Wald,/wo man jetzt einen Flugplatz baut. Ich sah Regen wie Gift,/wo er hinfiel, da starb das Laub./[...] Ich sah grauen Beton,/wo vor kurzem die Wiese lag.« Der Schilderung trister Naturdegradation setzte er indes die

emphatische Vision einer ursprünglichen Idylle entgegen, die möglicherweise Zukunft sein sollte: »Doch ich sah auch ein Tal,/das voll blühender Bäume war/einen einsamen See./wie ein Spiegel so hell und klar./Und ich sah auf die Uhr: 5 Minuten vor 12.«

Tatsächlich war die Motivik der Umweltzerstörung ein häufig wiederkehrendes Thema der frühen 1980er Jahre, bevor die volkstümliche Musik zum dominierenden Format geriet und jede Landschafts- und Naturerfahrung in flache Heimat-, Schnulzen- und konfliktfreie Idyllbeschreibungen herabsank (Schormann 2005, S. 175). Adornos eingangs zitierte Befürchtung, das Singen fördere den Eskapismus in realitätsferne Räume, schien hier einen Anwendungsfall par excellence finden. Unbestreitbar lieferte Jürgens – möglicherweise gegen seine eigenen Überzeugungen – ein konsequentes Beispiel für die Vereinnahmung des Umweltdiskurses durch den Kommerz. Umwelt- und Nachhaltigkeitsfragen waren auf dem Konsumgütermarkt angenommen und konnten – obwohl sich ihr Text konsum- und gesellschaftskritisch gab – die für das populäre Lied so kennzeichnende Ware-Geld-Beziehung (Wicke 1997, S. 1064) mühelos erfüllen, Kaufanreize setzen und Marktanteile erzielen. Jürgens appellierte an einfache Hörgewohnheiten, textete sentimental, wählte Tanzbarkeit im Rhythmus und setzte auf wirkungsvolle Arrangementeffekte, um die für den Schlager konstitutive Distanz zwischen Musikprodukt und Konsument so gering wie möglich zu halten (Wicke 1997, S. 1066). Obwohl sein Lied besorgt und alarmistisch auftrat und der streng-mahnende Tenor in ein beunruhigendes Klanggewand (eine tickende Uhr, nervöse Querflöten-triller, orchestrale Verstärkereffekte) eingepasst war, fügte sich Jürgens doch nahezu linear in das Unterhaltungsbedürfnis der bürgerlichen Gesellschaft. Textuell folgte er einer allgemeinen Mode, zu der der Umweltschutz inzwischen in durchaus verschiedenen Bevölkerungsgruppen avanciert war.

Allerdings hatte Jürgens bereits 1971 durch seinen verkaufsträchtigen Skandal *Lieb Vaterland* und drei Jahre später – weit weniger kontrovers – mit *Griechischer Wein* kenntlich gemacht, dass er alles andere als ein unpolitischer Künstler war. Insofern fiel auch *Fünf Minuten vor Zwölf* in eine im weitesten Sinne sozial engagierte und politisch motivierte Suchbewegung. Hier lag der Reiz des Schlagers, aber auch der Grund seiner Wirkungslosigkeit: Die Distanzlosigkeit zum Hörer hatte ihren Preis. Zugleich brachte der Song – vergleichbar mit den früheren Beispielen ökologisch inspirierter Schlager – nicht nur die Wahrnehmung ökologischer Degradation, sondern zwischen den Zeilen auch die Verschiebungen im Naturbild der bundesdeutschen Gesellschaft zum Ausdruck: der Tribut gegenüber einer zunehmend um sich greifenden Unsicherheit und Ratlosigkeit; die Rhetorik der Katastrophe, die seit den Alarmrufen *Grenzen des Wachstums* (1972) und *Global 2000* (1980) zum Beschleuniger der Umweltbewegung wurde; die Perspektivierung von Natur als gefährdet; die oppositive Unvereinbarkeit von ökonomischem Fortschritt

