

DAS ONLINE-SUPPLEMENT DES FORSCHUNGSJOURNALS

FORSCHUNGSJOURNAL SOZIALE BEWEGUNGEN 34. JG. 2 | 2021

Der Sound der Katastrophe

Popmusik als Resonanzraum ökologischer Krisen

Thorsten Philipp

Inwieweit lässt sich Popmusik als Klangkörper der Themen und Treiber sozialer Bewegungen erschließen? Was spiegelt und erzählt Musik aus dem Unterbewussten einer Gesellschaft, aus ihrer Debattenkultur und ihren Krisenerfahrungen? Diese und ähnliche Fragen zur politischen Dimension von Kulturproduktion stehen im Raum, seitdem die Frage der politischen Wirksamkeit und Unwirksamkeit populärer Musik durch Adornos *Kritik des Musikanten* 1958 befeuert wurde (Adorno 2003). Auf dem Feld der Umweltpolitik bleibt zumindest unübersehbar, dass Themenmotive und Impulse der ökologischen Bewegungen seit den späten 1960er Jahren in die Text- und Klangwelten popmusikalischer Arbeit eindringen und damit – intendiert oder nicht – ein Zerrbild der Wertaushandlung lieferten, die der zunehmend unübersichtliche Streit um Umwelt-, Natur- und Klimaschutz nach sich zog (Philipp 2019).

Ein zentraler Erzählstrang dieser Entwicklung, in der sich Grunderfahrungen der „Ära der Ökologie“ (Radkau 2011) und ihrer Protestkulturen verdichtet abbilden, entstand entlang der Dissensthemen Angst, Prophetie, Katastrophie und Flucht. Die folgenden Ausführungen widmen sich daher der Frage, wie zentrale Axiome ökologischer Krisendynamik über die Unterhaltungsöffentlichkeit popularisiert wurden und welche latenten, unausgehandelten Problemkerne daran sichtbar werden.

1 | Klangwelten der Angst

Als Vorstufe des Katastrophengeschehens, in einer Mischung aus Unruhe, Unwohlsein, Nervosität und Ungewissheit, ist Angst ein bestimmendes körperliches Motiv und thematischer Strang, der die Ausbildungen der Umweltbewegungen seit ihren frühen Ausprägungen begleitet (Radkau 2011: 148 ff.). Nicht erst im Kontext der *Fridays For Future* wird vielen Aktivist*innen des Umwelt- und Klimaschutzes vorgeworfen, ihr Engagement und ihre Kommunikation seien angstgetrieben und insofern einer rationalen Lösung der Problemlage unzutraglich (vgl. Uekötter 2011: 21 ff.). Der nähere Blick auf die Geschichte der ökologischen Bewegungen zeigt zwar, dass ihre Entstehungsphase nicht nur durch Emotion, sondern ebenso sehr durch Intellekt und einen hohen Stellenwert der Wissenschaft geprägt war (Radkau 2011: 151), doch rekurriert das öffentliche Bild bis in die Gegenwart vielfach auf diffuse, ungerichtete und dauerhafte Angstsymptome bis hin zu pathologischen Neurosen (vgl. Panu 2020).

Angst, ob individuell oder sozial ausgeprägt, ist allerdings unvermeidlich wie unerlässlich: Indem sie potenzielle Gefahren warnend und signalhaft anzeigt, ist Angst eine der entscheidenden Voraussetzungen für die Lebens- und Überlebensfähigkeit von Menschen und Gesellschaften (Lang 2000: 161). Der Zusammenhang zwischen Angstempfinden und Umweltzerstörung findet in der Popmusik zwar intensive und vielfältige Verarbeitungen, doch wie bei allen emotionalen

Wirkungen existieren auch hier keine linearen Kausalbeziehungen zwischen musikalischen Merkmalen (etwa Disharmonien oder Rhythmen) und Angstgefühl; vielmehr entsteht das Angstempfinden aus der Wechselwirkung von Hörermerkmalen, Hörkontexten und Musikeigenschaften (Egermann/ Kreutz 2018). Einzelne musikalische Reize werden kein Angstgefühl auslösen, sofern ihnen nicht bestimmte individuelle Erfahrungen, soziokulturelle Prägungen und emotionale Veranlagungen vorausgehen, um eine kognitive Bewertung zu ermöglichen (Lazarus 1991).

Textlich geht es in der popmusikalischen Arbeit mit Angst einerseits um die Erfahrung der Divergenz und Zwietracht in der Einschätzung der Gefahrenlage: „Can’t you see the fears that I’m feeling today?“ sang beispielsweise Barry McGuire in seiner Protesthymne *Eve of Destruction* (1965), bei der sich die Angst noch nicht aus der Erfahrung zerstörter Umwelt, sondern vor allem aus den Folgen der Ost-West-Blockkonfrontation und der Wahrnehmung schwerer sozialer Ungleichheit speiste. Angst birgt also, wie McGuire andeutete, die Frage der sozialen Bestätigung: Können andere die Gefahren sehen, die ich sehe? Teilen andere mein Angstgefühl – und falls nicht: warum nicht? Die durch Umweltzerstörung und Klimawandel induzierte „Angst vor der kommenden Flut“, von der die Liedermacherin Dota Kehr 2020 in *Keine Zeit* in biblischen Bildern sprach, fand in der sozialen Bestätigung durch andere sogar eine ansatzweise therapeutische Perspektive: „Ich bin nicht allein, dafür bin ich erleichtert“.

