

Sounds of Sustainability.

Emotional-affektive Ästhetiken planetarer Verantwortung in der Popmusik

Katarina Marej / Thorsten Philipp

Zusammenfassung: Nachhaltigkeit ist längst mehr als ein ökologisches Leitbild oder politisches Ziel. Als Programmwort nahezu aller Lebensbereiche durchdringt es Lebensstile, Konsumententscheidungen und kulturelle Ausdrucksformen auch in Bereichen, die jenseits klassischer Umweltkommunikation liegen. Die soziologische Nachhaltigkeitsforschung betont, dass ein Großteil der Umweltprobleme auf die „imperiale Lebensweise“ (Brand/Wissen 2017) westlicher Gesellschaften zurückzuführen ist und dass eine ökologische Transformation tiefgreifende soziokulturelle Veränderungen voraussetzt (Görgen/Wendt 2015; Neckel et al. 2018). Solche kulturellen Transformationsprozesse vollziehen sich wesentlich in ästhetischen Prozessen, die nicht nur das Erleben der Gegenwart prägen, sondern auch das affektive und imaginative Nachvollziehen möglicher Zukünfte. Popmusik als massenmediale Kunstform mit hoher Reichweite und niedrigschwelligem Zugang nimmt darin eine besondere Rolle ein. Nachhaltigkeit wird hier sowohl als textlich-explizite Forderung nach ökologischer Transformation verbreitet wie auch als ästhetisch inszenierte, emotional erfahrbare Erzählung über das Verhältnis von Mensch, Natur und Zukunft (Philipp 2024c, 2024d). Popmusik birgt damit ein ambivalentes Potenzial gesellschaftspolitischer Kommunikation: Sie popularisiert Normen und ver-

flacht oder verzerrt Umweltverständnisse (Philipp 2019), zugleich schafft sie Atmosphären, verdichtet Emotionen und formt kollektive Imaginationen. Unser Beitrag richtet daher den Fokus auf die Frage, wie sich Nachhaltigkeit in popmusikalischen Werken als ästhetische Erfahrung manifestiert, jenseits rein thematischer Repräsentationen. Dabei interessieren uns insbesondere die leiblich-affektiven, kollektiv-emotionalen, atmosphärischen und gestalterischen Dimensionen popmusikalischer Nachhaltigkeitsinszenierungen: Welche Formen ästhetischer Vorstellungskraft werden mobilisiert? Inwiefern eröffnen sie Erfahrungsräume, die zur Reflexion anregen, nachhaltige Lebensweisen sinnlich erfahrbar machen und die Akzeptanz für nachhaltige Zukünfte fördern können? Mit diesen Fragen knüpfen wir an Überlegungen der Umweltästhetik (Berleant 1992; Brady 2003), der Popkulturforschung (Frith 1996; Hecken 1997) und der Emotions- und Affektforschung (Ahmed 2004; Neckel/Pritz 2019; Scherke 2024; Diefenbach/Zink 2024) an. Uns interessiert das Zusammenspiel von ästhetischer Gestaltung, emotional-affektiver Wirkung und kultureller Sinnbildung. Nachhaltigkeit ist aus dieser Perspektive weniger ein Set normativer Prinzipien, sondern eher ein ästhetisch gerahmter Deutungsraum, in dem Emotionen und Affekte zentrale Rollen spielen. Sie wirken

als präreflexive Signale, die nicht nur Wahrnehmung strukturieren, sondern auch mögliche Handlungsoptionen vorsortieren und motivieren. Damasio (1996) bezeichnet sie als „somatische Marker“: körperlich verankerte Signale, die potenzielle Zukunftsszenarien bewerten und damit Entscheidungen mitprägen. Für nachhaltige Transformationsprozesse sind solche emotional-affektiven Ästhetisierungen zentral, da sie Fühlbarkeit erzeugen und damit Erkenntnis- und Handlungsräume eröffnen (Stöckmann 2009: 2ff.).

Das Ziel dieser Untersuchung besteht darin, prägende ästhetisch-emotionale Figurationen in ihren Logiken zu verstehen und zu prüfen, welche Formen des Nachdenkens und Mitführens über ökologische Krisen sie ermöglichen – oder möglicherweise auch blockieren. Damit leistet der Artikel einen Beitrag zur Erforschung der emotional-affektiven Dimension gesellschaftlicher Nachhaltigkeitskommunikation und zur Analyse popkultureller Resonanzräume ökologischer Imaginationen. Nach einer Skizze der 1) theoretischen Bezugsrahmen von Ästhetik, Emotion und Nachhaltigkeit in der Popmusik stellen wir die 2) empirische Untersuchung vor und analysieren drei zentrale Figurationen, um auf dieser Grundlage deren 3) Bedeutung für die emotional-affektive Vermittlung nachhaltiger Zukunftsbilder zu diskutieren.

1. Popmusik und Emotion im Kontext sozialökologischer Transformation: Theoriezugänge

Nicht nur wissenschaftliche Diskurse, auch die gesellschaftspolitische Praxis versteht nachhaltige Entwicklung zunehmend als eine kulturelle Herausforderung. Bereits das Tutzinger Manifest (Wagner 2001) und später auch die Europäische Kommission (2022) betonten die Notwendigkeit tiefgreifender Transformationen von Normen, Werten und Wahrnehmungen. Nachhaltigkeit ist mehr als eine technische Aufgabe, sie verlangt eine Veränderung von Weltbildern, die durch kulturelle Sinnbildung getragen wird. Damit stellt sich die Frage, welche Bilder, Narrative und Gefühle nachhaltige Zukunftsvorstellungen strukturieren und ermöglichen und wie diese im Alltagsleben wirksam werden. Popmusik ist deshalb von besonderem Interesse, weil sie als multimodale Medienkombination (Diederichsen 2007) aus Text und Klang, Bild und Performance Nachhaltigkeit als ästhetische Erfahrung eröffnet. Ästhetik ist aus dieser Perspektive kein Ornament gesellschaftlicher Prozesse, sondern eine formgebende Kraft, durch die nachhaltigkeitsbezogene Bedeutungen emotional plausibilisiert werden. Als ästhetische Praxis spielt Popmusik hier eine besondere Rolle, denn sie erzeugt nicht nur individuelle affektiv-emotionale Resonanzen, sondern schafft kollektive Affizierungsräume, in denen Zukunftsvorstellungen sinnlich erfahrbar und potentiell sozial wirksam werden.

Im engeren Sinn wird *Popmusik* meist als populäre Musikpraxis erfasst, die tonal oder modal arbeitet und Akkordfolgen der klassischen Harmonielehre verwendet. Typische Kennzeichen sind: eingängiger Beat, Wiederholungsstruktur, einprägsame Melodieführung und Refrain mit Wiedererkennungswert (Rösing 2005: 128 ff.) und Gesang – Popmusik ist überwiegend Textmusik. In einer erweiterten Perspektive meint *Pop* hingegen eine Spielart des (potentiell) Populären. Normativ operiert sie an der Grenze zwischen „high“ and „low“ culture“ (Kureishi/Savage 1995). Pop ist nicht zwingend auf Reichweite und

Popularität angelegt, wohl aber auf Zugehörigkeit; Fragmentarisierung, Mehrdeutigkeit und Selbstflexivität gehören zum kreativen Repertoire (Hecken/Kleiner 2017: 4). Popmusik schließt aus dieser Perspektive auch Genres wie HipHop, Punk, Metal, Folk und Country ein; sie ist in Konsumkultur und Markt eingebettet und erfüllt vielfältige Funktionen wie Unterhaltung, Gemeinschaft, Ekstase oder Alltagsbewältigung (Philipp 2024a: 181f.).

Popmusik kann auch emotionale Zugänge eröffnen, aus denen heraus Menschen, die zuvor politisch nicht sensibilisiert waren, in bestehende Deutungs- und Aktionsräume einbezogen werden können. Hawn (2013) unterscheidet hier vier analytische Zugänge: Musik kann 1) Ursache oder Folge politischer Prozesse sein, wenn sie Bewegungen inspiriert oder aus konkreten politischen Ereignissen hervorgeht; 2) als Spiegel fungieren, der bestehende politische Einstellungen und Emotionen reflektiert; 3) als Datenmaterial betrachtet werden, bei dem Form, Text und Kontext ihre Interpretation beeinflussen; 4) konstitutiv wirken, indem sie soziale Normen, Werte und Identitäten mitformt. Diese Verknüpfung zeigt sich deutlich in Protest- oder Propagandamusik, die Emotion, Identität und gesellschaftliche Positionierung miteinander verknüpft und so zur politischen Bewusstseinsbildung beiträgt und für Mobilisierungszwecke verwendet werden kann (Jolaosho 2019; Fischer/Idowu 2023).

1.1 Ästhetische Affizierung durch Emotionen und Affekte

Zentral für das Verständnis popmusikalischer Nachhaltigkeitsästhetiken ist das komplexe Wechselverhältnis von individuellem Erleben und kollektiven Affizierungsdynamiken. Der Begriff der *Affizierung* nimmt hier eine Schlüsselrolle ein. In der Ästhetikforschung bezeichnet er einen „Konstitutions-, Verbindungs- und Artikulationsprozess“ (Ott 2010: 13), durch den Subjekte angeregt oder in bestimmte Wahrnehmungs- und Erfahrungszustände versetzt werden. Affizierung beschreibt demnach die spezifi-

schen Modi der Einwirkung ästhetischer Phänomene auf „Körperempfindungen, [...] Emotionen und Stimmungen, Träume, Imaginationen und Vorstellungen“ (Schmitt-Weidmann 2021: 17), die wesentlich für die Hervorbringung ästhetischer Erfahrung sind. Sie knüpft damit an die Grundbedeutung der Ästhetik [aisthesis] als sinnliche Wahrnehmung an und bezieht sich gleichermaßen auf die Ebene der Darstellung wie auf die der Wirksamkeit (Hoff/Korte 2024: 1f.). Seel (2003: 102f.) weist darauf hin, dass der entscheidende Moment die Verknüpfung des „ästhetischen Scheins“ als Realitätsüberschreitung mit dem „Prozess des Erscheinens“ als Rückbezug auf Gegenwart und Wirklichkeit liegt. Ästhetik bezieht ihre sinnliche Wirkkraft damit aus der gleichzeitigen Darstellung wie Überhöhung und Transzendierung der Realität. Affizierung verweist sodann sowohl auf das individuelle Erleben wie auf die Dynamik der Wahrnehmungsaushandlung und den „Übertrag affektiver Reaktionen“ (Ott 2013: 108). Ästhetische Formen wie Musik, Bilder oder Performances fungieren damit auch als „Affekt(de)regulierung“: Sie ordnen, verstärken oder dämpfen Affekte, jedoch nicht unabhängig von Macht-, Wissens- oder Ungleichheitsverhältnissen, da Aspekte sozi-kultureller Repräsentation affektiv-emotionale Reaktionen wesentlich beeinflussen (Bippus 2014).