und Naturerhalt; das Entsetzen über die Folgen der Rohölverbringung und zunehmender Tankerhavarien; die Interdependenz zwischen Umweltzerstörung und Sozialkonflikten und schließlich die vage und verheißungsvolle Ahnung einer globalen Handlungsalternative in freilich eng begrenztem Zeitfenster. Jürgens' gleichermaßen politisches wie marktgetriebenes Statement fügte sich in das Konzert dystopischer Untergangsszenarien, das die postmoderne Abkehr von großen Fortschrittserzählungen aufführte und in das Romanwerke spezifisch postmoderner Ästhetik wie Umberto Ecos *Il nome della rosa* (1980) neben den frühen Postwachstumstheorien Herman Dalys, Leopold Kohrs und Ernst F. Schumachers polyphon einstimmten. Mittler der Responsibilisierung war Jürgens' Lied äußerlich insofern, als die Möglichkeit des Handelns explizit eingeräumt wurde und eine argumentative Kette zwischen Umweltzerstörung und Zukunftschancen hergestellt wurde. Bei näherem Hinsehen war es aber als Zuschreibung von Verantwortung wenig praktikabel, denn wer genau hier für welche Zustände Verantwortung trug und insofern rechenschafts- und haftpflichtig gemacht werden konnte, blieb völlig offen. Der Appell an die gesamte Weltgemeinschaft, auf den der Song zwangsläufig hinauslief, war emotional eindrucksvoll, barg indes den Keim der Überforderung und der Orientierungslosigkeit, da er Verantwortungsträger nicht benennen, Aufgaben nicht zuschreiben und keine Lösung, dafür aber Unterhaltung anbieten konnte.

5. DEUTSCHER HIP-HOP: ÖKOLOGIE IM SPANNUNGSFELD VON SUBKULTUR UND KOMMERZ

Die Verarbeitung von Umweltkonflikten in der Massen- und Popularkultur erreichte in Deutschland aber keineswegs nur die Schlagertradition und das Genre der Volkstümlichen Musik, sondern in ganz anderer Weise auch den deutschsprachigen Hip-Hop, dessen Marktfähigkeit seit Anfang der 1990er Jahre maßgeblich durch die Formation Die Fantastischen Vier unter Beweis gestellt wurde. Aus ihrem Kreis meldete sich der Rapper Thomas Dürr alias Thomas D seit 1997 auch durch Soloauftritte und -alben zu Wort, in denen sich Überzeugungen von einem guten Leben, das Ringen um die eigene Freiheit und nicht zuletzt das Lebensgefühl der Jugendgeneration miteinander verbanden. 2001 veröffentlichte Thomas D, der bis hierhin keineswegs nur als Musiker, sondern überhaupt als Vegetarier, Tierschützer und Bio-Landwirt von sich reden machte, sein *Gebet an den Planet* als Teil des Albums *Lektionen in Demut*.

Auf eine spirituelle Denkbewegung lässt bereits der Titel des Stücks schließen, das mit dissonanten Klängen und sphärischen Toneffekten einsetzt und in seiner Eröffnungsgeste erste Zeichen des Tagesanbruchs nach nächtlicher Ruhe evoziert. Flüsternd beginnt der Sprecher seinen Refrain: »Hier ist mein Gebet an diesen Planet/Der Versuch, zu beschreiben, was mir nahe geht/So-

lang sich diese Welt noch dreht/Werdet ihr meine Stimme hören/Und immer wieder Menschen treffen/Die aufs Leben schwören/Wir alle beten für diesen Planeten.« Mit der eigenwilligen Ausrichtung seines »Gebets« gleichermaßen *an* wie *für* den Planeten legt Dürr ein Natur- und Menschenbild nahe, das die Grunderfahrung der Einheit und des Einsseins postuliert und auch sonst motivisch über weite Strecken an die Wahrnehmung von Natur als *Gaia* erinnert, wie sie James Lovelock (1996) als heilsame Theorie zur Einordnung des Menschen in das kosmische Geschehen durchbuchstabierte. Diagnostisch machte Lovelock die »Menschenplage« für die »Krankheiten« (Lovelock 1996, S. 153f.) verantwortlich, denen der Organismus Erde ausgesetzt war.

