



PROTEST UND VERGNÜGEN

Musik in der Friedensbewegung
der 1980er Jahre

PHILIPP BAUR

Impressum

© Philipp Baur, 2023



Dieses Werk ist – mit Ausnahme des Titelbildes – lizenziert unter einer [Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Titelbild: Udo Lindenberg während der Abschlusskundgebung auf der Bühne. Rund 150.000 Menschen protestierten am 11.10.1986 in Hasselbach im Hünsrück gegen die geplante Stationierung von Atomraketen. © picture-alliance / Kai-Uwe Waerner

Empfohlene Zitierweise: Baur, Philipp, Protest und Vergnügen. Musik in der Friedensbewegung der 1980er Jahre, Diss. Mannheim 2023. URL: <https://madoc.bib.uni-mannheim.de/64551/>.

URN: urn:nbn:de:bsz:180-madoc-645513

Zugl.: Mannheim, Univ., Diss, 2023

Erstgutachter: Prof. Dr. Philipp Gassert

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Reinhild Kreis

Gestaltung Titelblatt: Martin Högvall, Uppsala

Lektorat: Dr. Manfred Ecker, Oberhausen

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://www.dnb.de> abrufbar.

All we are saying, is give peace a chance

“Give Peace a Chance”

John Lennon / Plastic Ono Band, 1969

Peace on earth, peace on earth

If we all sang together

There'd be peace on earth

“Peace on Earth (The September 11th Song)”

Jack Holmes / Harry Belafonte, 1982

Please don't put your life in the hands

Of a rock 'n' roll band

Who'll throw it all away

I'm gonna start a revolution from my bed

'Cause you said the brains I had went to my head

“Don't Look Back in Anger”

Noel Gallagher / Oasis, 1995

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	9
1.1 Zum Thema	9
1.2 Forschungsperspektiven	16
1.3 Methodik, Quellen und Aufbau.....	30
1.4 Musik im Dienst von Krieg und Frieden	41
1.5 Populärkultur, Protest und Politik.....	46
2 „Volksfeste für den Frieden“: Livemusik und die Eventisierung der Großveranstaltungen der Friedensbewegung (1981–1986)	51
2.1 10. Oktober 1981, Hofgarten Bonn: Das Treffen der Generationen	52
2.1.1 Konzept und Musikprogramm	52
2.1.2 Liveness und Performanz	54
2.1.3 Erlebnis und Ausstrahlung	64
2.2 10. Juni 1982, Bonn: Das Woodstock am Rhein.....	66
2.2.1 Konzept und Musikprogramm	66
2.2.2 Rauschhafte Vergemeinschaftung	71
2.2.3 Friedensbewegung als Szene	76
2.3 Oktober 1983: „Heißer Herbst“ und „Volksversammlungen“	82
2.3.1 Großveranstaltungen oder Protest vor Ort?.....	82
2.3.2 Friedensbewegung als Kulturmanager	84
2.3.3 22. Oktober 1983: Höhepunkt der Bonner „Volksfeste“	89
2.4 11. Oktober 1986, Hasselbach: Friedensfestival als <i>direct action</i>	92
Zwischenfazit Kapitel 2	96
3 Soundtrack der Proteste: Musikalischer Kanon und Protestpraxis der Friedensbewegung	97
3.1 Liederbücher für den Frieden: Was singt die Friedensbewegung?	98
3.1.1 Friedensliederbücher der Nachrüstungsdebatte: Korpus und Überblick.....	98
3.1.2 Intention und Handlungsanweisungen	102
3.1.3 Quellen und Bezugspunkte	105
3.1.4 Traditionsbildung und historische Selbstverortung.....	107

3.1.5	Übersetzungen und internationale Vernetzung	112
3.1.6	Umdichtungen und Aneignungen	115
3.2	Musikalische Protestpraktiken: Warum singt die Friedensbewegung?	119
3.2.1	Selbst singen, musizieren und komponieren	120
3.2.2	Im Bus zur Demo	124
3.2.3	Auf dem Friedensmarsch	125
3.2.4	Im Friedenscamp	129
3.2.5	Vor dem Kasernentor	133
	Zwischenfazit Kapitel 3	136
4	Musikmarkt für den Frieden: Protestbewegung und Musikgeschäft zwischen Ablehnung und Symbiose	137
4.1	Friedensplatten: Kompilationen und Marktstrategie von Plattenfirmen	139
4.1.1	Sampler und Best-of-Kompilationen	140
4.1.2	Benefiz- und Solidaritätskompilationen	143
4.1.3	Plattenfirmen und die Glaubwürdigkeit in Friedensfragen	151
4.2	Pop für den Frieden: Hits und Kritik	155
4.2.1	Analyse der Musikmarkt-Bestseller 1980–84	155
4.2.2	Panik-Rocker gegen Schlager-Fuzzis: Frieden und Politik in der Popkultur	160
4.2.3	NDW gegen Friedensbewegung: SPEX und die Entstehung der Pop-Intellektuellen	164
4.2.4	Die Rückkehr der „Liedermacher“	169
4.3	Ein Label für die Friedensbewegung: EMI Musikant	171
4.3.1	Diether Dehm/Lerryn: Vom Liedermacher zum Musikunternehmer	171
4.3.2	„Zum Mut und Mit-machen“: Programm und Mission	176
4.3.3	„Sonne statt Reagan“: Zur Entstehung eines Protestliedes	184
	Zwischenfazit Kapitel 4	188
5	„Künstler für den Frieden“: Organisation und Programmatik eines Trends	189
5.1	Initiativen im Überblick: BRD, USA, Schweden, Österreich	190
5.2	Hinter der Bühne: Koordination und Netzwerke	195
5.2.1	Kooperationsformen	195
5.2.2	Kulturmanager*innen	212
5.3	Auf der Bühne: Konzepte und ästhetische Praktiken	219
5.3.1	Revue-Konzerte 1981–83	219
5.3.2	Open-Air-Festivals 1982/83	224

5.4	Wendejahr 1984: Neuorganisation der Bewegung.....	236
	Zwischenfazit Kapitel 5	244
6	„Peace on Earth“: Performers and Artists for Nuclear Disarmament (PAND) und die internationale Vernetzung von „Künstler für den Frieden“	246
6.1	„PAND USA“: Entstehung 1982 und Aktionen	247
6.2	„PAND International“: Gründung 1983.....	250
6.3	Das Leningrad-Atlanta-Project 1984.....	258
6.4	„PAND International“: Entwicklung 1985–1990	263
	Zwischenfazit Kapitel 6	266
7	Warum 1982/83? Fazit und Ausblick	268
8	Quellen und Literatur.....	275
8.1	Archivalische Quellen.....	275
8.1.1	Öffentliche Archive	275
8.1.2	Private Archive	276
8.2	Veröffentlichte Quellen und Darstellungen.....	276
8.2.1	Zeitschriften	276
8.2.2	Audiovisuelle Quellen	277
8.2.3	Gedruckte Quellen	281
8.2.4	Liederbücher	282
8.2.5	(Auto-)Biografien	283
8.3	Interviews und Hintergrundgespräche	283
8.4	Forschungsliteratur	284
	Danksagung.....	304

1 Einleitung

1.1 Zum Thema

Im Frühjahr 1982 war das Wort „Frieden“ in aller Munde. Am 10. Juni versammelten sich mehrere Hunderttausend Demonstrant*innen in der Hauptstadt Bonn, um gegen die geplante Aufrüstung der Streitkräfte von NATO und Warschauer Pakt mit einer neuen Generation nuklearer Mittelstreckenraketen zu protestieren. Anlass war der Besuch von US-Präsidenten Ronald Reagan zu einem NATO-Gipfeltreffen. Bundeskanzler Helmut Schmidt empfing Reagan mit militärischen Ehren, Musik und einem Staatsakt im Bundestag. Kaum zwei Kilometer südlich, in den Grünanlagen der Rheinaue und damit fast in Hörreichweite, hieß auch die Friedensbewegung den US-Präsidenten mit einem Lied willkommen. Unterstützt von der Rock-Band *BAP* und Joseph Beuys als Vorsänger schallte es Richtung Regierungsviertel: „Wir wollen: Sonne statt Reagan / Ohne Rüstung leben! / Ob West / Ob Ost / Auf Raketen muß Rost!“

Der 10. Juni 1982 war ein Tag der Gegensätze. Ungeachtet aller politischen Diskussionen um den NATO-Doppelschluss von 1979 und die Pläne für eine Stationierung neuer Pershing II- und Cruise-Missile-Raketensysteme in der Bundesrepublik zelebrierte der Staatsakt im Bundestag die Bindung der Bundesrepublik an das westliche Verteidigungsbündnis. Diese Bündnistreue wurde jedoch Anfang der 1980er Jahre gesellschaftlich kontrovers verhandelt. Wie kaum ein politischer Konflikt zuvor mobilisierte die Nachrüstungsdebatte die Menschen, auf die Straße zu gehen und lautstark zu protestieren. „Aufstehn! Für den Frieden“ war das Motto der Großveranstaltung der Friedensbewegung, die sich für ein atomwaffenfreies Europa, aber auch für Frieden im Sinne sozialer und wirtschaftlicher Gerechtigkeit und die Wahrung internationale Menschen- und Bürgerrechte aussprach.¹ Der 10. Juni offenbarte nicht nur sicherheitspolitische, sondern auch ästhetische und kulturelle Differenzen. Der damals 30-jährige Günter Bannas, politischer Reporter der FAZ in Bonn, beschrieb in einer Reportage das Flair der Protestveranstaltung:

Das Festival in Bonn war keine Demonstration im herkömmlichen Sinne, kein Umzug, eher ein überdimensioniertes Sommerfest, geprägt von fliegenden Händlern, darunter viele alternativ-biologische. Sie verwandelten den rechtsrheinischen Teil der Bonner Rheinaue in einen Flohmarkt. Tausende lagerten über die Nacht dort. Pfadfinderstimmung kam auf, sich selbst zu helfen war nötig. War der Wunsch, solches zu tun, das bestimmende Motiv, nach Bonn zu reisen? Jugendliche zumal lagerten um die Bühnen, um die überdimensionierten Lautsprecheranlagen, wie man sie von den Rockfestivals der ausgehenden sechziger Jahre

¹ Siehe den Aufruf zur Veranstaltung, in: Koordinierungsausschuß der Friedensorganisationen (Hg.), *Aufstehn! Für den Frieden*, Bornheim-Merten 1982, S. 12.

*kennt. Bald schon ertönt dort die Musik, hart, laut, begleitet von wiegenden Bewegungen, kostenlos und modern.*²

Banners skizzierte die Atmosphäre mehr als ausgelassenes Jugendkultur-Festival denn als politische Kundgebung. Auch weitere Presseberichte sprachen von einem „Fest des Friedens“ (Frankfurter Rundschau), „Flower-Demo am Rhein“ (Die Zeit), „Woodstock am Rhein“ und „Volksfest und Happening“ (Westfälische Rundschau).³ Allem Anschein nach war die Protestveranstaltung nicht nur von dem Redner*innen-Programm geprägt. Vielmehr überwog die Stimmung eines Sommerfests und Musikfestivals mit der österreichischen Band *Schmetterlinge*, Klaus Lage, Isabel Parra, *BAP* und Joseph Beuys und anderen als Kulturprogramm.

Die Forschung hat eine Vielzahl an Gründen und Motivationsfaktoren analysiert, warum Menschen sich entscheiden, an Protestveranstaltungen teilzunehmen. Öffentlicher Protest macht politischen Dissens sichtbar und hörbar und ist eine Form der politischen Kommunikation. Demonstrationen verorten sich dabei in Bezug zu vorangegangenen und benachbarten Bewegungen und stiften somit Sinn und Identität. Protest ist oft eine Gruppenerfahrung und schmiedet Menschen zu emotionalen Gemeinschaften zusammen, ohne die die Investition von Zeit und Energie schwererfallen würde. Protest bietet symbolische und kulturelle Teilhabe an. In jedem Fall ist es fast immer ein ernster, problembelasteter Anlass, der die Menschen zum Protestieren bewegt.⁴

Der 10. Juni 1982 steht paradigmatisch dafür, dass Protest auch positive Formen der emotionalen Vergemeinschaftung anbieten kann. Während die Friedensbewegung von ihren politischen Gegenspieler*innen oft als irrationale Angstbewegung charakterisiert wurde und Angst als ambivalente Subjektivierungs- und Mobilisierungsstrategie in der Tat eine nachweisbare Rolle gespielt hat, bedürfen diese zeitgenössischen und geschichtswissenschaftlichen Erklärungsansätze

² Wer hat teilgenommen an der Demonstration in Bonn?, in: Frankfurter Rundschau, 12.06.1982.

³ Bunte Ballons schwebten über den Rheinauen, in: Frankfurter Rundschau, 11.06.1982; Flower-Demo am Rhein, in: Die Zeit, 18.06.1982; Demonstration des Friedens, in: Westfälische Rundschau, 12.06.1982.

⁴ Für einen Überblick zu Gründen für eine Teilnahme an Protesten, siehe: Philipp Gassert, *Bewegte Gesellschaft. Deutsche Protestgeschichte seit 1945*, Bonn 2019, S. 14–22. Zur grundlegenden Bewegungsforschung, siehe auch: Kay Uwe Hellmann, *Systemtheorie und Neue Soziale Bewegungen. Identitätsprobleme in der Risikogesellschaft*, Wiesbaden 1996; Thomas Balistier, *Straßenprotest. Formen oppositioneller Politik in der Bundesrepublik Deutschland*, Münster 1996; Dieter Rucht (Hg.), *Protest in der Bundesrepublik. Strukturen und Entwicklungen*, Frankfurt a. M. 2001; Richard Tilly, *Social Movements 1768–2004*, London 2004; Matthias Reiss (Hg.), *The Street as Stage. Protest Marches and Public Rallies since the Nineteenth Century*, Oxford 2007; Florian Kessler, *Mut Bürger. Die Kunst des neuen Demonstrierens*, Berlin 2013.

einer Erweiterung der Perspektive.⁵ Ebenso wichtig für den Erfolg der Proteste waren das Vergnügen der Protestierenden. Die Demonstrationen waren – im O-Ton der Zeit – „Volksfeste für den Frieden.“ Das bestimmende Gefühl vieler Veranstaltungen war Ausgelassenheit und Lebensfreude, nicht Angst vor dem Atomtod. Die Friedensbewegung kommunizierte ein bewusst lebensbejahendes Kontrastprogramm zur Logik der gegenseitigen nuklearen Abschreckung. Durch ihr Kultur- und Musikprogramm und eine positive wie weitestgehend gewaltfreie Atmosphäre ermöglichte sie eine breite Partizipation der Bevölkerung, die mitverantwortlich für die Massenmobilisierung war. Unterhaltung und Protest, Spaß und politische Haltung in Friedensfragen waren keine Gegensätze, sondern standen in einem produktiven Austausch. Die Verschränkung von Protest *und* Vergnügen – so die grundlegende These dieser Arbeit – war eines der zentralen Merkmale der Protestkultur der Friedensbewegung und markiert einen bedeutenden Kulturwandel, der in der Nachrüstungsdebatte evident wird.

Der Appell nach Frieden erreichte die Menschen im Frühjahr 1982 auch von einer anderen Art von Friedensfest. Am 24. April betrat die 17-jährige Sängerin *Nicole* die Bühne des Grand Prix Eurovision de la Chanson im englischen Harrogate. Am 20. März hatte sie den deutschen Vorentscheid in München mit deutlichem Vorsprung gewonnen. Produziert von Robert Jung und Ralph Siegel griff ihr Beitrag zum Lied-Wettbewerb *das* Thema des Frühlings 1982 auf. In einem adretten, dunkelblauen Kleid mit weißen Punkten und Spitzenkragen und mit weiß-lackierter Gitarre in der Hand, richtete *Nicole* ihren Appell nach „Ein bisschen Frieden“ an das internationale Publikum. Das perfekt zur politischen Großwetterlage komponierte Lied und die Inszenierung als „Friedensengel“ brachten *Nicole* den überlegenen Sieg mit 161 Punkten. Eher unbekannt ist, dass ein weiterer Beitrag des Abends sich sehr viel expliziter als *Nicole* mit der nuklearen Bedrohung auseinandersetzte. Das Lied „Nuku pommiin“ – zu Deutsch „Schlaf auf der Bombe“ – des finnischen Sängers *Kojo* war ein satirischer Kommentar auf die Aussichtslosigkeit, einen atomaren Weltkrieg zu überleben. Von Publikum und Jury wurde der Beitrag mit 0 Punkten auf den letzten Platz verwiesen. Der Zeitgeist verlangte nach Schlager-Ästhetik, nicht ironischem Spott.⁶

„Ein bisschen Frieden“ wurde zu einem der Schlager-Hits des Jahres 1982. Das Lied wurde in sieben weitere Sprachen übersetzt und kletterte in 8 Ländern (BRD, Österreich, Schweiz, Vereinigtes

⁵ Marianne Zepp, Ratio der Angst. Die intellektuellen Grundlagen der Friedensbewegung, in: „Entrüstet Euch!“, S. 135–150; Susanne Schregel, Konjunktur der Angst. „Politik der Subjektivität“ und »neue Friedensbewegung«, in: Bernd Greiner, Christian Th. Müller und Dierk Walter (Hg.), Angst im Kalten Krieg, Hamburg 2009, S. 495–520.

⁶ Jan Feddersen, Ein Lied kann eine Brücke sein. Die deutsche und internationale Geschichte des Grand Prix Eurovision, Hamburg 2002, S. 188–199; Philipp Gassert, Die Vermarktung des Zeitgeistes: Nicoles „Ein bisschen Frieden“ (1982) als akustisches und visuelles Dokument, Zeithistorische Forschungen 9 (2012), S. 168–174.

Königreich, Norwegen, Schweden, Niederlande, Belgien) bis auf Platz 1 der Hitparaden. Aufseiten der Friedensbewegung wurde das Lied als eskapistische Verharmlosung einer sehr realen Bedrohung aufgefasst. Als musikalische Antwort erschien daher prompt die Sampler-LP mit dem Titel *Ein bisschen mehr Frieden* (Pläne Verlag). Darauf vertreten war das *Who is Who* der linken Liedermacher- und Polit-Rock-Szene: *Zupfgeigenhansel*, Hannes Wader, Jürgen Slopianka, *Liederjan*, Sigi Maron, Dieter Süverkrüp, Jasmine Bonnin, Andi Brauer, *Druckknöpfe*, *Delta Blues Band*, *Lok Kreuzberg* und *Antropos*. Mit deutlichen Worten kritisierten die Lieder die geplante Aufrüstung und riefen die Hörer zum Protestieren auf. Noch einmal drastischer fiel der Antwortsong der Neuen Deutschen Welle aus: „Ein bisschen Krieg“ forderte die Band *DAF* (*Deutsch Amerikanische Freundschaft*) in ostentativer Negation von *Nicoles* Lied und der gesellschaftlichen Stimmungslage: „Wir wollen in den Krieg / So dreckig wie noch nie / Ein Krieg, so dreckig wie noch nie / Ein bisschen Krieg, ein bisschen Krieg.“

Das Spektrum der musikalischen Verarbeitung der Friedensthematik reichte vom Schlager und Hitparaden über Liedermacher und Rock bis hin zur Avantgarde des Elektropunks und der Neuen Deutschen Welle. Bereits 1981 fragte Udo Lindenberg im Duett mit Pascal Kravetz „Wozu sind Kriege da?“. Peter Maffay artikulierte 1982 auf seinem Album *Ich will leben* mit der Single-Auskopplung „Eiszeit“ seine Angst vor dem Weltuntergang. Die Band *Alphaville* rief 1984 in „Forever Young“ zum hedonistischen Totentanz auf: „Let’s dance in style, let’s dance for a while / Heaven can wait we’re only watching the skies / Hoping for the best, but expecting the worst / Are you gonna drop the bomb or not?“ Neben dezidierten Opferperspektiven wurde die Thematik von Bands auch ironisch gebrochen, etwa wenn *Geier Sturzflug* 1983 aufriefen: „Besuchen sie Europa, solange es noch steht“. In manchen Liedern war die nukleare Bedrohung hinter der Ästhetik eingängiger Tanzmusik verborgen, etwa in dem spanischsprachigen Lied „Vamos a la playa“ der Italo Disco Band *Righeira* von 1984, das Party- und Strandstimmung vortäuscht, in Wahrheit aber von atomarer Verstrahlung der Umwelt handelt. Übersetzt ins Deutsche singen *Righeira*: „Wir gehen an den Strand / die Bombe

ist explodiert / die radioaktiven Strahlen rösten / und werden vom Blau abgetönt.“ Das erfolgreichste deutsche Atomkriegslied ist *Nenas* internationaler Hit „99 Luftballons“ von 1983.⁷

Dass Krieg und Frieden in der Popmusik der 1980er Jahre reflektiert wurden, ist zunächst nichts Ungewöhnliches. Auch die vorangegangenen Krisenphasen des Kalten Kriegs waren von Wellen der populärkulturellen Verarbeitungen in der Musik, Film und Literatur begleitet worden. Ernstfall-Romane wie „Die Kinder von Schwedenborn“ von Gudrun Pausewang oder Endzeitfilme wie „The Day After“ erregten 1983 viel Aufsehen.⁸ Der Blick auf die *longue durée* des Atomzeitalters zeigt, dass die Dialektik von nuklearen Zukunftsängsten und Fortschrittsoptimismus, Schöpfung und Vernichtung in der Kultur des 20. Jahrhunderts intensiv verarbeitet wurde.⁹ Die Hitparaden der Popmusik spiegelten die Entwicklung der Krisen- und Entspannungsphasen des Kalten Krieges. Popmusik ist in diesem Sinne ein Seismograf für politische und gesellschaftliche Entwicklungen, der Aufschluss über die vorherrschenden Ängste wie auch Hoffnungen der Zeit gibt. Der Blick auf die bekannten popkulturellen Verarbeitungen der nuklearen Bedrohung in den Hitparaden der 1980er Jahre verdeckt jedoch, dass Musik eine wesentlich größere – und in der Forschung zur Friedensbewegung noch weniger beachtete – Rolle gespielt hat. Musik war nicht nur eine Form der Verarbeitung und Reflexion, sie war Sprachrohr des Protestes, Mittel der Mobilisierung, Medium der Vergemeinschaftung und internationalen Vernetzung sowie Teil der performativen Strategie der Friedensbewegung.

⁷ Wer auf die Suche nach atomaren Weltuntergangsszenarien in der Popmusik geht, der wird wohl am häufigsten im Heavy Metal fündig werden. In kaum einem anderen Genre wird die Lust am Untergang so genüsslich zelebriert. Die Inszenierung apokalyptischer Kriegsszenarien zählt zu den prägenden Narrativen der globalen Heavy-Metal-Kultur der 1980er-Jahre. Die Bandnamen einiger Szenegrößen greifen militärische Terminologien auf: Megadeth, Overkill, Blitzkrieg oder Nuclear Assault. Ein 1987 in Deutschland gegründetes Metal-Label gab sich den Namen Nuclear Blast Records. „Peace sells... but who’s buying?“ lautete der Titel eines 1986 erschienenen Albums der Trash-Metal-Band Megadeth, und Ozzy Osbourne provozierte im gleichen Jahr mit dem Lied „Thank God for the Bomb“ und dem unmissverständlichen Refrain: „Nuke ya, nuke ya!“. Zu Ikonografien und Narrativen des (nuklearen) Weltuntergangs in der Heavy-Metal-Musik, siehe: Manuel Trummer, *Sympathy for the Devil? Transformationen und Erscheinungsformen der Traditionsfigur Teufel in der Rockmusik*, Münster 2011.

⁸ Philipp Baur, *Nukleare Untergangsszenarien in Kunst und Kultur*, in: Christoph Becker-Schaum, Philipp Gassert, Martin Klimke, Wilfried Mausbach und Marianne Zepp (Hg.), „Entrüstet Euch!“ Nuklearkrise, Nato-Doppelbeschluss und Friedensbewegung, Paderborn 2012, 325–338; Philipp Gassert, *Popularität der Apokalypse. Zur Nuklearangst seit 1945*, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 61 (2011), S. 48–54; Ulrich Krökel, *Bombe und Kultur. Künstlerische Reflexionen über die Atombombe von Hiroshima bis Černobyl*, in: Michael Salewski (Hg.), *Das nukleare Jahrhundert. Eine Zwischenbilanz*. Stuttgart 1998, S. 188–216; Scott C. Zeman und Michael A. Admundson (Hg.), *Atomic Culture. How we Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, Boulder 2004.

⁹ Philipp Baur, *Atomkrieg/Atomkraft*, in: Stephanie Wodianka und Juliane Ebert (Hg.), *Metzler Lexikon moderner Mythen*, Stuttgart 2014, S. 28–33.

Diese Studie untersucht die Bedeutung von Musik in der Nachrüstungsdebatte der 1980er Jahre. Die Arbeit geht über eine textimmanente Interpretation der populärkulturellen Artefakte als Symptome der Zeit hinaus. Sie richtet den Blick auf die Netzwerke, Infrastrukturen, Ökonomien, Akteur*innen, Praktiken, Formate und Ästhetiken der musikalischen Protestkultur. Anstelle einer eindeutigen Dichotomie – auf der einen Seite der „Kommerz“ der Musikindustrie, auf der anderen Seite die „authentische“ Musik der Friedensbewegung – entwirft die Arbeit ein Gesamtpanorama. Sie schaut somit hinter die Fassade von Charts und Popmusikhits als Krisenindikatoren der Zeit, geht dem Wandel in der Protestkultur auf den Grund und untersucht, wie Populärkultur als Medium der politischen Kommunikation und für vergnügten Protest eingesetzt wurde. Fünf übergreifende Aspekte kennzeichnen das Erkenntnisinteresse und die Grenzen der Analyse.

Erstens untersucht die Arbeit den Einsatz von Musik auf den Veranstaltungen der Friedensbewegung. Zwar war Musik Anfang der 1980er Jahre ein etablierter Bestandteil von politischen Kundgebungen, allerdings verweist ein Blick auf das Liedprogramm der Großveranstaltungen der Friedensbewegung, dass sich hier Anfang der 1980er Jahre ein generationeller und ästhetischer Wandel vollzog. Neben etablierten Protestgruppen und Liedermacher*innen wie Hannes Wader, Franz Josef Degenhardt und Fasia Jansen traten erstmals in den Charts vertretene Unterhaltungskünstler*innen wie Katja Ebstein, Udo Lindenberg, Peter Maffay oder *BAP* auf. Diese genreübergreifende Popkulturalisierung von Protest verfolgt vorliegende Arbeit, sie beleuchtet die Motivation der Künstler*innen und die Instrumentalisierung von Popmusik im Kontext der Friedensbewegung. Die Arbeit argumentiert, dass die popkulturelle Unterstützung wesentlich zum Mobilisierungserfolg beitrug und die Friedensbewegung auch ein erfolgreiches Kulturunternehmen war. Im Fokus stehen die Großveranstaltungen in Bonn 1981–1984, aber auch in Hasselbach im Hunsrück, wo Udo Lindenberg 1986 zusammen mit der russischen Sängerin Alla Pugatschowa für Frieden und Abrüstung rockte – siehe Titelblatt dieser Arbeit.

Zweitens richtet die Arbeit ein spezielles Augenmerk auf die musikalischen Protestformen und die gemeinschaftsstiftende Rolle von Musik. Sowohl die Großveranstaltungen als auch die zahlreichen kleineren Proteste an den Orten der Nachrüstung weisen eine vielfältige musikalische Praxis an der Basis der Friedensbewegung auf. Musik war nicht nur ein Unterhaltungsprogramm der Proteste, sondern Teil der performativen Proteststrategie. Jenseits der bekannten Chart-Hits wird deutlich, dass die Friedensbewegung auf ein bisher praktisch nicht erforschtes Repertoire an traditionellen und internationalen Volks- und Protestliedern zurückgriff. Das Singen selbst komponierter oder umgedichteter Lieder war eine weitere wichtige Aktionsform. Mit Musik erschuf die Friedensbewegung ihre eigene Identität, ermöglichte Zugehörigkeit, verortete sich in einer Tradition von Protest- und Widerstandsbewegungen und erzeugte ein attraktives kulturelles Flair geprägt von

positiven Emotionen und Vergnügen. Auf Basis eines Liederkorpus von fast 500 Liedern und mit einer interdisziplinären Methodik erforscht diese Arbeit den Soundtrack der Proteste.

Bezeichnend für die Nachrüstungsdebatte ist *drittens*, dass sich Anfang der 1980er Jahre Initiativen von Künstler*innen gründeten, die sich mit den Mitteln der Kunst für Frieden und Abrüstung engagieren wollten. Der Begriff „Künstler für den Frieden“ und seine Pendants in anderen Sprachen erfuhren innerhalb kurzer Zeit eine bedeutende Popularität und Verbreitung. Kaum eine Großveranstaltung ging ohne ein kulturelles Begleitprogramm von „Künstler für den Frieden“ über die Bühne. Gleichzeitig handelte es sich nicht um eine geschützte Marke, sondern einen Sammelbegriff für zahlreiche kleinere und größere Initiativen. Anhand von Beispielen aus der Bundesrepublik (Westdeutschland und West-Berlin), Österreich und Schweden wird die Organisation hinter der Bühne und die Konzepte auf den Bühnen analysiert. Der gezielte Einsatz der Ästhetiken und Ausdrucksformen von eigenen Musikfestivals zur Unterstützung der Friedensbewegung und der Entwicklung von „Künstler für den Frieden“ in der ersten Hälfte der 1980er Jahre werden in dieser Arbeit auf Basis einer breiten archivalischen Quellenrecherche erforscht.

Viertens analysiert die Studie die internationale Vernetzung von Künstler*innen und Musiker*innen, die sich für die Sache der Friedensbewegung einbrachten. In der Vereinigung „Performers and Artists for Nuclear Disarmament“ (PAND) verbündeten sich zahlreiche Initiativen aus Nordamerika, Südamerika und Europa und suchten den Austausch mit Künstler*innen aus der DDR und der Sowjetunion. PAND steht stellvertretend für den Versuch, sich über das Medium der Kunst und mithilfe der Populärkultur für Verständigung und Austausch über die Blockgrenzen hinweg einzusetzen. Warum dies weitestgehend ein Traum blieb und die transnationale Organisation von Friedensfestivals nur ansatzweise Erfolg hatte, wird hier erstmals rekonstruiert. Ein Blick auf das Musikprogramm der Bonner Großkundgebungen wie auch auf „Künstler für den Frieden“-Konzerte zeigt, dass hier bewusst U.S.-amerikanische Künstler*innen wie Harry Belafonte, Arlo Guthrie oder Joan Baez und lateinamerikanische Musiker*innen wie Isabel Parra, Sergio Ortega oder *Inti-Illimani* eingeladen wurden, um die Anliegen der Friedensbewegung als breitere Aufgabe der internationalen Solidarität zu formulieren. Auch der Liederkanon der Proteste war von zahlreichen interkulturellen Einflüssen und Aneignungen geprägt – von „We shall overcome“ über „Bella ciao“ bis „El pueblo unido“. Welche Bedeutung diese transnationalen musikalischen Verflechtungen spielten, wird hier näher analysiert.

Fünftens argumentiert die Arbeit für einen nötigen Perspektivenwechsel in der historischen Untersuchung von Populärkultur, indem sie die Herstellungskontexte in den Fokus rückt. Die gewachsene Bedeutung von Popkultur für die Proteste und der Erfolg von Festivals wie „Künstler für

den Frieden“ können nicht ausreichend verstanden werden, ohne die Rolle von Kulturmanager*innen, Plattenfirmen, Konzertagent*innen und weiteren Branchenprofis zu berücksichtigen. Deren Markt- und Szenewissen war grundlegend für den Erfolg der Musikveranstaltungen der Friedensbewegung. Die naheliegende Interpretation einer (unausweichlichen) Kommerzialisierung der Friedenthematik greift jedoch zu kurz – zu hinterfragen ist vielmehr, inwieweit sich im Zuge der Nachrüstungsdebatte eine neue Form der professionellen Zusammenarbeit zwischen Protestbewegung und Musikmarkt entwickelte, die im gegenseitigen Interesse war. Der Grund, warum die musikalische Protestkultur der Friedensbewegung 1982/83 ihre Höhepunkte erreichte, ist nicht nur in den bekannten politischen Wegmarken der Nachrüstungsdebatte zu sehen. Ausschlaggebend war auch eine Reihe von Faktoren, diese hatten ihren Grund in der Eigendynamik und Entwicklung der Musik- und Kulturbranche Anfang der 1980er Jahre.

1.2 Forschungsperspektiven

In der Erforschung der Kulturgeschichte der nuklearen Bedrohung und des Ost-West-Konflikts zeigen sich deutliche internationale Unterschiede. Während sich in den USA und Großbritannien ein ausdifferenziertes Forschungsfeld unter den Sammelbegriffen *Atomic Culture* und *Cold War Culture*¹⁰ etabliert hat, liegen vergleichbare kulturgeschichtliche Studien bisher nur für die Frühphase der

¹⁰ Paul Boyer, *By the Bombs Early Light, American Thought and Culture at the Dawn of the Atomic Age*, Chapel Hill 1985; Paul Loeb, *Nuclear Culture. Living and Working in the World's largest Atomic Complex*, Philadelphia 1986; Tad Bartimus und Scott McCarzney, *Trinity's Children. Living Along America's Nuclear Highway*, Albuquerque 1991; Albert E. Stone, *Literary Aftershocks. American Writers, Readers, and the Bomb*, New York 1994; Alison Scott und Christopher Geist (Hg.), *The Writing on the Cloud. American Culture Confronts the Atomic Bomb*, Lanham 1997; Charles A. Carpenter, *Dramatists and the Bomb. American and British Playwrights Confront the Nuclear Age 1945–1964*, Westport 1999; Peter J. Kuznick und James Gilbert (Hg.), *Rethinking Cold War Culture*, Washington, D.C. 2001; Jerome Shapiro, *Atomic Bomb Cinema. The Apocalyptic Imagination on Film*, London 2001; Tony Shaw, *Hollywood's Cold War*, Edinburgh 2007; Tony Shaw und Denise J. Youngblood, *Cinematic Cold War: The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds*, Lawrence 2010; Christian Hoffstadt und Dominik Schrey, *Aftermaths. Post-Apocalyptic Imagery*, in: Tobias Hochscherf und James Leggott (Hg.), *British Science Fiction Film and Television. Critical Essays*, Jefferson 2011, S. 28–39; zur Begriffsdiskussion „atomic culture“ und „nuclear pop“, siehe auch: Paul Brians, *Nuclear Holocausts. Atomic War in Fiction 1895–1984*, Kent 1986; Scott C. Zeman und Michael A. Admundson (Hg.), *Atomic Culture. How we Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, Boulder 2004.

Bundesrepublik vor. Auch viele Überblicksartikel enden meistens vor den 1980er Jahren.¹¹ Einige der einschlägigen Darstellungen zur Kulturgeschichte der alten Bundesrepublik gehen nur beiläufig auf kulturelle Verarbeitungen des Kalten Krieges ein.¹² Die vorliegende Studie schließt eine Lücke in der Zeitgeschichtsforschung zu den 1980er Jahren und steht gleichzeitig im Austausch mit mehreren aktuellen Forschungsfeldern. Sie bezieht sich auf die jüngere Forschung zur Protestgeschichte, die das Potenzial einer kultur- und mediengeschichtlichen Erforschung der Nachrüstungsdebatte und des Kalten Krieges der 1980er Jahre aufgezeigt hat.¹³ Die Zeitgeschichtsschreibung kann hier auf die konzeptuellen und methodischen Vorarbeiten zur Protestgeschichte der 1960er und 1970er Jahre und des interdisziplinären Forschungsfeldes der *Protest Cultures* bauen.¹⁴ Die Rolle von Musik für Protestbewegungen ist für internationale Fallbeispiele (insbesondere der USA) kulturgeschichtlich

¹¹ Raimund Kurscheid, *Kampf dem Atomtod. Schriftsteller im Kampf gegen eine deutsche Atombewaffnung*, Köln 1981; Ilona Stölken-Fitschen, *Atombombe und Geistesgeschichte. Eine Studie der fünfziger Jahre aus deutscher Sicht*, Baden-Baden 1995; Ilona Stölken-Fitschen, *Bombe und Kultur*, in: Michael Salewski (Hrsg.): *Das Zeitalter der Bombe. Die Geschichte der atomaren Bedrohung von Hiroshima bis heute*, München 1995, S. 258–281; Ulrich Krökel, *Bombe und Kultur. Künstlerische Reflexionen über die Atombombe von Hiroshima bis Černobyl*, in: Michael Salewski (Hg.): *Das nukleare Jahrhundert. Eine Zwischenbilanz*, Stuttgart 1998, S. 188–216; für literaturwissenschaftliche Perspektiven, siehe auch: Anne Marie Stokes, *A Chink in the Wall. German Writers and Literature in the INF-Debate of the Eighties*, Bern 1995; Hans Krahl, *Weltuntergangsszenarien und Zukunftsentwürfe. Narrationen vom Ende in Literatur und Film 1945–1990*, Kiel 2004; Helga Rauff (Hg.), *Strahlungen. Atom und Literatur*, Marbacher Magazin 123/124, Marbach 2008; Andy Hahnemann, *Keiner kommt davon. Der Dritte Weltkrieg in der deutschen Literatur der 50er Jahre*, in: Erhard Schütz und Wolfgang Hardtwig (Hg.): *Keiner Kommt davon. Zeitgeschichte in der Literatur nach 1945*, Göttingen 2008, S. 151–165.

¹² Axel Schildt und Detlef Siegfried, *Deutsche Kulturgeschichte. Die Bundesrepublik – 1945 bis zur Gegenwart*, München 2009; Hermann Glaser, *Kleine deutsche Kulturgeschichte von 1945 bis heute*, Frankfurt a. M. 2007; Werner Faulstich (Hg.), *Die Kultur der 70er Jahre*, München 2004; Werner Faulstich (Hg.), *Die Kultur der 80er Jahre*, München 2005; Jost Hermand, *Deutsche Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, Darmstadt 2006; etwas ausführlicher kommen kulturgeschichtliche Fragestellungen vor in: Bernd Stöver, *Der Kalte Krieg 1947–1991. Geschichte eines radikalen Zeitalters*, München 2011.

¹³ Hanno Balz und Jan-Henrik Friedrichs (Hg.), *„All we ever wanted...“. Eine Kulturgeschichte europäischer Protestbewegungen der 1980er Jahre*, Berlin 2012; Eckhart Conze, Martin Klimke und Jeremy Varon (Hg.), *Nuclear Threats, Nuclear Fear and the Cold War of the 1980s*, Cambridge 2016; Henrik G. Bastiansen, Martin Klimke und Rolf Werenskjold (Hg.), *Media and the Cold War in the 1980s. Between Star Wars and Glasnost*, Cham 2019.

¹⁴ Martin Klimke und Joachim Scharloth (Hg.), *1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*, Stuttgart 2007; Philipp Gassert, *Das kurze „1968“ zwischen Geschichtswissenschaft und Erinnerungskultur. Neuere Forschungen zur Protestgeschichte der 1960er-Jahre*, in: *H-Soz-Kult*, 30.04.2010, URL: <http://www.hsozkult.de/literaturereview/id/forschungsberichte-1131> (28.04.2023); Kathrin Fahlenbrach, Martin Klimke und Joachim Scharloth (Hg.), *Protest Cultures. A Companion*, New York 2016.

gut untersucht.¹⁵ Auch zu internationalen Musikfestivals, kulturdiplomatischen Initiativen im Kalten Krieg und politischen Musikfestivals der 1960er und 70er Jahre sind Detailstudien zu finden.¹⁶ Insgesamt hat sich auch die historische Friedens- und Konfliktforschung innerhalb der letzten 20 Jahre für kulturhistorische Fragestellungen und interdisziplinäre Methoden geöffnet und somit wichtige Vorarbeit geleistet.¹⁷ Die Musikkultur der deutschen Friedensbewegung zählt dagegen zu einem kaum untersuchten Feld der Protestgeschichte.¹⁸

Methodisch und theoretisch ist diese Arbeit an mehreren Schnittstellen der Zeitgeschichtsforschung und ihrer Nachbardisziplinen angesiedelt, darunter die Popgeschichte, die Geschichte der Musik und der Emotionen und die Geschichte der 1970/80er Jahre. Getragen von einer jüngeren Generation von Historiker*innen ist Populärkultur zu einem akzeptierten Sujet geworden. Die mitunter sehr polemisch formulierte Kritik an der Kulturgeschichte ist einer neuen Selbstverständlichkeit in der

¹⁵ James M. Jasper, *The Art of Moral Protest. Culture, Biography, and Creativity in Social Movements*, Chicago 1997; Ron Eyerman und Andrew Jamison, *Music and Social Movements. Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*, Cambridge 1998; Robert Rosenthal und Richard Flacks, *Playing for Change. Music and Musicians in the Service of Social Movements*, Boulder 2011.

¹⁶ Holger Böning, *Der Traum von einer Sache. Aufstieg und Fall der Utopien im politischen Lied der Bundesrepublik und der DDR*, Bremen 2004; Detlev Mahnert und Harry Stürmer, *Zappa, Zoff und Zwischentöne. Die Internationalen Essener Songtage 1968*, Berlin 2008; Pia Koivunen, *Performing Peace and Friendship. The World Youth Festivals and Soviet Cultural Diplomacy*, Berlin 2022.

¹⁷ Als Beispiel für die Öffnung für kulturhistorische Fragestellungen in der Historischen Friedens- und Konfliktforschung hilft der vergleichende Blick auf zwei Publikationen: Während der im Jahr 2000 erschienene Band des Jahrbuchs für Historische Friedensforschung nur einen einzigen kulturgeschichtlichen Beitrag enthielt – mit Kaspar Maase bezeichnenderweise von einem Ethnologen –, arbeiteten Holger Nehring und Benjamin Ziemann 2011 in einer Debatte mit Gerhard Wettig überzeugende das Potenzial neuerer kulturanalytischer Zugänge, Methoden und Fragestellungen heraus. Vgl.: Kaspar Maase, „Give peace a chance“ – Massenkultur und Mentalitätswandel. Eine Problemskizze, in: Thomas Kühne (Hg.), *Von der Kriegskultur zur Friedenskultur? Zum Mentalitätswandel in Deutschland seit 1945*, Münster 2000; zur Diskussion zwischen Gerhard Wettig und Holger Nehring/Benjamin Ziemann in den Vierteljahresheften für Zeitgeschichte siehe: Gerhard Wettig, *Die Sowjetunion in der Auseinandersetzung über den NATO-Doppelbeschluss 1979–1983*, in: VfZ 2/2009, S. 217–259; Holger Nehring und Benjamin Ziemann, *Führen alle Wege nach Moskau? Der NATO-Doppelbeschluss und die Friedensbewegung – eine Kritik*, in: VfZ 1/2011, S. 81–100; Gerhard Wettig, *Der Kreml und die Friedensbewegung Anfang der achtziger Jahre*, in: VfZ 1/2012, S. 143–149.

¹⁸ Eine Ausnahme ist der Aufsatz zu „Künstler für den Frieden“ und Musik im Wahlkampf der Partei „Die Grünen“ von: Martin Klimke und Laura Stapane, *From artists for peace to the green caterpillar. Cultural activism and electoral politics in 1980s West Germany*, in: Eckhart Conze, Martin Klimke und Jeremy Varon (Hg.), *Nuclear Threats, Nuclear Fear and the Cold War of the 1980s*, Cambridge 2016, S. 116–141.

Erforschung von Popkultur gewichen.¹⁹ Gestützt auf die Pionierarbeiten zu den 1950er und 60er Jahren von Kaspar Maase, Thomas Grotum, Uta G. Poiger und Detlef Siegfried²⁰ hat sich die Perspektive auf die gesamte Nachkriegsgeschichte erweitert und unter dem Dach einer „Zeitgeschichte des Populären“ beziehungsweise „Popgeschichte“ etabliert.²¹ Die deutsche Zeitgeschichtsschreibung hat hier im internationalen wie interdisziplinären Vergleich aufgeholt und eine Vielzahl an Detailstudien und Konzepten vorgelegt.²² Im Gegensatz zu den Nachbardisziplinen, die Pop und Populärkultur oft theoriegeleitet untersuchen, liegt das Potenzial einer „Zeitgeschichte des Populären“ in einem pragmatischen Zugang, der Pop zunächst als historischen Quellenbegriff versteht und darüber Analysen zeitgenössischer Debatte und Themen ermöglicht. Pop ist politisch und konstituiert als Medium der Selbstermächtigung Differenz von anderen Genres, Praktiken, Jugendkulturen und Generationen. Pop inszeniert sich in Opposition zur Hochkultur – gleichzeitig mutiert der Pop von gestern mitunter zur Hochkultur von heute. Zeithistoriker*innen sind prädestiniert für eine Untersuchung dieser Kontinuitäten, Brüche und Ambivalenzen.²³

Bodo Mrozek hat dafür plädiert, den Beginn der Popgeschichte als Epoche auf die Mitte der 1950er Jahren zu verorten und analytisch als ein eigenständiges Kapitel in der längeren Geschichte der Populärkultur einzuordnen, die nach Kaspar Maase ihren Ursprung in der Massenkultur des

¹⁹Zur Debatte siehe die Beiträge von Bernd Weisbrod, Hans Günter Hockerts, Martin Sabrow, Lutz Niethammer, Peter Schöttler, Hans Mommsen, Ute Daniel und Detlef Hoffmann in der Sektion „Zeitgeschichte als Kulturwissenschaft? Relevanzprobleme und Erkenntnischancen“ in: Norbert Frei (Hg.), Was heißt und zu welchem Ende studiert man Geschichte des 20. Jahrhunderts?, Göttingen 2006, S. 85–125.

²⁰Kaspar Maase, BRAVO Amerika. Erkundungen zur Jugendkultur in der Bundesrepublik der fünfziger Jahre, Hamburg 1992; Thomas Grotum, Die Halbstarke. Zur Geschichte einer Jugendkultur der 50er Jahre, Frankfurt a. M. 1994; Uta G. Poiger, Jazz, Rock, and Rebels. Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany, Berkeley 2000; Detlef Siegfried, Time Is on My Side. Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre, Göttingen 2006.

²¹Zur Begriffsdiskussion siehe: Jürgen Danyel und Árpád von Klimó, Popkultur und Zeitgeschichte, in: Zeitgeschichte-online, April 2006, URL: <https://zeitgeschichte-online.de/themen/popkultur-und-zeitgeschichte> (28.04.2023); Bodo Mrozek, Popgeschichte, Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 06.05.2010, URL: http://docupedia.de/zg/mrozek_popgeschichte_v1_de_2010 (28.04.2023); siehe auch den Tagungsbericht „PopHistory. Perspektiven einer Zeitgeschichte des Populären“, 03.11.2011-05.11.2011, Berlin, in: H-Soz-Kult, 31.01.2012, URL: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=4034&view=pdf> (28.04.2023).

²²Alexa Geisthövel und Bodo Mrozek (Hg.), Popgeschichte. Band 1: Konzepte und Methoden, Bielefeld 2014; Bodo Mrozek, Alexa Geisthövel und Jürgen Danyel (Hg.), Popgeschichte. Band 2: Zeithistorische Fallstudien 1958–1988, Bielefeld 2014.

²³Alexa Geisthövel und Bodo Mrozek, Einleitung, in: Popgeschichte. Band 1, S. 7–31, hier S. 16.

ausgehenden 19. Jahrhunderts hat.²⁴ Popgeschichte ist somit ein Beitrag zur Nachkriegsgeschichte, während die Geschichte der Populärkultur eine Geschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts ermöglicht. Die jeweiligen Definitionen und Interpretationen unterliegen selbst einem historischen Wandel, der zeithistorisch untersucht werden kann. Popkultur zeichnet sich durch einen hohen Grad an Selbsthistorisierungsversuchen aus, die von den Medien- und Kulturwissenschaften ausgiebig untersucht worden sind. Christoph Jacke und Martin Zierold haben Pop zum Beispiel als „dauervergessliche Erinnerungsmaschine“ charakterisiert.²⁵ Das Erkenntnispotenzial solcher Konstrukte ist aus geschichtswissenschaftlicher Sicht begrenzt. Die „Zeitgeschichte des Populären“ kann solche existierenden Theorieangebote kritisch hinterfragen und sollte eigene Erklärungsansätze und Historisierungsangebote formulieren.²⁶

Kritisch zu reflektieren ist, wie die Zeitgeschichtsschreibung ihr pophistorisches Sujet bildet. Eine Herausforderung jeder pophistorischen Arbeit ist – neben einer fachkundigen und notwendigerweise interdisziplinären Untersuchung von Einzelaspekten, Genres oder Epochen – auch übergreifende Fragestellungen der Zeitgeschichte ins Auge zu fassen, etwa den medialen Wandel der 1970er und 1980er Jahre.²⁷ Den 1960er Jahren als Aufbruchsjahrzehnt einer globalen Popkultur

²⁴ Zur Historisierung von Pop und der Definition einer Popgeschichte, siehe die Einleitung in: Bodo Mrozek, *Jugend Pop Kultur. Eine transnationale Geschichte*, Berlin 2019, S. 11–41; zur Entstehung der Populärkultur, siehe: Kaspar Maase, *Populärkultur, Massen und Demokratie im Deutschland des 20. Jahrhunderts*, in: ders., *Was macht Populärkultur politisch?*, Wiesbaden 2010, S. 79–111, hier S. 81–88.

²⁵ Christoph Jacke und Martin Zierold, *Pop – die vergessliche Erinnerungsmaschine*, in: dies. (Hg.), *Populäre Kultur und soziales Gedächtnis. Theoretische und exemplarische Überlegungen zur dauervergesslichen Erinnerungsmaschine Pop*. *Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft*. Heft 24.2 (2008), 199–210.

²⁶ Zur Kritik einer „Zeitgeschichte des Populären“, siehe auch: Philipp Baur, *Popgeschichte (Rezension)*, in: *sehpunkte* 15 (2015), Nr. 7/8 [15.07.2015], URL: <http://www.sehpunkte.de/2015/07/26369.html> (28.04.2023); Daniel Morat, *Wo steht die Popgeschichte? Resümee und Kritik eines Sympathisanten*, in: *PopHistory Blog*, 13.06.2016, URL: <https://pophistory.hypotheses.org/2264#more-2264> (28.04.2023).

²⁷ Siehe zu Punk und „Kältepop“ unter anderem: Karl Siebengartner, *Contradictory self-definition and organisation. The punk scene in Munich, 1979–1982*, in: *Subcultures Network* (Hg.): *Ripped, torn and cut: Pop, politics and punk fanzines from 1976*, Manchester 2018, S. 281–294; ders., *Fanzines als Jugendmedien: Die Punkszene in München von 1979–1982*, in: Aline Maldener und Clemens Zimmermann (Hg.), *Let’s historize it! Jugendmedien im 20. Jahrhundert*, Wien/Köln/Weimar 2018, S. 259–282; Florian Völker, *Cold Pop: How West German Pop Culture Began to Embrace the Modern World*, in: Agnes Arnd und Kerstin Maria Pahl (Hg.), *Capitalist Cold. On Callousness and Other Economic Emotions in Europe and the United States*, London 2023 [im Druck]; ders., *Cold Pop. The revival of the ‚cold conduct‘ in German pop music*, in: Christofer Jost (Hg.): *Beyond Style and Genre. Aesthetic Concepts in Popular Culture*, Münster/New York 2023 [im Druck].

kommt weiterhin viel Aufmerksamkeit zu.²⁸ Auffällig ist weiterhin, dass sich zahlreiche Studien mit der vermeintlich subversiven Kraft von Pop und der Entfaltung von Punk und Metal unter diktatorischen Gesellschaftsbedingungen beschäftigt haben.²⁹ Auch wenn die Untersuchung von Subkulturen als popkulturelle Herausforderung für das politische System eine interessante Herangehensweise darstellt, steht das Forschungsinteresse in keinem quantitativen Verhältnis zur gesellschaftlichen Relevanz. Schlagermusik und Chartmusik erfahren wesentlich weniger Aufmerksamkeit. Die Geschichte der Nachrüstungsdebatte stellt in diesem Sinne einen interessanten Untersuchungsgegenstand dar, weil hier Musiker*innen unterschiedlicher Genres – von Peter Maffay bis Hannes Wader – auf den gleichen Bühnen auftraten und vermeintlich eindeutige Genre-Zuschreibungen und politische Einordnungen in Bewegung gerieten.

Die Rolle von Musik in der Geschichte wird zunehmend mit interdisziplinären Fragestellungen erforscht. Musik ist ein Ausdruck unserer Gefühle und löst selbst Gefühle aus.³⁰ Psychologische oder neurobiologische Untersuchungen zeigen, dass Musik messbare körperliche, kognitive und emotionale Reaktionen auslösen kann. Die Wirkung von Musik ist jedoch kontextabhängig von den Aufführungsbedingungen und einer Vielzahl historisch gewachsener und soziokulturell bedingter Faktoren wie Körpererfahrung, Musikgeschmack, biografischer Prägung oder Praktiken des gemeinschaftlichen Hörens.³¹ Musikwissenschaftliche Forschungen zeigen, dass es keine einfache Kausalität zwischen einem Musikstück und seiner emotionalen Wirkung gibt. Diese entsteht erst im Gebrauch und im Zusammenspiel von Produzenten und Rezipienten.³² Aus

²⁸ Für transnationale Perspektiven auf die 1960er Jahre, siehe das von Dietmar Hüser (Universität des Saarlandes) geleitete Verbundprojekt Popkult60: „Transnational popular culture – Europe in the long 1960s“, URL: <https://popkult60.eu/popkult60/> (28.04.2023); Für dezidiert transnationale Herangehensweisen, siehe auch: Bodo Mrozek, Jugend Pop Kultur. Eine transnationale Geschichte, Berlin 2019.

²⁹ Ronald Galenza und Heinz Havemeister (Hg.): Wir wollen immer artig sein ... – Punk, New Wave, Hiphop und Independent-Szene in der DDR von 1980 bis 1990, Berlin 1999; Anne Hahn, Pogo im Bratwurstland – Punk in Thüringen. Landeszentrale für politische Bildung Thüringen, Erfurt 2009; Geralf Pochop, Untergrund war Strategie. Punk in der DDR. Untergrund zwischen Rebellion und Repression, Berlin 2018; Nikolai Okunew, Red Metal. Die Heavy-Metal-Subkultur in der DDR, Berlin 2021. Siehe unter anderem das Forschungsprojekt von Tom Koltermann am ZZF Potsdam zu „Ostrock. Rollen- und Funktionswandel der ostdeutschen Rockmusik seit den 1980er Jahren“; Tom Koltermann, Ausverkauf des Ost-Erbes? Spurensuche zur Privatisierung des VEB Deutsche Schallplatten nach 1989, in: Zeitgeschichte-online, Mai 2020, URL: <https://zeitgeschichte-online.de/themen/ausverkauf-des-ost-erbes> (28.04.2023).

³⁰ Patrik N. Juslin und Kohn A. Sloboda (Hg.), Music and Emotion. Theory and Research, Oxford 2011.

³¹ Stefan Koelsch, Toward a neural basis of music perception. a review and updated model, Frontiers in Psychology 2, 110 (2011), URL: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2011.00110/full> (28.04.2023).

³² Sarah Zalfen, Gefühlsbildung des Musik-Erlebens. Forschungsbericht 2012, Max-Planck-Institut für Bildungsforschung, URL: https://www.mpg.de/6769466/mpib_jb_2012 (28.04.2023).

geschichtswissenschaftlicher Perspektive kann Musik daher als Kommunikationsprozess und Kulturtechnik verstanden werden, über die Individuen und Gruppen ihre soziale und politische Wirklichkeit konstruieren. Musik liefert dafür Informationen, trägt zur Meinungsbildung bei und bietet Vergesellschaftung und Unterhaltung.³³ Konzeptuell wie methodisch bedeutet dies für eine zeithistorische Untersuchung der Rolle von Musik in der Friedensbewegung, den Fokus auf die musikalischen Aufführungen, soziale Praktiken, öffentliche Diskurse und die Medialisierung zu richten.

Die Arbeit ist auch ein Beitrag zur Erforschung der Schnittstellen von Protest- und Emotionsgeschichte.³⁴ Stefanie Pilzweger hat auf die Verflechtung von Politik, Emotionen und Geschlecht in der Studentenbewegung hingewiesen.³⁵ Für das linksalternative Milieu hat Joachim C. Häberlen die Rolle von emotionalen Praktiken untersucht.³⁶ Susanne Schregel und Judith Michel haben die dialektische Verknüpfung von Angst und Furcht mit Zuversicht und Hoffnung in der Friedensbewegung analysiert.³⁷ Relevant sind auch die Studien von Bernhard Gotto zur

³³ Sven Oliver Müller und Martin Rempe, Vergemeinschaftung, Pluralisierung, Fragmentierung. Kommunikationsprozesse im Musikleben des 20. Jahrhunderts, in: Sven Oliver Müller, Jürgen Osterhammel und Martin Rempe (Hg.), Kommunikation im Musikleben. Harmonien und Dissonanzen im 20. Jahrhundert, Göttingen 2015, S. 9–26, hier S. 12–13; siehe auch: Sven Oliver Müller und Jürgen Osterhammel, Geschichtswissenschaft und Musik, in: dies. (Hg.), Musikalische Kommunikation. Themenheft Geschichte und Gesellschaft 28, 2012, S. 5–20.

³⁴ Joachim C. Häberlen und Russell Spinney (Hg.), Emotions in Protest Movements in Europe since 1917. Special Issue of Contemporary European History, 4/23 (2014); Für einen Forschungsüberblick, siehe: Bettina Hitzer, Emotionsgeschichte – ein Anfang mit Folgen, in: H-Soz-Kult, 23.11.2011, <https://www.hsozkult.de/literaturereview/id/fdl-136824> (28.04.2023); Nina Verheyen, Geschichte der Gefühle, Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 18.06.2010, URL: [https://docupedia.de/zg/Geschichte der Gef%C3%BChle](https://docupedia.de/zg/Geschichte_der_Gef%C3%BChle) (28.04.2023); Reinhild Kreis (Hg.), Diplomatie mit Gefühl. Vertrauen, Misstrauen und die Außenpolitik der Bundesrepublik Deutschland, München 2015; Ute Frevert, Mächtige Gefühle. Von A wie Angst bis Z wie Zuneigung. Deutsche Geschichte seit 1900, Frankfurt a. M. 2020; siehe auch die konzeptuellen Überlegungen in: Reinhild Kreis, Emotionsgeschichtliche Zugänge zur Historischen Friedens- und Konfliktforschung, in: Daniel Gerster, Jan Hansen und Susanne Schregel (Hg.), Historische Friedens- und Konfliktforschung. Die Quadratur des Kreises?, Frankfurt 2023, S. 177–196.

³⁵ Stefanie Pilzweger, Männlichkeit zwischen Gefühl und Revolution. Eine Emotionsgeschichte der bundesdeutschen 68er-Bewegung, Bielefeld 2015.

³⁶ Joachim C. Häberlen, The Emotional Politics of the Alternative Left West Germany, 1968–1984, Cambridge 2018.

³⁷ Susanne Schregel, Konjunktur der Angst. „Politik der Subjektivität“ und „neue Friedensbewegung“, 1979–1983, in: Bernd Greiner, Christian Th. Müller und Dierk Walter (Hg.), Angst im Kalten Krieg, Hamburg 2009, S. 495–520; Judith Michel, „Richtige“ und „falsche“ Angst in der westdeutschen Debatte um den Nato-Doppelbeschluss, in: Patrick Bormann, Thomas Freiberger und Judith Michel (Hg.), Angst in den internationalen Beziehungen, Göttingen 2010, S. 251–272.

Enttäuschung in der Demokratie.³⁸ Gotto hat die Rolle von Enttäuschung als Ressource politischen Handelns herausgearbeitet und gezeigt, wie der Umgang mit Frust, Gereiztheit, Erschöpfung, Misstrauen und Hoffnungslosigkeit Teil des „Gefühlsmanagements“ der Friedensbewegung war. Dass Protest müde machte und zu schmerzenden Füßen führte, geht aus vielen Ego-Dokumenten der Zeit hervor.³⁹ Gottos Analyse ist dicht belegt und schlüssig argumentiert. Dennoch erzählt sie nur die halbe Geschichte, denn neben den dokumentierten „negativen“ Emotionen lassen Quellen zur Friedensbewegung ebenso auf eine „positive“ Gefühlslage der Proteste schließen. Presseberichte zu den Bonner Großveranstaltungen wiesen immer auch auf den Festival- und Volksfestcharakter hin. Die Teilnehmer*innen hatten offensichtlich Spaß und Freude am Protestieren, sie tanzten, sangen, musizierten und hatten eine gute Zeit zusammen.⁴⁰ Müde Füße – darauf hat die Popkulturforschung hingewiesen – können auch als Indikator für eine positive Erfahrung von Vergemeinschaftung verstanden werden.⁴¹ Die Berichte und Handbücher von Friedensmärschen und Protestcamps betonen die Rolle von Musik für eine freudige Atmosphäre. Neben Enttäuschung war ebenso Vergnügen eine Politikressource der Friedensbewegung. Die vorliegende Arbeit erweitert somit das Verständnis der Nachrüstungsdebatte jenseits der Raketenfrage und richtet den Fokus auf den gesellschaftlichen und kulturellen Wandel, wie er in der Musikkultur der Friedensbewegung zum Ausdruck kommt. Zeithistoriker*innen stehen „positiven“ Interpretationen von Massenpolitisierung und -mobilisierungen in der Geschichte oft skeptisch gegenüber – dies hat auch die heftige Kritik an Hedwig Richters Buch „Demokratie. Eine deutsche Affaire“ gezeigt. Auf „positive“ Aspekte – hier

³⁸ Bernhard Gotto, *Enttäuschung in der Demokratie. Erfahrung und Deutung von politischem Engagement in der Bundesrepublik Deutschland während der 1970er und 1980er Jahre*, Berlin/Boston 2018.