Die Untersuchung musikalischer Affizierungen lässt sich daher weder rein affekttheoretisch noch rein emotionssoziologisch erfassen, da sie einerseits oft körperlich intensiv erfahren werden, aber diese Erfahrungen jedoch sozial codiert und kollektiv gerahmmt sind. Eine terminologische Herausforderung besteht darin, dass die Begriffe *Emotion*, *Affekt* und *Gefühl* in der Forschung unterschiedlich verwendet werden (Scherke 2024: 17). Während manche Ansätze diese Begriffe synonym nutzen, ziehen andere scharfe Trennlinien. Die Emotionssoziologie betont traditionell die soziale Formung und gesellschaftliche Regulierung bewusster, benennbarer Emotionen (Neckel/Pritz 2019; Hochschild 1979), während die affect studies die Bedeutung präreflexiver, vorbewusster Affekte als soziale Austauschprozesse zwischen

Körpern hervorheben (Massumi 2002; Ahmed 2004). Die Dichotomisierung von Affekt als roh und vorbewusst und Emotion als sozial codiert und bedeutungshaft ist jedoch zunehmend umstritten (Leys 2011; Wetherell 2012), da sie die enge Verflechtung von Körper, Bedeutung und Sozialität unterschätzt. Insbesondere im anglophonien, eher interdisziplinär angelegten Diskurs haben sich seit längerem integrative Perspektiven etabliert, die Affekt und Emotion nicht als Gegensätze, sondern als ineinander verwobene Dimensionen affektiv-emotionaler Prozesse verstehen. Emotionen verbinden demnach körperlich-biologische, kognitive und kulturelle Dimensionen, die in ihren sozialrelationalen Entstehungsbedingungen zusammengedacht werden müssen. Rosaldo (1984: 143) beschreibt Emotionen daher als „embodied thoughts“, die kulturell geformt und sozial vermittelt sind. Röttger-Rössler und Markowitsch (2009) sprechen von „bio-kulturellen Prozessen“, in denen Körper, Gesellschaft und Imagination untrennbar miteinander verwoben sind. Wetherell (2012: 19) schlägt den Begriff der „affective practices“ vor, um körperliche Prozesse, Bedeutungszuschreibungen, interaktive Muster und materielle Arrangements in ihrer Verwobenheit zu erfassen. Auch Bens und Zenker (2017: 13) betonen, dass Emotionen aus dem Zusammenspiel innerpsychischer Prozesse, biologischer Reaktionen und sozio-kultureller Entstehungsbedingungen hervorgehen. Wir schließen uns daher neueren emotionssoziologischen Ansätzen an, die den Austausch mit den affect studies suchen (Diefenbach/Zink 2024) und verstehen Emotionen als „komplexe bio-psycho-sozio-kulturelle Phänomene“ (Scherke 2024: 10).

Für die Analyse popmusikalischer Ästhetiken ist diese integrative Perspektive besonders fruchtbar. Da Musik sowohl über präreflexiv affizierende Klänge (Frequenzen, Rhythmen, Timbres) wie über emotional-symbolisch geformte Texte (Lyrics, visuelle Codes) und performative Inszenierungen (Körper, Gesten, Arrangements) operiert, erachten wir beide Ebenen als konstitutiv für die ästhetische Form. Im weiteren Verlauf verwenden wir Emotion und Gefühl

als synonome Oberbegriffe, die leiblich-unbewusste Aspekte einbeziehen und sprechen von Affekten dort, wo körpernahe, schwer verbalisierbare Erregungsqualitäten im Vordergrund stehen.

1.2 Kollektive Affizierung: Stimmung, Atmosphäre, Emotional Community

Musik bringt nicht nur individuell erlebte Gefühle hervor, sondern erzeugt kollektive emotional-affektive Dynamiken, die soziale Situationen prägen und spezifische Deutungs- und Handlungsweisen fördern. Die kollektive Ebene ist von besonderem Interesse für die Nachhaltigkeitsforschung, denn hier zeigt sich, wie Emotionen zu sozialer Ordnung, politischer Mobilisierung oder kultureller Transformation beitragen. Scherke (2024: 14) unterscheidet drei analytisch trennbare, real jedoch oft verwobene Ebenen: 1) individuelle Emotionen: ein Subjekt erlebt beim Hören von Musik bestimmte Gefühle, 2) kollektive Emotionen: mehrere Menschen erleben dieselben Gefühle gemeinsam und synchronisiert, etwa bei Konzerten oder Demonstrationen, wo die Anwesenheit anderer die affektive Intensität verstärkt und eine geteilte emotionale Erfahrung erzeugt, 3) emotionale Klimata oder Stimmungen: diffuse, oft schwer benennbare Atmosphären, die eine Szene, ein Genre oder eine Bewegung langfristig prägen und nicht auf einzelne Situationen beschränkt bleiben. Popmusik wirkt auf allen drei Ebenen: Sie artikuliert individuelle Gefühlslagen, schafft Gelegenheiten kollektiven emotionalen Erlebens und trägt zur Herausbildung langfristiger Stimmungslagen bei, die generationen- und situationsübergreifend emotional-affektive Orientierungen bereitstellen.

Slaby (2011: 28) kontrastiert daher Emotion als „vergleichsweise kurz andauernde, [...] auf klar identifizierbare Objekte oder Begebenheiten bezogene Episoden“ mit „Hintergrundaffektivität“, die sich durch eine weniger bewusste Erregungslage und längerfristige Stabilität auszeichnet und zugleich die Grundlage oder Rahmung emotionaler Erlebnisse darstellt. Der Bereich dieser kollektiven, eher unbewussten

Gefühlslagen wird zumeist unter den Begriffen *Stimmung* und *Atmosphäre* verhandelt, die wiederum teilweise synonym, teilweise abgrenzend verwendet werden. Nach Seyfert (2011: 76) und Gugutzer (2015: 78) werden Stimmungen stark von individuellen Affekten beeinflusst, Atmosphären hingegen als von außen auf das Subjekt eindringende Gefühlslagen beschrieben. Böhme (2001: 46) verbindet beide Konzepte: „Atmosphären werden gespürt, indem man affektiv von ihnen betroffen ist.“ Hier wird Atmosphäre mithin als kollektive Dynamik erfasst, als „ein Zwischen, zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Bestimmen und Empfangen, zwischen Tun und Erleiden“ (Böhme 2007: 41).

Diese Dynamik kann unterschiedlich gedeutet werden. Aus affekttheoretischer Perspektive sind subjektive Emotionen Kristallisierungspunkte der affektiven Stimmungen, in die sie eingebettet sind. Popsongs sind dann nicht nur individuelle künstlerische Erzeugnisse, sondern rekurrenieren auf bestehende gesellschaftliche Atmosphären und adaptieren etablierte Gefühlsnormen. Über ästhetisierte Objekte, Bilder oder Worte „zirkulieren“ Gefühle (Ahmed 2004: 4); Popsongs werden zu Medien kollektiver Affizierung, die individuelle Erlebnisse mit übergreifenden Bedeutungsordnungen verschränken (Mühlhoff 2018: 355ff.). Aus emotionssoziologischer Perspektive lässt sich das Verhältnis von Emotion und Atmosphäre unter der Perspektive der Emotionsregulation betrachten. Menschen nutzen Songs gezielt, um eigene Stimmungen bewusst zu fühlen oder zu beeinflussen, sie wollen sich beispielsweise aufzumuntern, beruhigen, Trauer verarbeiten oder Wut ausdrücken. Diese selbstgesteuerte Emotionsarbeit unterscheidet sich von Hochschilds (1979) klassischem Konzept, das primär auf berufliche Kontexte und soziale Verpflichtungen fokussiert (etwa die Stewardess, die trotz Stress freundlich bleiben muss). Emotionsregulation durch Musik ist demgegenüber eine alltägliche, oft unbewusste Praxis der Selbstfürsorge. Gleichzeitig leisten Künstler*innen eine Form der Emotionsarbeit, indem sie Gefühle inszenieren und so zur kollektiven Regulation beitragen, aber auch

Atmosphären erzeugen können (vgl. Böhme 2007). Eine melancholische Grundstimmung im Folk, die energetische Atmosphäre von Punk oder die sakrale Feierlichkeit von Gospel konstituieren jeweils spezifische Atmosphären, die beeinflussen, welche Themen relevant und welche Haltungen und Handlungsweisen innerhalb einer musikalischen Gemeinschaft angemessen erscheinen. Für nachhaltigkeitsbezogene Popmusik bedeutet dies: Sie erzeugt nicht nur einzelne Emotionen, sondern trägt zur Herausbildung eines übergreifenden emotionalen Klimas bei, das prägt, wie ökologische Krisen kollektiv gefühlt und verhandelt werden.

Diese kollektiven Emotionsregeln können mit dem Konzept der *emotional communities* (Rosenwein 2003) erfasst werden: Gruppen, deren Mitglieder spezifische Gefühlsnormen teilen und unter denen Einigkeit besteht, welche Emotionen in welchen Situationen als angemessen gelten, wie sie auszudrücken sind und welche Handlungsorientierungen sie nahelegen. Solche Gemeinschaften konstituieren sich nicht primär über rationale Diskurse oder formale Mitgliedschaften, sondern über geteilte affektive Erfahrungen und die wechselseitige Anerkennung emotionaler Ausdrucksformen. Im Kontext ökologischer Krisen entstehen verschiedene emotional communities, die Nachhaltigkeit unterschiedlich richten. Medial und wissenschaftlich sind besonders Angst und Sorge, etwa in Form von „climate anxiety“, präsent (Schwartz et al. 2023), doch auch Hoffnung, Wut, Schuld, Trauer, Resignation, Verzweiflung oder Sehnsucht sind verbreitete Emotionen im Nachhaltigkeitsdiskurs und weisen unterschiedliche Resonanzeffekte und Transformationspotentiale auf (Marej 2026: 11ff.). Popmusik kann bei ihrer Formierung eine zentrale Rolle spielen: Songs, Konzerte und Szenen schaffen Räume, in denen Menschen nicht nur gemeinsam bestimmte Gefühle erleben können, sondern auch über die mediale Vermittlung lernen, welche Emotionen legitim sind, wie sie gezeigt werden und mit welchen Narrativen sie verbunden werden. Popmusik als eine der wirkungsmächtigsten kulturellen Ausdrucksformen moderner Gesellschaften

spielt also eine doppelte Rolle: Sie kodiert Emotionen in musikalisch-ästhetische Formen und erzeugt zugleich Räume kollektiver Erfahrung, in denen sich Zuhörende affektiv zu bestimmten Zukünften, Werten oder Krisen in Resonanz setzen. Emotionale Gemeinschaften verbindet eine geteilte emotionale Logik, die Handlungsbereitschaften fördern kann (Döring 2003; Tappolet 2016). Für politische Prozesse kann diese Doppelfunktion von Musik in mehrfacher Hinsicht bedeutsam werden, nicht als lineare Ursache, sondern als Teil komplexer Wechselwirkungen zwischen ästhetischer Erfahrung, kollektiven Emotionen und sozialer Deutung. Popmusik fungiert dabei als ästhetischer Resonanzraum, in dem Menschen emotional angesprochen, thematisch sensibilisiert und in ein affektives „Wir“-Erleben eingebunden werden können. Drei Mechanismen sind dabei zentral: 1) emotionale Erstansprache, bei der Musik Affekte weckt, bevor ein Thema kognitiv erfasst wird (Hailey et al. 2025; Feezell 2017); 2) ästhetische Sozialisation, bei der Szenen, Genres oder Stilformen Werte und politische Imaginationen langfristig prägen (DeNora 2003) und 3) affektive Identifikation, bei der Musik kollektive Zugehörigkeit erzeugt und so die Aufnahmefähigkeit für politische Inhalte erhöht (Roy 2002; Guerra 2019). Diese Prozesse wirken oft unbewusst, können aber entscheidend dafür sein, ob gesellschaftliche Anliegen, etwa Nachhaltigkeit oder soziale Gerechtigkeit, als identitätsrelevant werden.