Das *klangräumliche* Arbeiten mit Angst war dagegen vor allem in Stilrichtungen möglich, die sich den Regelanforderungen kommerzieller Popmusik mit ihren typischen konsumorientierten Rezeptions- und Entfaltungsräumen (Gastronomie, Fitness, Shopping usw.) entzogen, darunter den Formen experimenteller Musikaarbeit im Psychedelic Rock. Einen weniger textlichen als vor allem klanglichen und damit bedeutungsoffeneren Umgang mit Angst unternahm etwa das Electric Light Orchestra in seinem drittem Album *On The Third Day* (1973). Der dritte Tag – in der biblischen Schöpfungserzählung der Tag, an dem Gott Land und Wasser voneinander trennt und auf dem Land

Pflanzen und Grün erschafft – stand sogleich im Zeichen des Eingangssongs *Ocean Breakup / King of Universe*. Songschreiber Jeff Lynne unternahm darin den klanglichen Versuch, ein monumentales Intro aus kraftvollen Streicher-Akkorden, fanfarenähnlichen und voluminösen orchestralen auditiven Räumen – im Hintergrund durchbrochen durch ein schnell wiederkehrendes, nervöses Schallsignal – in eine entspannte, sphärische, textlose Singstimme zu überführen. Der „König des Universums“ stand textlich neben trügerischem „Golden sunrise“ und „Tragic daydream“ im Zeichen nuklearen Fortschritts: „I know ‚A‘“ und „I’m so afraid“. Gestützt auf psychedelische Klänge und hohe Melodizität lieferte die Band einen akustischen Resonanzraum dystopischer, sorgenvoller, angsthafter und zugleich erwartungsgeladener Emotion.

Als Ausflug in die klanglichen Umsetzungsmöglichkeiten des Progressive Rock ließ sich auch Greg Graffins Reflexion zu *Time and Disregard* (1983) lesen, die die Band Bad Religion in ihr frühes, zweites Studioalbum *Into the Unknown* aufnahm. Das Nachdenken über den Verfall der Mensch-Natur-Beziehungen durchzog das gesamte Album, und so war auch Angst – „I live in fear“ – angesichts nahender Zerstörung einerseits textlich, andererseits klanglich antizipiert. Das kurze Outro des Songs mündete in ein serielles außermusikalisches Geräusch: einen mechanischen, propellerhaften Loop, der an einen wiederkehrenden Bumerang denken ließ und bereits im Intro des Songs sekundenweise auftrat. An der Schnittstelle zwischen musikalischen Klängen und nicht-musikalischen Geräuschen, in hypnotischer Klangqualität entstand ein Abstraktum, das zwar semantisch gebunden, aber dennoch offen für Assoziation blieb. Da es nur wenige Sekunden Raum erhielt, konnte es allerdings keine Tiefe entfalten und blieb eher ein unbeholfenes Kuriosum als ein dezidierter Ausdruck des Arbeitens mit Klangmöglichkeiten. Ohnehin stellte sich der Ausflug in die Klangwelt des Progressive Rock für die Band als Misserfolg heraus und machte im Folgejahr einen inhaltlichen Neuanfang erforderlich (Joulain 2015: 8). Sänger und Songschreiber Greg Graffin sollte kurz darauf sein Studium an der University of California Los Angeles beginnen und die Thematik der

Mensch-Umwelt-Beziehungen bis zu seiner Promotion nicht nur musikalisch, sondern auch wissenschaftlich vertiefen (Ruland 2020: 80 f.).

2 | Prognostik und Prophetische Rede

Die popmusikalische Bearbeitung ökologisch motivierter Angsterfahrung fand ihr Pendant in der prophetischen und prognostischen Rede. Hier stand ein besonders produktives Element der politischen Kommunikation im Mittelpunkt, auf das sowohl die ökologischen Bewegungen wie auch institutionalisierte Akteure des Umwelt- und Klimaschutzes vielfältig zurückgriffen. Aus den Hochrechnungen und Zukunftsszenarien der Umweltstudie *Global 2000* (Kaiser 1980), der *Stern Review* (Stern 2009) und den IPCC-Sachstandsberichten bis hin zur prophetischen Rhetorik der *Warriors of the Rainbow* und ihrem populären – von der Kelly Family 1993 und von Aurora 2019 vertonten – Diktum „Erst wenn der letzte Baum gefällt [...] werdet ihr merken, dass man Geld nicht essen kann“ (vgl. Willoya et al. 1962) sprachen bei aller Verschiedenheit der fachlichen und methodischen Zugänge stets Versuche des Zugriffs auf die Zukunft.

Das prophetische Auftreten umfasste seit jeher nicht nur die Selbstdefinition als legitimes Medium und Sprachrohr jenseitiger Realität, theologischer oder kosmischer Größe und das Künden von Zukunft, sondern auch – in Abgrenzung zu den profanen Praktiken des Hellsehens oder Wahrsagens – das normative und mit hohem Legitimitäts- und Legitimationsanspruch vertretene Stiften oder Wiederstellen einer sinnhaften *Ordnung* (Mayer-Tasch 2000: 32). Die prophetische Sprache gestaltete gesellschaftliche Realität durch ihre Kombination von Fiktion und Prognose (Busse 2000: 11 f.). Ihre rhetorische Gestalt war die der konditionalen *Drohung*. Wurden die Zukunftshinweise ignoriert, drohte eine Strafe, und damit war „für die Auslösung des Ereignisautomatismus [...] allein der Bedrohte verantwortlich“ (Paris 1998: 16).

