

Musikalische Ökologie. Zur Neujustierung zeitgenössischer Musik in Zeiten der Umweltkrise

Gisela Nauck

»Wir brauchen eine neue Idee von Menschsein, von Weltsein und von der Beziehung zwischen beiden, Mensch und Welt.«
(Andreas Weber)¹

Widersprüche

Konfrontiert mit den Ursachen und Folgen der Umweltkrise,² finden immer mehr Musikschaffende neue, eigene Wege, um darauf künstlerisch zu reagieren, mit den ihnen eigenen Mitteln davon zu erzählen. Sie reihen sich damit ein in die immer wichtiger werdende Klima- oder besser Umweltkommunikation, in der die Künste eine besondere Rolle spielen – ob Film, Literatur, Theater, Tanz, Bildende Kunst oder eben Musik. Sind es doch besonders diese Kommunikationsformen, die Erkenntnisse aus der naturwissenschaftlichen Umweltkrisen-Forschung als sinnliches Erlebnis und damit als emotionale Erkenntnis erschließen, andere Perspektiven auf die kritisch gewordene, ökologische Situation der Erde eröffnen können und damit weitaus mehr Menschen erreichen als diese Forschungen selbst.

Das ist längst unumstritten. Aber unübersehbar ist auf dem Gebiet der Musik und besonders auf dem des zeitgenössischen Schaffens – ich beziehe mich hier vor allem auf die deutsche Musikkultur –, dass solcherart umweltrelevante Erzählungen und deren Autorinnen und Autoren³ eine absolute Minderheit bilden, innerhalb des rezeptiven, *wertebildenden* Aneignungsprozesses und im öffentlichen Diskurs immer noch eine zu vernachlässigende Rolle spielen. Geschuldet ist das einem eklatanten Widerspruch: Im Rahmen einer auf die Umwelt und darin besonders auf die Natur bezogenen Musik sind neue Formate entstanden, die in die bestehenden kulturellen Rahmenbedingungen nicht mehr passen. Das beginnt bei den Förderregularien und reicht bis zur Veranstaltungskultur, die selbst innerhalb der Festivals zeitgenössischer Musik weiterhin größtenteils konzertant und werkorientiert ist. Eine

musikalisch-ökologische Kunst mit ihren neuen Formaten hat demzufolge in der zeitgenössischen Musikkultur noch längst keinen repräsentativen Platz gefunden. Mehr noch – und schwerwiegender: Die Entwicklung musikalisch-ökologischer Erzählungen *als Kunst* wird durch Förderausschreibungen, Wettbewerbe, Veranstaltungsstrukturen, Festivals usw. kaum herausgefordert, anders als es beispielsweise in der Literatur mit »Nature Writing« schon längst der Fall ist. Eine Erneuerung des Musikbetriebs in Richtung der Ermöglichung neuer Formate, welche die ökologische Krise reflektieren, ist ausgeblieben. So haben zwar die Diskurse mit einer auf den Klimawandel bezogenen, neuen Begrifflichkeit zugenommen, wofür jedoch die bekannten Musikformate zum Zwecke der Klimakommunikation instrumentalisiert werden.

Eine Neufokussierung von Förderung und Veranstaltungskultur in der zeitgenössischen Musik erscheint deshalb dringend erforderlich, eine Umorientierung, die die Entwicklung einer musikalisch-ökologischen Musik *als Kunst* unterstützt, zusätzlich zu den Maßnahmen im Musikbetrieb zur CO₂-Vermeidung und Energie-reduzierung. Eine – utopische? – Möglichkeit wäre zum Beispiel: Ein Drittel der Fördergelder für die traditionelle Konzert- und Festivalkultur inklusive der zeitgenössischen Musik mit ihren Aufführungsapparaten und -häusern in Deutschland würde der Entwicklung einer musikalisch-ökologischen Kunst zur Verfügung gestellt. Das würde bedeuten, es können neue Veranstaltungsstrukturen, Aufführungsmöglichkeiten und Förderregularien als *Rahmenbedingungen* entstehen, in denen die erweiterten Anforderungen einer solchen bereits vorliegenden sowie neu entstehenden Musik – oftmals auf Landschaftsräume und Natur bezogen – Raum zur Entfaltung fänden. Künstlerische Freiheit würde nicht eingeschränkt, sondern durch neue Rahmenbedingungen herausgefordert.

Festzuhalten ist: Im 21. Jahrhundert kristallisiert sich – wenn auch noch rudimentär aufgrund der vorhandenen Bedingungen – eine neue experimentelle Richtung heraus, für die der Begriff »Musikalische Ökologie« als ästhetische Kategorie vorgeschlagen sei. Ein Begriff, der dringend der weiteren Ausarbeitung bedarf und im Folgenden nur in seinen Grundzügen skizziert werden kann. Musikalische Ökologie spiegelt das Zusammenwirken und – zeitlich weitergedacht – die Wechselwirkung zwischen Mensch, musikalischem Handeln, Umwelt (die noch längst nicht zur Mitwelt geworden ist), ökologischer Krise und Natur wider. Durch den mit Musik nach wie vor verbundenen Werkbegriff sind typische Phänomene einer Musikalischen Ökologie weder zu erfassen noch zu beschreiben. Das beginnt bei der Benennung ihrer künstlerischen Resultate, wofür der Begriff »Klingende Kunst« eingeführt sei.⁴ Denn diese sind nicht selten temporär, auch ephemere, meist nicht reproduzierbar und oft nur aufnahmetechnisch vollständig fixierbar. »Musikalische Ökologie« bezeichnet – im Unterschied zur Musik als objekthaftes Werk und daran gebundene Aufführungspraxis – einen kreativen Prozess mit verschiedenen Reflexionsrichtungen, die ebenso ökologische Intention, thematische oder inhaltliche In-

diktoren, spielpraktische Ausführung in Verbindung zu genutzten Orten und Räumen, künstlerisches Resultat sowie ökologisches Selbstverständnis der Urheberinnen und Urheber umfassen. Solche Prozesse beziehen sich entweder auf natürliche Phänomene der Umwelt wie Natur, Landschaft, Wetter, Artensterben etc. oder auf die menschliche Verursachung der Umweltkrise z.B. Plastikvermüllung, industrielle Landwirtschaft, Versiegelung natürlicher Landschaften etc.

Resultate Musikalischer Ökologie als Klingende Kunst sind nicht im herkömmlichen Sinne komponiert, brauchen keine oder eine neue Qualität von Partituren und sind in der Regel nur medial (als Aufnahme) reproduzierbar. Urheberschaft und Ausführung (nicht mehr Aufführung, die Reproduzierbarkeit voraussetzt) fallen oft zusammen. Ausführende sind Improvisatoren und Improvisatorinnen, Klangkünstler und Klangkünstlerinnen, Musiker und Musikerinnen, Sound-Artists, Performance-Composer oder Künstlerinnen, die Klang als eines neben anderen künstlerischen Medien nutzen oder auch natürliche Phänomene wie Sonneneinstrahlung, Waldelemente, Echo oder Wasser einbeziehen. Künstlerische Forschung, besonders im Dialog mit Landschaft und Natur, ist darin ein wichtiges Gebiet. Solcherart musikalisches Reagieren auf die Umweltkrise initiiert klangbasierte künstlerische Prozesse, deren Resultate für Künstlerinnen, Künstler und Publikum gleichermaßen zu musikalischen Erlebnis- und Erfahrungsräume werden.

Auffallend an den stilistisch sehr verschiedenen arbeitenden Akteuren einer solchen Musikalischen Ökologie ist ein ökologisches Selbstverständnis als Lebensmaxime, die den kreativen Prozess durchdringt, von einer besonderen Naturverbundenheit bis hin zur Sensibilität für die menschengemachten Ursachen und Konsequenzen der ökologischen Krise im Lebensalltag der Menschen. Die entstehende Kunst ist vergleichbar mit einem Nachdenken über den Zustand von Landschaft und Natur, über Praktiken der Umweltzerstörung bis hin zu den menschengemachten Beschädigungen der Umwelt selbst. Der Fundus des kompositorischen Handwerks und Materials der musikalischen Moderne dient nur noch als Steinbruch, ist nicht mehr Maßstab für Innovation. Zum Maßstab wird vielmehr die gelingende Qualität der jeweils eigenwilligen künstlerischen Reflexion der von der ökologischen Krise geprägten Umwelt.