1.3 Ästhetische Figurationen als analytisches Konzept

Um die oben dargestellte Spannung zwischen Individualität und Kollektivität ästhetischer Affizierungen zu erfassen, kombinieren wir subjektzentrierte, phänomenologische Zugänge mit diskursiv-ikonographischen, um sowohl die leiblich-atmosphärische als auch die emotional-kulturelle Dimension zu erfassen. Gleichzeitig erfordert die Analyse von Popmusik eine multidimensionale Ausrichtung, da sie sich als Collage unterschiedlicher Medien wie Text, Klang, Körper, Stimme, Instrumente, Visualisierungen und

Performance auszeichnet (Appen/Klose 2023), die jeweils eigene methodische Zugänge erfordern. Popmusik stellt sich im Rahmen politischer Kommunikation nicht einfach als „Medium“ politischer Inhalte dar, sondern als *Medienkombination* und realisiert sich im Stilverbund ihrer heterogenen Ausdrusebenen. Entsprechend entstehen Bedeutungen auf mehreren Ebenen und verlangen unterschiedliche Interpretationsschlüssel (Wicke 2003; Doehring 2012; Helms/Phleps 2012; Petras 2014; Just 2019).

Um diese verschiedenen ästhetischen Dimensionen nicht als isolierte Einzelphänomene, sondern als verdichtete, wiedererkennbare Muster von Bedeutungs-, Emotions-, Körper- und Machtverhältnissen zu fassen, in denen Subjekte sich in Bezug auf Nachhaltigkeit imaginieren und positionieren, haben wir das Konzept der *emotional-ästhetischen Figuration* entwickelt. Wir verstehen darunter eine multimodal verdichtete, wiedererkennbare Gestalt, in der verschiedene ästhetische, emotionale und symbolische Elemente zu einem relationalen Muster zusammenfinden. Der Begriff der Figuration betont das Interdependenzgeflecht der beteiligten Elemente wie auch die Gestaltwerdung ideell-emotionaler Zustände. Im Unterschied zu Metaphern oder Topoi bezeichnen Figurationen Bedeutungskonstellationen, die über verschiedene mediale Ebenen hinweg (Text, Sound, Bild, Performance) wirksam werden. Für die Popmusikforschung lässt sich damit erfassen, wie bestimmte Klanggestalten, Bildästhetiken, Performances und Narrative immer wieder ähnlich kombiniert werden und so typische „Nachhaltigkeits-Figuren“ hervorbringen, in denen sich kollektive Imaginationen zu Mensch-Natur-Verhältnissen, ökologischen Krisen und Zukunftsentwürfen materialisieren. Diese Figurationen sind zugleich Muster der Darstellung und Muster der Subjektivierung, da in ihnen mögliche Positionierungen affektiv attraktiv oder unattraktiv gemacht werden.

Theoretisch knüpfen wir an das Konzept der gesellschaftlichen Imagination an (Castoriadis 1975), also jener offenen, kreativen und politisch wirksamen Sphäre, in der eine Gesellschaft ihre grundlegen-

den Sinnhorizonte hervorbringt. Der imaginäre Bedeutungskern ist jedoch niemals fest und gesichert, sondern gründet sich auf „Magma“ (Castoriadis 1975: 442ff., 605), einer unüberschaubaren, beweglichen Vielfalt von Konstitutions- und Schichtungsprozessen, die die fortwährende Anderswerdung gesellschaftlicher Ordnung ermöglicht (Ernst/Schröter 2022: 13). Ästhetische Prozesse ermöglichen es, sich mit diesen Magmen zu verbinden, sie auszulegen, zu aktualisieren und in neue Gestalten zu überführen, also Realität zugleich darzustellen und zu transzendieren (Seel 2003, s.o.). Popmusik ist daher ein privilegierter Ort der Figurationsbildung: sie poetisiert, sonifiziert und visualisiert gesellschaftlich-imaginäre Magmen und erschafft ästhetische Formen, die sowohl Darstellungs- als auch Möglichkeitsräume sozialer Ordnung ausdrücken. Goumegou und Thies (2024) ergänzen Castoriadis' Ansatz um die Ebene des Subjekts, welches Magmen artikuliert und interpretiert. In der Popmusik sind es zunächst die Künstler*innen, die aus ihrer Position heraus gesellschaftlich Imaginäres aufgreifen und ästhetisch manifestieren. Den Rezipient*innen ermöglichen diese emotional-ästhetischen Figurationen, gesellschaftlich Imaginäres nicht nur nachzuvollziehen, sondern emotional zu bewerten, anzunehmen, umzudeuten oder zurückzuweisen.

Figurationen sind damit zugleich Ausdrucksform wie Analyseinstrument. Sie verweisen nicht nur auf die Ebene der Darstellung, sondern auch darauf, wie das komplexe Verhältnis zwischen Mensch, Natur und Gesellschaft im Song aus der Perspektive eines impliziten oder expliziten Subjekts sinnlich erfahren wird. Sie bieten einen epistemischen Zugang, wie Nachhaltigkeit wahrgenommen und bearbeitet werden kann: 1) Wahrnehmung: Was wird überhaupt als Problem gesehen? 2) Emotionen: Welche Gefühle erscheinen angemessen? 3) Verantwortung: Wer ist Akteur? 4) Handlungsorientierungen: Welche Reaktionen werden plausibel? Figurationen vermitteln somit zwischen drei Ebenen: der imaginären Ebene des gesellschaftlich Möglichen, der erfahrungsbezogenen Ebene des Subjekts in seinen prekären/relati-

onalen Verhältnissen und der materialen Ebene der textlichen, klanglichen und performativen Ästhetik, die diese Erfahrung fass- und fühlbar macht.

2. Ästhetische Figurationen von Nachhaltigkeit in der Popmusik

Die empirische Untersuchung stützt sich auf einen Korpus von zwölf Popmusikwerken, die zwischen den frühen 1970er Jahren und der Gegenwart in westlichen Kontexten veröffentlicht wurden und ökologische Themen explizit im Text aufgreifen. Für das Sampling wurde zunächst eine umfassende Recherche durchgeführt, in deren Verlauf mehr als 700 Pop-Produktionen aus der Zeit von 1961 bis 2024 in verschiedenen Subgenres ermittelt wurden, die natur- und umweltbezogene Aspekte in ihren Songtexten, in der Titelgestaltung, im Musikvideo oder in der künstlerischen Performance thematisieren. Die Recherche erfolgte über die systematische Suche in Musikdatenbanken (Spotify, Youtube, etc.) mit Suchbegriffen wie environment, climate, earth, nature, ecology etc., die Auswertung bestehender Compilations und Playlists zu Umweltthemen, Schneeball-Verfahren über Künstler*innen-Netzwerke und Genre-Zusammenhänge und wissenschaftliche Sekundärliteratur zu Umwelt- und Nachhaltigkeitssongs.

Angesichts der Breite und Komplexität des Feldes waren verschiedene Eingrenzungen notwendig: Aufgrund der sprachlichen Zugänglichkeit wurden nur Werke mit englisch- und deutschsprachigen Texten in den Korpus aufgenommen. Damit wird explizit eine Begrenzung auf westliche Perspektiven und Ausdrucksformen vorgenommen, die für die globale Nachhaltigkeitskommunikation durch weitere Perspektiven ergänzt werden muss. Die weitere Auswahl orientierte sich an Genre-Vielfalt (Folk, Pop, Rock, HipHop, Electronic), zeitlicher Streuung über sechs Dekaden, kommerzieller Relevanz (Chart-Erfolge und Independent-Produktionen), der Verfügbarkeit multimedialer Materialien (Text, Audio, Video) und der Bewährung in Lehrkontexten (zur vertieften

Vorarbeit s. Philipp 2022; 2024a; 2024b). Die hier besprochenen Musikbeispiele wurden aufgrund ihrer analytischen Prägnanz, ihrer kontextübergreifenden Bedeutung und ihrer Resonanz in Lehr- und Diskussionserfahrungen ausgewählt.

Die Analyse erfolgte in drei Schritten: 1) Erste Materialsichtung: Bestimmung der jeweiligen natur- und nachhaltigkeitsbezogene Semantiken, 2) Verdichtung: Identifikation wiederkehrender ästhetischer Muster über verschiedene Songs und Zeiträume hinweg, 3) Theoriegeleitete Figurationsanalyse: Interpretation der identifizierten Cluster als ästhetische Figurationen. Die Interpretation der affektiven Qualitäten erfolgte als hermeneutischer Prozess, der jedoch keine Rezeptionsanalyse ersetzt. Songs bieten Affizierungsangebote, klangliche, textliche, performative Arrangements, die bestimmte emotionale Resonanzen nahelegen, jedoch stets subjektiv und kontextabhängig interpretiert werden. Wir beanspruchen daher keine objektive Gültigkeit, sondern schlagen intersubjektiv nachvollziehbare Lesarten vor, die durch die systematische Analyse multimodaler Gestaltungsmittel fundiert sind. In der Materialauswertung erwiesen sich drei Figurationen als besonders prägnant und über verschiedene Genres und Zeiträume hinweg stabil und werden daher im Folgenden detailliert besprochen.

2.1 Zerbrechliche Technosphäre: Spaceship Earth

Die Figuration *Raumschiff Erde* ist seit Ende der 1960er Jahre eine prägnante und popkulturell produktive Imagination westlicher Industriegesellschaften, um zentrale Konfliktkonstellationen der ökologischen Frage zu reflektieren (Philipp 2022). Die Figuration entstand im Kontext des Beginns der lunaren Raumfahrt und der frühen Erdfotografien und markiert einen historischen Wendepunkt im planetaren Selbstverständnis westlicher Gesellschaften. Für die frühen Umweltbewegungen war die Medienberichterstattung zur Weltraumforschung in mehrfacher Hinsicht von Bedeutung, denn durch die Erdperspektive des

Astronauten und frühe Erdbilder wie *Earthrise* aus dem Jahr 1968 (Baumann et al. 2024) wurde der Planet erstmals für eine Weltöffentlichkeit optisch greifbar. Der Planet avancierte nicht nur zu einem ästhetischen Schlüssel umweltpolitischer Wahrnehmung, er prägte auch die wissenschaftliche Perspektive und förderte eine neue Sprache des Globalen in Medien und Kultur. Die Erdbilder der lunaren Raumfahrt lieferten einen ästhetischen Anreiz, die Lösung der Weltprobleme *global* anzustreben (Radkau 2011: 142). Barbara Ward (1966) theoretisierte die Imagination des Raumschiffs Erde und verband es mit einer politischen Ethik planetarer Verantwortung. Gemeinsam mit René Dubos vertiefte sie das Postulat einer sorgenden Pflege, das allen Menschen Schutz bietet und schon deshalb ihrer Liebe wert sei (Ward/Dubos 1972: 299). Damit rekurrierte es auf die weit ältere Metapher des Bootes, in dem alle Menschen sprichwörtlich gemeinsam sitzen und setzte eine doppelte Semantik frei: Einerseits stiftete sie Gemeinschaft und Solidarität, andererseits plausibilisierte sie eine globale, manageriale Betriebslogik, die das Schiff nach Regeln der Effizienz, Zuteilung und Kontrolle steuerbar machte (Köhler 2016). Die ikonische Hoffnung menschlichen Fortschritts und technischer Machbarkeit der 1960er Jahre kippte in den 1980er Jahren vor dem Hintergrund von Ölkrisen, Atomdebatten und dem Infragestellen der Wachstumsideologie in melancholische Krisenerzählungen technischer Fragilität und systemischer Risiken.