³⁹ Bernhard Gotto, *Enttäuschung als Politikressource. Zur Kohäsion der westdeutschen Friedensbewegung in den 1980er Jahren*, in: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte* 62 (2014), S. 1–33.

⁴⁰ Vgl. zum 10.10.1981: „Die ganze Wiese ein singender und klatschender Resonanzboden“, in: *Hannoversche Allgemeine*, 12. Oktober 1981; zum 10.6.1982: *Flower-Demo am Rhein*, in: *Die Zeit*, 18.06.1982.

⁴¹ Zur Rolle von Müdigkeit nach Konzerten, siehe: Roland Hafen, *Rockmusik-Rezeption in Live-Konzerten*, in: Dieter Baacke (Hg.), *Handbuch Jugend und Musik*, Opladen 1998, S. 369–380.

Vergnügen – hinzuweisen bedeutet nicht, eine affirmative, unkritische Forschungsposition zu beziehen, sondern nötige Nuancen und Ambivalenzen in der Zeitgeschichte herauszuarbeiten.⁴²

Auch wenn Protest in der Regel einen ernsten und konfliktgeladenen Anlass hat, kann er auch eine Form des Vergnügens darstellen. Am Beispiel von eventisiertem Protest von Gewerkschaftsveranstaltungen, politisierten Events wie der „Nachtanzdemo“ der Kampagne „DU It Yourself!“ und Protesthybriden wie der „Schnippeldisko“ der Slow Food Youth hat Gregor J. Betz die Bedeutung von Spaß, Freude und Vergnügen bei Protestveranstaltungen analysiert.⁴³ Aufbauend auf den Eventisierungsthese von Roland Hitzler⁴⁴, weist Betz darauf hin, dass für die Mobilisierung von Protestbewegungen positive Emotionen als Teilnahmemotive, als momenthafte Erfahrung und als Bindungsstrategie bisher von der Forschung unterschätzt worden sind.⁴⁵ In der Bewegungsforschung dominiert eine Analyse von negativen Emotionen wie Zorn, Scham, Schuld, Hoffnungslosigkeit und Frustration.⁴⁶ Es gibt kaum Untersuchungen, die Spaß und Hedonismus als Motive von Protest gelten lassen. Der Fokus liegt somit mehr auf den Aktionsformen als auf dem Ereignis und Erlebnis von Protest selbst.⁴⁷

Betz betont auf Basis seiner Fallstudien, dass Spaß, Freude, Erlebnis und Vergnügen für die Mobilisierung von Protestveranstaltungen eine wichtige Rolle spielen können und den außeralltäglichen Charakter von Protest akzentuieren. Dabei lässt sich bei den Teilnehmerinnen und Teilnehmern eine Spaßerwartung beobachten, weil das Gemeinschaftserlebnis und die Geselligkeit unter Gleichgesinnten positiv konnotiert werden. Vergnügen kann in diesem Sinne als Selbstzweck, als Protestinstrument und als einende Vision dienen. Gleichzeitig lassen sich auch Grenzen des

⁴² Zur Debatte um „Demokratie. Eine Deutsche Affäre“, siehe unter anderem: Christian Jansen: Rezension zu: Richter, Hedwig: Demokratie. Eine deutsche Affäre. München 2020. ISBN 978-3-406-75479-1, in: H-Soz-Kult, 09.02.2021, URL: www.hsozkult.de/publicationreview/id/reb-49883 (28.04.2023); Andreas Wirsching: Rezension von: Hedwig Richter: Demokratie. Eine deutsche Affäre. Vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, München: C.H.Beck 2020, in: sehepunkte 21 (2021), Nr. 3 [15.03.2021], URL: <http://www.sehepunkte.de/2021/03/34995.html> (28.04.2023); zur Replik von Hedwig Richter, siehe: Andreas Wirsching: Rezension von: Hedwig Richter: Demokratie. Eine deutsche Affäre. Vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, München: C.H.Beck 2020, in: sehepunkte 21 (2021), Nr. 3 [15.03.2021], URL: <http://www.sehepunkte.de/2021/03/34995.html> (28.04.2023).

⁴³ Gregor J. Betz, Vergnügter Protest. Erkundungen hybridisierter Formen kollektiven Ungehorsams, Wiesbaden 2016.

⁴⁴ Roland Hitzler, Eventisierung. Drei Fallstudien zum marketingstrategischen Massenspaß, Wiesbaden 2011, S. 11–21.

⁴⁵ Betz, Vergnügter Protest, S. 4–5.

⁴⁶ Aarti Iyer, Toni Schmader, Brian Lickel, Why Individuals Protest the Perceived Transgressions of Their Country. The Role of Anger, Shame, and Guilt, in: Personality and Social Psychology Bulletin, Volume: 33 issue: 4 (2007), S. 572–587; Jonas Rees, Sabine Klug und Sebastian Bamberg, Guilty conscience: motivating pro-environmental behavior by inducing negative moral emotions, in: Climatic Change. 130 (2004), S. 439–452.

⁴⁷ Betz, Vergnügter Protest, S. 1–18.

Vergnügens feststellen, etwa wenn das Gemeinschaftserlebnis, die erwartete positive Atmosphäre oder der außeralltägliche Charakter des Ereignisses nicht eintritt.⁴⁸ Kritisch anzumerken ist, dass die drei von Betz untersuchten Fallstudien aus der Gegenwart stammen und die Analyse keinen Anspruch auf eine historische Tragweite erhebt. Dennoch dienen die Ergebnisse als ein konzeptueller Bezugspunkt, um die bisher kaum berücksichtigte Rolle von positiven Emotionen in der Friedensbewegung zu untersuchen. In dieser Studie zur Friedensbewegung wird die Entwicklung des Verhältnisses von Protest und Vergnügen von den späten 1970er bis zum Ende der 1980er Jahre analysiert.

Die Erforschung des Wandels von den 1970er zu den 1980er Jahren legte anfänglich einen Schwerpunkt auf den sozioökonomischen Strukturwandel beziehungsweise Strukturbruch und analysierte zeitgenössische Erklärungsversuche, etwa „Wertewandel“, „postindustrielle Gesellschaft“ und „zweite Moderne“.⁴⁹ Einschlägige Sammelbände, Monografien und Sonderhefte von Zeitschriften haben vor allem wirtschafts- und sozialgeschichtliche Fragestellungen verfolgt und sich auf den Wandel der Arbeitswelt, des Sozialstaates und der Wahrnehmung von Zeithorizonten und Fortschrittsparadigmen konzentriert.⁵⁰ Die zahlreichen Protestbewegungen (Umwelt, Frauen,

⁴⁸ Betz, *Vergnügter Protest*, S. 271–282.

⁴⁹ Peter Hoeres, *Von der „Tendenzwende“ zur „geistig-moralischen Wende“*. Konstruktionen und Kritik konservativer Signaturen in den 1970er und 1980er Jahren, in: *VfZ* 1 (2013), S. 93–119; zur Rezeption dieser zeitgenössischen Erklärungsangebote in der Zeitgeschichte, siehe: Rüdiger Graf und Kim Christian Priemel, *Zeitgeschichte in der Welt der Sozialwissenschaften. Legitimität und Originalität einer Disziplin*, in: *VfZ* 59 (2011), H. 4, S. 479–508; Bernhard Dietz und Christopher Neumaier, *Vom Nutzen der Sozialwissenschaften für die Zeitgeschichte. Werte und Wertewandel als Gegenstand historischer Forschung*, in: *VfZ* 60 (2012), H. 2, S. 293–304.

⁵⁰ Konrad H. Jarausch (Hg.), *Das Ende der Zuversicht? Die siebziger Jahre als Geschichte*. Göttingen 2008; Thomas Raithel, Andreas Rödder und Andreas Wirsching (Hg.), *Auf dem Weg in eine neue Moderne? Die Bundesrepublik in den siebziger und achtziger Jahren*, München 2009; Knud Andresen, Ursula Bitzegeio und Jürgen Mittag (Hg.), *Nach dem Strukturbruch? Kontinuität und Wandel von Arbeitsbeziehungen und Arbeitswelt(en) seit den 1970er-Jahren*, Bonn 2011; Anselm Doering-Manteuffel und Lutz Raphael, *Nach dem Boom. Perspektiven auf die Zeitgeschichte seit 1970*. Göttingen 2008 (3. Auflage 2012); Martin H. Geyer, *Auf der Suche nach der Gegenwart. Neue Arbeiten zur Geschichte der 1970er und 1980er Jahre*, in: *AfS* 50 (2011), S. 643–669; Winfried Süß, *En Route to a Post-Industrial Society? Western German Contemporary History Writing on the 1970s and 1980s*, in: *CEH* 18 (2009), S. 521–529; Winfried Süß, *Umbau am „Modell Deutschland“*. Sozialer Wandel, ökonomische Krise und wohlfahrtsstaatliche Reformpolitik in der Bundesrepublik Deutschland „nach dem Boom“, in: *JMEH* 9 (2011), S. 215–240; Dietmar Süß und Meik Woyke, *Schimanskis Jahrzehnt? Die 1980er Jahre in historischer Perspektive*, in: *AfS* 52 (2012), S. 3–20.

Frieden) wurden in ihrer historischen Bedeutung mit weniger Aufmerksamkeit erschlossen.⁵¹ Mittlerweile hat die Zeitgeschichtsforschung jedoch ein breites Forschungs Panorama entworfen und die medialen und kulturellen Veränderungen der 1980er Jahre in den Fokus der Forschung gerückt.⁵² Themenschwerpunkte von Zeitschriften haben den 1980er Jahren eigene Ausgaben gewidmet und eine Vielzahl von kulturgeschichtlichen Perspektiven aufgeworfen.⁵³ Neuere grundlegende Forschungsprojekte widmen sich etwa der Gesellschaftsgeschichte der Medien sowie der Zeitgeschichte der Informationsgesellschaft und verbinden kultur- und geschichtswissenschaftliche Fragestellungen.⁵⁴

Diese Arbeit ist auch ein Beitrag zur Historisierung der Geschichte des NATO-Doppelbeschlusses und der Nachrüstungsdebatte der 1980er Jahre. Die Thematik wurde zunächst von der sozialwissenschaftlichen Bewegungsforschung unter dem Paradigma „Neue Soziale Bewegungen“ erschlossen, die einen Schwerpunkt auf die Akteur*innen, Netzwerke und Erfolgsfaktoren der

⁵¹ Morten Reitmayer und Thomas Schlemmer (Hg.), *Die Anfänge der Gegenwart. Umbrüche in Westeuropa nach dem Boom*, München 2014; Anselm Doering-Manteuffel, Lutz Raphael und Thomas Schlemmer (Hg.), *Vorgeschichte der Gegenwart. Dimensionen des Strukturbruchs nach dem Boom*, Göttingen 2016; Fernando Esposito (Hg.), *Zeitenwandel. Transformationen geschichtlicher Zeitlichkeit nach dem Boom*, Göttingen 2017; Christian Marx und Mortan Reitmayer (Hg.), *Gewinner und Verlierer nach dem Boom. Perspektiven auf die westeuropäische Zeitgeschichte*, Göttingen 2020.

⁵² Jürgen Wilke (Hg.), *Mediengeschichte der Bundesrepublik Deutschland*. Köln/Weimar/Wien 1999; Werner Faulstich, *Die Mediengeschichte des 20. Jahrhunderts*, Paderborn 2012; Karl Christian Führer, Knut Hickethier und Axel Schildt, *Öffentlichkeit – Medien – Geschichte. Konzepte der modernen Öffentlichkeit und Zugänge zu ihrer Erforschung*, in: *AfS* 41 (2001), S. 1–38; Gabriele Metzler, „Ein deutscher Weg“. Die Liberalisierung der Telekommunikation in der Bundesrepublik und die Grenzen politischer Reformen in den 1980er Jahren, in: *AfS* 52 (2012), S. 163–190; Frank Bösch, *Umbrüche in die Gegenwart. Globale Ereignisse und Krisenreaktionen um 1979*, in: *Zeithistorische Forschungen* 9 (2012), S. 8-32; Axel Schildt, *Das letzte Jahrzehnt der Bonner Republik. Überlegungen zur Erforschung der 1980er Jahre*, in: *AfS* 52 (2012), S. 21–46.

⁵³ *Die 1980er Jahre*, *Indes. Zeitschrift für Politik und Gesellschaft*, Heft 1, 2014; *Wandel des Politischen. Die Bundesrepublik Deutschland während der 1980er Jahre*, *Archiv für Sozialgeschichte* 52 (2012).

⁵⁴ Siehe die laufenden Projekte der Abteilung III: Medien- und Informationsgesellschaft des Leibniz-Zentrum für Zeithistorische Forschung (ZZF), Potsdam: <https://zzf-potsdam.de/de/forschung/abteilung3> (28.04.2023); siehe das Programme der Konferenz „Pop Cultures and Ecstatic States of the Body, 1950s-80s“, Copenhagen, 30.9.-2.10.2021, URL: <https://pophistory.hypotheses.org/3599> (28.04.2023).

Friedensbewegung legte.⁵⁵ Diese erste Forschungsgeneration wurde ab Mitte der 2000er Jahre durch die Historische Friedens- und Konfliktforschung kritisch rezipiert.⁵⁶ Auf Basis der ab 2010 möglichen Quellen- und Archivrecherche der 1980er Jahre hat sich ein differenziertes geschichtswissenschaftliches Forschungsfeld etabliert, das neue Forschungsfragen formulierte.⁵⁷ Einzelstudien beleuchteten verschiedene Aspekte. Saskia Richter und Silke Mende untersuchten die Entstehung der Partei „Die Grünen“⁵⁸, Jan Hansen die Debatte um die Nachrüstung innerhalb der SPD⁵⁹, Agnes Bresselau von Bressensdorf die Außenpolitik unter Hans-Dietrich Genscher⁶⁰ und Anja Hanisch die DDR im KSZE-Prozess.⁶¹ Auch die unterschiedlichen Spektren und Gruppierungen der Friedensbewegung wurden bereits detailliert analysiert, wichtig sind etwa die Studien von Jan Olle

⁵⁵ Karl-Werner Brand, *Neue soziale Bewegungen in Westeuropa und den USA. Ein internationaler Vergleich*, Frankfurt a. M./New York 1985; Karl-Werner Brand, Detlef Büsser und Dieter Rucht, *Aufbruch in eine andere Gesellschaft. Neue soziale Bewegungen in der Bundesrepublik*, Frankfurt a. M. 1986; Josef Janning, Hans-Josef Legrand und Helmut Zander (Hg.), *Friedensbewegungen. Entwicklung und Folgen in der Bundesrepublik Deutschland, Europa und den USA*, Köln 1987; Ulrike C. Wasmuth, *Friedensbewegungen der 80er Jahre. Zur Analyse ihrer strukturellen und aktuellen Entstehungsbedingungen in der Bundesrepublik Deutschland und den Vereinigten Staaten von Amerika nach 1945. Ein Vergleich*, Gießen 1987; Thomas Leif, *Die strategische (Ohn-)Macht der Friedensbewegung. Kommunikations- und Entscheidungsstrukturen in den achtziger Jahren*, Opladen 1990; Rüdiger Schmitt, *Die Friedensbewegung in der Bundesrepublik Deutschland. Ursachen und Bedingungen der Mobilisierung einer neuen sozialen Bewegung*, Opladen 1990; April Carter, *Peace Movements. International Protest and World Politics since 1945*, London/New York 1992; Alice Holmes Cooper, *Paradoxes of Peace. German Peace Movements since 1945*, Ann Arbor 1996; Roland Roth und Dieter Rucht (Hg.), *Die sozialen Bewegungen in Deutschland seit 1945. Ein Handbuch*, Frankfurt a. M./New York 2008.

⁵⁶ Manfred Gailus, Was macht eigentlich die historische Protestforschung? Rückblicke, Resümee, Perspektiven, in: *Mitteilungsblatt des Instituts für soziale Bewegungen* 34 (2005), S. 127–154; Benjamin Ziemann (Hg.), *Peace Movements in Western Europe, Japan and the USA during the Cold War*, Essen 2007; Holger Nehring, *Sicherheitstherapien. Religiöse Semantiken in den westdeutschen Protesten gegen Atomwaffen von den fünfziger zu den achtziger Jahren*, in: Helke Stadtland (Hg.): *„Friede auf Erden.“ Religiöse Semantiken und Konzepte des Friedens im 20. Jahrhundert*, Essen 2009, S. 231–254; Holger Nehring und Benjamin Ziemann, *Führen alle Wege nach Moskau? Der NATO-Doppelbeschluss und die Friedensbewegung – eine Kritik*, in: *VfZ* 59 (2001), H. 1, S. 81–100; Helke Stadtland und Jürgen Mittag (Hg.), *Theoretische Ansätze und Konzepte in der Forschung über soziale Bewegungen in der Geschichtswissenschaft*, Essen 2011.

⁵⁷ Zum Forschungsstand siehe die Einleitung in: Philipp Gassert, Tim Geiger und Hermann Wentker (Hg.), *Zweiter Kalter Krieg und Friedensbewegung. Der NATO-Doppelbeschluss in deutsch-deutscher Perspektive*, München 2011, S. 7–30.

⁵⁸ Saskia Richter, *Die Aktivistin. Das Leben der Petra Kelly*. München 2010; Silke Mende, *„Nicht rechts, nicht links, sondern vorn.“ Eine Geschichte der Gründungsgrünen*, München 2011.

⁵⁹ Jan Hansen, *Abschied vom Kalten Krieg? Die Sozialdemokraten und der Nachrüstungsstreit (1977–1987)*, Berlin 2016.

⁶⁰ Agnes Bresselau von Bressensdorf, *Frieden durch Kommunikation. Die Entspannungspolitik Hans-Dietrich Genschers im „Zweiten Kalten Krieg“ (1979–1982/83)*, Berlin 2015.

⁶¹ Anja Hanisch, *Die DDR im KSZE-Prozess 1972–1985. Zwischen Ostabhängigkeit, Westabgrenzung und Ausreisebewegung*, München 2012.

Wiechmann und Sebastian Kalden zu den Kirchen und christlichen Gruppierungen⁶² sowie von Claudia Kemper zur IPPNW (International Physicians for the Prevention of Nuclear War).⁶³ Weitere Detailstudien haben die Erforschung der Friedensbewegung mit neuen methodischen und konzeptuellen Perspektiven erweitert: Susanne Schregel etwa mit raumorientierten Ansätzen⁶⁴, Anne Bieschke mit der Analyse von Geschlechter- und Machtfragen in der Frauenfriedensbewegung⁶⁵ und Richard Rohrmoser mit einer Fallstudie zum Protestort Mutlangen.⁶⁶ Die laufenden Projekte von Vivian Seidel zu den europäischen Reaktionen auf die Strategische Verteidigungsinitiative (SDI) der USA⁶⁷ und von Johannes Schneider zur CDU/CSU in der Nachrüstungsdebatte konzentrieren sich auf weitere bisher nicht berücksichtigte Aspekte.⁶⁸ Auch transnationale Perspektiven und die konzeptuelle Weiterentwicklung der Historischen Friedens- und Konfliktforschung werden zunehmend reflektiert.⁶⁹

Insgesamt hat sich das vorwiegend diplomatie- und sicherheitspolitische Erkenntnisinteresse der Forschung einer Vielzahl kultur- und gesellschaftsgeschichtlicher Herangehensweisen geöffnet. Entgegen der zeitgenössischen These, dass mit den Reaktionen auf den NATO-Doppelbeschluss der

⁶² Sebastian Kalden, *Über Kreuz in der Raketenfrage. Transnationalität in der christlichen Friedensbewegung in Westeuropa 1979–1985*, Baden-Baden 2017; Jan Ole Wiechmann, *Sicherheit neu denken. Die christliche Friedensbewegung in der Nachrüstungsdebatte 1977–1984*, Baden-Baden 2017.

⁶³ Claudia Kemper, *Medizin gegen den Kalten Krieg. Ärzte in der anti-atomaren Friedensbewegung der 1980er Jahre*, Göttingen 2016.

⁶⁴ Susanne Schregel, *Der Atomkrieg vor der Wohnungstür. Eine Politikgeschichte der neuen Friedensbewegung in der Bundesrepublik, 1970–1985*, Frankfurt/New York 2011.

⁶⁵ Anne Bieschke, *Die unerhörte Friedensbewegung. Frauen, Krieg und Frieden in der Nuklearkrise (1979–1983)*, Essen 2018.

⁶⁶ Richard Rohrmoser, *„Sicherheitspolitik von unten“. Ziviler Ungehorsam gegen Nuklearrüstung in Mutlangen, 1983–1987*, Frankfurt a. M. 2021.

⁶⁷ Siehe das Promotionsprojekt „Europäische Reaktionen auf die Strategische Verteidigungsinitiative (SDI)“ von Vivian Seidel am Lehrstuhl für Zeitgeschichte der Universität Mannheim: URL: <https://www.phil.uni-mannheim.de/zeitgeschichte/forschung/#c161645> (28.04.2023).

⁶⁸ Siehe das Promotionsprojekt „Die CDU/CSU in der Nachrüstungsdebatte 1979 bis 1983“ von Johannes Scheider am Lehrstuhl für Zeitgeschichte der Universität Mannheim, URL: <https://www.phil.uni-mannheim.de/zeitgeschichte/forschung/#c161644> (28.04.2023).

⁶⁹ Martin Klimke, Reinhild Kreis und Christian Ostermann (Hg.), *„Trust, but Verify“. The Politics of Uncertainty and the Transformation of the Cold War Order, 1969–1991*, Stanford 2016; Claudia Kemper (Hg.), *Gespannte Verhältnisse. Frieden und Protest in Europa seit den 1970er Jahren*, Essen 2017; Daniel Gerster, Jan Hansen und Susanne Schregel (Hg.), *Historische Friedens- und Konfliktforschung. Die Quadratur des Kreises?*, Frankfurt 2023.

sicherheitspolitische Konsens der Nachkriegsordnung zerbrochen sei,⁷⁰ sehen neuere Ansätze wie das am Lehrstuhl für Zeitgeschichte der Universität Mannheim angesiedelte Projekt zur „Nuklearkrise“ den Streit um die Nachrüstung als „Arbeit am Konsens“ (Georg Simmel)⁷¹. Der analytische Neologismus der „Nuklearkrise“ verweist auf die Forschungshypothese, dass die Nachrüstungsdebatte der 1980er Jahre – ähnlich wie im Fall der Wiederbewaffnungsdebatte der 1950er Jahre – im Wesentlichen ein Katalysator der politischen und gesellschaftlichen Selbstverständigung war. In diesem Sinne ging es um weit mehr als die Stationierung neuer Mittelstreckenraketen in Europa. Der Streit um die Nachrüstung hatte eine stellvertretende Funktion für die Verhandlung zentraler gesellschaftspolitischer Konflikte, etwa der Rolle von Protest und Partizipation in einer Demokratie, des außenpolitischen Selbstverständnisses und der Westbindung der Bundesrepublik sowie des Umgangs mit der historischen Verantwortung, die aus der Schuld am Zweiten Weltkrieg und aus den Verbrechen des NS-Regimes erwuchs. Politischer Konsens ist in einer demokratischen Gesellschaft nicht dauerhaft festgelegt, sondern wird andauernd neu verhandelt. Die Nachrüstungsdebatte der 1980er Jahre war einer jener zentralen Konflikte, an dem der Aushandlungsprozess evident wird.⁷² Ähnlich wie es Moritz Föllmer und Rüdiger Graf für die Zeit der Weimarer Republik⁷³ und Hedwig Richter für die Langzeitperspektive der deutschen Demokratiegeschichte seit dem 19. Jahrhundert⁷⁴ betont haben, versteht die Forschung zur

⁷⁰ Die These des Bruchs des Nachkriegskonsenses diskutieren unter anderem: Thomas Risse-Kappen, Die Krise der Sicherheitspolitik. Neuorientierungen und Entscheidungsprozesse im politischen System der Bundesrepublik Deutschland 1977–1984, Mainz 1988; Heinrich August Winkler, Der lange Weg nach Westen, Bd. 2, Deutsche Geschichte vom „Dritten Reich“ bis zur Wiedervereinigung, München 2000; Peter Graf Kielmansegg, Nach der Katastrophe. Eine Geschichte des geteilten Deutschlands, Berlin 2000; Eckart Conze, Die Suche nach Sicherheit. Eine Geschichte der Bundesrepublik Deutschland von 1949 bis in die Gegenwart, München 2009.

⁷¹ Zur Konflikttheorie der „Arbeit am Konsens“, siehe: Georg Simmel, Der Streit, in: Georg Simmel (1923): Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, Berlin 1908, S. 186–255; zur Rezeption in den Sozialwissenschaften, siehe: Peter Imbusch, Sozialwissenschaftliche Konflikttheorien – ein Überblick, in: Peter Imbusch und Ralf Zoll (Hg.), Friedens- und Konfliktforschung. Eine Einführung, Wiesbaden 2010, S. 143–178.

⁷² Philipp Gassert, Viel Lärm um Nichts? Der NATO-Doppelbeschluss als Katalysator gesellschaftlicher Selbstverständigung in der Bundesrepublik, in: Philipp Gassert, Tim Geiger und Hermann Wentker (Hg.), Zweiter Kalter Krieg und Friedensbewegung. Der NATO-Doppelbeschluss in deutsch-deutscher Perspektive, München 2011, S. 175–202; Philipp Gassert, Arbeit am Konsens im Streit um den Frieden: Die Nuklearkrise der 1980er Jahre als Medium gesellschaftlicher Selbstverständigung, in: AfS 52, 2012, S. 491–516.

⁷³ Moritz Föllmer und Rüdiger Graf (Hg.), Die „Krise“ der Weimarer Republik: zur Kritik eines Deutungsmusters. Frankfurt a. M. 2005; zur „Krise“ als Gegenstand der Forschung, siehe auch: Rüdiger Graf und Konrad H. Jarausch, „Crisis“ in Contemporary History and Historiography, Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 27.03.2017, URL: http://docupedia.de/zg/graf_jarausch_crisis_v1_en_2017 (28.04.2023).

⁷⁴ Hedwig Richter, Demokratie. Eine deutsche Affäre, München 2020.

„Nuklearkrise“ der 1980er Jahre Krisen und Konflikte als Normalzustand demokratischer Gesellschaften.

Ein Überblick über diese neuen Zugänge und Fragestellungen ist im Handbuch „Enrüstet Euch! Nuklearkrise, NATO-Doppelbeschluss und Friedensbewegung“ publiziert.⁷⁵ Anstatt die Friedensbewegung als an ihren kurzfristigen Zielen „gescheitert“⁷⁶ oder von DDR und Sowjetunion „ferngelenkt“⁷⁷ zu interpretieren, zeigt der Band die tiefgreifenden gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Veränderungen auf. Die Überlegungen zur „Nuklearkrise“ beziehen dabei dezidiert kulturgeschichtliche Fragestellungen mit ein. In der massenmedial inszenierten Verarbeitung der nuklearen Bedrohung in Musik, Film und Literatur äußern sich Selbstbeschreibungen von Gesellschaft und Politik.⁷⁸ Populärkultur setzt sich als Medium der politischen Kommunikation durch und spielt eine wesentlich größere Rolle bei der Massenmobilisierung der Friedensbewegung als bei vorangegangenen Protestanlässen. Warum das so ist und wie dieser Kulturwandel vonstattenging, wird in vorliegender Studie grundlegend untersucht.

1.3 Methodik, Quellen und Aufbau

Der Gegenstand dieser Arbeit – Musik in der Friedensbewegung der 1980er Jahre – erfordert ein interdisziplinäres Instrumentarium. Im Sinne einer „Grounded Theory“⁷⁹ folgt sie einem

⁷⁵ Christoph Becker-Schaum, Philipp Gassert, Martin Klimke, Wilfried Mausbach und Marianne Zepp (Hg.), „Enrüstet Euch!“ Nuklearkrise, Nato-Doppelbeschluss und Friedensbewegung, Paderborn 2012,

⁷⁶ Diese Sichtweise formulierte Andreas Wirsching in: ders., Abschied vom Provisorium. Die Geschichte der Bundesrepublik Deutschland 1982–1989/90, München 2006, S. 79–105.

⁷⁷ Die Einflussnahmeversuche von DDR und SU belegen und betonen: Helge Heidenmeyer, NATO-Doppelbeschluss, westdeutsche Friedensbewegung und der Einfluss der DDR, in: Zweiter Kalter Krieg und Friedensbewegung, S. 247–267; Michael Ploetz, Die Rolle des DDR-„Friedensrates“ in der SED-Kampagne, in: Jürgen Maruhn und Manfred Wilke (Hg.), Die verführte Friedensbewegung. Der Einfluss des Ostens auf die Nachrüstungsdebatte, München 2002, S. 97–122; Udo Baron, Kalter Krieg und heißer Frieden. Der Einfluß der SED und ihrer westdeutschen Verbündeten auf die Partei „Die Grünen“, Münster 2003, S. 86–134; Udo Baron, Die verführte Friedensbewegung. Zu heute nachweisbaren Einflussnahmen von SED und MfS, in: Die Politische Meinung, Nr. 407, Oktober 2003, S. 55–61; Michael Ploetz und Hans-Peter Müller, Ferngelenkte Friedensbewegung? DDR und UdSSR im Kampf gegen den NATO-Doppelbeschluss, Münster 2004, S. 294–313.

⁷⁸ Philipp Gassert, Popularität der Apokalypse, S. 48–54.

⁷⁹ Jörg Strübing, Grounded Theory. Zur sozialtheoretischen und epistemologischen Fundierung des Verfahrens der empirisch begründeten Theoriebildung, Wiesbaden 2004; zum Ursprung und Geschichte der „Grounded Theory“, siehe: Jörg Strübing, Just do it? Zum Konzept der Herstellung und Sicherung von Qualität in grounded-theory basierten Forschungsarbeiten, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Bd. 54, Nr. 2, 2002, S. 318–342; beispielhaft für einen pragmatischen Ansatz in der Kulturanalyse sind etwa: Ina Hagen-Jeske, „Zu weiß für die Schwarzen und zu schwarz für die Weißen“. Der künstlerische Umgang mit Identität, Rassismus und Hybridität bei Samy Deluxe und B-Tight, Marburg 2016.

pragmatischen Forschungsdesign, das eine thesengeleitete und reflektive Analyse ermöglicht. Viele Publikationen zum Engagement von Künstler*innen für politische Anliegen wie die Friedensbewegung der 1980er Jahre wählen eine dezidiert wertungsästhetische Herangehensweise.⁸⁰ Auch Ulrich Herbert, der in seiner „Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert“ Popkultur an und für sich wie selbstverständlich in seiner Erzählung berücksichtigt, äußert sich eher abschätzig über die Musikkultur der Friedensbewegung.⁸¹ Eine Analyse, die die Musik der Friedensbewegung pauschal als „Kitsch“ kategorisiert, läuft Gefahr, ihre historische Bedeutung zu übersehen und sich zu sehr von der retrospektiven Perspektive des Zeitzeugens leiten zu lassen. Eine zeithistorische Untersuchung der Musik der Friedensbewegung sollte sich ihrer eigenen Subjektivität bewusst sein und dem historischen Sujet mit einer Mischung aus Distanz und Aufgeschlossenheit begegnen. Der Ethnologe Kaspar Maase hat diese Programmatik klar formuliert:

Wenn die Forschung allerdings den Zugang zum Zusammenhang von Populärkultur (im Sinne populärer Künste und Vergnügungen) und Gesellschaftsgeschichte über Werk- und Genrequalitäten sucht und wenn sie dabei vorrangig stilanalytische, philologische und andere interpretative Methoden einsetzt, dann stößt sie auf ein unvermeidbares Problem: Sie impliziert, dass es im Umgang mit den populären Angeboten in erster Linie um deren ästhetische Erschließung gehe (gehen sollte!) und folgert hermeneutisch aus der akademischen Lesart der Produkte auf deren Effekt bei den Rezipienten. Im Ergebnis wird gar nicht so selten einem fiktiven, impliziten Massenpublikum als Weltsicht und Handlungsorientierung zugeschrieben, was der Kritiker schlicht aufgrund seiner Vorstellungen von der Masse in die Werke hineininterpretiert.⁸²

Auf diese Arbeit übertragen, bedeutet dies, dass man die Musik von Bands wie den *Bots*⁸³ persönlich nicht mögen muss, um ihre Signifikanz für die Protestkultur der 1980er Jahre anerkennen und untersuchen zu können. Angesichts der epistemologischen Probleme bei der Interpretation von Populärkultur als historische Quelle ist es erfolversprechend, anstelle einer reinen Inhaltsanalyse der vermeintlichen Botschaften auch die relevanten Handlungen, Konflikte, Praktiken und historischen Lesarten zu untersuchen. Dies schließt eine kritische Einordnung nicht aus – im Gegenteil. Achim Landwehr hat davor gewarnt, die Vergangenheit zur „Vor-Geschichte der Jetztzeit“ zu entwerten. Im Rückgriff auf Martin Saar argumentiert er, dass eine kritische Geschichtsschreibung

⁸⁰ Exemplarisch für wertungsästhetische Fragestellungen ist: Dietrich Helms, Pop Star Wars, in: Musik und Gesellschaft, APuZ 11/2005, S. 28–34.

⁸¹ Wörtlich schreibt Herbert: „Dagegen hatten es die gänzlich unironischen und oft pathetischen Lieder der Protestsänger und Politrockbands zunehmend schwerer, die nur noch auf den Demonstrationen gespielt und bald vergessen wurden.“ Aus: Ulrich Herbert, Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert, München 2017, S. 1005.

⁸² Kaspar Maase, Was macht Populärkultur politisch?, Wiesbaden 2010, S. 16.

⁸³ Der Name der Band ist in zeitgenössischen Quellen in unterschiedlichen Schreibweisen überliefert, etwa „bots“, „die bots“, „Bots“ und „die Bots“. Zur besseren Lesbarkeit wird in dieser Arbeit die einheitliche Schreibweise *Bots* verwendet. Die Schreibweise in Quellenzitaten wurde unverändert übernommen.

Alternativen anstelle von Selbstverständlichkeiten aufzuzeigen hat und Historiker*innen sich bewusst sein sollten, dass Geschichte nicht „geworden“, sondern „gemacht“ ist.⁸⁴ Als methodische Konsequenz schlägt Landwehr einen reflektierten Umgang mit den Quellen vor:

*Man könnte davon sprechen, dass eine andere Form der „Quellenkritik“ notwendig wäre, eine Kritik des historischen Materials, die dessen Materialität ernst nimmt und der es um die Arten und Weisen ginge, wie dieses Material zur Konstitution von historischen und gegenwärtigen Wirklichkeiten beigetragen hat und immer noch beiträgt. Eine solche Perspektive würde in einem kritischen (und auch selbstkritischen) Sinn ein Kommunikationsfeld entwerfen, das beständig damit beschäftigt ist, „Geschichte zu machen“.*⁸⁵

Eine kritische Untersuchung von Musik im Kontext der Friedensbewegung sollte deshalb – in Weiterführung von Landwehrs Überlegung – Freiraum schaffen, um sich als Historiker*in über die vorgefundenen Objekte und Artefakte zu wundern und sich ihrer Eindeutigkeit nicht allzu sicher zu sein.

Musik stellt eine Herausforderung für die Geschichtswissenschaft dar, weil ihre Erforschung eine interdisziplinäre Herangehensweise erfordert. Historiker*innen können dort ihre Stärke ausspielen, wo es um die Entstehungskontexte, Rahmenbedingungen, Diskurse, Praktiken, Instrumentalisierung und Politisierung von Pop geht, stoßen aber ohne musikwissenschaftliches Spezialwissen an ihre Grenzen. Ein ambitionierter Versuch, die Kluft zwischen den Disziplinen der Populärmusikforschung zu überbrücken, wurde von Christofer Jost vorgelegt.⁸⁶ Jost vergleicht musikanalytische Perspektiven (Songtext, Stimme, musikalische Parameter, Performanz/Performance, Klang/Sound, Genre, Audiovision) mit kulturanalytischen (*Liveness*, Tanz, Körper, Gender/Sexualität, Ethnizität und Szene) und entwickelt ein transdisziplinäres Modell, um Populärmusik als musikalisch-mediale Verkörperungspraxis zu analysieren. Diese methodische Synthese ist in ihrer Gesamtheit für geschichtswissenschaftliche Fragestellungen zu umfangreich, bietet aber in Einzelaspekten eine wichtige Inspirationsquelle und ist anschlussfähig zu einigen Kernkompetenzen von Historiker*innen.

Für diese Untersuchung sind die Analysekategorien *Liveness* und *Performanz* von besonderem Interesse, um die Rolle von Livemusik und die Interaktion zwischen Musiker*innen und Demonstrant*innen auf den Veranstaltungen der Friedensbewegung zu analysieren. Der Blick auf

⁸⁴ Achim Landwehr, Die Kunst, sich nicht allzu sicher zu sein: Möglichkeiten kritischer Geschichtsschreibung, in: Werkstatt Geschichte, Heft 61 (2012), S. 7–14, hier 10; Landwehr zitiert in diesem Zusammenhang: Martin Saar, Genealogische Kritik, in: Rahel Jaeggi und Tilo Wesche (Hg.), Was ist Kritik? Frankfurt a. M. 2009, S. 247–265.

⁸⁵ Landwehr, Die Kunst, sich nicht allzu sicher zu sein, S. 11.

⁸⁶ Christofer Jost, Musik, Medien und Verkörperung. Transdisziplinäre Analyse populärer Musik, Baden-Baden 2012.

performative Aspekte von Protestbewegungen hat sich für die Erforschung der 1960er Jahre und die Studentenbewegung als aufschlussreich erwiesen. Mit „Performanz“ sind spezifische Handlungen und kommunikative Praktiken gemeint, die in vollem Bewusstsein vor einem Publikum vollzogen werden. Mit dem Begriff der Performance lassen sich ritualisierte Handlungen von öffentlichen Ereignissen, hier Friedensdemonstrationen und -konzerte und die Interaktion zwischen Künstler und Publikum analysieren.⁸⁷ Der Begriff der *Liveness* problematisiert das Verhältnis von Performance und technischer Medialisierung und den Zusammenhang von Live-Performance und medialer Vermittlung. Welchen Einfluss Livemusik auf Großdemonstrationen hatte, lässt sich anhand der theoretischen Überlegungen von Philip Auslander analysieren.⁸⁸ Zentral für diese Untersuchungsperspektiven ist die kritische Untersuchung von audiovisuellen Quellen wie Videomitschnitten und Tondokumentationen von Friedensdemonstrationen.⁸⁹

Eine weitere wichtige Quellensorte sind Schallplatten. Sie sind das Ergebnis eines komplexen industriellen Prozesses und bieten als auditive Quelle eine Vielzahl von Analysemöglichkeiten. Im Sinne einer Geschichte des Hörens ist zu berücksichtigen, dass die auditive Wahrnehmung von Historiker*innen sich von der Praxis des Hörerlebnisses in seiner Zeit unterscheidet. Auditive Quellen benötigen eine eigene Quellenkritik, die auch produktionstechnische Aspekte einbezieht.⁹⁰ Schallplatten sind auch interessante Text- und Bildquellen.⁹¹ Das Platten-Cover kann mit Methoden

⁸⁷ Joachim Scharloth, *Ritualkritik und Rituale des Protestes. Die Entdeckung des Performativen in der Studentenbewegung der 1960er Jahre*, in: Martin Klimke und Joachim Scharloth (Hg.), *Handbuch 1968 zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*, Stuttgart 2007, S. 75–87, hier S. 76.

⁸⁸ Philip Auslander, *Liveness. Performance in a mediatized culture*, London 2008.

⁸⁹ Zur Quellenkritik audiovisueller Medien, siehe: Thomas Lindenberger, *Vergangenes Hören und Sehen. Zeitgeschichte und ihre Herausforderung durch die audiovisuellen Medien*, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe, 1 (2004), H. 1, URL: <https://zeithistorische-forschungen.de/1-2004/4586> (28.04.2023); zum Forschungskontext der „Sound History“ siehe auch: Daniel Morat, *Zur Historizität des Hörens. Ansätze für eine Geschichte auditiver Kulturen*, in: Jens Schröter und Axel Volmar (Hg.): *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*, Bielefeld 2013, S. 131–144; Daniel Morat, Christine Bartlitz und Jan-Holger Kirsch (Hg.), *Politik und Kultur des Klangs im 20. Jahrhundert*, *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 8 (2011) H. 2, URL: <https://zeithistorische-forschungen.de/2-2011> (28.04.2023).

⁹⁰ Alexa Geisthövel, *Auf der Tonspur. Musik als zeitgeschichtliche Quelle*, in: Martin Baumeister, Moritz Föllmer und Philipp Müller (Hg.), *Die Kunst der Geschichte. Historiographie, Ästhetik, Erzählung*, Göttingen 2009, S. 157–168; Bodo Mrozek, *Geschichte in Scheiben. Schallplatten als zeithistorische Quellen*, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe, 8 (2011), H. 2, URL: <https://zeithistorische-forschungen.de/2-2011/4610> (28.04.2023).

⁹¹ Die Webseite <https://www.discogs.com/de/> bietet eine umfassende Bilddatenbank von Plattencovern und weiteren relevanten Informationen, zum Beispiel zu Produzenten, Plattenfirmen und Komponisten.

der *visual history*⁹² untersucht werden, während die Rückseite und Beilagen oft weitere relevante Quellen bereithalten, etwa zum Entstehungskontext, Interviews und Rezensionen.⁹³ Für eine breitere Kontextualisierung wurden für diese Arbeit weitere Quellensorten ausgewertet, darunter Plattenkritiken in Musikzeitschriften (Bravo, Folk Magazin, Musikexpress/Sounds, Spex), Berichte in Branchenmagazinen (Musikmarkt) und Musikcharts.⁹⁴ Eine methodische Vorlage für diese Untersuchung von Musikinhalten auf einer breiten Quellenbasis bietet die Studie von Barbara Hornberger zu *Neuen Deutschen Welle*.⁹⁵ Hornberger kombiniert ökonomische, kulturgeschichtliche und musikalische Perspektiven und analysiert Produktion und Rezeption der NDW in einer „dichten Beschreibung“⁹⁶ der Texte. Hornberger generiert dadurch facettenreiche Fallstudien, die sich als aufschlussreich erweisen und auch für diese Arbeit methodisch eine Inspiration darstellen.

Die Rolle von Musik in der deutschen Protestgeschichte ist bisher vornehmlich aus musikethnologischen Perspektiven erforscht worden. Wolfgang Martin Stroh hat als einer der Ersten politisch motivierte musikalische Handlungen von Protest („vor Natodraht“) analysiert und dreizehn Funktionen typologisiert: Rattenfänger, Sortierung, Verunsicherung oder Versöhnung, Signal, Emotion, Koordination, Verdeutlichung und Intensivierung, Transport, Differenzierung, Verfremdung, Solidarisierung, Verschönerung, Unterhaltung und Überbrückung.⁹⁷ Barbara Boock und Ulrich Morgenstern haben die Musikpraxis der Proteste in Wyhl, Brokdorf und im Wendland untersucht und dabei eine Reihe von Konzepten und Deutungsvorschlägen entwickelt, die auch für die Protestereignisse der Nachrüstungsdebatte relevant sind, darunter die Rolle von historischen und internationalen Bezugspunkten, die Praxis des Umdichtens und Aneignens bekannter Melodien und Texte, die Funktion bekannter Musiker*innen als Identifikationsfiguren und wiederkehrende inhaltliche Motive der Ermutigung und des Widerstandes. Weiterhin analysieren sie eine Reihe von

⁹² Gerhard Paul, Visual History, Version: 3.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 13.03.2014, URL: http://docupedia.de/zg/paul_visual_history_v3_de_2014 (28.04.2023).

⁹³ Robert J. Belton, The Narrative Potential of Album Covers, in: Studies in Visual Arts and Communication. an international journal, Vol 2, No 2 (2015), URL: https://journalonarts.org/wp-content/uploads/2016/01/SVACij_Vol2_No2-2015-Belton-The-narrative-potential_CS02.pdf (28.04.2023); Kalle Laar, Vinyl Culture und Zeitgeschichte. Schallplattencover als Quelle der visual history, in: Bodo Mrozek, Alexa Geisthövel und Jürgen Danyel (Hg.), Popgeschichte. Band 2: Zeithistorische Fallstudien 1958–1988, S. 361–371.

⁹⁴ Das historische Archiv der „Offiziellen Deutschen Charts“ des Bundesverband Musikindustrie e.V. ist frei recherchierbar auf der Webseite: <https://www.offiziellecharts.de/charts>.

⁹⁵ Barbara Hornberger, Geschichte wird gemacht. Die Neue Deutsche Welle. Eine Epoche deutscher Musik, Würzburg 2011.

⁹⁶ Clifford Geertz, Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, Frankfurt a. M. 2003 (englischer Originaltext: Thick description: Toward an interpretive theory of culture. In: The Interpretation of Culture. Selected Essays, 1973).

⁹⁷ Wolfgang Martin Stroh, Leben ja. Zur Psychologie musikalischer Tätigkeit. Musik in Kellern, auf Plätzen und vor Natodraht, Stuttgart 1984.

Ritualen und Aufführungsformen wie gemeinschaftliches Singen, Sprechchöre und Tanzen im öffentlichen Raum, die zur Bildung von Gemeinschaften und Allianzen beitragen. Viele der Aktionsformen sind zwar spezifisch für die Anti-AKW-Bewegung, die konzeptuellen und methodischen Überlegungen lassen sich aber auch auf die Musikpraxis der Friedensbewegung anwenden.⁹⁸ In dieser Arbeit wird musikalischer Protest konzeptionell als ästhetische Alltagspraktiken von Unterhaltung, Selbsterweiterung und körperlichem Erleben untersucht.⁹⁹ Dies eröffnet auch Perspektiven auf Lernen und Kompetenzerwerb durch Populärkultur.¹⁰⁰

Weitere Fragestellungen lassen sich theoretisch und methodisch über die Kombination von zwei Ansätzen diskutieren: das Verhältnis von Kulturproduktion und Praktiken des Selbermachens. Popkultur lebt von ihrem Mythos der Revolte und Revolution. Der Aufstieg des Rock'n'Roll in den 1950er Jahren wird oft als Ausdruck des Auflehns von Jugendlichen gegen die gesellschaftlichen Konventionen ihrer Elterngeneration interpretiert.¹⁰¹ In seinem Aufsatz „Why 1955?“ hat der US-amerikanische Kulturosoziologe Richard A. Peterson 1990 diese Sichtweise zumindest relativiert, indem er zeigte, dass der Durchbruch des Rock'n'Roll zu großen Anteilen auf das Zusammenspiel von Akteuren der Musikproduktion und -distribution und nicht nur auf gesellschaftliche, kulturelle oder demografische Gründe zurückzuführen ist.¹⁰² Mit der „Production of Culture“-Perspektive, die Peterson später weiter ausarbeitete, argumentiert er für eine neue Sichtweise dahin gehend, wie kulturelle Phänomene durch die Systeme geprägt sind, in denen sie hergestellt, verbreitet, bewertet, unterrichtet und archiviert werden. Konkret hervorgehoben werden die Rolle von Technologien, Recht und Regulierung, Industriestruktur, Organisationsstruktur, professionelle Sozialisation und Marktperzeption.¹⁰³

⁹⁸ Barbara Boock, Regionale Identität als Widerstand. Lieder aus den Auseinandersetzungen um das Kernkraftwerk in Wyhl, in: Eckhard John (Hg.), Volkslied – Hymne – politisches Lied. Populäre Lieder in Baden-Württemberg, Münster 2002, S. 112–139; Ulrich Morgenstern, Ritual – Epos – Tanz. Die deutsche Anti-AKW-Bewegung aus ethnomusikologischer Sicht, in: Lied und populäre Kultur (Song and Popular Culture) 54 (2009), S. 273–310.

⁹⁹ Siehe auch die konzeptuelle Überlegung in Kapitel 5 „Ästhetische Praktiken in Populärkultur und Alltag“ in: Kaspar Maase, Populärkulturforschung. Eine Einführung, Bielefeld 2019.

¹⁰⁰ Zum Kompetenzerwerb in Jugendkulturen, siehe: Anna Magdalena Ruile, Lernen in Jugendszenen. Ein Ausweg aus sozialer Ungleichheit im Bildungssystem?, Marburg 2010.

¹⁰¹ Für eine kritische Einschätzung dieser Sichtweise, siehe das Kapitel „Eine Revolution, die keine war – der Rock'n'Roll“ in: Peter Wicke, Rock und Pop. Von Elvis Presley bis Lady Gaga, München 2011, S. 12–23.

¹⁰² Richard A. Peterson, Why 1955? Explaining the Advent of Rock Music. In: Popular Music 9, Nr. 1 (1990), S. 97–116.

¹⁰³ Richard A. Peterson und N. Anand, The Production of Culture Perspective, in: Annual Review of Sociology 30 (2004), S. 311–334.

Für geschichtswissenschaftliche Untersuchungen impliziert dieser Perspektivenwechsel auf die Anbieterseite zwei Folgerungen: Historiker*innen sollten erstens kritisch hinterfragen, ob der Markterfolg von Populärkultur wirklich in einem evidenten Zusammenhang mit historischen Wendepunkten und politischen Periodisierungen steht oder ob nicht vielmehr die Eigendynamik von Kulturproduktionen die bedeutendere Rolle spielt. Zweitens sollten sie das Wechselverhältnis zwischen Kulturproduzent*innen und Konsument*innen nicht nur als Aushandlungsprozess, sondern auch als Suchen der Kulturproduktion nach dem Publikum verstehen. Kulturanbieter*innen verlassen sich auf eine Vielzahl an subjektiven Annahmen und Erfahrungen, die das Publikum in letzter Konsequenz zu einem fiktiven, imaginierten Akteur macht.¹⁰⁴ Im Kontext dieser Arbeit gilt es deswegen zu problematisieren, inwieweit die Welle von popkulturellen Verarbeitungen der nuklearen Bedrohung und die Popkulturalisierung der Proteste nicht nur ein Resultat der Nachrüstungsdebatte, sondern auch durch weitere grundlegende Faktoren der Kulturproduktion bedingt war. Angelehnt an Peterson lässt sich fragen, warum die Musikkultur der Friedensbewegung 1982/83 ihren Durchbruch hatte. Konzeptuell spannend ist, dass die „Production of Culture“-Perspektive kompatibel ist mit Ansätzen der Protestforschung, die den Blick auf die Strippenzieher*innen und Organisator*innen von Protest richten. Kulturmanager wie Fritz Rau oder Diether Dehm können aus dieser Sicht als musikalische „Bewegungsunternehmer“ analysiert werden.¹⁰⁵

Die Perspektive der Kulturindustrie ist jedoch nur eine Seite der Musikgeschichte der Friedensbewegung. An der Basis der Proteste florierte eine Amateurkultur des Singens und Musizierens. Vielfach distanzieren sich Akteure von einer „Kommerzialisierung“ der Bewegung durch die Musikindustrie. Stattdessen forderten und förderten sie eine Kultur des Mitmachens, des selbst Komponierens und der Laienmusik. Diese Kulturproduktion „von unten“ war maßgeblich von Praktiken des Selbermachens geprägt. Reinhild Kreis hat in ihrer „anderen Geschichte des Konsumzeitalters“ gezeigt, dass Praktiken des Selbermachens ein integraler Bestandteil moderner Konsumgesellschaften sind.¹⁰⁶ Über Praktiken des Selbermachens erzeugen Individuen wie Gruppen Sinn und Zugehörigkeit. In dieser Hinsicht ist Selbermachen ein Mittel der Differenzierung.

¹⁰⁴ Klaus Nathaus, Auf der Suche nach dem Publikum: Popgeschichte aus der „Production of Culture“-Perspektive, in: Alexa Geisthövel und Bodo Mrozek (Hg.), Popgeschichte. Band 1: Konzepte und Methoden, Bielefeld 2014, S. 127–153, hier S. 139–141.

¹⁰⁵ Alexander Leistner, Die Selbststabilisierung sozialer Bewegungen: Das analytische und theoretische Potential des Schlüsselfigurenansatzes, in: Forschungsjournal Soziale Bewegungen, Heft 2013/4, Themenschwerpunkt „Anstifter, Strippenzieher, Urgesteine. Schlüsselfiguren in sozialen Bewegungen“, S. 14–23.

¹⁰⁶ Reinhild Kreis, Selbermachen. Eine andere Geschichte des Konsumzeitalters, Frankfurt a. M. 2020.

Selbermachen ermöglicht im Alltag einen Vergleich, über den Menschen sich als soziale und kulturelle Entitäten konstituieren.¹⁰⁷

Im Kontext der Friedensbewegung lässt sich eine Vielzahl an Praktiken und Ästhetiken des Selbermachens beobachten, von der Herstellung von Plakaten und Transparenten, Buttons und Flugblättern bis zu kulturellen Erzeugnissen wie Liedern und musikalischen Protestformen. Sie geben einen Einblick in das Selbstverständnis und die Wertevorstellungen der Friedensbewegung. Sven Reichardt hat diese Suchen nach Authentizität und Identität unter Rückgriff auf Michel Foucaults Überlegungen zu den „Technologien des Selbst“ als „Praktiken der Selbstherstellung“ von sozialen Bewegungen analysiert.¹⁰⁸ Über gemeinschaftliches Singen und Musizieren, durch das Komponieren eigener Lieder oder das Umdichten bekannter Melodien und Texte arbeiteten die Protestierenden an ihrer Selbst- und Fremdwahrnehmung, formierten sich als zusammengehörige Gruppe und positionierten sich in Opposition zu ihren Gegenspieler*innen, etwa Politiker*innen, Polizei und Militär. Je nach Protestkontext und -situation konnte der Einsatz der musikalischen Protestpraktiken unterschiedliche Handlungsmöglichkeiten eröffnen. Praktiken des Selbermachens und der Selbstherstellung erzeugten somit *agency*.¹⁰⁹ Der Blick auf verschiedene Praktiken des Selbermachens ermöglicht eine praxeologische Untersuchung der musikalischen Protestkultur und eine methodische Ausbalancierung des Forschungsdesigns gegenüber den Perspektiven der Kulturproduktion durch Plattenfirmen und Musikmarkt.

Die Erforschung des Verhältnisses von Populärkultur und Protestbewegungen stellt eine doppelte Herausforderung dar. Beide Forschungsfelder sind nicht im gleichen Maße systematisch professionell überliefert, katalogisiert und zugänglich gemacht wie etwa politische oder diplomatische Akten in den einschlägigen Partei-, Landes- und Bundesarchiven. Die Recherche nach Quellen musste somit sehr breit angegangen werden, um relevante Aktenbestände überhaupt erst zu erschließen. Insgesamt wurde in 22 Archiven und Spezialbibliotheken recherchiert, so konnten vielfältige Bestände erschlossen werden. Um die Rolle von Musik für die Friedensbewegung zu analysieren, waren die Überlieferungen in Bewegungsarchiven einzusehen, darunter das Archiv für Alternatives Schrifttum in Duisburg (Unterlagen zu Mitgliedsorganisationen im Koordinierungsrat der

¹⁰⁷ Siehe hierzu die Einleitung in: Kreis, Selbermachen, S. 9–23.

¹⁰⁸ Zum Begriff der Authentizität siehe: Sven Reichardt, Authentizität und Gemeinschaft. Linksalternatives Leben in den siebziger und frühen achtziger Jahren, Berlin 2014, S. 57–71; siehe auch: Michel Foucault, Technologien des Selbst, in: Luther H. Martin, Huck Gutman und Patrick H. Hutton (Hg.), Technologien des Selbst, Frankfurt a. M. 1993, S. 24–62.

¹⁰⁹ Zum Verhältnis von Selbermachen und Protest, siehe auch: Reinhild Kreis, Heimwerken als Protest. Instandbesetzer und Wohnungsbaupolitik in West-Berlin während der 1980er-Jahre, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, 14 (2017), H. 1, URL: <https://zeithistorische-forschungen.de/1-2017/id=5449> (28.04.2023), Druckausgabe: S. 41–67.

Friedensbewegung) und das Papiertiger Archiv & Bibliothek in Berlin (verschiedene Publikationen der Friedensbewegung, Schwerpunkt West-Berlin).¹¹⁰ Weitere Bestände zur Kulturarbeit der Friedensbewegung und zum Einsatz von Musik bei den Bonner Großkundgebungen konnten im Archiv Grünes Gedächtnis, Berlin (Petra-Kelly-Archiv; Hauptakten des Koordinierungsausschusses der FB), im Evangelischen Zentralarchiv, Berlin (Aktion Sühnezeichen/Friedensdienste, Koordinierungsausschusses der FB) und im Heinrich-Böll-Archiv, Köln (Akten Demo 10.10.1981) eingesehen werden.

Musik- und Jugendzeitschriften konnten im Klaus Kuhnke-Archiv für Populäre Musik, Bremen, im Archiv der Jugendkulturen, Berlin, und in der Bayerischen Staatsbibliothek, München, systematisch ausgewertet werden. Schallplatten mit einem thematischen Bezug konnten im Musikarchiv der Deutschen Nationalbibliothek, Leipzig, angehört und untersucht werden. Einige der häufig vorkommenden Lieder sind im „Historisch-kritisches Liederlexikon“ erfasst und kommentiert.¹¹¹ Im Deutschen Volksliedarchiv, Zentrum für Populäre Kultur und Musik, Freiburg konnten zahlreiche Liederbücher der Friedensbewegung ausfindig gemacht werden, die eine bisher kaum untersuchte Quellensorte darstellen. Zwölf Exemplare aus dem Zeitraum der Nachrüstungsdebatte wurden zu einem Korpus zusammengefasst und mithilfe der qualitativen Datenanalyse-Software MAXQDA erschlossen. MAXQDA ermöglicht die Inhaltsanalyse der Liederbücher durch systematisches Zuordnen („Codieren“) von Textstellen der verzeichneten Lieder und der weiteren Kommentare. Zentrale Analysekatoren sind die Häufigkeit von Liedern, Erscheinungsjahre, intertextuelle Bezüge und die internationale Herkunftsverteilung der Lieder.¹¹² (Siehe Details in Kapitel 3)

In der Dokumentationsstelle für unkonventionelle Literatur der Bibliothek für Zeitgeschichte in der Württembergischen Landesbibliothek, Stuttgart, wurden Flugblätter und Plakate der Friedensbewegung analysiert. In der Forschungsbibliothek der Hessischen Stiftung Friedens- und Konfliktforschung in Frankfurt a. M. konnten zeitgenössische Publikationen der Friedensbewegung recherchiert werden, die nur hier verfügbar sind. Zu Medienberichten wurde in der Presseauschnitt-Sammlung der Frankfurter Rundschau, Frankfurt, und der Pressedokumentation

¹¹⁰ Zum Potenzial und Problematik von Bewegungsarchiven, siehe: Bernd Hüttner, *Archive von unten. Bibliotheken und Archive der neuen sozialen Bewegungen und ihre Bestände*, Neu-Ulm 2003; Jürgen Bacia und Cornelia Wenzel, *Bewegung bewahren. Freie Archive und die Geschichte von unten*, Berlin 2013.

¹¹¹ *Historisch-kritisches Liederlexikon*, herausgegeben für das Zentrum für Populäre Kultur und Musik der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Brsg. von Eckhard John und Tobias Widmaier, URL: <http://www.liederlexikon.de/lieder>.

¹¹² Zu methodischen Überlegungen einer qualitativen Datenanalyse in der Zeitgeschichte, siehe: Ingrid Böhler, Andrea Brait und Sarah Oberbichler (Hg.), *Annotieren – visualisieren – analysieren. Computergestützte qualitative Methoden für die Zeitgeschichte*, *Zeitgeschichte* 47, Heft 4 (2020).

des Deutschen Bundestages, Berlin, systematisch und thematisch für den Untersuchungszeitraum recherchiert. Anträge auf Akteneinsicht in die Unternehmensarchive von Musikfirmen wie „EMI-Electrola“ und dem Rechtsnachfolger „Universal“ blieben erfolglos. Zum Pläne Verlag gibt es kein Unternehmensarchiv. Relevante Akten zum Musikant-Label konnten im Archiv der sozialen Demokratie, Friedrich Ebert Stiftung, Bonn (Bestand Diether Dehm) und im Joseph Beuys Archiv, Schloss Moyland (Akten zur Entstehung des Liedes „Sonne kein Reagan“), ausfindig gemacht werden. Im zum Zeitpunkt der Recherche noch nicht katalogisierten Nachlass von Franz-Josef Degenhardt in der Akademie der Künste, Berlin, konnten gesammelte Presseartikel eingesehen werden.