Angesichts der Verantwortung, die den Künsten bei der notwendigen Klima- und Umweltkommunikation zukommt, könnte eine Musikalische Ökologie zum Sammelbecken für neue musikalische Formate, Hörsituationen und Erkenntnisse werden, die an der »Korrektur unseres Weltverhältnisses«⁵ zugunsten einer Gesundung der Erde mitwirken.

Hintergründe

Erstens. Für Künstlerinnen, Künstler und Kulturinstitutionen hatte die Kulturstiftung des Bundes 2020 einen Kompass für ökologisch nachhaltiges Handeln veröffentlicht⁶ und 2021 das Pilotprojekt »Klimabilanzen in Kulturinstitutionen« initiiert, durch das 19 Kulturbetriebe, darunter Museen, Theater, Konzerthäuser, Gedenkstätten und Bibliotheken, unterstützt wurden, ihre Klimabilanz zu erstellen und den eigenen CO₂-Fußabdruck zu ermitteln. Ziel war es, Kultureinrichtungen ein Instrument auf dem Weg zur Klimaneutralität aufzuzeigen.⁷ Der Beitrag von Kunst und Kultur in Zeiten von Umweltkrise und Klimawandel hat damit eine zentrale Richtung erhalten, die unter dem Begriff der Nachhaltigkeit seitdem den gesellschaftlichen Diskurs Kulturschaffender im Rahmen von Klimakommunikation und -transformation weitestgehend bestimmt: Nachhaltigkeit in Kunst, Kultur und Medien bedeutet CO₂-Emissionsreduzierung und -vermeidung, Energieeinsparung usw. mit dem Ziel der Klimaneutralität von Kulturinstitutionen.

Welche Rolle die Künste selbst mit ihren jeweils eigenwilligen Kunstformen, -ereignissen, Veranstaltungsformaten usw. im Rahmen der nicht weniger notwendigen Umweltkommunikation spielen könnten, wurde dadurch – auch in der Musik – zu einem vernachlässigten Randgebiet. Gerade im Musikbereich ist damit ein Ungleichgewicht entstanden, das umso unverständlicher ist, da die CO₂-Reduzierung im Kultursektor in der Gesamtbilanz Deutschlands quantitativ eine so geringe Rolle spielt, dass sie in der Statistik des Bundesumweltamtes bei der Erfassung der Verursacher von Treibhausgasemissionen nicht einmal berücksichtigt wird.⁸ Daraus ergibt sich die Frage: Sind die Ermittlung der Klimabilanz und des CO₂-Fußabdrucks tatsächlich die wichtigsten – bis jetzt aber einzigen – Werte, um über Nachhaltigkeit im Kultursektor zu entscheiden?

Zweitens. Musik ist – wie Literatur, Theater, Film, Bildende Kunst – ein Kommunikationsinstrument von Menschen für Menschen, sie wird komponiert, installiert und präsentiert, um *wahrgenommen* zu werden. Wahrnehmung, speziell von Musik, initiiert sinnliche Empfindungen und emotionale Erfahrungen, die Bewusstheit beeinflussen, möglicherweise ein Nachdenken über unsere (Um-)Welt, im besten Falle Handeln, initiieren können. Gerade Musik vermag, anders als »Sprachen oder symbolische Zeichensysteme«, einen »spezifischen Erfahrungsbereich« zu öffnen und damit »eine ganz spezifische Form der Weltbeziehung zu stiften«, in der »das Weltverhältnis als Ganzes spürbar und damit zugleich modulierbar und modifizierbar wird«.⁹ Folgt man dieser kultursoziologischen Analyse von Hartmut Rosa, sind wichtige Orte für eine *nachhaltige*, bewusstseinsprägende Wirksamkeit von Musik die Köpfe der Menschen, die sie kreieren und rezipieren, im Prozess der ästhetischen Kommunikation wahrnehmen und verstehen. Dementsprechend ist es unumgänglich, dass Forschungen zur Nachhaltigkeit von Musik auch den klanggestal-

tenden, künstlerischen Prozess selbst ins Zentrum stellen. Es müssen Bedingungen geschaffen werden, dass sich Musik »als spezifische Form der Weltbeziehung« zu einer wirkungsvollen Stimme im Kommunikationsraum der Auseinandersetzungen um Klimawandel und Umweltkrise entwickeln kann.

Drittens. Deutlich wird: Nachhaltigkeit ist für die Künste ein problematischer Begriff, denn er meint die langfristige Erhaltung globaler Ressourcen: wirtschaftlich effizient, sozial gerecht, ökologisch tragfähig. In dieser sozioökonomischen Ausrichtung wurde er durch die deutsche Kulturpolitik für Kultur und Medien übernommen: als Anleitung zu und Förderung einer klimaneutralen Kulturorganisation.¹⁰

Damit aber wird der für alle Künste zentrale Gestaltungsaspekt nivelliert, nämlich die Frage, unter welchen Bedingungen auch Musik *als Kunst* eine nachhaltige Wirksamkeit im Kommunikations- und Transformationskontext in Reaktion auf die Umweltkrise entfalten kann. 2022 unterschied der Kulturosoziologe Manuel Rivera »Nachhaltigkeit *mit* Kunst«, »Nachhaltigkeit *durch* Kunst« und »Nachhaltigkeit *in* Kunst«, um darauf hinzuweisen, dass es jenseits von CO₂-Vermeidungsstrategien auch für die Musik andere Einflussbereiche gibt. Er begründete dies durch die Katalysatorfunktion von Künsten, also durch ihre mentale Wirksamkeit bei Veränderungsprozessen, wie sie mit der Transformation von Gesellschaft als Reaktion auf die menschengemachte Umweltkrise verbunden sind. Und er fordert, »dass der Kulturbetrieb jenen Künstler*innen, die konstruktiv auf die planetare Krise reagieren, Freiräume für das Experimentieren und Kooperieren einräumt. Diese Freiräume müssen so beschaffen sein, dass Kunst ihre spezifischen Stärken einsetzen und mit den Stärken anderer kultureller Akteur*innen kombinieren kann.«¹¹

Ohne diese drei Richtungen hier weiter diskutieren zu wollen,¹² wird klar: Musik als Klingende Kunst kann in verschiedenen Zusammenhängen den Transformationsprozess der Umweltkommunikation unterstützen. Der sozioökonomische Begriff der Nachhaltigkeit aber greift zu kurz, deckt diesen wesentlichen Wirkungsbereich bei allen Künsten nicht ab, sondern umfasst nur die Wirtschaftlichkeit von Kulturorganisation. So ist zu fragen, wie sinnvoll das Denken in Nachhaltigkeitskategorien für die Kunstproduktion und deren Resultate überhaupt ist oder ob diese nicht endlich durch einen weiteren Begriff ergänzt werden sollten, der das Wesen und die Wirkungsfähigkeit der Künste tatsächlich erfasst: den Begriff der Resonanz. (vgl. den Abschnitt zur Resonanzästhetik weiter unten in diesem Beitrag).

Zwei Seiten der Wachstumsspirale

»Zu den Grundlagen einer zukunfts-fähigen Ökonomie gehört, dass sie nicht auf permanente Expansion, also auf Wachstum angewiesen sein darf, denn es ist vor allem die Expansion, die für die ökologische Krise verantwortlich ist.«
(Fabian Scheidler)¹³

Betrachtet man die Musikentwicklung aus der Perspektive der Erkenntnisse geistes- und naturwissenschaftlicher Anthropozän-Forschung, die die Ursachen der globalen Umweltkrise analysieren, so wird eine Parallele deutlich: In den Musikkulturen Europas wie auch Nordamerikas ist die Musikentwicklung ähnlich expansiven Wachstums- oder besser »Steigerungszwängen« (Hartmut Rosa)¹⁴ unterworfen wie alle anderen Gebiete der von einem modernen Kapitalismus gesteuerten Staaten auch. Spätestens seit der Aufklärung und dem damals gesetzten Dualismus Mensch – Natur haben diese Wachstumszwänge, mit dem Menschen als Beherrscher der Natur, zum heutigen Zustand der Erde geführt.