Im deutschsprachigen Pop verarbeitete vor allem Peter Schilling die Raumschiff-Figuration. Sein Charterfolg *Major Tom* (1982) inszenierte sie als scheiternden Flugbetrieb: Die lunare Mission misslingt, der Blick auf die blau schimmernde Erde wird zum melancholischen Sehnsuchtsbild des abdriftenden Astronauten. Schillings Song stellt die Spannung zwischen technischer Hybris und menschlicher Fragilität in den Vordergrund und markiert popkulturell den Übergang von der Faszination des Alls zur Einsicht in Kontrollgrenzen und technischer Fragilität. Mit *Die Wüste lebt (Alarmsignal)* führte Schilling auf demselben Album seine düster-ironische Zivilisationskritik

weiter, in der er die Erde sogar als aktiven Widersacher der Menschheit auftreten ließ und Kettenreaktionen durch den Verlust technischer Kontrolle ein apokalyptisches Szenario aufrief, das in seiner ästhetischen Faszination für vielfältige Popmusikbeiträge des Atomzeitalters und der aktuellen Klimadystopien konstitutiv wurde (Philipp 2025).

Ganz in den Spuren dieser Entwicklung verbindet auch Jamiroquais Titelsong *Emergency on Planet Earth* (1993) die Figuration *Spaceship Earth* mit einer alarmrhetorischen Ästhetik, die Dringlichkeit in Funk- und Acid-Jazz-Tanzbarkeit übersetzt. Der Songtext adressiert ökologische Zerstörung, Artensterben und Ressourcenknappheit in direkter, teils hyperbolischer Sprache („Armageddon's come too near“). Die wiederholte Frage „When you gonna learn?“ erscheint als eine Art Weckruf und bindet das Publikum affektiv in den Handlungsauftrag ein. Visuell ergänzt das Single-Cover mit Erdsymbolik die planetare Perspektive; im Musikvideo verdichten Raumschiffbilder und Cockpit-Interieur die Vorstellung einer steuerungsbedürftigen, aber steuerungsfähigen planetaren Zukunft: eine ästhetische Strategie zwischen Gemeinschaftspathos, Alarmismus und vorsichtiger Zuversicht.

Die britische Band Gorillaz verwendet die Figuration des Raumschiffs Erde 2005 in ihrem Konzeptalbum *Demon Days*. Es erzählt allegorisch eine Nachtfahrt der Geschichte: Der klanglichen Leichtigkeit steht ein Songtext zur Seite, der Desorientierung, Lethargie und das Fehlen eines rettenden Planeten B artikuliert. Im Song *Every Planet We Reach Is Dead* wird die Einsicht in Grenzen direkt benannt. Das Symbol des Raumschiffs behält seine melancholische Färbung: Es kartiert ein System, das weiterläuft, obwohl das Vertrauen in seine Navigation längst brüchig geworden ist.

Die Figuration des Raumschiffs Erde legt in allen diesen Fällen eine Reihe von Aporien offen. Zu ihnen gehört die implizite Behauptung einer natürlichen Belastungsgrenze des Raumschiffs im Sinne neomalthusianischer *Lifeboat Ethics* (Hardin 1980). Es bleibt offen, wer steuert, wer Lasten trägt und wer

entscheidet. An Bord erscheinen alle Insassen gleich, Unterschiede zwischen Verursacher*innen und Leidtragenden verschwinden. Und schließlich verstärkt die technizistische Ästhetik eine managerial verstandene Umweltpolitik: Aufgaben werden als Fragen des Monitorings, der Optimierung und der Ressourcensteuerung gerahmt, während politische Konflikte um Gerechtigkeit, Macht und Anerkennung zurücktreten.

Die emotional-affektive Rahmung des Raumschiffs aktiviert Resonanzen, die über reine Krisenempfindungen hinausgehen und grundlegende Fragen nach Zugehörigkeit, Verantwortung und Zukunft aufwerfen. Bilder einer losgelösten, schwebenden Menschheit evozieren das Gefühl existenzieller Entfremdung: Der Blick ins All wird zum Spiegel des Verlusts von Erdung, Orientierung und Verantwortungsbezug. Technischer Fortschrittsglaube kippt in tiefe Verunsicherung, in der sich Demut vor der planetaren Fragilität mit der Angst vor dem kollektiven Absturz verbindet und Fragen nach Zugehörigkeit, Endlichkeit und Zukunftsfähigkeit emotional verdichten.

2.2 Ökologische Moralisierungen: Schuld und Scham

Im Gegensatz zum egalitären Ansatz des Raumschiffs Erde konzentriert sich die zweite Figuration auf soziale und ökologische Konflikte und die Attribution und Anerkennung von Schuld und Scham. Sie steht in der historisch-kulturellen Tradition der christlichen Sündenkommunikation, welche seit den 1960er Jahren zunehmend säkularisiert und auf ökologische Fragen übertragen wurde. Prägend war die These, die ökologische Krise wurzele im biblischen Herrschaftsauftrag über die Natur und sei daher nicht nur technisch oder ökonomisch, sondern moralisch zu verstehen (White 1967). Umweltzerstörung wurde damit als Sünde lesbar, als Verstoß gegen eine höhere Ordnung, der Buße, Umkehr und Erlösung erfordert. Mit dem Aufstieg der Klimawissenschaft und globaler Klimapolitik seit den 1990er Jahren verdichtete sich dieses Muster zu einer breiteren Moralisierung

ökologischer Verantwortung: Öffentliche Debatten zentrierten zunehmend die Frage nach individueller und kollektiver Schuld, während soziale Bewegungen, Medien und NGOs entsprechende Narrative nutzten, um Verhaltensänderungen zu motivieren, begleitet jedoch von wachsenden Hinweisen auf die problematischen, teils lähmenden Effekte übermäßiger Scham. Fragen der Verursachung, der Haftung und der Entschädigung bei Umweltkonflikten stehen gerade im globalen Nachhaltigkeitsdiskurs im Zentrum der Aufmerksamkeit (Sands et al. 2018: 204–244). Umweltbezogenen Schuld- und Schamgefühle sind in westlichen Gesellschaften weit verbreitet (Fredericks 2021: 4): 2020 etwa propagierten Klimaaktivisten erfolgreich „Flugscham“ (Coffey 2020), um für klimagerechte Mobilität zu werben. Umweltbezogene Schuldgefühle entstehen, wenn Menschen wahrnehmen, dass sie persönliche oder soziale Standards für ökologisch tragfähiges Verhalten nicht einhalten, obwohl sie eine realistische Wahl haben (Mallett et al. 2021). Scham entsteht, wenn aus wiederholter Verfehlung eine Charakterzuschreibung wird: Man ist nicht nur schuldig, sondern „ein schlechter Mensch“. Während Schuld konstruktiv wirken kann, indem sie zur Wiedergutmachung motiviert, tendiert Scham zu Lähmung, Abwehr und Ärger (Mallett et al. 2013). Abwehrhaltungen werden dadurch begünstigt, dass das Individuum in einem Spannungsverhältnis zwischen moralischen Ansprüchen und strukturellen Zwängen kapitalistischer Lebensweisen steht, die „richtiges“ Verhalten erschweren.

Die Problematik ökologischer Schuld und Scham wird in populärmusikalischen Werken vielfältig verarbeitet. Marvin Gayes *Mercy Mercy Me (The Ecology)* seines Studioalbums *What's Going On* (1971) gilt als frühe, einflussreiche Bearbeitung des Themas. Musikalisch verbindet Gaye sanftes Soul und Gospelidiom mit Jazzklängen; lyrisch listet der Song Umweltschäden wie Schadstoffeintrag und radioaktiven Fallout auf. Ästhetisch entscheidend ist der spirituelle Rahmen: Der vorausgehende Track *God Is Love* kontextualisiert ein Gebetsszenario, in dem Gaye den Vater – „have mercy, Father“ – um Erbarmen bittet. Die adressier-

te Schuld ist nicht individualisiert, sondern als Mitgliedschaftsschuld einer fehlgeleiteten Menschheit gefasst, die auf göttliche Gnade und Vergebung hofft. Schuld führt hier nicht zu Sanktion und Strafe, sondern zu Erlösung und neuer Handlungsfähigkeit. In der Rezeption erscheint Gayes Song als eine Art Kanzelpredigt (Ritz 1991: 145), die ökologische Spiritualität in ein säkulares Klangformat übersetzt. Gaye ästhetisiert die Versöhnungssehnsucht, indem er Umweltverschulden in die Bitte um Barmherzigkeit überführt. Subtil entlastet er damit von moralischem Daueralarm, ohne das Problem zu verharmlosen. Michael Jacksons *Earth Song* (1995) gilt als einer der kommerziell erfolgreichsten populärmusikalischen Versuche, ökologische Zerstörung mit religiös konnotierten Semantiken von Schuld, Klage und Hoffnung zu verknüpfen (Philipp 2019: 335). Die großformatige, genrehybride Ballade entfaltet eine theatrale Bildsprache. Im Musikvideo folgen auf apokalyptische Szenen der Verwüstung Momente der körperlichen Erdverbindung: Menschen knien nieder, graben mit bloßen Händen in den Boden, berühren die Erde mit dem Gesicht. Diese Gesten erinnern an Rituale des *Re-Earthings*, wie sie in verschiedenen indigenen und spirituellen Praktiken vorkommen, etwa in der andinen *Pachamama*-Verehrung oder im afrobrasiliensischen *Candomblé*, in denen die Erde als lebendige, empfindsame Instanz rituell angerufen und versöhnt wird (Descola 2005). Daraufhin erzittert der Boden, Sturm kommt auf, der als Zeichen einer Transformation lesbar wäre, doch dieser Wandel bringt keinen Neuanfang. Statt einer Vision zukünftiger Erneuerung setzt das Video auf Umkehr im wörtlichen Sinn: Die Zeit läuft rückwärts, Emissionen kehren in Schornsteine zurück, Zerstörung wird rückabgewickelt. Die so inszenierte Umkehr ist ambivalent: Sie entzieht sich einer klaren moralischen Deutung, oszilliert zwischen Wunsch nach Wiedergutmachung und Unmöglichkeit realer Veränderung. Zwar wird die Erde im Text wie im Video zugleich als leidendes Opfer, als Anklägerin und als möglicher heilungsbedürftiger Organismus inszeniert, doch die Vergebung bleibt vage: Weder erfolgt ein symbolischer

Akt der Verzeihung, noch ist klar, wer verzeiht und auf welcher Grundlage. Stattdessen wirkt das Ritual der Reue eher wie ein Appell an die Zuschauer*innen, affektiv in kollektive Trauer und Demut einzutreten – ohne strukturelle Konsequenzen ziehen zu müssen. Gerade durch diese Offenheit bündelt *Earth Song* multiple Affektlagen: Scham, Schuld, Ergriffenheit und Ohnmacht, liturgisch verdichtet, aber nicht aufgelöst. Jacksons Performance verweigerte bewusst eine versöhnliche Auflösung, er erklärte: „I want it burning“ (Jackson 2009). Damit entwirft *Earth Song* kein ökologisches Heilsversprechen, sondern ein existenzielles Schuldblickpanorama, das die Grenzen populärer Ritualästhetik sichtbar macht: kollektive Ergriffenheit ohne institutionelle oder politische Verankerung bleibt ambivalent.