Anwaltschaftlich tritt der Sprecher an das Tier heran: »Es tut mir leid, Tier, denn sie mögen dich so sehr/Sie wollen alles von dir und am liebsten noch mehr/Deine Haut ist ihre Kleidung, dein Fleisch ist ihr Essen/Dein Geist ist vergessen.« Der beziehungsvergessenen Wertschöpfungslogik der industriellen Tierhaltung begegnet der Sprecher durch die bekenntnishaft Selbst-Zuschreibung von Verantwortung: »Deine Schreie zu erhören wurde leider verpasst/Weil du für Menschen keine verständliche Stimme hast/Erhebe ich meine Stimme für dich.« Die parteiliche Anwaltschaft an der Seite der Schwachen und Sprachlosen inszeniert Solidarität als Prinzip der Haftung und des Füreinander-Einstehens. Weiterhin im Zeichen der Gaia-Perspektive erweist sich auch das zugrundeliegende Naturbild, das trotz der Grunderfahrung der Einheit dichotomisch Mensch und Natur gegenüberstellt. Auch hier Empathie und implizite Anklage: »Es tut mir leid, Natur,/Denn deine Erben erheben sich gegen dich [...] Du warst vollkommen in Vielfalt, mit allem im Einklang/Bis der Mensch mit Gewalt in dich eindrang.« Jeder müsse sein Ego »in Demut zurücknehmen« folgert der Sprecher in einer finalen Pointe. Solidarität mit der Natur ist offenbar auch der eigentliche Grund dafür, dass gerade im Vollzug des Sprechens »die dunkelste Stunde vor dem Sonnenaufgang« angebrochen erscheint.

Ist auch Hip-Hop ein Marktprodukt, das in kapitalistische Verwertungslogik verstrickt ist und auf Konsumwirkung zielt, so sind die inhaltlichen Parallelen zu einzelnen Theorien der Nachhaltigkeit bei Thomas D doch verblüffend zahlreich: die Personifikation von Erde und Naturgeschehen als Einheit und Organismus, wie sie Lovelock durch das Wahrnehmungsmodell *Gaia* postuliert; Anwaltschaftlichkeit für die sprachlose Natur und alle Phänomene der Erde, wie sie Bruno Latour (2001) in seinem »Parlament der Dinge« als politisches System vorschlägt; die Ausweitung der Solidargemeinschaft über den Menschen hinaus auf das Tier, wie sie Albert Schweitzer (1990, S. 341) unter dem Imperativ der Mitgeschöpflichkeit einfordert; die Selbstverpflichtung zur Demut und die Wiederentdeckung des Maßhaltens, wie sie Ernst F. Schumacher (1989) entlang buddhistischer Lehren herleitet. Inwieweit die Kenntnis dieser und ähnlicher Theorien für den Künstler ausschlaggebend war, den

Liedtext zu verfassen, muss hier nicht geklärt werden, um *Gebet an den Planet* doch als Spiegel gesellschaftlicher Suchprozesse zu begreifen, die im Gemenge der Frage nach Verantwortung eine erstaunlich anwendbare, wenn auch nicht widerspruchsfreie Antwort liefern und mit dieser Botschaft ein Massenpublikum in der Jugendgeneration erreichen: Ich erhebe meine Stimme – für dich. Angesprochen auf die politische Rolle des Musikers bestätigte Thomas D 2013 in einem Interview, dass der Wunsch, Musiker zu werden, oftmals mit dem kommunikativen Bedürfnis verbunden sei, »etwas mitzuteilen«; insofern müsse sich der Musiker der Verantwortung bewusst sein, dass seine Botschaft viele Menschen erreiche und für viele Menschen auch eine Vorbildfunktion ausübe (Wiesner 2013). Thomas Ds Kunst war zugleich auch der Versuch, Nachhaltigkeit mit Lifestyle und Lebensfreude zu verbinden. Das Release von *Gebet an den Planet* fügte sich in die Phase, in der sich der Künstler in seinen Auftritten in die Gestalt *Reflektor Falke* kleidete: eine Art fiktiver Superheld, der nach dem Verständnis seines Schöpfers Thomas D »die Fähigkeit hat, alles zu reflektieren, was ihm entgegengebracht wird. Die Menschen erkennen sich selbst, wenn sie den Reflektor Falken ansehen. Er konfrontiert sie mit ihrem wahren Ich.« (Böckem 2004)