Prophetisch im Auftreten gab sich auf umweltpolitischer Seite etwa Al Gore, der sich spätestens seit den 2000er Jahren als politisches Sprachrohr der Wissenschaft verstand. In seiner

Dankesrede für den Nobelpreis sah sich Gore aber nicht nur durch die Wissenschaft, sondern auch durch mystische Geschehnisse ermutigt: „I have a purpose here today. [...] I have prayed that God would show me a way to accomplish it. Sometimes, without warning, the future knocks on our door with a precious and painful vision of what might be“ (Gore 2007). Gore trat hier zwar nicht als Zukunftswissender auf, aber doch als Sinn- und Ordnungstifter im Sinne des prophetischen Auftrags. Prophetisches Reden im politischen Geschehen kennzeichnete auch die Schülerin Greta Thunberg, als sie im August 2018 ihren ersten Klimastreik vor dem schwedischen Parlament durchführte und bald darauf in einem beispiellosen medialen Aufmerksamkeitsschub die globale Klimabewegung *Fridays for Future* in Gang setzte. In ihrer Botschaft zur New Yorker Weltklimakonferenz der Vereinten Nationen 2019 legitimierte sie ihr Auftreten nicht durch mystisches Erleben, sondern durch die prognostischen Hochrechnungen des IPCC (Thunberg 2019). Thunberg wurde in den Medien bald als „Klima-Prophetin“ und selbst von kirchlichen Stimmen als „eine Art moderne Prophetin“ (Müller 2020) wahrgenommen.

Auf musikalischer Ebene kam es unter anderem im House-Genre 2019 zu einer besonders widersprüchlichen Form klangräumlicher Arbeit an der Thematik um Prophetie und Alarm. Während eines Konzertes im nordenglischen Gateshead am 4. Oktober 2019 remixte der britische Musiker Fatboy Slim einen seiner bis dahin populärsten Hits *Right Here, Right Now* aus dem Jahr 1999 mit Fragmenten der Rede, die Greta Thunberg zwölf Tage zuvor auf dem New Yorker Klimagipfel gehalten hatte (Lyons 2019). Unterlegt mit synthetischem, linearen Techno-Sound ertönte die zunächst kindliche, später zunehmend mahnende und unruhevolle Stimme der zu diesem Zeitpunkt 16jährigen Klimaaktivistin: „My message is that we will be watching you“. Ein zentrales Motiv ihrer Rede „Right here, right now“ kehrt motivisch und mit stetig steigender Soundumgebung wieder und wieder. Thunberg hatte den Deligierten aus aller Welt wörtlich gesagt: „Right here, right now is where we draw the line. [...] And change is coming, whether you

like it or not.“ Die prophetische Drohung kam typischerweise als Konditionalkonstruktion: „And if you choose to fail us, I say: We will never forgive you“ (Thunberg 2019).

Eine klangräumliche Arbeit an der Prophe-thematik war Fatboy Slims Beitrag nicht aufgrund musikalischer Methoden, sondern nur noch durch den repetitiven Einbezug der gleich-ermaßen drohenden wie erbosten Stimme Thunbergs. Die hohe mediale Aufmerksamkeit, die Fatboy Slims Performance erzielte, war aber eher dem politischen Impetus Thunbergs geschuldet als der künstlerischen Leistung, denn die Verbindung von hedonistischer Jugendkultur aus digitalisierten Klangstrukturen in Endloops und Tanzevent mit der gestrengen Mahnung der Klimaaktivistin konnte logisch nicht überzeugen. Thunbergs Stimme geriet zum bloßen Soundmaterial, dessen Fragmente nicht als textuelle Botschaft, sondern als klangliche Ereignisse kontrastierend zur rhythmischen Grundstruktur ihre akustische und körperliche Wirkung entfalteten. Auf der Nachhaltigkeitsplattform Utopia.de reagierte die Redaktion denn auch mit gemischten Gefühlen: „Wir dürfen die Rede nicht zu einem bloßen Popsong degradieren, zu dem man tanzen kann – denn damit ist dem Klima nicht geholfen“ (Schmidt 2019). Mit einem Popsong aber hatte Fatboy Slims rechnergestützte Klangmischung schon gar nichts mehr zu tun.

Die prophetische Verarbeitung von Umweltveränderungen im Pop hatte freilich lange vor Greta Thunberg eingesetzt. Noch vor dem Erstarken der Umweltbewegungen geriet das Stilmittel prognostischer Zukunftsschau auch hier durch die Gefahrenkulisse der Ost-West-Konfrontation zum ergiebigen Themenpool. Das kurzlebige Folk-Rock-Duo Zager and Evans verlegte 1968 die stufenweise Entfaltung einer dystopischen Zukunft in einen Kassenschlager: *In The Year 2525* versetzte die Zuhörer textlich in das Jahr 2025 und schritt stropfenweise in 1010-Jahr-Intervallen in die immer weiter entlegene Zukunft. Jede Strophe wurde durch eine im Halbtönenschritt aufsteigende Modulation eingeleitet. Im Jahr 6565 etwa war die Familie als Verbin-