Aus einer ernüchterten Perspektive apokalyptischer Endzeit-Haltung nähert sich 2019 auch Billie Eilish mit *all the good girls go to hell* der Frage nach ökologisch induzierter Schuld. Eilishs Texte skizzieren eine apokalyptische Diagnose: Waldbrände in Kalifornien werden mit volkstümlich-biblischen Stereotypen verknüpft. Der heilige Petrus wacht nicht länger über den Einlass zur Himmelspforte, sondern ist „on vacation“, im Urlaub. Gott höchstselbst – bei Eilish immer weiblich adressiert – schließt sich angesichts steigender Meeresspiegel sogar dem Teufel an, denn die eigene Schöpfung befindet sich im unaufhaltsamen Fall. Im Musikvideo zum Song inszeniert sich Eilish als gefallener Engel: ein neuer Luzifer, der aus der Höhe in Öllachen herabstürzt, brennend durch eine zerstörte Stadt taumelt und so das Bild eines irreversiblen Niedergangs liefert. Die religiösen Codes sind entkernt, Vergebung erscheint dysfunktional. Gott und Teufel werden angesichts menschlicher Selbstzerstörung zu Peers (Mertin 2020).

Für diese Figuration ist die Entlehnung christlich-liturgischer Codes zentral. Gayes popmusikalische Erlösungsbitte, Jacksons säkulare Liturgie der Selbstanklage und Eilishs nüchtern-desparate Erzählung eines leeren und verlassenen Himmels zeigen die popkulturelle Attraktivität eines biblischen Imaginariums, das aus seinem theologischen Rahmen

entbunden wird. Die Attribution von Schuld bedient die Faszination eines apokalyptischen Niedergangsgeschehens, das popmusikalisch ebenfalls vielfältige Bearbeitung fand (Philipp 2025). Diese Ästhetik wirkt doppelbödig: Sie kann affektiv erschüttern, öffnen, berühren oder aber in lärmende Verzweiflung überführen, wenn Handlungsperspektiven nicht sichtbar werden. Im besten Fall schaffen solche ästhetischen Verfahren emotionale Gemeinschaften, die eine gemeinsame Betroffenheit artikulieren. Allerdings thematisieren die Musikstücke ökologische Schuld zwar kollektiv, doch bleiben Verantwortungszuschreibungen entlang geografischer oder sozialer Ungleichheiten weitgehend aus – ein zentrales Legitimationsdefizit im Hinblick auf Klimagerechtigkeit (Islam 2024). Hinzu kommt, dass in einem von Permakrisen geprägten Klima kollektiver Erschöpfung (Unzicker 2022) insbesondere moralisierende Affizierungen an Grenzen stoßen: Dringlichkeit und Schuldzuweisung bewirken nicht selten reaktive Abwehr und ideologische Verhärtung (Hübl 2019), anstatt zur Öffnung neuer Handlungsräume beizutragen.

2.3 Natur als Ursprungs- und Unschuldsraum: Wilderness

Die dritte Figuration prägt bis heute die Motivation, Inspiration und Selbstdefinition großer Teile der modernen Umweltbewegungen: die Sehnsucht nach einer heilen, unberührten Natur, in der menschliche Handlungen keine schädlichen Folgen haben (vgl. Nelson/Callicott 1998). Die *Wilderness*-Figuration speist sich aus zwei zentralen kulturhistorischen Traditionen: der europäischen Romantik und der US-amerikanischen Frontier-Ideologie. In der Romantik wurde die „unberührte“ Natur zum Ort spiritueller Erhebung, ästhetischer Intensität und authentischer Selbstfindung, ein Gegenbild zur industrialisierten Moderne und zugleich ein bürgerliches Distinktionsmedium. In den USA verband sich diese Naturauffassung mit dem Frontier-Mythos, in der die Wildnis zum konstitutiven Außen der Zivilisation wurde. Nationalparks und der US-Wilderness-Act

institutionalisierten die Idee einer Natur, deren Wert in der Abwesenheit menschlicher Eingriffe liegt. Seit den 1990er Jahren wird diese Wilderness-Vorstellung grundlegend kritisiert. Postkoloniale Ansätze machen sichtbar, dass vermeintlich „unberührte“ Landschaften über Jahrtausende von indigenen Gemeinschaften bewohnt und geprägt wurden und erst durch ihre Vertreibung als menschenleer konstruiert werden konnten (Cronon 1996). Umweltgeschichtliche Forschung weist die Trennung von Natur und Kultur als Mythos aus, da nahezu alle Ökosysteme durch menschliche Praktiken geformt sind. Zugleich zeigt die Umweltgerechtigkeitsforschung, dass Zugang zu Wilderness sozial ungleich verteilt bleibt und an Mobilität, Zeit und ökonomische Ressourcen gebunden ist – Wildnis erscheint damit weniger als objektive Naturform, sondern als historisch situierte, sozial privilegierte kulturelle Projektion.

Trotz dieser Kritik bleibt Wilderness als Figuration wirkmächtig, auch in popmusikalischen Artikulationen: Sie mobilisiert Sehnsucht nach Unmittelbarkeit, Ursprünglichkeit und Authentizität, Gefühle, die in spätmodernen, technologisch durchdrungenen Gesellschaften besondere Resonanz finden. Prominent wird Wilderness in US-amerikanischen Folk-Produktionen ästhetisiert (Philipp 2023). Neil Youngs Werk durchzieht jahrzehntelang ein konsistenter Naturbezug, besonders pointiert 1992 in *Natural Beauty*. Der Song entfaltet eine schwebende Klanglandschaft zwischen Folk, Country und Rockidiomen und thematisiert, wie der Titel verspricht, Naturschönheit in ihrer Monumentalität („like a monument to nature“). Youngs hohe, falsetthafte Stimme, Harmonica, Pedal Steel und Banjo rahmen eine melancholische Zeitdiagnose: Das Verschwinden echter, unmittelbarer Naturerfahrungen, die Mediatisierung ruraler Tradition, die unbestimmte Sehnsucht nach Einfachheit. Wilderness wird zur nostalgischen, letztlich unzugänglichen Fiktion eines „Davor“ (Philipp 2023: 17–18).

Die norwegische Künstlerin AURORA aktualisiert in *The Seed* (2019) Wilderness im Register einer Post-Folktronica-Ästhetik. Ihr Song thematisiert die

zerstörerische Ausbeutung der Natur durch Menschen und mündet in der Warnung, dass ohne Respekt für die Erde auch das eigene Überleben gefährdet ist. Aurora's Refrain „You cannot eat money“ bedient sich bei einer populären Sentenz, deren Verbreitung über ökologische Bewegungen seit den frühen 1980er Jahren erfolgte (Zelko 2013: 100). Das Musikvideo verbindet Studiotanz, Sequenzen von Schulstreiks, emissionsstarken Industrieanlagen und schmelzenden Eisbergen zu einem aktivistischen Zeugnis der Klimaprotestkultur der Jahre 2019/20. Aurora's Körperbewegungen wirken unbändigt, impulsgetrieben und muten rituell an, ohne eine Zuordnung zu erlauben: Bewegungsformen, die der westliche Blick lange als „wild“ etikettierte und durch Aurora de-exotisiert werden. Wildnis wird performativ zum gleichermaßen fragilen wie transkulturell verbindenden Bezugspunkt.

In Taylor Swifts retro-ästhetischem Song *the lakes* (2020) gerät Wildnis zu einem geographisch wie literarisch codierten Sehnsuchtsraum: das Lake District der britischen Romantik wird zur Kulisse einer Flucht- und Reinigungsphantasie, in der Paarintimität und künstlerische Selbstvergewisserung zusammenfallen. Der Songtext handelt von dem Wunsch der Sprecherin, sich aus der lärmenden, oberflächlichen Welt des Ruhms in eine abgeschiedene, naturverbundene Landschaft zurückzuziehen, um dort Kreativität und inneren Frieden zu finden. Swift verknüpft Landschaftserfahrung mit poetologischen Referenzen („Windermere“, „words worth“ als phonetische Anspielung auf den englischen Dichter William Wordsworth) und aktualisiert die romantische Idee der Natur als Atelier des künstlerischen Genius. Taylor entwirft mit ihrem Song eine Art Gegenwelt zur digitalen Moderne: „Take me to the lakes“ ersehnt Rückzug, Läuterung und stille Produktivität. Zugleich arbeitet die Ästhetik mit Wilderness-Semantik sakralisierter Unberührtheit. Der beschriebene Ort, längst touristisch verwertetes Naturerbe, lässt soziale und ökologische Konflikte hinter einer elegischen Pastoral verschwinden, die das romantische Bild vom einsamen, naturbeseelten Subjekt reproduziert.

3. Nachhaltigkeitsfigurationen in der Popmusik: Erkenntnisse und weiterführende Impulse

Die Analyse verdeutlicht, wie Popmusik spezifische emotional-ästhetische Figurationen nutzt, um Vorstellungen von Nachhaltigkeit sinnlich erfahrbar zu machen. Die drei untersuchten Figurationen konstruieren jeweils distinkte, teils konkurrierende emotional communities, durch die spezifische affektive Weltbezüge zugänglich und nachvollziehbar werden. Die *Spaceship-Earth*-Figuration operiert mit der ikonischen Ästhetik der Erdfotografien der Raumfahrtmissionen und vermittelt ein Gefühl globaler Verbundenheit. Popmusikalische Beiträge dieser Kategorie inszenieren Demut, Verantwortung und Fürsorge für einen verletzlichen Planeten, allerdings oft in einer ambivalenten Ästhetik zwischen technizistischer Kontrolllogik und melancholischem Kontrollverlust.

Die Figuration von *Schuld und Scham* hingegen überetzt Umweltzerstörung in emotional-affektiv aufgeladene moralische Narrative, in denen kollektives menschliches Versagen verhandelt wird. Die Bandbreite der Affizierungsangebote reicht hier von Entsetzen und Ergriffenheit über Ohnmacht bis hin zu sakral codierten Erlösungshoffnungen. Jedoch bleibt die Frage nach konkreter Verantwortung meist vage, insbesondere mit Blick auf globale Verursachungs- und Leidensungleichheiten. Die dritte Figuration, *Wilderness*, idealisiert eine verlorene, unberührte Natur und verknüpft sie mit einer Ästhetik von Ursprung, Unschuld und kreativer Selbstvergewisserung. Die Sehnsucht nach Rückkehr scheitert jedoch an der Irreversibilität technischer und sozialer Modernisierung. *Wilderness* wird zur Projektionsfläche, die bestehende Konfliktlinien ästhetisch überdeckt, statt sie zu artikulieren.