Hip-Hop, ursprünglich reine Straßenkultur in Antwort auf Armut und Sozialkonflikte schwarzer Jugendlicher in der südlichen New Yorker Bronx, ist nach eigenem Anspruch und von seinen Wurzeln her insofern politische Musik, als hier der kreative Versuch entsteht, Systeme des Ausschlusses, der Benachteiligung und Erfahrungen der Armut künstlerisch zu verarbeiten. *Gebet an den Planet* fügt sich in einen der einflussreichsten Musikstile des späten 20. Jahrhunderts, der in einer Verbindung aus hochmoderner Musiktechnologie Elemente der Rückbesinnung auf die eigenen sozialen Wurzeln und Positionen der Gegenkultur ineinander vereint (Wicke et al. 2007, S. 320). In der typischen Verschränkung von Tanz, Performance, mündlicher Textkultur bietet Hip-Hop ein komplexes Zeichen-, Bewegungs- und Bedeutungsgefüge, das Kontinuum von Narrationen und als situativer semantischer Raum vielfältige Potenziale für die politische – oder zumindest politisierende – Bildung bereithält: Hip-Hop ist Konstruktion von Bedeutung, Identitätsentwicklung, Selbstdefinition und -inszenierung, und transkulturelle Verständigung im Alltag (Rappe 2005, S. 134f.). Tatsächlich zeigte Thomas D mit *Gebet an den Planet* selbst unter Bedingungen eines sich rasch wandelnden Musikmarktes, wie sich der normative Wert der Partizipation, der für Umweltregime, wie »Rio«, so kennzeichnend wird, in kulturelle Produktions- und Rezeptionsgewohnheiten einschreiben kann.

6. UMWELTBILDUNG UND NACHHALTIGKEITSKOMMUNIKATION: CHANCEN DER RESPONSIBILISIERUNG IM MEDIUM DES LIEDES

Dieser kurze Überblick über ausgesuchte Erscheinungsformen des populären Liedes und seine ökologischen Bezüge kann die Frage nach der Funktion von Liedkultur im Nachhaltigkeitsdiskurs und im Kontext reflexiver Responsibilisierung nicht abschließend beantworten. Nichtsdestoweniger gewährt schon der Rundgang durch die musikalischen Angebote, die hier allein in ihrer textuellen Botschaft – unter Umgehung aller anderen Medien wie Stimme, Kleidung, Performance usw. – betrachtet wurden, einige Einsichten in die Chancen des Nachhaltigkeitsdiskurses in Zeiten beschleunigter Konsum- und Kommunikationsgewohnheiten. Offensichtlich übt das Lied eine politische Rolle angesichts der gesellschaftlichen Grunderfahrung eines zunehmend als zerrüttet und durch vielfältige Interferenzen gekennzeichneten Mensch-Umwelt-Verhältnisses. Das Lied ist eben nicht einfach Plädoyer für umweltschützerisches Handeln, sondern, wie sich im Schlager zeigt, Spiegel sich wandelnder Natur- und Umweltbilder und insofern Schauplatz der Verarbeitung von Mensch-Natur-Erfahrungen in modernisierten Gesellschaften. In der Frage nach Formen, Chancen, Funktionen und Dysfunktionen ökologisch inspirierter Liedkultur kristallisiert sich zugleich die Leistungsfähigkeit des populären Liedes im Rahmen der politischen Bildung: Kann das Lied jenseits seines Unterhaltungswertes auch im Zeitalter beschleunigter Konsum- und Rezeptionskultur nicht trotz der kommerziellen Zwänge, denen es unterliegt, ein brauchbares Vehikel umweltpolitischer Auseinandersetzung sein? Die besprochenen Lieder eignen sich, wie sich zeigt, als Zwischenträger für Inhalte, die nicht nur einer Bildungselite dargereicht werden sollen, sondern auch der breiten Bevölkerung. Die Texte sind anschlussfähig an eine Reihe von Theorien der Nachhaltigkeit. Die Komplexitätsreduktion, die hier zwangsläufig vorliegt, öffnet die Tür zur Massenkultur, auf die das Leitbild nachhaltiger Entwicklung angewiesen ist. Umweltschutz benötigt kollektives Bewusstsein und in letzter Instanz kollektives Handeln.