Die Geschichte von „Künstler für den Frieden“ und „PAND“ konnte auf Basis von Quellen unterschiedlicher Provenienzen rekonstruiert werden. Im Bundesarchiv in Koblenz war es möglich, im Nachlass von Josef Weber und in den Akten der Deutschen Friedensunion die Unterlagen des Krefelder Appells einzusehen, der sich an „Künstler für den Frieden“ beteiligt hatte. Weitere Akten zu „Künstler für den Frieden“ ließen sich im Deutschen Literaturarchiv in Marbach im Nachlass von Peter Rühmkorf (Hamburger Konzert 1983 und „PAND BRD“), im Hamburger Institut für Sozialforschung (Sondersammlung „Protest, Widerstand und Utopie in der Bundesrepublik Deutschland“; Sammlung Helmut Bausch, DFU/Hamburger Forum) ausfindig machen. Ergänzend wurden Akten im Bundesarchiv, Berlin-Lichterfelde (Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv SAPMO; Friedensrat der DDR, Westabteilung des ZK), eingesehen, um die Beteiligung von ostdeutschen Künstler*innen zu untersuchen. Kleine relevante Bestände konnten im Bruno Kreisky Archiv in Wien (Protokoll Round Table mit Friedensbewegung) und in der Swarthmore College Peace Collection, Swarthmore, PA, USA (PAND USA records) als Kopie bestellt werden. Im Staatsarchiv Hamburg sind weitere wichtige interne Unterlagen zu „Künstler für den Frieden“ (Akten der Kulturbehörde, Hamburger Festival 1983) gesichtet worden. Diese Überlieferungen in staatlichen und öffentlichen Archiven ermöglichen eine fundierte und kritische Analyse. Weitere Unterlagen waren bei einigen der Organisator*innen einzusehen, darunter Margit Niederhuber in Wien (Künstler für den Frieden, Österreich, PAND International), Gerd Andersson in Stockholm (Artister för Fred/PAND Sweden/International) und Uwe Prell in Berlin (Friedenskolleg, AK atomwaffenfreies Europa, Künstler für den Frieden Berlin). Insgesamt ermöglicht dies eine unabhängige und ausgewogene Rekonstruktion der Geschichte von „Künstler für den Frieden“ und „PAND“.

Mehrere Privatpersonen haben freundlicherweise weiteres Material zur Einsicht zur Verfügung gestellt, das in Archiven nicht auffindbar war, darunter das Liederbuch des Frauenfriedensmarsches 1981 (Ellen Diederich, Oberhausen), ein VHS-Videomitschnitt der Großkundgebung am 10.10.1981 in Bonn (Volkmar Deile, Berlin), die Audiokassetten der Tondokumentation 10.10.81 (Ulrich Frey, Bad

Honnef), eine Aufzeichnung der Dokumentation „Wir wollen Frieden“ zum Dortmunder Konzert „Künstler für den Frieden“ 1981 (Gabi Zimmermann, Schöneiche), eine Kopie der Dokumentation „Aufstehen&Widersetzen“ zu den Konzerten in der Berliner Waldbühne (Gertie Volkenborn, Berlin), mehrere Jahrgänge der Zeitschrift „Eiserne Lerche“ (Olaf Cless, Düsseldorf) sowie diverse Musikplatten (Ulrich Hetscher, Köln).

Mit 27 der zentralen Akteur*innen dieser Studie habe ich Gespräche geführt (persönlich, telefonisch oder via Skype). Interviews mit Zeitzeuginnen und Zeitzeugen im Sinne einer theoretisch/methodisch reflektierten *Oral History* habe ich jedoch nicht durchgeführt. Stattdessen haben die Interviews den Stellenwert von Hintergrundgesprächen, die mir geholfen haben, Details und Zusammenhänge zu verstehen. Ich zitiere nur in einigen wenigen Fällen und in Absprache mit den betreffenden Personen wörtlich aus diesen Gesprächen. Ich danke allen Personen für die aufschlussreichen Gespräche und das mir entgegengebrachte Vertrauen. Die Interviews liegen in Form von Mitschriften und Audioaufzeichnungen vor, siehe die Gesamtliste im Quellenanhang. Gerade im Fall der Geschichte von „Künstler für den Frieden“ hat sich die Beschränkung auf Hintergrundgespräche als wichtig erwiesen, da einige Zeitzeug*innen aufgrund der damaligen Konflikte gezögert haben, ihre Sicht der Ereignisse mitzuteilen. Umso mehr danke ich ihnen für die vertraulichen Gespräche und hoffe, dass meine unabhängige Forschung zu einer Aufarbeitung von „Künstler für den Frieden“ beiträgt.

Die Arbeit besteht aus acht Kapiteln. Die Einleitung (Kapitel 1) liefert die thematischen, methodischen und theoretischen Grundlagen und problematisiert die politische Instrumentalisierung und Aneignung von Musik. Darauf bauen fünf Forschungskapitel (Kapitel 2–6) auf, die jeweils einen eigenen thematischen und methodischen Schwerpunkt setzen. Sie sind als Fallstudien konzipiert, die sich zwar gegenseitig komplementieren, aber auch unabhängig voneinander gelesen werden können und unterschiedliche zentrale Aspekte der Thematik beleuchten. Kapitel 2 erforscht die Rolle von Livemusik und die performative Aufführungspraxis der Großveranstaltungen der Friedensbewegung in Bonn und Hasselbach im Zeitraum von 1981 bis 1986. Kapitel 3 untersucht den Musikkanon der Friedensbewegung anhand einer Analyse von Friedensliederbüchern und richtet den Blick auf musikalische Praktiken des Selbermachens und die Bedeutung gemeinschaftlichen Singens an der Basis der Proteste. Der Fokus liegt hier auf den Jahren 1980 bis 1986, wobei der Liederkanon sich auf eine wesentlich ältere Musiktradition des Volksliedes bezieht. Kapitel 4 übernimmt eine Scharnierfunktion, weil es die eher auf den Musikgebrauch fokussierten Kapitel 2 und 3 um die Perspektive der Produktion und Vermarktung durch Plattenfirmen, Charts und Musikmagazine und des Zusammenspiels zwischen Musikindustrie und Protestbewegung erweitert. Die 1970er Jahre spielen in dem Fall für die Kontextualisierung der Entwicklung des Musikmarktes Anfang der 1980er Jahre eine wichtige Rolle. Kapitel 5 untersucht die

Entwicklung des Konzeptes „Künstler für den Frieden“ in der Bundesrepublik Deutschland, Österreich und Schweden zwischen 1980 und 1985 und richtet den Blick sowohl auf die Organisation *hinter*, die Ereignisse *auf* und das Publikum *vor* den Bühnen. Kapitel 6 steht in einem engeren Zusammenhang mit Kapitel 5, denn es erklärt die Bewegung von „Künstler für den Frieden“ als transnationales Phänomen und spannt am Beispiel von „Performers and Artists for Nuclear Disarmament“ (PAND) den Bogen bis zum Jahr 1990. Das abschließende Kapitel 7 fasst die Thesen und Ergebnisse zusammen, diskutiert die Höhepunkte der Musikkultur von 1982/83 als eigenständige Zäsur und gibt einen Ausblick auf offene Fragen und Lücken in der Zeitgeschichtsschreibung. In Kapitel 8 sind die Quellen und Literatur aufgelistet.

Geschichte wird geschrieben. Sprache erzeugt Wirklichkeit. Welche Wortwahl wir Historiker*innen treffen, hat Auswirkungen auf das Geschichtsbild und die Erkenntnisse, die wir unseren Leser*innen vermitteln wollen.¹¹³ Ich habe deshalb versucht, in einer gender-neutralen Sprache zu schreiben. Die historischen Subjekte, um die es in diesem Buch geht, sind zuallererst Menschen, nicht Männer, Frauen oder LGBTQIA*. Wenn möglich, habe ich geschlechtsneutrale Begriffe verwendet oder das Gendersternchen* eingesetzt.¹¹⁴ Gleichzeitig habe ich mitunter zwischen männlichen und weiblichen Bezeichnungen abgewechselt. Konkret bedeutet dies, dass ich anstatt „Musiker“ sowohl „Musiker*innen“ als auch „Musiker und Musikerinnen“ geschrieben, aber klobige Begriffe wie „Musikschaffende“ vermieden habe. Ziel ist eine abwechslungsreiche Sprache, die gut lesbar ist und eine präzisere Darstellung der historischen Wirklichkeit ermöglicht.

1.4 Musik im Dienst von Krieg und Frieden

Eine grundsätzliche Feststellung muss jeder Analyse von Musik im Kontext von sozialen Bewegungen und politischem Protest als Präambel vorangestellt werden: Es gibt an sich keine „friedliche“ Musik. Praktisch jedes musikalische Genre lässt sich – nahezu beliebig – für oder gegen bestimmte Zwecke instrumentalisieren. Was „Friedensmusik“ ist oder nicht, hängt von Kontext, Gebrauch und soziokulturellen Konstruktionsprozessen durch Gemeinschaften und Individuen ab. Erst durch den Akt der Performanz kann Musik Menschen friedfertig oder gewalttätig werden lassen. Ein Blick auf die Geschichte der Menschheit zeigt, dass Musik über die Jahrhunderte vermutlich wesentlich

¹¹³ Zum Diskurs innerhalb der Geschichtswissenschaft siehe: Claudia Kemper, Zur Diskrepanz von Geschlecht und Gedöns. Geschlechter(un)gerechtigkeit und Geschichtswissenschaft im 21. Jahrhundert, in: Cord Arendes, Karoline Dölling, Claudia Kemper, Mareike König, Thorsten Logge, Angela Siebold, Nina Verheyen (Hg.), Geschichtswissenschaft im 21. Jahrhundert. Interventionen zu aktuellen Debatten, Frankfurt am Main 2020, S. 57–66.

¹¹⁴ Das praktische Genderwörterbuch der Website <https://geschicktgendern.de/> hilft beim Nachschlagen von gender-neutralen Ausdrücken.

häufiger für die Zwecke des Krieges eingesetzt wurde als für den Frieden.¹¹⁵ Einige Beispiele problematisieren dies schlaglichtartig.

Musik ist ein etabliertes Mittel der militärischen Propaganda und Mobilisierung. Der Sammelband „Musik im Krieg – Music in War“ präsentiert Beispiele für den Einsatz von Kultur (im weitesten Sinne): so die Verarbeitung des 30-jährigen Krieges in der Barock-Lyrik, die Reflexion der Kriegserfahrungen von Soldaten im amerikanischen Bürgerkrieg, religiöse Hymnen im 1. Weltkrieg, Berufsmusiker an der Front, Musiktheater als Reflexionsforum des Spanischen Bürgerkrieges, die nationalistische Vereinnahmung der argentinischen Rock-Musik der 1980er Jahre für den Falklandkrieg und patriotische Lieder im Jugoslawienkrieg der 1990er Jahre.¹¹⁶ Militärmusik diente im Kaiserreich Österreich-Ungarn als Bindeglied zwischen Armee und Zivilgesellschaft.¹¹⁷ Für die Weimarer Republik ist die Instrumentalisierung von Musik sowohl durch kommunistische als auch faschistische Organisationen bereits untersucht.¹¹⁸ Auch die Relevanz von Musik für die Truppenbetreuung des 2. Weltkrieges ist hinreichend belegt.¹¹⁹ Gerade für die populäre Musik der Nachkriegszeit gilt, dass oftmals ein und das selbe Genre herangezogen wurde, um diametral unterschiedliche Positionen zu beziehen. Der Musik-Sampler *Atomic Platters. Cold War Music from the Golden Age of Homeland Security* versammelt amerikanische Schlager aus den 1940er bis zu den 1960er Jahren, die das nukleare Zeitalter nicht nur kritisch, sondern auch affirmativ verarbeiten.¹²⁰ In der Auseinandersetzung mit dem Vietnamkrieg bezog die Popkultur auf beiden Seiten Stellung, sowohl auf der kritischen Seite der Protest- und Studentenbewegung (*counter culture*) als auch auf

¹¹⁵ Susann Witt-Stahl, „...But his soul goes marching on.“ Musik zur Ästhetisierung und Inszenierung des Krieges, Karben 1999; Pop und Krieg, Testcard. Beiträge zur Popgeschichte, Heft 9 (2000).

¹¹⁶ Knut Holtsträter (Hg.), Musik im Krieg - Music in war (Lied und populäre Kultur, 63. Jahrgang (2018)), Münster New York 2018.

¹¹⁷ Simon Kotter, Die k.(u.) k. Militärmusik. Bindeglied zwischen Armee und Gesellschaft? Augsburg historische Studien, Band 4, Augsburg 2015.

¹¹⁸ Vladimir Karbusicky, Ideologie im Lied, Lied in der Ideologie. Kulturanthropologische Strukturanalyse, Köln 1973, S. 16.

¹¹⁹ Frank Vossler, Propaganda in der eigenen Truppe. Die Truppenbetreuung in der Wehrmacht 1939-1945, Paderborn 2005; Alexander Hirt, Die deutsche Truppenbetreuung im Zweiten Weltkrieg. Konzeption, Organisation und Wirkung, in: Militärgeschichtliche Zeitschrift 59 (2000), S. 407–434; Alexander Hirt, „Die Heimat reicht der Front die Hand.“ Kulturelle Truppenbetreuung im Zweiten Weltkrieg 1939–1945. Ein deutsch-englischer Vergleich, Diss. Göttingen 2006, publ. Online 2009, URL: <http://hdl.handle.net/11858/00-1735-0000-0006-B49C-A> (28.04.2023); Sarah Zalfen und Sven Oliver Müller (Hg.), Besatzungsmacht Musik. Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914–1949), Bielefeld 2012.

¹²⁰ Atomic Platters: Cold War Music from the Golden Age of Homeland Security, Bear Family Records 2005.

der patriotischen in Form eines Unterhaltungsprogramms für die in Südostasien stationierten US-Truppen.¹²¹

Auch die Aneignung und Funktionalisierung innerhalb eines musikalischen Genres sind ambivalent. Die Jugendkultur des Hip-Hop, die in den 1970er Jahren als „self-empowerment“ afroamerikanischer Jugendlicher entstanden ist, wurde im Zuge von Aneignungsprozessen in der deutschen Rap-Szene auch für die Propagierung nationalistischer Position eingesetzt.¹²² Im Genre der Rock-Musik, deren Ursprung in der Rezeption schwarzer Rhythm and Blues-Musik der 1960er und 70er Jahre liegt, haben sich seit den 1980er Jahren auch dezidiert rechtsradikale Bands und korrespondierende Jugendkulturen etabliert.¹²³ Die Musik der Liedermacher*innen, die seit den 1960er Jahren als traditionell linkes Musikgenre wahrgenommen worden war, rief Übernahmen der politischen Rechten bzw. der rechtsradikalen Szene hervor. In den späten 1970er Jahren versuchte die CDU, den Musiker Gerd Knesel als politischen Sänger mit DDR-kritischen Liedern aufzubauen.¹²⁴ In jüngster Zeit traten mit Frank Rennicke oder Jörg Hänel Vertreter einer „nationalen“ Liedermacher*innenszene hervor, die eine völkische Ideologie propagieren.¹²⁵ Eine Differenzierung zwischen „populär“ und „populistisch“ wird im Pop der Gegenwart zunehmend schwieriger.¹²⁶

Ein Blick in die jüngere Zeitgeschichte problematisiert das Verhältnis von Musik und Frieden weiter. Während der NATO-Stationierung deutscher Bundeswehr-Truppen in Afghanistan nach 2001 traten Musiker wie Xavier Naidoo und Peter Maffay dort auf.¹²⁷ Im Fall von Peter Maffay ist diese Wandlung bemerkenswert, wenn man berücksichtigt, dass er zum Anfang der 1980er Jahre, nach anfänglichem Zögern, für die Friedensbewegung auftrat, etwa auf einem Konzert von „Künstler für den Frieden“ in

¹²¹ 13-teilige CD-Box mit Buch: „Next Stop Is Vietnam – The War on Record 1961-2008“ Bear Family Records 2010; Rezension dazu: Singen gegen die Katastrophe, in: Zeit Online, 26.08.2010, URL: <http://www.zeit.de/kultur/musik/2010-08/vietnam-krieg-pop> (28.04.2023).

¹²² TickTickBoom (Hg.), Deutschrapp den Deutschen? Deutscher Nationalismus im Rap – ein Zwischenstand, Berlin 2015, URL: <https://www.springstoff.com/products/ticktickboom-deutschrapp-den-deutschen-deutscher-nationalismus-im-rap-ein-zwischenstand-broschure-zum-digitalen-download> (28.04.2023).

¹²³ Forschungsjournal Neue Soziale Bewegungen, Jg. 19, 3/2006 (Postmoderne und Protest. Musik zwischen Subversion und Aneignung).

¹²⁴ Letzte Stütze, in: Der Spiegel 27/1980, 29.06.1980, URL: <https://www.spiegel.de/politik/letzte-stuetze-a-8911f7e9-0002-0001-0000-000014327854> (28.04.2023).

¹²⁵ Die rechten Liedermacher, MDR 5.1.2016, URL: <https://www.mdr.de/geschichte/zeitgeschichte-gegenwart/politik-gesellschaft/rechtsextremismus-musik-frank-rennicke-liedermacher-100.html> (28.04.2023).

¹²⁶ Jens Balzer, Pop und Populismus. Über Verantwortung in der Musik, Edition Körber 2019.

¹²⁷ Die Spaßkompanie, Spiegel Online, 9.10.2013, URL: <http://www.spiegel.de/karriere/berufsleben/truppenbetreuung-der-bundeswehr-promis-unterhalten-soldaten-a-925792.html> (28.04.2023).

der West-Berliner Waldbühne, und sich als Abrüstungsbefürworter positionierte.¹²⁸ Das Österreichische Bundesheer geht semantisch noch einen Schritt weiter. Das Programm der Truppenbetreuung läuft unter dem Titel „Künstler im Einsatz für den Frieden.“¹²⁹ Seit den 1980er Jahren hat das zuständige Referat „Betreuung & Öffentlichkeitsarbeit“ die Auftritte von mehr als 100 Künstler*innen bei im Ausland stationierten Truppenkontingenten organisiert.¹³⁰ Auch das Musikkorps der deutschen Bundeswehr sieht sich mittlerweile nicht mehr als Militärkapelle, sondern als „Friedensbotschafter“, und ihr Leiter, Oberstleutnant Christoph Scheibling, wird mit den Worten zitiert: „Musik ist entwaffnend.“¹³¹

Das Engagement für oder gegen politische Anliegen kann selbst innerhalb einer Band widersprüchlich sein. 1979 organisierte ein breites Bündnis amerikanischer Musiker die MUSE-Konzerte, die sich gegen die zivile wie militärische Nutzung von Atomenergie aussprachen. Die Konzerte und die unter dem Titel *No Nukes* veröffentlichte Live-Platte hatten eine große internationale Signalwirkung und waren ein bedeutendes Ereignis der Instrumentalisierung von Musik für politischen Protest.¹³² Mit dabei war unter anderem die Rock-Band *The Doobie Brothers*. Mitglieder der gleichen Band waren wenige Jahre später Teil einer All-Star-Band (zusammen mit Musikern von *Cheap Trick*, *Kansas* und *Survivor*), die zur Unterstützung von US-Streitkräften durch Europa tourten.¹³³ Rüstungskritik und patriotische Truppenunterhaltung schlossen einander somit nicht aus.

Musik wird auch gezielt als Waffe psychologischer Kriegsführung eingesetzt.¹³⁴ Im Gefangenenlager Guantanamo Bay setzten US-Militär und Geheimdienste Rock und Heavy Metal ein, um Gefangene durch Schlafentzug und ohrenbetäubende Musik zu quälen und zu Geständnissen zu zwingen. Unter den Liedern, die angeblich gespielt wurden, waren neben „Enter Sandman“ von *Metallica* auch „We

¹²⁸ Baur, Nukleare Untergangsszenarien, S. 332f.

¹²⁹ Siehe die Facebook-Seite der Truppenbetreuung des Österreichischen Bundesheeres, URL: <https://www.facebook.com/kuenstlerimeinsatz/> (28.04.2023).

¹³⁰ Die Geschichte des Programms ist dokumentiert in: Bundesministerium für Landesverteidigung und Sport (Hg.), *Künstler im Einsatz für den Frieden* [amtliche Publikation der Republik Österreich/Bundesminister für Landesverteidigung und Sport], Wien 2010; Erweiterte englischsprachige Neuauflage: Bundesminister für Landesverteidigung und Sport (Hg.), *In the service of peace: Künstler im Einsatz für den Frieden*, Wien 2014.

¹³¹ Ulrike Zander im Interview mit Christoph Scheibling, „Musik ist entwaffnend“, in: *Museumsmagazin* 4.2020, S. 20–23.

¹³² *No Nukes: The Muse Concerts for a Non-Nuclear Future* (Asylum Records 1979).

¹³³ News, in: *Musikexpress/Sounds*, 4/1984 (ohne Seitenzahl).

¹³⁴ Suzanne Cusick, „You are in a place that is out of the world . . .“: Music in the Detention Camps of the 'Global War on Terror'. *Journal of the Society for American Music* 2/1 (2008), S. 1–26.

are the Champions“ von *Queen*.¹³⁵ Während viele Bands gegen die Verwendung ihrer Lieder als Folterinstrument protestierten und sich in Menschenrechtsinitiativen wie „Zero dB“¹³⁶ organisierten, äußerten sich andere Bands positiv über den Einsatz ihrer Lieder. Stevie Benton, der Bassist von *Drowning Pool*, wird mit den Worten zitiert, es sei ihm eine Ehre, wenn die Musik der Band dazu beitrage, ein weiteres 9/11 zu verhindern.¹³⁷ Selbst das Heavy-Metal-Genre, das sich bei aller Zelebrierung von Exzess und Gewaltfantasien gerne als herrschaftskritisches und aggressionsabbauendes Medium mit einer friedlichen Festival-Kultur sieht, kann als musikalische Waffe zur Unterdrückung wehrloser Menschen eingesetzt werden.

Ein Beispiel aus der Bundesrepublik verdeutlicht die Mehrdeutigkeit, die durch Verwendungsmöglichkeiten ein und desselben Liedes entsteht. Eine Analyse von Liederbüchern der Friedensbewegung und der Bundeswehr zeigt, dass beide Seiten das Lied „Die Gedanken sind frei“ einsetzten. Das Volkslied mit einem Text aus dem späten 18. Jahrhundert wurde 1842 von Hoffmann von Fallersleben in den „Schlesischen Volkslieder“ veröffentlicht. Als pathosgeladene Hymne des Widerstandes und der Hoffnung in Zeiten von politischer Unterdrückung und Verfolgung wurde es seitdem von verschiedensten Akteur*innen gesungen.¹³⁸ In das Liederbuch der Bundeswehr „Hell klingen unsere Lieder“ (1962) wurde es ebenso aufgenommen wie ins „Liederbuch der Friedensdienste“ (1982) und in „Lieder gegen den Krieg – Künstler für den Frieden“ (1983).¹³⁹ Als Soldatenlied der Bundeswehr wie auch als Protestlied der Friedensbewegung fungierte es als Medium der Ermutigung und Referenz auf die Epoche des Vormärz im Sinne eines identitätsstiftenden Bezugspunkts deutscher Demokratieggeschichte.

Der Unterschied in der Instrumentalisierung lag im Detail. Das Lied ist in unterschiedlichen Textversionen überliefert. Während in allen drei Liederbüchern die erste Strophe identisch ist, gibt es für die weiteren Strophen unterschiedliche überlieferte Versionen oder zeitgenössische Neudichtungen. Das Liederbuch der Bundeswehr zitiert eine Strophe mit Bezug auf

¹³⁵ How the CIA used music to „break“ detainees, Vox, 11.12.2014, URL: <https://www.vox.com/2014/12/11/7375961/cia-torture-music> (28.04.2023).

¹³⁶ The Zero dB Project: Torture Playlist, in: Mother Jones, 11.12.2008, URL: <https://www.motherjones.com/politics/2008/12/zero-db-project-torture-playlist/> (28.04.2023).

¹³⁷ Musicians protest use of songs by US jailers, The San Diego Union-Tribune, 9.12.2008, URL: <https://www.sandiegouniontribune.com/sdut-cb-prisoners-torment-music-120908-2008dec09-story.html> (28.04.2023).

¹³⁸ Hymne des Widerstandes. „Die Gedanken sind frei“, BR Klassik Online, 6.1.2016, URL: <https://www.br-klassik.de/programm/sendungen-a-z/mittagsmusik/mittagsmusik-extra-volkslieder-198.html> (28.04.2023).

¹³⁹ Bundesministerium für Verteidigung (Hg.), Liederbuch der Bundeswehr, Bonn 1962, S. 123; Aktionsgemeinschaft Dienste für den Frieden (Hg.), Liederbuch der Friedensdienste, Bonn 1982, (ohne Seitenzahl, Lied 21); Josef Singldinger (Hg.), Lieder gegen den Krieg. Künstler für den Frieden, München 1983, S. 118.

Kriegsgefangenschaft: „Und sperrt man mich ein in finsternen Kerkern / das alles sind rein vergebliche Werke // denn meine Gedanken zerreißen die Schranken und Mauern entzwei / die Gedanken sind frei.“ Das „Liederbuch der Friedensdienste“ enthält eine machtkritische Strophe: „Ich denke, was ich will / wenn’s den Staat auch bedrückt / und nicht nur in der Still’ / und wenn es sich schicket // Denn nicht nur Gedanken überwinden die Schranken / Ich frag mich dabei: macht nicht Handeln auch frei?“ (Autor unbekannt, Text datiert auf 1976) Und „Lieder gegen den Krieg – Künstler für den Frieden“ formuliert eine parodistische Kritik auf die modernen Überwachungsmethoden von Geheimdiensten: „Und sperrst du dich ein / in deine vier Wände / unser Schnüfflerlatein / ist da nicht am Ende / du kannst dich verschanzen / doch unsere Wanzen / die hören allerlei / die Gedanken sind frei“ (Text: Olaf Cless, undatiert) Das Beispiel „Die Gedanken sind frei“ verweist somit auf die gängige Praxis, den Text eines Volksliedes mit bekannter Melodie umzudichten und an den jeweiligen Kontext anzupassen. Die Wirkung des Liedes ist somit weder eindeutig noch beliebig, sondern entsteht durch die Aneignung und Umdichtung der (historischen) Intention, den Gebrauch des Textes und die soziale Praxis der Aufführung.

1.5 Populärkultur, Protest und Politik

Trotz der dokumentierten und ambivalenten Geschichte der Instrumentalisierung für den Krieg hat Musik gleichzeitig den Nimbus des Widerständigen, des Aufruhrs und des gerechten Kampfes für eine bessere Welt. Musik ist auf der Seite der Unterdrückten, der Schwachen und Ungehörten. Zum Mythos der Popmusik gehört es, dass ihre Produzent*innen und Rezipient*innen ihr die Macht zusprechen, die Verhältnisse ins Wanken bringen zu können.¹⁴⁰ Seit dem Aufkommen des amerikanischen Rock’n’Roll wurde jede musikalische Neuerung in der Popmusik als „Revolution“ gefeiert und auf ihre gesellschaftspolitische Signifikanz und Brisanz hin untersucht. Die im Pop verhandelten Lebensentwürfe, Sinnangebote und Wertemuster haben die modernen Industriegesellschaften nachhaltig geprägt. Die Pop-Erzählung von Revolte und Befreiung hat sich bei aller Widersprüchlichkeit und Kommerzialisierung als äußerst langlebig erwiesen.¹⁴¹ Trotzdem ist die Beschwörung der gesellschaftsverändernden Kraft von Musik, darauf hat Peter Wicke hingewiesen, kein leeres Versprechen. Das politische Potenzial geht über die vermeintlichen im Pop codierten Botschaften hinaus:

¹⁴⁰ Günter Butzer, Pop, in: Stephanie Wodianka und Juliane Ebert (Hg.), Metzler Lexikon moderner Mythen, Stuttgart 2014, S. 300–304; Walter Grasskamp, „Pop is ekelig“, in: Walter Grasskamp, Michaela Krützen und Stephan Schmitt, Was ist Pop? Zehn Versuche, Frankfurt am Main 2004, S. 9–19.

¹⁴¹ Peter Wicke, Rock und Pop. Von Elvis Presley bis Lady Gaga, München 2011, S. 7–12.

Vielmehr bilden die Songs ein Koordinatensystem, das offen ist für verschiedene Möglichkeiten des Gebrauchs, der Deutung, der Lust, der Sinnlichkeit und des Vergnügens. Hinter den sprachlichen und kompositorischen Strukturen steht ein komplexer, interaktiver kultureller Prozess mit vielfältigen, oft nur flüchtigen und wieder vergänglichen Realitätsbezügen. Und eben darin, in den immer nur temporären, auf der Oberfläche so wenig fassbaren und doch so konkreten Realitätsbezügen liegt das soziale und politische Potential der populären Musikformen. Popmusik verkörpert eine Ästhetik des Widerspruchs, kontextbezogen, konnotativ und assoziativ, die so folgenlos dann doch nicht ist, wie das Feuilleton ihr gern bescheinigt.¹⁴²

Während die Epoche der Popmusik und ihrer Jugendkulturen nach dem Zweiten Weltkrieg begann, ist die Erzählung von der politischen Macht von Populärkultur ein Teil der Geschichte bürgerlicher Gesellschaften. Kaspar Maase hat die *longue durée* des Aufstiegs einer Massenkultur bis auf die Mitte des 19. Jahrhunderts zurückverfolgt und nachgezeichnet, wie die Rezeption von Populärkultur (in einem breiten Sinne Sport, Kino, populäre Musik und Literatur sowie später im 20. Jahrhundert Radio und Fernsehen) von Anfang an politisiert wurde. Anhand von „Schmutz-und-Schund“-Debatten lässt sich nachvollziehen, welche Erwartungen und Ängste mit dem Aufstieg von Massenkultur und dem breiten gesellschaftlichen Vergnügen verbunden waren.¹⁴³

Maase verwendet „Massenkultur“ als Quellenbegriff und Gegenpol zur „Hochkultur“, die nach 1900 um eine mittlere Ebene der „Unterhaltungs- und Trivialkultur“ ergänzt wurde. Die Begriffe müssen als sozial konstruierte Kategorien der Abgrenzung und Bewertung verstanden werden. Die Entstehung einer Populärkultur in einem modernen, analytischen Sinne verortet Maase in der Zeit nach 1900, als neue Medien und Unterhaltungspraktiken eine Aufwertung im Alltag und in den Lebenswirklichkeiten vieler Menschen erhielten und zur Ausbildung neuer sozialer Distinktionsmerkmale beitrugen. Populärkultur wurde zu einer Kategorie sozialen Wissens, das über symbolische und materielle Praxen ausgehandelt wurde.¹⁴⁴ Drei Merkmale kennzeichnen die gesellschaftliche Auseinandersetzung mit der Populärkultur:

Sie reichte in den Alltag der großen Mehrheit der Bevölkerung hinein; sie hatte eine ausgeprägt politische Komponente; sie transformierte den Disput über ästhetisch und moralisch fragwürdige Künste in Alltagswissen über „gesunde“ und „kranke“ Gesellschaftsverhältnisse und verwandelte ihn so in ein Instrument sozialer wie politischer Polarisierung.¹⁴⁵

Das Politische an der Populärkultur waren nach Maase nicht nur ihre inhaltlichen oder formalen Botschaften, sondern auch die Handlungen, Konflikte und Bewegungen, die in Reaktion auf sie entstanden:

¹⁴² Wicke, Rock und Pop, S. 10.

¹⁴³ Kaspar Maase, Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970, Frankfurt am Main 2007.

¹⁴⁴ Kaspar Maase, Was macht Populärkultur politisch?, S. 84–85.

¹⁴⁵ Ders, S. 82.

Historisch und politisch folgenreicher als werkanalytisch zu erschließende Lesarten waren die Bilder von, Urteile über und Weisen des praktischen Umgangs mit Populärkultur, die wir im realen, aus Quellen zu rekonstruierenden Handeln gegenüber Populärem (und in den Diskursen, die als spezifische Form sozialer Praxis dieses Handeln begleiteten und legitimierten) aufspüren können.¹⁴⁶

Die Untersuchung der politischen Dimension von Populärkultur ist in diesem Sinne auch eine Auseinandersetzung mit der Entwicklung von demokratischen Gesellschaften, denn der Streit um die Macht von Populärkultur wurde in der Weimarer Republik von autoritären und antirepublikanischen Bewegungen verwendet, um Bürger*innen die Eignung zum Souverän abzusprechen und Kultur und Vergnügen als Symptom einer am Liberalismus erkrankten Gesellschaft zu diagnostizieren.¹⁴⁷

Die *Moral-Panic*-Kampagnen hatten ihre Fortsetzung in der Nachkriegszeit. Neu war jedoch die Verschränkung von Jugendkultur und Konsum.¹⁴⁸ Detlef Siegfried expliziert, dass Massenkonsum und Demokratisierung eng miteinander verkoppelt waren und der Gebrauch beziehungsweise die Aneignung von Popkultur strukturelle Widersprüchlichkeiten aufwies. Entgegen der zeitgenössischen Kritik einer Entpolitisierung durch Konsum unterstreichen die kreativen Aneignungspraktiken von Sub- und Gegenkulturen, dass die kulturindustrielle Produktion „von oben“ in einem produktiven Wechselspiel mit der Eigen-Sinn-Produktion „von unten“ stand:

Konsum ist weder ein Reich der totalen Manipulation noch eines der unbegrenzten individuellen Freiheit, sondern eine gemischte Sphäre, deren konkrete Ausgestaltung von gesellschaftlichen Rahmenbedingungen abhängig ist und sich in den Praktiken der Akteure vergegenständlicht. In der Mediengesellschaft ist der Einfluss der Kulturindustrie allgegenwärtig, aber das immer weiter ausdifferenzierte Spektrum von Waren, Dienstleistungen und Ideen, das in der kulturindustriell erzeugten Totalität zur Verfügung steht, gibt nicht nur den Rahmen vor, sondern ermöglicht auch Entscheidungen. Ob und wie diese Spielräume genutzt werden, hängt von den Zeitumständen und von sozialen Bestimmungsfaktoren wie Herkunft, soziale Lage, Geschlecht, Ethnizität etc. ab – und ist damit historisch wandelbar.¹⁴⁹

Populärkultur ist in diesem Sinne politisch, weil sich die Sphären von Politik und Alltag, von Politischem und Privatem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmend verschränken. Pop ist nicht nur ein Mittel der politischen Instrumentalisierung, sondern der individuellen und gesellschaftlichen Sinnstiftung und Lebensausstattung. Anthony Giddens hat diese gegenseitige

¹⁴⁶ Kaspar Maase, Was macht Populärkultur politisch?, S. 17.

¹⁴⁷ Ders., S. 80.

¹⁴⁸ Grundlegend dazu: Detlef Siegfried, Time Is on My Side. Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre, Göttingen 2006; ders., Sound der Revolte. Studien zur Kulturrevolution um 1968, Weinheim 2008.

¹⁴⁹ Detlef Siegfried, Pop und Politik, in: Popgeschichte, Band 1, S. 33–56, hier S. 50.

Durchdringung von Politik und Lebensweise als „lifestyle politics“ charakterisiert und als ein Signum der politischen Kultur postindustrieller Gesellschaften postuliert.¹⁵⁰

Popmusik sah sich seit den 1960er Jahren nicht nur als begleitender Soundtrack, sondern als eigenständiger Katalysator des gesellschaftlichen Wandels. Pop war in diesem Prozess nicht nur ein Medium der Differenz, sondern navigierte die inhärenten Widersprüchlichkeiten, um mit Pop die kommerzielle Marktlogik zu unterlaufen. Das klassische Beispiel hierfür ist „Give Peace a Chance“. Zwischen dem Teenager-Song „She Loves You, Yeah, Yeah Yeah“ der *Beatles* von 1964 und dem „bed-in“ von John Lennon und Yoko Ono im Queen Elizabeth Hotel in Montreal am 1. Juni 1969, bei dem „Give Peace a Chance“ aufgenommen wurde, lagen nur wenige Jahre. Das Lied gilt mit seiner Zitierung der Straßenproteste gegen den Vietnamkrieg als Stimme des kulturellen Wandels. Die Kombination einer Ohrwurm-Melodie, eines markanten Slogans „All we are saying is give peace a chance“ und der offenen Songstruktur, die vielfach angeeignet und modifiziert wurde, machten es zu einem Prototyp des modernen Protestsongs.¹⁵¹ Das Lied war nicht nur Transportmittel für einen kritischen Inhalt, sondern steht exemplarisch dafür, dass Rockmusik vom Publikum nun als politisches Sprachrohr akzeptiert wurde. Mit dem Attribut „progressiv“ wurde eine neue politisch-ästhetische Wertkategorie eingeführt. Die Essay-Sammlung „Music and Politics“ von John Sinclair und Robert Levin steht für die in den 1970er Jahren nun auch theoretisch einsetzende Diskussion der politischen Macht von Popkultur als Medium von Protest und Revolution.¹⁵²

Die Geschichte von Pop und Politik wurde in der Folge oft als Erzählung der Hoffnung und des zivilisatorischen Fortschritts geschrieben. Pop ist mit der Erwartung verknüpft, seine Stimme für Frieden, Solidarität und Diversität zu erheben.¹⁵³ In der wissenschaftlichen Forschung hat die Rolle von Musik für gesellschaftlichen und politischen Protest viel Aufmerksamkeit gefunden. Der Sammelband „Musik und Protest – Music and Protest“ bietet eine Bestandsaufnahme der Rolle von Musik für Protestbewegungen – er thematisiert die kulturelle Bedeutung von Partisanenliedern, Rap als Medium der Gesellschaftskritik und Resistenz, die politische Dimension von Rock-Musik, die

¹⁵⁰ Anthony Giddens, *Modernity and self-identity. Self and society in the late modern age*, Cambridge 1991; für eine breitere, wissenschaftliche Kontextualisierung, siehe auch: Vittoria Borsò, Christiane Liermann und Patrick Merziger (Hg.), *Die Macht des Populären. Politik und populäre Kultur im 20. Jahrhundert*, Bielefeld 2010.

¹⁵¹ Wicke, *Rock und Pop*, S. 39f.

¹⁵² John Sinclair und Robert Levin, *Music and Politics*, New York 1971.

¹⁵³ Einschlägig ist hierfür: Robin Denselow, *The Beat Goes On. Popmusik und Politik. Geschichte einer Hoffnung*, Reinbek 1991; siehe auch: Steve B. Peinemann, *Die Wut, die du im Bauch hast. Politische Rockmusik: Interviews, Erfahrungen*, Reinbeck 1980; David P. Szatmary, *Rockin' in Time. A Social History of Rock-And Roll*, New Jersey 1987; für eine Kritik der Mythisierung der politischen Macht von Rockmusik, siehe: Frank Schuster, *You can count me out. Mit Rockmusikern ist keine Revolution zu machen*, in: *Testcard Nr. 12: Linke Mythen*, S. 12-15.

Kultur der deutschen Liedermacher-Szene, Musik als Unterstützung der Anti-Apartheitsbewegung bis hin zur musikalischen Vergangenheitsbewältigung der Militärdiktaturen Südamerikas.¹⁵⁴ Das Verhältnis von Pop und Politik hat sich von einer Nischenbeschäftigung von Fans zu einem ernstzunehmenden Thema in der Politikwissenschaft gewandelt.¹⁵⁵

Pop ist mittlerweile auch zu einem Teil der Meistererzählung der Zeitgeschichte geworden.¹⁵⁶ Im Pop der Gegenwart kann alles und nichts politisch sein. Diederich Diederichsen hat seine ursprüngliche Dichotomie von Pop I und II, dem Wandel von der Gegenkultur zum Mainstream der 1980er-Jahre, um eine neue Kategorie Pop III erweitert und die digitale Popkultur als neue Epoche definiert.¹⁵⁷ Auch Jürgen Habermas hat seine Theorie der politischen Öffentlichkeit angesichts der strukturellen Veränderungen des digitalen Zeitalters angepasst und reflektiert in seinem 2021 erschienenen Aufsatz „Überlegungen und Hypothesen zu einem erneuten Strukturwandel der politischen Öffentlichkeit“ aus sozialwissenschaftlicher Sicht über das Fazit, dass die neuen digitalen Werkzeuge entgegen den Hoffnungen nicht zu mehr Demokratie, sondern vielmehr zu einer Einschränkung der politischen Öffentlichkeit geführt haben.¹⁵⁸ Unsere Fragen an die Geschichte kommen aus einer popkulturellen und politischen Gegenwart, die sich signifikant vom Untersuchungszeitraum dieser Studie unterscheidet. Aus zeithistorischer Sicht gilt es deswegen, die oft gestellte Frage „Wie politisch ist Populärkultur?“ zu historisieren und dem spezifischen Wandel im Verhältnis von Populärkultur, Protest und Politik der 1980er Jahre auf die Spur zu kommen.

¹⁵⁴ Knut Holtsträter und Michael Fischer (Hg.), Musik und Protest – Music and Protest (Lied und populäre Kultur, 60./61. Jahrgang (2015/2016), Münster 2016.

¹⁵⁵ Jörg-Uwe Nieland, Pop und Politik. Politische Popkultur und Kulturpolitik in der Mediengesellschaft, Köln 2009; Sebastian Peters, Ein Lied mehr zur Lage der Nation. Politische Inhalte in deutschsprachigen Popsongs, Berlin 2010; Dietmar Schiller (Hg.), A Change is Gonna Come. Popmusik und Politik. Empirische Beiträge zu einer politikwissenschaftlichen Popmusikforschung, Berlin 2012.

¹⁵⁶ Detlef Siegfried, Der Sieg des Pop. Eine Subkultur der westdeutschen „Erfolgsgeschichte“, in: Frank Bajohr, Anselm Doering-Manteuffel, Claudia Kemper, Detlef Siegfried (Hg.), Mehr als eine Erzählung. Zeitgeschichtliche Perspektiven auf die Bundesrepublik, Göttingen 2016, S. 377–389.

¹⁵⁷ Diederich Diederichsen, Über Pop-Musik, Köln 2014

¹⁵⁸ Jürgen Habermas, Überlegungen und Hypothesen zu einem erneuten Strukturwandel der politischen Öffentlichkeit in: Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit? Sonderband Leviathan 37 (2021) S. 470–500.

2 „Volksfeste für den Frieden“: Livemusik und die Eventisierung der Großveranstaltungen der Friedensbewegung (1981–1986)

Die Demonstrationen der Friedensbewegung der ersten Hälfte der 1980er Jahre zählten, gemessen an den Zahlen der Teilnehmer*innen, zu den größten Protestveranstaltungen der alten Bundesrepublik. Erst die Proteste gegen den Golfkrieg Anfang der 1990er Jahre lockten noch mehr Menschen auf die Straße.¹⁵⁹ Der Streit um den NATO-Doppelbeschluss von 1979 und die Nachrüstungsdebatte mobilisierte die Gesellschaft wie kaum ein Konflikt zuvor. Die Friedensbewegung organisierte Großkundgebungen mit 300.000 Personen in Bonn sowie zahlreiche kleine Demonstrationen und Blockaden vor den Toren von US-Militärstützpunkten, etwa im schwäbischen Mutlangen oder Hasselbach im Hunsrück. Die Ostermärsche erlebten nach einem Rückgang in den 1970er Jahren ein Revival. Der große Mobilisierungserfolg der Friedensbewegung in der Nachrüstungsdebatte ist jedoch nicht allein durch den konkreten Anlass des NATO-Doppelbeschlusses und der nuklearen Nachrüstung mit einer neuen Generation von Mittelstreckenraketen zu verstehen. Er ist vielmehr Ausdruck eines breiten gesellschaftlichen Selbstverständigungsprozesses und einer Normalisierung von politischer Partizipation durch Protest.¹⁶⁰

Die These dieses Kapitels ist, dass Kultur im Allgemeinen und Musik im Speziellen eine wichtige Rolle gespielt hat, die Anliegen der Friedensbewegung einem breiteren Publikum zu vermitteln. Durch Musikprogramme mit prominenten Künstler*innen und auf Partizipation ausgerichtete musikalische Praktiken erzeugte die Friedensbewegung ein kulturelles Flair, das maßgeblich für die Breitenwirkung und Attraktivität der Proteste verantwortlich war. Die Demonstrationen waren – im Originalton der Zeit – „Volksfeste für den Frieden“ und wurden damit zu Events. Mit Events sind „Erlebniswelten“ gemeint, die nach Roland Hitzler außerhalb des Alltags stattfinden, räumlich und zeitlich verdichtet sind und performativ-interaktive Ereignisse mit hoher Anziehungskraft für eine große Anzahl von Menschen darstellen.¹⁶¹ Anhand der Beispiele der Großveranstaltung der

¹⁵⁹ Friedhelm Neidhardt und Dieter Rucht, Protestgeschichte der Bundesrepublik Deutschland 1950-1994: Ereignisse, Themen, Akteure, in: Dieter Rucht (Hg.), Protest in der Bundesrepublik. Strukturen und Entwicklungen, Frankfurt/New York 2001, S. 27–70, hier S. 36f.

¹⁶⁰ Philipp Gassert, Viel Lärm um Nichts? Der NATO-Doppelbeschluss als Katalysator gesellschaftlicher Selbstverständigung in der Bundesrepublik, in: Philipp Gassert, Tim Geiger und Hermann Wentker (Hg.), Zweiter Kalter Krieg und Friedensbewegung. Der NATO-Doppelbeschluss in deutsch-deutscher Perspektive, München 2011, S. 175–202; Philipp Gassert, Arbeit am Konsens im Streit um den Frieden: Die Nuklearkrise der 1980er Jahre als Medium gesellschaftlicher Selbstverständigung, in: Afs 52, 2012, S. 491–516.

¹⁶¹ Zur Definition von „Eventisierung“ und „Erlebniswelt“, siehe Kapitel 1 in: Roland Hitzler, Eventisierung. Drei Fallstudien zum marketingstrategischen Massenspaß, Wiesbaden 2011, S. 11–21.

Friedensbewegung in Bonn (1981–1984) und Hasselbach im Hunsrück (1986) wird in diesem Kapitel der Wandel in der Protestkultur als Prozess der Eventisierung analysiert. Ein besonderes Augenmerk gilt dabei dem Live-Charakter der Kundgebungen, den performativen Praktiken und Ritualen der Friedensbewegung und der Rolle der Musik für eine vergnügte Vergemeinschaftung im Kontext der Demonstrationen.

2.1 10. Oktober 1981, Hofgarten Bonn: Das Treffen der Generationen

2.1.1 Konzept und Musikprogramm

Die Organisation der ersten großen Friedenskundgebung am 10.10.1981 lag hauptsächlich in den Händen von „Aktion Sühnezeichen/Friedensdienste“ (ASF) und „Aktionsgemeinschaft Dienste für den Frieden“ (AGDF). Die ersten Ideen waren im Kontext des Hamburger Kirchentages im Juni 1981 entstanden und im Lauf des Sommers mit einem Kreis von 20 weiteren Organisationen, die dem christlichen, ökologisch-pazifistischen und kommunistischen Spektrum der Friedensbewegung zugerechnet werden können, weiter konkretisiert. Die gesamte finanzielle Verantwortung, logistische Planung und inhaltliche Konzeption lagen jedoch bei ASF und AGDF.¹⁶² Von Beginn an legten sie Wert darauf, die Friedensdemo nicht nur als Plattform sicherheits- und abrüstungspolitischer Diskussionen, sondern auch als gesellschaftlich-kulturelles Event zu kommunizieren. In einer Presseerklärung Anfang September 1981 hieß es entsprechend:

Die Demonstration will den Teilnehmern „Mut, Kraft, Phantasie und langen Atem“ (Aufruf) für die Friedensarbeit machen. Die brauchen wir, um eine Veränderung der Politik zu erreichen. Die Demonstration wird phantasievoll, kreativ und friedlich sein. Gewalt gehört nicht zu unseren Mitteln.¹⁶³

In Rundbriefen riefen ASF und AGDF die Menschen auf, Musikinstrumente und Liederblätter zur Demonstration mitzubringen und betonten die Notwendigkeit von Kreativität und Freude für eine „kulturelle Friedensarbeit“.¹⁶⁴ Um die Teilnehmer*innen in ein gemeinsames Singen einbinden zu können, wurden die Gesangs- und Musikgruppen gebeten, Kopien der Liedtexte mitzubringen und vor Ort auszuteilen.¹⁶⁵ Die Friedensbewegung förderte bewusst das kollektive Singen als erprobte gemeinschaftsstiftende Praxis. Gleichzeitig planten die Organisator*innen auch ein offizielles

¹⁶² Christoph Becker-Schaum, Die institutionelle Organisation der Friedensbewegung, in: „Entrüestet Euch!“, S. 151-168, hier S. 160f.

¹⁶³ Aktion Sühnezeichen/Friedensdienste, Aktionsgemeinschaft Dienst für den Frieden (Hg.), Bonn 10.10.1981. Friedensdemonstration für Abrüstung und Entspannung in Europa. Reden, Fotos..., Bornheim 1981, S. 34

¹⁶⁴ Rundbrief vom 30.9.1981, in: Evangelisches Zentralarchiv, Berlin, EZA 97/1158.

¹⁶⁵ Rundbrief vom 17.9.1981, in: EZA 97/1158.

musikalisches Begleitprogramm. In einer Planungssitzung im Juli 1981 regten sie an, dass der Grünen-Politiker Henning Schierholz Künstler*innen wie Udo Lindenberg, Joan Baez und die niederländische Band *Bots* um Mitwirkung bitten sollte.¹⁶⁶

Das Konzept für den Protesttag sah vor, dass sich die angereisten Teilnehmer*innen vormittags ab 9 Uhr an fünf Punkten außerhalb des Bonner Stadtzentrums sammeln sollten, um von dort aus sternförmig zur Abschlussveranstaltung am Nachmittag im Bonner Hofgarten zu laufen. Für diese fünf Auftaktveranstaltungen war bereits ein Musik- und Kulturprogramm vorgesehen.¹⁶⁷ Die Hauptveranstaltung im Bonner Hofgarten sollte ab 13 Uhr mit einem musikalischen Vorprogramm beginnen, unter anderem mit *Banda Tepeuani* aus El Salvador, den *Bots*, den Liedermachern Hannes Wader und Franz Josef Degenhardt sowie Fasia Jansen mit 20 Frauen des Friedensmarsches von Kopenhagen nach Paris. Ab 14 Uhr sollte dann das Redeprogramm mit über 20 prominenten Sprecher*innen anfangen. Nach drei bis vier Redebeiträgen war wieder ein Kulturteil eingeplant, etwa mit der Sängerin Gabi Scherle (ADFG), dem Chor Kölner Gewerkschafter und den *Hamburger Schneewittchen* mit Angi Domdey. Der Schriftsteller Otmar Leist war als Gedichtrezitator vorgesehen. Als Abschlussänger sollte Perry Friedman die Teilnehmer zu einem gemeinschaftlich gesungenen „We Shall Overcome“ animieren.¹⁶⁸ Relativ kurzfristig kam Harry Belafonte als prominenter Überraschungsgast dazu. Coretta Scott King, die Witwe Dr. Martin Luther Kings, begleitete Belafonte nach Bonn und trat als Vertreterin der amerikanischen Friedensbewegung auf. Für den Abend organisierten die „SDJ – Die Falken“ in der Mensa der Universität Bonn ein Konzert unter dem Titel „Musik für den Frieden, Musik gegen Raketen“.¹⁶⁹

Eine Analyse der aufgetretenen Künstler*innen zeigt, dass es sich, mit der Ausnahme von Harry Belafonte und den Newcomern von den *Bots*, um Musiker*innen und Gruppen handelte, die sich schon seit Längerem für die Anliegen der Friedensbewegung engagiert hatten. Liedermacher*innen

¹⁶⁶ Rundbrief vom 17.7.1981, in: EZA 97/1158.

¹⁶⁷ Siehe das Musik- und Kulturprogramme der fünf Auftaktveranstaltungen: *Nordbrücke*: Zupfgeigenhansel, zwei türkische Folkloregruppen, Hamburger Stadtmusikanten; *Bonn-Beuel*: Chor Bremer Zeitgenossen, Jiddische Liedergruppe, Radio Barmbeck, 2 türkische Folkloregruppen, Bremer Shanty-Chor „Hard Backbord“, Angi Domdey; *Josefshöhe*: Kölner Liederlinge, Dritte-Welt Theatergruppe Dinslaken, 2 türkische Folklore Gruppen, DGB Theatergruppe Bielefeld, Falken Theatergruppe; *Schlachthof*: Dietrich Kittner, Kulturkooperative Wuppertal, Fall Out Marching Band London, 2 türkische Folkloregruppen, Perry Friedman; *Südfriedhof*: Panzerknacker, Ulmer Kellerkinder, ESG Landau Songgruppe, Rockgruppe Sun, 2 türkische Folkloregruppen; Redner und Musikgruppen Auftaktveranstaltung, in: EZA 97/1158; siehe auch: Aktion Sühnezeichen/Friedensdienste, Aktionsgemeinschaft Dienst für den Frieden (Hg.), Bonn 10.10.1981, S. 55f.

¹⁶⁸ Programm Schlussveranstaltung 10.10. Bonn Hofgarten, datiert auf den 24.9.1981, in: Archiv für alternatives Schrifttum, Duisburg, AFAS, AAB.250, Friedensdemo Bonn 10.10.81.

¹⁶⁹ Rundbrief vom 17.9.1981, in: EZA 97/1158.

wie Hannes Wader, Franz Josef Degenhardt, Fasia Jansen, Angi Domdey und Perry Friedmann waren etablierte und erfahrene Protestsänger*innen in der linken Szene. Gleichzeitig führte die Dominanz von Künstler*innen, die als DKP-nah wahrgenommen wurden, zu Kritik. In einem Brief vom 22. Oktober 1981 kritisierte Eckhard Holler, Vorstand des Tübinger Club Voltaire, dass musikalische Vertreter*innen einer „unabhängigen Linken“, etwa Wolf Biermann, Bettina Wegner, Walter Moßmann oder die Band *Schmetterlinge* aus Österreich, augenscheinlich von einem Auftritt ausgeschlossen worden waren.¹⁷⁰ Stattdessen hätten Künstler*innen des Pläne Verlages (etwa Hannes Wader) und der „Kulturinitiative Frankfurt/Musikant“ (*Bots*) den Vortritt bekommen und das Kulturprogramm nicht die ideologische Breite erhalten, die der gemeinsame Auftritt von Degenhardt und Biermann auf einer Bühne signalisiert hätte. In diesem Kontext ist wichtig zu verstehen, dass Degenhardt und Biermann seit der Ausbürgerung Biermanns aus der DDR im Jahr 1976 ein Streitverhältnis pflegten und nicht gemeinsam sangen. Erst zum Kirchentag 1983 traten sie erstmals auf der gleichen Bühne auf.¹⁷¹

2.1.2 Liveness und Performanz

AGDF/ASF zeichneten die Hauptkundgebung im Hofgarten auf. Ausschnitte wurden auf vier Audio-Kassetten, der „Tondokumentation 10.10.81“, veröffentlicht.¹⁷² Des Weiteren gab es einen kürzeren Mitschnitt auf Kassette als Ton-Collage „Bonn, 10. Okt. 81“.¹⁷³ Ein unveröffentlichter Video-Mitschnitt auf zwei VHS-Kassetten ist im Privatarchiv von Volkmar Deile überliefert, der von 1975 bis 1984 Geschäftsführer von „Aktion Sühnezeichen Friedensdienste“ und einer der Organisator*innen des 10.10.1981 war.¹⁷⁴ Die Qualität der Aufzeichnung ist mitunter schlecht und lückenhaft, da das Magnetband beschädigt ist. Trotzdem erlaubt der Mitschnitt einen Einblick in den Ablauf der Demonstration, die Auftritte der Künstler*innen, die konkrete Liedauswahl und die performative Praxis der Veranstaltung. Die Kamera befand sich in der Mitte des Bonner Hofgartens, höchstwahrscheinlich auf einem für die Steuerungstechnik der Lautsprecheranlage aufgebauten

¹⁷⁰ Brief von Eckhard Holler vom 22.10.1981, in: EZA 97/1160.

¹⁷¹ Pressespiegel Kirchentag 1983, in: Akademie der Künste, Berlin, Nachlass Degenhardt, Box 86, ZA 1982/83; siehe auch: Erklärung von Franz-Josef Degenhardt vom 18.11.1976 zur Ausbürgerung Wolf Biermanns, in: Nachlass Degenhardt, Box 46.

¹⁷² Tondokumentation, 10.10.81, 4 Audio-Kassetten, hg. von Aktionsgemeinschaft Dienste für den Frieden (AGDF) und Aktion Sühnezeichen/Friedensdienste (ASF), Köln 1981.

¹⁷³ Bonn, 10. Okt. 81, 1 Audio-Kassette, hg. von D. Knauer (SPONTIN-Medientechnik) München.

¹⁷⁴ Mitschnitt der Großkundgebung am 10. Oktober 1981 im Bonner Hofgarten, Aktion Sühnezeichen Friedensdienste (2 VHS-Kassetten, Privatarchiv Volkmar Deile, Berlin); die digitale Kopie des Mitschnitts ist in vier Videodateien unterteilt, insgesamt mit einer Dauer von 05:34 Stunden (Teil 1: 2:04h; Teil 2 0:47h; Teil 3: 2:09h; Teil 4 0:34h).

Podest.¹⁷⁵ Die Person, welche die Kamera bediente, ist unbekannt. Die Aufzeichnung ist interessant, da die Kamera nicht stetig auf das Bühnengeschehen gerichtet war, sondern immer wieder auf das Publikum überschwenkte, teilweise sogar näher heranzoomte, insbesondere wenn die Menschen durch Klatschen, Singen, Skandieren und andere Lautäußerungen auf sich aufmerksam machten.

Insgesamt dauerte die Bonner Kundgebung fünfeinhalb Stunden. Eineinhalb Stunden nahm das kulturelle Vorprogramm ein. Von den verbleibenden vier Stunden gehörte eine gute halbe Stunde Musik- und Gedichtbeiträgen, die zwischen den Redeblöcken stattfanden. Mit zwei Stunden machte Kultur somit über ein Drittel der Gesamtdauer der Kundgebung aus. Diese beträchtliche Dauer wird erst durch die Aufzeichnung messbar. Würde man sich bei der historischen Analyse lediglich auf Druckquellen, zum Beispiel das im Nachgang veröffentlichte Buch „Bonn 10.10.81“ berufen, ergäbe sich ein verzerrtes Bild der Veranstaltung. Der Band versammelt auf gut 200 Seiten die Texte aller Reden und weitere Wortbeiträge, etwa die von Otmar Leist vorgetragenen Gedichte. Die Musikbeiträge werden aber nicht näher thematisiert. Die auftretenden Künstler*innen werden zwar aufgelistet, jedoch ohne Erwähnung der Lieder und ihrer Texte.¹⁷⁶ Der Videomitschnitt liefert hier einen einzigartigen Einblick. Zunächst sind zwei generelle Beobachtungen aufschlussreich.

Erstens gibt die Anmoderation der auftretenden Künstler*innen durch die Moderator*innen Volkmar Deile, Andreas Zumach und Gabi Scherle einen Hinweis darauf, warum die betreffenden Künstler eingeladen wurden. Im Fall der aus El Salvador stammenden Gruppe *Banda Tepeuani*, die im Herbst 1981 auf Tour durch Europa war und 1982 die LP *Por La Paz* (dt. Für den Frieden) beim Pläne Verlag veröffentlichte,¹⁷⁷ sollte die Unterstützung der Befreiungsbewegung von El Salvador und die Solidarität mit der Dritten Welt signalisiert werden. Frieden wurde somit als übergreifendes globales Thema definiert. Hannes Wader, Fasia Jansen und Franz Josef Degenhardt verdeutlichten laut der Moderation von Andreas Zumach die „Kontinuität der Friedensbewegung von den Ostermärschen bis heute“. Die Veranstalter*innen versuchten, den 10.10.1981 in einen größeren historischen Kontext von Protestbewegungen zu legitimieren. Die Band *Bots* wurde als seit den „Rock-gegen-Rechts“-Konzerten in Frankfurt neu hinzugekommene Band vorgestellt, die den Erlös

¹⁷⁵ Fotos der Hofgartendemonstration zeigen ein kleines Podest in der Mitte der Menge, das vermutlich Standort der Technik und Kamera war, siehe das zweite Bild in folgendem Artikel: Kaum noch Proteste gegen Atomwaffen, Deutschlandradio Kultur, 16.08.2020, URL: https://www.deutschlandfunkkultur.de/kirchen-in-der-friedensbewegung-kaum-noch-proteste-gegen.1278.de.html?dram:article_id=482454 (28.04.2023).

¹⁷⁶ Aktion Sühnezeichen/Friedensdienste, Aktionsgemeinschaft Dienst für den Frieden (Hg.), Bonn 10.10.1981. Friedensdemonstration für Abrüstung und Entspannung in Europa. Reden, Fotos ..., Bornheim 1981.

¹⁷⁷ Siehe Firmenbericht zu Pläne, Musik aus Südindien und El Salvador, in: Musikmarkt, Heft 22, 15. November 1982, S. 85.

ihrer Lieder dem Krefelder Appell und damit der Friedensbewegung zukommen lassen wolle. Allein durch die Auswahl der Künstler*innen kommunizierten die Veranstalter*innen ihr politisches und historisches Selbstverständnis.