	Spaceship Earth	Schuld und Scham	Wilderness
Imaginärer Kern	Erde als technisches System, das gesteuert werden muss	Mensch als Sünder:in gegenüber Natur/Schöpfung	Natur als ursprünglicher, unberührter, unschuldiger Raum
Emotionaler Kern	Demut, Fürsorge, Verbundenheit, Fragilität, Kontrollverlust, melancholische Sehnsucht	Entsetzen, Reue, Scham, Sehnsucht nach Vergebung, Lähmung	Sehnsucht, Nostalgie, Reinheit melancholischer Verlust
Narrative, visuelle und performative Darstellung	Mission, Drift, möglicher Absturz	Fall, Anklage, Bitte um Erbarmen, (verweigerte) Erlösung	Verlust des Ursprungs, unmögliche Rückkehr, Sehnsucht nach Authentizität und Verbundenheit
Subjektposition	Das steuernde und zugleich ohnmächtige Subjekt	Das schuldige, erlösungsbedürftige Subjekt	Das entfremdete Subjekt auf der Suche nach Heilung
Politische Ambivalenz	Gemeinschaftspathos vs. technokratischer Managerialismus	Mobilisierung durch moralischen Druck vs. Lähmung durch Überwältigung	Kapitalismuskritik vs. romantische Verklärung, die reale Konflikte ausblendet

Abb. 1: Übersicht zentraler Strukturmerkmale emotional-ästhetischer Nachhaltigkeitsfigurationen

Die Übersicht über die drei Figurationen verweist auf eine deutlich westlich geprägte emotionskulturelle Matrix: Spaceship Earth speist sich aus der technik- und zukunftsoptimistischen Raumfahrtbegeisterung der 1960er Jahre, deren planetare Ikonografie vor allem in westlichen Umweltbewegungen ökologisch-moralisch aufgeladen wurde; Schuld und Scham rekurrieren auf die Sündendiskurse der judeo-christlichen Tradition; die Wilderness-Figuration wiederum gründet in romantischen und konservativen Naturvorstellungen anglo-amerikanischer Prägung. Andere kulturelle Perspektiven wie indigene Modelle reziproker Mensch-Natur-Beziehungen, buddhistische Achtsamkeitsethiken oder afrikanische Ubuntu-Philosophien werden kaum sichtbar. Diese Begrenzung ist nicht nur geographisch, sondern auch emotionskulturell: Welche Gefühle gegenüber Natur, Zukunft oder Technologie in anderen kulturellen Kontexten als angemessen gelten, welche ästhetischen Mittel dort mit Umweltkrisen verknüpft werden, bleibt Gegenstand zukünftiger vergleichender Emotionsforschung, zu der dieser Beitrag einlädt. Unsere Analyse rekonstruiert die affektiv-ästhetische Selbstverständigung spätmoderner Industriegesellschaften, deren Sicht auf die ökologische Krise auch eine Krise ihrer emotional-affektiven Selbstdeutung ist.

Dies zeigt sich besonders in der zeitlichen Struktur der Figurationen. Spaceship Earth verknüpft nostalgische Erinnerungen an eine technikgläubige Fortschrittsmoderne mit der Erfahrung gegenwärtiger Kontrollverluste und ambivalenten Zukunftsprojektionen, die zwischen fatalistischer Resignation und manageriellem Reparaturwillen oszillieren. Die Schuld-Scham-Figuration formt die Vergangenheit zur moralisch überfrachteten Erzählung des Sündenfalls, ästhetisiert die Gegenwart als Moment der Rechenschaft und entwirft für die Zukunft entweder Erlösungshoffnungen oder resignative Umkehrgesten, die letztlich auf individuelle Selbstpositionierungen statt auf kollektive Handlungsmöglichkeiten verweisen. Die Wilderness-Figuration wiederum konstruiert eine ästhetisch verdichtete verlorene Ur-

sprungszeit, kontrastiert sie mit einer entfremdeten Gegenwart und evoziert Zukunftsszenarien zwischen Rückzug, Restauration und unerreichbarer Idylle. Gemeinsam ist allen drei Figurationen, dass sie starke Vergangenheits- und Gegenwartsaffekte erzeugen, die Zukunft jedoch primär als Verlust oder als vager Sehnsuchtsraum erscheint.

Die Figurationen erzeugen emotionale Atmosphären, die stärker um das Erleben des Individuums kreisen als um kollektives Handeln. Ihre dominanten Emotionen (Nostalgie, Melancholie, Reue, Sehnsucht, Demut) sind introspektiv, oft regressiv und selten energisierend. Sie ermöglichen es, Verlust zu betrauern, Schuld zu artikulieren oder Naturverbundenheit zu imaginieren, erzeugen aber nur begrenzt jene emotionalen Dynamiken, die in der sozialwissenschaftlichen Forschung als mobilisierend gelten, etwa Wut (Jasper 2018), Mitgefühl (Thomas et al. 2009) oder Hoffnung (Marej 2026). Das heißt: Die ästhetischen Figurationen entwerfen die ökologische Krise überwiegend als Stimmungskrise des Subjekts, nicht als Ausgangspunkt kollektiver Veränderung. Sie sind diagnostisch und reflexiv stark, mobilisatorisch jedoch ambivalent. Aus der Perspektive eines „ästhetischen Aktivismus“ (Tunali 2023) zeigt sich, dass viele der analysierten Beiträge ambivalente Zwischenräume eröffnen: Sie oszillieren zwischen künstlerischer Reflexion und impliziter Politisierung, übernehmen jedoch selten offen mobilisierende Funktionen. Im Sinne Rancières (2000) Konzepts der „politischen Ästhetik“ liegt ihre Wirksamkeit weniger in der direkten Einflussnahme als in der Verschiebung des Sinnlichen, also der Wahrnehmungsordnungen, durch die bestimmte Themen, Emotionen oder Akteur*innen überhaupt erst sichtbar und denkbar werden. In diesem Verständnis kann Popmusik auch ohne eindeutige Handlungsaufforderung affektive Räume öffnen, in denen neue Bedeutungszuschreibungen, Verantwortungsgefühle oder Zukunftsimaginationen entstehen. Ihre politische Wirkung liegt nicht im instrumentellen Mobilisieren, sondern in der subtilen Irritation und Refiguration bestehender Deutungsmuster.

Hier unterscheidet sich die vorliegende Analyse von Ansätzen, die Umweltmusik primär als „environmental melodrama“ analysieren. Melodrama, wie Brooks (1976: 5) es konzipiert, ist ein kultureller Modus, der darauf abzielt, die Welt „moralisch lesbar“ zu machen, durch klare Gut-Böse-Schemata, emotionale Übersteigerung und Pathos. Environmental melodrama setzt diese Struktur für ökologische Themen ein: Die Natur erscheint als unschuldiges Opfer, Industrie/Kapitalismus als Täter, Angehörige der Umweltbewegung als Retter*innen. Anker (2020) zeigt, wie Norwegen sich als „environmental pioneer“ inszenierte und dabei melodramatische Strategien nutzte, um politische Maßnahmen (z.B. Walfangverbote) durchzusetzen. Diese instrumentelle Ausrichtung, also Mobilisierung für konkrete Policies durch emotionale Vereinfachung, unterscheidet environmental melodrama von der hier untersuchten Popmusik. Während melodramatische Elemente (moralische Polarisierung, hyperbolische Bilder) durchaus in manchen Popsongs vorkommen, ordnen wir die analysierten Figurationen eher als ästhetische Resonanzräume ein, die komplexere und ambivalenter emotional-affektive Erfahrungen ermöglichen. Pop fungiert hier nicht als Kampagne (wie etwa NGO-Benefiz-Songs), sondern als kultureller Verhandlungsraum ökologischer Imaginationen, in dem Drama nicht primär Stilmittel zur Mobilisierung ist, sondern Ausdruck potentiell tatsächlich gefühlter Dramatik, die Künstler*innen ästhetisch artikulieren und die Rezipient*innen prozessieren können, ohne unmittelbar zu konkreten Handlungen aufgerufen zu werden. Besonders deutlich zeigt sich diese Deutung im Kontrast zu techno-optimistischen oder neokonservativen Popästhetiken, die messianisch aufgeladene Technologievisionen bedienen. Ein prägnantes Beispiel ist Alessandra Bashers *We thank you Elon Musk* (2025), das trotz der ambivalent-humoristischen Brechung einen Futurismus inszeniert, der Emotionen in eine technologische Heilsvorstellung überführt. In ähnlicher Weise instrumentalisieren vermehrt rechtsextreme Akteure Popmusik als „metapolitisches“ Medium (de Boise 2024). Solche Gegenästhe-

tiken verdeutlichen die konflikthafte Verfasstheit ästhetischer Zukunftsdisourse, in denen emotionale Formationen nicht nur sensibilisieren, sondern auch polarisieren können.

Eine Limitation der vorliegenden Untersuchung besteht darin, dass sie primär auf die Analyse popmusikalischer Artefakte fokussiert und die Ebene der konkreten Affizierung und Rezeption nicht empirisch einholt. Wie Hörer*innen tatsächlich emotional auf die identifizierten Figurationen reagieren, welche Aneignungspraktiken entstehen und ob sich die analysierten emotional-affektiven Potenziale auch realisieren, wäre Gegenstand weiterführender rezptionsanalytischer Forschung. Für die hier verfolgte Fragestellung, die Identifikation zentraler Figurationen als ästhetische Resonanzräume, ist jedoch eine artefaktzentrierte Analyse angemessen und notwendig, um zunächst die „Angebote“ popmusikalischer Nachhaltigkeitskommunikation zu verstehen.

Die Analyse, die sich auf westlich-anglophone Produktionen konzentriert und damit weder global noch genreübergreifend vollständig ist, verdeutlicht dennoch: Popmusik kann kollektive Emotionen und Atmosphären formen, politische Deutungen ästhetisieren und Narrative von Verantwortung und Gerechtigkeit verbreiten. Sie ist Spiegel und Medium zugleich – ein Raum, in dem nicht nur gesellschaftliche Diagnosen formuliert, sondern auch emotionale Brücken zwischen Ohnmacht und Handlungswillen geschlagen werden können. Popmusik gestaltet damit nicht nur Hörerfahrungen, sondern auch die ästhetische Auseinandersetzung mit den Fragen, die für die sozialökologische Transformation entscheidend sind.