Steigerungszwänge bestimmen nicht nur den weltweiten Kulturaustausch reisender Musiker und Musikerinnen, Komponisten und Komponistinnen, Musik- und Opernensembles aller Art, die zur existenziellen Notwendigkeit von Musik geworden sind. Sie prägen ebenso die erforderlich gewordenen, finanziellen Vernetzungen, um große Opern-, Konzertproduktionen wie auch Festivals überhaupt noch zu ermöglichen und reichen bis zur Veranstaltungskultur touristischer Massenereignisse mit anreisenden Publikumsströmen. Als einer der ersten hat auf diese soziologischen Wachstumszwänge innerhalb von Musikkulturen und besonders für die E-Musik der Komponist und Publizist Bernhard König aufmerksam gemacht.¹⁵ Steigerungszwänge bestimmen aber auch die permanente Ausdifferenzierung des Materials der zeitgenössischen Musik als Qualitätssteigerung und Fortschrittskriterium der musikalischen Moderne bis hin zu dementsprechend immer ausgefeilteren Spieltechniken und der Erweiterung zu elektronischen, multikünstlerischen und medialen Formaten.¹⁶

Bei den folgenden Überlegungen soll es jedoch nicht darum gehen, ob und inwiefern diese Qualität einer als »westlich« klassifizierten Musikkultur zur Zerstörung unserer Umwelt oder besser Mitwelt¹⁷ beiträgt bzw. durch Emissions- und Energievermeidung ihr Anteil daran reduziert werden kann. Vielmehr geht es um die Sichtbarmachung aktueller musikalischer Entwicklungen, die sich in Reaktion auf die ökologische Krise in den letzten Jahrzehnten von solch einer expansiven Musikkultur zugunsten anderer Ästhetiken und musikalischer Strategien distanziert haben, die aufgrund der skizzierten Widersprüche aber kaum wahrgenommen wer-

den. Als eine wichtige Resonanzbeziehung hat sich dabei das Verhältnis zur Natur, zu ihren visuellen und akustischen Erscheinungen herauskristallisiert.¹⁸ Diese Entwicklungen sind – wie immer bei Innovationen in der Kunst – an einzelne Personen oder auch kleine Ensembles gebunden – in diesem Falle erneut Pioniere, nun auf dem Gebiet einer Musikalischen Ökologie.

Jene Steigerungszwänge drängten die musikalische Moderne seit dem 20. Jahrhundert ästhetisch nicht nur in jene bekannte Innovations- oder auch Fortschrittsspirale von musikalischem Material, Spiel- und Aufführungstechniken; in Gegenreaktion darauf wurden auch neue Felder musikalischer Auseinandersetzung erschlossen. Eine für unseren Zusammenhang entscheidende Richtung dabei war, ausgehend von dem kanadischen Komponisten Raymond Murray Schafer (Jahrgang 1933), die Entdeckung der Sphäre der Geräusch- und Naturklänge, der Soundscapes also, wodurch letztlich die Voraussetzungen für eine Musikalische Ökologie geschaffen wurden. Das betrifft zum einen die Möglichkeiten der Field Recording-Techniken, zum anderen aber auch die Entdeckung aller Art von Geräuschen als musikalisches Klangmaterial bis hin zu John Cages Statement: Alles, was klingt, ist Musik.

Schafer begann Ende der 1960er Jahre Soundscapes zu erforschen und initiierte in den frühen 1970er Jahren auf der Basis einer Lehr- und Forschungsgruppe an der Simon Fraser University, zusammen mit Bruce Davis, Peter Huse, Barry Truax, Howard Broomfield und Hildegard Westerkamp, das später von der UNESCO unterstützte, internationale »World Soundscape Project«. Im Rahmen dieses Projekts wurden erstmals die akustischen Erscheinungen der Welt erfasst und analysiert. In engem Zusammenhang damit prägte Schafer die Begriffe »Akustische Ökologie« als Forschungsgebiet und »Akustik-Design« als kompositorische Methode mit Field Recordings als Material. Akustische Ökologie untersucht die wechselseitigen dynamischen Verbindungen akustischer Umgebungen und den Einfluss von Veränderungen eines Faktors auf das ganze System. Akustik-Design erstellt Methoden zur Verbesserung der akustischen Umwelt, vor einem halben Jahrhundert unter dem Eindruck der damals neuen Erfahrungen einer Lärmverschmutzung durch Verkehrslärm und Industrialisierung. Die Qualität eines öffentlichen Diskurses erhielten diese Entdeckungen durch Schafers 1977 veröffentlichtes Buch *The Tuning of the World*, deren Ideen sich im deutschsprachigen wissenschaftlichen Diskurs von Sound Art erst seit den 1990er Jahren verbreiteten.¹⁹

Wesentlich beteiligt an der Erforschung von Naturlandschaften war der amerikanische Musiker und Naturklangforscher Bernie Krause (Jahrgang 1938), der diese in seinem Standardwerk *The Great Animal Orchestra. Finding the Origins of Music in the World's Wild Places* 2012 zusammengefasst hat.²⁰ Mit seiner weltweit größten Privatsammlung von Tierlauten, Pflanzen-, Wetter- und Erdklängen begründete er die Gebiete der Biophonie, Geophonie und der Antropophonie.²¹

Jene aus natürlichen Klanglandschaften hervorgehende Erforschung von Soundscapes erweiterte das musikalische Material der neuen Musik um die natürlichen wie auch die urbanen Klänge unserer Mitwelt und damit die kompositorischen Gestaltungsmethoden. Ebenso wichtig aber war, dass sich dadurch das *ästhetische Verhältnis* von Komponistinnen und Komponisten zu Naturlandschaften grundlegend zu ändern begann. Es eröffnete sich die Möglichkeit, an Stelle von Abbildung, Mimesis oder symbolischer Widerspiegelung mit aufnahmetechnischen, elektroakustischen oder instrumentalen Mitteln, die Natur klanglich unmittelbar in Musik einzubeziehen. Mindestens ebenso wichtig und für die Entwicklung einer Musikalischen Ökologie grundlegend war außerdem, dass dadurch das Hören als *Lauschen* in die Akustik der Umwelt und Natur initiiert wurde und damit die Unterscheidung von passivem Hören und aktivem Lauschen. Wahrnehmen differenzierte sich in »Vernehmen von Ausschnitten des akustischen Gewebes« und »denen, welchen ich nachlauschen sollte«. Der Rekorder wurde als Hilfsmittel erkannt, »um Hören zu lernen«. ²² Wirklichkeitserfahrung erhielt die Möglichkeit eines unerhörten Zugewinns. Allein durch unsere Ohren und den Hörsinn können wir andere, neue Geschichten über die Erde und deren Zerstörung erfahren als diejenigen, die durch Augen, Hirn und gesammeltes Wissen erzählt werden oder die wir sehen können. Ein Wald, der durch selektiven Holzeinschlag bewirtschaftet wird, erscheint von außen betrachtet unbeschadet. Aber die Reduzierung des Baumbestands spiegelt sich deutlich in den aufgenommenen Klanglandschaften, die vor dem und ein Jahr nach dem Holzeinschlag gemacht wurden: Die Vielfalt der Vogelstimmen war verschwunden, übrig geblieben war nur das Hämmern des Kiefernsaftleckers, einer Spechart. ²³

Musik hatte mit Naturaufnahmen und den dazugehörenden neuen Erzählformen (Klanginstallationen, Field Recordings, Naturklangkompositionen und ähnlichem) einen qualitativ neuen Erzählraum erhalten. Möglich wurde es nun, per Klang Geschichten vom Verstummen der Vögel zu erzählen oder solche vom Klang des schmelzenden Eises. Erzählt werden konnte vom »akustische[n] Wettrennen zwischen Motten und Fledermäusen«, vom »Summen der Bergwiesen im Altaigebirge«, von »Wale[n] und wie sie die Welt sehen« ²⁴ wie überhaupt von der Kommunikation zwischen Tieren und seit einiger Zeit sogar vom Leben und Leiden der Pflanzen. Ästhetische Verfahren »ermöglichten so neue, differenzierte, sinnliche Zugänge zu Phänomenen, die bisher begrifflich nicht erfasst wurden beziehungsweise werden konnten, und befördern damit neue Darstellungsformen.« Sie »artikulieren [...] viele scheinbar abstrakte, in ihrer Wirkung aber zerstörerische Prozesse, indem sie diese an konkrete individuelle und soziale Erfahrungen rückbinden«, schlussfolgerte der Philosoph Bernd Scherer über künstlerische Praktiken im Anthropozän. ²⁵

Musik und Klingende Kunst sind heute nicht nur in der Lage, die Akustik der Welt zu dokumentieren und künstlerisch zu reflektieren. Sie sind zugleich die

einzigsten Kunstformen, die durch die Eigenarten ihres (Klang-)Materials gegenüber der Natur dialogfähig sind. Das meint nicht nur ein klang-künstlerisch reagierendes und resonierendes Verhalten zu Biophonie, Geophonie und Anthropophonie, dessen künstlerischen Resultate im Rahmen natürlicher Landschaftsräume zum Gesamtkunstwerk als multisinnlichem Erlebnisraum werden, erfahrbar nur in Echtzeit. Ebenso kann es zu klanglichen Gegenreaktionen aus der Natur kommen, wovon einige Klangkünstler und Musikerinnen immer wieder berichten.²⁶ Wasser, Steine, Felsen, Bäume können zu integrativen Instrumenten werden oder zu Mitgestaltern von Klangabläufen. Dialogfähigkeit umfasst ebenso Musikzeremonien, um im Einklang mit der Natur mit dieser zu kommunizieren, ihr zu danken und an ihr teilzuhaben, wie es indigene Kulturen noch heute praktizieren, es in den westlichen Kulturen jedoch verloren gegangen ist. Solcherart Dialog aber braucht entsprechende Räume, natürliche Terrains, um die Bildung resonanter Erfahrungsräume zu ermöglichen, in deren Schwingungsfeldern sich menschliches Hören und natürliche Zustände begegnen können.