Sind Musik und Liedkultur als gesellschaftliche Ressourcen anerkannt, die zur Diskussion um die Folgen ökologischer Degradation beitragen, stellt sich auch die Frage nach geeigneter Förderung partizipativer Strukturen, um liedmusikalische Zugänge zu stärken (Titon 2009, S. 6). Dass Liedmusik eine Rolle in der politischen Bildung, näherhin der Umweltbildung einnehmen kann, deutete sich in ersten Ansätzen durch die Multimedia-Initiative *Polarpalooza* an, mit der die NASA und die US National Science Foundation (NSF) erstmals musikalische Wege zur Vermittlung ihrer wissenschaftlichen Ergebnisse beschritten (Hickman 2009). Das 2009 in diesem Rahmen veröffentlichte Musikvideoprojekt *Take AIM at Climate Change* konnte auf Youtube mit ca.

5.000 Aufrufen in sieben Jahren zwar keine größere und vor allem keine überregionale Öffentlichkeit erreichen, war aber zumindest ein erster gezielter Versuch, Liedmusik als Medium der Responsibilisierung und Träger politischer Kommunikation für Umwelt- und Klimaschutzziele einzusetzen. Tatsächlich sind die Übergänge zur Massen- und Unterhaltungskultur fließend: So folgt auch die von Al Gore und Produzent Kevin Wall 2007 lancierte Konzertrevue *Live Earth*, die 24 Stunden lang weltweit ausgestrahlt wurde und Popkünstler wie Madonna, The Police und Snoop Dogg zusammenbrachte, einer vergleichbaren Zielsetzung politischer Bildung: der Mobilisierung zum Schutz des Klimas (Han 2010, S. 234).

So spiegelt der hier unternommene kurze Querschnitt, der die Produktions- und Rezeptionspraktiken des populären Liedes ausschnittsweise abbilden, aber keineswegs in der Tiefe analysieren konnte, zugleich die Spannkraft der Chancen und inneren Widersprüche der Popkultur im Kontext nachhaltiger Entwicklung: Im Energiefeld zwischen Kommerz und Norm können die hier gewählten Beispiele die eingangs zitierte Skepsis Adornos nicht widerlegen. Aber auch wenn die zunehmend entpersonalisierten Interaktionen des globalisierten Marktgeschehens eine zunehmende Verflachung und Banalisierung der Liedkultur befürchten lassen, so zeigt der hier unternommene Überblick doch zugleich, dass das populäre Lied im Rahmen politischer Kommunikation eine komplexe und widerspruchsvolle Funktion ausübt, die im Konzert der Nachhaltigkeitsagenten eine Leerstelle besetzt und die im Rahmen einer gesamtgesellschaftlichen Bewältigung der ökologischen Frage unverzichtbar bleibt. Ohne die Einbindung *aller* Kommunikations- und Ausdruckskanäle – und näherhin des populären Liedes – wird die Bewältigung von Umweltkonflikten auch in Zukunft nicht gelingen. In der integrativen Allianz ästhetischer Signale, textueller Botschaften und individueller Ausdruckschancen offeriert das Lied vielversprechende Potenziale, um Prozesse der Responsibilisierung zu moderieren und – allen apokalyptischen Untergangsszenarien zuwider – multiple Wege in eine zukunfts offene Gesellschaft aufzuzeigen.

LITERATUR

- Adorno, Theodor W. 1973. Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie. In *Gesammelte Schriften*, Bd. 14, Hg. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Böckem, Jörg. 2004. Thomas Dürr. In *Die Zeit* 51, 9. Dezember 2004. www.zeit.de/2004/51/Traum_2fThomas_D_ (Zugegriffen: 20.05.2017).
- Burel, Simone. 2013. *Politische Lieder der 68er. Eine linguistische Analyse kommunikativer Texte*. Mannheim: Institut für Deutsche Sprache.