Zweitens zeigt die Analyse der vorgetragenen Lieder, dass die Künstler*innen hauptsächlich im Kontext der Nachrüstungsdebatte neu erschienene, teils sogar noch unveröffentlichte Lieder sangen, wie die folgende Auflistung zeigt. (In Klammern der Name des Albums mit Erscheinungsjahr)

Hannes Wader

„Traum vom Frieden“ (*Wieder unterwegs*, 1979)

„Es ist an der Zeit“ (*Es ist an der Zeit*, 1980)

„Leben einzeln und frei“ (*Dass nichts bleibt wie es war*, 1982)

Franz Josef Degenhardt

„Unser Land“ (*Der Wind hat sich gedreht im Lande*, 1980)

„Denkbar ist aber auch immer noch“ (*Der Wind hat sich gedreht im Lande*, 1980)

„Es denken die Leute von gestern wieder an morgen“ (*Du bist anders als die anderen*, 1982)

Bots

„Was wollen wir trinken (Sieben Tage lang)“ (*Aufstehn*, 1980)

„Die Internationale“ (traditionell, Instrumental-Version mit Gitarre und Schlagzeug)

„Das weiche Wasser bricht den Stein“ (*Entrüstung*, 1981)

„Aufstehn“ (*Aufstehn*, 1980)

Lediglich Fasia Jansen trug ausschließlich ältere Lieder vor, etwa aus der Entstehungszeit der Ostermärsche, die auch auf dem Frauenfriedensmarsch von Kopenhagen nach Paris im Sommer 1981 gesungen worden waren. Die drei Lieder sind im Liederbuch des Frauenfriedensmarsches dokumentiert.¹⁷⁸

Fasia Jansen

„No plutonium“ (Liederbuch S. 7)

„Atomraketen“ (Sprechreim, Liederbuch S. 91, Melodie Oh Adele)

„Unser Marsch ist eine gute Sache“ (Ostermarschlieder 1957)

Harry Belafonte hatte nur einen Kurzauftritt mit einem tradierten Gospel-Lied, das er mit neuen Textreferenzen auf den amerikanischen Präsidenten Ronald Reagan aktualisiert hatte: „Hey, Mr. Reagan, lay down the neutron bomb“ auf die Melodie von „Down by the Riverside“. Belafonte signalisierte die Solidarität und Verbundenheit der Friedensbewegung in der Bundesrepublik mit dem „anderen Amerika“, sprich der Tradition der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung und der zeitgenössischen Friedens- und Abrüstungsbewegung. Sowohl was die Auswahl der Künstler*innen als auch der Lieder angeht, setzte das musikalische Vorprogramm auf eine Mischung aus Traditionspflege und Neuvorstellungen. Während die Künstler*innen vorwiegend etablierte Protestmusiker*innen waren, beruhte die Liedauswahl hauptsächlich auf neuen Beiträgen.

¹⁷⁸ Fasia Jansen und Ellen Diederich, Liederbuch Frauenfriedensmarsch Kopenhagen-Paris, 1981.

Der Mitschnitt ist auch eine bedeutende Quelle für die performativen Praktiken der Kundgebung. Das musikalische Vorprogramm war praktisch ein eineinhalbstündiges Livekonzert und lässt sich als solches mit den kulturtheoretischen Konzepten von *performance* und *liveness* untersuchen. Mit *performance* oder Performanz sind in einem breiteren Sinne Äußerungen gemeint, mit denen Gemeinschaften sich sozial und kulturell konstituieren und ihr Selbstverständnis/-bild formulieren. Protestforscher wie Joachim Scharloth haben argumentiert, dass performative Praktiken das Potenzial haben, „Wirklichkeit hervorzubringen, neue Erfahrungs- und Erlebnisstrukturen zu erschließen oder Erfahrungshorizonte zu eröffnen.“¹⁷⁹ In einem engeren Sinne sind mit Performanz spezifische Handlungen und kommunikative Praktiken gemeint, die in vollem Bewusstsein vor einem Publikum vollzogen werden. Mit dem Begriff der Performance lassen sich somit die Handlungen während eines Konzertes auf und vor der Bühne und die Interaktion zwischen Künstler*innen und Publikum analysieren. Spezifisch für Konzerte – so auch für die Hofgarten-Demo – ist die Livehaftigkeit. Mit dem Begriff *liveness* ist nach Philip Auslander das Verhältnis von Performance und technischer Medialisierung gemeint. Live-Performance und mediale Vermittlung stellen dabei keinen Gegensatz dar, sondern bedingen einander. Bei Rock- und Pop-Performances wie auch politischen Demonstrationen zeigt zum Beispiel die Verwendung eines Mikrofons, dass die Wirklichkeit und Authentizität von Live-Ereignissen durch die Reproduktions- und Aufnahmetechnologien auf der Bühne bedingt sind.¹⁸⁰ In der Terminologie Auslanders handelt es sich bei der Veranstaltung im Bonner Hofgarten um einen „klassischen“ Typ von *liveness*: Gemeint ist die körperliche Anwesenheit von Künstler*innen und Publikum. Produktion und Rezeption finden gleichzeitig statt, die Performance ist eine momenthafte Erfahrung.¹⁸¹

Die Videoaufzeichnung vom 10.10.1981 ermöglicht einen Einblick in die unterschiedlichen performativen Live-Praktiken. Die Auftritte von *Banda Tepeuani*, Hannes Wader und Franz Josef Degenhardt waren einfach gehalten: Die Künstler*innen trugen ihre Musikstücke vor, erteten Applaus vom Publikum, interagierten jedoch nicht weiter mit den Zuhörer*innen. Insbesondere die Auftritte von Wader und Degenhardt waren eher statisch gehalten, die beiden Liedermacher saßen hinter einem Stehmikrofon auf einem Hochstuhl, mit ihrer akustischen Gitarre auf dem Knie, sie

¹⁷⁹ Joachim Scharloth, *Ritualkritik und Rituale des Protestes. Die Entdeckung des Performativen in der Studentenbewegung der 1960er Jahre*, in: Martin Klimke und Joachim Scharloth (Hg.), *Handbuch 1968 zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*, Stuttgart 2007, S. 75–87, hier S. 76.

¹⁸⁰ Philip Auslander, *Liveness. Performance in a mediatized culture*, London 2008 (second edition), S. 57.

¹⁸¹ Auf Englisch definiert Auslander „classic“ *liveness* wie folgt: „Physical co-presence of performers and audience; temporal simultaneity of production and reception; experience in the moment.“ (Ders., S. 61.)

bewegten sich aber ansonsten nicht auf der Bühne. Ihre Auftritte folgten der erprobten dramaturgischen Praxis kleinerer Songfestivals und Liederabende der 1960er und 70er Jahre.¹⁸² Der fast stoische Gestus sollte die Aufmerksamkeit der Zuhörer*innen auf die Texte der Lieder und ihre politischen Inhalte, nicht den Auftritt selbst lenken. Ihrer Performance lag also ein bewusst minimalistisches, wenig körperbezogenes Konzept zugrunde, das primär aufklären und nicht nur unterhalten sollte.

Im Gegensatz dazu waren die Aufführungen von Fasia Jansen und der Rock-Band *Bots* dynamischer und auf die Einbindung des auf der Hofgartenwiese versammelten Publikums ausgelegt. Fasia Jansen animierte in ihrer Rolle als Vorsängerin das Publikum explizit zum Mitsingen von drei Liedern, etwa in dem Sprechreim „Atomraketen“.

Vorsängerin (Fasia) – Teilnehmerchor

Atomraketen – Atomraketen
Verpulverte Moneten – Verpulverte Moneten
Abschussrampe – Abschussrampe
Rüstungswahnsinn – Rüstungswahnsinn
Frieden schaffen – Frieden schaffen
Ohne Waffen – Ohne Waffen
Rampedapeduda – Rampedapeduda
Rampedapeduda – Rampedapeduda
Das war noch viel zu leise – Das war noch viel zu leise
Das muss noch lauter werden – Das muss noch lauter werden
(Wiederholung von Anfang)

Die Melodie des Sprechreims orientierte sich an einem populären Scherzlied, bekannt unter den Namen „Oh Adele“ oder „Oh Helene“, das vermutlich auf Liedern amerikanischer Besatzungstruppen in Westdeutschland nach 1945 und das Liedrepertoire der Pfadfinderbewegung zurückgeht.¹⁸³ Die Atomraketen-Version entstand auf dem Frauenfriedensmarsch von Kopenhagen nach Paris im Sommer 1981. Der Mitschnitt zeigt, dass es Jansen von der Bühne her gelang, eine Verbindung mit dem Publikum auf der Hofgartenwiese aufzubauen, sodass die Menschen nach anfänglichem Zögern begannen, im Chor zu skandieren. Insgesamt sangen Fasia und das Publikum das Atomraketen-Lied viermal, mit zunehmender Lautstärke, Enthusiasmus und rhythmischem Klatschen.¹⁸⁴ Jansen bediente sich weiterhin des erprobten Musikfundus der Ostermarschbewegung, der ebenfalls partizipative Elemente enthielt. Das Lied „Unser Marsch ist eine gute Sache“ ist einer der tradierten Klassiker. Text und Musik wurden 1964 von Hannes Stütz komponiert und von Fasia Jansen und

¹⁸² Michael Kleff, Spiel nicht mit den Schmuddelkindern. Franz-Josef Degenhardt und die Geschichte der Liedermacher in der Bundesrepublik, in: Gerhard Paul und Ralph Schock (Hg.), *Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute*, Bonn 2013, S. 454–459.

¹⁸³ Liedtext zu „Ein Fahrradlenker ein Gaspedal“, Volksliederarchiv, URL: <https://www.volksliederarchiv.de/ein-fahradlenker-ein-gaspedal/> (28.04.2023).

¹⁸⁴ Videodatei Hofgarten Teil 1, ab 00:48:39.

Dieter Süverkrüp populär gemacht. Anfang der 1980er Jahre erlebte das Lied ein Revival. Der Refrain sieht eine direkte Anrufung der Teilnehmer*innen vor.

Marschieren wir gegen den Osten? *Nein!*
Marschieren wir gegen den Westen? *Nein!*
Wir marschieren für eine Welt,
die von Waffen nichts mehr hält.
Denn das ist für uns am besten.

Das erprobte Zwischenspiel sah vor, dass auf die Frage des Vorsängers „Marschieren wir gegen den Osten?“ die Mitmarschierenden im Chor „Nein!“ erwiderten. In diesem Sinne war die Frage eine rein rhetorische, denn die Option der Antwort „Ja!“ war nicht vorgesehen bzw. hätte sie die Intention des Liedes konterkariert. Das „Nein!“ war die implizit erwartete Reaktion. Der Mitschnitt zeigt, dass dieses Ritual der Liedkommunikation immer noch funktionierte und das Bonner Publikum nicht nur mit „Nein!“ antwortete, sondern nach der dritten Strophe den gesamten Refrain mitsang.¹⁸⁵

Das performativ, kollektiv ausgesprochene „Nein!“ hatte auch in einem weiteren Beitrag eine wichtige Bedeutung. Auf vielen Veranstaltungen der Friedensbewegung war der 1947 von Wolfgang Borchert verfasste Prosatext „Da gibt es nur eins“ ein fester Programmpunkt. Der Text erlebte im Zuge der Kampagne „Kampf dem Atomtod“ und der Ostermarsch-Bewegung eine ungemeine Popularität, zweifelsohne auch wegen seiner spezifischen rhetorischen Strategie. Der Text adressiert bestimmte Berufsgruppen und soziale Rollen (etwa Mütter) in direkter Rede („Du“) und ruft sie zum Widerstand gegen eine erneute Aufrüstung auf:

Du. Mann an der Maschine und Mann in der Werkstatt. Wenn sie dir morgen befehlen, du sollst keine Wasserrohre und keine Kochtöpfe mehr machen – sondern Stahlhelme und Maschinengewehre, dann gibt es nur eins: Sag NEIN!¹⁸⁶

Auf den Veranstaltungen der Friedensbewegung wurde das „Sag NEIN!“ als Antwort der Demonstrant*innen auf den Vorsprecher skandiert. Der Text erwies sich als sehr produktiv und wurde im Laufe der Zeit je nach Protestkontext und -thema um weitere Strophen aktualisiert, jedoch immer mit dem gleichen Strophenmuster, das mit „Sag NEIN!“ endete. Der Text kann auch als Form der Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit interpretiert werden, als diskursives Gegenkonzept zu Josef Goebbels Sportpalastrede, in der das Publikum auf die Frage „Wollt ihr den totalen Krieg?“ mit einem von der Propaganda dramaturgisch vorgesehenen schallenden „Ja!“ geantwortet hatte.

Auch die drei Lieder, die die Rock-Band *Bots* für ihren Auftritt ausgewählt hatte („Was wollen wir trinken (Sieben Tage lang)“, „Das weiche Wasser“ und „Aufstehn“) waren auf das Mitsingen

¹⁸⁵ Videodatei Hofgarten Teil 1, ab 00:52:30.

¹⁸⁶ Michael Töteberg (Hg.), Wolfgang Borchert. Das Gesamtwerk, Hamburg 2007, S. 527.

ausgelegt. Mehr noch als Fasia Jansen schafften es die *Bots* durch die musikalischen Möglichkeiten des Rock-Genres, die Menge zum Tanzen, Mitklatschen und gemeinsamen Singen zu bewegen. Im Gegensatz zu den Liedermachern und Liedermacherinnen, die allein mit ihrer akustischen Gitarre und Stimme aufgetreten waren, bestanden die *Bots* aus einer kompletten Rockmusik-Formation mit Schlagzeug, Klavier/Orgel, elektrischer Bass- und Rhythmusgitarre, ergänzt durch eine Flöte bzw. Saxofon. Der Front-Sänger Hans Sander spielte auch die Lead-Gitarre. Die *Bots* begannen ihren Auftritt mit dem reinen Instrumental-Intro zu „Was wollen wir trinken (Sieben Tage lang)“. Die bekannte und eingängige Melodie beruhte auf dem traditionellen bretonischen Volkslied „Son ar chistr“ (Lied vom Cidre), das 1976 von den *Bots* ins Niederländische und 1980 in Zusammenarbeit mit Diether Dehm ins Deutsche übersetzt worden war.¹⁸⁷ Die Reaktion des Bonner Publikums, das schon nach wenigen Akkorden begann, im Takt zu klatschen, lässt darauf schließen, dass Lied und Melodie im Herbst 1981 schon einen hohen Wiedererkennungswert hatten. Gegen Ende des Liedes stimmte das Publikum in die Wiederholung des Refrains (ein gesungenes „la, la, la“) mit ein. Das Lied wurde von einem Intermezzo unterbrochen: einer kurzen Instrumentalversion (Schlagzeug und Gitarre) der sozialistischen Hymne „Die Internationale“. ¹⁸⁸ Der ursprüngliche französische Text wurde 1871 von Eugène Pottier verfasst, die Melodie 1888 von Pierre Degeyter komponiert.¹⁸⁹ Die Rock-instrumental-Version des Liedes war 1981 nichts Neues, vielmehr ist sie bereits von anderen Bands (etwa *Floh de Cologne*) für die 1970er Jahre belegt.¹⁹⁰ Dennoch kann die Aufführung der *Bots* als ein musikalisches Statement gewertet werden: „Die Internationale“ war traditionell eher von Chören oder Liedermacher*innen aufgeführt worden. Die Aneignung durch die Rock-Musik signalisierte einen ästhetischen Generationenwechsel auf den Veranstaltungen der Friedensbewegung.

Das zweite Lied – „Das weiche Wasser“ – war erst 1981 erschienen. Hans Sanders erklärte dem Publikum vorab die Inspiration (das Bertolt-Brecht-Gedicht „Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration“) und den Text der ersten Strophe und des Refrains:

Es reißt die schwersten Mauern ein
Und sind wir schwach und sind wir klein
Wir wollen wie das Wasser sein
Das weiche Wasser bricht den Stein

¹⁸⁷ Diether Dehm, *Unschuld kommt nie zurück. Lieder Songs und Gedichte*, München 1987, S. 67.

¹⁸⁸ Videodatei Hofgarten Teil 1, ab 01:18:50.

¹⁸⁹ Walter Mossmann und Peter Schleuning, *Alte und neue politische Lieder. Entstehung und Gebrauch, Text und Note*, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 170–262.

¹⁹⁰ Ders., S. 263–287.

Der Mitschnitt zeigt, dass das Publikum gegen Ende des Liedes begann, verhalten mitzusingen.¹⁹¹ Zum Höhepunkt wurde aber das dritte Lied „Aufstehn“, das bereits 1980 erschienen war und mit seinem programmatischen Charakter innerhalb kurzer Zeit zu einer neuen Protesthymne avancierte.¹⁹² „Aufstehn“ war dabei nicht nur metaphorisch, sondern unmissverständlich als Handlungsaufforderung im Moment der Performance gemeint. Der Text wiederholt Variationen des gleichen Aufrufs:

Alle, die gegen Atomkraftwerke sind, solln aufstehn
Die Angst vor Plastikwaffen haben in der Hand von einem Kind, solln aufstehn
Alle, die ihr Unbehagen immer nur im Magen tragen,
Nicht wagen was zu sagen, nur von ihrer Lage klagen, solln aufstehn.
Alle Frauen, die nicht auf zu Männern schauen, solln aufstehn
Alle Lohnempfänger, die den Bund nicht länger enger schnallen, solln aufstehn
Alle Schwulen, die nicht um Toiletten buhlen, solln aufstehn
Alle Alten, die sich nicht für ihre Falten schämen, solln aufstehn
Alle Menschen, die ein besseres Leben wünschen, solln aufstehn.

Insbesondere die letzte Zeile erwies sich als Publikumsliebling. Der Mitschnitt zeigt, dass die Menschen, die sich nach einer Stunde Konzert teilweise auf der Hofgartenwiese hingesetzt hatten, tatsächlich aufstanden und mitsangen. Das Lied wurde zum musikalischen und dramaturgischen Höhepunkt des drei Lieder umfassenden Sets der *Bots*. Gegen Ende des Liedes verstummten die Melodie-Instrumente der Band langsam – man spricht von einem *decrescendo*: Erst pausierten Gitarre und Keyboard, dann der Gesang von Hans Sanders, bis nur noch das Publikum unterstützt durch das rhythmusgebende Schlagzeug den Refrain skandierte: „Alle Menschen, die ein besseres Leben wünschen, sollen aufstehen“ schallte es über ein Dutzend Mal und zunehmend lauter aus Zehntausenden Mündern über den Bonner Hofgarten. Hans Sander feuerte dieses *crescendo* des Publikums zusätzlich an, indem er über das Mikrofon kommentierte: „Das geht noch lauter!“ Diese musikalische Praktik, bei der eine Band für kurze Zeit an bestimmten Liedstellen dem Publikum das Singen überlässt, ist ein erprobtes Mittel der Publikumsinteraktion auf Livekonzerten. Es sind Momente, in denen Band und Publikum ihre Rollen tauschen und in der Performance eins werden.

Das Spiel mit einem *decrescendo* der Band und *crescendo* des Publikums zeigt, dass die *Bots* die nötige Erfahrung hatten, die Bereitschaft ihres Publikums zur Interaktion richtig einzuschätzen, und dass sie wussten, an welcher Textstelle eines Liedes ein Zusammenspiel mit dem Publikumschor funktionieren würde. In anderen Worten – die *Bots* hatten nicht nur das richtige Protestlied geschrieben, sondern besaßen durch ihre musikalische Sozialisation in der Protestszene ein Praxiswissen über ihre Rezipient*innen, das für den Erfolg derartiger Publikumsinteraktion auf

¹⁹¹ Videodatei Hofgarten Teil 1, ab 01:25:00.

¹⁹² Videodatei Hofgarten Teil 1, ab 01:30:19.

Livekonzerten notwendig war. Der Mitschnitt zeigt, dass das performative Konzept des Liedes voll funktionierte. Die Reaktionen der Teilnehmer*innen war enthusiastisch und die Menge rief nach „Zugabe“.

Der 10.10.1981 war der erste große Praxistest für ein Lied, das in den folgenden Jahren zu einer *der* Protesthymnen und Teil des Standardrepertoires der Friedensbewegung werden sollte. Wichtig ist festzuhalten, dass diese Art der musikalischen Massenmobilisierung wohl eher erst mit Rock-Musik möglich wurde. Verglichen mit dem Auftritt Fasia Jansens, die das Publikum zwar auch erfolgreich engagierte, war der Auftritt der *Bots* noch lauter und kraftvoller. Sowohl in ihrer Ästhetik als auch Performanz erweiterte die Rockmusik der *Bots* das Arsenal der musikalischen Protestpraktiken der Friedensbewegung. Nach einer guten Stunde Kulturprogramm und trotz einsetzenden Regens und wiederholtem Ausfall der Technik war die Stimmung im Hofgarten von bester Festivallaune und freudigem Mitmachen geprägt. Die versammelten Menschen wurden zu mehr als nur Zuhörer*innen, sie wurden im Chor selbst zu Protagonist*innen der Kundgebung und Teil der Performance.

Während die *Bots* eine musikalische Erneuerung darstellten, endete die Kundgebung mit der Zelebrierung eines einstudierten und etablierten Rituals: dem gemeinsam schunkelnd gesungenen „We shall overcome“. Perry Friedman stimmte das Lied mit seinem Banjo als einzigem (akustischen) Instrument an, Harry Belafonte und Coretta Scott-King agierten als zusätzliche Vorsänger*innen und teilten sich mit Friedman das Mikrophon. Hinter den beiden versammelten sich auf der Bühne alle zuvor aufgetretenen Redner*innen und Sänger*innen zum Schluss-Chor. „Liebe Freunde“, adressierte Friedman das Publikum, „singen wir dieses letzte Lied zusammen, im Geiste Dr. Martin Luther King jr., der in Amerika ermordet wurde, singen wir es in Solidarität mit allen Menschen auf dieser Welt, die für den Frieden demonstrieren wollen.“¹⁹³ Die seit der Bürgerrechtsbewegung gängige, von Pete Seeger und Joan Baez verbreitete Fassung bestand aus mindestens 6 Strophen mit jeweils zwei Textzeilen. Die erste Zeile jeder Strophe setzte ein neues Thema, das nach dem Refrain „Oh, deep in my heart I do believe“ in der zweiten Zeile wiederholt wurde.¹⁹⁴

We shall overcome, we shall overcome, we shall overcome some day.
Oh, deep in my heart I do believe: We shall overcome some day.

We'll walk hand in hand, we'll walk hand in hand, we'll walk hand in hand some day.
Oh, deep in my heart I do believe: We'll walk hand in hand some day.

¹⁹³ Tondokumentation 10.10.81, Kassette 4, Seite 2, ab Minute 21:12.

¹⁹⁴ Zur Entstehungsgeschichte siehe: Wolfgang Biederstädt, *We Shall Overcome. Die Lieder der Bürgerrechtsbewegung von Joan Baez und Bob Dylan*, in: Gerhard Paul und Ralph Schock (Hg.), *Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute*, Bonn 2013, S. 450–453.

We are not alone, we are not alone, we are not alone today.
Oh, deep in my heart I do believe: We are not alone today.

We shall live in peace, we shall live in piece, we shall live in peace some day.
Oh, deep in my heart I do believe: We shall live in peace some day.

We shall all be free, we shall all be free, we shall all be free some day.
Oh, deep in my heart I do believe: We shall all be free some day.

Black and white together now, black and white together now, black and white together now
some day.
Oh, deep in my heart I do believe: Black and white together now some day.

Auf der Bonner Veranstaltung sangen die Teilnehmer*innen die ersten vier Strophen (*We shall overcome, We'll walk hand in hand, We shall live in peace* und *We are not afraid*), gefolgt von einer abschließenden Wiederholung der ersten Strophe (*We shall overcome*). Die Strophen mit *We shall be free* und *Black and white together* wurden damit ausgelassen, da sie zwar für die amerikanische Bürgerrechtsbewegung Sinn ergeben hatten, jedoch nur geringe Relevanz für das im Bonner Hofgarten versammelte Publikum besaßen. Selbst bei gleichem Liedtext und Melodie machte es also einen bedeutenden Unterschied, in welchem Kontext „We Shall Overcome“ gesungen wurde. Auf einer Straßen-Demonstration der *Freedom Riders* Anfang der 1960er Jahre auf dem Weg nach New Orleans, Louisiana, riskierten die Menschen ihr Leben – auf einer friedlichen Kundgebung wie dem 10.10.1981 im Bonner Hofgarten war dies nicht zu befürchten. Für die Geschichte der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung ist belegt, dass die unterschiedlichen Strophen des Liedes je nach Protestkontext gezielt eingesetzt wurden, um auf eine bestimmte Situation zu reagieren, etwa um die Teilnehmer*innen zum Weitermarschieren aufzurufen oder um eine kritische Situation zu entschärfen. In der Dynamik der Protestmärsche konnte der Vorsänger oder die Vorsängerin das Verhalten der Mitmarschierenden über das Lied dirigieren und wenn nötig deeskalieren und beruhigen oder ermutigen und anfeuern. Dies erforderte Erfahrung, um das Lied situationsbewusst einsetzen zu können. Das Lied hatte somit nicht nur eine Funktion der symbolischen Vergemeinschaftung, sondern der tatsächlichen Mobilisierung und Steuerung von Menschengruppen auf der Straße.¹⁹⁵ Im Bonner Hofgarten hingegen standen die Menschen fest an ihrem Platz. In gewisser Weise hatte die Veranstaltung Züge einer kirchlichen Messe, bei der die Bühne der Altar war. „We Shall Overcome“ übernahm so eher eine liturgische Funktion. Durch das gemeinsame Singen des Liedes reihten sich die Bonner Demonstrant*innen in eine imaginierte Solidargemeinschaft von Protestbewegungen ein. Das Lied diente mehr der kollektiven

¹⁹⁵ Birth of a Freedom Anthem, New York Times, 15.03.2015, URL: <https://www.nytimes.com/2015/03/15/opinion/sunday/birth-of-a-freedom-anthem.html> (28.04.2023).

Identitätsstiftung, historischen Selbstvergewisserung und nostalgischen Traditionspflege. „We Shall Overcome“ war Anfang der 1980er zu einem akustischen Erinnerungsort der Friedensbewegung geworden.¹⁹⁶

2.1.3 Erlebnis und Ausstrahlung

Entgegen den Befürchtungen der Bonner Politik und Bürgerschaft im Vorfeld war die Friedensdemonstration mit geschätzten 300.000 Teilnehmer*innen eine friedliche Veranstaltung. Es kam zu keinen Ausschreitungen oder Scharmützeln mit der Polizei.¹⁹⁷ Der 10.10.1981 wurde als „Friedensfest“ zum kulturellen Erweckungsmoment der Friedensbewegung. Die Veranstaltung erzeugte ein Signal, das über die Inhalte der politischen Reden auf der Bühne hinausging – die Menschenmassen auf der Hofgartenwiese wurden selbst zum Ereignis. „Die ganze Wiese ein singender und klatschender Resonanzboden“, titelte die Hannoversche Allgemeine am Tag danach.¹⁹⁸ Die Presseberichterstattung im Nachhinein hob – je nach politischer Sichtweise des jeweiligen Presseorgans – die ideologische Ausgewogenheit oder Polarisierung der Redner*innen und ihrer Beiträge hervor. Selbst kritische Kommentare, etwa im Bayernkurier oder in der FAZ zeigten sich beeindruckt von der Größe der Demo und der Vielfalt der friedlichen Protestaktionen. Gleichzeitig stellten einige Kommentator*innen die Massenveranstaltung bewusst in den Bezug zum Nationalsozialismus, um den Mobilisierungserfolg zu diskreditieren. In einem Nachbericht für den Bayerischen Rundfunk ließ der konservative Journalist Ludolf Herrmann verlauten:

Eine konfidenzielle Stimmung lag über dem Platz. Man trug Plaketten und Sticker, die Einheit im Geiste wurde sinnlich genossen. Die große Faszination einer körperwarmen Gesinnungsgemeinschaft versetzte alle in hochgemute Stimmung. (...) Masse macht high. (...) Es war das eigentliche Problem dieser Demonstration, dass sie mit totalitärem Zugriff den Frieden und seine Moral für sich usurpierte. Dort im Hofgarten versammelte sich das Gewissen der Nation. Wer dort nicht im Rhythmus mitklatschte und jubelte, der stand im Verdacht, dass er sich sein Gewissen hat abkaufen lassen. Ich glaube schon, dass allen

¹⁹⁶ Vgl. zum Konzept eines akustischen Erinnerungsortes: Barbara Stambolis und Jürgen Reuleke, Die Gedanken sind frei. Akustische Erinnerungsorte, in: Gerhard Paul und Ralph Schock (Hg.), Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute, Bonn 2013, S. 460–465; Stambolis und Reuleke beziehen sich auf die theoretischen Überlegungen zu den deutschen Erinnerungsorten (lieux de mémoire) von Etienne François und Hagen Schulze, die zahlreiche akustische Beispiele einbeziehen, siehe: Etienne François und Hagen Schulze (Hg.), Deutsche Erinnerungsorte, 3 Bände, München 2001.

¹⁹⁷ Zur Gewaltfreiheit siehe: „Entrüstet Euch!“, in: Der Stern, 15. Oktober 1981, aus: Pressedokumentation Deutscher Bundestag, 005-10/6. Zum Bonner Kontext und der friedlichen Atmosphäre der Proteste, siehe auch das Kapitel 5 zu den Friedensdemonstrationen 1981–1983 in: Host-Pierre Bothien, Auf zur Demo! Straßenproteste in der ehemaligen Bundeshauptstadt Bonn 1949–1999, Essen 2009, S. 86–98.

¹⁹⁸ „Die ganze Wiese ein singender und klatschender Resonanzboden“, in: Hannoversche Allgemeine, 12. Oktober 1981, aus: Pressedokumentation Deutscher Bundestag, 005-10/6.

inneren Widersprüchen zum Trotz die Mehrzahl der Kinder und Jugendlichen, die dort den politischen Organisatoren die Staffage lieferten, von einer vagen Zustimmung zu friedlichem Verhalten bestimmt gewesen ist. (...) Die meisten der Versammelten waren auf irgendeine dumpfe Weise Friedensfreunde. Und wenn ihnen der Begriff Frieden nur als gruppentherapeutisches Mittel diente, um für die Momente der Massenerotik die kleine rachitische Seele aus dem Gefängnis des pickligen Körpers flattern und sich mit den anderen Seelen zur Hochzeit des großen Friedensgefühls vereinigen zu lassen. Wer darf den zur Masse geborenen verargen, wenn sie sich in der Masse vitalisieren. Ein Friedenslied ertönt, im Marschrhythmus, dumpf zittern die Basstöne in den Eingeweiden nach. Unter einem Baum liegt ein Friedenspärrchen in der Haltung des Koitus, sein Becken senkt sich mit den Konvulsionen der Musik auf das ihre. So, denke ich – aber da hat mich die schwüle, über dem Park lagernde Aggressivität schon angesteckt, so mag es auch im Sportpalast gewesen sein. Wollt ihr den totalen Frieden? Ja, wir wollen ihn! Wollt ihr ihn totaler, als wir ihn uns heute überhaupt erst vorstellen können? Wir wollen ihn! Wollt ihr ihn bis zur Vernichtung des Gegners? Ich fürchte, ein orgiastischer Schrei wäre auf diesen Höhepunkt einer dämonischen Fragesequenz auch hier die Antwort gewesen.¹⁹⁹

Der Kommentar von Ludolf Herrmann zog viel Aufmerksamkeit auf sich und wurde vonseiten der Friedensbewegung wiederholt als sprachliche Entgleisung kritisiert. Insbesondere dem Vergleich mit der Massenmobilisierung im Nationalsozialismus wurde vehement widersprochen. Filtert man die tendenziöse und bewusst derogative Rhetorik des Berichtes aus, so lässt sich doch festhalten, dass der Kommentar im Kern einige der Merkmale analysierte, die Popmusikforscher wie Roland Hafén als wesentlich für das Erlebnis von Live-Rock-Konzerten sehen. Die Kundgebung band das Publikum auf der Hofgartenwiese zu einem größeren Erlebnis, einem Festival für den Frieden ein (*involvement*). Die Musik stiftete eine kollektive Identität der Demonstrant*innen, es entstand ein Gruppengefühl. Durch das Programm auf der Bühne, aber auch wegen der musikalischen und körperlichen Protestpraktiken auf der Hofgartenwiese (gemeinsames Tanzen, Singen, Klatschen) wurde die Demonstration zu einem sinnlich erfahrbaren, rauschhaften, gar dionysischen Erlebnis (*arousal*). Für einen zeitlich begrenzten Rahmen erlaubte das Ereignis ein Verlassen der Alltagswelt (Realitätsflucht) und den Eintritt in ein geschlossenes Sinnsystem der Inhalte und Werte der Friedensbewegung. Das Ereignis hatte schließlich Merkmale einer *Show* mit Eigenschaften einer Rock-Performance wie Originalität, Expressivität und Spannungsbogen.²⁰⁰

Diese positive, sinnliche Erfahrung von Masse, die für gewöhnlich auf Livekonzerte zutrifft, machte den 10.10.1981 zu einem gemeinschaftsschaffenden Wendepunkt der Friedensbewegung. Der Protesttag markierte eine sich wandelnde Protestkultur der Friedensbewegung; sie zelebrierte

¹⁹⁹ Bonn, 10. Okt. 81, 1 Audio-Kassette, hg. von D. Knauer (SPONTIN-Medientechnik) München, Seite A, ab Minute 23:20.

²⁰⁰ Siehe die fünf Erlebnisdimensionen von Live-Konzerten von: Roland Hafén, Rockmusik-Rezeption in Live-Konzerten, in: Dieter Baacke (Hg.), Handbuch Jugend und Musik, Opladen 1998, S. 369–380; siehe auch: Günter Butzer, Pop, in: Stephanie Wodianka und Juliane Ebert (Hg.), Metzler Lexikon moderner Mythen, Stuttgart 2014, S. 300–304, hier 303.

weiterhin die Tradition des politischen Liedes, die Kultur der Liedermacher*innen und Ostermärsche und tradierten Kirchenlieder und Protesthymnen wie „We Shall Overcome“. Gleichzeitig führte der Auftritt der *Bots* Musikpraktiken und Festival-Ästhetiken der Rock- und Popmusik ein, die im spezifischen Milieu der Friedensbewegung relativ neu waren. In diesem Sinn war der 10.10.1981 ein Treffen der Protestgenerationen. Selbst Jugendzeitschriften wie „Die Bravo“ wiesen auf das „irre Zusammengehörigkeitsgefühl“ hin und zitieren einen siebzehnjährigen Leser, der am 10. Oktober im Hofgarten dabei gewesen war, mit den Worten:

Man quatscht mit Leuten, die man ansonsten bestimmt nicht anreden würde. Weil sie wesentlich älter sind, zum Beispiel. Aber bei der Demo, da redet jeder mit jedem. Überall wird diskutiert – über Atom, über Reagan, über die Bundeswehr. Es ist leicht, Anschluß zu finden. Ich habe schon viele interessante Typen auf diese Art kennengelernt.²⁰¹

Dass alte und neue Musikpraktiken beide ihren Platz fanden, spricht für den generationenübergreifenden Charakter der Friedensbewegung und eine Neuformierung des Protestmilieus Anfang der 1980er Jahre. Kultur und Musik machten die Teilnahme an den Demonstrationen niederschwelliger und erlaubten die Einbindung eines breiteren Spektrums der Bevölkerung. Die vielleicht größte Bestätigung dieses Erfolgsrezeptes ist die Aneignung durch den politischen Gegner. Ein gutes halbes Jahr später, am 5. Juni 1982, organisierte die CDU an gleicher Stelle eine eigene Friedenskundgebung unter dem Motto „Für Frieden und Freiheit“ mit geschätzt 100.000 Teilnehmern. Das Konzept mit Kulturprogramm, Musik und prominenten US-amerikanischen Unterstützer*innen, etwa der Sopranistin Julia Migenes, ähnelten dem 10.10.1981. Allerdings gab es ästhetische Unterschiede – eine Rock-Band trat nicht für die Union auf.²⁰²

2.2 10. Juni 1982, Bonn: Das Woodstock am Rhein

2.2.1 Konzept und Musikprogramm

Anfang 1982 begann die Friedensbewegung, sich organisatorisch zu professionalisieren. Aus einer zunächst noch von ASF und AGDF initiierten „Frühstücksrunde“ ging am 4. April 1982 auf einer außerordentlichen Aktionskonferenz in Bad Godesberg ein gewählter Koordinierungsausschuss (KA) als Trägerkreis von gut 20 Organisationen und Initiativen hervor. Eine Geschäftsführung mit Büro in Bonn und anfangs sechs Mitgliedern sollte sich um alle praktischen und organisatorischen

²⁰¹ Warum wir zur Demo gehen, in: Die Bravo, 1982, Heft 23, S. 34–37, hier S. 36.

²⁰² Gassert, Arbeit am Konsens im Streit um den Frieden, S. 491–516, hier 514f.; Host-Pierre Bothien, Auf zur Demo! Straßenproteste in der ehemaligen Bundeshauptstadt Bonn 1949–1999, Essen 2009, S. 86–98; Die Aneignung der Protestpraktiken und Kommunikationsstrategien der Friedensbewegung durch die CDU/CSU ist auch Gegenstand des Dissertationsprojektes von Johannes Schneider am Lehrstuhl für Zeitgeschichte der Universität Mannheim.

Angelegenheiten kümmern, u. a. die Planung einer nächsten Großkundgebung, die schließlich bereits am 10. Juni 1982 stattfand. Anlass war der Besuch Ronald Reagans zu einem NATO-Gipfeltreffen in Bonn.²⁰³ Die Sitzungsprotokolle belegen die gewachsenen Ambitionen und das neue Selbstverständnis der Friedensbewegung. Nach der Bonner Kundgebung im Oktober 1981 hatte auch das erste große „Künstler-für-den-Frieden-Konzert“ in Dortmund im November 1981 die Möglichkeiten einer effektiven politischen Kommunikation durch Kultur aufgezeigt (siehe Kapitel 5). Neben Achim Maske (KOFÄZ) war Eva Quistorp (Frauen für den Frieden) in der Geschäftsführung für die Entwicklung des Kulturprogrammes zuständig. In einer der ersten Sitzungen des Koordinierungsausschusses am 5. April wurde angeregt, neben dem griechischen Musiker Mikis Theodorakis auch zwei prominente Künstler*innen der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung einzuladen: Pete Seeger und Joan Baez.²⁰⁴ Ende April war diese Wunschliste um mehrere Namen gewachsen: Neben Udo Lindenberg, Georg Danzer, Bettina Wegener, Hannes Wader sowie Musiker*innen aus der Türkei sollten Künstlerinnen und Künstler aus Griechenland und Nicaragua eingeladen werden. Zugesagt hatten zu diesem Zeitpunkt nur die Band *Druckknöpfe* und die *Schmetterlinge* aus Österreich. In den Unterlagen finden sich auch Spuren von Selbstironie. Der KA hatte festgestellt, dass zeitgleich am 10. Juni in München die *Rolling Stones* auftreten wollten. Der Kommentar im Protokoll: „Das Büro soll einen Brief an die Stones schreiben mit der Bitte, ihr am 10.6. vorgesehenes Konzert in München aus Solidarität mit der Demo ausfallen zu lassen.“²⁰⁵

Ort der Demonstration sollte diesmal die Wiesen der Rheinaue sein. Davon erhofften sich die Veranstalter*innen nach der Überfüllung der Hofgarten-Kundgebung mehr Platz für eine Veranstaltung in der Größenordnung von mehr als 300.000 Teilnehmer*innen. Das „Friedensfest“ sollte somit fast in Sicht- und Hörweite der NATO-Tagung stattfinden. Die Friedensbewegung spielte bewusst mit diesem Kontrast, wie ein Briefwechsel zwischen Eva Quistorp und Klaus Vack (Komitee für Grundrechte und Demokratie) aus dem März 1982 belegt:

Während die hohen Herren über die Fortsetzung von Waffenanhäufungen debattieren, demonstrieren wir unseren Lebenswillen, unsere Daseinsfreude und unsere Utopie einer besseren, friedlicheren Welt. Ein solches, dann vielleicht auch riesiges, Open-Air-Festival mit berühmten Künstlern und Musikgruppen einerseits und einer Vielfalt von Kultur, Diskussionsgruppen, Gruppen, die beten oder singen andererseits, das könnte eine lebendige und lebensbejahende Friedensbewegung viel angemessener zum Ausdruck bringen, als eine

²⁰³ Becker-Schaum, Die institutionelle Organisation der Friedensbewegung, S. 161f.

²⁰⁴ Ergebnisprotokoll des KA, 5.4.1982 von Achim Maske, in: EZA 97/1162, Bonn 1982, 10. Juni.

²⁰⁵ Ergebnisprotokoll des KA, 27.4.1982, in: EZA 97/1162, Bonn 1982, 10. Juni. Der zitierte Witz wurde auch an die Presse lanciert, siehe: Demonstration soll gewaltfrei verlaufen. Veranstalter hoffen auf Geld von „Rolling Stones“, in: Kölner Stadt-Anzeiger, 27.05.1982.

*Kundgebung mit scheibenklirrenden und prügelnden Randerscheinungen, wobei letzteres sowieso das einzige wäre, was die Medien interessieren würde.*²⁰⁶

Ein konkreter Plan für das Festival wurde erst Mitte Mai entwickelt, kaum vier Wochen vor der Veranstaltung. Allerdings zeigt ein Abgleich der im Mai als angefragt bzw. zugesagt verzeichneten Musiker*innen eine große Diskrepanz mit der Auflistung der am 10. Juni tatsächlich aufgetretenen Künstler*innen. Laut Sitzungsprotokoll hatte beispielsweise die Teilnahme Pete Seegers „erste Priorität“, blieb jedoch ein Wunschtraum, denn Seeger kam nicht nach Deutschland. Als Zusagende für die Abschlusskundgebung wurden Mitte Mai die *Bots*, *BAP*, *Ton Steine Scherben*, Hannes Wader, Udo Lindenberg, *Druckknöpfe*, Isabel und Angel Parra, die *Schmetterlinge*, Maria Farantouri und Walter Mossmann geführt. Das Musikprogramm war auch finanziell ambitioniert. Allein die Anreise von *Schmetterlinge* und Maria Farantouri schlug mit 10.000 DM zu Buche.²⁰⁷ Allerdings zeigt das finale Programm des 10.6.1982, dass Udo Lindenberg, *Ton Steine Scherben*, Maria Farantouri und Walter Mossmann letztlich nicht auftraten. Die Gründe dafür sind nicht bekannt.

Auf vier Bühnen sollte ab 12 Uhr in vier Foren mit unterschiedlichen thematischen Schwerpunkten ein „politisch-kulturelles Vorprogramm“ stattfinden. Für 16 Uhr war auf der größten Bühne die Abschlusskundgebung mit einem Kulturteil vorgesehen.²⁰⁸ Die Organisation der vier Foren lag in der Verantwortung verschiedener am KA beteiligter Organisationen. Jedes der Foren hatte neben den politischen Reden auch Kulturbeiträge, die thematisch zum Schwerpunkt des Forums ausgesucht wurden.²⁰⁹

Eine Analyse der Rundbriefe und Aufrufe vor dem 10.6.1982 macht deutlich, dass das Kulturprogramm und die Teilnahme prominenter Musiker*innen an der Hauptkundgebung

²⁰⁶ Brief von Klaus Vack an Eva Quistorp, 1.3.1982, in: EZA 97/1162, Bonn 1982, 10. Juni.

²⁰⁷ Protokoll des KA, 17.5.1982, in: EZA 97/1162, Bonn 1982, 10. Juni.

²⁰⁸ Rundbrief des KA, N. 3 (undatiert, vermutlich Mai 1982), in: AFAS, Ordner Friedensbewegung bis Frühjahr, NLO.4.2:381984.

²⁰⁹ Die vier Foren mit Musikprogramm waren: 1. Internationale Friedensbewegung (Koordination: DFG/VK, Russel Initiative, Anstiftung Frauen für den Frieden; mit Vertreter*innen aus Italien, Türkei, Großbritannien, Spanien, Norwegen, Niederlande, Dänemark; Musikprogramm: Theodorakis-Chor, Angie Domdey, Angie und Isabel Parra, philippinische Tanzgruppe); 2. NATO-Politik, Atomkriegsstrategien, Blocklogik und ihre Alternativen (Koordination: ESG, Jungdemokraten, MEK Bochum, mit verschiedenen Sprecher*innen; Musikprogramm: *Druckknöpfe*, Frank/Günter Wallraff, Franz Josef Degenhardt); 3. Rüstung, Sozialabbau und Ökologie (Koordination: BBU, VDS, Falken; mit Vertreter*innen von Startbahn West, AsF, ÖTV Jugend; Musikprogramm: Fasia Jansen, Hannes Wader, *Kraut+Rüben*); 4. Friedensbewegung und Selbstbestimmung in der 3. Welt (Koordination: BuKo-AIB, mit Vertreter*innen von PLO und ANC; Musikprogramm: *Pancasan* aus Nicaragua); Aus. Planung der Koordination der 4 Foren, in: EZA 97/1162, Bonn 1982, 10. Juni; siehe auch: Programm der Kundgebung, in: Koordinierungsausschuß der Friedensorganisationen (Hg.), *Aufstehn! Für den Frieden*, Bonn 1982, S. 30f.; Programm der Kundgebung, in: Bernd Weidmann, Herbert Meyer, Theo Christiansen und Peter Grohmann (Hg.), *500000 gegen Reagan & NATO. Dokumentation: 10.6.* in Bonn, Göttingen 1982, S. 22.

(Schmetterlinge, Klaus Lage, Isabel Parra, BAP) nicht explizit beworben wurden.²¹⁰ Der KA legte den Fokus auf die inhaltlichen Positionen, Unabhängigkeit und internationale Vernetzung der Friedensbewegung. Im Vergleich zu „Künstler für den Frieden“ war die Liste der prominenten Musiker*innen nicht Teil der Öffentlichkeitsarbeit. Der KA wollte als professionelle Netzwerkorganisation wahrgenommen werden und mit Sachargumenten für Abrüstung und Entspannung überzeugen. Gleichzeitig wurden die Demonstrierenden aufgerufen, sich selbst in die kulturelle Gestaltung des Protesttages einzubringen. In einem Rundbrief vom Mai 1982 rief der KA unter der Rubrik „Megas, Musik und Theater ...“ zu Eigeninitiativen auf:

Logisch: alle Gruppen sollten Megafone mitbringen, auch Lautsprecherwagen, vom Übertönen menschlicher Stimmen und selbstgemachter Musik wird gewarnt. – denn ehrlich, Leute: kein Mega ist so schön wie ein dufter Sprechgesang, kein Tonband so herrlich wie die Straßenmusik [sic] der Friedensbewegung. Mobilisiert vor Ort eure Gruppe, die Liedermacher, Theaterleute, kurzum: alle Kulturschaffenden, damit sie sich einbinden in die Friedensdemo.²¹¹

Der Verweis auf „selbstgemachte“ Musik und kreative Protestpraktiken (Sprechgesang, Theater, Straßenmusik) ist bedeutend für die Art von friedlichem, partizipativem Protest, wie ihn sich die Veranstaltenden wünschten. Das Beispiel der Mitorganisatorin Eva Quistorp macht deutlich, dass die Friedensbewegung sich hier auf die Protesterfahrung der 1970er Jahre bezog. Quistorp war ab 1977 bei den Protesten gegen das Atommülllager Gorleben dabei und von den dort entwickelten kulturellen Protestpraktiken beeindruckt.²¹² Ab 1982 war sie in der Geschäftsführung des KA tätig und maßgeblich an der Organisation der Demonstrationen beteiligt. Quistorp legte dabei einen besonderen Wert auf kulturelle Auseinandersetzungsformen, die die Friedensbewegung nicht nur als Diskussionsforum zum Kalten Krieg und zur atomaren Aufrüstung in Ost und West, sondern als „kreativen Lernprozess“ und „interkulturellen Treffpunkt“ verstand. Im Rückblick interpretiert Quistorp die Proteste der frühen 1980er Jahre als „Cross Cultural Meeting Point“.²¹³ Auf Quistorps Initiative und Vermittlung trat am 10. Juni in Forum 2 eine Theatergruppe von den Philippinen als Vertretung eines „Widerstandstheaters“ auf, das auf die kulturelle Unterdrückung der philippinischen Bevölkerung unter der Diktatur von Präsident Ferdinand Marcos hinweisen sollte. Quistorp war ebenfalls verantwortlich für die Einladung der chilenischen Liedermacher*innen Isabel

²¹⁰ Siehe u. a. die Unterlagen im Ordner mit dem Aufruf zur Demonstration in: AFAS, Ordner „Friedensdemo Bonn 82, in: AFAS, ABB.251.

²¹¹ Rundbrief des KA, N. 3 (undatiert, vermutlich Mai 1982), in: AFAS, Ordner Friedensbewegung bis Frühjahr, NLO.4.2:381984.

²¹² Zeitzeugen-Interview mit Eva Quistorp: Kreativer Widerstand auf dem Lande, aus: Zeitzeugen-Portal, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=opxDilv439U> (28.04.2023); siehe auch: Zeitzeugen-Interview mit Eva Quistorp: Von der Anti-Atom- zur Friedensbewegung, aus: Zeitzeugen-Portal, URL: https://www.youtube.com/watch?v=eE_46zwAbro (28.04.2023).

²¹³ Interview mit Eva Quistorp am 30.9.2010 in Berlin.

und Ángel Parra. Beide waren prominente Vertreter*innen des *Nueva Canción*, einer Form des lateinamerikanischen politischen Liedes, das ein prägender kultureller Faktor in der Demokratiebewegung und im Widerstand gegen die Militärdiktaturen der Zeit war. Wie andere chilenische Künstler*innen lebten die Geschwister Parra im Exil und verbrachten eine beträchtliche Zeit ihres kulturellen Schaffens in Europa. Quistorp kannte Isabel Parra von Veranstaltungen der 1970er Jahre und lud sie nach Bonn ein. Mit dem Verweis auf die Philippinen und Südamerika wurde die Demonstration in einer breiteren Bewegung der internationalen Solidarität für Frieden, Abrüstung und Menschenrechte kontextualisiert. Das Musikprogramm signalisierte somit eine Erweiterung der Perspektiven jenseits der engeren Diskussion um die geplante nukleare Aufrüstung in Europa.

Generell sah sich Quistorp geprägt von der West-Berliner Musikszene, etwa der Rockgruppe *Ton Steine Scherben* sowie den Jazz- und Bluestraditionen, war jedoch konzeptionell darauf bedacht, verschiedenen Musiktraditionen, etwa Kirchenliedern, Liedern der Anti-AKW-, Umwelt- und Frauenbewegung, internationalen Stimmen und kreativen kulturellen Praktiken in der Friedensbewegung einen Entfaltungsraum anzubieten. Dies bedeutete auch, DKP-nahe Künstler*innen wie Hannes Wader und Franz Josef Degenhardt zwar weiterhin einzubinden, jedoch deren „Dominanz“ auf den Bühnen der Friedensbewegung einzuschränken.²¹⁴ Ein Blick auf das Musikprogramm des 10.6.1982 zeigt, dass dieser Plan aufging. Hannes Wader und Franz-Josef Degenhardt waren zwar weiter involviert, jedoch nur auf den kleineren Bühnen der Foren bzw. des Vorprogramms. Im Musikteil der Hauptkundgebung bzw. auf der Hauptbühne traten sie nicht auf. Das Line-up bestand hier aus der Band *Schmetterlinge*, Klaus Lage, Isabel Parra, *BAP* und Josef Beuys. In anderen Worten: der DKP-nahe Pläne Verlag war nicht repräsentiert, während mit Lage, *BAP* und Beuys Künstler*innen des neuen Frankfurter Musikant-Labels auftraten. Offensichtlich sind weiterhin die Prominenz des Rock-Genres und die Tatsache, dass mit Isabel Parra und Beatrix Neundlinger von den *Schmetterlingen* mehr Frauen als Frontsängerinnen vertreten waren. Im Vergleich zum 10.10.1981 bedeutete dies eine klare Akzentverschiebung. Das Hauptprogramm war weniger auf Traditionspflege bedacht, sondern signalisierte eine weitere popkulturelle Öffnung der Friedensbewegung gegenüber einer neuen Protestgeneration und ihrem Musikgeschmack. Neben der Verankerung in der Jugendkultur der 1970er und frühen 1980er Jahre war es Ausdruck des Bemühens der Friedensbewegung, kulturelle Vielfalt und internationale Weltoffenheit jenseits der Logik des Blockdenkens zu kommunizieren. Eva Quistorp, geboren am 27. August 1945, war zum Zeitpunkt der Bonner Demo 36 Jahre alt und trieb diesen Generationenwandel entscheidend voran.

²¹⁴ E-Mail von Eva Quistorp, 11.6.2014.

2.2.2 Rauschhafte Vergemeinschaftung

Im Gegensatz zur Veranstaltung vom 10. Oktober 1981 gibt es für den 10. Juni 1982 keine umfassenden Video- oder Audiomitschnitte des Bühnenprogramms. Lediglich zwei Bücher mit den Redetexten wurden im Nachgang veröffentlicht, ohne jedoch weiter auf das Musikprogramm einzugehen. Es liegt nahe, dass die Video-Überlieferung des 10.10.1981 deshalb so ausführlich ist, weil die Organisation bei ASF und AGDF zentralisiert war, während die Geschäftsführung des KA im Juni 1981 erst zwei Monate zusammengearbeitet hatte. Die Atmosphäre der Veranstaltung und die Rolle von Musik und Kultur können deshalb nur auf Basis von Zeitungsberichten und einem Tagesschaubericht rekonstruiert werden. Bei strahlendem Sommerwetter und über 30 Grad Lufttemperatur wurde die Demonstration zu einem „Fest des Friedens“ (Frankfurter Rundschau).²¹⁵ Der damals 30-jährige Journalist Günter Bannas, politischer Reporter der FAZ in Bonn, beschrieb in einer Reportage das Flair der Veranstaltung:

*Das Festival in Bonn war keine Demonstration im herkömmlichen Sinne, kein Umzug, eher ein überdimensioniertes Sommerfest, geprägt von fliegenden Händlern, darunter viele alternativ-biologische. Sie verwandelten den rechtsrheinischen Teil der Bonner Rheinaue in einen Flohmarkt. Tausende lagerten über die Nacht dort. Pfadfinderstimmung kam auf, sich selbst zu helfen war nötig. War der Wunsch, solches zu tun, das bestimmende Motiv, nach Bonn zu reisen? Jugendliche zumal lagerten um die Bühnen, um die überdimensionierten Lautsprecheranlagen, wie man sie von den Rockfestivals der ausgehenden sechziger Jahre kennt. Bald schon ertönt dort die Musik, hart, laut, begleitet von wiegenden Bewegungen, kostenlos und modern.*²¹⁶

Auch der General-Anzeiger wies auf die Rolle von Musik hin:

*Musik gab es überhaupt nahezu überall. Mit dabei waren die „Schmetterlinge“ aus Wien mit Liedern gegen die Reaganpolitik, Lateinamerikaner hatten ihre Gitarre mitgebracht, andere hockten weitab in der Menge und machten ihre eigene Friedensmusik.*²¹⁷

Die Zeit titelte „Flower-Demo am Rhein“ und fasste zusammen:

*Im übrigen erinnerte die Szenerie eher an Woodstock, auch wenn die Veranstalter das nicht gerne hören. Friedfertiger als die unter der sengenden Sonne in der Rheinaue lagernden Demonstranten, oft mehr Gruppendiskussionen oder privater Zweisamkeit hingegeben – friedfertiger hätte niemand sein können. Indes, steckt nicht auch darin schon ein Beweis für die große Distanz, die die Demonstranten von ihrer etablierten Umwelt trennt? Sind sie bereits gar nicht mehr darauf aus, sich mit ihr auseinanderzusetzen?*²¹⁸

Zahlreiche Presseberichte hoben besonders das junge Alter der Demonstrant*innen hervor:

²¹⁵ Bunte Ballons schwebten über den Rheinauen, in: Frankfurter Rundschau, 11.06.1982.

²¹⁶ Wer hat teilgenommen an der Demonstration in Bonn?, in: FAZ, 12.06.1982.

²¹⁷ Bonn am 10. Juni: Mehr Demonstranten als Einwohner, in: General-Anzeiger, 12.06.1982.

²¹⁸ Flower-Demo am Rhein, in: Die Zeit, 18.06.1982.

Um eine Bewegung der Jugendlichen handelte es sich ganz unübersehbar. Waren im letzten Oktober [10.10.1981] und vor acht Tagen bei der Unions-Demonstration auch die mittleren und älteren Jahrgänge in einiger Stärke vertreten, so beherrschten am Donnerstag [10.06.1982] die 17jährigen, die 20- und 25jährigen das Feld.²¹⁹

Auch als „Volksfest“ wurde die Demonstration in zahlreichen Berichten charakterisiert:

Bereits am Nachmittag und am Abend zuvor war die gemeinhin von der Stimmungslage eher schwindsüchtige Bundeshauptstadt plötzlich zu einer lauten und fröhlichen Stadt geworden: Straßenmusik an allen Ecken. In den Grünanlagen wirkte das aufgeräumte junge Volk wie farbige Tupfer. (...) Das alles war Volksfest und Happening. Sonntagsausflug mit Picknick im Grünen und politische Demonstration. Der Polit-Barde Franz-Josef Degenhardt: „Es kommt nicht mehr darauf an, ob populäre Redner oder Sänger angesagt sind, sondern nur, ob eine solche Veranstaltung dem Frieden dient. Ich sehe darin eine Demokratisierung des Bewusstseins.“ Sie Szene war überall in den weiten Auen bunt und friedlich. Müde Demonstranten kühlten die heißgelaufenen Füße im Rhein. Am Himmel schwebten bunte Luftballons und die Hubschrauber der Polizei. – Ein Woodstock der Peacenicks, Gewaltfreien, Umweltbewussten, Makrobioten und Krefeld-Apellanten.²²⁰

Das Panorama der Presseberichte zeichnete ein Bild des 10.6.1982, das mehr an ein Jugendkultur-Festival als eine Protestveranstaltung gegen die nukleare Aufrüstung erinnert. Das Erlebnis trägt Züge einer „rauschhaften Vergemeinschaftung“, ein Konzept, das von der Ethnologin Yvonne Niekrenz für die Erforschung des rheinischen Karnevals geprägt wurde, sich jedoch auch auf die Demonstrationen der Friedensbewegung übertragen lässt.²²¹ In ihrer momenthaften Form der Geselligkeit formte eine Community von Gleichgesinnten den 10. Juni 1982 zu einem alternativen, außeralltäglichen Gemeinschaftserlebnis. Die Veranstaltung verteilte sich über ein größeres Areal und war nicht auf eine einzige Bühne wie im Hofgarten, sondern Festival-typisch auf mehrere Bühnen in einer Parkanlage verteilt. Die Stimmung war ausgelassen und fröhlich. Die Menschen, in den Berichten hauptsächlich als jung wahrgenommen, vergnügten sich und hatten offensichtlich Spaß an der Demonstration – Lebensfreude statt Angst vor dem Atomtod als bestimmendes Gefühl.

²¹⁹ Scheue Kontaktsuche an beiden Ufern des Rheins, in: Rhein-Sieg-Anzeiger, 12.06.1982.

²²⁰ Demonstration des Friedens, in: Westfälische Rundschau, 12.06.1982.

²²¹ Niekrenz definiert eine „rauschhafte Vergemeinschaftung“ wie folgt: „Rauschhafte Vergemeinschaftungen sind ritualisierte und auf Freiwilligkeit beruhende Gesellungsformen, die (1) körperliche Kopräsenz mit (thematisch) fokussierten Interaktionen, (2) ein Zusammengehörigkeitsgefühl bei den Gruppenmitgliedern im Sinne einer durch das Individuum bestimmten emotionalen Zugehörigkeit, (3) eine deutliche Veränderung des sozialen Handelns in Bezug auf Emotionskontrolle und Konventionen sowie (4) eine kurzzeitig veränderte Wahrnehmung hinsichtlich Raum-Zeit-Bezügen und/oder Körpererfahrungen voraussetzen.“ aus: Yvonne Niekrenz, Rauschhafte Vergemeinschaftungen. Eine Studie zum rheinischen Straßenkarneval, Wiesbaden 2011, S. 75.

Auch die Tagesschau-Sendung des 10.6.1982 fing die Atmosphäre des Tages ein.²²² Die Reportage von Albrecht Reinhardt zeigt nicht die Reden auf den Bühnen und die auftretenden Künstler*innen, sondern hebt das Flair der Veranstaltung hervor. Das Kamera-Team wanderte durch die Menge und sammelte kurze Eindrücke: küssende Paare, im Rhythmus der Hintergrundmusik tanzende Menschen, Jugendliche, die sich in kleineren Gruppen versammelten und in regem Austausch waren, teilweise auf der Wiese sitzend, teilweise stehend und mit eigenen Instrumenten musizierend. Großformatige Banner mit Parolen wie „Arbeit statt Raketen“ und „Schwerter zu Pflugscharen“ wehten über die Menge – für Reinhardt ein Zeichen für die Solidarität der westdeutschen Jugendlichen mit den evangelischen Jugendgruppen in der DDR. Aus einiger Entfernung fing die Kamera den Künstler Joseph Beuys ein, wie er sich diskutierend unter die Menschen mischte. Ähnlich wie im rheinischen Straßen-Karneval wandelten Gruppen von Künstler*innen mit übergroßen Pappmasche-Karikaturen von Politikern wie Ronald Reagan über das Gelände. Über allem flogen bunte Luftballone hinweg. Man kann davon ausgehen, dass viele der Teilnehmenden an diesem Donnerstag nicht zur Arbeit oder in die Schule gingen, denn Fronleichnam war kein bundeseinheitlicher Feiertag. Der 10. Juni wurde zum außerordentlichen Feiertag der Friedensbewegung.