Resonanz und Resonanzästhetik

»Ist die These, dass in der Musik die (Welt-)Beziehungsqualität als solche verhandelt wird, richtig, wird verstehbar, welch eminent wichtige Funktion die Musik in der (modernen) Gesellschaft zu erfüllen vermag: Sie dient der Vergewisserung und potenziell der Korrektur unseres Weltverhältnisses, sie moderiert und modifiziert unsere Weltbeziehung [...].« (Hartmut Rosa)²⁷

Die Entdeckung von Soundscapes und Sound Art löste die Analyse und Ästhetik von Musik aus der bis heute in der Musikwissenschaft verbindlichen werkgebundenen, selbstreflexiven Materialästhetik, durch die Musik auf die Entität eines autonomen Kunstwerks fokussiert wird. An dessen Stelle trat die Betrachtung und Wertebestimmung einer Verhältniskategorie – zwischen Komponistin oder Komponist sowie Natur- und Umweltraum. Als Verhältniskategorie werden Beziehungen und Beziehungsqualitäten wichtig.

Angesichts der alle Bereiche des heutigen, modernen Lebens beherrschenden »Steigerungslotik« und zunehmender Entfremdungstendenzen hat der Philosoph und Soziologe Hartmut Rosa eine neue Denkkategorie eingeführt: die der Resonanz. Aus der Betrachtung des Lebens als »resonante Beziehung« resultieren andere – alternative – Wertekriterien als diejenigen, die z.B. aufgrund von Wachstums-

zwängen und Konkurrenz entstehen. Resonanz versteht er als »Modus der Weltbeziehung, als eine besondere Art des In-Beziehung-Tretens zwischen Subjekt und Welt«. ²⁸ In Resonanz treten kann der Mensch mit »andere[n] Menschen, Artefakte[n] und Naturdinge[n]«, oder mit »Ganzheiten wie *die Natur, der Kosmos, die Geschichte, Gott* oder auch das *Leben*«. Je nach »resonierendem Weltausschnitt variiert daher auch die Art der Resonanzbeziehung« ²⁹. Variative Modelle solcher Resonanzbeziehungen kann Klingende Kunst durch die Spezifik ihres klanglichen Materials im Verhältnis zum ausgewählten Resonanzraum aus Biophonie oder Geophonie entwickeln, was im dritten Teil sowie abschließend anhand von vier sehr unterschiedlichen Beispielen erläutert wird.

Resonanz als Beziehungsqualität artikuliert sich in künstlerischen Zusammenhängen unmittelbar als kreativer Auseinandersetzungskomplex. Eine besondere Bedeutung erhalten solche Beziehungsqualitäten angesichts der ökologischen Krise insofern, als sie sich im Verhältnis des Menschen zu Mitwelt und Natur längst als gestört erwiesen haben. Denn sie setzen an die Stelle eines zur Natur distanzierten Verhältnisses deren Anerkennung als gleichwertige, partnerschaftliche Mitwelt, wofür etwa Haltungen wie Beobachten, Achtsamkeit oder behutsames Interagieren typisch sind. Resonantes Verhalten verändert grundlegend Anlass und Intention musikalischen Arbeitens.

Aufgrund des von Rosa geschilderten Zustands der Welt, deren Einschätzung der Autor des Buches *Musik und Klima*, Bernhard König, teilt, knüpfte dieser hier an und schlägt für eine Musik im Anthropozän des 21. Jahrhunderts den interessanten Begriff der »Resonanzästhetik« ³⁰ vor. Er erachtet diese als unumgänglich, um notwendige Richtungsänderungen in der Musikkultur, die in Reaktion auf die Umweltkrise erforderlich sind, beschreiben und umsetzen zu können. Analog zu Rosa ist für König die Resonanz eine »Verbündete der Suffizienz«, weil Musik dadurch »aus der Wachstumsspirale« herausgelöst werden kann. König geht dabei der Frage nach, »ob und wie Musik im Sinne der Wachstumskritik zu einem *Resonanzraum des guten Lebens* werden kann« und verknüpft diese Frage mit der nach einem »spezifischen Schönheitsverständnis und Qualitätsempfinden«. ³¹ Er stellt den neuen, von ihm in seinem Buch zunächst nur skizzierten Begriff der Resonanzästhetik den etablierten Begriffen einer Autonomieästhetik und Wirkungsästhetik gegenüber, da diese den Kern von Resonanz vernachlässigen bzw. eindimensional interpretieren.

Die Klimakrise zwingt dazu, so König, nach einer neuen Nützlichkeit von Musik zu fragen, eine Frage, deren Bedeutung dieser Text angesichts gegenwärtiger musikkultureller Entwicklungen unterstreichen möchte. König verbindet deshalb die Resonanzästhetik mit der Etablierung von offenen Räumen in Stadt und Land, Räume »der Begegnung und des Experiments«. Musik welcher Art auch immer – oder besser wertoffenes Musizieren – dient in diesen Räumen allerdings nur als *Anlass* und *Vehikel* des Zusammenkommens. Musik als klangliches Handeln zwischen Menschen jeglicher Nationalität und verschiedenster Religionszugehörigkeit kann,

so König, Begegnungsräume schaffen, in denen eine möglichst internationale und multireligiöse Vielstimmigkeit herrscht, ausgeübt von Menschen aller sozialer Schichten. Musikalische Interaktion führt dazu, dass sich Individuen einander zuwenden und menschliche Erfahrungen miteinander teilen. Maßstabbildend sind nicht mehr musikalische Professionalität, sondern Begegnung und Mitmachen – eine maximale Resonanz ohne ästhetische Kontrolle.³² Die Organisationsform eines solchen Zusammenkommens muss jedem Beteiligten eigenbestimmtes Handeln ermöglichen, mit seinem eigenen Vokabular und seiner eigenen Musizierlust unter quasi regieartiger Betreuung, sodass Vielfalt zu einem unerwarteten Ganzen wird, das keinen vorgegebenen Standards unterliegt.³³

Diesem soziokulturellen Ansatz einer Resonanzästhetik, bei dem vorhandene Musik ein Mittel zum Zweck der Erprobung von menschlichen Resonanzbeziehungen ist, sei hiermit eine zweite Ebene hinzugefügt, die die Klingende Kunst selbst ins Zentrum stellt: Musikalische Ökologie. Zu betrachten ist dafür Klingende Kunst in vier Dimensionen:

1. die künstlerische Arbeitsweise ihrer Autorinnen und Autoren in ihren konkreten Resonanzbeziehungen zum gewählten Resonanzraum,
2. die daraus resultierenden Spielpraktiken,
3. das daraus resultierende Klangmaterial,
4. die ästhetischen Besonderheiten der künstlerischen Gestaltungssituation inklusive der Umgebung.

Resonanzräume und Resonanzbeziehungen haben sich aus der Musikkultur heraus auf Natur und Umwelt inklusive ihrer Schädigungen durch die Folgen der ökologischen Krise erweitert. Solcherart Klingende Kunst ist ein von diesen Kontexten nicht mehr abzulösendes Resultat, begründet durch die jeweils konkreten Resonanzbeziehungen ihrer Autorinnen und Autoren.