- Butler, Martin, und Frank Erik Pointner, Hg. 2007. »Da habt Ihr es, das Argument der Straße«. *Kulturwissenschaftliche Studien zum politischen Lied*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Canaris, Ute. 2005. Dienerin, Gefährtin oder Wegweiserin? Was Musik mit Politik zu tun hat. In *Musik//Politik. Texte und Projekte*, Hg. Ute Canaris, 22-47. Bochum: Kamp.
- Faulstich, Werner. 1987. *Rock, Pop, Beat, Folk. Grundlagen der Textmusikanalyse*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Han, Amy. 2010. Mit Musik beginnt Veränderung. In *Einfach besser leben. Nachhaltigkeit als neuer Lebensstil*, Hg. Gerhard de Haan, 230-237. München: Oekom.
- Heister, Hans-Werner. 1997. Politische Musik. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 21 Bände, Hg. Ludwig Finscher, Band 7 Sachteil, 2. Aufl., 1662-1682. Kassel: Bärenreiter.
- Helbig, Jörg, Hg. 1998. *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Schmidt.
- Herriger, Norbert. 2006. *Empowerment in der Sozialen Arbeit. Eine Einführung*, 3. Aufl. Stuttgart: Kohlhammer.
- Hickman, Leo. 2009. *Nasa takes the rap on climate change*. <https://www.theguardian.com/environment/ethicallivingblog/2009/feb/18/nasa-rap-climate-change-video-hiphop> (Zugegriffen: 20.05.2017).
- Hilburn, Robert. 1996. *Both Sides, Later*. http://articles.latimes.com/1996-12-08/entertainment/ca-6804_1 (Zugegriffen: 20.05.2017).
- James, Barbara. 1994. Zensur von Anti-AKW-Liedern in den Medien der Bundesrepublik. In *Musikalische Volkskultur und die politische Macht*, Hg. Günter Noll, 540-543. Essen: Die blaue Eule.
- Juhász, Christiane. 1994. *Kritische Lieder und Politrock in Österreich. Eine analytische Studie*. Frankfurt a.M.: Lang.
- Klein, Gabriele. 2011. *Is this real? Die Kultur des HipHop*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Latour, Bruno. 2001. *Das Parlament der Dinge: Für eine politische Ökologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lovelock, James. 1996. *Gaia. Die Erde ist ein Lebewesen. Anatomie und Physiologie des Organismus Erde*. München: Heyne.
- McCormick, Lisa. 2012. Music Sociology in a New Key. In *The Oxford Handbook of Cultural Sociology*, Hg. Jeffrey Alexander, Ronald Jacobs und Philip Smith, 722-744. Oxford: Oxford University Press.
- Pauli, Hansjörg. 1981. Politische Musik. In *Funk-Kolleg Musik*, Hg. Carl Dahlhaus, Bd. 2, 369-387. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Radkau, Joachim. 2011. *Die Ära der Ökologie. Eine Weltgeschichte*. München: C.H. Beck.

- Rappe, Michael. 2005. Ich rappe, also bin ich! Hip Hop als Grundlage einer Pädagogik der Actionality. In *Musik//Politik. Texte und Projekte*, Hg. Ute Canaris, 122-139. Bochum: Kamp.
- Schormann, Carola. 2005. Klassik, Jazz, Schlager, volkstümliche Musik. In *Die Kultur der 80er Jahre*, Hg. Werner Faulstich, 169-179. München: Wilhelm Fink.
- Schumacher, Ernst Friedrich. 1989. *Die Rückkehr zum menschlichen Maß. Alternativen für Wirtschaft und Technik. Small is beautiful*. Reinbek: Rowohlt.
- Schweitzer, Albert. 1990. *Kultur und Ethik*, 2. Aufl. München: Beck.
- Titon, Jeff Todd. 2009. Music and Sustainability. An Ecological Viewpoint. *The world of music* 51(1):119-137.
- Verlan, Sascha. 2015. *35 Jahre HipHop in Deutschland*. Höfen: Hannibal.
- Wicke, Peter, Wieland Ziegenrucker und Kai-Erik Ziegenrucker. 2007. *Handbuch der populären Musik. Geschichte, Stile, Praxis, Industrie*. Mainz: Schott.
- Wicke, Peter. 1997. Schlager. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil. Bd. 8, Hg. Ludwig Finscher, 1063-1070. Kassel: Bärenreiter.
- Wiesner, Nikolaus. 2013. *Schaffen wir uns ein harmonisches Feld. Thomas D im Gespräch*. www.faz.net/-gsf-7ior4 (Zugegriffen: 20.05.2017).