Eine Rekonstruktion des Musikprogramms und der tatsächlich aufgeführten Lieder ist mangels eines Livemitschnitts nicht möglich. Die Künstlerinnen und Künstler führten wohl Lieder aus aktuellen Plattenerscheinungen auf. Isabel Parra hatte 1979 das Solo-Album *Acerca de quien soy y no soy* (L'Escargot-Label, Frankreich) und 1981 und zusammen mit ihrem Bruder *Isabel et Ángel Parra* (Auvidis-Label, Frankreich) veröffentlicht. Aus der gleichen Zeit stammt eine Zusammenarbeit mit der chilenischen Band *Inti-Illimani* und Edmonda Aldini: *Canto per un Seme* (EMI, Italien). Alle Lieder sind spanischsprachige Vertreter des *Nueva Canción*.

Die österreichische Polit-Rock- und Folk-Band *Die Schmetterlinge* war seit den späten 70er Jahren in Deutschland sehr beliebt im alternativen Milieu und als Vertreterin einer undogmatischen Linken respektiert. 1979 waren sie mit dem Album *Herbstreise – Lieder zur Lage* (Ariola, Deutschland/Österreich) hervorgetreten, das mit seinen zeitkritischen Texten als Soundtrack des „Deutschen Herbstes“ betrachtet wurde. Nach dem 1981 erschienenen Album *Verdrängte Jahre* (Extraplatte, Österreich) mit Texten des in Auschwitz ermordeten Journalisten und Kabarettisten Jura Soyfer veröffentlichte die Band mit *Die letzte Welt* (Eigelstein, Deutschland) 1982 ein Konzept-Album mit zwei LPs zur Thematik der atomaren Bedrohung der Zeit, darunter Lieder mit Titeln wie „Die Apokalyptischen Reiter“, „Wahnsinnschoral“, „Wutlied“, „Krisensong“ und „Trotzsong“.

²²² Tagesschau vom 10.06.1982, ab Minute 1:50, UR: <https://www.youtube.com/watch?v=UddOmcRcycQ> (28.04.2023).

Der Rock-Musiker Klaus Lage debütierte 1980 mit dem Album *Musikmaschine* (Hansa). 1981 begann er eine Zusammenarbeit mit dem Texter und Musikproduzenten Diether Dehm und veröffentlichte seine Musik auf dem neu gegründeten Frankfurter Plattenlabel Musikant, das ein Teil des EMI-Konzerns war. Lage war Anfang der 1980er Jahre als Musiker noch relativ unbekannt und der kommerzielle Chart-Durchbruch gelang erst mit den Alben *Stadtstreicher* von 1983 und *Schweißperlen* von 1984 (beide Musikant-Label/EMI). In Zusammenarbeit mit dem Produzenten Wolf Maahn entstand der größte Publikumserfolg: „1000 und 1 Nacht (Zoom!)“.

Die in Kölscher Mundart singende Band *BAP* war Anfang der 1980er Jahre *die* aufstrebende Rock-Formation in der Bundesrepublik. Nach zwei auf dem Kölner Independent-Label Eigelstein erschienen Platten wechselten *BAP* 1981 zu einem „Major-Label“ – EMI Electrola – und landeten damit auf dem von Diether Dehm geleiteten Musikant-Label. Dort erschien 1981 das Album *Für Usszeschnigge!* Zum Zeitpunkt der Bonner Demonstration war die Platte auf Platz 20 der deutschen Album-Charts und kletterte bis Ende August auf Platz 1.²²³ Das Lied „Verdamp lang her“ wurde zum ersten überregionalen Hit der Band (Platz 13 der deutschen Single-Charts). Im August 1982 erschien das zweite Album *Vun Drinne Noh Drusse*, das bis heute das am häufigsten verkaufte Album der Band ist.

Der Aktionskünstler Josef Beuys war bis dato zwar nicht als Musiker in Erscheinung getreten, war jedoch seit Ende der 1970er Jahre im Gründungskontext der späteren Partei „Die Grünen“ engagiert. 1982 steuerte er mit der beim Musikant-Label veröffentlichten Single „Sonne statt Reagan“ einen zur Demo passenden Protestsong bei. „Wir wollen Sonne statt Reagan / Ohne Rüstung leben! / Ob West, ob Ost / auf Raketen muss Rost!“, lautete der Refrain des eingängigen Agit-Prop-Liedes. (Der Entstehungskontext des Liedes ist vielsagend für die Zeit und wird in Kapitel 4.3.3 näher analysiert) Das Lied ist eines der wenigen, von dem quellentechnisch belegt ist, dass es am 10.6.1982 zusammen mit *BAP* als Band aufgeführt wurde. Wolfgang Niedecken erinnert sich in seiner Autobiografie *Für 'ne Moment!* von 2011 wie folgt an den Auftritt:

Von der Bühne aus hatten wir freien Blick auf die Zweckbauten des Bonner Regierungsviertels. Auf der anderen Rheinseite fand unter höchsten Sicherheitsvorkehrungen der NATO-Gipfel statt. Aber vor uns stand eine riesige Menge von Demonstranten, die sich ebenso wie wir nicht mehr länger mit einplanen lassen wollten, wenn über ihre Köpfe hinweg über Krieg und Frieden entschieden wurde. Für sie traten wir an diesem Junitag auf, an dem wir auch, zusammen mit Wolf Maahn und Ina Deter, Joseph Beuys bei „Sonne statt Reagan“ begleiteten. Ich wollte nicht, dass der Moment, mit ihm gemeinsam auf der Bühne zu stehen, schneller als nötig vorüberging, daher forderte ich ihn später während der Zugabe noch einmal auf, seinen Platz im Gras zu verlassen: „Kumm eropp, Beuys, arbeide!“ Und dann, wie

²²³ Eintrag zum Album *Für Usszeschnigge!*, Offizielle Deutsche Charts, URL: <https://www.offiziellecharts.de/album-details-10100> (28.04.2023).

es bei spontanen Jam-Sessions üblich ist, ließen wir ein weiteres Mal den alten Sheriff Baker aus „Pat Garrett & Billy the Kid“ sterben, klopfen ans Himmelstor, und Beuys sang einen Text von Bob Dylan. Zumindest den Teil davon, der sich ihm am schnellsten einprägte: „Nack, nack, nack“²²⁴

Mehrere Aspekte in Niedeckens Erinnerungen sind interessant. Zunächst ist klar, dass die Beschreibung nicht ein Ego-Dokument der Zeit ist, sondern im Nachhinein entstand und Niedeckens retrospektive Interpretation des Auftritts darstellt. Dennoch sind einige Aspekte bezeichnend, die auf den Festival-Charakter des Auftritts rekurrieren. Die Perspektive des Erzählers ist die von der Bühne auf die Zuschauer*innen, mit deren Haltung sich *BAP* solidarisierte. Niedecken berichtet von einer Zugabe – einem Kommunikationsritual zwischen Publikum und Band, das auf Rockkonzerten gang und gäbe ist. Die performative Handlung sieht vor, dass das Publikum am Ende eines Auftritts mehr Lieder einfordert und die Band mit dem Skandieren von „Zugabe!“ zurück auf die Bühne ruft. Das Ritual ist Ausdruck eines innigen Verhältnisses zwischen Band und Publikum. In der Regel ist die Zugabe nicht zufällig, sondern kalkuliert und beinhaltet je nach Situation ein, zwei oder sogar mehr dafür eingeplante Lieder. Oft heben Bands einige ihrer großen Hits für die Zugabe auf. Die Zugabe ist somit Teil der Dramaturgie und mitunter der eigentliche Höhepunkt eines Konzertes.²²⁵ Niedecken spricht jedoch von einer „spontanen Jam-Session“ und stilisiert den Auftritt damit nicht zu einer durchdachten Performance, sondern einem authentischen, dem Moment angepassten Akt der Improvisation. Insofern kann die Zugabe als (vielleicht wohlkalkulierte) Sprengung des von den Veranstalter*innen vorgesehen Ablaufplans interpretiert werden. Die Band übernahm die Regie auf der Bühne und spielte einfach weiter.

Während sich die Künstler*innen am 10.10.1981 allem Anschein nach an die Vorgaben der Veranstaltenden gehalten hatten – die *Bots* spielten am längsten, aber genau drei Lieder – ging das Musikprogramm am 10.6.1982 wohl über den abgesprochenen Rahmen hinaus. In einem Rundbrief des Koordinierungsausschusses vom 21. Juni 1982 entschuldigte sich der KA für „einige Pannen und organisatorische Schwächen“ des Protesttages und erklärte: „Das politische und kulturelle Programm war vielleicht zu ehrgeizig und umfangreich. Die Hauptkundgebung endete erst um 21:30 mit Grupp (sic) *BAP*.“²²⁶ Der kleine Hinweis auf das Ende der Demonstration ist bedeutend. Für politische Demonstrationen mag eine Überziehung des Programms von Nachteil sein, wenn das

²²⁴ Wolfgang Niedecken, *Für ´ne Moment*, Frankfurt 2011, S. 181.

²²⁵ Zu ritualisierten Formen des Konzert-Hörens, siehe: Melanie Wald-Fuhrmann, Hauke Egermann, Anna Czepiel, Katherine O’Neill, Christian Weining, Deborah Meier, Wolfgang Tschacher, Folkert Uhde, Jutta Toelle und Martin Tröndle, *Music Listening in Classical Concerts. Theory, Literature Review, and Research Program*, in: *Frontiers in Psychology*, 27. April 2021, online, URL: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2021.638783/full> (28.04.2023).

²²⁶ Rundbrief vom 21. Juni 1982 „Wir sind aufgestanden – Wir werden weitergehen!“, in: AFAS, AAB.251.

Redeprogramm die Teilnehmer*innen zu lange inhält. Im Fall von Rock-Konzerten ist das Überziehen nicht nur üblich, sondern wird geradezu erwartet und ist Teil der musikalischen Praxis. Während am 10.10.1981 der Musikeil vor der Hauptkundgebung und dem Redner*innenteil eingeplant war, war der Auftritt von *BAP* am 10. 6. 1982 Teil des Abschlusses der Demonstration. Die Indizien sprechen dafür, dass *BAP* den Gepflogenheiten von Rock-Festivals folgte und nicht nach einer bestimmten Anzahl an Liedern endete, sondern in Interaktion mit dem Publikum mit mindestens einer Zugabe weiterspielte.

Der Demonstrationstag endete im Stil von Rock-Festivals und nicht – wie noch am 10.10.1981 – mit dem gemeinsamen Singen von „We shall overcome“. Stattdessen sangen (laut Wolfgang Niedeckens Biografie) *BAP*, Beuys und das Publikum in der Zugabe zusammen einen Klassiker der Popmusik von Bob Dylan: „Knockin’ on Heaven’s Door.“ Das Lied ist Teil des Soundtracks des Westerns *Pat Garrett and Billy the Kid* und eines der populärsten Lieder von Bob Dylan. Niedecken und *BAP* waren ausgesprochene Dylanliebhaber, was die Auswahl zumindest teilweise erklärt. Dennoch ist das Abschlusslied ungewöhnlich, weil es keinen historischen oder inhaltlichen Bezug zum Thema der Friedensdemonstration aufweist. Im Film begleitet es den Tod eines der Protagonisten und ist somit ein melancholisches Abschiedslied.²²⁷ Der ursprüngliche Entstehungskontext des Liedes ist aber letzten Endes unerheblich – wichtiger ist vielmehr, dass „Knockin’ on Heaven’s Door“ ein sehr beliebtes und bekanntes Lied war und der Refrain (Knock-knock-knockin’ on heaven’s door) vom Publikum im Chor mitgesungen werden konnte. Darauf verweist Niedecken, wenn er in seiner Autobiografie schreibt, Beuys habe „Nack, nack, nack“ gesungen. Der Demonstrationstag endet somit mit einem klaren popkulturellen Statement. Das letzte Lied stammte von einem der Helden der *counter culture* und der Protestkultur der 1960er Jahre. Die Symbolik war eindeutig: Im Bundestag war mit Präsident Roland Reagan der Vertreter des amerikanischen Establishments vor Ort – nur wenige Kilometer entfernt in der Rheinaue und damit fast in Hörweite zitierte die Friedensbewegung mit Bob Dylan einen Vertreter des Anti-Establishments und zelebrierte die seit den 1960er Jahren immer wieder beschworene „Other Alliance“ mit den USA.²²⁸

2.2.3 Friedensbewegung als Szene

Die Organisation und Milieustruktur der Friedensbewegung ist von der politikwissenschaftlichen Forschung und in Überblicksdarstellungen der Zeitgeschichtsforschung für gewöhnlich in fünf Spektren unterteilt worden: die Sozialdemokratie, die Grünen, kommunistische Organisationen um

²²⁷ Clinton Heylin, *Revolution in the Air. The Songs of Bob Dylan, 1957-1973*, Chicago 2009, S. 434.

²²⁸ Martin Klimke, *The Other Alliance. Student Protest in West Germany and the United States in the Global Sixties*, Princeton 2010.

KOFAZ und DKP, die eher autonomen und unabhängigen Gruppierungen des BUF und christliche Gruppierungen.²²⁹ Diese vereinfachende Einteilung orientiert sich an der zeitgenössischen Selbstbetrachtung der Friedensbewegung und ist geprägt von dem konfliktreichen Aushandlungsprozess um Kompromisse und der Suche nach einer einheitlichen strategischen Ausrichtung der Friedensbewegung.²³⁰ Insbesondere die Frage nach politischer Unabhängigkeit und Einfluss von DKP, DDR und Sowjetunion war eines der heiß diskutierten zeitgenössischen Themen und auch eines der bestimmenden Narrative der ersten wissenschaftlichen Untersuchungen. Die Friedensbewegung sei „ferngelenkt“ gewesen und von kommunistischen Kadern „verführt“ worden.²³¹ Mit vier Jahrzehnten Abstand und dezidiert zeitgeschichtlichen Fragestellungen rücken andere Aspekte in den Vordergrund. Gerade die Perspektiven einer mit der Theorie und Methodik der Populärkulturforschung arbeitende Zeitgeschichtsschreibung können zu einem erweiternden, präziseren Verständnis der Friedensbewegung und der Nachrüstungsdebatte führen. Die Analyse des 10. Juni 1982 als „Woodstock am Rhein“ und die evidente Rolle von Jugend- und Popkultur legen nahe, dass das Konzept der „Verführung“ in der Tat helfen kann, den Mobilisierungserfolg der Friedensbewegung zu verstehen. Die Frage ist jedoch: Wer hat hier wen verführt?

Die Geschichte des Aufstiegs der Populärkultur, darauf hat Kaspar Maase hingewiesen, war in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu beträchtlichen Teilen eine Geschichte ihrer Ablehnung und des Kampfes gegen ihre Verführungskraft. Sogenannte Schmutz- und Schund-Debatten offenbarten gesellschaftliche Ängste und Projektionen des elterlichen Kontrollverlustes auf die sich wandelnde Lebenswirklichkeit von jungen Menschen.²³² Der gesellschaftliche Diskurs um den Einfluss von Popkultur auf Jugendliche ist bis heute geprägt von sich wandelnden Ordnungsvorstellungen und der Sorge um die sinnliche und körperliche Verführungskraft von Pop.²³³ Nimmt man die Demonstration vom 10. Juni 1982 und ihr Musikprogramm als Fallbeispiel, so lässt sich argumentieren, dass populäre Musik bewusst als Verführungsstrategie eingesetzt wurde. Die Friedensbewegung erzeugte

²²⁹ Siehe Andreas Wirsching, *Abschied vom Provisorium. Die Geschichte der Bundesrepublik Deutschland 1982-1989/90*, München 2006, S. 86–93; Ulrich Herbert, *Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert, Fünfter Teil: 1973 bis 2000*, München 2014, S. 996–1009.

²³⁰ Thomas Leif, *Die strategische (Ohn-)macht der Friedensbewegung. Kommunikations- und Entscheidungsstrukturen in den achtziger Jahren*, Opladen 1990.

²³¹ Jürgen Maruhn und Manfred Wilke (Hg.), *Die Verführte Friedensbewegung. Der Einfluss des Ostens auf die Nachrüstungsdebatte*, München 2002; Udo Baron, *Kalter Krieg und heißer Frieden – Der Einfluss der SED und ihrer westdeutschen Bündnisorganisationen auf die Partei „Die Grünen“*, Münster 2003; Michael Ploetz und Hans-Peter Müller, *Ferngelenkte Friedensbewegung? DDR und UdSSR im Kampf gegen den NATO-Doppelbeschluss*, Münster 2004.

²³² Kaspar Maase, *Populärkultur, Massen und Demokratie im Deutschland des 20. Jahrhunderts*, in: ders., *Was macht Populärkultur politisch?* Wiesbaden 2010, S. 79–111.

²³³ Zur Seduktionstheorie von populärer Kultur, siehe: Marcus Stiglegger, *Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel und Sinnlichkeit im Film*, Berlin 2006.

neue Formen der Zusammengehörigkeit, bei der Musik als Katalysator der Vergemeinschaftung eine wichtige Rolle spielte. Ein jüngeres Publikum konnte eher von einem Musikprogramm angesprochen werden, das den musikalischen Gegenwartsgeschmack bediente. Die spezifische Band-Auswahl half der Friedensbewegung, ein neues und breiteres, man kann sagen *ihr* Publikum, aktiv und absichtlich zu formen. Mit *BAP* und Joseph Beuys waren zwei Popstars die „Headliner“ der Protestveranstaltung. Mit dem Auftritt von *BAP* lud die Friedensbewegung zum ersten Mal Chart-Musik auf ihre Veranstaltungen – das Ende Oktober 1981 erschien Album *Für Usszeschnigge!* *rangierte* zum Zeitpunkt der Demonstration auf Platz 20 der deutschen Albumcharts und kletterte bis Ende August auf Platz 1.²³⁴ In der zweiten Jahreshälfte 1982 kletterten die Single-Auskopplungen „Verdamp lang her“ und „Kristallnaach“ in die Top-20 der Charts.

Auch der Auftritt der Band *Die Schmetterlinge*, die zwar nicht in den Charts vertreten war, sich in der Szene aber die Glaubhaftigkeit (*street credibility*) einer respektablen Polit-Rock- und Protestband ersungen hatte, war ein kalkulierter Versuch, eine jüngere Protestgeneration anzusprechen. Hinzu kommt, dass der Auftritt aller Bands am 10. Juni kostenlos war und es keine Einlass- und Alterskontrolle gab. Die Kundgebung war eine offene Veranstaltung. So ist es gut möglich, dass ein Teil der Teilnehmenden nicht nur aus purer politischer Überzeugung auf die Rheinaue kam, sondern auch, weil die Friedensbewegung ein kostenloses Musikfestival anbot. Wer die Gelegenheit wahrnahm, *BAP* am 10. Juni in der Rheinaue live zu sehen, sparte – das zeigt der Vergleich mit den Ticketpreisen von *BAP*-Konzerten im Mai 1982 – mindestens 15 DM.²³⁵ Verführerisch waren somit nicht nur die politischen Ideen der Veranstaltung, sondern auch die Aussicht auf ein frei zugängliches popkulturelles Erlebnis mit einigen der angesagtesten Bands und Künstler*innen der Zeit.

Die Verengung der Betrachtung der Demonstration am 10. Juni auf ein durch die Friedensbewegung initiiertes popkulturelles Verführungsereignis der (jungen) Teilnehmenden ist jedoch zu einseitig. Aus der Popmusikforschung ist belegt, dass das Verhältnis von Band und Publikum komplexer ist.²³⁶ Es kann von einem einander bedingenden bzw. formenden Prozess ausgegangen werden. Die jüngere, popaffine Protestgeneration prägte ihrerseits die Friedensbewegung, indem sie ihre eigenen jugendkulturellen Musikpraktiken und populären Genres wie etwa Rock und Folkmusik einbrachte. In anderen Worten: Die jungen Menschen schufen sich *ihre* (neue) Friedensbewegung

²³⁴ Zur Chartentwicklung von *BAP*s Album *Für usszeschnigge!*, siehe die Offiziellen Deutschen Charts, URL: <https://www.offiziellecharts.de/album-details-10100> (28.04.2023).

²³⁵ Siehe vergleichend das Konzert von *BAP* am 31.5.1982 auf den Rheinterrassen in Bonn. Eine Karte kostete im Vorverkauf 15 DM zuzüglich Vorverkaufsgebühr, laut der *BAP*-Fanseite von Hans-Georg Krumm, URL: http://hgkrumm.de/tickets/Tickets_1982_1984.html (28.04.2023).

²³⁶ Zum Verhältnis von Rock-Bands und ihrem Publikum, siehe: Detlef Siegfried, *Time is on my side*, S. 702.

und beeinflussten sie mit ihren habituellen und ästhetischen Vorstellungen und Vorlieben. Musik war in diesem Sinne mehr als nur ein Mittel der Rekrutierung und Verführung durch die Organisator*innen des Koordinierungsausschusses. Musik erlaubte eine Form von kultureller Teilhabe, Aneignung, gar Übernahme der Friedensbewegung durch ein zunehmend junges Publikum.²³⁷ Die Musikkultur der Friedensbewegung ermöglichte somit *agency* – die Teilnehmer*innen waren nicht nur passive Konsument*innen, sondern aktive Protagonist*innen des Ereignisses. Dieser Lesart folgend, können die auf der Rheinaue sich versammelnden Menschen als Szene bezeichnet werden. Wissenschaftlich gefasst meint „Szene“ ein loses Netzwerk von Menschen, in dem die Beteiligten durch Symbole, Zeichen und Rituale (Musik, Kleidung, Habitus, Sprache) eine Gemeinschaft bilden.²³⁸ Der 10. Juni 1982 war als Friedensfestival ein Szene-Erlebnis und Form der „posttraditionalen Vergemeinschaftung“²³⁹.

Als Beispiel für diese Erfahrung von Szene lässt sich der Bericht einer Delegation von Teilnehmer*innen aus Kiel heranziehen, der die Reise als aufregende Klassenfahrt skizziert. Die Gruppe brach frühmorgens in Kiel auf und kam nach acht Stunden Busfahrt in Bonn an. Dort schloss sich die Gruppe den bereits auf der Rheinaue versammelten Menschenmassen an:

An Transparenten und Fahnen sieht man, wer hier alles auf den Beinen ist. Da sind die roten Fahnen der DGB-Jugend und der Falken, die dunkelblauen der Friedensinitiativen, die himmelblauen der Kriegsdienstgegner, die grünen der Alternativen, die dunkelgrünen der Türken, die hellgrünen einer Gruppe Japaner, die Regenbogenfarben der Rainbow Warriors, die weißen der evangelischen Kirchengemeinden. Und dazwischen hunderte von hellblauen Luftballons mit der weißen Friedenstaube.²⁴⁰

Die Erfahrung von Gemeinschaft ist geprägt von den Farbcodierungen der verschiedenen Gruppierungen. Das Erlebnis der Kieler Gruppe wird als Eintauchen in dieses bunte Szenetreffen beschrieben:

²³⁷ Der Wandel in der Protestkultur der frühen 1980er Jahre wurde auch von der Enquête-Kommission „Jugendprotest im demokratischen Staat“ analysiert, die Anfang 1983 ihren Abschlussbericht vorlegte, siehe: Deutscher Bundestag, 9. Jahrperiode, Drucksache 9/2390: Bericht der Enquete-Kommission „Jugendprotest im demokratischen Staat“ gemäß Beschluß des Deutschen Bundestages vom 26. Mai 1981 – Drucksache 9/411, URL: <https://dserver.bundestag.de/btd/09/023/0902390.pdf> (28.04.2023); zur zeitgenössischen Interpretation der Friedensbewegung als Jugendprotest siehe auch: Günther Schmid, Die Friedensbewegung in der Bundesrepublik Deutschland. Entstehungsursachen – Selbstverständnis – Strukturen – innere Widersprüche, Bayerische Landeszentrale für politische Bildungsarbeit / Z, Nr. 24, München 1984.

²³⁸ Ronald Hitzler und Arne Niederbacher, *Leben in Szenen*, Wiesbaden 2010, S. 15.

²³⁹ Roland Hitzler, Anne Loner und Michaela Pfadenhauer (Hg.), *Posttraditionale Gemeinschaften. Theoretische und ethnografische Erkundungen*, Wiesbaden 2008.

²⁴⁰ Peter Degen, *Aufgestanden für den Frieden: Auch Kieler Friedenstauben flattern nach Bonn*, in: *Koordinierungsausschuß der Friedensorganisationen (Hg.), Aufstehn! Für den Frieden*, Bonn 1982, S. 149–156, hier 151.

Man versteht kaum sein eigenes Wort. Eine Musikgruppe intoniert „Unter dem Pflaster der Strand“. Weiter hinten singt man „We shall overcome“, während vor uns eine Gruppe Kurden unter der dunkelgrünen Fahne des Propheten kurdische Volkslieder anstimmt. Hier ist man international.²⁴¹

Bezeichnend ist hier, dass die Veranstaltung als Festival mit selbstgemachter/-gesungener Musik beschrieben wird: vom christlichen Kirchenlied „We shall overcome“ über die Slogans der Frankfurter Sponti-Szene „Unter dem Pflaster der Strand“ (eine Liedversion stammt von Angi Domdey und den *Hamburger Schneewittchen*) bis hin zu kurdischer Volksmusik war eine breite Musikkultur vertreten.

Für die Kieler Gruppe blieb es bei dieser Teilnahme mitten im Treiben der Veranstaltung. Näher als geschätzte 200 Meter schaffte es die Gruppe wegen Überfüllung nicht an die Hauptbühne, auf der das Abschlussprogramm stattfand. Zu ihrer Enttäuschung waren die Reden von Jo Leinen und Gerd Bastian wegen der mangelnden Lautstärke und des kontinuierlichen Ausfalls der Lautsprecher nicht verständlich. Die Menge habe immer wieder „Lauter! Lauter!“ gerufen, ohne Erfolg.²⁴² „So bleibt vieles unverständlich, ich bekomme nur Fragmente mit.“ Noch vor dem offiziellen Demonstrationseende machte sich die Kieler Gruppe zurück auf den Weg zum Bus, den sie nach langer Suche „erschöpft und todmüde“, aber augenscheinlich zufrieden erreichten, auch wenn sie den Auftritt von *BAP* zu später Stunde verpassten. Der Text liest sich wie ein Bericht von einem Festivalbesuch, der nicht so verläuft, wie es die Besucher*innen erwartet hatten, von dem sie jedoch mit einer positiven Erfahrung des Teilhabens am großen Ganzen heimkehrten. Die Kieler Gruppe wurde zum Mitglied der Friedensszene, auch wenn sie den Inhalt der Reden auf der Bühne nur teilweise mitbekommen hatte. Was zählte, war das Gefühl des Dabeigewesen-Seins. Enttäuschung und Vergnügen waren zwei Seiten der gleichen Medaille.²⁴³

Ein weiterer Aspekt spricht für die Charakterisierung der Friedensbewegung als Szene. Es ist typisch für Musikszenen, dass Musiker*innen und Publikum ihre Zusammengehörigkeit über kulturelle Zeichen und Symbole bekräftigen. Im Fall des 10. Juni geschah dies dadurch, dass *BAP* ihr Erleben der Demonstration in Form eines Liedes verarbeitete. Das Lied erhielt den entsprechenden Titel „Zehnter Juni“ und erschien im September 1982 auf dem Album *Vun drinne noh drusse*. „Zehnter

²⁴¹ Peter Degen, *Aufgestanden für den Frieden*, S. 151.

²⁴² Auch die Organisator*innen entschuldigten sich im Nachgang für die schlechte technische Übertragung der Kundgebung. „Die Lautsprecheranlagen (, die leider viel Geld kosten,) waren nicht groß genug. Uns wurde allerdings von der Polizei eine bestimmte Phonzahl vorgeschrieben und die Verstärkeranlage entsprechend verriegelt.“ in: Rundbrief vom 21. Juni 1982 „Wir sind aufgestanden – Wir werden weitergehen!“, in: AFAS, AAB.251.

²⁴³ Auf die Rolle des Gemeinschaftsgefühls verweist auch Bernhard Gotto: *Enttäuschung als Politikressource. Zur Kohäsion der westdeutschen Friedensbewegung in den 1980er Jahren*, in: Vierteljahresheft für Zeitgeschichte, 1/2014, S. 1–33, hier S. 10.

„Juni“ ist eine von schnellen Rock-Rhythmen getriebene beißende Anklage an die namentlich zwar nicht so benannten, aber dennoch impliziert gemeinten politischen Entscheidungsträger („alte Schlachtrösser“, „Nadelstreifen-Schreibtischtäter“). Die lyrische Erzählerperspektive ist dominiert von einer Ich/Wir- – Ihr/Euch-Opposition. Auf der einen Seite vergemeinschaftet sich das lyrische Ich (Wolfgang Niedecken bzw. *BAP*) mit den Mitgliedern der Friedensbewegung zu einer Stimme („Noch ist es nicht so weit, doch seit einiger Zeit / Werden wir Tag für Tag mehr – immer mehr“), die die Befürworter*innen der Aufrüstung für die bedrohliche Situation der Welt verantwortlich macht. „Zehnter Juni“ ist ein Statement des Widerstandes und Aufruf zur Verweigerung. Der Refrain lautet dementsprechend:

Plant uns bloß nicht bei euch ein
Seit wir euch durchschaut haben
Wissen wir, dass wir nicht auf dem allerfalschsten Dampfer sind.
Wir haben mit euren Lügen nichts am Hut,
Mit dem, was ihr mal gelogen, lügen wollt
Und dem, was ihr jetzt schon alles lügt.

Das Lied zitiert dabei auch die räumliche Nähe und ideologische Differenz zwischen NATO-Gipfel und Friedensfestivals.²⁴⁴ Mit „Zehnter Juni“ setzten *BAP* dem Demonstrationstag ein musikalisches Denkmal. Das Lied ist Ausdruck und Sprachrohr der Massenmobilisierung der Friedensbewegung. Ungeachtet der internen politischen Diskussionen und Zersplitterung in verschiedene politische Spektren, verdichtete das Lied die Friedensbewegung zu einer Szene und evozierte ein neues Wir-Gefühl. Wenn der 10. Oktober 1981 als Treffen der Generationen das (auch kulturelle) Erweckungsmoment der Friedensbewegung war, dann erzeugte der 10. Juni 1982 durch seinen popkulturellen Festival-Charakter ein neues Gefühl der Gemeinschaft, Stärke und des Selbstvertrauens. Dementsprechend zitierte der Abschlussredner Klaus Mannhardt (DFG-VK) das Motto der Kundgebung „Aufstehn! Für den Frieden“ und resümierte den Tag mit den folgenden Worten: „Wir sind aufgestanden – wir werden weitergehen!“²⁴⁵

²⁴⁴ Wörtlich sagte Wolfgang Niedecken auf einem Konzert in Pforzheim am 23.01.1983: „war auf der einen Rheinseite in Bonn der NATO-Gipfel unter Leitung von Ronald Reagan zugange, und auf der anderen Rheinseite, da waren außer uns noch ... zwischen drei- und vierhunderttausend Leute von denen, die sich nicht mehr in den Schwachsinn einplanen lassen wollten. Das war am 10. Juni!“, zitiert nach der *BAP*-Fanseite: <http://www.bap-fan.de/zehnterjuni.html> (28.04.2023).

²⁴⁵ Klaus Mannhardt, Wir sind aufgestanden – wir werden weitergehen!, in: Koordinierungsausschuß der Friedensorganisationen (Hg.), Aufstehn! Für den Frieden, Bonn 1982, S. 67f.

2.3 Oktober 1983: „Heißer Herbst“ und „Volksversammlungen“

2.3.1 Großveranstaltungen oder Protest vor Ort?

Die nächste Großveranstaltung der Aufrüstungsgegner*innen fand im Oktober 1983 statt. Mit dem „heißen Herbst“ wollte sich die Friedensbewegung vor der entscheidenden Bundestagsdebatte im November noch einmal gegen die bereits für Dezember anvisierte Stationierung von Pershing II aufbäumen. Nach einer bundesweiten Aktionswoche vom 15. bis 22. Oktober 1983 sollten zum Abschluss drei parallele „Volksversammlungen“ in Hamburg, Bonn und Stuttgart/Neu-Ulm die Proteste dezentralisieren und den Fokus weg von der Hauptstadt auf die Regionen der geplanten Raketenstandorte richten. Die Geschäftsführung des Koordinierungsausschusses war weiterhin für die allgemeine Kommunikation und die Veranstaltung in Bonn zuständig, während die Verantwortung für die Demos im Norden und Süden bei Regionalversammlungen lag.²⁴⁶

Die Planung der Herbstaktionen 1983 fand – verglichen mit dem 10. Juni 1982 – in einer veränderten politischen Realität statt. Am 1. Oktober 1982 war Helmut Kohl nach einem konstruktiven Misstrauensvotum gegen Helmut Schmidt zum neuen Bundeskanzler gewählt worden. Mit der neuen Koalition aus CDU/CSU und FDP übernahm nun eine Regierung die Geschäfte, die sich als geeinte Verfechterin der Nachrüstung positionierte. Durch die Zugewinne bei der Bundestagswahl am 6. März 1983 (die CDU/CSU errang 49 % der Zweitstimmen) sah sich die Regierung Kohl in ihrem Mandat bestärkt, auf sicherheitspolitische Linientreue mit der US-amerikanischen Politik bei gleichzeitiger Abgrenzung von den Positionen der Friedensbewegung zu setzen.²⁴⁷ Die nukleare Nachrüstung wurde im Laufe des Jahres 1983 immer konkreter.

Die allgemeine Zielsetzung von „Heißer Herbst“ wurde am 16./17. April 1983 auf einer Aktionstagung der Friedensbewegung diskutiert. Die Zahl der zum KA eingeladenen Organisationen stieg auf 30 an. Das Team der Geschäftsführung blieb mit einer Änderung bestehen – statt der Evangelischen Studierendengemeinde (ESG) übernahm ein Vertreter von „Aktion Sühnezeichen Friedensdienste“ die Stelle. Mit Andreas Zumach handelte es sich um einen der beiden erfahrenen Hauptorganisatoren des 10.10.1981. Die internen Diskussionen im Koordinierungsausschuss im Frühjahr und Sommer 1983 waren geprägt von der Frage nach der richtigen Strategie und den adäquaten Aktionsformen. Sollte sich die Friedensbewegung an den vorangegangenen Großveranstaltungen orientieren, die im Prinzip aus mehreren kleineren Auftaktveranstaltungen

²⁴⁶ Becker-Schaum, Die institutionelle Organisation der Friedensbewegung, S. 162–64; siehe auch: Rundbrief des Koordinierungsausschusses für die Herbstaktionen, Nr. 1 / 1. Juli 1983, in: Papiertiger Archiv, Berlin, Sammlung „Friedensbewegung und Antimilitarismus“.

²⁴⁷ Jan Hansen, Parteien, in: Becker-Schaum (u.a.), „Entrüstet Euch!“, S. 103-117, hier S. 110f.

bzw. Foren und einer zentralen großen Abschlusskundgebung bestanden? Oder sollten sich die Proteste aus einer Vielzahl dezentralisierter und kreativer, in der Tradition von *non-violent direct action* stehenden Aktionsformen zusammensetzen, etwa Umzingelungen von Bannmeilen, Menschenketten und Blockaden? Innerhalb des Koordinierungsausschusses waren die Meinungen dazu geteilt. Während ASF/AGDF, KOFAZ und andere eher für eine Großkundgebung nach bewährtem Konzept (politische Reden und Kulturbeiträge) plädierten, sprachen sich etwa die Vertreter*innen der Grünen für aktionsbezogene Proteste aus. Lukas Beckmann, Bundesgeschäftsführer der Grünen und Mitglied im KA, kommentierte am 13.7.1983 auf einem Koordinationstreffen für die Herbstaktionen:

Wir müssen in diesem Herbst deutlich machen, dass wir bereit sind, mit allen Mitteln des gewaltfreien Widerstandes und des zivilen Ungehorsams diese Stationierung zu verhindern und nicht nur dadurch, dass Menschen mit Bussen und Zügen nach Bonn kommen, aussteigen, sich ein paar Reden und Musikbeiträge anhören und dann wieder nach Hause.²⁴⁸

Beckmanns Kommentar kann als kritische Evaluation des Mobilisierungspotenzials der Friedensbewegung interpretiert werden. Veranstaltungen wie der 10. Juni 1982 mit geschätzten 400.000 Teilnehmenden waren ein evidenter, aber doch ambivalenter Erfolg. Getragen von der Welle der Proteste zogen am 29. März 1983 erstmals 28 Abgeordnete der Grünen in den neu konstituierten Bundestag ein, die Regierung bildete jedoch eine der Nachrüstung positiv gegenüberstehende Koalition aus CDU/CSU und FDP. Im Sommer 1983 war absehbar, dass trotz der Mobilisierung von Hunderttausenden von Menschen die Stationierung neuer Mittelstreckenraketen politisch kaum zu verhindern war. Lukas Beckmann und andere plädierten deshalb für ein Umdenken in der Strategie der Friedensbewegung: für aktionsbezogene Demonstrationsformen an den symbolischen und tatsächlichen Orten der Nachrüstung, etwa in Mutlangen.²⁴⁹

Letztlich stellten die Veranstaltungen während des „Heißen Herbstes“ einen Kompromiss dar, mit dem alle am KA beteiligten Organisationen leben konnten: Einerseits Großveranstaltungen im Norden (Hamburg/Bremerhaven), Westen (Bonn/Hunsrück) und Süden (Stuttgart/Neu-Ulm) und West-Berlin am 22.10.1983, mit denen die Proteste näher an die Regionen der Nachrüstungen gerückt wurden. Andererseits raum- und aktionsbezogene Protestformen in der Aktionswoche vom 15. bis 21. Oktober, etwa die Menschenkette von Stuttgart nach Neu-Ulm oder die Umzingelung von Bundesministerien in Bonn. Zentraler Bestandteil der als „Volksversammlungen“ angekündigten Demonstrationen sollte eine „Volksbefragung“ werden, mit der die Friedensbewegung in Form eines

²⁴⁸ Redigierte Tonbandabschrift des Diskussionsbeitrags von Lukas Beckmann, Koordinationstreffen Herbstaktionen am 13.8.1983 in Bonn, in: AFAS, NLO.4.2:50, Ordner Friedens-KA-Bonn.

²⁴⁹ Siehe dazu die Studie von Richard Rohrmoser: „Sicherheitspolitik von unten“. Ziviler Ungehorsam gegen Nuklearrüstung in Mutlangen, 1983–1987, Frankfurt a. M. 2021.

symbolischen Plebiszits zum Ausdruck bringen wollte, dass die Nachrüstung, ungeachtet des Ergebnisses der Bundestagswahl vom März 1983, in der Mehrheit der Bevölkerung keinen Rückhalt hatte. „Es ist an der Zeit: Sagt Nein! Keine neuen Atomraketen in unserem Land!“ lautete der Kölner Aufruf der Friedensbewegung.²⁵⁰

2.3.2 Friedensbewegung als Kulturmanager

Im Gegensatz zum 10. Juni 1982 begannen die Planungen der Geschäftsführung des KA für die Oktober-Protestaktionen des Jahres 1983 mit mehr Vorlaufzeit. Die internen Verantwortlichkeiten und Aufgaben waren – glaubt man einem Organigramm der Organisationsstruktur – klarer aufgeteilt. In der Geschäftsführung gab es sechs Arbeitsgruppen, die sich mit der Vorbereitung verschiedener Protestaktionen beschäftigten, darunter eine eigene „Kultur AG“.²⁵¹ Nachdem die Organisation der Musikbeiträge zum 10. Juni 1982 noch relativ improvisiert und unter großem Zeitdruck geschehen war, sollten die Arbeitsgruppenmitglieder, darunter federführend Eva Quistorp, Elke Dünow (beide Frauen für den Frieden), Achim Maske und Gert Samuel (beide KOFAZ), eine systematischere Planung der kulturellen und musikalischen Aspekte übernehmen.

In den vorangegangenen zwei Jahren hatten sich Kulturbeiträge von prominenten Künstler*innen als feste Bestandteile auf Veranstaltungen der Friedensbewegung etabliert. Mit großen Festivals hatten „Künstler für den Frieden“ in Dortmund (21. November 1981), Bochum (11. September 1982), Hamburg (3./4. September 1983) und West-Berlin (9. Mai 1982 und 7./8. Mai 1983) bewiesen, dass Musik nicht nur Begleit- und Vorprogramm, sondern auch ein eigenständiges und publikumswirksames Medium der Proteste sein konnte. Auch international hatten gleichnamige Pendants mit Friedenskonzerten Aufsehen erregt, etwa am 6. November 1982 in Wien und 31. Juli 1983 in Göteborg, und neue Maßstäbe in der politischen Kommunikation durch Kultur gesetzt.²⁵² Die Bewegung „Künstler für den Frieden“ war organisatorisch komplett unabhängig vom zentralen Koordinierungsausschuss der Friedensbewegung. Dennoch ist offensichtlich, dass es sowohl in ästhetischer als auch konzeptueller Hinsicht Auswirkungen auf die Kulturarbeit des KA gab.

Auffällig ist zunächst, dass die Vorbereitungen des Musikprogramms der Herbstaktionen wesentlich professioneller angegangen wurden als zuvor. Auch wenn die Großkundgebungen in Hamburg, Bonn und Stuttgart/Neu-Ulm separate Organisationsteams hatten, war die Kultur-AG in der Bonner

²⁵⁰ Rundbrief des Koordinierungsausschusses für die Herbstaktionen, Nr. 2, 10. August 1983, in: Archiv Grünes Gedächtnis, Berlin (AGG), ZS 8389.

²⁵¹ Organisationsstruktur der Vorbereitungen des 22.10.1983, in: AFAS, NLO.5.2:60 26, Friedens-KA Bonn.

²⁵² Zur internationalen Geschichte von „Künstler für den Frieden“, siehe die Kapitel 5 und 6.

Geschäftsführung bemüht, die Einbindung von Künstler*innen zu koordinieren. Ein Plan zur „vorläufigen Aufteilung“ vom 17.8.1983 listete für die vier Standorte 29 Gruppen und Künstler*innen auf, die teils nur angefragt, teils aber auch schon bestätigt waren.²⁵³ Anfang September war die Liste auf 26 Bestätigungen, 12 offene/unbestätigte Anfragen und 28 Absagen angewachsen.²⁵⁴ Zu den bestätigten Künstlerinnen und Künstlern gehörten:

Bonn: *BAP, Piray, Konstantin Wecker, Hannes Wader, Geier Sturzflug, Cochise, Schroeder Roadshow, Bernies Autobahn Band, Eisi Gulp, Angie Domday, Puppenscheune, Acapulco Gold*

Hamburg: *Lake, Le Clou, Louisiana Red, Klaus Lage, Django Edwards, Sigrun Kiesewetter*

Stuttgart: *Bots, Franz Josef Degenhardt, Kolbe/Illebenberger, Peter Maffay*

Ulm: *Georg Danzer, Titi Winterstein, Walter Mossmann, Ina Deter Band*

Neben altbekannten und lokalen/regionalen Künstler*innen stechen die NDW-Band *Geier Sturzflug* („Besuchen Sie Europa, so lange es noch steht“) und Peter Maffay („Eiszeit“) hervor, die neu auf den Bühnen der Friedensbewegung waren und neben *BAP* für eine weitere Etablierung von Pop- und Chartmusik auf den Bühnen der Friedensbewegung standen. Die Überlieferung zeigt, dass der Aufteilung im August 1983 zahlreiche Abstimmungen zwischen der Geschäftsführung, der Kultur-AG und anderen Arbeitsgruppen, etwa der für die kleineren Themen-Foren zuständigen Widerstand-AG, vorausgegangen waren:

„Es wird versucht populäre Künstler für die Hauptkundgebungen zu gewinnen. Die Kultur-AG stellt Kontakt zu den Künstlern her. Um ein Gerangel um populäre Künstler für die Foren zu vermeiden, sollte die Kultur-AG von den Widerstands-AGs angesprochen werden, ob sie Kontakt zu dem gewünschten Künstler hat, ist dies nicht der Fall, muss sich die Widerstands-AG selbst um diesen Künstler kümmern.“²⁵⁵

Gleichzeitig zeigen Dokumente, dass die Kultur-AG in Bonn den strukturierten Austausch mit den lokalen Organisator*innen suchte, um das Kulturprogramm der vielen kleineren und größeren Veranstaltungen der Aktionswoche abzustimmen. So verwendete die Kultur-AG einen Fragebogen, um mit den Organisator*innen der Menschenkette Stuttgart-Neu-Ulm, des Menschensterns in Bonn und kleineren Foren die kulturellen Beiträge zu koordinieren und Verantwortlichkeiten zu klären.²⁵⁶ Somit übte die Kultur-AG die Funktion einer Vermittlungsagentur für Künstler*innen aus.

²⁵³ Vorläufige Aufteilung der Künstler/innen, Stand 17.8.1983, in: AGG, E.07.148.

²⁵⁴ Aufteilung und Stand der Zusagen, undatiert (höchstwahrscheinlich Anfang September 1983), in: AFAS, NLO.5.2:60 26, Friedens-KA Bonn.

²⁵⁵ Protokoll Geschäftsführersitzung, Bonn, 24.8.1983 in: AFAS, Frieden Herbst 83, Frieden+AAB, AAB.254.

²⁵⁶ Fragebögen zu den kulturellen Beiträgen entlang von Menschenkette und -stern; Vorlage: Kulturelle Beiträge auf den Foren, in: AFAS, NLO.5.2:60 26. Friedens-KA Bonn.

Am 8. September 1983 wurde ein detailliertes Konzept der Kultur-AG für die Bonner Aktionen diskutiert.²⁵⁷ Laut Protokoll sollten sich Musik- und Redebeiträge abwechseln und in einem inhaltlichen Zusammenhang stehen, etwa die Kombination eines Redners aus Nicaragua mit der chilenischen Musikgruppe *Piray*. Die Überlegungen zum Programmwurf lassen einige Ähnlichkeiten mit den Konzerten von „Künstler für den Frieden“ erkennen. So wurde vorgeschlagen, einen prominenten Moderator oder eine prominente Moderatorin zu engagieren, der/die durch das Programm führen sollte (genannt wurden Elke Heidenreich, Carmen Thomas, Helmut Ruge, Stefan Viering). Eingefordert wurde auch, auf die „Vielfalt der kulturellen Beiträge“ zu achten und nicht nur, wie auf den vorangegangenen Veranstaltungen, Rock-Musik, Liedermacher*innen und Folklore, sondern auch klassische Musik und prominente Schauspieler*innen einzuplanen (angeregt wurden Inge Meysel, Willy Millowitsch und Trude Herr). Ein weiterer Wunsch verdeutlicht programmatische Übernahmen von „Künstler für den Frieden“: In mehreren Protokollen wird die Einladung von Katja Ebstein vorgeschlagen. Ebstein war beim Bochumer Festival „Künstler für den Frieden“ am 11. September 1982 aufgetreten und als Schlagersängerin in der öffentlichen Diskussion immer wieder als Beleg für die neue genreübergreifende Breite der Friedenskünstler*innen zitiert worden. In seiner konzeptionellen Vision übernahm das Bonner Kulturprogramm somit Anleihen von den Festivals der „Künstler für den Frieden“, auch wenn beide Initiativen organisatorisch getrennt waren und keine personelle Verflechtung nachweisbar ist.²⁵⁸ Der KA setzte das Engagement populärer Künstlerinnen und Künstler zwar nicht explizit zu Werbezwecken in den Aufrufen und Publikationen der Friedensbewegung ein, und die angemessene Gestaltung der kulturellen Programmteile im Verhältnis zu den politischen Reden wurde intern kontrovers diskutiert.²⁵⁹ Dennoch verweist dieser Diffusionsprozess auf die gestiegene Bedeutung von Kultur für die Proteste. Die Aneignung kultureller Praktiken von Musikfestivals kann als Indikator für den Wandel der politischen Kommunikation in der Nachrüstungsdebatte verstanden werden.

²⁵⁷ Protokoll der Sitzung des KA am 8.9., in: AFAS, Frieden+AAB, AAB.254, Frieden Herbst 83; Vorlage der AG Kultur: Programm für die Bonner Volksversammlung, in: AFAS, NLO.5.2:60 26, Friedens-KA Bonn.

²⁵⁸ In den Publikationen des KA finden sich kaum Referenzen auf „Künstler für den Frieden“, lediglich ein kurzer Bericht über das Hamburger Festival am 3./4. September 1983, siehe: Rundbrief des Koordinierungsausschusses für die Herbstaktionen, Nr. 3, 19. September 1983, in: AGG, ZS 8389.

²⁵⁹ In einer Planungssitzung der Geschäftsführung wurde etwa moniert, dass das musikalische Vorprogramm kein eigenständiges Programmelement in Konkurrenz zur Haupt-Kundgebung sein sollte, siehe: Protokoll der Sitzung der Geschäftsführung, 29.9.1983 von Manfred Confurius, in: EZA 97/1182, KA der FB (1983); mit dem Namen prominenter Künstler*innen wurde zwar keine Werbung betrieben, in einem Spendenaufruf vom 9. August 1982 werden mit *BAP* und den *Bots* zum ersten Mal Musiker*innen als Unterstützer gelistet, siehe: Spendenaufruf, in: Rundbrief des Koordinierungsausschusses für die Herbstaktionen, Nr. 2, 10. August 1983, in: AGG, ZS 8389.

Interessant ist nicht nur die Liste der bestätigten und später tatsächlich aufgetretenen Künstler*innen, sondern auch die derjenigen, die von der Friedensbewegung angefragt wurden, aber letztlich einen Auftritt ablehnten.²⁶⁰ Neben einigen auf den Bühnen der Friedensbewegung schon Aufgetretenen wie Harry Belafonte, den *Schmetterlingen* oder Ulla Meinecke standen auch einige politisch eher unverdächtige Pop-Musiker auf der Wunschliste der Friedensbewegung, zum Beispiel *Spliff*, *Nena*, Udo Jürgens, Marius Müller Westernhagen und *Bläck Fööss*. Daneben belegen die internen Protokolle, dass die Geschäftsführung erneut einen prominenten amerikanischen Künstler „von der Ausstrahlungskraft eines Harry Belafonte“ gewinnen wollte, um den Vorwurf des Anti-Amerikanismus der Friedensbewegung zu entkräften.²⁶¹

Neben diesen Rekrutierungsversuchen populärer Musiker*innen legte die „Kultur-AG“ aber auch einen organisatorischen Fokus auf die „Kultur auf der Straße“. In einem Aufruf vom 19. September erklärte der Koordinierungsausschuss, dass die „Volksversammlung für den Frieden“ am 22. Oktober 1983 in Bonn „attraktiver, bunter und vielfältiger“ als die vergangenen Großveranstaltungen werden solle. Auch abseits von den großen Bühnen und Lautsprecheranlagen wünschte sich die Friedensbewegung kulturelle Beiträge für die Menschenketten, etwa Liedermacher*innen, Theater- und Songgruppen, Clowns, Pantomime und Zauberei.

Wir möchten, daß alle Teilnehmerinnen und Teilnehmer und auch die Bonner Bevölkerung den Ernst unsers Anliegens, aber auch die Freude und den Optimismus unserer Bewegung erfahren können. Deshalb ist ein buntes, weitgefächertes kulturelles Programm entlang der politischen Aktionen kein Randgeschehen. Auch damit soll die neue Qualität in unserem Kampf zum Ausdruck gebracht werden. Also. Schickt uns Adressen von Interessierten. Wir brauchen jede Einzelne und jeden Einzelnen!!²⁶²

Das Konzept der Volksversammlung vom 22.10.1983 verstand Kultur als essenzielle Komponente der Proteste und berücksichtigte in der Planung sowohl das Bühnenprogramm prominenter Künstler*innen als auch die spontanen kulturellen Praktiken des Straßenprotestes.

Bereits am 19. September – somit einen Monat vor der Volksversammlung – stand das Kulturprogramm der Bonner Veranstaltung weitestgehend fest. Neben sechs kleinen über die Stadt verteilten Foren-Bühnen (Marktplatz, Friedens-/Bottler Platz, Poppelsdorfer-Allee, Münsterplatz, Theaterplatz/Godesberg, Frauenbühne), die jeweils einen eigenen thematischen Schwerpunkt hatten, war die Haupt- und Abschlussveranstaltung erneut im Hofgarten angesiedelt. Hier sollte mit

²⁶⁰ Aufteilung und Stand der Zusagen, undatiert (höchstwahrscheinlich Anfang September 1983), in: AFAS, NLO.5.2:60 26, Friedens-KA Bonn.

²⁶¹ Protokoll der Sitzung der Geschäftsführung, 8.9.1983 von Manfred Confurius, in: EZA 97/1182, KA der FB (1983).

²⁶² Aufruf der Kultur AG, in: Rundbrief des Koordinierungsausschusses für die Herbstaktionen, Nr. 3, 19. September 1983, in: AGG, ZS 8389.

BAP, der chilenischen Gruppe *Piray*, Hannes Wader, *Geier Sturzflug*, *Cochise* und Judy Gorman-Jacobs erneut eine Mischung aus Rock und Pop, Liedermacher, Folk sowie süd- und US-amerikanischer Musik eingebunden werden, um so die Bandbreite und internationale Solidarität der Friedensbewegung zu kommunizieren.²⁶³ In Umfang und Komplexität war die Bonner „Volksversammlung“ vom 22.10.1983 wesentlich ambitionierter als die beiden vergangenen Großveranstaltungen. Insgesamt veranschlagte der KA Gesamtkosten von fast 500.000 DM, wovon allein 290.000 DM für die Logistik des Tages (Bühnen, Lautsprechertechnik, GEMA, Reinigungskosten) anfielen.²⁶⁴ Zum Vergleich: Der 10.10.1981 kam auf Gesamtausgaben in Höhe von ungefähr 250.000 DM.²⁶⁵ Insbesondere in die Bühnentechnik wurde mehr Geld investiert, nachdem die Veranstaltungen am 10.10.1981 und 10.6.1982 mit schlechter Tonqualität und Ausfällen der Lautsprecheranlage zu kämpfen hatten. Nicht nur das inhaltliche Programm, sondern auch die technischen Aspekte waren diesmal wesentlich professioneller organisiert.

Nur wenige Tage vor dem 22. Oktober konnte die Friedensbewegung dann auch noch einen amerikanischen Musiker von Rang und Namen engagieren. Während der Auftritt Harry Belafonte zwei Jahre zuvor durch das Netzwerk des „KOFAZ“ vermittelt worden war, war es nun Andreas Zumach (ASF), der als Vermittler agierte. Zumach hatte Anfang der 1970er Jahre über „Aktion Sühnezeichen“ einen zweijährigen Zivildienst bei der Landarbeitergewerkschaft „United Farm Workers“ (UFW) in den USA absolviert und während dieser Zeit die amerikanische Folk-Musik, so jene von Woody Guthrie, kennengelernt. Zumach pflegte aus dieser Zeit gute Kontakte in die USA und agierte als einer der transatlantischen Mittler der deutschen Friedensbewegung. Anfang Oktober 1983 besuchte er verschiedene Friedensorganisationen im Bundesstaat New York, lernte auf einer Feier Pete Seeger kennen und lud ihn spontan für den 22.10. nach Bonn ein. Nachdem Seeger in den Jahren zuvor immer als Wunschgast gehandelt worden war, gelang Zumach fast der Coup, Seeger nach Bonn zu holen. Seeger war laut Zumach zunächst interessiert, sagte jedoch aus persönlichen Gründen ab. Stattdessen vermittelte er einen Auftritt von Arlo Guthrie, dem Sohn von Woody Guthrie.²⁶⁶ Der Auftritt von Arlo Guthrie in Bonn verweist auf die erfolgreiche internationale Vernetzung der Kulturarbeit der Friedensbewegung.

²⁶³ Kulturprogramm der Bonner Volksversammlung für den Frieden, in: AFAS, Frieden Herbst 83, Frieden+AAB, AAB.254.

²⁶⁴ Vorläufige Finanzplanung, 12.8.1983, in: AGG, E.07.151.

²⁶⁵ Siehe: Finanzierung der Demonstration und Kundgebung vom 10.10.1981 in Bonn, in: Aktion Sühnezeichen/Friedensdienste, Aktionsgemeinschaft Dienst für den Frieden (Hg.), Bonn 10.10.1981, S. 222.

²⁶⁶ Interview mit Andreas Zumach am 3.1.2014.

Mit den Planungen zum „Heißen Herbst“ erreichte die Friedensbewegung einen neuen Grad der Professionalisierung. Dies gilt für alle Aspekte der Vorbereitung, insbesondere aber für die Kulturarbeit. Die Aktionswoche und der Hauptprotesttag des 22.10.1983 sind Ausdruck des gewachsenen Selbstverständnisses der Friedensbewegung. Dass die Organisator*innen sich ihrer popkulturellen Mobilisierungs- und Ausstrahlungskraft bewusst waren, zeigt ein satirisch gemeinter „Aktionsvorschlag“. Der*die unbekannte Autor*in äußert darin den Wunsch nach einem Auftritt von *Nicole* mit „Ein bisschen Frieden“, das gemeinsame Singen von „Halleluja“ und als Abschlusslied die 2. Strophe des Deutschlandliedes: „Ziel: damit kann zum Ausdruck gebracht werden, daß sich die Friedensbewegung immer noch verbreitern kann.“²⁶⁷ Wenn Ironie eine Form der Selbsterkenntnis ist, dann enthüllt der satirische Aktionsvorschlag eine bedeutende Einsicht: Die Friedensbewegung war im Herbst 1983 nicht nur zu einer politischen Massenbewegung, sondern auch zu einem erfolgreichen Popkulturunternehmen geworden.

2.3.3 22. Oktober 1983: Höhepunkt der Bonner „Volksfeste“

Der generelle Ablaufplan des Protesttages sah vor, dass das Programm der sechs über die Stadt verteilten Foren von 9:00 bis 13:45 Uhr laufen sollte. Jedes der Foren hatte ein individuelles Programm mit einer Mischung aus Reden, kulturellen Beiträgen und Protestaktionen auf und neben den Bühnen. Mehr als 40 Musiker*innen und Bands waren insgesamt eingeplant – diese Zahl beinhaltete noch nicht die spontanen Auftritte auf den Straßenveranstaltungen. Um 11:55 Uhr legten alle Bühnen eine fünfminütige Schweigepause ein. Mit der kollektiven Aktion „Fünf vor Zwölf“, die parallel auf allen kleineren und größeren Veranstaltungen, also auch in Hamburg, Stuttgart/Neu-Ulm und West-Berlin, durchgeführt wurde, wollte die Friedensbewegung auf die Gefahr einer Eskalation der Blockkonfrontation hinweisen, die durch die nukleare Aufrüstung von politischer Seite in Kauf genommen wurde.²⁶⁸ Neben den eher an den Bühnen zentrierten Kundgebungen umzingelten die Demonstrierenden das Bonner Regierungsviertel und verbanden die Botschaftsgebäude der USA und Sowjetunion im Stadtteil Bad Godesberg mit Menschenketten, um symbolisch auf die gemeinsame Verantwortung der Atommächte für Abrüstung hinzuweisen.

Der Ablauf im Hofgarten war aufgeteilt in ein Vorprogramm von 11:50 bis 13:45 Uhr und ein Hauptprogramm von 14 bis 17 Uhr.²⁶⁹ Mit dem Unterschied, dass Hannes Wader, *BAP* und Arlo

²⁶⁷ Bonn 22.10.83, Aktionsvorschlag (Verfasser unbekannt, vermutlich vom August 1983), in: AGG, E.07.152.

²⁶⁸ Siehe Erklärung der Aktion „Fünf vor Zwölf“ in: Rundbrief des Koordinierungsausschusses für die Herbstaktionen, Nr. 3, 19. September 1983, in: AGG, ZS 8389.

²⁶⁹ Siehe die detaillierten Programmabläufe der sechs Foren und der Hofgarten-Bühne in: AGG, E.07.150.

Guthrie am Ende der Veranstaltung auftraten und die Kundgebung also mit einem längeren Musikeil im Festival-Stil endete, ähnelte das Programm in der abwechselnden Abfolge von Reden und Kulturbeiträgen der Veranstaltung des 10.10.1981. Gemeinsam mit dem Publikum sangen *BAP* und Arlo Guthrie das Abschlusslied „We shall overcome“. Entgegen den Diskussionen des Sommers waren Katja Ebstein oder andere bekannte Schauspieler*innen und Moderator*innen nicht dabei. Stattdessen traten prominente Politiker und Politikerinnen wie Willy Brandt und Petra Kelly und der Schriftsteller Heinrich Böll auf. Mit Heino Falcke war ein Vertreter der unabhängigen Friedensbewegung der DDR vertreten. Weitere europäische Protestorte wie etwa Greenham Common in Großbritannien und Comiso in Italien überbrachten Solidaritätsbotschaften. Der amerikanische Rüstungskritiker und ehemalige US Navy General Gene La Roque signalisierte die Solidarität der Abrüstungsbefürworter*innen aus den USA. Auch Wolfgang Borcherts „Nein!“ wurde erneut vorgetragen.²⁷⁰ In Programm und Ästhetik war der 22.10.1983 somit ein *best of* der bewährten Elemente von 1981 und 1982.