Ökologisches als musikalisches Verhalten – Neujustierung von Musik

»Die größte Bedrohung für das Leben auf der Erde sind nicht die Emissionen fossiler Brennstoffe, sondern der Verlust von Wäldern, Boden, Feuchtgebieten und marinen Ökosystemen. Das Leben erhält das Leben.« (Charles Eisenstein)³⁴

Musikalischem Resonanzverhalten liegen unterschiedliche künstlerische und ästhetische Intentionen zugrunde, wodurch sich auch das, was als Autorschaft

bezeichnet wird, verändert hat. Diese beschränkt sich nicht mehr auf die einer Komponistin oder eines Komponisten, sondern der Arbeitsbereich hat sich aufgrund des Resonanzverhaltens zur Mitwelt um Naturforschung, Videographie, Improvisation, Fotografie und anderem erweitert. Die entstehende Klingende Kunst – Kompositionen, konzertante Installationen, Klanginstallationen, ortsbezogene Performances, Aufnahmen von Interaktionen zwischen Musikausübenden und Naturräumen – zeichnet sich nicht mehr durch gemeinsame stilistische Genmerkmale aus, jedes Material und jedes Format ist möglich. Merkmale einer Klassifizierung resultieren vielmehr aus dem Resonanzverhalten zur natürlichen Mitwelt und zu konkreten Resonanzräumen.

Murray Schafer und andere haben hinsichtlich des Resonanzraums Natur und Landschaft mit der Entdeckung der Soundscape eine *erste Phase* des von Komponistinnen und Komponisten wahrgenommenen Verhältnisses zu Natur und Umwelt begründet. Mit dem Bewusstsein der ökologischen Krise entwickelt sich im Anthropozän des 21. Jahrhunderts eine *zweite Phase*. Das auf Distanz beruhende Verhältnis zur Natur schlägt um in eine resonierende Beziehungsqualität. Diese zweite Phase signalisiert: Musik hat gegenüber der Natur ihre Unschuld verloren. An die Stelle von Distanz und Dualismus sind Beobachtung, Achtsamkeit, Respekt vor dem Vorhandenen, Dialog und Interaktion zwischen gleichwertigen Partnern, ist Teilhabe getreten. Sabine Vogel hat dafür den treffenden Begriff der »reziproken Resonanz« eingeführt.³⁵ Klingende Kunst hat die Fähigkeit erworben, *Modelle* der erforderlichen Teilhabe – statt menschlichem Dominanzverhalten – zu kommunizieren.

Gegenstand einer Musikalischen Ökologie sind demzufolge die Spezifika einer ökologischen Weltbeziehung. Sichtbar werden diese in einem konkreten Resonanzverhalten zu einem gewählten Resonanzraum mit dem Ergebnis Klingender Kunst als Erlebnis- und Erfahrungsraum, in welcher künstlerischen Gestalt auch immer. Zu betrachten wären also die verschiedenen Beziehungsqualitäten, die diese generieren: die Art und Weise des künstlerischen Reagierens auf welche Ausschnitte von Natur, der ökologischen Krise oder von Umweltzerstörung.

Das soll im Folgenden anhand einer, wenn auch wichtigen Richtung innerhalb der Musikalischen Ökologie veranschaulicht werden: einer Klingenden Kunst, die aus resonierenden Beziehungen zum Resonanzraum Natur und Landschaft entsteht. In traditionellen Kompositionen (als Werk) wie auch in den verschiedenen Formen von Klangkunst konkretisieren sich solche Beziehungen in der Regel als Abbildung oder Widerspiegelung der menschlich verursachten, ökologischen Krisenerscheinungen wie Artensterben, Verlust von Wäldern, Gletscherschmelze etc. Durch entsprechende künstlerische Gestaltungsmittel schaffen solche Arbeiten einen zugleich sinnlichen wie auch konkreteren Zugang zu den bekannten Fakten, intensivieren diese durch neue kunstimmanente Kontexte. Aber es bleibt in der Regel bei einer Verdoppelung von dem, was wir längst dank naturwissenschaftlicher Forschungen wissen.

Seltener begegnet man Beispielen, die dazu anregen umzudenken, menschliches Handeln neu zu denken, letztlich Wege zur Gesundung der Erde vorzuschlagen. Dazu gehört etwa die Anerkennung natürlicher Ökosysteme als richtungweisend für menschliches Handeln und damit die gesetzgebende Stimme der Natur ernst zu nehmen; praktiziert durch musikalische Gestalt- und Formbildung nach Prinzipien von Ökosystemen, was klangliche Innovation zur Folge hat. Dazu gehört das Bewusstmachen menschlicher Verhaltensweisen ohne zerstörerisches Potenzial wie Achtsamkeit oder die Gleichzeitigkeit von Nehmen und Geben; als live reagierendes, musikalisches Verhalten auf Natur, auch im Ensemble, etwa in Form musikalischer Naturraum-Klang-Landschaften für forschendes Hören. Natur initiiert dann Innovation im Zusammenwirken von Naturlauten aus Biophonie und Geophonie, Licht, Empfinden und künstlerischen Klängen. Dazu gehören überhaupt Visionen eines gelungenen Umbaus des Lebens auf der Erde – und wer, wenn nicht die Künste, sind dazu in der Lage? Utopien statt Dystopie. Gerade ein musikalisch-künstlerisches Resonanzverhalten zu Natur und Landschaft kann mehr als nur kritisches Verhalten zum Bestehenden kreieren. Aus dem Zusammenwirken mit naturwissenschaftlicher Forschung resultieren gänzlich neue Wege, um künstlerische Erfahrungsräume in Zeiten der ökologischen Krise zu schaffen.

Die folgenden ausgewählten Beispiele aus einem Zeitraum der letzten siebzehn Jahre gehen über Formen der Widerspiegelung und Abbildung hinaus, entwerfen neue Möglichkeitsräume künstlerischen Handelns. Allein diese vier zeigen, wie verschieden dabei die künstlerischen Beweggründe, Arbeitsweisen und Formate unter dem Dach einer Musikalischen Ökologie sind, verbunden jedoch durch ökologisch begründete Resonanzbeziehungen zu Natur und Landschaft. Zwei Beispiele stammen von einer Autorin und einem Autor, die in diesem Band mit eigenen Texten vertreten sind und diese ergänzen.³⁶

Angesichts des sehr viel umfassenderen Gebiets einer Musikalischen Ökologie, als hier gezeigt werden kann, scheint sich damit in der zeitgenössischen Musik eine neue Avantgarde des 21. Jahrhunderts zu entwickeln, die nicht mehr an Materialinnovationen zu messen ist, sondern an ihrem Wert und Nutzen für die erforderliche Umweltkommunikation.

Erstes Beispiel: Interaktive Landschaftskunst – das *LandStages Collective*

Auf einer Halbinsel der inzwischen mit Wasser gefüllten Paretzer Erdlöcher im Havelland proben im Sommer 2021 vier musikorientierte Performerinnen und Performer: Lena Czerniawska (visuelle und akustische Malerei), Emilio Gordoa (Percussion), Sabine Vogel (Flöten und Objekte), Biliana Voutchkova (Violine und Objekte). Alle haben sich im Abstand zueinander einen jeweils eigenen Platz gesucht – immer tiefer sinken ihre miteinander korrespondierenden Klangstrukturen in den Landschaftsraum ein, reagieren auf dessen Biophonie, färben, schraffieren,

akzentuieren diese. Künstlerischer Klang und visuell-akustischer Landschaftsraum verschmelzen miteinander. Gegen Probenende fliegt an den Musizierenden, in nur fünf Metern Entfernung, der ansonsten so scheue, mächtige Seeadler vorbei und besiegelt gleichsam diese besondere künstlerische Arbeitsweise: ein interaktives Musizieren in und mit der Natur, die als gleichberechtigte Co-Playerin fungiert. Der Name des Ensembles, *LandStages Collective*, benennt den von nun an gültigen Resonanzraum. Dieser kann sich, unter ökologischen Vorzeichen, zum Umweltraum erweitern, wird aber in jedem Fall als Mitspieler die entstehenden künstlerischen Formate mitgestalten.

Durch solcherart landschaftliche Interaktion wird Musizieren dreidimensional: als Reagieren auf das Instrument, auf die visuelle und akustische Umgebung sowie auf die anderen Mitspieler und Mitspielerinnen. Improvisation und Konzept bilden dafür die Basis. Kreiert werden innerhalb einer Landschaft neue Erfahrungsräume, die für deren Schönheiten und Verletzlichkeiten sensibilisieren. Eindrucksvoll bewies das *LandStages Collective* mit der einstündigen, ortsspezifischen Performance *SEETÖNEN* am, um den, mit dem und im Briesensee, nördlich von Berlin.³⁷ Kreiert wurde ein einmaliger, unwiederholbarer, sinnlicher Erfahrungsraum – im Einklang von künstlerischen Aktivitäten, Abendlicht, Naturstille, Bäumen und deren Spiegelungen im See (Soundbeispiel 1).