dung von Mann und Frau obsolet, denn die Kinder entstanden im Reagenzglas. In der achten Strophe, angekommen im Jahr 9595, war die Plünderung der Erde durch den Menschen abgeschlossen: „He’s taken everything this old Earth can give / And he ain’t put back nothing“. Obwohl der Song gefällige Unterhaltung bot und ein Weltpublikum erreichte, berührte er doch eine der Grundproblematiken der Fortschrittskritik. Ihr Kern bestand im „Infinismus der modernen Wissenschaft, dass auch die moderne Technik [...] ihrer Natur nach grenzenlos ist – ist ein Bedürfnis befriedigt, wird ein neues geschaffen usw. ad infinitum“ (Hösle 1991: 59 f.). Die Spirale spiegelte sich in der Strophenstruktur und wurde durch Modulationen immer weiter in die Höhe geschraubt.

Emblematisch für das Rätsel, die kommunikative Kraft und die Tragik, die sich mit der Gestalt des Propheten verbindet, gab sich insbesondere *The Prophet’s Song* der britischen Band Queen. Das Werk bildete den Auftakt zur zweiten Hälfte des wohl bekanntesten Queen-Albums *A Night at the Opera* (1975) und stammte aus der Feder des Bandgitarristen Brian May, der sich nach eigenen Aussagen durch einen Traum inspiriert gesehen hatte: „I had a dream about what seemed like revenge on people, and I couldn’t really work out in the dream what it was that people had done wrong. It was something like a flood. Things had gone much too far“ (Purvis 2018: 238). Das Bild der Flut und die Rhetorik der Anklage hatten für May zwar keinen expliziten Bezug zur Umweltproblematik, bedienten aber konsequent das apokalyptische Untergangsmotiv, das für die postmoderne Erzählung nicht nur in der Musik besonders fruchtbar war, wie Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now* (1979) und Umberto Ecos *Il nome della rosa* (1980) zeigen sollten. Der Sprecher sah in der inneren Schau einen Propheten, der die Untugenden der Gier, der Hinwendung zur Materialität anprangerte und Kälte, Tod, biblische Sintflut und das Auseinanderbrechen der Welt ankündigte. Jenseits der angedrohten Katastrophe lag das Versprechen eines Aufbruchs zu neuem Leben. Queens Arbeit am Prophetischen war Auseinandersetzung mit dem Drohungsszenarium, dem

sich westliche Gesellschaften angesichts der Blockkonfrontation und der Härte ihrer sozialen Realität permanent ausgesetzt sahen.

3 | Katastrophie und Lebensgefühl der Endzeit

The Prophet Song war nur einer von vielen Indizien dafür, wie sehr sich das Prophetische in der Popkultur mit Katharsis, katastrophischer Zerstörung und Sehnsucht nach Neuanfang verband. Hier war längst nicht mehr von lokalen und eingrenzenden Umweltkatastrophen die Rede, wie sie etwa in Rachel Carsons *Silent Spring* (1962) anhand des Umweltgifts DDT thematisiert wurden (Carson 2012), sondern von der globalen, grenzenlosen Vernichtung. Die Grunderfahrung der nuklearen Massenvernichtung am Ende des Zweiten Weltkriegs, das unmetaphorische Erleben eines Weltuntergangs, der zwei Städte binnen Sekunden im Feuer versinken ließ, prägten die Sprache der Apokalyptik während der Nachkriegszeit maßgeblich (Körtner 1988: 250). Damit war auch das Eindringen apokalyptischer Themen in die Popkultur eingeleitet. 1967 etwa entwarf Pierre Antoine Muraccioli, der als Musiker unter dem Namen Antoine auftrat, mit *Juste quelque flocons qui tombent* ein zeitloses Denkmal der postapokalyptischen Überlebenssituation, indem er das Zwiegespräch zwischen einem Mann und einer Frau im zerstörten Paris der Zukunft abbildete: „*Depuis plusieurs jours la ville est morte / Les seuls vivants c'est toi et moi.*“ Schilderung und Zukunftsreflexion waren ausgestaltet durch klassische Stilmittel des endzeitlichen Geschehens: das Glöckchen oder Glockenspiel (Tintinnabulum), mit dem im mittelalterlichen Kloster der Tod eines Mitbruders bekanntgegeben wurde, und bleierne Glockenschläge, die trotz ihrer melodischen Folge das Bild der liturgischen Toten- und Sterbeglocke aufriefen.

Anders als die Thematik der nuklearen Bedrohung stellte sich die Bewertung der Nuklearenergie im Zuge der Anti-AKW-Bewegung allerdings eher als *kupierte* Apokalyptik (Vondung 1988: 11) dar: Der Glaube an Neuanfang und an das Entstehen einer neuen Welt waren getilgt, der Untergang blieb absolut und irreversibel. Am 30. Mai ist der Weltuntergang, tönten die Düs-

seldorfer Toten Hosen 1986, indem sie auf die Vorlage eines rheinischen Karnevalsschlagers aus dem Jahr 1954 und in Wiederauflage eines älteren Songs texteten: „Wie schön ist doch das Leben auf dieser strahlenden Welt / Der SuperGAU macht uns nicht blaß, Herr Ober, noch ein Glas!“ Das von den Gegnern der Wiederaufbereitungsanlage Wackersdorf organisierte Anti-WAAhnsinns-Festival 1986 lieferte für die Band denn auch den idealen Ort der musikalischen Umsetzung endzeitlicher Motive (*Bis zum bitteren Ende*, 1985).