Die entscheidenden 24 Stunden der Bonner Kundgebung wurden von zwei Filmteams des WDR vom Vorabend des 21. Oktobers über die Nacht bis zum Nachmittag des 22. Oktobers begleitet.²⁷¹ Ein Reporter folgte den Organisator*innen der Friedensbewegung und den Mitgliedern der Geschäftsführung (etwa Andreas Zumach und Volkmar Deile), ein anderer begleitete die Gegenseite der Proteste: den Führungsstab der Polizei im zentralen Lagezentrum und Bundesinnenminister Friedrich Zimmermann. Die Reportage zeigt die Arbeit hinter den Kulissen der Volksversammlung und die enorme Logistik aufseiten der Friedensbewegung und der Polizei, um die mit 2.000 Bussen und 50 Sonderzügen anreisenden Demonstrant*innen zu leiten. Mehr als 700 Journalist*innen hatten sich akkreditieren lassen und wurden in einem eigenen Pressezelt betreut. 150 Veranstaltungstechniker*innen waren in der Nacht vom 21. zum 22. mit dem Aufbau der Technik beschäftigt. Mit 200.000 (Einschätzung der Polizei) bis 300.000 (Einschätzung des KA) Teilnehmenden waren zwar nicht mehr Menschen als in den vorangegangenen Jahren nach Bonn gekommen, jedoch wies Andreas Zumach in einem Interview darauf hin, dass sich in Hamburg, Stuttgart/Neu-Ulm und West-Berlin mehrere Hunderttausend Menschen versammelt hatten und laut Schätzungen des KA insgesamt eine Million Menschen auf den Beinen war. Die Bonner Veranstaltung blieb gewaltfrei, und der KA zeigte sich zufrieden mit dem Erfolg der Veranstaltung „als Zwischenstation und Auftakt für das, was kommen wird“ (Volkmar Deile).

²⁷⁰ Programm Hauptkundgebung Hofgarten, 22.10.1983, Stand 20.1083, in: AGG, E.07.151.

²⁷¹ 24 Stunden in Bonn – Die Friedensbewegung gegen Aufrüstung. WDR Hier und Heute, 22.10.1983. 24:30 Min, URL: <https://www1.wdr.de/mediathek/video/sendungen/hier-und-heute-reportage/video--stunden-in-bonn---die-friedensbewegung-gegen-aufruestung-100.html> (28.04.2023).

Die Reportage fängt wenig von der Stimmung auf den Bühnen und der Hofgartenwiese ein. Dennoch transportiert sie das Bild einer friedlichen und fröhlichen Veranstaltung, auf der Polizei und Friedensaktivist*innen vertrauensvoll zusammenarbeiteten und selbst Bundesinnenminister Friedrich Zimmermann sich unter die Veranstaltung mischen konnte, um die Diskussion mit den Demonstrant*innen zu suchen. In einem Interview hinter der Hauptbühne äußerte er sich „tief beeindruckt“ über das Engagement der Menschen und prognostizierte: „Man wird nicht von einem heißen Herbst, sondern von einem Friedensherbst sprechen.“ Selbst der politische Gegner zollte der Friedensbewegung Respekt für das Erfolgskonzept der „Volksfeste für den Frieden“. Gleichzeitig war es für den Bundesinnenminister ein Leichtes, sich versöhnlich zu zeigen, denn die Nachrüstung war am 22.10.1983 beschlossene Sache, auch wenn der Bundestag erst einen Monat später tatsächlich darüber abstimmen sollte. Daran änderte auch die „Friedensfete“ (Stuttgarter Nachrichten, 24.10.1983) nichts mehr.

Die Tagesschau der ARD vom 22. Oktober 1983 fing mehr von den Aktionen der Friedensbewegung ein, etwa ein symbolisches Massensterben (*die-in*) im Rahmen der Aktion „Fünf vor Zwölf“ vor der amerikanischen Botschaft, um an die Opfer von Atomwaffeneinsätzen zu erinnern. Die Luftbilder zeigen einen komplett gefüllten Hofgarten und ein buntes, karnevaleskes Treiben auf den Straßen. Auf der abendlichen Abschlussveranstaltung schwenkten die Menschen Wunderkerzen zu den Klängen von „We shall overcome“. Gleichzeitig hob die Tagesschau-Sendung auch erste Auflösungserscheinungen im Konsens der Friedensbewegung hervor, z. B. die Kritik von Petra Kelly an der Rede Willy Brandts, weil dieser sich nicht „ohne jedes Wenn und Aber“ gegen die NATO positioniert hatte. Brandt hatte zwar der zeitgleich stattfindenden Genfer Abrüstungskonferenz mangelnden politischen Willen zur Abrüstung vorgeworfen, sich aber prinzipiell für das NATO-Bündnis ausgesprochen.²⁷² Die Presseberichterstattung der nachfolgenden Tage hob erneut den Volksfest- und Festival-Charakter des 22. Oktobers hervor, verwies aber ebenso auf die ersten Auflösungserscheinungen im Konsens der Friedensbewegung und die Vergeblichkeit der Proteste im Angesicht der anstehenden Nachrüstung hin.²⁷³ Auch die musikalische Mobilisierung und Popkulturalisierung der Friedensbewegung schien ihren Höhepunkt erreicht zu haben. Denn während *BAP* für ihren Auftritt im Bonner Hofgarten vom Publikum gefeiert wurde, erlebt ein weiterer prominenter Popmusiker an diesem Tag die Grenzen dessen, was in der Friedensbewegung als prominente musikalische Unterstützung akzeptiert wurde. Neben Konstantin Wecker und *Ton Steine Scherben* trat in Neu-Ulm auch Peter Maffay auf. Nach nur einem Lied wurde er jedoch laut

²⁷² Friedensdemonstration in der Bundesrepublik, Tagesschau, 22.10.1983, URL: <https://www.tagesschau.de/multimedia/video/video-462609.html> (28.04.2023).

²⁷³ Sie die Berichte in: Bundestag Presseauschnittsammlung, 005-10/6.

Presseberichten von der Bühne gepfeifen, und im Publikum wurde ihm ein Transparent mit der Aufschrift „Lieber Pershing 2 als Peter Maffay“ entgegengehalten.²⁷⁴ Maffay, der Anfang der 1980er Jahre sein politisches Bewusstsein entdeckt hatte und sich vom Schlager- zum Rock-Sänger wandeln wollte, hatte sich in der Friedensbewegung nicht die nötige Glaubhaftigkeit (*street credibility*) wie andere Musiker*innen erarbeitet.²⁷⁵

2.4 11. Oktober 1986, Hasselbach: Friedensfestival als *direct action*

Nach der entscheidenden Bundestagsdebatte am 21. und 22. November 1983 wurden bereits wenige Tage später neue Pershing II-Mittelstreckenraketen in der Bundesrepublik stationiert. Auf mehreren Aktionstagungen Ende 1983 und Anfang 1984 beriet die Friedensbewegung über das weitere Vorgehen angesichts der Tatsache, dass sie ihre kurzfristigen Ziele verfehlte.²⁷⁶ Die Proteste verlagerten sich zunehmend an die „Orte der Nachrüstung“, mit dezentral organisierten Protesten, Blockaden und Manöverbegleitungen – etwa in Mutlangen, Hasselbach im Hunsrück und im Fulda Gap.²⁷⁷ Trotzdem blieb das Büro der Geschäftsführung des KA in Bonn zunächst bestehen. Für den Herbst 1984 wurde erneut eine Kundgebung in Bonn organisiert. Die Demonstration und Menschenkette am 20. Oktober 1984 fiel jedoch erheblich kleiner aus als die vorangegangenen Massenveranstaltungen. Im Bonner Hofgarten versammelten sich nur zwischen 50.000 und 80.000 Menschen. Neben der Kölner Rock-Band *Schroeder Roadshow* war es diesmal Udo Lindenberg, der als prominenter Star-Gast angekündigt war, jedoch mit einiger Verspätung in Bonn eintraf und laut Zeitungsberichten zur Enttäuschung der angereisten Demonstrant*innen nur zwei Lieder zum Besten gab.²⁷⁸ Durch die drastisch verringerte Teilnehmendenzahl brach dem KA die Finanzierung

²⁷⁴ Siehe zur Reaktion des Publikums in Neu-Ulm auf den Auftritt von Peter Maffay: Kalte Nächte statt heißem Herbst, in: Augsburgener Allgemeine, 24.10.1983; Peter Maffay bestätigt die Episode in seiner Biografie, siehe: Edmund Hartsch, Peter Maffay. Auf dem Weg zu mir, München 2009, S. 149.

²⁷⁵ Zu Peter Maffays Engagement in der Friedensbewegung, siehe Kapitel 4.2 in dieser Arbeit.

²⁷⁶ Zu den Aktionskonferenzen 1983/84, siehe: Leif, Die professionelle Bewegung, S. 200–235.

²⁷⁷ Zur Dezentralisierung allgemein siehe: Becker-Schaum, Die institutionelle Organisation der Friedensbewegung, S. 164; speziell zu Mutlangen siehe: Richard Rohrmoser, „Sicherheitspolitik von unten“. Ziviler Ungehorsam gegen Nuklearrüstung in Mutlangen, 1983–1987, Frankfurt a. M. 2021.

²⁷⁸ Die Rednerin der Grünen warnte vor Resignation, in: Bonner Rundschau, 22.10.1982; Unterlagen des KA zeigen, dass die Überlegungen für das Kulturprogramm zunächst ähnlich ambitioniert wie 1983 waren. Die Wunschliste umfasste mehr als 50 Künstler*innen und Musiker*innen, die in den Jahren zuvor aufgetreten waren. Das tatsächliche Programm des 20.10.1984 war wesentlich kürzer und hatte neben Udo Lindenberg und *Schroeder Roadshow* keine weiteren prominenten Künstler*innen, lediglich die chilenische Band *Ortega* und die deutsche Folk-Band *Ape, Beck und Brinkmann* traten auf, siehe: Ablaufplan Bonn 20.10.1984; Vorschläge zum Kulturprogramm, in: AGG, E.07.211.

der Veranstaltung durch Spenden und den Verkauf von Buttons weg.²⁷⁹ Laut internen Unterlagen häuften sich Schulden in Höhe von ca. 100.000 DM an.²⁸⁰ Ende Dezember 1984 wurde das Büro der Geschäftsführung des KA in Bonn zunächst aufgelöst und erst Mitte 1985 wieder reaktiviert. Eine „Informations-Woche der Friedensbewegung“ vom 10. bis 16. November 1985 wurde zwar wieder zentral vom KA organisiert, nachdem ein „Großer Ratschlag der Friedensbewegung“ in Köln im Juni 1985 eine Weiterarbeit gefordert hatte.²⁸¹ Die Aktionen im Jahr 1985 erreichten aber in keiner Weise die Mobilisierung der Jahre 1981 bis 1983. Stattdessen gewannen die lokalen Proteste außerhalb der Hauptstadt Bonn an Bedeutung.²⁸²

Eine der größten dieser dezentralen Veranstaltungen an den Orten der Nachrüstung, die auch überregional ein Signal sendete, fand 1986 in Hasselbach im Hunsrück statt. Für den 11. Oktober 1986 plante der KA eine Großveranstaltung vor dem dortigen Stützpunkt des US-Militärs, auf dem 96 Cruise-Missiles mit nuklearen Sprengköpfen stationiert waren. Nachdem zahlreiche kleinere Blockaden, etwa in Mutlangen, das Konzept der Stützpunkt-Blockade erprobt und perfektioniert hatten, sollte nun eine Veranstaltung im Stil der Bonner Großkundgebung direkt vor dem Militärstützpunkt stattfinden. Neben dem zentralen Kundgebungsort „Beller Markt“ sollte die Demonstration die Militärbasis mit Mitteln des zivilen Ungehorsams friedlich „umarmen“.²⁸³

Die internen Planungen zeigen, dass die Organisator*innen von der Erfahrung der Großveranstaltungen von 1981–83 profitierten und für das Kulturprogramm höhere Ansprüche angesetzt wurden – sowohl von der Friedensbewegung als auch von den Künstler*innen. In einer Sitzung des KA vom 18. Juli 1986 wurde darauf hingewiesen, dass „hochkarätige Künstler/innen“ nur mitmachen würden, wenn dem Musikprogramm ausreichend Zeit im Verhältnis zu den Redebeiträgen eingeräumt werde. Auch eine gut PA-Anlage, Bühne und ein entsprechendes finanzielles Budget seien nötig, um attraktive Künstler zu gewinnen.²⁸⁴ Die Planungen im

²⁷⁹ Brief von Andreas Zumach an den DGB, 23.8.1984 zu den Großaktionen der Friedensbewegung im Herbst 1984, in: EZA 97/1183 (1984).

²⁸⁰ Interne Stellungnahme der Aktion Sühnezeichen zum 20.10.1984, in: EZA 97/1184 (1984).

²⁸¹ Flugblatt „Informations-Woche der Friedensbewegung“ November 1985, in: AFAS, NAB.255, Ordner Friedensbewegung, Materialien diverser Organisationen.

²⁸² Zu den regionalen Initiativen 1984/85 in Offenburg, Freiburg, Ulm/Neu-Ulm, München und Augsburg, siehe: AGG, E.07.156.

²⁸³ Rundbrief des Koordinierungsausschusses der Friedensbewegung 2/1986, siehe: <https://www.friedenskooperative.de/sites/default/files/rundbrief02-86.pdf> (28.04.2023).

²⁸⁴ Protokoll der KA Sitzung am 18.7.1986, in: EZA 97/668 (1986).

Koordinierungsausschuss wurden vornehmlich von Martina Plümscher verantwortet.²⁸⁵ Die internen Unterlagen zeigen, dass die Organisation unter dem Eindruck zweier ebenfalls 1986 stattgefundener Festivals stand: erstens dem von „Anti-WAAhnsinns-Festival“ am 26./27. Juli in Burglengenfeld zur Unterstützung der Proteste gegen die geplante Wiederaufarbeitungsanlage Wackersdorf (mit BAP, *Die Toten Hosen*, Udo Lindenberg, *Rodgau Monotones*, *Purple Schulz*, Rio Reiser und Herbert Grönemeyer)²⁸⁶; und zweitens unter dem „Rock gegen Atom“ Konzert am 16. August in der Loreley in Reaktion auf die Reaktorkatastrophe von Tschernobyl (mit Klaus Lage, Inga Rumpf, Heinz-Rudolf Kunze, Peter Maffay und Udo Lindenberg). In einem Einladungsschreiben an Peter Maffay, Klaus Lage und Heinz Rudolf Kunze heißt es:

*Kultur spielt eine ganz große Rolle zur Verbreitung der Anliegen der demokratischen Bewegungen – das wißt ihr, ihr habt in den letzten Jahren ja selbst dazu beigetragen. Demonstrationen sind dadurch auch immer mehr zu spezifischen Kultur- und Protestformen der Bevölkerung geworden. Ganz toll war das ja in Wackersdorf beim WAAhnsinns Festival spürbar. Wir glauben, daß das in diesem Jahr angesichts der vielfältigen Angriffe auf demokratische Bewegungen besonders wichtig ist.*²⁸⁷

Bei den Anfragen nach Künstler*innen arbeitete der Koordinierungsausschuss nicht nur mit Diether Dehm vom Musikant-Label, sondern auch mit Rafaela Wilde und „Künstler in Aktion“ zusammen.²⁸⁸ Die Vereinigung war 1984 aus dem Kontext von „Künstler für den Frieden“ entstanden und agierte in ihrem Selbstverständnis als Vermittlungsagentur von Künstler*innen für politische Veranstaltungen der Friedensbewegung, von Gewerkschaften und von SPD/Grünen (zur Entstehung von „Künstler in Aktion“ siehe Kapitel 5.4). „Künstler in Aktion“ unterstützte die Vorbereitung der Hasselbach-Demonstration mit Vorschlägen zu möglichen Auftritten von Künstler*innen und zum generellen Programm des Tages.²⁸⁹

Das Konzept für den 11.10.1986 sah vor, dass der Tag mit zwei Vorkundgebungen in Kastellaun und Hasselbach am Vormittag beginnen sollte. Dort sollten lokale Bands sowie überregionale Szene-

²⁸⁵ Die meisten der Unterlagen und Briefe zur Planung des Kulturprogramms sind von Martina Plümscher unterzeichnet, ihre damalige organisatorische Affiliation ist unbekannt. Ein Bericht des Bundesinnenministeriums bezeichnet sie als Mitglied einer Hochschulgruppe des marxistischen MSB Spartakus, siehe: Linksextremistischer Einfluss auf die Vorbereitung der „Großdemonstration“ am 11. Oktober 1986 im Hunsrück, 26.09.1986, S. 22, in: AGG, E.07.210.

²⁸⁶ Zu den Protesten in Wackersdorf siehe: Janine Gaumer, Wackersdorf. Atomkraft und Demokratie in der Bundesrepublik 1980-1989, München 2018.

²⁸⁷ Brief von Martina Plümscher an Peter Maffay, Klaus Lage und Heinz Rudolf Kunze vom 7.8.1986, in: AGG, E.07.210.

²⁸⁸ Siehe Brief von Martina Plümscher an Diether Dehm vom 8.7.1986; Brief von Martina Plümscher an Rafaela Wilde vom 19.07.1986; Brief von Martina Plümscher an Rafaela Wilde vom 23.6.1986. Während Wilde anscheinend die *Bots* als Haupt-Act vorgeschlagen hatte, fragte der KA die Möglichkeit eines Auftritts von Herbert Grönemeyer oder Klaus Lage an, siehe: AGG, E.07.210.

²⁸⁹ Gesprächsprotokoll mit Rafaela Wilde, Künstler/innen für die Demo (undatiert), in: AGG, E.07.210.

Größen wie *Ape, Beck und Brinkman* und Fasia Jansen auftreten. Die Hauptkundgebung am Nachmittag sollte vom *Swapo-Chor*, einem Solidaritäts-Chor der namibischen Befreiungsbewegung, eröffnet werden. Als Haupttakt konnte die Friedensbewegung ein symbolträchtiges Pop-Duett gewinnen: Udo Lindenberg zusammen mit der russischen Sängerin Alla Pugatschowa. Die beiden arbeiteten seit 1985 zusammen, Pugatschowa begleitete Lindenberg auf Tournée durch Deutschland. 1985 traten beide in Moskau auf und sangen zusammen Lindenbergs Friedenslied „Wozu sind Kriege da?“.²⁹⁰ Die Zusammenarbeit war Teil von Lindenbergs Bestreben, als Musiker zwischen Ost und West zu vermitteln und auch in der DDR aufzutreten, etwa auf den Festivals „Rock für den Frieden“ der FDJ.²⁹¹ Der Auftritt von Lindenberg und Pugatschowa wurde als großer Coup der Friedensbewegung gefeiert, stellte die Veranstaltenden jedoch vor Probleme: Die nötige Technik (bereitgestellt von der Konzertagentur Lippman und Rau) für den Auftritt von Lindenberg, Pugatschowa und dem Panikorchester verursachte Gesamtkosten von 45.500 DM, was das Budget der Friedensbewegung sprengte.²⁹² Es wurde versucht, die Kosten durch den Verkauf der Mitschnittrechte an das ZDF bzw. einer Spende von Udo Lindenbergs Plattenfirma (Deutsche Grammophon) zu decken. Wie der Auftritt letztlich finanziert wurde, lässt sich abschließend nicht klären.²⁹³

Der 11.10.1986 wurde in seiner Festival-Ästhetik und Ausstrahlung zu einem ähnlichen Erfolg wie der 10.6.1982 in der Bonner Rheinaue. Geschätzte 200.000 Menschen kamen in das nur wenige Hunderte Einwohner*innen zählende Hasselbach zu einem Festival bei bestem Herbstwetter. Trotz der unmittelbaren Nähe zu der US-Militärbasis kam es zu keinen größeren Zwischenfällen. Das Festival auf dem Beller Markt blieb friedlich und die Menschen feierten zusammen mit Udo Lindenberg und Alla Pugatschowa und demonstrierten für Abrüstung in Ost und West. Die Presseberichte hoben erneut die Volksfeststimmung hervor – „Panik-Udo heizte allen tüchtig ein“ titelte die Rheinzeitung im Nachgang.²⁹⁴ Mit dem Festival gelang der Friedensbewegung die Übertragung erfolgreicher Protestkonzepte der Bonner Veranstaltung und von „Künstler für den Frieden“ an einen tatsächlichen Ort der Raketenstationierung. Von der Bühne blickten die Redner*innen und Musiker*innen über ein Meer von Menschen auf den Waldrand, hinter dem das

²⁹⁰ Die musikalische Zusammenarbeit von Lindenberg und Pugatschowa ist auf dem Album *Radio Eriwahn* von 1985 veröffentlicht, inklusive des Live-Mitschnitts des gemeinsamen Moskauer Auftritts.

²⁹¹ BStU (Hg.), Udo rockt für den Weltfrieden. Das Konzert von 1983 in den Stasi-Unterlagen, Berlin 2013.

²⁹² Brief des KA an Udo Lindenberg vom 26.9.1986, in: AGG, E.07.210.

²⁹³ Brief des KA an die Deutsche Grammophon vom 24.9.1986; Brief des KA an die ZDF-Redaktion Musik vom 26.9.1986, in: AGG, E.07.210.

²⁹⁴ Siehe Presseberichte in: AGG, E.07.210.

Gelände der US-amerikanischen Militärbasis lag.²⁹⁵ Diese Perspektive vom Backstage-Bereich der Bühne, mit Udo Lindenberg und Bandkollegen in Rocker-Pose, fing der Fotograf Kai-Uwe Wärner mit einem Schnappschuss ein, der aufgrund seines symbolträchtigen Charakters auf dem Titelblatt dieser Arbeit präsentiert wird. Das Friedensfestival von Hasselbach 1986 wurde zu einer Aktionsform der *direct action*.

Zwischenfazit Kapitel 2

Die Großdemonstrationen der Friedensbewegung zwischen 1981 und 1986 waren geprägt von einem Prozess der Eventisierung. Ihre Aktionen wandelten sich von Kundgebungen zu Festivals, in denen Livemusik nicht nur Vor- oder Begleitprogramm, sondern Teil des Hauptprogramms war. Livemusik ermöglichte, die Protestierenden als Teil der Performance einzubinden und Protest als Gruppenerlebnis zu gestalten. Diese Strategie trug maßgeblich dazu bei, eine positive, friedliche Atmosphäre des Vergnügens zu erzeugen, und unterschied sich damit, zumindest in der öffentlichen Wahrnehmung, von den Anti-AKW-Protesten der 1970er Jahre. Im Angesicht der nuklearen Bedrohung setzt die Friedensbewegung bewusst auf ein Konzept von lebensbejahenden und fröhlichen „Volksfesten“. Der Prozess der Eventisierung rief durchaus auch Kritik hervor, war jedoch Teil der Professionalisierung der Friedensbewegung als Kulturunternehmen, die so für breitere Kreise anschlussfähig wurde. Gleichzeitig waren der Wandel der Protestkultur und die kreativen Musikpraktiken ein inkludierender Prozess, der ältere mit neueren Formen des musikalischen Protestes verband. Neben Mitstreiter*innen der Ostermarschbewegung wie Franz Josef Degenhardt und Fasia Jansen traten nun mit Udo Lindenberg und *BAP* auch Repräsentanten einer zeitgenössischen Pop- und Rockkultur auf. Der Mobilisierungserfolg der Friedensbewegung lag in beidem begründet – der Traditionspflege und der Öffnung gegenüber einer Popkulturalisierung von Protest, der eine jüngere Generation von Demonstrant*innen angesprochen hat.

²⁹⁵ Für Bilder der Hasselbach-Kundgebung, siehe die privaten Fotografien von Udo Leuschner, URL: <https://www.udo-leuschner.de/nachruetzung/861011.htm> (28.04.2023).

3 Soundtrack der Proteste: Musikalischer Kanon und Protestpraxis der Friedensbewegung

Mit „Soundtrack“ ist gewöhnlich die Erstellung von Musik und Klangerzeugnissen zu einem Film oder anderen bewegten Bildern gemeint.²⁹⁶ Als Metaphern werden „Sound“ und „Soundtrack“ auch verwendet, um das komplexe Verhältnis zwischen musikalischen und klanglichen Phänomenen und ihrer gesellschaftlichen Rezeption zu erklären. Gerade in der Erforschung der Studentenbewegung der 1960er Jahre wird oft auf den „Sound der Revolte“ verwiesen, um die identitätsstiftende und epochemachende Bedeutung von Stilen, Bildern, Klängen und Formen der musikalischen Vergemeinschaftung von „1968“ zu betonen.²⁹⁷ Jede Protestbewegung hat ihre Lieder und Hymnen, die oft in einem Spannungsfeld von subkulturellem Anspruch und massenkultureller Verbreitung stehen. Musik ist nicht nur eine Begleiterscheinung von sozialen Bewegungen, sondern hat eine essenzielle Bindekraft, die eine lose Gruppe von Menschen zu einer Gemeinschaft formt.²⁹⁸ Die Summe dieser musikalischen und klanglichen Manifestationen wird als „Sound“ bezeichnet, der in jüngster Zeit als Quelle für die Zeitgeschichtsschreibung mehr Aufmerksamkeit erfahren hat.²⁹⁹

Auch die Friedensbewegung hatte einen eigenen Sound. Dabei handelt es sich um mehr als bloße Hintergrundmusik, es ging vielmehr um eine bewusste Auswahl, Kanonisierung und Instrumentalisierung von Protestmusik, die die Aktivist*innen vornahmen. Aus diesem Grund kann hier von einem eigenen Soundtrack im Kontext der Friedensbewegung gesprochen werden. Dieser Friedenssoundtrack war Resultat eines aktiven Prozesses der Sinn- und Identitätsstiftung durch die Friedensbewegung und wird im Folgenden als spezifische Kulturtechnik untersucht, die Bedeutung,

²⁹⁶ Zur Definition und Etymologie von „Soundtrack“, siehe: Peter Wicke, Soundtracks. Popmusik und Pop-Diskurs, in: Walter Grasskamp, Michaela Krützen und Stephan Schmitt (Hg.), Was ist Pop? Zehn Versuche, Frankfurt am Main 2004, S. 115–139, hier 116.

²⁹⁷ Detlef Siegfried, Sound der Revolte. Studien zur Kulturrevolution um 1986, Weinheim 2008.

²⁹⁸ Siehe die Einleitung in: Rob Rosenthal und Richard Flacks, Playing for Change. Music and Musicians in the Service of Social Movements, New York 2011, S. 1–36.

²⁹⁹ Zum Konzept der Sound History und einer Zeitgeschichte des Klangs und des Hörens, siehe: Daniel Morat, Der Klang der Zeitgeschichte. Eine Einleitung, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History 8 (2011) 2, S. 172–177; ders., Zur Geschichte des Hörens, in: Archiv für Sozialgeschichte 51 (2011), S. 695–716; Jürgen Müller, The Sound of Silence. Von der Unhörbarkeit der Vergangenheit zur Geschichte des Hörens, in: Historische Zeitschrift 292 (2011) 1, S. 1–29; Gerhard Paul und Ralph Schock, Einleitung, in: ders. (Hg.), Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne Stimmen 1889 bis heute, Bonn 2013, S. 10–17.

Imagination, Bewertungen und Zuschreibungen generierte.³⁰⁰ Friedensliederbücher und kontextspezifische musikalische Protestpraktiken stehen im Mittelpunkt dieses Kapitels. Der hier analysierte Korpus an Liedern ist durch eine Dualität charakterisiert: einerseits durch den tatsächlichen belegten Einsatz der Lieder in der Protestpraxis der Friedensbewegung, andererseits durch ihre Funktion im Konstruktionsprozess einer *imagined community* im Sinne von Benedict Anderson³⁰¹, über den sich die Friedensbewegung im Verhältnis zu anderen sozialen Bewegungen verortete und historisierte.

3.1 Liederbücher für den Frieden: Was singt die Friedensbewegung?

3.1.1 Friedensliederbücher der Nachrüstungsdebatte: Korpus und Überblick

Liederbücher sind ein etablierter Bestandteil der Publikationstätigkeit und Kommunikationsstrategie von sozialen Bewegungen, etwa der Arbeiter-, Ostermarsch-, Umwelt- oder Anti-AKW-Bewegung.³⁰² Anfang der 1980er erschien eine Reihe von Liedpublikationen, die die Musik der Friedensbewegung dokumentieren und verbreiten sollte. Sie geben einen vielschichtigen Einblick in die Musikkultur und Protestpraxis der Nachrüstungsdebatte. Im Folgenden werden zunächst die einzelnen Liederbücher und ihr Entstehungskontext vorgestellt. Insgesamt umfasst der Untersuchungskorpus 12 Publikationen, die zwischen 1980 und 1983 erschienen sind.

³⁰⁰ Peter Wicke verwendet den Begriff des Soundtracks, um darauf hinzuweisen, dass Musikerfahrung aus der Begegnung mit Klang entsteht und zunächst weder „bedeutungsschwanger noch inhaltsleer“ ist, sondern eine „Generatorfunktion“ hat, die dem Hörer kulturelle Möglichkeiten der Einordnung, Benennung und Beurteilung von Musik anbietet. Siehe dazu: Peter Wicke, Soundtracks, S. 115–119.

³⁰¹ Zum Konzept der „imagined community“, siehe: Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London 1983.

³⁰² Siehe die „Digitalisate historischer Arbeiterliederbücher aus den Jahren 1850 bis 1920“ des Zentrums für Populäre Kultur und Musik, Freiburg, URL: <https://freidok.uni-freiburg.de/data/154562> (28.04.2023); Karl Adamek, *Lieder der Arbeiterbewegung*, Frankfurt am Main 1981; Manfred Vosz (Hg.) *Kürbiskern Songbuch*, München 1986; ein einschlägiger Sammler und Komponist der Anti-AKW-Bewegung war Walter Mossmann, siehe: Walter Mossmann, *Flugblatt-Lieder. Streitschriften*, Berlin 1980; zu anderen Initiativen der Zeit, siehe auch: Bremer Bürgerinitiative gegen Atomergieanlagen (Hg.), *Bremer Liederbuch für AKW-Gegner*, Bremen 1979; Manfred Bonson (Hg.), *Grüne Lieder. Umwelt-Liederbuch*, Reinbek 1980; Gerhard Fünfsinn (Hg.), *Lieder zur Sonne, zur Freiheit. Gegen Atomkraft und Umweltzerstörung*, Frankfurt am Main 1980; für eine wissenschaftliche Untersuchung von Liedern der Anti-AKW-Bewegung, siehe: Barbara Boock, *Regionale Identität als Widerstand. Lieder aus den Auseinandersetzungen um das Kernkraftwerk in Wyhl*, in: Eckhard John (Hg.), *Volkslied – Hymne – politisches Lied. Populäre Lieder in Baden-Württemberg*, Münster 2003, S. 112–139; Ulrich Morgenstern, *Ritual – Epos – Tanz: Die deutsche Anti-AKW-Bewegung aus ethnomuskologischer Sicht*, in: Max Matter und Nils Grosch (Hg.), *Lied und populäre Kultur*, Münster 2009, S. 273–310.

Nr.	Jahr	Titel	Herausgeber	Publikationsform
B1	1980	Friedenslieder für den Ostermarsch	Naturfreundejugend Baden	Eigendruck (Broschüre mit Heftklammern)
B2	1981	Liederbuch Frauenfriedensmarsch Kopenhagen-Paris	Ohne Nennung; Redaktion: Fasia Jansen, Ellen Diederich	Gebundenes Heft, vorwiegend handschriftlich
B3	1981	Antimilitaristisches Liederbuch (2. Erweitere/überarbeitete Auflage von 1979)	DFG-VK Bundesvorstand; Redaktion	Eigenpublikation mit ISBN
B4	1981	Lieder für den Frieden	Eckart Bücken, Mo Klicker-Dittmann, Eva Quistorp	Burckhardthaus-Verlag, mit ISBN
B5	1982	Friedensliederheft	SDJ Die Falken Bundesvorstand; Redaktion: Behernnd Heeren	Eigendruck (Broschüre mit Heftklammern)
B6	1982	Liederbuch der Friedensdienste	Aktionsgemeinschaft Dienst für den Frieden; Redaktion: Ruth Dyck, Gabi Scherle, Adolf Altgaßen	Lamuv Verlag, mit ISBN
B7	1982	Alte und neue Ostermarschlieder	Annemarie Stern	Asso Verlag, mit ISBN
B8	1982	Friedenslieder	Alexander Lipping, Björn Grabendorff	Fischer Taschenbuch Verlag, mit ISBN
B9	1982	Wir wollen Frieden für alle Zeiten. Neue und alte Friedenslieder	Andreas Kettel	Pläne Verlag, mit ISBN
B10	1983	Liederheft „Gemeinsam gegen Atomraketen“	Friedenscamp Schwäb. Gmünd '83	Eigendruck (Broschüre mit Heftklammern)
B11	1983	Lieder gegen den Krieg. Künstler für den Frieden	Josef Singldinger	Wilhelm Heyne Verlag, mit ISBN
B12	1983	Laßt uns Frieden schaffen ohne Waffen. 112 Lieder gegen den Krieg und für den Frieden	Manfred Bonson	Atelier im Bauernhaus, mit ISBN

Tabelle 1: Korpus von 12 Publikationen mit Friedensliedern, sortiert nach Erscheinungsjahr und nummeriert von B1 bis B12.

Auswahlkriterium der Analyse war, dass die Publikationen nach dem NATO-Doppelbeschluss von 11. Dezember 1979 erschienen waren und somit eine direkte Reaktion auf die Nachrüstungsdebatte darstellten. Alle Publikationen sind ausdrückliche und ausschließliche Lied- und Notentextveröffentlichungen. Andere Publikationen der Friedensbewegung, in denen Lieder nur sporadisch vorkommen, wurden nicht einbezogen. Der Korpus umfasst 12 Publikationen, die in chronologischer Reihenfolge der Veröffentlichung mit den Abkürzungen B1 bis B12 nummeriert und im Datenanalyseprogramm MAXQDA erfasst wurden. Eine der Publikationen ist von 1980 (B1), drei von 1981 (B2-4), fünf von 1982 (B5-9) und drei von 1983 (B10-12). Bei drei der Publikationen (B3, B5, B6) handelt es sich um überarbeitete, erweiterte Fassung früherer Auflagen. Eine Recherche im Online-

Katalog des Zentralen Verzeichnisses Antiquarischer Bücher (ZVAB) und die Ergebnisse der Archivrecherche lassen darauf schließen, dass 1984 und später keine neuen Friedensliederbücher veröffentlicht wurden, sondern nur teils überarbeitete Auflagen der zwischen 1980 und 1983 erschienenen Bücher. Die Publikationen sind somit eine Erscheinung der Hochphase der Proteste von 1981 bis 1983.

Der Textkorpus umfasst sieben Taschenbücher, die in einem Verlag mit ISBN erschienen sind (B 4, 6, 7, 8, 9, 11, 12), eine Eigenpublikation im Taschenbuchformat mit ISBN (B3) und vier Eigendrucke in Form von geklammerten Heften (B 1, 2, 5, 10). Der Korpus beinhaltet somit eine heterogene Mischung von Textsorten: von professionell editierten und gesetzten Drucken über im Buchhandel verfügbare Bücher bis hin zu Flugblättern und handschriftlichen Blattsammlungen (Graue Literatur), die von der Friedensbewegung selbst hergestellt wurden. Die meisten der Herausgeber*innen und Redakteur*innen der Publikationen waren persönlich als Musiker*innen, Komponist*innen, Chronist*innen und Aktivist*innen (oft in Mehrfachrollen) in der Friedensbewegung engagiert (z. B. Fasia Jansen, Ellen Diederich, Eva Quistorp, Gabi Scherle, Adolf Altgaßen, Annemarie Stern, Manfred Bonson) und arbeiteten für Organisationen, die Mitglieder im Koordinierungsausschuss der Friedensbewegung waren (DFG-VK, AGDF/ASF, SDJ – Die Falken, Frauen für den Frieden). Teilweise entstanden die Liederbücher während spezifischer Protestaktionen (Frauenfriedensmarsch) oder sie repräsentierten regionale Initiativen (Friedenscamp Schwäb. Gmünd '83, Naturfreundejugend Baden). Neben Verlagen, die dem alternativen Milieu der 1960er und 70er Jahre entstammten und als „Hausverlage“ der Friedensbewegung bekannt waren (Lamuv, Asso, Pläne), gab es auch einen Verlag mit Bezug zur Evangelischen Kirche (Burckhardthaus), einen kleineren Kunstverlag (Atelier im Bauernhaus) sowie große Publikumsverlage (Fischer, Heyne).

Einige allgemeine Charakteristika zeichnen die Liederhefte als Textsorte aus. Fast alle implizieren ein Vor- oder Nachwort, in dem die Herausgeber*innen ihre Motivation, den Kontext und den Zweck erläutern. Neben den Noten und Liedtexten enthalten viele der Einträge eine kurze Erklärung zu Herkunft und Bedeutung des jeweiligen Liedes. Daneben verweisen die Publikationen meist auf die Quellen für die Noten- und Liedtexte – entweder direkt am Ende des Eintrags oder zum Abschluss des Buches in Form einer Quellenliste. Die Liederbücher stellen somit mehr als ein Archiv der Lieder der Friedensbewegung dar, da sie auch das Selbstbild und Selbstverständnis der Verfasser*innen dokumentieren.

Insgesamt umfassen die zwölf untersuchten Publikationen 497 einzelne Lieder. Die Häufigkeitsverteilung (Vorkommen eines Liedes per zwölf Publikationen) ist ein erster aufschlussreicher Indikator für den Liederkanon der Friedensbewegung. Drei Viertel (75 %) der

Lieder tauchen nur einmal auf. Dies spricht für eine sehr breite Definition von „Friedenslieder“, die in den zwölf Publikationen berücksichtigt wurden. Gute ein Zehntel der Lieder erscheint zweimal, 6 % dreimal, 3 % viermal und 1,6 % fünfmal. Auf dem anderen Ende der Skala wird deutlich, dass der Korpus eine sehr geringe Anzahl an Liedern umfasst, die, gemessen an der Häufigkeit, sehr beliebt waren. Jeweils 1 Lied ist 11- bzw. 10-mal, jeweils 3 Lieder sind 7- bzw. 6-mal vertreten. Zusammengefasst bedeutet dies, dass der Korpus 8 Lieder beinhaltet, die mindestens in der Hälfte der 12 Einzelpublikationen vorkommen und die, basierend auf den Auswahlkriterien der Autor*innen, zu den populärsten Liedern der Friedensbewegung gehören.

Häufigkeit (von max. 12)	Anzahl Lieder	in %
11	1	0,20
10	1	0,20
7	3	0,60
6	3	0,60
5	8	1,60
4	15	3,01
3	31	6,23
2	62	12,47
1	373	75,05
gesamt	497	100

Tabelle 2: Verteilung der Häufigkeit der 497 Lieder (in Prozent von 12 Liederbüchern).

Eine Analyse der 8 beliebtesten Lieder zeigt, dass es sich hauptsächlich um Ostermarschlieder der frühen 1960er Jahre (inklusive Übersetzungen von Protestliedern aus Frankreich und Großbritannien) und Lieder der US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung mit Wurzeln in der afroamerikanischen Musikkultur handelt. Beide sozialen Bewegungen hatten einen Vorbildcharakter für die Friedensbewegung der 1980er Jahren.

Häufigkeit (von max. 12)	Liedtitel	Kommentar
11	Unser March ist eine gute Sache	Ostermarschlied, Lieder gegen die Bombe, 1964
10	H-Bombendonner / H Bomb Thunder / Bombe weg!	John Brunner, 1959; Ostermarschlied, Lieder gegen die Bombe, 1962
7	Der Deserteur / Le déserteur	Chanson von Boris Vian, 1954; Übersetzung durch Gerd Semmer Anfang der 1960er Jahre
	We shall overcome	Traditionelles Spiritual, Fassung von Pete Seeger, ca. 1949
	Wir wollen was dazu sagen	Ostermarschlied, Lieder gegen die Bombe, 1964
6	Weltuntergangsblues	Ostermarschlied, Lieder gegen die Bombe, 1962
	Verbrannte Erde (in Deutschland)	Ostermarschlied, Fasia Jansen und Gerd Semmer, 1965
	Down by the Riverside	Traditionelles Gospellied, 1920er

Tabelle 3: Häufigkeit der 8 beliebtesten Liedtitel in den 12 Liederbüchern.

Neuere Lieder der 1970er und frühen 1980er Jahre, etwa von den *Bots*, Wolf Biermann oder Hannes Wader erscheinen auf der Häufigkeitsskala erst in der Kategorie 5 von 12 Publikationen:

Häufigkeit (von max. 12)	Liedtitel	Kommentar
5	Soldat, Soldat	Wolf Biermann, LP Eins In Die Fresse, Mein Herzblatt, 1980
	Es ist an der Zeit	Hannes Wader, LP Es ist an der Zeit, 1980
	Friedenslied	Hanns Eisler/Bertolt Brecht, 1951
	Das weiche Wasser	<i>Bots</i> , LP Entrüstung, 1981
	Ich bin Soldat	Traditionelles franz. Volkslied, 1870
	In der Kaserne / Lillie Marleen	Norbert Schultze, 1939 (Erstaufzeichnung)
	Aufstehn	<i>Bots</i> , LP Aufstehn, 1980
	Ermutung	Wolf Biermann, LP Aah-ja!, 1973

Tabelle 4: Liste der Lieder, die in 5 von 12 Liederbüchern zitiert werden.

Der Blick auf den Gesamtkorpus verdeutlicht die mehrdeutige Funktion der Liederbücher: Sie sind nicht nur ein Archiv der Liedkultur und eine praktische Handreichung für die Proteste, sondern auch Ressource und Kommunikationsstrategie der historischen Legitimierung und Vergegenwärtigung der Friedensbewegung. Die Liederbücher stellen eine Form der Traditionsbildung dar und sind Ausdruck eines Sinnstiftungsprozesses in der Gegenwart. Indem sich die Friedensbewegung auf den Liedfundus vorangegangener sozialer Bewegungen berief, arbeitete sie an ihrer Identität und Definition von Gemeinschaft. Der Prozess der Musikauswahl und Kanonbildung ist somit aufschlussreich für das interne Selbstverständnis, aber auch für das nach außen kommunizierte Selbstbild der Friedensbewegung.

3.1.2 Intention und Handlungsanweisungen

Viele der Liederbücher reflektieren darüber, welchen Sinn und Zweck Musik in der Friedensbewegung hat. Norbert Gerbig äußert sich in der Einleitung des Antimilitaristischen Liederbuches (B3) wie folgt:

Uns ist natürlich klar, daß ein Lied allein nichts verändern kann; denn für den Frieden muß man aktiv arbeiten. Aber wir wissen auch, daß Lieder eine Waffe sein können. Lieder können Betroffenheit und Solidarität erzeugen. Lieder können aufklären, informieren und aktivieren. Neben dieser Außenwirkung finden wir aber auch eine Innenwirkung sehr wichtig. Lieder können Spaß machen und Lieder können Mut machen. All das kann die Friedensbewegung, können die vielen kleinen Initiativen bei ihrer oft schwierigen Arbeit gebrauchen. (S. 8)

Für Gerbig liegt das Potenzial von Protestmusik in der Mobilisierung von Gruppen und Individuen. Sie hat dabei sowohl eine emotionale (Spaß, Mut, Betroffenheit) als auch rationale (Aufklärung, Information, Aktivierung, Solidarität) Funktion. Musik wird gar als „Waffe“ im „Kampf für Frieden und Abrüstung“ bezeichnet. Zur Dialektik von Emotionalität und Rationalität schreibt Gerbig weiter:

Lieder können eine politische Veranstaltung unterstützen und attraktiver machen. Sie können Inhalte leichter vermitteln und verständlich machen. Da sie nicht nur durch den Kopf, sondern

auch durch den Bauch gehen, werden durch Lieder/Musik weitaus mehr Leute für die politischen Inhalte der Veranstaltungen oder Aktionen ansprechbar. (S. 8)

Musik wird somit ein Überzeugungspotenzial zugeschrieben, das die Menschen über Vergnügen und Emotionen und nicht nur mit Sachargumenten für die Ziele der Friedensbewegung mobilisiert.

Gerade in der Möglichkeit, Gemeinschaft herzustellen und zu fördern sahen die Herausgeber des Buches „Lieder für den Frieden“ (B4), Eckhart Bücken, Mo Klicker-Dittmann und Eva Quistorp, das Potenzial von Musik:

Laßt Euch nicht übertönen und singt Eure Lieder beim Anti-Atom-Straßentheater, in Waldhütten, in Gottesdiensten, bei Sit-in's vor Atomwaffenlagern und Kernkraftwerken. Mut, Phantasie und ein langer, langer Atem sind dazu nötig. Wir wünschen Euch viel Spaß beim Allein-singen und Zusammenspielen. Solidarität, „Solidarnosc“ kann auch durch Musikmachen in Jugend-, Frauen- und Friedensgruppen entstehen und wachsen, eine Solidarität, die nicht im „Gleichschritt marschiert“. Es gibt viel zu tun, tanzen wir aus der Reihe. (Vorwort, ohne Seitenzahl)

Musik wird hier als Katalysator von Solidarität und Resilienz in Protestbewegungen gesehen. Darüber hinaus verstehen die Herausgeber*innen die Musikkultur der Friedensbewegung als kreative und subversive Aktionsform (aus der Reihe tanzen), die in Kontrast zu einer Kultur des Militärischen (im Gleichschritt marschieren) gesetzt wird.

Das „Liederbuch der Friedensdienste“ (B6) sah gemeinsames Singen und Musizieren als Vorstufe zum Handeln und Ermutigung, um zu Akteuren und Akteurinnen zu werden:

Diese Zusammenstellung von Liedern soll ausdrücken, daß christlicher Glaube ganz eng mit Handeln für mehr Frieden verbunden ist. Wir wissen, Frieden läßt sich nicht herbeimusizieren. Aber singen und musizieren geben Hoffnung und Mut, die notwendigen kleinen Schritte zu gehen. (Vorwort, ohne Seitenzahl)

Ähnlich argumentierte Hannes Wader im Vorwort zu „Wir wollen Frieden für alle Zeit“ (B9), wenn er Musik – im metaphorischen wie wörtlichen Sinne – als Möglichkeit der Friedensbewegung sieht, sich Gehör zu verschaffen:

Machen wir also die Friedenslieder – alte und neue – zu unseren Liedern. Wir werden die Bedrohung durch Atomraketen und Neutronenbomben nicht wegsingen können. Aber zu hören werden wir sein, werden Solidarität spüren, werden mutiger in unserem Kampf gegen den Krieg, für den Frieden. Sorgen wir dafür, daß diese Lieder lauter sein werden als die Rechtfertigungslügen für den Rüstungswahn. Millionenfach soll es klingen: Nie wieder Krieg! Give Peace A Chance! (S. 7)

Die Vergemeinschaftung durch positive Emotionen in Form von „emotional communities“³⁰³ wurde dabei als Ressource politischen Handelns betrachtet, wie etwa Alexander Lipping und Björn Grabendorff in der Einleitung des Buches „Friedenslieder“ (B8) argumentieren:

Der heutigen Friedensbewegung wird von Politikern und Journalisten ihre Emotionalität vorgeworfen. Gerade diese Emotionalität ist es jedoch, die uns hoffen läßt. Die Bereitschaft, Ängste offen einzugestehen und sie nicht hinter politischen Rationalitäten zu verstecken, macht diese Bewegung so menschlich. Die Lieder, die wir in dieser Sammlung vorstellen, sind Ausdruck für die Gefühle, die die Menschen im jeweiligen Zeitkontext bewegten. (S. 10)

Die Autoren wollten Angst nicht als lähmendes, sondern aktivierendes Gefühl verstanden wissen. Unter dem Schlagwort „Mut zur Angst“³⁰⁴ formulierte die Friedensbewegung eine „Politik der Subjektivität“, die Angst als Vorstufe und Ressource politischen Handelns propagierte.³⁰⁵ Als Ermutigungsappell wollte auch Josef Singldinger sein Buch „Lieder gegen den Krieg – Künstler für den Frieden“ (B11) verstanden wissen:

Wir brauchen Mut und Ausdauer, Kraft und Fantasie, wenn wir uns dafür entscheiden, den Frieden zu erhalten und die Welt weiterzuentwickeln. (...) Mit diesem kleinen Buch soll gewarnt werden vor drohenden Katastrophen, vor Katastrophen, die kalkulierbar geworden sind. Die aktuelle Wirklichkeit wird in den 131 Liedern nicht ausgespart. Sie haben alles etwas Rebellisches an sich, auch die zarten, weichen. Das Stück Utopie, das man immer wieder entdecken kann, ist konkret. (S. 7/8)

In ihrer Intention sollten die Liederbücher helfen, die Friedensbewegung als Gruppe und Erfahrung zu konstituieren, die Menschen zu mobilisieren und über positive Gefühle an die Friedensbewegung zu binden, die Proteste sinnlich erfahrbar zu machen und der Friedensbewegung eine gemeinsame Stimme zu verleihen. Während die Liederbücher hierfür insgesamt einen Fundus von fast 500 Liedern bereitstellten, ermunterten mehrere der Publikationen die Leser*innen dazu, selbst als Komponist*innen und Musiker*innen aktiv zu werden. Manfred Bonson rief in „Laßt uns Frieden schaffen ohne Waffen“ (B12) etwa zur kreativen und situationsgerechten Aneignung der Lieder auf: „Bei vielen Liedern könnt ihr die Texte gut ändern, wenn ihr wollt – so, daß sie genau auf das passen, was bei euch im Moment gerade passiert, was euch hier und heute wichtig ist.“ (S. 5) Norbert Gerbig wiederum wollte das Antimilitaristische Liederbuch (B3) als Anregung verstanden wissen, „vielleicht selber mal eine Songgruppe zu gründen.“ (S. 8) Und „Lieder für den Frieden“ (B4) sprach sich für eine offene und produktive Musikpraxis der Friedensbewegung aus:

³⁰³ Zum Konzept der „emotional communities“ siehe: Barbara H. Rosenwein, Worrying about Emotions in History, in: American Historical Review 107 (2002), S. 821–84; Jan Plamper, Geschichte und Gefühl. Grundlagen der Emotionsgeschichte, München 2012, S. 78–86.

³⁰⁴ Vgl. Ingrid Krüger, Mut zur Angst. Schriftsteller für den Frieden, Darmstadt 1982.

³⁰⁵ Susanne Schregel, Konjunktur der Angst. „Politik der Subjektivität“ und neue Friedensbewegung, 1979–1983, in: Bernd Greiner, Christian Müller und Dierk Walter (Hg.), Angst im Kalten Krieg. Hamburg 2009, S. 495–520.

Die tiefe Friedenssehnsucht, die Erfahrung von Gewalt und Krieg sind für viele Menschen unterschiedlich; auch die Formen, Töne und Rhythmen, in denen sie ihre Trauer, Wut und Hoffnung ausdrücken. Nur einiges davon kann in diesem Liederbuch zu Wort und Klang kommen. Überall im Land entstehen darüber hinaus eigene Lieder, Umdichtungen, Parodien und Vertonungen einfallsreicher Spruchweisheiten. Einige solcher Umdichtungen sind in diesem Liederheft vorhanden, außerdem einige Melodien, zu denen noch Texte gemacht werden können. (Vorwort, ohne Seitenzahl)

Der Aufruf zum Selbstdichten und Komponieren sahen die Herausgeber nicht nur als Partizipationsaufruf und Ausdruck des Widerstandes, sondern auch als einen Weg, Emotionen wie Trauer, Wut und Hoffnung in Worte/Musik zu fassen, um die nukleare Bedrohung der Zeit zu verarbeiten. Sie schrieben Musik somit eine fast psychotherapeutische Funktion zu.

Drei der Liederbücher lassen Platz frei für neue Lieder. „Wir wollen Frieden für alle Zeiten“ (B9) reserviert eine Seite (S. 159) mit leeren Notenzeilen für das Komponieren eigener Lieder. „Bitte hier ein neues Lied rein schreiben“, ruft das „Liederbuch des Frauenfriedensmarsches“ (B2) auf Seite 78 auf. Und die Verfasser des „Liederhefts Gemeinsam gegen Atomraketen“ des Friedenscamps Schwäbisch Gmünd (B10) hielten die Rückseite ihres Liederheftes bewusst frei: „Mach´ doch selbst mal ein Lied! Versuch’s, schreib es hier auf. Vielleicht tust du dich auch mit anderen zusammen.“ Die Aufrufe zur selbstständigen Erweiterung der Liedersammlung sind eine Beschwörung der Kreativität innerhalb der Friedensbewegung. Sie stellen ein besonderes Merkmal jener Liederhefte dar, die eine spezifische Aktionsform wie den Frauenfriedensmarsch von Kopenhagen nach Paris (1981) oder das Friedenscamp in Schwäbisch Gmünd (1983) begleiteten. Singen und Musizieren hatte hier eine besondere Bedeutung für die Gruppendynamik des gemeinsamen Laufens oder Blockierens (siehe hierzu das folgende Kapitel 3.2). Insgesamt betrachtet signalisieren viele der untersuchten Liederbücher eine prinzipielle Offenheit des Musikkansons und propagieren Musik im Kontext der Friedensbewegung nicht nur als Praxis des Rezitierens und Aufführens von vorhandenen Liedern, sondern auch als unabgeschlossene Kultur des Selbermachens und der Selbstaneignung von musikalischen Protestformen.³⁰⁶

3.1.3 Quellen und Bezugspunkte

Die analysierten Liederbücher verstehen sich als Liederreservoir und Handreichung für die Proteste gegen die Nachrüstung der frühen 1980er Jahre. Sie beziehen sich dabei ihrerseits auf bereits früher publizierte Liederbücher. Eine Analyse zeigt, dass der Gesamtkorpus der zwölf Liederbücher sich auf

³⁰⁶ Zum Verhältnis von Selbermachen und Protest, siehe auch: Reinhild Kreis, Heimwerken als Protest. Instandbesetzer und Wohnungsbaupolitik in West-Berlin während der 1980er-Jahre, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, 14 (2017), H. 1, URL: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/1-2017/id=5449> (28.04.2023), Druckausgabe: S. 41–67.

eine Liste von insgesamt 51 Quellen bezieht. Dreiviertel der Quellenangaben tauchen nur einmal auf, während eine kleine Anzahl an Quellen mehrfach als Referenz aufgeführt wird. Die Verteilung sieht aus wie folgt:

Häufigkeit der Zitierung von 12 Liederbüchern	Anzahl der Quellenangaben	in %
10	1	1,96
4	1	1,96
3	5	9,80
2	6	11,76
1	38	74,50
Gesamt	51	100

Tabelle 5: Häufigkeit der Quellenzitate von 12 Liederbüchern.

Folgende ältere Liederbücher zählen zu den meistzitierten im Korpus der zwölf untersuchten Liederbücher. Dies gibt Hinweise auf einschlägige Publikationen, die die Liederbücher der 1980er Jahre inspiriert und informiert haben.

Anzahl Zitierung von insgesamt 51	Quellentitel	Weitere Angaben (Herausgeber, Verlag, Jahr)
10	Lieder gegen die Bombe, Heft 1 + 2 + 3	Ostermarschlieder, erschienen zwischen 1960–64
4	Lieder gegen den Tritt	Annemarie Stern, Asso, Erstauflage 1972
3	Lieder aus dem Schlaraffenland	Annemarie Stern, Asso, Erstauflage 1976
	Ehre sei Gott auf Erden	1974
	Fred's Song. Frauenfriedensmarsch	1981
	Das sind unsere Lieder	Büchergilde Gutenberg, 1977
	Lieder der Arbeiterbewegung	Büchergilde Gutenberg, 1981
2	Du bist der Atem meiner Lieder	1976
	Wir haben einen Traum	1972
	Wir können nicht schweigen	1970
	Ich suche einen Sinn heraus,	Peter Janssens, 1975
	Unkraut leben,	Peter Janssens, 1977
	Unsere Fahne ist rot	Liederbuch der SJD – Die Falken (vermutlich zweite Hälfte der 1970er Jahre)

Tabelle 6: Liste der am häufigsten zitierten Quellen von Liederbüchern

Der Überblick zeigt, dass die drei „Lieder gegen die Bombe“ – Ausgaben, die zwischen 1960 und 1964 im Kontext der Ostermarschbewegung erschienen waren –, die am häufigsten zitierten Quellen waren. Die meisten anderen Quellen stammen aus den 1970er Jahren, etwa Annemarie Stern, die in den 1970er Jahren neben Walter Mossmann zu einer der aktivsten Lied-Chronist*innen zählte. Die Friedensliederbücher der 1980er Jahre beziehen sich auf die Liedanthologien der vorangegangenen Protestgeneration der 1960er und 1970er Jahre, die ihrerseits wieder nicht nur Lieder der damaligen Zeit, sondern ältere Lieder und Liedsammlungen beinhalten.

Die Analyse zeigt auch, dass sich die Liederbücher der frühen 1980er Jahre aufeinander bezogen. Das „Liederbuch des Frauenfriedensmarsches“ von 1981 (B2) wird zweimal zitiert; jeweils einmal zitiert werden die Publikationen B4, B5, B6, B8, B9, B12. Die Quellenangaben enthalten auch weitere zwischen 1980 und 1983 erschienene Liedpublikationen, die archivalisch oder antiquarisch nicht auffindig gemacht und somit nicht in dieser Analyse berücksichtigt werden konnten. Dennoch wird deutlich, dass die Publikationen weitere Liederbücher der Zeit rezipierten und es sich um ein teilweise geschlossenes System handelte.³⁰⁷ Inspiration für die Liedauswahl waren nicht nur ältere, sondern auch zeitgenössische Liedanthologien. Dieser Aspekt ist zu berücksichtigen, wenn in den folgenden Unterkapiteln die Mechanismen der Kanonbildung weiter untersucht werden.

3.1.4 Traditionsbildung und historische Selbstverortung

Neben den Quellen der Liederbücher als erstem Indiz für die Selbsteinordnung der Friedensbewegung der 1980er werden die historischen Vorbilder und Bezugspunkte auch auf weiteren Ebenen explizit benannt. Erneut sind die Einleitungen und Vorworte von Relevanz. „Friedenslieder für den Ostermarsch“ (B1) der Naturfreundejugend evoziert in einem als reimloses Gedicht verfassten Vorwort die Protesterfahrung der bundesrepublikanischen Nachkriegsgeschichte:

Im Mai '52 marschierten wir schon
Um die Aufrüstung noch zu verhindern
In Essen 'zigtausende waren dabei
Um den Kampf für den Frieden zu führen

Die Ostermarschierer der 60er Jahre
waren gegen Atomwaffenpläne
Gegen Notstandsgesetze und jeden Versuch
Die Freiheit durch Willkür abzubauen

In diesem Sinne marschieren wir heut
Und solange es noch Rüstung gibt
zeigt die Friedenstaube den besseren Weg
Macht mit auf daß sie höher fliegt.

Das Gedicht erzählt eine kurze Protestgeschichte von der Wiederbewaffnungsdebatte der 1950er, der Ostermarschbewegung und der Studentenbewegung der 1960er, in deren Tradition die Proteste der 1980er Jahre gesetzt werden. Insbesondere die Lieder der Ostermarschbewegung stellen einen wichtigen Identifikationspunkt dar. Musiker wie Fasia Jansen, Gerd Semmer und Dieter Süverkrüp lieferten der Protestbewegung in Form von Neukompositionen und Übersetzungen (etwa der Aldermaston Marches in England) musikalische Unterstützung. Die im Pläne Verlag veröffentlichten

³⁰⁷ Beispiele für eine Übernahme ohne Zitierung der Quelle ist der Eintrag des Bürgerliedes in B12, dessen Erklärungstext wohl von B10 übernommen wurde. Auch der Eintrag zu „Down by the Riverside“ in B9 wurde wohl (ohne Quellenangabe) eins zu eins aus B1 kopiert.