*Soundbeispiel 1: Ausschnitt der Kunstperformance SEETÖNEN. © Sabine Vogel.*³⁸

Ebenso wichtig sind dem *LandStages Collective* aber auch Themen wie Ökologie und Landschaftsschutz, Müll und Recycling. In jedem Fall erwachsen die künstlerischen Formate, ihre Gestalten und Strukturen aus konkreten Resonanzbeziehungen mit der Natur und zu deren Zerstörungen. Diese können als Resultat auch begehbare Installationen in Innenräumen sein, eine weitere, für sie wichtige Form der poetischen Vergegenwärtigung ökologischer Zustände.

Zu den zentralen Fragen ihres Arbeitens gehört: Aufgrund welcher Resonanzbeziehungen und Verhaltensweisen finden künstlerisch-musikalisches Spielen und Natur zu einer Symbiose? Wesentlichste Voraussetzung dafür ist die Feinabstimmung mit der jeweiligen Landschaft – »Tuning-In« –, dessen Gelingen Langsamkeit, Innehalten, längere Zeiträume des Verweilens erfordert. Gebunden ist dies an Haltungen wie Achtsamkeit, Respekt gegenüber dem Vorhandenen, Ge-

meinschaftlichkeit, Beschützen, die sich in musikalischem Handeln manifestieren und die Klingende Kunst des *LandStages Collectives* prägen. Es sind dies wichtige Bestandteile jener neuen Beziehung zwischen Menschsein und Welt, jenseits aller sozial immanenten Wachstumslogik, wie sie zur Überwindung der gegenwärtigen ökologischen Krise erforderlich erscheinen und als klingende Landschaftskunst an das Publikum weitergegeben werden. Künstlerisches Verhalten zur Natur erhält durch solcherart Resonanzbeziehungen auch eine politische Dimension.

Zweites Beispiel: Resonanzraum Wald – der Kontrabassist, Clubmusiker, Comprovisator und Fotograf John Eckhardt

Die Künste sind für John Eckhardt Werkzeuge, um das längst gestörte Verhältnis zur Umwelt zu reflektieren. Auch ihm geht es um eine Neujustierung künstlerischer Handlungsspielräume, um die Entwicklung eines künstlerischen Resonanzverhaltens, diesmal aus der Perspektive eines einzelnen Autors als Urheber. Dem Material, den Instrumenten und künstlerischem Handwerk kommt darin eine Stellvertreterfunktion zu. Eckhardts musikalische Narrative spiegeln in der Neujustierung ihres Gestaltwerdens das, was in Umwelt und Natur zur Regeneration der Ökosysteme neben anderem erforderlich wäre: *allmähliche* Wachstumsprozesse, Dauer, Verflechtungen und immer wieder die Ermöglichung von Lebendigkeit durch das Gewähren größtmöglicher Heterogenität als Reaktion auf das Artensterben. Die experimentelle Clubszene, in der der Kontrabassist und der E-Bassist ebenso zuhause ist wie in der zeitgenössischen E-Musik, versteht er als dynamisches Biotop mit der Fähigkeit zur permanenten, kreativen Selbsterneuerung. Die musikalische Avantgarde selbst taugte für ihn als Anknüpfungspunkt nicht, weil sie analog zum sozialen Fortschrittsdenken jenen Steigerungs- und Wachstumszwängen verpflichtet ist, die in Wirtschaftssystemen, unter der Option des Fortschritts, zum heutigen Zustand der Erde geführt haben.

Aus biographischen Gründen wurde für John Eckhardt der Wald – und zwar der schwedische Wald seines Großvaters – zum wichtigen Resonanzraum. Auf der Basis eines ausgeprägten, ökologischen Bewusstseins entwickelte er als zweite künstlerische Methode seine Fotografie mit unterschiedlichen künstlerischen Schwerpunkten bis hin zur Makrofotografie. Der Waldraum, eine Atmosphäre darin, ein einziges Moos oder Strukturen des Bodens und von Pflanzen sind für ihn per se perfekte Kompositionen mit Schattierungen, unterschiedlichen Gestalten und Verwebungen³⁹. Auf das Phänomen Wald reagiert er visuell und musikalisch mit Analogien und Übersetzungen und kreiert daraus, von Arbeit zu Arbeit immer wieder neu und anders, seine klanglich-visuelle Kunst.

Das begann 2008 mit dem einstündigen Kontrabass-Solo *Xylobiont*. Der exzellente Kontrabassist präsentiert mit dieser Comprovisation, zu der es keine Partitur gibt und die nur er spielen kann, eine Umkehrung, zugespitzt gesagt: Das Prin-

zip der Klangforschung kehrt sich um, indem das Holz in Form eines Kontrabasses die Musikalität und Fingerfertigkeit des Musikers testet, bei jeder Aufführung neu. *Xylobiont* ist die erste Musik einer inzwischen auf sechs Arbeiten angewachsenen ökologischen Werkreihe. Diese verbindet bei allen künstlerischen Unterschieden die Absicht, das Publikum in sein künstlerisches Resonanzverhalten zum Wald einzubeziehen, ob mit *Forests* für vier im Overdub-Verfahren produzierte Kontrabässe (2014), *Forresta* (2016) und das DJ-Projekt *Basswald* für E-Bass und Live-Elektronik (2020) oder *Paleodubfolk* (2022) für fünf lokalhistorische Instrumente – alles existiert nicht als Partitur, sondern als »recorded music«, auch digital übers Internet verbreitet.

Hörräume sind Kassette, CD, LP, USB-Stick oder Internet, eingebettet in künstlerisch gestaltete Artefakte. Diese bestehen aus Fotos, Musik, Text und/oder Waldutensilien in kunsthandwerklich gestalteten Kassetten. Beispielhaft dafür ist *Forests*. Musik, Fotos und Einführungstext enthält ein in eine kleine Astgabel eingelassener USB-Stick. Das Bett dafür bilden sorgsam arrangierte Waldzeugnisse aus getrockneten Moosen, Borken und Flechten, kleinen Früchten, Pilzen und Ästen – ein Reliefbild Wald – in einer durchsichtigen Polyesterol-Box mit Öse, auch zum An-die-Wand-Hängen. Zweihundert Fotos auf dem Stick, zum Teil atemberaubende Makroaufnahmen etwa von Mooskeimen, führen das Auge durch die Geheimnisse von Waldräumen, verweisend auf die Musik mit Titeln wie *cedri*, *xylotope*, *fungi* oder *geophyte* (Soundbeispiel 2).



Soundbeispiel 2: Projekt »forests (excerpts)«. © John Eckhardt.⁴⁰

John Eckhardt kreiert nicht – wie das *LandStages Collective* – temporäre und ephemere Erlebnis- und Erfahrungsräume, sondern die Artefakte ermöglichen durch solche Boxen wiederholbare Wald-Musik-Annäherungen. Die Beschäftigung mit dem Wald durch Sehen und Hören versetzt Rezipientinnen und Rezipienten in Resonanzbeziehung zum Resonanzraum Wald. Staunen und Empathie des Autors für den Wald erhalten mit diesen Artefakten eine Vermittlungsform.

Mit *Paleodubfolk* für Mbira, Harpeleik, Flöte, Harmonium und Tafelklavier verlässt John Eckhardt 2012 seinen »Basswald«, um auf fremden, ihm quasi zugefallenen oder gefundenen Instrumenten aus Holz und Metall andere ökologische Geschichten zu erzählen: vom unvermeidlichen Eingreifen des Menschen in die Natur

und wie diese sich den gestohlenen Raum zurückholt. Als Materialien dienen hier Fotos, produzierte Musik auf einer Kassette und erläuternde Texte, diesmal kunstvoll arrangiert in einer edel gestalteten, sattgelben Leinen-Box mit dunkelblauem Innenraum, in die zudem ein türkisfarbener Schlackestein aus der Erzverhüttung eingelassen ist. Die kostbare Verpackung korrespondiert mit der Kostbarkeit der Erinnerungen an die schwedische Waldlandschaft aus Holz und Erz.