Überhaupt waren die sieben *Anti-WAAhnsinns-Festivals*, die zwischen 1982 und 1989 als Protestkundgebung gegen die im oberpfälzischen Wackersdorf geplante nukleare Wiederaufbereitungsanlage stattfanden (vgl. Ehmke 1987), in ihrer Mischung aus Wut- und Angstbekundung ein öffentlichkeitswirksamer Schauplatz musikalisch inszenierter Katastrophie. Die Initiative ging ursprünglich auf eine Anregung des autonomen Jugendzentrums Burglengenfeld zurück, hatte aber ihren regionalen Charakter bald verloren, als mehr und mehr Atomkraftgegner aus dem gesamten Bundesgebiet anreisten. Angefacht durch die Ereignisse in Tschernobyl geriet das fünfte Festival 1986 zu einem für die Region beispiellosen Großevent, auf dem Rockgrößen wie Rio Reiser, Herbert Grönemeyer, Purple Schulz und Udo Lindenberg unentgeltlich auftraten (Hentschel 2006).

Tschernobyl zeigte in seinen Langfristfolgen, dass die Katastrophe nicht dort endete, wo das Feuer gelöscht und der havarierte Reaktor mit einer Betondecke überwölbt war. Auch Jahrzehnte später war die Katastrophe nicht abgeschlossen, da der Unfall ein weiterhin aktives, doch verborgen liegendes „Perpetuum mobile der Angst“ eröffnet hatte: „Zahlreiche Opfer, die Tschernobyl fordern wird, sind heute noch nicht geboren“ (Schuchardt/ Kopelev 1996: 56). Die Langfristigkeit der Latenzperiode war einer der Gründe dafür, weshalb sich die Katastrophenerzählung in der Popmusik besonders stabil hielt und quantitativ stark vertreten blieb.

Im Metalgenre widmete sich die Brightoner Band *Architects* 2014 mit *Colony Collapse* dem

apokalyptischen Narrativ in den Spuren des Reaktorunfalls von Tschernobyl. Die Band zeigte spätestens seit 2012 ein immer stärkeres Interesse an Tier- und Umweltschutz und manifestierte ihre Politisierung durch Konzerte, die sie zugunsten der Meeresschutzorganisation *Sea Shepherd* unternahm. Der akustisch kaum verständliche Text lenkte in Metaphern und Bildern, teils direkt, teils indirekt auf die Problematik der Nuklearenergie und ihres Zerstörungspotentials: „1986, this is full relapse“, das Jahr des Reaktorunfalls in Tschernobyl stand nun in Bezug zum gerade aktuellen Reaktorunfall von Fukushima. Trotz der Dominanz der apokalyptischen Motive („We saw the signs“, „We truly believed all we touched turned to gold, we were warned but we would’nt be told“) positionierte sich die Band als Sprachrohr einer Generation, die trotz aller Dystopie Anlass für gelingende Zukunftsperspektiven erkennen wollte (Kostudis 2014). Die Bandbreite solcher popmusikalischen Beiträge zur Endzeitthematik nahm unzählige Ausprägungen an: Sie erstreckte sich von der Begegnung mit dem Satanischen (Black Sabbath, *Children of the Sea*, 1980) und der Klage einer zerstörten Mutter Erde im Metal (Nevermore, *Matricide*, 1992) über die konditional gestaltete Wenn-dann-Selbstanklage im Punk (Rise Against, *Collapse Post-America*, 2008) bis hinein in die apokalyptischen Wintermotive des deutschen Schlagers (Peter Maffay, *Eiszeit*, 1982).

4 | Flucht und Neubeginn

Zu den zentralen Dynamiken des Ökologismus gehört das Ausweichverhalten, das durch prophetische Rede gefördert wird. Der Zusammenhang zwischen Drohung, Flucht und Neuanfang ist für die Frage popmusikalischer Resonanzräume besonders bemerkenswert, da Musik im Alltag unentwegt Fluchtoptionen bereitstellt, die keine Fortbewegung voraussetzen: zur Überlagerung unerwünschter Geräusche, zur Abkehr vom Alltag und seinen Verpflichtungen usw. Hier sind die vielfältigen Dimensionen des Eskapismus angesprochen, die insbesondere Adorno dazu veranlassten, der politischen Wirksamkeit von populärer Musik mit Skepsis zu begegnen (Adorno 2003). Die entscheidende Frage der

„Ära der Migration“ (Castles et al. 2014) blieb allerdings auch in der Popmusik: „Wohin flüchten?“ (Nassehi/ Felixberger 2015).

Eine solche Ausweichbewegung, gleich einem biblischen Auszug, beschrieb etwa James Taylors ökologisch motiviertes Traumbild *Gaia* (1997): Der Sprecher verlässt die Stadt New York bei Sonnenaufgang „in a single file / Up and up and up, mile after mile after mile“. Der Singer-Songwriter aus Carolina verband in seiner sakral und heilsgeschichtlich anmutenden Erzählung Elemente holistischer Nachhaltigkeitstheorien mit alttestamentarischen Bildern und melodischen Pop-Country-Klängen. Ursache und Ziel der Abkehr von der Erde blieben unklar, doch die ökologische Dimension war durch den Verweis auf James Lovelocks (1996) boulevardwissenschaftlichen Bestseller *Gaia – Die Erde ist ein Lebewesen* unverkennbar.