Diskographie

- Alessandra Basher (2025): We Thank You Elon Musk.
Online: https://youtu.be/1kP_K5V3_Ug [Zugriff: 02.01.2026]
- AURORA (2019): The Seed. In: A Different Kind Of Human (Step 2). Decca 7757151.
- Billie Eilish (2019): All the good girls go to hell. In: When We All Fall Asleep, Where Do We Go? Interscope 00602577427756.
- Jamiroquai (1993): Emergency On Planet Earth. In: Emergency On Planet Earth. Sony Soho Square 474069 1.
- John Denver (1972): Rocky Mountain High. In: Rocky Mountain High. RCA Victor LSP-4731.
- Michael Jackson (1995): Earth Song. In: HIStory - Past, Present And Future - Book I. Epic EPC 474709 2.
- Neil Young (1992). Natural Beauty. In: Harvest Moon. Reprise 9362-45057-2.
- Gorillaz (2005): Every Planet We Reach Is Dead. In: Demon Days. Parlophone 072438738381 4.
- Marvin Gaye (1971): Mercy Mercy Me (The Ecology). What's Going On. Tamla Motown TS310.
- Peter Schilling (1982): Die Wüste lebt (Alarmsignal). In: Fehler im System. WEA 24.0026-1.
- Peter Schilling (1982): Major Tom (Völlig losgelöst). Fehler im System. WEA 24.0026-1.
- Taylor Swift (2020): The Lakes. In: Folklore. The Long Pond Studio Sessions. Republic 00602435034805.

Literatur

- Ahmed, S. (2004): The cultural politics of emotion. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Anker, P. (2020): The Power of the Periphery: How Norway Became an Environmental Pioneer for the World. Cambridge: Cambridge University Press.
- Appen, R./Klose, P. [Hrsg.] (2023): „All the Things You Are“ - Die materielle Kultur populärer Musik. Bielefeld: transcript.

- Baumann, F./Cutter S. L./Hamann R./Lahsen, M./McGowan, A./Ogunseitan O.A./O'Riordan, T./Richma, B. T./Kolmes S. (2024). Thank You for „Earthrise.“ In: Environment. Science and Policy for Sustainable Development 66. Jg., Heft 5: S. 3.
- Bens, J./Zenker, O. (2017): Gerechtigkeitsgefühle. Eine Einführung: In: Bens, J./Zenker, O. [Hrsg.]: Gerechtigkeitsgefühle: zur affektiven und emotionalen Legitimität von Normen. Bielefeld: transcript, S. 11–36.
- Berleant, A. (1992): Aesthetics of environment. Philadelphia: Temple University Press.
- Bippus, E. (2014): Affekt(de)regulierung durch Affizierung. In: FKW: Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, Heft 55: S. 16–25.
- Böhme, G. (2001): Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre. München: Fink.
- Böhme, G. (2007): Atmosphären wahrnehmen, Atmosphären gestalten, mit Atmosphären leben: Ein neues Konzept ästhetischer Bildung. In: Goetz, R./Graupner, S. [Hrsg.]: Atmosphäre(n). Interdisziplinäre Annäherungen an einen unscharfen Begriff. München: Kopaed, S. 31–44.
- Brady, E. (2003): Aesthetics of the Natural Environment. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Brand, U./Wissen, M. (2017): Imperiale Lebensweise. Zur Ausbeutung von Mensch und Natur im globalen Kapitalismus. München: oekom.
- Brooks, P. (1976): The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. New Haven: Yale University Press.
- Castoriadis, C. (1975/2009): Gesellschaft als imaginäre Institution: Entwurf einer politischen Philosophie. Berlin: Suhrkamp.
- Coffey, H. (2020): Flygskam: What is the flight-shaming environmental movement that's sweeping Europe? The anti-flying movement is growing. Online: <https://www.independent.co.uk/a8945196.html> [Zugriff: 02.01.2026].

- Cronon, W. (1996): The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature. In: ders. [Hrsg.]: *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*, New York: W.W. Norton, S. 69–90.
- Damasio, A. R.: (1996): The somatic marker hypothesis and the possible functions of the prefrontal cortex. In: *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B: Biological Sciences* 351, 1346: S. 1413–1420.
- de Boise, S. (2024): Musical metapolitics and the Alt-Right. *European Journal of Cultural Studies*, 28. Jg., Heft 3, S. 866–882.
- DeNora, T. (2003): *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Descola, P. (2005): Ecology and Cosmological Analysis: In: Surrallés, A./García Hierro, P. [Hrsg.]: *The land within: indigenous territory and the perception of the environment*. Copenhagen: IWGIA, S. 22–35.
- Diederichsen, D. (2007): Über Pop-Musik. Köln: Kiepenheuer&Witsch.
- Diefenbach, A./Zink, V. [Hrsg.] (2024): *Emotions- und Affektsoziologie. Eine Einführung*. Berlin: De Gruyter.
- Doehring, A. (2012): Probleme, Aufgaben und Ziele der Analyse populärer Musik: In: Helms, D./Phleps, T. [Hrsg.]: *Black Box Pop*. Bielefeld: transcript, S. 23–42.
- Döring, S. A. (2003): Explaining Action by Emotion. In: *The Philosophical Quarterly*, 53. Jg., Heft 211, S. 214–230.
- Ernst, C./Schröter, J. (2022): Radikale Imagination. Zum 100. Geburtstag von Cornelius Castoradis. In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 16. Jg., Heft 2: 11–17.
- Europäische Kommission (2022): Expertenbericht im Vorfeld der Weltkulturkonferenz MONDIACULT. Online: <https://data.europa.eu/doi/10.2766/90729> [Zugriff: 02.01.2026].
- Fisher, A. O./Idowu, S. A. (2023): Music as a Tool of Political Activism in Nigeria: A Case Study of Fela Anikulapo Kuti. In: *Eduvest*, 3. Jg., Heft 3: S. 535–543.
- Fredericks, S. E. (2021): Environmental guilt and shame: Signals of individual and collective responsibility and the need for ritual responses. Oxford: Oxford University Press.
- Feezell, J. T. (2017): It's not only rock and roll: the influence of music preferences on political attitudes. In: Onyebadi, U. [Hrsg.]: *Music as a Platform for Political Communication*. Pennsylvania: IGI-Global, S. 167–186.
- Frith, S. (1996): *Performing Rites: Evaluating Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Görgen, B./Wendt, B. (2015): Nachhaltigkeit als Fortschritt denken. Grundrisse einer soziologisch fundierten Nachhaltigkeitsforschung. In: *Soziologie und Nachhaltigkeit*, 1. Jg., Heft 1, S. 1–21.
- Goumegou, S./Thies, S. (2024): Figurations of the Precarious. Rethinking Studies on the Precarious in the Global South from a Subject-centred Perspective. In: Goumegou, S./Thies, S./Cebey, G. [Hrsg.]: *Handbook for Global South Studies on Subjectivities*. London: Routledge, S. 151–180.
- Guerra, P. (2019): The Song Is Still a ‘Weapon’: The Portuguese Identity in Times of Crises. In: *YOUNG*, 28. Jg., Heft 1, S. 14–31.
- Gugutzer, R. (2015): Public Viewing als sportiv gerahmtes kollektivleibliches Situationsritual. In: Gugutzer, R./Staack, M. [Hrsg.]: *Körper und Ritual*, Wiesbaden: Springer, 71–96.
- Hailey, K./Brasher, B./Kim, B. (2025): The Priming Effect of Music on Political Alignment. In: *Pepperdine Journal of Communication Research*, 13. Jg., Heft 1, Art. 6.
- Hardin, G. (1980): Lifeboat ethics: A Malthusian view: In: Vogeler, I./Souza, A.R. [Hrsg.]: *Dialectics of Third World development*. Montclair: Allanheld, S. 171–185.
- Hawn, H. (2013): Utilising Popular Music to Teach Introductory and General Education Political Science Classes. In: *European Political Sciences*, 12. Jg., Heft 5, S. 522–534.

- Hecken, T. [Hrsg.] (1997): Der Reiz des Trivialen: Künstler, Intellektuelle und die Popkultur. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Hecken, T./Kleiner, M. S. (2017). Einleitung. In: Hecken, T./Kleiner, M.S. [Hrsg.] Handbuch Popkultur. Stuttgart: Metzler, S. 1–14.
- Helms, D./Phleps, T. [Hrsg.] (2012): Black Box Pop: Analysen populärer Musik. Berlin: deGruyter.
- Hochschild, A. R. (1979): Emotion Work, Feeling Rules and Social Structure. In: American Journal of Sociology, 85. Jg., Heft 3, S. 551–575.
- Hoff, R. v. d./Korte, B. (2024): Affizierungsästhetiken. In: compendium heroicum. Online: <https://doi.org/10.6094/heroicum/aaed2.0.20240319> [Zugriff: 02.01.2026].
- Hübl, P. (2019): Die aufgeregte Gesellschaft: wie Emotionen unsere Moral prägen und die Polarisierung verstärken. München: Bertelsmann.
- Islam, M. S. (2024): Rethinking Climate Justice: Insights from Environmental Sociology. In: Climate 12. Jg., Art. 203.
- Jackson, M. (2009): This Is It. Sony Pictures.
- Jasper, J. M. (2018): The Emotions of Protest. Chicago: UCP.
- Jolaosho, O. (2019): Singing Politics: Freedom Songs and Collective Protest in Post-Apartheid South Africa. In: African Studies Review, 62. Jg., Heft 2, S. 6–29.
- Just, S. (2019): Musikanalyse als Mediendispositivanalyse: Perspektiven einer Neurorientierung für die Popmusikforschung. In: Appen, R./Dunkel, M. [Hrsg.]: (Dis-)Orienting Sounds: Machtkritische Perspektiven auf populäre Musik. Bielefeld: transcript, S. 187–210.
- Köhler, B. (2016): Raumschiff Erde: In: Bauriedl, S. [Hrsg.]: Wörterbuch Klimadebatte. Bielefeld: transcript, 245–251.
- Kureishi, H./Savage, J. [Hrsg.] (1995): The Faber Book of Pop. London: Faber&Faber.
- Leys, R. (2011): The Turn to Affect: A Critique. In: Critical Inquiry, Jg. 37, Heft 3, S. 434–472.
- Mallett, R. K./Melchiori, K. J./Strickroth, T. (2013): Self-Confrontation via a Carbon Footprint Cal- culator Increases Guilt and Support for a Pro-environmental Group: Ecopsychology, 5. Jg., Heft 1), S. 9–16.
- Mallett, R. K./Harrison, P. R./Melchiori, K. J. (2021): Guilt/Environmental Behavior: In: Maggino, F. [Hrsg.]: Encyclopedia of Quality of Life and Well-Being Research. Cham: Springer, S. 3962–3967.
- Marej, K. (2026): A landscape of hope for social transformation: mapping emotional resonance in times of crisis. In: Leal, W. [Hrsg.]: Sustainability and Spirituality: Building Ecologies of Hope. Cham Springer, i.E.
- Massumi, B. (2002): Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation. Durham: Duke University Press.
- Mertin, A. (2020): All the good girls go to hell: Die Enden der Religionskritik in der Popkultur: Loccumer Pelikan. In: Religionspädagogisches Magazin für Schule und Gemeinde, 3. Jg., S. 83–87.
- Mühlhoff, R. (2018): Immersive Macht: Affekttheorie nach Spinoza und Foucault. Frankfurt am Main: Campus.
- Neckel, S./Bessedovsky, N./Boddenberg, M./Hasenfratz, M./Pritz, S.M./Wiegand, T. [Hrsg.] (2018): Die Gesellschaft der Nachhaltigkeit. Umrisse eines Forschungsprogramms. Bielefeld: transcript.
- Neckel, S./Pritz, S. M. (2019): Emotion aus kultursoziologischer Perspektive. In: Moebius, S./Nungesser, F./Scherke, K. [Hrsg.]: Handbuch Kulturosoziologie, Bd.2: Theorien - Methoden - Felder. Wiesbaden: Springer, S. 305–318.
- Nelson, M. P./Callicott, J. B. [Hrsg.] (1998): The great new wilderness debate. Athen: University of Georgia Press.
- Ott, M. (2010): Affizierung. Zu einer ästhetisch-epistemischen Figur. München: et+k.
- Ott, M. (2013): Primärmedium: Affizierung. In: Möller, J.-H./Sternagel, J./Hippler, Lenore [Hrsg.]: Paradoxalität des MediaLEN. Leiden: Brill, S. 107–115.