Ähnlich wie bei *Xylobiont* verändert Eckhardt entsprechend dem ökologischen Resonanzraum seine Spielpraxis. Das von ihm so bezeichnete, ökologisch-taktile Musizieren vermeidet die Präsentation menschlicher Virtuosität, stattdessen entsteht eine Klingende Kunst, hinter der der Autor durch die Nichtbeherrschung der Instrumente zurücktritt. Jede Aufnahme entstand beim erstmaligen Spielen des fremden Instruments, eine zweite Chance gab es nicht. Durch dieses gleichsam untrainierte Musizieren sollen die Instrumente aus Holz und Metall eine weitestgehend eigene Geschichte ihres Daseins in einer Landschaft erzählen, deren Gestalt und Geschichte von Wald und Erzverhüttung geformt worden ist.

Drittes Beispiel: Musikalisch-ökologische Naturforschung – der Komponist, Klangkünstler und Naturforscher Marcus Maeder

Der Schweizer Marcus Maeder gehört zu einer neuen Generation von Künstlerinnen und Künstlern, die an der Schnittstelle von Klang und Naturforschung arbeiten. Das 21. Jahrhundert, das sich immer klarer durch Erkenntnisse über die Zerstörung des Planeten Erde durch den Menschen definiert, forderte ein neues Arbeitsgebiet heraus, das seine Impulse aus der Symbiose von Klangarbeit und naturwissenschaftlicher Umweltkrisen-Forschung erhält. Marcus Maeder ist einer der Pioniere auf diesem Gebiet.

Seine Klingende Kunst entsteht auf der Basis verschiedener Richtungen und Qualitäten von Resonanzbeziehungen, wobei für ihn die Einbindung in konkrete naturwissenschaftliche Forschungsprojekte und die Zusammenarbeit mit Naturwissenschaftlern typisch und grundlegend ist. Er beschäftigt sich mit bioakustischen und ökoakustischen Untersuchungen von Gebieten, Lebensgemeinschaften und Organismen unter dem Einfluss des Klimawandels und anderer Umweltprobleme. Als Resonanzräume fungieren Natur und Landschaft – Biophonie und Geophonie. Resonanzbeziehungen entwickelte er sowohl zu Kieferbäumen und -wäldern im schweizerischen Wallis, zum Regenwald im brasilianischen Amazonasgebiet, zum Erdboden inklusive kontaminierter Böden, zu »Lost Places« in Großstädten und anderem – zu unterschiedlichsten Naturlandschaften also.

Ein wichtiges Ausgangsmaterial dieses resonierenden Verhaltens sind zum einen naturwissenschaftliche Messdaten aus Forschungsprojekten, in der Regel Mikroklimadaten, die zum Ausgangspunkt für künstlerisches Arbeiten werden. Per Sonifikation entstehen daraus vokale und instrumentale Kompositionen, multime-

diale Installationen, Klanginstallationen oder auch Online-Präsentationen aus Fotos, Field Recordings und wissenschaftlichen Text-Informationen fürs Internet. Andererseits verhandelt Maeder in seiner rein elektronischen Musik für Analog-Synthesizer Umweltthemen klanglich abstrakt. Künstlerische Entscheidungen bestimmen unter anderem Fragen wie: Welche Dynamiken steuern die interaktiven Netzwerke von Ökosystemen? Inwiefern beeinflussen sich mikroklimatische Parameter gegenseitig? Erst Sonifikation ermöglichte es, solche Dynamiken, die normalerweise durch stumme Messdaten oder Grafiken angezeigt werden, mittels klanglicher Strukturen und musikalischer Ideen sinnlich erfahrbar zu machen. Diesen Dynamiken entsprechen klanglich zum Beispiel interaktive Abläufe, die Parallelität unterschiedlicher Zeitverläufe, Spatialisierung und ähnliches. Zu Gestaltungsprinzipien wurden ebenso minimale klangliche Veränderungen oder das langsame Austasten von Zuständen und Situationen, wie sie Maeder in der Natur beobachtet. Resonanzverhalten zur Natur und daraus resultierende Erkenntnisse manifestierten sich als musikalisches Handwerk und erhalten durch visuelle Kunst einen assoziativen Rahmen.

Viertes Beispiel: Landschaftsklangforschung – die Flötistin und Composer-Performerin Sabine Vogel

»Die Idee war, dass man wirklich rausgeht in die Natur und Klänge sammelt, aber sich in Interaktion mit der Natur begibt. [...] Mein Flötenspiel und meine Atmung verbinden mich mit meiner direkten Umwelt. Mein Zuhören, mein Lauschen, meine Interaktionen verflechten Ort, Raum und Zeit.«⁴¹

Sabine Vogel versteht sich und ihre künstlerische Arbeit als Teil einer Landschaft, als Bestandteil der an einem Ort vorhandenen Natur. Sie improvisiert mit gefundenen Naturmaterialien, baut Windharfen und improvisiert mit ihren und durch ihre Flöten: Metall-, Holz-, Bambus-, Tonflöten, in die sie mitunter Kontaktmikrophone einbaut. Sie integriert sich mit ihrer menschlichen Natur in einen von ihr gewählten natürlichen Resonanzraum, wird ein Teil davon, durch die Methode des »Tuning-in«.⁴² Man kann dies als ein Resonanzverhalten der aufmerksamen Einvernehmlichkeit bezeichnen.

In ihrem Schaffen sind drei Richtungen erkennbar, die alle auf einem Resonanzverhalten zu Landschaften und deren Flora und Fauna beruhen: erstens Soundwalks, die sie audiovisuell aufzeichnet; zweites akustische Landschaftskompositionen mit der Natur als mentalem, akustischem wie auch geschichtlichem Resonanzraum und Mitspieler; drittens akustische Biographien, die sie als *Recorded Landscape* bezeichnet.⁴³ Allen drei Richtungen liegt als wesentliches Resonanzverhalten »Landschaftsklangforschung« zugrunde. Durch Vogels Sich-Einstimmen und klangliches Reagieren auf die natürlichen Bedingungen eines Landschafts-

ausschnitts entwickelte sie verschiedene Arbeitsmethoden mit dem Resultat einer landschaftsverbundenen Klingenden Kunst.

Wie andere Künstlerinnen und Künstler, die in solchen Resonanzbeziehungen tätig sind und daraus neue Formate entwickeln, stellt sich auch Sabine Vogel die Frage: Wie kann das, was sie in der Landschaft und in der Natur erlebt und als Haltung in ihre Klingende Kunst transformiert, an Hörer und Hörerinnen vermittelt werden, gerade angesichts der Umweltzerstörungen auf der Erde? Haltungen, die nicht nur für eine Gesundung der Erde, sondern auch für das Zusammenleben der Menschen auf der Erde unverzichtbar sind: »Diese Achtsamkeit, dieses Wahrnehmen und sich auf etwas einlassen und in Kommunikation gehen, das ist ja eigentlich ein Lebensideal. Eines, das ich auch mit Menschen teile und das ich gern vermitteln möchte. Natürlich will ich durch meine Kunst den Menschen auch die Natur näherbringen, zeigen: Das hört sich so toll an, wir müssen das achten, wir müssen das respektieren. Das ist unsere Umgebung und wir sind nur so geworden, wie wir sind, weil wir diese Natur haben. Und wenn das kaputt geht, dann gehen wir auch kaputt.«⁴⁴

Soundverzeichnis

Soundbeispiel 1: Ausschnitt der Kunstperformance SEETÖNEN. © Sabine Vogel.

Soundbeispiel 2: Projekt »forests (excerpts)«. © John Eckhardt.