Zentrale Motive der Flucht und des Survivalism schillerten auffällig durch den 2015 releaste Titeltrack des gleichnamigen Albums *Hurra die Welt geht unter*, mit dem die Berliner HipHop-Formation K.I.Z., verstärkt durch Singer-Songwriter Henning May, das postapokalyptische Szenarium einer anarchistischen Utopie vorzeichnete. Textlich ging es in diesem Song um die präsentische Situation eines offenen, unbestimmten Zwischenraums zwischen endzeitlichem Untergang und freier Zukunft: „Und wir singen im Atomschutzbunker / Hurra, diese Welt geht endlich unter“. Die Teilnehmer*innen kleideten sich im Musikvideo in die Ästhetik überlebender Survivalists: Soldatenhelme dienten als Kochtöpfe, brennende Deutschlandflaggen als Wärmequelle. Klangräumlich bestand der Song aus einem Crossover an Einflüssen aus Reggae, Pop, Chillout und Trip-Hop; die klangliche Umsetzung der Katastrophie gelang maßgeblich durch die auffällig schwere synthetische Ergänzungsmelodie im Bass: eine Art musikalisches Abbild der tiefen akustischen Detonationswellen, die jede Bombenexplosion nach sich zieht. Die Überlebenden saßen buchstäblich „in einem Boot“ und bedienten damit nicht nur eine der üblichen Metaphern des Solidaritätspostulats, sondern auch die des „Raumschiffs Erde“ (Fuller

1973). Die Katastrophe ließ sichtbar werden, was bis dahin verborgen schien: die Überlebensfähigkeit von Gemeinschaften alternativer Lebensstile und krisenfester Produktions- und Konsumformen.

5 | Popmusik als Spiegel latenter Strukturen

Der Blick auf die popmusikalischen Text- und Klangregime und ihre begleitenden Inszenierungs-, Distributions- und Rezeptionspraktiken eröffnet nicht nur einen Spiegel der öffentlichen Debatten im Streit um Umwelt- und Naturschutz; er deckt auch latente Strukturen sozialer Systeme auf, indem er die Möglichkeit eröffnet, „zu beobachten und zu beschreiben, was andere nicht beobachten können“ (Luhmann 1990: 89). Popmusik realisiert sich gerade in der Umweltthematik als *repräsentative Kultur*, indem sie „Werte, Bedeutungen und Ideen zur Verfügung stellt, die kraft faktischer Anerkennung wirksam werden“ (Göttlich et al. 2010: 10). Mit der Abbildung sozialer Emotionen – näherhin: Angst – erfüllt Popmusik zudem eine der zentralen Funktionen ökologischer Kommunikation: „Durchschnittstemperaturen mögen sinken oder steigen: solange darüber nicht kommuniziert wird, hat dies keine gesellschaftlichen Auswirkungen“ (Luhmann 2008: 68). Angst erkennen, artikulieren und beschreiben zu können ist jedenfalls ein entscheidender Zugang zur Ursachenbewältigung und zur Ableitung von Lösungen.

Die Themenkette zu Angst, Alarm und Ausweichverhalten führt in ihren vielfältigen Ausprägungen immer wieder auf das zentrale Latenzproblem zurück: Die moderne ökologische Katastrophe ist kein singuläres, öffentlich wahrnehmbares Ereignis mehr, sondern ein unscheinbarer und sogar unerkennbarer Prozess, der nicht auf eine/n in der Kausalkette linear ermittelbare/n Entscheidungsträger*in rückführbar ist, sondern aus „winzigen alltäglichen Handlungen und Unterlassungen, unwesentlichen Innovationen, vernachlässigten Nebeneffekten und einfach dem schieren quantitativem Anwachsen bestimmter Praktiken und Technologien (wie Autofahren oder Wälder roden)“ hervorgeht (Horn 2014: 379).

Mit der „Heuristik der Furcht“, von der Hans Jonas (1984) spricht, hat diese Kommunikation nicht mehr viel gemein: Das säkular Propheatische, das der Angstthematik hinzutritt, greift zwar das Faszinosum des mahnenden Alarmrufs auf, dient aber in gleichem Maß als Entlastungsventil an der Schnittstelle von Unterhaltung und gesellschaftlichem Handlungsdruck. Denn die Drohung der ökologisch inspirierten Prophetie, mit der der/die Drohende* eine ganz bestimmte Zukunftserzählung festschreibt und darüber hinaus der/m Bedrohten* die Verantwortung für das weitere Geschehen attribuiert (Paris 1998: 16), ist aus dieser Sicht nichts weiter als eine Waffe der „Repression“ (vgl. Zupančič 2001: 17). Das Problematische der Katastrophieerzählung liegt gerade darin, dass sie das Ziel und die tragenden Prämissen des ethischen Suchprozesses unverhandelbar vorformuliert hat und ihr Publikum nur mehr vor die Wahl stellt, den abgeleiteten Imperativen Folge zu leisten oder den Untergang in Kauf zu nehmen. Die prophetische Figur ist die popkulturelle Umsetzungsfigur dieser dychotomischen Engführung.