- Petras, O. (2014): Wie Popmusik bedeutet. Eine synchrone Beschreibung popmusikalischer Zeichenverwendung. Bielefeld: transcript.
- Philipp, T. (2019): Popmusikforschung: In: Zemanek, E./Kluwick, U. [Hrsg.]: Nachhaltigkeit interdisziplinär: Konzepte, Diskurse, Praktiken. Köln: Böhlau, S. 330–346. Online: <https://doi.org/10.14279/depositonce-23595> [Zugriff: 02.01.2026].
- Philipp, T. (2022): Spaceship Earth and its Soundscapes: Latency Problems of International Ecological Conflicts in Pop Music. In: Flath, B./Jacke, C./Troike, M. [Hrsg.]: Transformational POP. Transitions, Breaks, and Crises in Popular Music (Studies). Berlin: IASPM, S. 117–134. Online: <https://doi.org/10.14279/depositonce-23843> [Zugriff: 02.01.2026].
- Philipp, T. (2023): Simply Longing for Wilderness: Fictions of Nature Preservation in Western Pop Music. In: Todas as Artes. Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura, 6. Jg., Heft 1, S. 12–25.
- Philipp, T. (2024a): Klangwelten der Klimakommunikation: Popmusik im Zeichen ökologischer Krisen. In: Vorgänge. Zeitschrift für Bürgerrechte und Gesellschaftspolitik, 63. Jg. Heft 1-2, S. 177–189. Online: <https://doi.org/10.14279/depositonce-23764> [Zugriff: 02.01.2026]
- Philipp, T. (2024b): Lernen aus der Latenz. Popmusik als Resonanzraum ökologischer Konflikte. In: Diskussion Musikpädagogik, Heft 102, S. 11–18. Online: <https://doi.org/10.14279/depositonce-23912> [Zugriff: 02.01.2026].
- Philipp, T. (2024c): Mütterlichkeit als Ökotop: Zukunftskonstruktionen der Umweltbewegungen und ihre popmusikalische Verarbeitung. In: Leviathan, 52. Jg., Heft 3, S. 400–420. Online: <https://doi.org/10.14279/depositonce-23782> [Zugriff: 02.01.2026]
- Philipp, T. (2024d): Sounds of Remembered Nature: Narrating Environmental Change Through Pop Music: In: Dinis, F. [Hrsg.]: Performativity and the Representation of Memory: Resignification, Appropriation, and Embodiment. Hershey: IGI Global, S. 274–289. Online: <https://doi.org/10.14279/depositonce-21247> [Zugriff: 02.01.2026].
- Philipp, T. (2025): Musicking Green Alarm: Prophecies of environmental catastrophism in pop and rock music: In: IASPM Journal, 15. Jg., Heft 1, S. 26–39. Online: [http://doi.org/10.5429/2079.387\(2025\)v15i1.3en](http://doi.org/10.5429/2079.387(2025)v15i1.3en) [Zugriff: 02.01.2026].
- Radkau, J. (2011): Die Ära der Ökologie: Eine Weltgeschichte. München: Beck.
- Rancière, J. (2000/2009): Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst. Berlin: b-books.
- Ritz, D. (1991): Divided Soul: The Life of Marvin Gaye. Cambridge: DaCapo.
- Rosaldo, M. (1984): Toward and Anthropology of Self and Feeling: In: Shweder, R. A./LeVine, R. A. [Hrsg.]: Culture theory: essays on mind, self, and emotion. Cambridge: Cambridge University Press, S. 137–149.
- Rosenwein, B. H. (2003): Even the Devil (Sometimes) has Feelings: Emotional Communities in the Early Middle Ages. In: The Haskins Society Journal: Studies in Medieval History XIV, S. 1–14.
- Rösing, H. (2005): ‘Populäre Musik’ - Was meint das? In: Rösing, H./Barber-Kersovan, A./Lothwesen, K./Phleps, T. [Hrsg.]: Das klingt so schön hässlich: Gedanken zum Bezugssystem Musik. Bielefeld: transcript, S. 125–138.
- Röttger-Rössler, B./Markowitsch, H. J. [Hrsg.] (2009): Emotions as bio-cultural processes. New York: Springer.
- Roy, W. G. (2002): Aesthetic Identity, Race, and American Folk Music. In: Qualitative Sociology, 25. Jg., Heft 3, S. 413–437.
- Sands, P./Peel, J./Fabra Aguilar, A./Mackenzie, R. (2018): Principles of international environmental law. Cambridge: Cambridge University Press.
- Scherke, K. (2024): Emotionssoziologie. Bielefeld: transcript.
- Schmitt-Weidmann, K. (2021): Der Körper als Ver-

- mittler zwischen Musik und (all)täglicher Lebenswelt. Distanzauslotungen am Beispiel ausgewählter Werke der Neuen Musik. Bielefeld: transcript.
- Schwartz, S. E. O./Benoit, L./Clayton, S./Parnes, N./Swenson, L./Lowe, S. (2023): Climate change anxiety and mental health: Environmental activism as buffer. In: *Current Psychology*, 42. Jg., Heft 20, S. 16708–16721.
- Seel, M. (2003): Ästhetik des Erscheinens. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Seyfert, R. (2011). Atmosphären – Transmissionen – Interaktionen: Zu einer Theorie sozialer Affekte. In: *Soziale Systeme*, 17. Jg., Heft 1, S. 73–96.
- Slaby, J. (2011). Affektive Intentionalität – Hintergrundgefühle, Möglichkeitsräume, Handlungsorientierung. In: Slaby, J./Stephan, A./Henrik, W. [Hrsg.]: Affektive Intentionalität. Beiträge zur weiterschließenden Funktion der menschlichen Gefühle, Paderborn: Mentis, S. 23–48.
- Stöckmann, E. (2009): Anthropologische Ästhetik: Philosophie, Psychologie und ästhetische Theorie der Emotionen im Diskurs der Aufklärung. Tübingen: M. Niemeyer.
- Tappolet, C. (2016): Emotions, values, and agency. Oxford: Oxford University Press.
- Thomas, E./McGarty, C./Mavor, K. (2009). Transforming “Apathy into Movement”: The Role of Prosocial Emotions in Motivating Action for Social Change. *Personality and Social Psychology Review*, 13. Jg., Heft 4, S. 310–333.
- Tunali, T. (2023): Aesthetic Activism and the Carnavalesque. *Urban Social Movements*. In: *Street Art & Urban Creativity*, 9. Jg., Heft 3, S. 24–38.
- Unzicker, K. (2022): Erschöpfte Gesellschaft: Auswirkungen von 24 Monate Pandemie auf den gesellschaftlichen Zusammenhalt. Umfrage Februar 2022. Gütersloh: Bertelsmann Stiftung.
- Wagner, B. [Hrsg.] (2001): Tutzinger Manifest. Online: https://www.bne-brandenburg.de/materialien/2001_tutzinger_manifest.pdf [Zugriff: 02.01.2026].
- Ward, B. (1966): *Spaceship earth*. New York: Columbia University Press.
- Ward, B./Dubos, R. J. (1972): *Only one earth: The care and maintenance of a small planet*. New York: Norton.
- Wetherell, M. (2012): *Affect and Emotion. A New Social Science Understanding*. London: Sage.
- White, L. Jr. (1967): The Historical Roots of Our Ecologic Crisis. In: *Science*, 155. Jg., Heft 3767, S. 1203–1207.
- Wicke, P. (2003): Popmusik in der Analyse. In: *Acta musicologica*, 75. Jg., Heft 1, S. 107–126.
- Zelko, F. S. (2013): Warriors of the Rainbow: The Birth of an Environmental Mythology. Online: <https://doi.org/10.5282/RCC/5625> [Zugriff: 02.01.2026].

Autor*innen:

Katarina Marej beschäftigt sich mit der Frage, wie gesellschaftlicher Zusammenhalt als demokratisches und sozial nachhaltiges Projekt konzipiert werden kann. In ihrer Dissertation entwickelte sie hierzu eigenständige theoretische und methodologische Zugänge, die gemeinsame Referenzpunkte für interdisziplinäre Forschung und Praxis eröffnen. Ihre aktuelle Forschung bewegt sich im Feld politischer Kultur an der Schnittstelle von Politik- und Kulturwissenschaft sowie Soziologie. Sie untersucht politische Gefühle und Narrative sowie die Rolle von Ideologie in Bildungs- und Wissensprozessen. Damit verbunden sind Fragen zur gesellschaftlichen Rolle von Wissenschaft, zu transformativer und reflexiver Wissensproduktion und zur Pluralisierung von Wissensbeständen als Voraussetzung für nachhaltige Zukunftsgestaltung. Ihre Perspektive ist geprägt von Cultural Studies, feministischer und postkolonialer Theorie sowie semiotischen Ansätzen.

katarina.marej@uni-leipzig.de

Thorsten Philipp ist Privatdozent für Kommunikationswissenschaft mit Schwerpunkt Politische Kommunikation an der TU Berlin. Sein didaktisches Engagement gilt der strategischen Förderung fächer- und institutionenübergreifender Lehrprojekte am Kreuzpunkt von Universität, Wirtschaft, Kultur, Politik und Zivilgesellschaft. In seiner Forschung erschließt er Popmusik als Resonanzraum ökologischer Krisen.

thorsten.philipp@tu-berlin.de

Impressum

Soziologie und Nachhaltigkeit
Beiträge zur sozial-ökologischen Transformationsforschung

ISSN 2364-1282

Heft 1/2026, 12. Jahrgang, DOI: 10.17879/sun-2026-9298

Eingereicht 15.08.2025 – Peer-Review 04.11.2025 – Überarbeitet 09.12.2025 – Akzeptiert 19.12.2025

Lizenz CC-BY 4.0 (www.creativecommons.org/licenses/by/4.0)

Herausgeber*innen: Matthias Grundmann, Anna Henkel, Melanie Jaeger-Erben, Bernd Sommer, Björn Wendt

Redaktion: Niklas Haarbusch, Andreas Huber, Jakob Kreß, Carsten Ohlrogge, Marcel Sebastian

Layout/Satz: Samanta Kaczykowski

Anschrift: Universität Münster, Institut für Soziologie
Scharnhorststraße 121, 48151 Münster
Telefon: (0251) 83-25440
E-Mail: sun.redaktion@uni-muenster.de
Website: www.sun-journal.org

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) - Projektnummer 490954504