Anmerkungen

- 1 Weber, Andreas: Indigenialität, Berlin: Matthes & Seitz 2024, S. 20.
- 2 Anstelle der verbreiteten Begriffe Klimawandel und Klimakrise schließe ich mich mit diesem Terminus Überzeugungen an, dass die Klimakrise *ein* Phänomen der ganzheitlichen Umweltkrise der Erde ist, innerhalb derer die Anpassung an den Klimawandel nur eine von mehreren Handlungsstrategien ist.
- 3 Die Autorin dieses Beitrags verwendet aus sprachästhetischen Gründen eine Form der gendergerechten Sprache, die von der ansonsten in diesem Band verwendeten abweicht.
- 4 Die Ersetzung des Begriffs »Musik« durch »Klingende Kunst« erfolgt aus Gründen der historisch tradierten Bedeutung des Begriffs Musik, der bis in die neue Musik an Instrumente, Stimmen, entsprechende Ensembles sowie Reproduzierbarkeit komponierter Partituren/Vorlagen/Konzepte gebunden ist und damit an konkrete Formate der Aufführung. Der Begriff »Klingende Kunst« zielt auf eine grundlegende Erweiterung durch die mindestens gleichwertige Einbeziehung und Synthese nicht-klanglicher Elemente und

- Situationen wie Bildende Kunst, Performance, Landschaft, Natur, Alltag, soziales Handeln, digitale Medien und ähnliche.
- 5 Rosa, Hartmut: *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin: Suhrkamp 2019, S. 163. Etwas genauer ist der Zusammenhang dieses Terminus weiter unten in diesem Beitrag dargestellt.
 - 6 Kulturstiftung des Bundes: »Einfach machen! Ein Kompass für ökologisch nachhaltiges Produzieren im Kulturbereich«, 2024, letzter Zugriff: 08.03.2025, https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/fileadmin/user_upload/content_stage/emas/Kompass-fuer-nachhaltiges-Produzieren-im-Kulturbereich-2020-KSB.pdf.
 - 7 Publikation der Ergebnisse des Untersuchungsprojekts auf: Kulturstiftung des Bundes: »Klimabilanzen in Kulturinstitutionen: Dokumentation des Pilotprojekts und Arbeitsmaterialien«, 2021, letzter Zugriff: 08.03.2025, https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/fileadmin/user_upload/Klimabilanzen/210526_KSB_Klimabilanzen_Publikation.pdf.
 - 8 Erfasst werden Energiewirtschaft, Industrie, Gebäude, Verkehr, Landwirtschaft, Abfallwirtschaft und Sonstiges. Vgl. Umweltbundesamt: »Finale Daten für 2023: klimaschädliche Emissionen sanken um zehn Prozent. Die deutschen Treibhausgasemissionen sanken im Vergleich zum Vorjahr um 77 Millionen Tonnen – stärkster Rückgang seit 1990«, 15.01.2025, <https://www.umweltbundesamt.de/presse/pressemitteilungen/finale-daten-fuer-2023-klimaschaedliche-emissionen>. Vgl. dazu auch: König, Bernhard: »Musik kann mehr. Warum Schadensbegrenzung zu wenig ist«, in: *Jahrbuch für Kulturpolitik 2021/22. Kultur der Nachhaltigkeit*, hg. von Franz Kröger u.a., Bielefeld: transcript 2022, S. 345–354, hier S. 337; sowie Weiß, Ralf: »Klimaverantwortung im Musikbereich«, 25.11. 2022, letzter Zugriff: 08.03.2025, <https://miz.org/de/beitrag/klimaverantwortung-im-musikbereich>.
 - 9 Rosa, *Resonanz*, S. 160–161. Der Autor bezeichnet diese Aussage allerdings als spekulative These.
 - 10 Vgl. Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien, letzter Zugriff: 08.03.2025, https://www.kulturstaatsministerin.de/DE/schwerpunkte/nachhaltigkeit/nachhaltigkeit_node.html.
 - 11 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., Bielefeld: transcript 2022, S. 69–76, hier S. 70–71.
 - 12 Verviesen sei jedoch auf Manuel Riveras Beitrag in diesem Band.
 - 13 Scheidler, Fabian: *Der Stoff, aus dem wir sind. Warum wir Natur und Gesellschaft neu denken müssen*, München: Piper 2024, S. 222.
 - 14 Rosa, *Resonanz*, S. 78.

- 15 Vgl. König, Bernhard: Musik und Klima, München: ConBrio & oekom 2024, S. 273–300.
- 16 Vgl. auch den Beitrag von Sandeep Bhagwati in diesem Band, der sich von dieser Entwicklungslogik aus anderen Gründen distanziert.
- 17 Mit dem Begriff Mitwelt, der angesichts des Umgangs der Menschen mit der Erde auch heute noch ein Zukunftsbegriff ist, schließe ich mich Charles Eisenstein (vgl. Endnote 24) und Andreas Weber (vgl. Endnote 1) an, die dafür plädieren, den Dualismus von Mensch-Natur/Dingen auch in der »westlichen Welt« durch ein Bewusstsein der Nicht-Trennung in einer gemeinsamen Welt zu ersetzen, wie es z.B. zum Selbstverständnis indigener Kulturen gehört.
- 18 Meine Überlegungen wurden angestoßen durch umfassende kuratorische Planungen und Auseinandersetzungen zur Gründung und Entwicklung der »Klanglandschaften. Ein Festival in Zeiten des Klimawandels« seit 2019 und fokussieren sich deshalb besonders auf das Verhältnis Klingende Kunst – Natur – Landschaft. Wohlwissend, dass zu einer Musikalischen Ökologie auch die Reflexionsräume Müll, Plastiküberflutung, Massentierhaltung, industrielle Landwirtschaft, Versiegelung der Landschaft, Verkehr, Energiewende und andere gehören.
- 19 Vgl. Schafer, R. Murray: Die Ordnung der Klänge: Eine Kulturgeschichte des Hörens, hg. von Sabine Breitsameter, Mainz: Schott Music 2010, S. 10–11.
- 20 deutsch: Krause, Bernie L: Das große Orchester der Tiere. Vom Ursprung der Musik in der Natur, München: Piper 2013.
- 21 Vgl. zur Anwendung dieser Begriffe in der naturwissenschaftlichen Forschung Sandra Müllers Beitrag in diesem Band.
- 22 Krause, Das große Orchester der Tiere, S. 25–26.
- 23 Diese akustische Entlarvung ist Bernie Krause zu verdanken, 1988 im Lincoln Meadow am Yuba-Pass in der amerikanischen Sierra Nevada. Vgl. Krause, Das große Orchester der Tiere, S. 85–88.
- 24 Alle Zitate sind Titel bzw. Untertitel in Vieser, Michaela/Yuen, Isaac: Atlas der ungewöhnlichen Klänge. Eine Reise zu den akustischen Wundern unserer Erde, München: Knesebeck 2023.
- 25 Scherer, Bernd: Der Angriff der Zeichen. Denkbilder und Handlungsmuster im Anthropozän, Berlin: Matthes & Seitz 2022, S. 149–150.
- 26 Vgl. Sabine Vogels auto-ethnographischen Essay in diesem Band. Auch der Saxophonist und Nachtigallenforscher David Rothenberg, der niederländische Künstler Paul Panhuysen oder der elektroakustische Komponist, Improvisator und Landschaftsklangforscher Bennet Hogg haben von naturklanglichen Reaktionen auf musikalische Aktionen berichtet.
- 27 Rosa, Resonanz, S. 163.
- 28 Rosa, Resonanz, S. 331.
- 29 Ebd.

- 30 König, Musik und Klima, S. 369ff.
 31 Ebd.
 32 Vgl. König, Musik und Klima, S. 391–392.
 33 Vgl. König, Musik und Klima, S. 396–399.
 34 Eisenstein, Charles: Klima. Eine neue Perspektive, München: Europa Verlag 2019, S. 13.
 35 Vgl. ihren Aufsatz in diesem Band.
 36 Vgl. die Beiträge von Sabine Vogel sowie von und mit Marcus Maeder in diesem Band.
 37 SEETÖNEN, Auftragswerk des Festivals *Klanglandschaften: Parlament der Natur* für den Briesensee, das vom 2.–4. Juni 2023 am Summter See, in Hobrechtsfelde und im Briesetal stattgefunden hat.
 38 Vogel, Sabine: »Seetönen Trailer«, 04.02.2024, letzter Zugriff: 08.03.2025, <https://vimeo.com/909711954>.
 39 Diese und folgende Aussagen entstammen einem Gespräch, das die Autorin mit John Eckardt zur Vorbereitung der Radiosendung im »Atelier neuer Musik« des Dlf »Basswald. John Eckhardts musikalische Ökologie«, geführt hat, Erstsendung 8.6.2024.
 40 Eckhardt, John: »Forests (excerpts)«, 05.09.2019, letzter Zugriff: 08.03.2025, <https://soundcloud.com/johneckhardt/sets/forests-excerpts>.
 41 Originalton in: Radiosendung »Umweltklangkunst. Musikalische Landschaftsforschung mit der Flötistin Sabine Vogel« Erstsendung 26.4.2022, Dlf »Atelier Neuer Musik«.
 42 Detailliert erläutert sie diese Verfahren in ihrem Beitrag zu diesem Band.
 43 Ausführliche Erläuterungen dazu ebd.
 44 Wie Endnote 41.