Positiv gewendet allerdings eröffnet sich im popmusikalischen Themenkomplex der Katastrophe eine *emotional erlebbare Erzählung der Zukunft*. Damit berührt er ein anderes Latenzproblem in der Auseinandersetzung um Alarm und Ausweichverhalten: An die Möglichkeit der Katastrophe glauben wir erst, wenn sie aktuell wird und eintritt – für eine angemessene Reaktion ist es dann zu spät. Was aber wäre, wenn es uns gelänge, der Zukunft die gleiche Aktualität zusprechen wie der Gegenwart? „Dann wäre es geschafft – vielleicht“ (Dupuy 2004: 163, Eigenübersetzung). Indem sie die Katastrophe textlich, klanglich und durch die kommunikativen Prozesse, die über den eigentlichen Song hinausgehen (Fanbeziehungen, Tanz, Image usw.), als zukünftige, konkrete und vorstellbare Realität und nicht als konjunktivische Option widerspiegelt, birgt Popmusik tatsächlich – anders indes, als Adorno argwöhnte – einen Schlüssel zur gesellschaftlichen Handlungsfähigkeit im Zeitalter ökologischer Krisen.

Thorsten Philipp ist Politologe und verantwortet das Ressort Transdisziplinäre Lehre im Präsidialstab der TU Berlin. Er ist Lehrbeauftragter an der Leuphana Universität Lüneburg und an der Universität Passau. Kontakt: thorsten.philipp@tu-berlin.de

Literatur

- Adorno, Theodor W.* 2003: Kritik des Musikanten. In: Tiedemann, Rolf (Hg.): Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 62-101.
- Busse, Tanja* 2000: Weltuntergang als Erlebnis. Apokalyptische Erzählungen in den Massenmedien. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag.
- Carson, Rachel* 2017: Der stumme Frühling. München: Beck.
- Castles, Stephen/ Haas, Hein de/ Miller, Mark J.* 2014: The age of migration. International population movements in the modern world. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Dupuy, Jean-Pierre* 2004: Pour un catastrophisme éclairé. Quand l'impossible est certain. Paris: Seuil.
- Egermann, Hauke/ Kreutz, Gunter* 2018: Emotionen und ästhetische Gefühle. In: Lehmann, Andreas C./ Kopiez, Reinhard (Hg.): Handbuch Musikpsychologie. Bern: Hogrefe.
- Ehmke, Wolfgang* (Hg.) 1987: Zwischenschritte. Die Anti-Atomkraft-Bewegung zwischen Gorbelen und Wackersdorf. Köln: Kölner Volksblatt-Verlag.
- Fuller, Richard Buckminster* 1973 [1968]: Bedienungsanleitung für das Raumschiff Erde und andere Schriften. Reinbek: Rowohlt.
- Gore, Albert* 2007: Nobel Lecture. www.nobelprize.org/prizes/peace/2007/gore/26118-al-gore-nobel-lecture-2007 [01.03.2021].
- Göttlich, Udo/ Albrecht, Clemens/ Gebhardt Winfried* 2010: Populäre Kultur als repräsentative Kultur. Zum Verhältnis von Cultural Studies und Kultursoziologie. In: Dies. (Hg.): Populäre Kultur als repräsentative Kultur. Die Herausforderung der Cultural Studies. Köln: von Halem, 7-17.
- Hentschel, Joachim* 2006: Campino gegen die Kernschmelze. 20 Jahre „Anti-WAAhsinn“. In: Der Spiegel vom 27.07.2006, www.spiegel.de/a-428824.html [01.03.2021].
- Horn, Eva* 2014: Zukunft als Katastrophe. Frankfurt am Main: Fischer.
- Hösle, Vittorio* 1991: Philosophie der ökologischen Krise. München: Beck.
- Jonas, Hans* 1984: Das Prinzip Verantwortung. Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Joulain, Ian* 2015: Along the way: 30 years of Bad Religion. Los Angeles: University of Southern California Digital Library.
- Kaiser, Reinhard* (Hg.) 1980: Global 2000 – Der Bericht an den Präsidenten. Frankfurt am Main: Zweitausendeins.
- Körtner, Ulrich* 1988: Weltangst und Weltende. Eine theologische Interpretation der Apokalyptik. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Kostudis, Anton* (2014): Architects. Interview mit Sam Carter zu „Lost Forever // Lost Together“. www.metal.de/interviews/architects-interview-mit-sam-carter-zu-lost-forever-lost-together-57276 [01.03.2021].
- Lang, Hermann* 2000: Angst. In: Korff, Wilhelm (Hg.): Lexikon der Bioethik. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, Bd. 1., 161-164.
- Lazarus, Richard* 1991: Progress on a cognitive-motivational-relational theory of emotion. In: American Psychologist 46, 819-834.
- Lovelock, James* 1996: Gaia. Die Erde ist ein Lebewesen: Anatomie und Physiologie des Organismus Erde. München: Heyne.
- Luhmann, Niklas* 1990: Die Wissenschaft der Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas* 2008: Ökologische Kommunikation. Kann die moderne Gesellschaft sich auf ökologische Gefährdungen einstellen? Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Lyons, Kate* 2019: ‚Right here, right now‘: Fatboy Slim samples Greta Thunberg for live show. In: The Guardian vom 09.10.2019, www.theguardian.com/music/2019/oct/09 [01.03.2021]
- Mayer-Tasch, Peter C.* 2000: Über Prophetie und Politik. München: Gerling-Akademie-Verlag.