„Lieder gegen die Bombe“, Bücher und Schallplatten, verliehen den Ostermärschen der 1960er Jahre ihren Sound und ihre eigene musikalische Identität. Während die Ostermärsche in den 1970er Jahren an Bedeutung verloren, wurden sie Anfang der 1980er Jahre, als sich eine neue Friedensbewegung konstituierte, wiederentdeckt. Annemarie Stern schrieb 1982 in „Alte und Neue Ostermarschlieder“ (B7):

Heute wollen die Aktiven der Friedensbewegung an diese Traditionen anknüpfen, sie fordern in vielen Veranstaltungen die alten Lieder und haben sie zum Teil wieder aufgegriffen. Manchmal hapert es bei den Texten, weil die Liederhefte, die wir damals ab 1962 herausgegeben haben, längst vergriffen sind. Deshalb dieses Bändchen. Es erscheint zu einem Zeitpunkt, da die alten Antikriegslieder leider wieder neue Aktualität gewonnen haben. (S. 2)

Über den Bezug zur Ostermarschbewegung der 1960er Jahre und zu ihren Liedern versuchten die Aktivisten der 1980er Jahre, ihren Protest als Teil eines längeren, unabgeschlossenen Kampfes für Frieden und Abrüstung einzuordnen. Diese Art der Traditionspflege war ein Versuch, die Friedensbewegung nicht nur in einer gegenwärtigen, sondern auch in einer historischen Gemeinschaft zu legitimieren.³⁰⁸ Die Friedensbewegung akzentuierte bewusst die generationenübergreifende Zusammensetzung der Protestierenden der 1980er Jahre. Die Akteure setzten dabei auf eine nostalgische Überhöhung der Proteste der 1960er Jahre. Alexander Lipping und Björn Grabendorff berufen sich dementsprechend in der Einleitung zu „Friedenslieder“ (B8) auf ihre persönliche Erfahrung der Teilnahme an der Bonner Großkundgebung am 10. Oktober 1981:

Plötzlich stehen neben uns fünf Männer, alle so zwischen 50 und 60, mit Gitarre und Banjo. Sie formieren sich und beginnen zu singen. Und ich muß mich zusammenreißen, um nicht vor Überraschung und Freude loszuheulen. „Unser Marsch ist eine gute Sache“, herrje, wie lange habe ich dieses Lied nicht mehr öffentlich gehört! „...unsre Hände sind leer, die Vernunft ist das Gewehr, und die Leute verstehn unsere Sprache“, falle ich in den Gesang mit ein, ein wenig belächelt von meinen umstehenden Freunden. Aber schon beim zweiten Refrain: „Marschieren wir gehen den Osten, Nein! Marschieren wir gegen den Westen, Nein!“ singen sie lauthals mit. Vor vierzehn Jahren hatte ich dieses Lied von Hannes Stütz zum letzten Mal auf der Straße gesungen, bei der Ostermarschdemonstration in Heidelberg. Die neben mir,

³⁰⁸ Traditionspflege war eine häufige Legitimationsstrategie der Friedensbewegung. Die Frauenfriedensbewegung berief sich in einer Vielzahl an Publikationen auf ihre historischen Vorgänger und Vorkämpfer, siehe: Anne Bieschke, Die unerhörte Friedensbewegung. Frauen, Krieg und Frieden in der Nuklearkrise (1979–1983), Essen 2018, S. 162–178; die Berufung auf Vorbilder des zivilen Ungehorsams, etwa Henry David Thoreau, Mahatma Gandhi und Martin Luther King, waren für die Blockadeaktionen der Friedensbewegung in Orten wie Mutlangen eine zentrale Kommunikationsstrategie, siehe: Richard Rohrmoser, Sicherheitspolitik von unten. Ziviler Ungehorsam gegen Nuklearrüstung in Mutlangen, 1983–1987, Frankfurt a. M. 2021, S. 63; auch die Auseinandersetzung mit der Geschichte des Nationalsozialismus und das „Lernen aus der Vergangenheit“ war eine zentrale historische Legitimitätsressource der Friedensbewegung, siehe: Philipp Gassert, Arbeit am Konsens im Streit um den Frieden. Die Nuklearkrise der 1980er Jahre als Medium gesellschaftlicher Selbstverständigung. Archiv für Sozialgeschichte, 52, S. 491–516, hier S. 509–512.

damals im Säuglings- oder Vorschulalter, hatten sicherlich größtenteils noch nie etwas von den Ostermärschen gehört, von dieser letzten großen Friedenskampagne. Fast alle im Umkreis singen jetzt mit, und die Barden mit ihren Instrumenten haben sichtlich Mühe, ihre Rührung zu verbergen. (S. 7)

Für die beiden Demoteilnehmer schlossen die Ostermarschlieder auf den Straßen Bonns die Lücke zu den Friedensprotesten der 1960er Jahre und schmiedeten eine ältere und jüngere Protestgeneration durch das Singen zu einer neuen Koalition zusammen. Den Ostermarschliedern wurde eine emotionale, positive Kraft der Vereinigung von Menschen zugesprochen, die keiner weiteren rationalen, historischen Begründung bedurfte. Die Lieder sprachen für sich. Der Ausschnitt ist ein Beispiel für die Instrumentalisierung von Nostalgie in der Friedensbewegung.³⁰⁹

Mehrere der Liederbücher gehen jedoch über den Legitimationsrahmen der unmittelbaren Protestvorgänger der Nachkriegszeit hinaus. Sie spannen einen noch längeren Bogen in die Vergangenheit. Das „Antimilitaristische Liederbuch“ (B3) ist ein gutes Beispiel für diese historische Sinnsuche:

Unsere Geschichtsbücher sind voll von Daten unzähliger Kriege, voll von Namen großer Feldherren. Die Sinnlosigkeit dieser Kriege, die unvorstellbare Grausamkeit und Not, die sie für die Menschen mit sich brachten, von alledem ist in den Geschichtsbüchern jedoch nichts zu finden. Ebenso erfahren wir nichts über den Widerstand gegen Krieg und Militär. Dass dieser Widerstand vorhanden war, beweisen die Lieder im ersten Kapitel dieses Buches. Besonders zu Beginn des 18. Jahrhunderts entstanden viele Lieder, die den sinnlosen Dienst in der Armee anklagten. Die meisten Lieder aus dieser Zeit sind im Volk, oft in der Armee selbst entstanden und wurden nur durch mündliche Überlieferung oder durch handgeschriebene Soldatenliederbücher erhalten. Das Singen dieser Lieder war verboten und wurde streng bestraft. (...) Diese Volkslieder sind heute gesungene Geschichte und Dokument des Kampfes für Frieden und Abrüstung. (S. 7)

Neben historischen Volksliedern (etwa „König von Preußen“, „Mein Michel“, „Ich bin Soldat“) setzte das „Antimilitaristische Liederbuch“ die Traditionslinie fort mit Kapiteln zu Liedern von Bertolt Brecht und Kurt Tucholsky, Liedern gegen den Faschismus und Liedern aus der Ostermarschbewegung – es endet mit aktuellen Liedern der 1970er und 80er Jahre. Weitere Liederbücher nehmen Kapiteleinteilungen vor, die eine ähnliche *longue durée* des Friedensliedes evozieren. „Wir wollen Frieden für alle Zeiten“ (B9) enthält ein Kapitel mit „Traditionellen deutschen Antikriegsliedern“, das „Liederbuch der Friedensdienste“ (B6) listete im Kapitel „Freiheits- und Antikriegslieder“ vor allem Lieder des 18. und 19. Jahrhunderts auf. Diese Kapiteleinteilung, die Bezug nimmt auf Musiktraditionen früherer Jahrhunderte, war bereits in Liederbüchern der 1970er Jahre eine gängige

³⁰⁹ Zur Nostalgie als Strategie politischer Kommunikation, siehe auch: Philipp Gassert, Viel Lärm um Nichts? Der NATO-Doppelbeschluss als Katalysator gesellschaftlicher Selbstverständigung in der Bundesrepublik, in: Philipp Gassert, Tim Geiger und Hermann Wentker (Hg.), Zweiter Kalter Krieg und Friedensbewegung. Der NATO-Doppelbeschluss in deutsch-deutscher und internationaler Perspektive, Berlin 2011, S. 175–202, hier S. 183.

Praxis. Sie stellte den Versuch dar, das Genre des Volksliedes, das durch seine Instrumentalisierung im Nationalsozialismus als pervertiert und „verschüttet“ galt, wiederzuentdecken.³¹⁰ Unter dem Begriff des politischen oder linken Liedes machten sich Musiker*innen und Musikforscher*innen wie Walter Moßmann, Peter Schleuning oder Annemarie Stern auf die Suche nach möglichen historischen Vorgängern der sozialen Bewegungen nach 1945 und wurden in einer 500-jährigen Geschichte des Volksliedes fündig, das sie bis zu den Bauernkriegen zurückverfolgten.³¹¹ Das damit generierte Geschichtsbild ist ein teleologisches, es bediente sich – in der Terminologie Hayden Whites – einer „organizistischen“ Erzählstruktur.³¹² An und für sich disparate Phänomene (hier Volkslieder aus fünf Jahrhunderten) wurden zu einer Erzählung des unabgeschlossenen Fortschritts und des „Klassenkampfes“ für Freiheit und Bürgerrechte synthetisiert. Die narrative Strategie der Liederbücher der 1980er Jahre zielte darauf ab, die Proteste gegen die Nachrüstung in eine größere Meta-Erzählung einzuflechten und somit zu legitimieren. In diesem Sinne propagierten die Liederbücher eine zumindest teilweise „erfundene Tradition“, die eine konsensuale und kollektive Identität der Friedensbewegung erzeugen sollte.³¹³

Ob und inwieweit Lieder der Bauernkriege in der Protestpraxis der Friedensbewegung tatsächlich eine Rolle gespielt haben, ist schwer zu belegen. Lediglich die Programme des Festivals von „Künstler für den Frieden“ zeigen, dass dort auch Arbeiterlieder des 19. Jahrhunderts und Protestlieder gegen

³¹⁰ Siehe vergleichend die wissenschaftliche Einordnung in: Cornelia Siebeck, „Grabe, wo du stehst!“ Motive der Neuen Geschichtsbewegung in der Bundesrepublik der 1980er-Jahre, 2019 online, URL: <http://lernen-aus-der-geschichte.de/Lernen-und-Lehren/content/14353> (28.04.2023).

³¹¹ Annemarie Stern argumentierte in der Einleitung von „Lieder gegen den Tritt“: „Die vorliegende Sammlung politischer Lieder aus fünf Jahrhunderten kann nicht annähernd vollständig sein. Sie will aber einen Anfang machen zur weiteren Erforschung dieser Art von Volkspoesie, deren Wahrheit und Klassencharakter nicht nur historischen Wert besitzt, sondern darüber hinaus auch die Arbeit der gegenwärtigen Autoren und Sänger befruchten kann. Und wenn bisher immer wieder die mangelnde Tradition des deutschen politischen Liedes (im Gegensatz zum Beispiel zur französischen Liedentwicklung) beklagt wird, soll das Buch diese Meinung zumindest in Frage stellen.“ aus: Annemarie Stern, Lieder gegen den Tritt. Politische Lieder aus fünf Jahrhunderten, Oberhausen 1974, ohne Seitenangabe; Walter Moßmann und Peter Schleuning schreiben zur Suche nach Vorbildern in der Einleitung von „Alte und neue politische Lieder“: „Die alte Klage, daß in Deutschland populäre und lebendige Lied-Traditionen in besonderem Maße zerstört worden sind, ist berechtigt. Bloß nutzen uns die exotischen Fluchtwege nach Italien, Irland oder Lateinamerika nichts: Wir haben mehr davon, den Vorgang der Zerstörung in Deutschland zu analysieren und die verschütteten fortschrittlichen Traditionen freizuschäufeln.“ aus: Walter Moßmann und Peter Schleuning, Alte und neue politische Lieder, Reinbeck 1978, S. 8.

³¹² Vgl. Irmgard Wagner, Geschichte als Text. Zur Tropologie Hayden Whites, in: Wolfgang Küttler, Jörn Rüsen und Ernst Schulz (Hg.), Geschichtsdiskurs. Grundlagen und Methoden der Historiographiegeschichte, Frankfurt a. M. 1993, S. 212–232; Hayden White, Metahistory. The Historical Imagination in 19th-century Europe, Baltimore 1973.

³¹³ Zum Konzept der „erfundene Tradition“, siehe: Eric Hobsbawm und Terence Ranger, The Invention of Tradition, Cambridge 1992.

den Faschismus der 1930er und 40er Jahre aufgeführt wurden (siehe hierzu das Kapitel 5). Letztlich hatte die Bezugnahme auf mehrere Hundert Jahre alte Volkslieder einen Zweck: Sie diente der doppelten Identitätsstiftung durch Traditionsbildung und Abgrenzung zugleich. „Lieder für den Frieden“ (B4) erklärt in diesem Sinne:

Nicht nur Marschmusik und Soldatenlieder haben eine lange Tradition, auch die Lieder gegen Krieg, Lieder vom Leid der Soldaten und Lieder der Frauen in den Kriegen ebenso wie von gewitzten Wegen, sich den Herren Kriegstreibern, Waffenhändlern und Soldatenjägern zu verweigern.

Die Liederbücher stellen somit den Versuch dar, eine andere Art der Geschichtsbetrachtung zu fördern und in der Vergangenheit nach Inspirationsquellen für die Friedensbewegung zu suchen. Das „Antimilitaristische Liederbuch“ (B3) argumentiert in Bezug auf den historischen Musikfundus:

Einige dieser historischen Lieder haben wir in unser Programm aufgenommen. Sie haben auch heute nichts an Aktualität verloren. Und sie zeigen uns, daß der Kampf für Freiheit und Abrüstung eine lange Tradition hat. Eine demokratische Tradition, auf die wir stolz sein können und die uns Mut macht. Die Beschäftigung mit diesen Liedern hat uns manche historische Zusammenhänge deutlich gemacht und uns auch bei der Verarbeitung aktueller Probleme angeregt und geholfen. (S. 7/8)

Das Liederbuch konstruiert über die Vereinnahmung von älteren Volksliedern eine Traditionslinie zu demokratischen Vorgängern, die als Vorbild für die Gegenwart empfunden werden. Die Friedensliederbücher repräsentieren somit auch die Suche nach positiven Bezugspunkten in der Demokratiegeschichte, an die die Friedensbewegung der 1980er Jahre anknüpfen wollte. Mehr noch, sie sind Ausdruck einer „imagined community“³¹⁴, denn thematisch und inhaltlich gab es kaum Schnittmengen zwischen der Lebensrealität der im 18. Jahrhundert „Oh König von Preußen“ singenden Menschen und den Friedensdemonstrant*innen der 1980er Jahre. Dass die Berufung auf die langen historischen Traditionslinien entkontextualisiert war, reflektierten einige der Liederbücher selbst. In „Lieder für den Frieden“ (B4) gestehen die Autoren ein:

Einige Lieder der Bauernkriege, in denen der Bundschuh gegen Fürstenmacht, Kirchenherrschaft und für die alten Bauern- und Gemeinderechte ansang, waren bei Strafe der Folter verboten. Wer das Lied „O König von Preußen“ laut sang, dem drohte das grausame Speißrutenlaufen. Da ist es schon einfacher, bei der großen Friedensdemonstration in Bonn am 10. 10. 81 zusammen mit 300 000 Menschen laut zu singen: „Alle die gegen Atomwaffen sind, soll’n aufstehn.“

Mit dem Verweis auf die zeitgenössische Protesthymne „Aufstehn“ der Band Bots, die am 10. Oktober 1981 im Bonner Hofgarten die Teilnehmer*innen zum gemeinschaftlichen Singen animierten, markierte das Liederbuch die Ankunft der Popmusik auf den Kundgebungen der

³¹⁴ Zum Konzept der „imagined community“, siehe: Benedict Anderson, Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, London 1983.

Friedensbewegung. Dieser ästhetische und kulturelle Spannungsbogen zwischen alt und neu in der Protestkultur zählt mit zu den prägenden Signa der Nachrüstungsdebatte. Die bewusste Vereinnahmung einer mehrere Jahrhunderte alten Tradition des Volksliedes stellte den Versuch dar, die Friedensbewegung der Gegenwart zu legitimieren, zu stärken und zu einer Gemeinschaft zu formen. Sie ist auch eine indirekte Auseinandersetzung mit der Zeit des Nationalsozialismus als Unterbrechung der Demokratiebestrebungen in der deutschen Geschichte. Zum Teil ist diese Traditionspflege schlüssig, etwa wenn es um die Verbindungslinien zu den Ostermärschen der 1960er Jahre geht. Zum Teil aber stellen die historischen Referenzen eine sozial konstruierte, fast schon ahistorische Suche nach Identität und demokratischen Vorbildern dar. Der Friedensliederkorpus ist somit Ausdruck eines Selbstverständigungsprozesses: Die Protestierenden der 1980er Jahre begründeten ihre Ablehnung der nuklearen Aufrüstung mit einem historisch gewachsenen demokratischen Sendungsbewusstsein und pochten auf das Mitbestimmungsrecht der Bürger*innen in zentralen sicherheits- und bündnispolitischen Fragen.

3.1.5 Übersetzungen und internationale Vernetzung

Eine weitere aufschlussreiche Dimension des Friedensliederkorpus ist die Auswahl internationaler und fremdsprachiger Lieder. Die Lieder wurden teilweise in ihrer Originalsprache, teilweise in deutscher Übersetzung aufgenommen. Dabei handelt es sich sowohl um die Übernahme aus anderen Liederbüchern als auch um eigene Übersetzungen der jeweiligen Autoren. Dies ist ein Indiz dafür, dass die musikalische Protestarbeit der Friedensbewegung auch eine sprachliche und interkulturelle Übersetzungsleistung darstellte. Eine statistische Auswertung nach Häufigkeiten und prozentuaalem Anteil am Gesamtkorpus ist schwieriger, da die Lieder in unterschiedlichen Versionen und Übersetzungen überliefert sind. Dennoch lässt das Ursprungsland bzw. die Sprache einige Rückschlüsse zu. Die Analyse zeigt, dass 102 Lieder von 497 – ziemlich genau 20 % – entweder in einer anderen Sprache oder in Übersetzung einbezogen wurden. Die überwiegende Mehrzahl davon (62) waren Englisch im Original; gefolgt von Niederländisch (10), Französisch (6), Dänisch (5), Italienisch (3), Norwegisch (2), Spanisch (2), Jiddisch (2), Griechisch (1), Türkisch (1) und Japanisch (1).

Die Auswahl der Lieder hatte in der Regel einen thematischen Grund. Eine Vielzahl der englischsprachigen Lieder entstammt der amerikanischen Friedens- und Bürgerrechtsbewegung, wodurch die Friedensbewegung ihre Solidarität mit dem „anderen Amerika“³¹⁵ signalisierte. Dazu zählen Lieder wie „We shall overcome“, „Where have all the flowers gone“, „Blowing in the wind“,

³¹⁵ Marie Höhn und Martin Klimke, *A Breath of Freedom. The Civil Rights Struggle, African American GIs, and Germany*, New York 2010.

„Give peace a chance“, „A hard rain's a-gonna fall“ oder aber traditionelle Gewerkschaftslieder wie „We shall not be moved“. Das „Liederbuch der Friedensdienste“ (B6) hatte ein eigenes Kapitel zu „Gospels und Spirituals“ mit neun englischen Liederbeiträgen. „Wir wollen Frieden für alle Zeiten“ (B9) enthielt Kapitel zu „Friedensliedern in vielen Sprachen“ (15 Lieder) und „Peace-Songs aus England und den USA“ (17 Lieder). Andere Lieder, z. B. mit Ursprung in Großbritannien, drückten die Verbundenheit mit internationalen Protestorten aus, etwa das Lied „The march to Aldermaston“.

Die Liederbücher boten ihren Leser*innen Erklärungen für die jeweilige Auswahl an. Für die internationalen Lieder bedeutete dies, dass die Liederbücher eine interkulturelle Vermittlungsfunktion bekamen. Das Lied „Bella Ciao“ ist ein italienisches Partisanenlied aus dem Zweiten Weltkrieg.³¹⁶ Das „Antifaschistische Liederbuch“ (B3) vermerkte dazu: „Bella Ciao gehört zu den auch international bekanntesten Liedern der Antifaschisten. In Italien besitzt es eine Popularität, die eigentlich von keinem anderen Lied übertroffen wird.“ (S. 72) Das spanische Lied „El Pueblo Unido“ ist ein bekanntes chilenisches Protestlied des *Nueva Canción*, das nach 1973 in ganz Lateinamerika als eine Hymne der Widerstandsbewegungen gegen die Militärdiktaturen gesungen wurde.³¹⁷ Auch in Deutschland war es durch Solidaritätsgruppen bekannt gemacht worden und wurde unter anderem Anfang September 1983 auf dem Festival von „Künstler für den Frieden“ in Hamburg von einem Chor gesungen.³¹⁸ Im „Liederbuch der Friedensdienste“ (B6) ist es in einer deutschen Übersetzung (Autor unbekannt) dokumentiert.

Bekanntere Lieder wie etwa der Chanson „Le Déserteur“ von Boris Vian (1954), der als Protest gegen den Algerienkrieg entstand, existieren in unterschiedlichen Übersetzungen.³¹⁹ Eine erste Übersetzung erfolgte durch Gerd Semmer Anfang der 1960er Jahre und wurde in den „Liedern gegen die Bombe“ dem deutschen Publikum vorgestellt. Diese Version wird zum Beispiel im „Liederbuch der Friedensdienste“ (B6) zitiert (Eintrag Nummer 69). „Wir wollen Frieden für alle Zeiten“ (B9) zitiert eine deutsche Nachdichtung von M. Colpert (Entstehungsjahr und Details zum Autor unbekannt), während „Lieder gegen den Krieg – Künstler für den Frieden“ (B11) sich einer Nachdichtung von Wolf Biermann aus den späten 1970er Jahren bediente. „Le Déserteur“

³¹⁶ Altes Partisanenlied ist Sommerhit 2018 – was steckt hinter „Bella Ciao“?, SWR2 16.2.2021, URL: <https://www.swr.de/swr2/musik-jazz-und-pop/altes-partisanenlied-ist-sommerhit-2018-was-steckt-hinter-bella-ciao-100.html> (28.04.2023).

³¹⁷ Reiner Wandler und Kay Meiners, Das Lied des linken Chile: El pueblo unido, in: Magazin Mitbestimmung 11/2016, URL: <https://www.boeckler.de/de/magazin-mitbestimmung-2744-das-lied-des-linken-chile-el-pueblo-unido-5941.htm> (28.04.2023).

³¹⁸ Sag Nein! Künstler für den Frieden, Reg. Stefan Aust, BRD 1983. Siehe Ausschnitt ab 00:43:06.

³¹⁹ Maude Williams, Das Protestlied „Le déserteur“ von Boris Vian. Wahrnehmung und Aneignung in Frankreich und in der Bundesrepublik Deutschland der 1960er Jahre, Archiv für Textmusikforschung 5.1 (2020), S. 1-15. URL: https://51.81.109.200/~atemjournal/index.php/ATeM/article/view/2020_1.05 (28.04.2023).

verdeutlicht die Produktivität kultureller Aneignungs- und Übersetzungsprozesse in Protestbewegungen. Die Liederbücher reflektieren mit der Auswahl internationaler Lieder die Solidarität der Friedensbewegung mit anderen Bewegungen und zeigen, dass der Protest der Friedensbewegung sich nicht allein gegen die Stationierung neuer Mittelstreckenraketen in Europa richtete, sondern einen breiteren internationalen Ansatz für Demokratie und Menschenrechte verfolgte. Die Friedensbewegung war in ihrem Anspruch, Handeln und ihrer Sicht auf die Welt international vernetzt, was sich auch in ihrem Liederkanon widerspiegelt.

Das Liederbuch „Fred’s Song“ (Deutsch: Lied des Friedens) des Frauenfriedensmarsches von Kopenhagen nach Paris (B2) zählt mit zu den interessantesten Quellen für die internationale Dimension des Friedenskanons. Es dokumentiert nicht nur Liedbeispiele aus allen durchlaufenen Ländern, sondern ist selbst das Ergebnis des Marsches von Dänemark über Deutschland, die Niederlande nach Frankreich. Das Liederbuch war beim Abmarsch in Kopenhagen noch nicht fertig vorhanden, sondern wuchs unterwegs und wurde aus Beiträgen der Teilnehmer*innen zusammengestellt.³²⁰ Es ist somit Resultat und Ausdruck eines internationalen Editionsprojektes auf der Straße. Die Gruppenzusammensetzung variierte während des Marsches – nur ein Teil der Marschierenden (hauptsächlich Frauen, aber auch einige Männer) absolvierte die gesamte Strecke, die meisten stießen nur für einen Abschnitt oder einige Tage dazu. Deshalb versammelt das Liederbuch eine Vielzahl an Co-Autoren*innen und Einflüssen.

Das Inhaltsverzeichnis – es befindet sich auf Seite 60 in der Mitte des Buches – zeigt folgende Aufteilung: Englische und amerikanische Antikriegslieder; Skandinavische Friedenslieder; Friedenslieder aus der Bundesrepublik und DDR; Kinderlieder und Texte; Songs aus den Nederland (sic); Ein Friedenslied, geschrieben von Kolleginnen und Kollegen aus Chile; Frankreich. Der Prozess der Auswahl und Kanonisierung ist sowohl thematisch bedingt, nämlich durch die internationale Solidarität mit Chile, den USA und England, als auch geografisch, durch die musikalische Repräsentation der durchlaufenen Länder. Mehr als die anderen Liederbücher der Zeit versammelte „Fred’s Song“ nicht nur Klassiker, sondern auch selbst komponierte Lieder in unterschiedlichen Sprachen. Während fremdsprachige Beiträge in anderen Liederbüchern dem Zweck dienten, die Friedensbewegung in einer – teils imaginierten – internationalen Solidargemeinschaft zu verorten, war das Liederbuch des Frauenfriedensmarsches ein interkulturelles Austauschprojekt par excellence. Die internationale Vernetzung existierte hier nicht nur auf dem Papier, sondern war

³²⁰ Interview mit Ellen Diederich (Frauenfriedensmarsch Kopenhagen-Paris 1981), 20.10.2014 telefonisch.

gelebte und erlebte Realität des gemeinsamen Marschierens, Singens, Komponierens und Editierens eines Liederbuches.³²¹

3.1.6 Umdichtungen und Aneignungen

Ein weiteres zentrales Merkmal des Friedensliederkorpus ist die Aneignung, Übernahme und Weiterverarbeitung von Liedern. Während viele im Original abgedruckt wurden, finden sich auch zahlreiche Beispiele umgedichteter Texte oder aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelösten und mit neuen Texten versehenen Melodien. Fünf unterschiedliche Beispiele verdeutlichen die Funktion und Absicht dieser Änderungen.

Aktualisierung: *Erstens* wurden historische Lieder leicht abgeändert, indem Teile des Textes an die Situation des Protestes angepasst und in die Gegenwart übertragen wurden. Eines der bekanntesten Beispiele ist „Down by the Riverside“, das in der Hälfte der 12 Liederbücher zitiert wird. Die Ursprünge des traditionellen US-amerikanischen Gospels gehen auf den amerikanischen Bürgerkrieg zurück. Das Lied brachte die Hoffnung der versklavten afro-amerikanischen Bevölkerung auf Freiheit zum Ausdruck. Aufgrund des Refrains „I ain’t go study war no more“ wurde das Lied Anfang des 20. Jahrhunderts als pazifistisches Lied wiederentdeckt und vielfach gecovert, unter anderem auch von Pete Seeger.³²² Eine abgewandelte Version wurde in der britischen „Campaign for Disarmament“ (CND) in den späten 1950er Jahren entwickelt.

I’m gonna talk with my brethren
down by the riverside

I’m gonna bury that atom bomb
down by the riverside

I’m gonna shout out that call of peace
down by the riverside.

Seine Popularität in der Friedensbewegung der 1980er Jahre verdankt das Lied der Tatsache, dass Harry Belafonte eine auf die Nachrüstungsdebatte angepasste und aktualisierte Fassung am 10. Oktober 1981 auf der Kundgebung im Bonner Hofgarten sang.

³²¹ Der Frauenfriedensmarsch wurde von mehreren Fernsehberichten dokumentiert, siehe den Eintrag 49 zu „Frauen für den Frieden. Friedensmarsch 1981“ und „1122 Kilometer für den Frieden“, in: Verein für Friedenspädagogik e. V. (Hg.), Literatur-Übersicht Tonbildserien, Diareihen, Videofilme zur Friedenserziehung, Tübingen 1981; der folgende Dokumentarfilm enthält Ausschnitte des Frauenfriedensmarsch 1981: Fasia, von trutzigen Frauen und einer Troubadora, Reg. Rea Karen, BRD 1987.

³²² Holger Terp, Aint gonna study war no more. in: The Danish Peace Academy, URL: <http://www.fredsakademiet.dk/library/riverside.pdf> (28.04.2023).

I'm gonna tell Mr. Reagan
lay down your neutron bomb

Oh, yes the whole world will live in peace
take all the missiles down

All nations will sing one song
Down by the riverside

Zwei der untersuchten Liederbücher (B2, B6) zitieren die ursprüngliche Version, die anderen dokumentieren sowohl die Fassung der CND und von Harry Belafonte (B1, B4, B9, B12). „Down by the Riverside“ ist ein Beispiel für ein Lied, das aufgrund seiner eingängigen Gospelmelodie und historischen Aufladung als Freiheitslied von Protestbewegungen der Nachkriegszeit wieder aufgegriffen wurde und mit aktualisierten Texten an den jeweiligen zeitgenössischen Kontext angepasst werden konnte.

Neuinterpretation: Ein *zweites* Beispiel für die Aneignung eines klassischen Liedes ist das „Bürgerlied“. Es wird dreimal im Liedkorpus zitiert. Das Lied eines unbekanntes Verfassers wird auf das Jahr 1845 datiert. Als politisches Volkslied des Vormärzes spricht es sich für bürgerliche Rechte und Freiheiten in der Verfassung aus. Das Lied bedient sich der Melodie eines älteren Liedes des frühen 18. Jahrhunderts, des affirmativen Soldatenliedes „Prinz Eugen, der edle Ritter“. Insofern arbeitet das „Bürgerlied“ bereits mit Kulturtechniken der Aneignung und Umformung von Musiktraditionen. Als Demokratie einforderndes Protestlied der Revolution von 1848 wurde es in der Friedensbewegung der 1980er Jahre als Vorlage und Vorbild erneut rezipiert. Im „Liederbuch der Friedendienste“ (B6) heißt es dazu im Begleittext: „Das Lied lässt sich leicht in die heutige Situation übertragen – durch kleine Veränderungen“. In der Tat war das Lied Inspiration für „Das neue Bürgerlied“ (B12), das 1981 von Manfred Jaspers komponiert wurde.

Aber ob wir Bomben wollen,
die den Menschen töten sollen,
tausendfach und fast im Nu,
oder uns dagegen wehren
und für Frieden Hoffnung nähren,
das tut, das tut was dazu

Drum ihr Schwestern, drum ihr Brüder,
alle einer Menschheit Glieder
was auch jeder von uns tu
läßt uns leben ohne Waffen
läßt uns neuen Frieden schaffen
tun wir, tun wir was dazu!

Während die erste hier zitierte Strophe eine komplette Neudichtung ist, ist die zweite eine Modifizierung des Originaltextes – das einleitende „Drum ihr Schwestern, drum ihr Brüder“ wurde z. B. übernommen.

Umdeutung: Ein *drittes* Beispiel mit fünf Erwähnungen im Liederkorpus bediente sich einer historisch belasteten Vorlage. „Lili Marleen“ war ein international bekanntes Soldatenlied, das 1939 durch Lale Andersen in der Fassung von Norbert Schultze veröffentlicht wurde und zu einem der populärsten Militärschlager des Zweiten Weltkrieges wurde.³²³ Das melancholische Abschiedslied verarbeitet die Erinnerungen eines namenlosen Soldaten an die titelgebende Frau, jene Lili Marleen. Die erste Strophe lautet im Original.

Vor der Kaserne, vor dem großen Tor,
Stand eine Laterne und steht sie noch davor.
So wollen wir uns wieder sehn,
Bei der Laterne wollen wir stehn,
Wie einst Lilli Marleen,
Wie einst Lilli Marleen.

Das Lied wurde von der Friedensbewegung der Nachkriegszeit als Verharmlosung des Militarismus und des Faschismus betrachtet. In Reaktion darauf wurde das Lied bei Beibehaltung der bekannten Melodie mit neuen Texten umgedichtet. Eine frühe kritische Umwandlung stammt aus der Ostermarschbewegung und wird in „Friedenslieder“ (B8) zitiert. Eine weitere Fassung unter dem Titel „In der Kaserne“ der „Gruppe Tübinger Musik“ (Jahr unbekannt, vermutlich späte 1970er Jahre) wird in vier Liederbüchern (B3, B4, B6, B12) wiedergegeben. Diese Fassung behält die Melodie bei, verlagert aber die Perspektive des Originals.

In der Kaserne, hinterm großen Tor
wachen die Raketen, wir schlafen all´ davor

Refrain:
Wollen wir uns in Frieden seh´n
dann müssen die Raketen geh´n
auf Nimmerwiederseh´n, auf Nimmerwiederseh´n

„In der Kaserne“ bedient sich einer Umkehrstrategie, die den Fokus auf die Raketen *in* der Kaserne richtet, während das lyrische Wir *vor* der Kaserne blockiert und protestiert, um die Raketen auf „Nimmerwiederseh´n“ zu verabschieden. Das Lied ist somit eine Aneignung und Umdeutung des verharmlosenden Schlagers „Lili Marleen“, was in sich als ein kompositorischer Akt des Protestes interpretiert werden kann.

Humor: Eine eher komische Umdichtung ist *viertens* für das Lied „Give Peace a Chance“ von John Lennon und Yoko Ono belegt. Das Lied, das während eines legendären „bed-ins“ des Künstlerpaares im Queen Elizabeth Hotel in Montreal am 1. Juni 1969 aufgenommen wurde, zählt zu einer der

³²³ Katja Protte, Mythos „Lili Marleen“ – Ein Lied im Zeitalter der Weltkriege, in: Militärgeschichtliche Zeitschrift, Jg. 63 (2004), Heft 2, S. 355–400; Christian Peters, Lili Marleen. Ein Schlager macht Geschichte, Aust.-Kat. Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2001.

bekanntesten internationalen Friedenshymnen.³²⁴ Im hier untersuchten Liederkorpus kommt es zweimal vor, einmal in der Originalfassung (in B9) und einmal in einer Neuinterpretation (in B12). Laut der beigefügten Erklärung stammt die veränderte Fassung von der Wulfener Gruppe *FDGO* (FDGO ist die Abkürzung von freiheitlich demokratischer Grundordnung) und wurde bei Beibehaltung der bekannten Melodie auf das Thema der Nachrüstungsdebatte umgedichtet.

Everybody's talking 'bout
Haig and Reagan, Apel, Schmidt, Hamburg, Harrisburg
Coca-Cola, Peanut-king.

Everybody's talking 'bout
Vietnam, Chile, Kuba, Nicaragua and El Salvador

Nobody's talking 'bout
Björn and Franz, Michelle und Ulli, Vladimir, Felicitas, Esther, Nazim, Achmed

Nobody's talking 'bout
Wolfgang Kollecker, Uli Hengemühle, Heinzbert Peeters usw.

Die Umdichtung referiert in den ersten beiden Strophen auf Politiker und internationale Konfliktherde der frühen 1980er Jahre. Gleichzeitig wurde das Lied mit der Zeile „Nobody's talking 'bout“ modifiziert, die sich in wohl satirischer Absicht auf unbekannte Menschen (vermutlich Bandkollegen oder Freunde) bezieht und somit das berühmte Original persifliert. Die Fassung von *FDGO* ist ein Beispiel für die kreative und spaßige Umdichtung eines bekannten Pop-Liedes, das von einer deutschen Amateur-Band mit eigenen Texten modifiziert wurde. Zu dieser Liedpraxis wurde im Liederbuch „Laßt uns Frieden schaffen ohne Waffen“ (B12) bewusst aufgerufen: „alle können den Text weiter ändern, so wie es für sie gerade passt ...“ (S. 17).

Spott: Ein abschließendes *fünftes* Beispiel verweist auf den Sinn für Humor der Friedensbewegung und die Wertschätzung bekannter Melodien für kreative Eigenkompositionen. Das Liederheft des Frauenfriedensmarsches (B2) dokumentiert eine Protestversion des Kinderkanons „Bruder Jakob“, das seinerseits auf einem französischen Kinderlied des 18. Jahrhunderts (Frère Jacques) beruht.³²⁵

Die Fassung der Friedensbewegung lautet.

Meister Apel, Meister Apel
Schläfst du noch? Schläfst du noch?
Hörst du nicht die Leute?
Hörst du nicht die Leute?
„ABRÜSTUNG!“
„ABRÜSTUNG!“

³²⁴ Wicke, Rock und Pop, S. 39f.

³²⁵ Robert Cummings, Frère Jacques (Are You Sleeping), traditional children's song (a.k.a. Bruder Jakob), URL: <https://www.allmusic.com/composition/mc0002381855> (28.04.2023).

Als Spottlied auf den SPD-Politiker Hans Apel, von 1978 bis 1982 Bundesminister der Verteidigung, war es auf vielen Veranstaltungen der Friedensbewegung zu hören und wurde immer wieder und spontan umgedichtet. „Laßt uns Frieden schaffen ohne Waffen“ (B12) kommentiert „Meister Apel“ dementsprechend: „Auf diese Melodie kann man immer wieder neue schöne aktuelle Verse finden!“ (S. 6)

Abschließend betrachtet wird deutlich, dass sich der Liederkanon der Friedensbewegung durch einen hohen Grad der Intertextualität auszeichnete. Die Friedensbewegung konstruierte somit ihre Identität und Gruppenzugehörigkeit in einem größeren historischen, vergleichenden und internationalen Protestkontext. Die Friedensbewegung arbeitete an ihrem eigenen „Mythos“³²⁶ und erzeugte musikalische Erinnerungsorte. Neben Originalen und Klassikern der Protestgeschichte umfasst der Kanon zahlreiche Eigenkompositionen und Umdichtungen. Er ist Ausdruck eines kreativen Aneignungsprozesses und einer Übersetzungsleistung der Friedensbewegung.

3.2 Musikalische Protestpraktiken: Warum singt die Friedensbewegung?

Neben den Auftritten bekannter Musiker*innen auf den Großveranstaltungen der Friedensbewegung und bei den Konzerten von „Künstler für den Frieden“ zeichnete sich die Musikkultur der Friedensbewegung durch eine Vielzahl kreativer Praktiken an der Basis aus, sodass Musik nicht nur begleitende Unterhaltung, sondern aktives Protestmedium war. Im Folgenden werden fünf unterschiedliche musikalische Praktiken und ihre Motive analysiert. Während es bei der ersten Kategorie um das Selbermachen als Form des Protestes geht, analysieren die weiteren vier raumbezogenen Ansätze die Funktion und Wirkung von Musik an verschiedenen Orten der Proteste.³²⁷

³²⁶ Hans Blumenfeld, Arbeit am Mythos, Frankfurt am Main 1979.

³²⁷ Zum Potenzial raumanalytischer Zugänge in der Protestforschung, siehe: Suanne Schregel, Der Atomkrieg vor der Wohnungstür. Eine Politikgeschichte der neuen Friedensbewegung in der Bundesrepublik, 1970–1985, Frankfurt/New York 2011; dies., Die Orte der Friedensbewegung, in: Christoph Becker-Schaum u. a. (Hg.), „Entrüstet Euch!“, S. 169–183; dies. und Sebastian Haumann, Andere Räume, andere Städte, und die Transformation der Gesellschaft. Hausbesetzungen und Atomwaffenfreie Zonen als alternative Raumpraktiken, in: Hanno Balz/Jan-Henrik Friedrichs (Hg.), „All we ever wanted ...“ Eine Kulturgeschichte europäischer Protestbewegungen der 1980er Jahre, Berlin 2012, S. 53–72; dies., Raum-Macht-Beziehungen und wie man sie erforschen kann, in: Henning Füller/Boris Michel (Hg.), Die Ordnung der Räume. Geographische Forschung im Anschluss an Michel Foucault, Münster 2012, S. 263–273; zum Konzept von Protesträumen und ihrer Aneignung, siehe auch: Sandra Kraft, Vom Hörsaal auf die Anklagebank. Die 68er und das Establishment in Deutschland und den USA, Frankfurt/New York 2010.

3.2.1 Selbst singen, musizieren und komponieren

Zahlreiche Publikationen von Organisationen, die der Friedensbewegung zugerechnet werden können, betonen die Rolle von Musik an der Basis der Proteste. Musik wurde etwa in den von „Aktion Sühnezeichen Friedensdienste“ veröffentlichten Aktionshandbüchern als eine von mehreren kulturellen Protestformen hervorgehoben. Das Handbuch von 1980 empfiehlt Liederabende mit Amateur- und Profi-Musikern als Aktionsmöglichkeit und nennt das „Liederbuch der Friedensdienste“ (B6) als Fundus für passende Lieder.³²⁸ Das zweite Aktionshandbuch (erschien in 1. Auflage im Juni 1981 vor der Demonstration am 10.10.1981 in Bonn) empfiehlt kulturelle Protestformen, um Menschen zu mobilisieren (Kapitelüberschrift: „Wie spricht man Menschen an?“), um die „Schwellenangst“ vor der Thematik zu überwinden und um eine Sprache (Lieder, Sketche, Rollenspiele) zu wählen, die von den Menschen unmittelbar verstanden werden könne.³²⁹ Das Aktionshandbuch schlägt zum Beispiel einen Liederabend als Protestform vor.

Es gibt unzählige Friedenslieder. Eine ganze Reihe von ihnen finden sich im „Liederbuch der Friedensdienste“ (...). Es kann sich eine Song-Gruppe bilden, die sie einübt und an einem Abend vorträgt. Gut ist es, die Besucher zum Mitsingen zu ermutigen. Das gelingt am ehesten, wenn Liederzettel verteilt werden. Rock-Gruppen, Liedermacher, Amateure, Profis können natürlich engagiert werden. Das hängt meistens vom Geldbeutel der Veranstalter ab. Auch wenn sie kostenlos auftreten wollen, entstehen dabei bei Gruppen oft durch Fahrtkosten nicht kleine Summen. Auf jeden Fall sollte vermieden werden, reine Konsumveranstaltungen durchzuführen.³³⁰

Das Handbuch gibt einen Einblick in die intendierte musikalische Praxis und die Verwendung von Liederbüchern und -zetteln. Es offenbart Skepsis gegenüber kommerziellen Musikveranstaltungen und eine Vorliebe für eine Protestkultur des Selbermachens und der Einladung zum Mitsingen. Dadurch erzeugte die Friedensbewegung Differenz und arbeitete an ihrer eigenen Identität.³³¹ Das Aktionshandbuch wurde 1982 erneut aufgelegt. Der Teil zu den Aktionsmöglichkeiten wurde mit nur geringfügigen Änderungen übernommen.³³² Die Fassung von 1981 wurde über 50.000 Mal verkauft,

³²⁸ Aktion Sühnezeichen Friedensdienste (Hg.), Aktionshandbuch Frieden schaffen ohne Waffen, Berlin 1980, S. 106f.

³²⁹ Aktion Sühnezeichen Friedensdienste (Hg.), Aktionshandbuch Frieden schaffen ohne Waffen, Bornheim-Merten 1981, S. 150–153.

³³⁰ Ebd., S. 163.

³³¹ Zur Praktik des Selbermachens als Medium der Differenz, siehe: Kreis, Selbermachen, S. 9–23.

³³² Aktion Sühnezeichen Friedensdienste (Hg.), Keine neuen Atomwaffen in der Bundesrepublik. Aktionshandbuch 3 zur bundesweiten Friedenswoche Frieden schaffen ohne Waffen, Bornheim 1982.

die erste Auflage 1982 umfasste 20.000 Exemplare, was für eine weite Verbreitung in Kreisen der Friedensbewegung spricht.³³³

Aktionshandbücher erlebten im Zuge der Nachrüstungsdebatte eine steigende Popularität. 1983 erschien im Rowohlt Taschenbuchverlag „Das Aktionsbuch. Für Frieden – gegen Raketen“ mit einem „ABC der Aktionsformen“. Der Eintrag „Lied“ reflektiert die Rolle von Musik in der Friedensbewegung, bezieht sich unter anderem auf den Auftritt der *Bots* am 10.10.1981 in Bonn und resümiert:

*Zu den wenigen Gemeinsamkeiten, die Friedensbewegung und Bundeswehr wenigstens auf formaler Ebene verbinden, gehört die Vorliebe fürs Liedersingen. Gesungen wird auf beiden Seiten nicht nur aus lauter Freude, sondern um sich Mut zu machen – das hat unter Soldaten eine uralte Tradition – und um Stärke und Zuversicht zu signalisieren. Allerdings unterscheidet sich das gesungene Liedgut nicht unerheblich. Gesungen wird zu allen Gelegenheiten. (...) Es existiert kein abgeschlossener Friedensliederkatalog, denn ständig werden neue Stücke geschrieben, alte umgedichtet oder mit neuen Melodien versehen.*³³⁴

Der Eintrag verweist auf die Musikkultur der Friedensbewegung, die sich nicht nur auf tradiertes Liedgut bezog, sondern als kreativer Aneignungs- und Produktionsprozess zu verstehen ist. Musik kann in diesem Kontext als „Praktik der Selbsterstellung“³³⁵ verstanden werden, worüber die Friedensbewegung sich Mut und Zuversicht generieren wollte. Gleichzeitig distanzierte sie sich von ähnlichen Praktiken im Militär und proklamierte Musik als Medium des friedlichen Protests. Das Aktionsbuch verweist auf mehrere der hier analysierten Liederbücher (B4, B6, B8, B9) und druckt einige der populären Liedtexte der Friedensbewegung ab, darunter die von *Bots* – „Sieben Tage Lang“, „Das weiche Wasser“, „Unser Marsch ist eine gute Sache“; „Weltuntergangsblues“; „Lilli Marleen“; Wolf Biermann – „Soldat, Soldat“; „Luftschutz-Lied“; Adamek – „Wo soll ich mich hinwenden“; Gerd Semmer – „Wir woll’n was dazu sagen“.

Die Friedensbewegung legte auch Wert darauf, ihren Unterstützer*innen beizubringen, selbst Lieder zu komponieren. Seit Mitte der 1970er Jahre hatten „Aktion Sühnezeichen Friedensdienste“ ein jährliches „Festival der Friedensdienste“ veranstaltet. Mit anfangs wenigen Hundert

³³³ Auflagenübersicht August 1975 – Juni 1988 des Lamuv Verlags, Privatarhiv René Böll, Köln; Auflagenentwicklung des Aktionshandbuchs von 1981: Auflagenentwicklung: 1. A. 6/81 10150; 2. A. 8/81 7540; 3. A. 9/81 15100; 4. A 10/81 10400; 5. A 12/81 7560; Aktion Sühnezeichen/Friedensdienste und die Aktionsgemeinschaft Dienst für den Frieden gaben im Jugenddienst Verlag ein weiteres „Handbuch der Friedensarbeit“ heraus (Wuppertal 1982). Für die Reaktion war Karl-Klaus Rabe zuständig, der später zu Lamuv wechselte.

³³⁴ Werner Heinze, Henning Schierholz und Kurt Weichler, Das Aktionsbuch. Für Frieden – gegen Raketen, Reinbek 1983, S. 75f.

³³⁵ Sven Reichardt, Authentizität und Gemeinschaft. Linksalternatives Leben in den siebziger und frühen achtziger Jahren, Berlin 2014, S. 57–71; siehe auch: Michel Foucault, Technologien des Selbst, in: Luther H. Martin, Huck Gutman und Patrick H. Hutton (Hg.), Technologien des Selbst, Frankfurt a. M. 1993, S. 24–62.

Teilnehmer*innen entwickelte sich das Festival zu einem Fixpunkt und Impulsgeber des christlichen Spektrums der Friedensbewegung. Anfang der 1980er Jahre zog es jedes Jahr mehr als 3.000 Teilnehmer ins niedersächsische Beienrode, 30 km östlich von Braunschweig.³³⁶ Fester Bestandteil waren Friedenslieder-Workshops. Zu den Workshop-Leitern zählte unter anderem Gabi Scherle, die auch am 10. Oktober 1981 im Bonner Hofgarten auftrat. Die Ankündigung für den Workshop von 1980 erklärt das Programm und die Zielsetzung.

Warum sollen wir es eigentlich den Profis überlassen textlich und musikalisch den Nagel auf den Kopf zu treffen? (...) Wir wollen nicht den „Gurus“ an den Lippen kleben, sondern unsere eigenen Ausdrucksmöglichkeiten (wieder)entdecken. Dabei werden wir uns bemühen, eine vertrauensvolle und ermutigende Atmosphäre herzustellen. Beispiele haben wir im Gepäck – Ihr vielleicht auch – aber „Strickmuster“ wollen wir nicht an die Frau oder den Mann bringen. Wir freuen uns auf kühle Köpfe, heiße Herzen, möglichst verschiedene Musikinstrumente und auf Leute, denen trotz „Angst im Genick“ und „Wut im Bauch“ vielleicht noch der „Schalk im Nacken“ sitzt, wobei wir nicht bezweifeln, daß andere Koalitionen auch zum aufrechten Gang beitragen.³³⁷

Die Veranstalter*innen des Workshops plädierten für eine Kultur und Praktik des Selbermachens und deklarierten das Komponieren von Friedensliedern zur Form der Auseinandersetzung mit der Bedrohung des Friedens durch die geplante nukleare Aufrüstung in Europa. Als Vorbilder wurden die amerikanische Folk-Musik und die Musik der Liedermacher*innen der 1960er Jahre genannt. Der Workshop distanzierte sich dabei von zeitgenössischer Popkultur und kritisierte ausdrücklich die „Kriegsverherrlichung“ in der Rockmusik. Als „Negativbeispiele“ wurden David Bowie und die Band KISS zitiert.³³⁸ Weiterhin vermittelten die Workshops eine konsumkritische Haltung.

Ein demokratische Kultur entwickeln, nicht auf die Schöpfung der Medienkonzerne, sondern auf unsere eigene schöpferische Kraft vertrauen. Deswegen machen wir auch unsere Friedenslieder selber! Falls vorhanden, sollten Musikinstrumente mitgebracht werden.³³⁹

Selbermachen kann in diesem Zusammenhang als eine Praktik verstanden werden, die über Produktionsentscheidungen und die Ablehnung von Konsum einer kulturindustriell produzierten und massenmedial verbreiteten Populärkultur Differenz erzeugte. Die Forderung nach und Herstellung von selbstkomponierten Protestliedern bedeutete eine Form der Selbstvergewisserung. Sie trug dazu bei, die Friedensbewegung als außerparlamentarische Opposition mit alternativen Lebensentwürfen zu definieren und positionieren.³⁴⁰

³³⁶ Geschichte des Festivals der Friedensdienste, in: EZA 97 / 850.

³³⁷ Lieder und Gedichteworkshop 1980, in: EZA 97 / 851.

³³⁸ AG Kriegsverherrlichung in der Rockmusik, in: EZA 97 / 850.

³³⁹ Programm 8. Festival 1981, in: EZA 97 / 853.

³⁴⁰ Zur Ablehnung von kommerzieller Populärmusik als Strategie der Herstellung alternativer Lebensentwürfe, siehe auch: Rebecca Menzel, Pop-Politisierung. Folk und Protestsong als Herausforderung konkurrierender Pop-Systeme, in: Popgeschichte, Band 2, S. 247–266.

Die im Pläne Verlag veröffentlichte „Eiserne Lerche. Hefte für demokratische Musikkultur“ förderte gezielt die Kulturpraxis des Selbermachens. Zwischen 1977 und 1979 veröffentlichte der Musiker Bernhard Lassahn eine Serie mit dem Titel „Texter-Workshop“ und gab „praktische Hinweise für Liedermacher, Songgruppen und Gelegenheitsdichter.“³⁴¹ Der Texter-Workshop wurde ab 1981 fortgesetzt und widmete sich (mit Jörg Iwer als Autor) auch musikalischen Aspekten wie Metrum, Rhythmus und Harmonielehre.³⁴² Artikel mit Titel wie „Die Kadenzharmonik oder wie der Dominante manchmal der Sozialismus folgt“ gaben – wohlgermerkt mit einer Prise Ironie und Humor – Anleitungen, wie beim Texten und Komponieren Form und Inhalt in Einklang gebracht werden konnten. So sollte ein harmonisches Spannungsverhältnis erzeugt werden, das der inhaltlichen Aussage des Liedes entsprach: „Sozialismus als Einlösung einer Erwartung, als Lösung eines Widerspruches“.³⁴³

Die „Eiserne Lerche“ förderte eine sozialistisch orientierte Laienmusiker- und Chorkultur, indem sie zu Texter-Wettbewerben aufrief und Lesereinsendungen von eigenständig komponierten Liedern ein Forum anbot. Als Beispiel kann ein Leserbrief vom „Internationalen Friedenschor Krefeld“ von 1984 herangezogen werden.

Liebe Lerche! Hier schicken wir Euch unser erstes selbstgemachtes Lied. Die Melodie haben wir kennengelernt, als wir uns eine Woche lang an einer von der Organisation „Dänemark gegen den Krieg“ veranstalteten Demonstrationsreise von 400 Fahrradfahrern durch 10 dänische Städte beteiligten. Beim Singen in der Fußgängerzone von Odense kam dann der Gedanke: „Was geht eigentlich in den Köpfen der Zuhörer/Zuschauer vor? Daraus entstand dieses Lied, das wir Anfang Dezember beim Duisburger Festival „Musik von unten / Kleiner Mann, was tun?“ uraufführen wollen.“³⁴⁴

Der anekdotische Leserbrief und die Einsendung des Liedes mit dem Titel „Kampf um den Frieden“, der neben dem Leserbrief abgedruckt wurde, bringen eine Form der Musikproduktion „von unten“ bzw. von der Straße zum Ausdruck, die die „Eiserne Lerche“ gezielt fördern wollte. Während die Autor*innen und Herausgeber*innen neueren elektronisch unterstützten Musikformen wie der Rock-Musik skeptisch gegenüberstanden, propagierten sie die Kultur der Liedermacher*innen und des politischen Liedes. Insbesondere das eigenständige Texten und Komponieren von Laien wurde als Beitrag zur Schaffung einer „demokratischen Kultur“ verstanden.³⁴⁵ Selbermachen wurde in der Friedensbewegung zu einem Distinktionsmerkmal und in gewisser Weise zu einem „Güte-Siegel“ für eine Friedenskultur stilisiert, die sich in Opposition zu denjenigen politischen Organisationen und

³⁴¹ Eiserne Lerche, Heft 3/1977, S. 23–25; Heft 4/77, S. 14–17; Heft 1/78, S. 23–25; Heft 2/78, S. 22–23; Heft 1/79, S. 22–23; 2/79, S. 18–19; Heft 3/79, S. 25–27.

³⁴² Eiserne Lerche, Heft 1/81, S. 14–15; 2/81, S. 13–16.

³⁴³ Eiserne Lerche, Heft 3/81, S. 12–13.

³⁴⁴ Eiserne Lerche Materialien, Heft Februar 1984, S. 18–19.

³⁴⁵ Interview mit Olaf Cless, von 1977 bis 1989 Redakteur der Eisernen Lerche, 6. April 2014.

Bürger*innen sah, die die nukleare Aufrüstung der NATO-Streitkräfte als politisch notwendig oder militärisch sinnvoll betrachteten.

3.2.2 Im Bus zur Demo

Die Bonner Großkundgebungen führten auf den Höhepunkten der Nachrüstungsdebatte mehrere Hunderttausend Teilnehmer*innen in die Bundeshauptstadt. Viele der Demonstrant*innen, die aus ganz Westdeutschland und auch international anreisten, investierten für einige Stunden des Protestierens in Bonn viel Zeit in die An- und Heimfahrt. Je nach Distanz kann davon ausgegangen werden, dass sie mehr Zeit in Bus, Bahn oder Auto als auf der Hofgartenwiese oder der Rheinaue verbrachten. Die Fahrt zur Demo war Teil des Gesamterlebnisses. Gemeinsames Singen und Musikhören bildeten einen wichtigen Bestandteil des Zeitvertreibs. Das satirische „Wörterbuch der Achtziger“ mit dem programmatischen Titel „Petting statt Pershing“ zitiert im Eintrag zu „Friedensbewegung“ den Erlebnisbericht des Braunschweiger Demo-Teilnehmers Hartmut El Kurdi mit den Worten:

Eindrucksvoll waren die Fahrten zu den großen Friedensdemos in Bonn. Wie bei einer Senioren-Kaffeefahrt erwarb man schon Wochen vorher die begehrten Bus-Tickets, um dann am großen Tag feststellen zu müssen, daß man ausgerechnet im SDAJ-Bus, d. h. bei den DKP-Pimpfen, gelandet war! Nun hieß es mindestens dreizehn verschiedene polyrhythmische Variationen des Liedes Commandante Che Guevara und obendrein die Tatsache zu ertragen, daß ausgerechnet das äußerlich ansprechendste Mädchen im Bus eine Hardcore-DDR-Ferienlager-Organisatorin sein mußte.³⁴⁶

Neben dem Anstimmen von Liedern, wie sie etwa in dem Friedensliederheft der SDAJ (siehe: B5) dokumentiert sind, spielten auf den Busfahrten Kassetten eine bedeutende Rolle. Während eine Vielzahl der Protestlieder auf Schallplatten erschienen war, wurden einige LPs bewusst auch als Musikkassetten veröffentlicht, weil diese so auch im Auto oder Bus abgespielt werden konnten. Zwei Beispiele der Frankfurter Plattenfirma Musikant (Slogan des Labels: „Zum Mut und Mit-machen“) illustrieren die Intention dahinter. 1982 wurde der Sampler *Sinnvoll! Denkbar & Tanzbar* nicht nur als LP, sondern auch als MC veröffentlicht. Vertreten waren einige der Musikstars der Friedensbewegung (*Bots*, Klaus Lage, *Gebrüder Engel*, Lerryn, *Zupfgeigenhansel* und Wolf Maahn), aber auch populäre Rock-Bands wie *Spider Murphy Gang*, *Bläck Fööss* und *Spliff*. Die Kassette wurde in der Branchenzeitschrift *Musikmarkt* als Sammlung von „Lieder[n] zum Zuhören, Nachdenken und Tanzen“ beworben.³⁴⁷ Auch das Album *Aufstehn* der *Bots* von 1981 wurde nicht nur als LP veröffentlicht. Die Produzenten boten eine Kassettenfassung „für den nichtkommerziellen

³⁴⁶ Gerald Fricke und Frank Schäfer, *Petting statt Pershing*. Das Wörterbuch der Achtziger, Reclam Leipzig 1998, S. 54f.

³⁴⁷ Annonce zu *Sinnvoll! Denkbar & Tanzbar*, in: *Musikmarkt*, Heft 17, 1. September 1982, S. 41.

Gebrauch“ an, die beim Frankfurter „die+die Kulturladen“ bestellt werden konnte. Darauf war nur die Musikspur, nicht der Gesang aufgezeichnet. Die Kassette konnte somit zum gemeinsamen Karaoke-Singen im Bus oder Auto verwendet werden, erforderte aber auch die Kenntnis der Liedtexte, die in der Kassettenhülle mitgeliefert wurden. Das Beispiel verweist somit auf die vom Platten-Label Musikant geförderte Praxis des Mitsingens in der Friedensbewegung.³⁴⁸

3.2.3 Auf dem Friedensmarsch

Friedensmärsche zählten zu einer populären Protestform der frühen 1980er Jahre. Während viele Protestaktionen, etwa die Großveranstaltungen in Bonn oder die Menschenkette von Stuttgart nach Neu-Ulm 1983 zeitlich auf einen Tag begrenzt waren, dauerten Friedensmärsche oft mehrere Tage oder Wochen. Musik spielte in diesem Kontext eine wichtige Rolle, um die Motivation der Teilnehmer*innen zum Laufen aufrechtzuerhalten und die Gruppe als Einheit zusammenzuhalten. Zwei Beispiele geben einen Einblick in die Musikpraxis während des Marschierens.

Zwischen 1981 und 1983 fanden drei Frauenfriedensmärsche statt. Der erste 1981 von Kopenhagen nach Paris (22. Juni bis 6. August), der zweite 1982 von Berlin nach Wien (24. Juni bis 6. August) und der dritte 1983 von Dortmund nach Brüssel (9. Juli bis 6. August). Die Frauenfriedensmärsche waren als offene, parteipolitisch unabhängige Aktionen angelegt und dienten durch das vergemeinschaftende Moment des tageslangen gemeinsamen Laufens dem Zweck der Selbsterfahrung und Selbstherstellung der Frauenfriedensbewegung. Sie stellten eine Form der Raumgewinnung dar und machte die Protestierenden und ihre Anliegen sichtbar.³⁴⁹ Musik übernahm dabei unterschiedliche Funktionen. Durch lautes Singen machte sich die Gruppe hörbar und erzeugte trotz ihrer kleinen Teilnehmer*innenzahl viel Aufmerksamkeit. Gemeinschaftliches Singen half somit, Raum zu gewinnen. Weiterhin half Musik, die Teilnehmer*innen zu einer Gruppe zu formieren.

Auf dem ersten Friedensmarsch von Kopenhagen nach Paris erstellten die Teilnehmer*innen auf dem Weg ein eigenes Liederbuch, das als Loseblattsammlung begann, unterwegs durch handschriftliche Einträge und um Kopien aus anderen Liederbüchern erweitert wurde. Das Liederbuch konnte nach dem Ende des Marsches als einfaches kopiertes Bindeheft bei Fasia Jansen erworben werden. Die Gruppe entschied sich bewusst, diese Ästhetik des Selbstgemachten beizubehalten und das Buch nicht in einem Verlag zu veröffentlichen, um auch durch die Form die Geschichte des Friedensmarsches und seiner spezifischen Eigenschaften zu dokumentieren und

³⁴⁸ Rezension zu „Aufstehn“, in: Sounds, Heft 3, März 1981, (ohne Seitenangabe).