- Müller, Gunnar* (2020): Bischofs Meyns: Greta Thunberg ist eine Art moderne Prophetin. www.evangelisch.de/inhalte/164561 [01.03.2021].
- Nassehi, Armin/Felixberger, Peter* (Hg.) 2015: *Wohin flüchten?* Hamburg: Murmann.
- Panu, Pihkala* 2020: *Anxiety and the Ecological Crisis: An Analysis of Eco-Anxiety and Climate Anxiety*. In: *Sustainability*, Jg. 12, Heft 19, 7836.
- Paris, Rainer* 1998: *Stachel und Speer. Machtstudien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Philipp, Thorsten* 2018: *Farmer, farmer, put away this DDT now. Umweltkonflikte und Verantwortungsdiskurse im Spiegel des populären Liedes*. In: Henkel, Anna/ Lüdtke, Nico/ Buschmann, Nikolaus/ Hochmann, Lars (Hg.): *Reflexive Responsibilisierung. Verantwortung für nachhaltige Entwicklung*. Bielefeld: transcript, 315-329.
- Philipp, Thorsten* 2019: *Popmusikforschung*. In: Zemanek, Evi/ Kluwick, Ursula (Hg.): *Nachhaltigkeit interdisziplinär. Konzepte, Diskurse, Praktiken*. Stuttgart: UTB, 330-346.
- Purvis, Georg* 2018: *Queen – complete works*. London: Titan.
- Radkau, Joachim* 2011: *Die Ära der Ökologie. Eine Weltgeschichte*. München: Beck.
- Ruland, Jim* 2020: *Die Bad Religion Story. Do what you want*. Innsbruck: Hannibal.
- Schmidt, Katharina* 2019: *Fatboy Slim spielt Gretas UN-Rede auf der Bühne – „Right Here, Right Now“*. <http://utopia.de/fatboy-slim-greta-un-rede-160172> [01.03.2021].
- Schuchardt, Erika/ Kopelev, Lev* 1996: *Die Stimmen der Kinder von Tschernobyl. Geschichte einer stillen Revolution*. Freiburg im Breisgau u.a.: Herder.
- Stern, Nicholas H.* 2009: *The economics of climate change*. *The Stern review*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Thunberg, Greta* 2019: *Transcript: Greta Thunberg's Speech At The U.N. Climate Action Summit*. www.npr.org/2019/09/23/763452863 [01.03.2021].
- Uekötter, Frank* 2011: *Am Ende der Gewissheiten. Die ökologische Frage im 21. Jahrhundert*. Frankfurt, New York: Campus.
- Vondung, Klaus* 1988: *Die Apokalypse in Deutschland*. München: dtv.
- Willoya, William/ Brown, Vinson/ Yazzie, Tzo* 1962: *Warriors of the rainbow. Strange and prophetic dreams of the Indians*. Healdsburg: Naturegraph.
- Zupančič, Alenka* 2001: *Das Reale einer Illusion – Kant und Lacan*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Diskographie

- Antoine. 1969. *Juste quelques flocons qui tombent*. In: *Je Reprends La Route Demain*. Disques Vogue CLD 707 30.
- Architects. 2014. *Colony Collapse*. In: *Lost Forever // Lost Together*. Epitaph 87318-1.
- Aurora. 2019. *The Seed*. In: *A Different Kind Of Human (Step 2)*. Decca 7757151.
- Bad Religion. 1983. *Time and Disregard*. In: *Into the Unknown*. Epitaph EPI-BRLP2.
- Barry McGuire. 1965. *Eve of Destruction*. In: *Eve of Destruction*. Dunhill DS-50003.
- Black Sabbath. 1980. *Children Of The Sea*. In: *Heaven and Hell*. Vertigo 9102 752.
- Die Toten Hosen. 1983. *Bis zum bitteren Ende*. In: *Opel-Gang*. Totenkopf TOT 668.
- Die Toten Hosen. 1989. *Am 30. Mai ist der Weltuntergang*. In: *3 Akkorde Für Ein Halleluja*. Totenkopf 790 185-766.
- Dota. 2020. *Keine Zeit*. Kleingeldprinzessin Records. MP3.
- Electric Light Orchestra. 1973. *Ocean Breakup / King Of The Universe*. In: *On The Third Day*. Warner Bros. K 56021.
- James Taylor. 1997. *Gaia*. In: *Hourglass*. Columbia CK 67912.
- K.I.Z. feat. Henning May. 2015. *Hurra die Welt geht unter*. In: *K.I.Z. Hurra die Welt geht unter*. Vertigo Berlin 06025 4732636 2.
- Nevermore. 1996. *Matricide*. In: *In Memory*. Century Media 77121-2.
- Peter Maffay. 1982. *Eiszeit*. In: *Ich will leben*. Metronome 0060.482.

- Queen. 1975. The Prophet's Song. In: *A Night At The Opera*. EMI EMTC 103, OC 066.97176.
- Rise Against. 2008. Collapse (Post-Amerika). In: *Appeal To Reason*. DGC B0011904-02.
- The Kelly Family. 1993. *When The Last Tree...* Kel-Life. 93-929.
- Zager & Evans. 1969. In The Year 2525. In: *2525 (Exordium & Terminus)*. RCA Vicor LSP-4214.