³⁴⁹ Anne Bieschke, Die unerhörte Friedensbewegung. Frauen, Krieg und Frieden in der Nuklearkrise (1979-1983), Essen 2018, S. 137–139.

kommunizieren.³⁵⁰ Das Buch reflektiert die Erfahrung und die Rolle von Musik während des Marschierens der Strecke von über 1.100 km von Kopenhagen nach Paris und hebt den Charakter des Selbstgemachten hervor.

Während des Marsches werden viele Lieder gesungen. Fasia Jansen hat sie gesammelt. Ellen Jennifer, William Borne, Franke, Ulrike, Wilfried u. v. m. haben Noten geschrieben; Kati, Rachel, Bettina und viele andere haben mitgeholfen. Vielleicht machen wir eine Casette (sic) von unserem Marsch mit Interviews und Gesang. (S. 5)

Das Liederbuch dokumentiert zahlreiche Spruchreime und Lieder, die die entbehrungsreiche, körperliche Erfahrung des Marsches reflektieren: „Lieber an den Füßen Blasen als Raketenabschußbasen...!“ (S. 14) lautete einer der unterwegs erfundenen Sprüche, den Fasia Jansen später am 10.10.1981 den Teilnehmer*innen der Bonner Großkundgebung von der Bühne aus als Grußbotschaft des Frauenfriedensmarsches überbrachte. Lieder wie der „Peace-March-Blues“ (S. 15) entstanden als spontane Dichtungen, verarbeiteten den Alltag des Marschierens und übernahmen als Marsch- und Klagegedicht eine Ventilfunktion, um die Anstrengungen in Worte zu fassen und das Laufen bei heißem Sommerwetter aber auch Gewittern erträglicher zu machen.

You wake up in the morning
The first thing you can hear
“We’re leaving in three minutes“
You can’t make yourself clear.
You need something to eat
And you can’t stand on your dirty feet.

Corus: It’s a long way to Paris
But not too long for the peace.

There’s always too much sunshine
or even too much rain.
No matter what the weather
you can never get a kiss.
'cause you’re always in a hurry.
The peace-march has already gone.

Andere Lieder bedienten sich bewusst heiterer und unterhaltender Melodien, um die Gruppe zu motivieren und das gemeinsame Marschieren als möglichst vergnügtes Erlebnis zu gestalten. Ein gutes Beispiel ist das Lied „Zum Gali Gali“, das auf einem israelischen Volkslied beruht und als Arbeitslied in der Kibbutz-Bewegung der 1930er Jahre zum Einsatz kam. Der Refrain „Zum Gali Gali“ ist ein Unsinnswort und hat keine inhaltliche Bedeutung, kann aber als lautmalerische Melodie einfach mitgesungen werden.³⁵¹ Die unbekanntenen Autor*innen des Frauenfriedensmarsches

³⁵⁰ Interview mit der Mitorganisatorin Ellen Diederich, 20.10.2014 telefonisch.

³⁵¹ José Rivera, Repertoire & Resources: Sing, Dance, and Celebrate. Choral Music of Diverse World Traditions, in: The Choral Journal, 59.1 (2018), S. 67–76.

bedienten sich der eingängigen Melodievorlage und dichteten einen neuen Text passend für den Friedensmarsch (S. 13).

Zum Gali Gali Gali (repeat x2)

As we walk we will sing this song
we sing it all day long

When we reach the end of the day
we shall dance and sing and be gay

Das Liederbuch enthält auch Ausschnitte aus Erinnerungsheften, die die Teilnehmer*innen als Tagebücher führten, um ihre Erfahrungen zu dokumentieren. Die Ausschnitte enthalten sowohl positive und euphorische Reflexionen („In mir ist Musik und ich denke/fühle, daß hier viele Freunde sind. Ich freue mich darauf, mit ihnen weiter zu ziehen. Fast könnte ich fliegen!“ Helga, S. 112) als auch skeptische und frustrierte Erfahrungsmomente („Schon langsam habe ich keine Lust mehr beim Friedensmarsch zu sein, denn all die Leute kotzen mich schon an.“ Joe, 23 Jahre; S. 99). Der Friedensmarsch hatte neben einer Kerngruppe viele Teilnehmer*innen, die nur für einige Tage unterwegs dazustießen, was die Gruppendynamik prägte. Eine namentlich nicht genannte 23-jährige Frau reflektierte ihre Erfahrung am 5. August 1981, zwei Tage vor der Ankunft in Paris, wie folgt.

Auch künstlerisch der Musik (ich studiere Musik) habe ich etwas bekommen, nämlich wieder mehr Lust, Musik zumachen [sic!]. Das klingt komisch aber ich bin durch das „Muß“ im Studium ein großes Stück von der Musik weggekommen. Oft weiß ich auch nicht wozu ich ständig üben muß. Für Prüfungen? Und was kommt danach? Im Gegensatz dazu hat fast jede Musik hier auf dem Marsch eine Funktion. Sie „past“[sic!]. Ausserdem [sic!] spielt viel Spontantität mit. Improvisation [sic!] ist auch ein wichtiges Moment. (S. 4)

Die Teilnehmerin hebt hier die spontane und improvisierte Gebrauchsfunktion von Musik auf dem Marsch hervor. Als Musikstudentin erlebt sie Musik im Kontext des Marsches als sinnvolles und authentisches Erlebnis, das in Gegensatz zu anderen Aufführungspraktiken, etwa dem Kontext eines Studiums, gesetzt wurde. Musik trug neben der Herstellung von Gemeinschaft auch zur individuellen Sinnstiftung und Legitimierung der Protestteilnahme bei.

Das zweite Beispiel ist der Friedensmarsch einer schwäbischen Friedensgruppe von Mutlangen nach Bonn vom 6. August bis 10. September 1984. Es handelte sich um eine Strecke von fast 350 km mit beträchtlichen Höhenunterschieden. Die Organisator*innen sahen die Vorteile des Friedensmarsches – im Unterschied zu einem Friedenscamp – in der „ständig wechselnden Öffentlichkeit“, reflektierten aber auch die Grenzen der Aktionsform: „Dadurch, daß wir immer wieder weiterziehen, können wir nie die direkten Auswirkungen unserer Aktionen und

Öffentlichkeitsarbeit miterleben.“³⁵² Die Gruppe bezog sich bei den Planungen offensichtlich auf vorangegangene Märsche und internationale Vorbilder, etwa die Frauenfriedensmärsche. Das vorab verbreitete Handbuch sammelte Informationen zur geplanten Marschrouten, Aktionsformen, logistische Aspekte, aber auch rechtliche Handreichungen und Empfehlungen für Konfliktsituation mit der Polizei. Das gut hundertseitige Heft hat auch ein eigenes Kapitel (12 Seiten) zu Liedern für den Marsch, darunter mehrere Stücke der *Fallout Marching Band*, die im Kontext des Friedenscamps und der Blockadeaktion vor der Militärbasis von Greenham Common in Berkshire, England, entstanden waren. Auch dänische Lieder des Frauenfriedensmarsches von Kopenhagen nach Paris sind mit Originaltexten eingefügt. Neben einigen Liedern unbekannter eventuell regionaler Musiker werden auch bekanntere Protesthymnen zitiert, etwa „Unter dem Pflaster“ von Angi Domdey, „Ermutigung“ von Wolf Biermann und „Der Deserteur“ von Boris Vian.

Eingang in den Marschlied-Kanon der Gruppe fanden auch zwei Lieder, die eigentlich keinen thematischen oder historischen Bezug zu Protest haben: das Pop-Lied „When I’m sixty-four“ der *Beatles* (1967) und der Soul-Song „Sunny“ von Bobby Hebb (1965). Beides sind melodisch und textlich fröhliche Lieder. Während „When I’m sixty-four“ eventuell als ironische Brechung oder Satire der eigentlichen Protestthematik – der nuklearen Bedrohung – interpretiert werden kann, ist gerade „Sunny“ ein im wahrsten Sinne des Wortes Sommer-Sonnenschein-Lied. Statt Atomangst transportieren beide Lieder Lebensfreude und Vergnügen. Die Auswahl wird im Handbuch nicht explizit begründet. Auch wenn es quellenbasiert nicht belegt werden kann, ist es gut möglich, dass die schwäbische Friedensgruppe im Sommer 1984 frohen Mutes von der Schwäbischen Alb Richtung Bundeshauptstadt Bonn marschierte und dabei gemeinsam im Chor „Sunny“ anstimmte.

Sunny, yesterday my life was filled with rain
Sunny, you smiled at me and really eased the pain
Oh, the dark days are done and the bright days are here

My sunny one shines so sincere
Sunny one so true, I love you

Sunny, thank you for the sunshine bouquet
Sunny, thank you for the love you brought my way
You gave to me your all and all
And now I feel ten feet tall
Sunny one so true, I love you

Ähnlich wie im Fall von Bob Dylans „Knockin’ on Heaven’s Door“, das *BAP* und Joseph Beuys zusammen mit dem Publikum als Abschlusslied der Friedensdemonstration am 10. Juni 1982 in Bonn sangen, waren „When I’m sixty-four“ und „Sunny“ Lieder mit Ohrwurm-Charakter, deren Refrains

³⁵² Einführung in die Aktionsform Friedensmarsch, in: Handbuch zum Friedensmarsch Mutlangen – Bonn ’84, 6. Aug. – 10. Sept., S. 46f., in: AFAS Bibliothek.

viele Leute mitsingen konnten. Sie stehen exemplarisch für eine musikalische Protestpraxis des Vergnügens, die sich von der Erwartung löste, dass Kritik und Protest sich hauptsächlich auf der inhaltlichen Ebene der Lieder zu manifestieren hätten. Stattdessen boten die Poplieder das Potenzial, die Stimmung des Friedensmarsches lebensbejahend und optimistisch zu gestalten.

3.2.4 Im Friedenscamp

Außer auf mobilen Protestpraktiken wie Friedensmärschen spielte Musik auch auf regional begrenzten Protestveranstaltungen eine wichtige Rolle. Durch Friedenscamps und Protestlager rückte die Friedensbewegung die Proteste und Blockaden in die Region der Nachrüstung, etwa im Hunsrück oder auf der Schwäbischen Alb. In den Fokus gerieten dabei insbesondere Kasernen, auf denen Atomwaffen stationiert waren, oder Regionen, in denen von der Bundeswehr und US-amerikanischen Streitkräften militärische Manöver durchgeführt wurden. Im September 1984 organisierte eine Gruppe in Fulda etwa einen Konzertabend unter dem Titel „Rock gegen Manöver“ mit der Liedermacherin Bettina Wegner als prominentem Gastauftritt. Mit den Einnahmen von 10 DM pro Eintrittskarte sollten die Aktionen der Friedensbewegung unterstützt werden.³⁵³

Friedenscamps in unmittelbarer Nähe militärischer Einrichtungen verfolgten die Strategie, mit Methoden des zivilen Ungehorsams und anderen Protestpraktiken wie Manöverbehinderungen die Räume des Militärischen durch friedlichen Protest einzuschränken. Im Sommer 1983 kamen etwa 200 Frauen zu einem 5-tägigen Frauenfriedenscamp in den Hunsrück und schlugen ihre Zelte auf einer Wiese in unmittelbarer Nähe der örtlichen Militärbasen auf. Eine Reporterin des Magazins „Der Stern“ begleitete die Friedensfrauen in ihrem Lager und bei ihren Aktionen. Unter den Demonstrantinnen waren zwei Vertreterinnen des Berliner Frauenmusikzentrums „Lärm und Lust“, die eine Samba-Band als „mobiles Einsatzorchester“ dirigierten.³⁵⁴ Die Aktion der Manöverbehinderung fand mit lautstarker musikalischer Unterstützung statt.

Die Frauen wollen eine Übung der Bundeswehr (simulierter Abschuss einer Lance-Rakete) behindern. Stundenlang streifen etwa hundert Frauen mit Picknickpaketen, Flöten und Gesang durch die Wälder. Im Hohenrother Birkenforst stehen sie plötzlich den Bundeswehrsoldaten gegenüber, die Raketen auf einem Kettenfahrzeug, überdeckt mit einer Plane. Die Lance-Einheit aus der Raketenschule Idar-Oberstein ist irritiert und überrascht, als die Frauen mit Trommeln, Trillerpfeifen, Kinderrasseln und Geschrei um sie herumtanzen.³⁵⁵

³⁵³ Friedensherbst 1984, hg. vom Koordinierungsausschuss der Friedensbewegung, in: AGG 211_1, S. 46.

³⁵⁴ Das Frauenmusikzentrum Lärm und Lust e.V. wurde 1982 in Berlin-Kreuzberg gegründet und besteht bis heute, siehe: <https://laerm-und-lust.de/> (28.04.2023).

³⁵⁵ Flötentöne gegen Nato-Raketen, in: Der Stern, 4. August 1983, aus: Bundestag Pressedokumentation (INT-102-6/10).

Über musikalische Äußerungen – im weitesten Sinne des Wortes „Musik“ – formierten sich die Friedensfrauen als zusammengehörige, sichtbare und hörbare Gruppe. Mit ihren Stimmen, Instrumenten und weiteren lauterzeugenden Werkzeugen erzeugten sie eine akustisch unterstützte Übernahme des Manövergeländes. Mit Flöten und Kinderrasseln als Protestinstrumente inszenierten sie eine Art von absurdem Theater, das in seinem praktischen Effekt wohl mehr verwirrend als einschüchternd war. Symbolisch gesehen war die Flötenmusik eine subversive Kritik an Militär und Rüstung als Ausdruck einer patriarchalen Gesellschaftsordnung.³⁵⁶ Die lautstarke und zugleich friedliche Protestaktion der Frauen hatte Erfolg. Nach sechs Stunden Belagerung und Blockade zogen die Bundeswehrsoldaten laut Stern wieder ab, ohne das Manöver ausgeführt zu haben. „Flötentöne gegen Nato-Raketen“ war der Titel des in der Folge erschienenen Stern-Artikels.

Auch auf der Schwäbischen Alb organisierte die Friedensbewegung Friedenscamps, etwa in der Nähe des Dorfes Engstingen, 20 km von Tübingen entfernt. Nach einer ersten Blockade der örtlichen Bundeswehr und der US-Army-Kasernen im Jahr 1981 organisierten die Demonstranten für den Sommer 1982 ein größeres Friedenscamp im Rahmen einer Friedenswoche, das unter anderem mit einem Handbuch zur Öffentlichkeitsarbeit und Rekrutierung von Unterstützern vorbereitet wurde. Das Konzept sah vor, ein Zeltlager zu organisieren, das den Teilnehmer*innen in Erinnerung bleiben sollte.

*Zum Frieden aber gehört nicht nur geistige Arbeit, sondern auch Friede mit anderen Menschen, mit sich selbst, mit seinem Körper und Frieden mit der Natur. Deshalb wollen wir während der Friedenswoche musizieren, tanzen, spielen, Theater machen, unseren Körper erfahren, uns bewegen – kurzum, all das tun, was uns irgendwie Freude und Spaß bereitet.*³⁵⁷

Das Friedenscamp stellte Vergnügen und Selbsterfahrung in einer Gemeinschaft in Aussicht. Die Teilnehmer*innen waren aufgerufen, nicht nur übliche Camping-Ausrüstung mitzubringen, sondern auch Liederbücher und Musikinstrumente (Checkliste, S. 53). Das Handbuch dokumentiert auch eine Reihe von Liedern (S. 63–67), darunter „Ermutigung“ und „Soldat, Soldat“ von Wolf Biermann, „Ihr sogenannten Herrn“ (vermutlich von Norbert und Walter), „Unter dem Pflaster“ von Angie Domdey und das Lied „It isn't nice“ von Malvina Reynolds, das aus der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung stammt. Viele der Texte nehmen eine kritische Haltung gegenüber Militär ein, klagen übergeordnete Machteliten an oder rufen zum Widerstand gegen beziehungsweise Desertation von Soldaten auf. Insofern sind die Lieder passend für den Zweck von Protesten und zivilem Ungehorsam gegen Militäreinrichtungen ausgewählt worden. Ihnen kam die Funktion zu, den

³⁵⁶ Zur Gender-Perspektive der Aktionsform siehe auch: Reinhild Kreis, „Männer bauen Raketen“. Geschlechterdimensionen in der Friedensbewegung der 1980er Jahre, in: Christoph Becker-Schaum, u. a. (Hg.), „Entrüstet Euch!“, S. 294–308.

³⁵⁷ AK Engstingen (Hg.), Schwerter zu Pflugscharen Grossengstingen. Handbuch Sommer '82, S. 19.

Protestierenden durch das gemeinschaftliche Singen Mut, Ausdauer und Widerstandskraft bei den Blockadeaktionen einzuflößen.

Der Einsatz eines weiteren Liedes ist für die Proteste in Großengstingen am 12. Dezember 1982 belegt: „This Land is Your Land“.³⁵⁸ Das Lied wurde 1940 von Woody Guthrie geschrieben und gilt als einer der prägendsten Folk-Songs der USA. Ungeachtet der sozialkritischen Strophen wurde es zunächst als Liebeserklärung an die Geografie Nordamerikas rezipiert. Im Zuge des Folk-Revivals Anfang der 1960er Jahre wurde es als Stimme des Protestes gegen die Rassentrennung, die Verfolgung von Einwanderer*innen und den Vietnamkrieg wiederentdeckt und als eine Art alternative Nationalhymne der Protestbewegungen eingesetzt. Die Zeilen „This land is your land and this land is my land“ sowie „This land was made for you and me“ konnten als Ausrufe und Beschwörungen einer Selbstermächtigung und territorialen Aneignung verstanden werden.³⁵⁹ Durch das Singen in Großengstingen bekam das Lied weitere Bedeutungsebenen zugeschrieben. Dessen Einsatz im Friedenscamp und in unmittelbarer Nähe zum US-Militärstützpunkt wendete ein traditionelles US-amerikanisches Folk-Lied gegen militärische Vertreter seines Herkunftslandes und signalisierte gleichzeitig Solidarität mit rüstungskritischen Protestbewegungen in den USA. Dieser Versuch, „mit Amerika gegen Amerika“ zu demonstrieren, war eine etablierte Strategie von Protestbewegungen der Nachkriegszeit.³⁶⁰ Gleichzeitig wurde die ursprüngliche Intention des Liedes von den Demonstrant*innen modifiziert und mit einem neuen, deutschen Text versehen, der sich auf die Situation in Großengstingen bezog. Die schwäbische Protestfassung des amerikanischen Folk-Klassikers lautete:

Dies Land ist kein Land für die Raketen,
für die Cruise Missiles und die Pershing zwei,
für Atomwaffen und für Giftgas!
Von dem Zeug machen wir uns frei!

Dies Land ist kein Land für Kriegsspiele,
von Ronald Reagan im Weißen Haus.
Am grünen Tisch plant er den Atomkrieg,
begrenzt auf Europa, drum: Raketen raus!

³⁵⁸ Laut dem im Lamuv Verlag erschienen Frieden‘84 Taschenkalender wurde „This Land is Your Land“ von Woody Guthrie (1940) sowie die zeitgenössische Umdichtung „Dies Land ist kein Land“ am 12. Dezember 1982 bei der Blockade des Atomwaffenlagers Großengstingen gesungen, siehe S. 106f.

³⁵⁹ Thomas Waldherr, This Land is Your Land, in: Songlexikon, 8. Oktober 2013, URL: <https://songlexikon.de/songs/thislandis> (28.04.2023).

³⁶⁰ Philipp Gassert, Mit Amerika gegen Amerika: Antiamerikanismus in Westdeutschland, 1968-1990, in: Detlef Junker (Hg.), Die USA und Deutschland im Zeitalter des Kalten Krieges 1945-1990. Ein Handbuch, Stuttgart 2001, S. 750–760.

In seiner Umdichtung ist das Lied mit dem Titel „Dies Land ist kein Land“ eine Kritik an der Stationierung amerikanischer Raketen und der Einrichtung militärischer Sperrzonen auf deutschem Boden. Es ist der musikalische Ausdruck von symbolischen Protestaktionen, die „atomwaffenfreie Zonen“ ausriefen und mit Friedenscamps „entmilitarisierte Gebiete“ einrichteten.³⁶¹ Das Lied gab raumbezogenen Blockadepraktiken der Friedensbewegung eine Stimme der Ermutigung und Ermächtigung.

Ein weiteres Friedenscamp veröffentlichte nicht nur ein Handbuch, sondern auch ein eigenes Liederheft „Gemeinsam gegen Atomraketen“.³⁶² Vom 6. August bis 4. September 1983 organisierte ein regionales Aktionsbündnis ein Friedenscamp in Schwäbisch Gmünd. Ziel der gewaltfreien Aktionen sollte ein symbolischer Widerstand gegen die Aufrüstung und Militarisierung der Schwäbischen Alb sein. Während sich das Handbuch – im Vergleich zum Beispiel „Großengstingen“ – nicht ausgiebiger mit der kulturellen Praxis im Protestcamp beschäftigte, sondern stattdessen die rechtlichen und politischen Aspekte hervorhob, weist das separate Liederbuch einige Parallelen hinsichtlich der Liedauswahl auf. Unter den 11 Liedern ist erneut „Ermutigung“ von Wolf Biermann, das in den Friedenscamps eine programmatische Rolle einnahm, um die Camp-Teilnehmer als Gruppe zusammenzuschmieden. Eine ähnliche Funktion kam dem Lied „Resolution“ (Text: Bertolt Brecht, Musik: Hanns Eisler) zu, dessen Text als Versuch verstanden werden kann, die Gruppe der Demonstrant*innen im Angesicht ihres Gegners (hier der Bundeswehr oder Polizei) zusammenzuhalten.

Ein weiteres Beispiel – das „Bürgerlied“ – geht auf ein Lied des Vormärz von 1845 zurück, das sich gegen die Willkürherrschaft des Adels und für Freiheits- und Bürgerrechte aussprach. Das Lied wurde bereits in Zeiten des Vormärzes zur Melodie eines anderen älteren Liedes gesungen: „Prinz Eugen, der edle Ritter“. Dieses feiert den Feldherrn Eugen von Savoyen für die Belagerung und Einnahme der Stadt Belgrad im Jahr 1717 und war im 19. Jahrhundert ein populäres Lied der Restauration und der Glorifizierung des Militarismus.³⁶³ Das Bürgerlied eignete sich somit eine Melodie des politischen Gegenübers an und kehrte sie mit einem eigenen kritischen Text um in ein Volkslied des Protestes.

³⁶¹ Zu raumbezogenen Protestformen, siehe: Suanne Schregel, *Der Atomkrieg vor der Wohnungstür. Eine Politikgeschichte der neuen Friedensbewegung in der Bundesrepublik, 1970–1985*, Frankfurt/New York 2011; dies., *Die Orte der Friedensbewegung*, in: Christoph Becker-Schaum u. a. (Hg.), *„Entrüstet Euch!“*, S. 169–183.

³⁶² Das Liederheft „Gemeinsam gegen Atomraketen“ wurde als Beispiel B10 in Kapitel 3.1 eingehender untersucht.

³⁶³ Michael Fischer, „Prinz Eugen, der edle Ritter“, in: *„Populäre und traditionelle Lieder. Historisch-kritisches Liederlexikon“*, herausgegeben von Eckhard John und Tobias Widmaier, Zentrum für Populäre Kultur und Musik, Freiburg, Juni 2008, URL: http://www.liederlexikon.de/lieder/prinz_eugen_der_edle_ritter (28.04.2023).

Das Schwäbisch Gmünder Protestcamp von 1983 bezog sich somit auf die Tradition des Volksliedes und signalisierte seine Verbundenheit mit den demokratischen Traditionen des 19. Jahrhunderts.

Die Auswahl des Liedes stellt jedoch noch aus einem weiteren Grund eine Provokation dar: „Prinz Eugen, der edle Ritter“ war Teil des Liederkanons der Bundeswehr und im Liederheft „Hell klingen unsre Lieder“ enthalten.³⁶⁴ Das „Bürgerlied“ stellte somit auch eine kritische Auseinandersetzung mit der Musikkultur der Bundeswehr dar und kann als eine subversive Form der Übernahme bzw. der Ablehnung von Militärmusik verstanden werden. Ein tatsächliches Singen des Liedes bei der Manöverbehinderung und den Blockaden in der Schwäbischen Alb ist zwar nicht belegt. Dennoch kann das „Bürgerlied“ aufgrund seiner Geschichte, der intertextuellen Bezüge, der sich wandelnden Aneignung und der Inszenierung als Friedenslied in Opposition zur Militärmusik als typisches Beispiel für die Funktionalisierung von Musik und die Protestpraxis in Friedenscamps betrachtet werden.

3.2.5 Vor dem Kasernentor

Während die Friedenscamps in den Regionen der Nachrüstung nahe an den Militärbasen aufgeschlagen wurden, rückten weitere Aktionsformen die Proteste noch unmittelbarer an die Orte der Nachrüstung: vor das Kasernentor. Insbesondere im Zuge der Dezentralisierung der Proteste ab 1983 verlagerte sich der Fokus der Friedensbewegung auf die Stationierungsorte im Hunsrück und in der Schwäbischen Alb. Unterschiedliche Formen von Blockaden wurden zum Hauptmittel der Proteste.³⁶⁵ Zwei Fallbeispiele illustrieren, wie Musikaufführungen bei Blockaden eingesetzt wurden.

Das erste Beispiel ist eine Aktion, die als Titelbild der LP *Los komm mit* von Fasia Jansen verewigt wurde.³⁶⁶ Die Platte – produziert und herausgegeben vom „KOFÄZ“ ohne Zusammenarbeit mit einer Plattenfirma – enthält Aufnahmen von sechs Klassikern der Ostermarschbewegung („Wir Wollen Dazu Was Sagen“; „Unser Marsch Ist Eine Gute Sache“; „Verbrannte Erden In Deutschland“; „Leute, Wo Wir Wohnen...“; „Der Zug nach Aldermaston“; „Weltuntergangs-Blues“) und des Liedes „We Shall Overcome“. Das Datum der Aufnahmen ist unbekannt, es handelt sich aber laut Umschlag um

³⁶⁴ Bundesministerium für Verteidigung (Hg.), Liederbuch der Bundeswehr, Wolfenbüttel 1962, S. 110f.

³⁶⁵ Christoph Becker-Schaum, Die institutionelle Organisation der Friedensbewegung, in: ders. u. a. (Hg.), „Entrüstet Euch!“, S. 162–165; Susanne Schregel, Die Orte der Friedensbewegung, in: Becker-Schaum u.a. (Hg.), „Entrüstet Euch!“, S. 169–183.

³⁶⁶ Das Plattencover und die Trackliste können hier eingesehen werden, URL: <https://www.discogs.com/de/release/4224302-Fasia-Fasia-Los-Kommt-Mit-Ostermarsch-Lieder-An-Der-Abschussrampe> (28.04.2023).

Livemitschnitte von Konzerten in München und Mönchengladbach. Die Platte erschien laut Katalog des Deutschen Musikarchivs im Jahr 1983.³⁶⁷

Der Inhalt der Platte war nicht neu, sondern bediente sich beim Musikfundus der Ostermarschbewegung und stellt somit eine Form der Traditionspflege und des Ausdrucks des Selbstbewusstseins der Friedensbewegung dar, die sich in einer historischen Gemeinschaft von Protestbewegungen verortete. Der Bezug zur Gegenwart der Nachrüstungsdebatte wurde über das Platten-Cover hergestellt. Das Foto wurde 1981 vor dem Eingang der von Bundeswehr und US-Armee genutzten Militärbasis in Arsbeck-Wegberg, ca. 16 km westlich der Stadt Mönchengladbach in Nordrhein-Westfalen, aufgenommen. Auf der „Bereitschaftsstellung“ – so der militärische Begriff – waren Pershing-1A stationiert.³⁶⁸ Auf dem Titelbild wird die Basis als „Abschussrampe Arsbeck“ bezeichnet.

Die Inszenierung der Fotografie ist aufschlussreich für die Rolle von Musik für die Blockadeaktionen der Friedensbewegung. Schräg von der Seite aufgenommen zeigt das Bild eine Sitzblockade von Demonstrant*innen, die vermutlich auf einer asphaltierten Straße sitzen. Im Hintergrund sind weitere stehende Demonstrant*innen mit Spruchbändern und Bannern zu sehen. Das Kasernentor selbst ist zwar nicht im Bild, jedoch lassen die auf der rechten Seite stehenden Polizeibeamten darauf schließen, dass sich hinter ihnen das Kasernentor befand. Die Polizisten standen wohl mit dem Rücken zum Eingang der Militärbasis, während die Blockierer*innen mit ihren Körpern und Gesichtern Richtung Eingang gewendet saßen. Im Vordergrund kniet die Sängerin Fasia Jansen in einer Sitzhocke mit ihrer akustischen Gitarre auf dem rechten Knie. Jansen ist komplett in weiß gekleidet (Schuhe, Hose, Rollkragenpulli mit Friedenstaube-Aufnäher). Aufgrund ihrer hellen Kleidung und Positionierung in der unteren Bildmitte ist sie in der Bildperspektive klar akzentuiert. Der Effekt wird durch den farblosen schwarz-weißen Druck des Covers noch forciert. Das Bild ist ein Schnappschuss, Fasia Jansen scheint in jenem Moment mit beiden Händen auf der Gitarre zu spielen und hat den Mund zum Singen geöffnet. Ein links hinter ihr sitzender Mann hat die Hände leicht zum Klatschen erhoben.

Insgesamt strahlt die Szenerie einen Moment der Ruhe aus. Die Demonstrant*innen sitzen am Boden und sind mit Singen beschäftigt. Die Polizeibeamten stehen zwar in unmittelbarer Nähe der Demonstranten und schauen auf sie herab, jedoch in abwartender, beobachtender Position. Sie

³⁶⁷ Eintrag zu: *Fasia: „Los kommt mit“*: Ostermarsch-Lieder an der Abschussrampe im Katalog des Deutschen Musikarchivs. URL: <https://d-nb.info/351443290>.

³⁶⁸ Als Fotograf wird auf der Rückseite des Plattencovers Manfred Scholz genannt, der vermutlich eine Verbindung zum Pläne Verlag hatte. Zur Militärbasis Arsbeck, siehe den Eintrag auf der Webseite Atomwaffen A-Z. URL: <https://www.atomwaffena-z.info/glossar/a/a-texte/artikel/642a121c8b035f0ca7a62594d072e31a/arsbeck-wegberg.html> (28.04.2023).

tragen ihre normale Uniform und keine Spezialausrüstung wie Schlagstöcke, Schilde, Helm oder Körperrüstung. Trotz der Gegensätze (sitzende Demonstrant*innen – stehende Polizisten; weiße Kleidung von Fasia Jansen – dunkle Uniformen der Polizisten) erscheint die Dynamik der Situation friedlich. Der Protestzug hat sein Ziel der Blockade erreicht und verweilt singend vor dem Kasernentor. Selbst Fasia Jansen, die auf Friedensmärschen den Demonstrant*innen üblicherweise als Vorsängerin vorangegangen war, hat sich kniend auf den Boden niedergelassen.³⁶⁹ Das Platten-Cover inszeniert Fasia Jansen als Anführerin, die die Demonstrant*innen mit ihrer Gitarre in die richtige Blockadeposition dirigiert hat. Die Liedermacherin und ihre Anhänger*innen werden somit als friedliche Gruppe arrangiert und Musik wird als Medium der gewaltfreien Blockade und Deeskalation der Proteste suggeriert. Das Cover beschwört somit den tradierten Mythos der Popkultur, mit der Gitarre in der Hand die Welt zum Guten wenden zu können.³⁷⁰ Im Gegensatz zu anderen Bildikonen der Friedensbewegung erzeugt das Foto den Anschein einer erfolgreichen Protestaktion.³⁷¹

Ein zweites Beispiel aus Mutlangen zeigt, dass Musik vor dem Kasernentor auch mit einer größeren musikalischen Besetzung instrumentalisiert wurde. Im September 1986 organisierten die lokalen Organisator*innen eine Konzertblockade mit über 130 Musikern und Sängern und führten Stücke von Bach, Beethoven und Mozart auf.³⁷² Nach einer Serie von unterschiedlichen Blockaden des zivilen Ungehorsams (Senioren-, Geburtstags-, Muttertags-, Richter-, Adelsblockaden) war die Konzertblockade ein Höhepunkt der Protestaktionen des Herbstes 1986. Bei dem Orchester handelte es sich um ein loses Ensemble von Musikern, die sich im selben Jahr zum Lebenslaute-Orchester zusammengeschlossen hatten. Laut dem Historiker Richard Rohrmoser hatte die Konzertblockade mehrere Bedeutungen. Sie sollte eine musikalische Form des zivilen Ungehorsams darstellen, mit klassischer Musik einen akustischen Gegensatz zum Ort des Militärischen herstellen und generell „Lebensfreude“ als Kennzeichen der Friedensbewegung signalisieren.³⁷³ Die Konzertblockade bedeutete eine Erweiterung der musikalischen Aktionsformen der Friedensbewegung. Zwar war klassische Musik auch auf anderen Veranstaltungen der Friedensbewegung schon Teil des

³⁶⁹ Fasia Jansen Rolle als Vorsängerin und Anführerin wird im Dokumentarfilm „Fasia – von trutzigen Frauen und einer Troubadora“ (BRD 1987, Reg. Re Karen) reflektiert; siehe auch die Biografie: Fasia-Jansen-Stiftung e. V. (Hg.), Fasia - geliebte Rebellin, Oberhausen 2004.

³⁷⁰ Zum Mythos der gesellschaftsverändernden Kraft der Popmusik, siehe: Wicke, Rock und Pop, S. 7–11.

³⁷¹ Zur visuellen Inszenierung raumbezogener Aktionsformen, siehe: Fabio Crivellari, Blockade. Friedensbewegung zwischen Melancholie und Ironie, in: Gerhard Paul (Hg.): Das Jahrhundert der Bilder, Band 2. Göttingen 2008, S. 482–489.

³⁷² Protest mit Bach und Mozart, in: Süddeutsche Zeitung, 16. September 1986.

³⁷³ Richard Rohrmoser, Sicherheitspolitik von unten. Ziviler Ungehorsam gegen Nuklearrüstung in Mutlangen, 1983–1987, Frankfurt a. M. 2021, S. 269–273.

Programms gewesen, etwa auf dem Bochumer Festival „Künstler für den Frieden“ am 11. September 1982 (Großes Friedensorchester mit Musiker*innen der Deutschen Oper Berlin). Es machte jedoch einen großen Unterschied, ob ein Friedensorchester in der vertrauten Szenerie einer überdachten Bühne im Stadtpark von Bochum oder improvisiert und ungeschützt vor einem Kasernenchor in Mutlangen auftrat. Das Lebenslaute-Orchester erzeugte nicht nur Musik als akustischen Protest, sondern ging ein persönliches Risiko ein und funktionalisierte die Gruppe von über hundert Musiker*innen als eine Art Phalanx. Das Orchester wurde als Protestkörper selbst zur *direct action*.

Zwischenfazit Kapitel 3

Die Analyse des Liederkanons der Friedensbewegung ermöglicht eine Musikgeschichte der Proteste „von unten“, die die Perspektive „von oben“ der großen Bühnen der Demonstrationen in Bonn und der Festivals „Künstler für den Frieden“ erweitert. Sie richtet den Blick auf eine gebrauchtorientierte Musikkultur und Protestpraxis an der Basis der Friedensbewegung. Mit fast 500 Liedern ist der untersuchte „Soundtrack“ sehr umfangreich und verweist auf eine vielfältige Funktionalisierung: Musik diente als Medium der Ermutigung und Motivation, der Überzeugung und Mobilisierung, der Hoffnung und Resilienz. Musik sollte eine positive und vergnügte Atmosphäre der Proteste fördern und so Alternativen zur Logik der Aufrüstung aufzeigen. Durch Praktiken der Aneignung und Umdichtung von Liedern verortete sich die Friedensbewegung in Bezug auf internationale Vorbilder und historische Vorgänger und arbeitete an ihrem Selbstverständnis. Über Praktiken des Selbstermachens und der Abgrenzung von Konsum als „Technologien des Selbst“ konstituierte sich die Friedensbewegung als Emotionsgemeinschaft. Gleichzeitig übernahm Musik nicht nur eine symbolische, sondern auch eine praktische Protestfunktion. Der Einsatz von Musik bei Friedensmärschen – auf dem Weg zur Demonstration, im Friedenscamp und vor dem Kasernenchor – machte die Proteste nicht nur sichtbar, sondern auch hörbar. Musik wurde als friedliche Aktionsform eingesetzt, mit der Demonstrant*innen sich als Gruppe formierten und stärkten. Als *direct action* äußerte Musik subversive Kritik an Machtverhältnissen, half bei der Blockade von militärischen Räumen wie Kasernen und nuklearen Stationierungsorten und war Teil gewaltfreier Störaktionen.

4 Musikmarkt für den Frieden: Protestbewegung und Musikgeschäft zwischen Ablehnung und Symbiose

Das Verhältnis von Protestbewegungen und Musikmarkt ist ein widersprüchliches. Die Friedensbewegung der 1980er Jahre – wie auch ihre Vorgänger und Verwandten – distanzierte sich oft von einer „Kommerzialisierung“ durch die Plattenindustrie und hob stattdessen eine Musikkultur des Selbermachens hervor. Gleichzeitig war die klare Abgrenzung – hier die „authentische“ Protestmusik, dort die Konsumkultur der Charts – eine gerne gepflegte Legende, die mehr über das Selbstverständnis der Friedensbewegung als über die Musikindustrie aussagte. Dass Protest und Konsum, Kritik und Kommerz keine absoluten Gegensatzpaare waren, sondern sich vielmehr wechselseitig förderten, ist spätestens für die entstehende Jugendkultur der 1950er und die Studentenbewegung der 1960er Jahren belegt.³⁷⁴ Auch die Friedensbewegung der 1980er Jahre profitierte vom Potenzial einer industriell produzierten und massenmedial vermittelten Musik – im gleichen Zug, wie sich die Musikindustrie mit den Themen und Anliegen der Friedensbewegung einen gesellschaftlichen Absatzmarkt erschloss.

Dieses Kapitel beleuchtet, wie sich das Zusammenspiel von Friedensbewegung und Musikmarkt im Laufe der 1980er Jahre wandelte. Man kann hier von einer Verschränkung von zwei Krisen ausgehen. Die in den Protesten gegen die Nachrüstung sich manifestierende „Nuklearkrise“ war Ausdruck und Katalysator eines breiten gesellschaftlichen und politischen Selbstverständigungsprozesses. Die Musikkultur der Friedensbewegung war zugleich Sprachrohr und Spiegel dieses Krisenempfindens.³⁷⁵ Gleichzeitig durchlebte auch die Musikindustrie Anfang der 1980er Jahre einen tiefgreifenden Wandel. Blättert man durch die Ausgaben des einschlägigen Branchenmagazins „Musikmarkt“ von damals, so ist eine Rhetorik der Krise allgegenwärtig. Wilfried Jung, als *Managing Director Central*

³⁷⁴ Detlef Siegfried, *Time is on my side. Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre*. Göttingen 2006; Detlef Siegfried, *Protest am Markt. Gegenkultur in der Konsumgesellschaft um 1968*, in: Christina von Hodenberg und Detlef Siegfried (Hg.), *Wo „1968“ liegt: Reform und Revolte in der Geschichte der Bundesrepublik*, Göttingen 2006, S. 48–78; Katrin Fahlenbrach, *Protestinszenierungen. Die Studentenbewegung im Spannungsfeld von Kultur-Revolution und Medien-Evolution*, in: Martin Klimke und Joachim Scharloth (Hg.), *1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*, Stuttgart/Weimar 2007, S. 11–21; Kaspar Maase, *Was macht Populärkultur politisch?*, Wiesbaden 2010.

³⁷⁵ Zur „Nuklearkrise“ als Ausdruck gesellschaftlicher und politischer Selbstverständigungsprozesse, siehe: Philipp Gassert, *Viel Lärm um Nichts? Der NATO-Doppelbeschluss als Katalysator gesellschaftlicher Selbstverständigung in der Bundesrepublik*, in: Philipp Gassert, Tim Geiger und Hermann Wentker (Hg.), *Zweiter Kalter Krieg und Friedensbewegung. Der NATO-Doppelbeschluss in deutsch-deutscher Perspektive*, München 2011, S. 175–202; Philipp Gassert, *Arbeit am Konsens im Streit um den Frieden: Die Nuklearkrise der 1980er Jahre als Medium gesellschaftlicher Selbstverständigung*, in: AfS 52, 2012, S. 491–516; Christoph Becker-Schaum u.a. (Hg.), *„Entrüstet Euch!“*.

Europe des Musikkonzerns EMI einer der profiliertesten Kenner des Musikgeschäfts, resümierte Anfang 1981 mit dem Blick auf das Verkaufsjahr 1980:

Die Expansion des Marktes verdeckte in der Vergangenheit Unzulänglichkeiten und Fehlplanungen hier und dort. Diese guten alten Zeiten sind vorbei. Die deutsche Schallplatten-Industrie – und damit eine der wenigen noch verbliebenen „Inseln des Wohlstandes“, wird mit Stagnation, wenn nicht sogar mit rückläufigen Umsätzen konfrontiert werden.³⁷⁶

Eine Vielzahl von Faktoren übte in der ersten Hälfte der 1980er Jahre Druck auf das etablierte Musikgeschäft aus. Technologische Neuerungen wie die Compact Disc (CD), die in Europa im März 1983 auf den Markt gebracht wurde, läutete eine neue Ära des Musikkonsums ein. Dieser war in den Augen der Musikindustrie schon durch den in den 1970er Jahren gestiegenen Absatz von Leerkassetten, die Raubkopien von Schallplatten ermöglichten, außer Kontrolle geraten. Gleichzeitig änderte sich durch die Verfügbarkeit neuer Medien und Technologien das Freizeit- und Konsumverhalten von Jugendlichen, die ihr Taschengeld nicht mehr nur für Musik, sondern auch für Computerspiele und die ab 1981 eingeführten „Heimcomputer“ ausgaben. Der Start des Musikfernsehsenders „MTV“ im August 1981 in den USA, gefolgt von „MTV Europe“ im August 1987, hatte weitreichende Folgen für die Distribution und Rezeption von Musik. Anfang der 1980er Jahre waren diese anstehenden Marktveränderungen für Branchen-Insider schon Teil der strategischen Planungen und Prognostik, auch wenn ihre tatsächlichen Auswirkungen noch nicht absehbar waren. In jedem Fall stellte die anrollende Welle an Innovationen einschließlich der mit ihr einhergehenden Kosten und Risiken eine Herausforderung für die Musikindustrie dar.³⁷⁷

Der Wandel im Musikmarkt war jedoch nicht nur eine technologische Frage. Mit dem Konstrukt „Musikmarkt für den Frieden“ sind in diesem Kapitel nicht nur die wirtschaftlichen Aspekte von Produktion und Vertrieb, sondern auch weitere Faktoren gemeint, die für den Erfolg oder Misserfolg von Musik relevant waren und das Verhältnis von Produzent*innen und Rezipient*innen definierten. Ein besonderes Augenmerk gilt hier dem Handeln und Expertenwissen von Musikmanager*innen und Plattenfirmen. Dieses Kapitel richtet den Blick auf die Produktionsseite („production of

³⁷⁶ Wilfried Jung zum neuen Jahr: „Mit der Stagnation konfrontiert“, in: Musikmarkt 1981/2, S. 22.

³⁷⁷ Siehe für den Wandel das Kapitel „Krise und Rückkehr zum Wachstumspfad zwischen 1979 und 1985“ in: Christian A. Müller, *Werk oder Ware. Wirtschaftlicher Strukturwandel in der Tonträgerindustrie der Bundesrepublik zwischen 1951 und 1983*, Frankfurt 2020, S. 173–211.

culture³⁷⁸) und die Rolle von „Bewegungsunternehmern“, die als „political entrepreneurs“ das Zusammenwirken von Protestbewegung und Musikindustrie vorantrieben.³⁷⁹ Das Frankfurter Platten-Label Musikant, das Diether Dehm als Kooperationsprojekt mit dem Branchenriesen EMI gründete, wird hier als Fallstudie der Zusammenarbeit von Protestbewegung und Plattenindustrie analysiert. Am Beispiel von LP-Kompilationen werden die Marktstrategie von Plattenfirmen und die politische Funktion von Friedensplatten untersucht. Weiterhin ist der Musikmarkt breit als „Kommunikationsraum“³⁸⁰ zu verstehen, was die Rezeption in Musikmagazinen aber auch den Wandel in der Wahrnehmung bestimmter Genres, etwa des politischen Liedes und der Rock- und Popmusik, einschließt. Die Vermessung des „Musikmarkts für den Frieden“ ermöglicht somit eine Problematisierung des Verhältnisses zwischen Produzent*innen und Rezipient*innen und den spezifischen Veränderungen im Kontext der Nuklearkrise. Bei aller Ablehnungsrhetorik – so die grundlegende These dieses Kapitels – entwickelten Friedensbewegung und Musikindustrie eine engere Form der Zusammenarbeit, von der beide Seiten profitierten.

4.1 Friedensplatten: Kompilationen und Marktstrategie von Plattenfirmen

Eine Analyse der Plattenveröffentlichungen zur Friedensthematik zeigt, dass Lied-Kompilationen ein häufig vorkommendes Format waren. Eine Kompilation ist eine Zusammenstellung von Musikstücken unterschiedlicher Künstler*innen auf einer LP. In der Regel handelt es sich dabei nicht um Neukompositionen oder Erst-Erscheinungen, sondern Zweitverwertungen von Titeln, die bereits auf anderen Platten veröffentlicht wurden. Neben *Best-of-* und *Greatest-Hits*-Kompilationen veröffentlichen Plattenfirmen auch Konzept- und Themenkompilationen (etwa Weihnachtslieder), Livemitschnitte von Konzerten oder Sampler (deutsch: Muster), die in erster Linie zu Werbezwecken zusammengestellt wurden. Zweitverwertungen in Form von Kompilationen waren in der Wertschöpfungskette von Plattenfirmen der 1970er und 1980er Jahre ein beliebtes Mittel, um mit

³⁷⁸ Klaus Nathaus, Auf der Suche nach dem Publikum: Popgeschichte aus der „Production of Culture“-Perspektive, in: Alexa Geisthövel, Bodo Mrozek (Hg.): Popgeschichte. Band 1: Ansätze und Methoden zu einer Zeitgeschichte des Populären, Bielefeld 2014, S. 127–53; Klaus Nathaus und C. Clayton Childress, The Production of Culture Perspective in Historical Research. Integrating the Production, Meaning and Reception of Symbolic Objects, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, 10 (2013), H. 1, URL: <https://zeithistorische-forschungen.de/1-2013/4433> (28.04.2023), Druckausgabe: S. 89–100.

³⁷⁹ Alexander Leistner, Die Selbststabilisierung sozialer Bewegungen: Das analytische und theoretische Potenzial des Schlüsselfigurenansatzes, in: Forschungsjournal Soziale Bewegungen, Heft 2013/4, Themenschwerpunkt „Anstifter, Strippenzieher, Urgesteine. Schlüsselfiguren in sozialen Bewegungen“, S. 14–23.

³⁸⁰ Vgl. den medienwissenschaftlichen Ansatz zum Buchmarkt: Anke Vogel, Der Buchmarkt als Kommunikationsraum. Eine kritische Analyse aus medienwissenschaftlicher Perspektive, Wiesbaden 2011.

geringen Produktionskosten und begrenztem Aufwand eine höhere Rendite pro Liedveröffentlichung zu erwirtschaften.³⁸¹ Kompilationen waren seit den 1970er Jahren auch eine beliebte Publikationsform sozialer Bewegungen, z. B. Benefiz- oder Solidaritätsplatten. Eine vergleichende Untersuchung von Kompilationen zur Friedensthematik der ersten Hälfte der 1980er Jahre ist aufschlussreich, weil sie einen Einblick in das Zusammenwirken von Musikprofis und Bewegungsmanager*innen, ihren Marktstrategien und unterschiedlichen Motiven gibt. Kompilationen ermöglichen somit sowohl einen Überblick als auch einen ersten analytischen Zugang zum „Musikmarkt für den Frieden“. Im Kontext der Nachrüstungsdebatte lassen sich im Wesentlichen zwei unterschiedliche Typen ausmachen, wobei es Überschneidungen zwischen den einzelnen Kategorien gab: Sampler- und Best-of-Alben sowie Benefiz- und Solidaritätsalben.³⁸²

4.1.1 Sampler und Best-of-Kompilationen

Im Folgenden werden einige Fallbeispiele unterschiedlicher Plattenfirmen analysiert, die insbesondere im Jahr 1982, nach der ersten Welle der neuen Proteste von 1981, einige Alben herausbrachten:

Polydor: Das Polydor-Label war Teil der Deutschen Grammophon (DGG), die im Jahr 1982 – gemessen an den LP-Verkäufen – mit knapp 12 % Marktanteil der viertgrößte Musikkonzern auf dem deutschen Musikmarkt war.³⁸³ Während die DGG in der Öffentlichkeit eher als Firma für Klassikmusik bekannt war, übernahm das Polydor-Label unter dem Dach der DGG die Vermarktung der Sparten „Rock“, „Pop“ und „deutschsprachige Musik“. Der 1982 erschienene Sampler *Lieder für den Frieden* (Polydor 2372 099) versammelt je zwei neuere Lieder der bei Polydor unter Vertrag stehenden Liedermacher Konstantin Wecker, Georg Danzer und Franz Josef Degenhardt mit zwischen 1977 und 1980 erschienen Liedern.³⁸⁴ Daneben enthält die LP auch sechs Lieder der Sängerin Dominique (bürgerlicher Name: Isoldé Elchlepp³⁸⁵), darunter Cover-Versionen wie „Sag mir wo die Blumen sind“ und „Der ewige Soldat“ und Lieder wie „Starfighter-Ballade“ oder „Der Brief von drüben“, die sie

³⁸¹ Tibor Kneif, *Sachlexikon Rockmusik*, Reinbeck 1978, S. 177; Walter Koch, *Zur Wertschöpfungstiefe von Unternehmen*, Wiesbaden 2006, S. 227f.

³⁸² Die meisten der in diesem Kapitel untersuchten Platten wurde im Deutschen Musikarchiv der Deutschen Nationalbibliothek in Leipzig recherchiert.

³⁸³ Auswertung 1982: Top 75 LP/MC-Bestseller Firmenauswertung, in: *Musikmarkt* 1982/24, 15. Dezember 1982, S. 18.

³⁸⁴ Die Lieder stammen von folgenden Alben: Georg Danzer: von den LPs *Feine Leute* (1979) und *Ruhe vor dem Sturm* (1981); Konstantin Wecker: *Genug ist nicht genug* (1977) und *Konstantin Wecker – Live* (1979); Franz Josef Degenhardt: *Der Wind Hat Sich Gedreht Im Lande* (1980) und *Liederbuch Franz Josef Degenhardt – Von Damals Und Von Dieser Zeit* (1978).

³⁸⁵ Isoldé Elchlepp im Bayerischen Musiker-Lexikon Online (BMLO), URL: <https://www.bml.o.uni-muenchen.de/e0537> (28.04.2023).

bereits 1966 auf der LP *Krieg im Frieden* (Polydor 249 078) veröffentlicht hatte. Der Sampler hatte somit je zur Hälfte alte Lieder und neuere Lieder und präsentierte Polydor-Künstler*innen mit einem relevanten Schaffen zur Friedensthematik. Ein ähnlicher Fall ist die 1982 erschienene Kompilation *Diesmal Werd' Ich Nicht Mit Ihnen Zieh'n. Friedenslieder von und mit Franz Josef Degenhardt* (Polydor 237 097). Von den 9 Liedern stammen 7 aus dem Zeitraum 1965–1975; nur 2 Lieder sind von einem jüngeren Album aus dem Jahr 1980.³⁸⁶ Die Kompilation ist somit ein Best-of-Album Degenhardts, das neben einigen Klassikern die LPs zweier neuer Lieder bewarb. Beide Kompilationen verwerteten somit die „backlist“ und stellten eine gezielte Vermarktung des Portfolios des Polydor-Labels dar.³⁸⁷

Pläne: Der im Jargon der Zeit als „DKP-Verlag“³⁸⁸ bekannte Pläne Verlag hatte mit seiner Spezialisierung auf linke Musikkultur und internationale Folklore eine kulturelle Bedeutung und Ausstrahlungskraft, die wesentlich größer war als die politische Relevanz der DKP. Anfang der 1980er Jahre profitierte Pläne von der Nachrüstungsdebatte und meldete zweistellige Umsatzsteigerungen. Insgesamt blieb Pläne jedoch auf eine Nische beschränkt und hatte weniger als 1 % Marktanteil.³⁸⁹ Für die Musik der Friedensbewegung war Pläne jedoch ein bewährter Partner. Der 1982 erschienene Sampler *Ein bisschen mehr Frieden* (Pläne 88 312) ist ein Antwort-Album des Pläne Verlags auf Nicoles Schlager-Hit „Ein bisschen Frieden“ und versprach mit seiner Liedauswahl „mehr als ein bisschen Frieden“ (so der Slogan auf der Rückseite der Plattenhülle). Die LP versammelt bekannte Liedermacher*innen und Polit-Rock-Bands, die ihre Platten bei Pläne veröffentlicht hatten: *Zupfgeigenhansel*, *Hannes Wader*, Jürgen Slopianka, *Liederjan*, Sigi Maron, Dieter Süverkrüp, Jasmine Bonnin, Andi Brauer, *Druckknöpfe*, *Delta Blues Band*, *Lok Kreuzberg* und *Antropos*. Die Lieder stammen aus dem Zeitraum 1970–1982 und spiegeln somit fast das gesamte Repertoire des Pläne Verlags zur Friedensthematik. Pläne förderte aber auch gezielt neue Künstler. *Wir sind schon viele – aber der Frieden braucht mehr. Neue Friedenslieder* (Pläne 88 310) von 1982 versammelt neue Lieder oder Neu-Interpretationen älterer Lieder von unbekannteren Liedermacher*innen, darunter Wolf Brannasky, Hartmut Emig und Helga Mangold. Die Kompilation ist Anerkennung der Laien- und Amateurmusik innerhalb der Friedensbewegung, die Pläne und die im gleichen Hause

³⁸⁶ „Spiel nicht mit den Schmuttelkindern“ (1965); „Väterchen Franz“ (1966); „Mutter Mathilde“ (1972); 2x Kommt an den Tisch unter Pflaumenbäumen (1973); 2x Mit Aufrechtem Gang (1975); 2x „Der Wind hat sich gedreht im Lande“ (1980); alle Platten sind bei Polydor erschienen.

³⁸⁷ Zur Rolle der „backlist“ in der Wertschöpfungskette von Plattenfirmen siehe: Frank Briegmann und Jakob Huber, Management der Wertschöpfungskette, in: Michel Clement, Oliver Schusser und Dominik Papies (Hg.), *Ökonomie der Musikindustrie*, Wiesbaden 2008, S. 87–98.

³⁸⁸ Siehe: Diether Lerryn (Diether Dehm), *Offene Kulturarbeit, aber stramm DKP*, in: *Vorwärts* Nr. 9, 22. Februar 1979, S. 27.

³⁸⁹ Notizen zu Pläne Verlag, in: *Musikmarkt* 1981/7, 1. April 1981, S. 26.

erscheinende Musikzeitschrift „Eiserne Lerche“ unter dem Motto einer „demokratischen Musikkultur“ gezielt förderte.

EMI-Musikant: Das Frankfurter Musikant-Label, das maßgeblich von Diether Dehm und der Frankfurter Kulturinitiative e. V. in Zusammenarbeit mit EMI Electrola ins Leben gerufen wurde, verdankt seinen schnellen Erfolg der Nachrüstungsdebatte. Gegründet 1980 wurde es zu einem der wichtigsten Musik-Labels der Friedensbewegung. Mit den *Bots*, Klaus Lage, *BAP* und *Zupfgeigenhansel* erschienen auf dem Label einige der prominenten musikalischen Unterstützer der Friedensbewegung (siehe die detaillierte Entstehungsgeschichte in Kapitel 4.3). Ein Beispiel für die erweiterten Möglichkeiten durch die Kooperation zwischen EMI Electrola und Musikant ist der Sampler *Sinnvoll, denkbar & tanzbar* (1C 086-78 169) von 1982. Neben den bei Musikant unter Vertrag stehenden *Bots*, Klaus Lage, *BAP*, *Gebrüder Engel* und *Zupfgeigenhansel* waren weitere Künstler aus dem Hause „EMI Electrola“ wie die *Spider Murphy Gang*, *Bläck Fööss*, Robert Long, und Wolf Maahn auf der Platte vertreten. Mit *Spliff* war auch eine eigentlich bei CBS unter Vertrag stehende Gruppe dabei. Die Kompilation bewarb somit neben allen Künstler*innen des neuen Musikant-Labels auch einige weitere bekannte Musiker des EMI-Konzerns. Im Ergebnis ist der Sampler beispielhaft für die neue Symbiose zwischen der 1982 erfolgreichsten Plattenfirma auf dem deutschen Markt (Marktanteil von 22 % bei Single-Platten und knapp 19 % bei LP-Veröffentlichung³⁹⁰) und der durch das Musikant-Label repräsentierten Protestkultur der Friedensbewegung. Auf dem Album-Cover prangt ein gelber Button mit dem Titel der Platte und den Namen der versammelten Künstler*innen. Das Design erinnert an die ikonischen Aufkleber und Buttons der Umweltbewegung „Atomkraft – Nein, danke!“.

Folk Freak: Das um 1977 gegründete Folk Freak-Label vertrieb seine Platten in Zusammenarbeit mit der Deutschen Austrophon und hatte in der ersten Hälfte der 1980er Jahre eine Vielzahl von Platten mit Bezug zur Nachrüstungsdebatte herausgegeben. Unter den Kompilationen sticht das folgende Konzept-Album von 1982 hervor: *Wir wollen leben, Lieder gegen den Untergang* (Folk Freak FF 3005/6). Die Kompilation versammelt auf zwei LPs eine große Anzahl an einschlägigen Künstlern verschiedener Musiklabels: *Schmetterlinge*, *Lilienthal*, Dieter Süverkrüp, *Die 3 Tornados*, *Cochise*, Hanns Dieter Hüsch, *Zupfgeigenhansel*, *Bots*, Hein+Oss, *Hammer&Harfe*, *Ape Beck & Brinkmann*, *Schwoissfuass*, Walter Mossmann, *Bernie`s Autobahnband*, Helmut Debus, *Peter Braukmann Band*, *René Bardet`s Poesie und Musik*, Manfred Jaspers, *Lerryn*, Frank Baier, *Liederjan*, Hannes Wader, *Floh de Cologne*. Neben einigen bei Folkfreak unter Vertrag stehenden Musiker*innen waren auch

³⁹⁰ 1982: Top 75 Single-Bestseller-Firmen-Auswertung, in: Musikmarkt 1982/24, 15. Dezember 1982, S. 12; 1982: Top 75 LP/MC-Bestseller-Firmen-Auswertung, in: Musikmarkt 1982/24, 15. Dezember 1982, S. 18.

Künstler*innen anderer Labels vertreten, darunter Pläne, Intercord, Musikant, Eigelstein und Trikont (ein Mitwirken von Franz Josef Degenhardt wurde laut Beilage von seiner Plattenfirma Deutsche Grammophon Gesellschaft nicht gestattet). Bei den meisten Aufnahmen handelte es sich um eigens aufgezeichnete Studioaufnahmen. Die Kompilation ist eine der umfangreichsten Friedensplatten, die auf dem deutschen Musikmarkt veröffentlicht wurden.

4.1.2 Benefiz- und Solidaritätskompilationen

Benefiz- und Solidaritätsplatten stellten seit den 1970er Jahren ein zunehmend wichtiges Mittel der Kommunikation und Mobilisierung von sozialen Bewegungen dar. Sie kommunizierten die jeweiligen Anliegen auf künstlerische Weise, versammelten eine oft prominente Gruppe an Unterstützer*innen und dienten auch dem Zweck, die jeweiligen Initiativen nicht nur ideell, sondern auch finanziell durch eine Spende des Verkaufserlöses zu unterstützen. Grundsätzlich lassen sich zwei unterschiedliche Typen feststellen: Mitschnitt von Livekonzerten und Kompilationen von Studioaufnahmen. Einige verwandte Beispiele anderer Protestbewegungen verdeutlichen die Bandbreite der Themen in den 1970er und 1980er Jahren und zeigen, dass sich die Friedensbewegung auf die konzeptionelle Vorarbeit anderer Initiativen beziehen konnte.

„Rock gegen Rechts“: Inspiriert von der britischen *Rock Against Racism* organisierte ein Bündnis von Organisationen am 16. Juni 1979 das erste deutsche Konzert „Rock gegen Rechts“ in Frankfurt am Main als Gegenveranstaltung zum „Deutschlandtreffen“ der NPD. Zusammen mit dem Konzert im Jahr darauf (16./17. Juni 1980) stellt „Rock gegen Rechts“ eine Weiterentwicklung der politischen Kommunikation über musikalische Großveranstaltungen dar. Neben regionalen Szenegrößen, dem Liedermacher Walter Mossmann, der österreichischen Band *Die Schmetterlinge* und Vertretern der britischen Verbündeten von *Rock Against Racism* wie *Misty* und *Octopus* trat auf Vermittlung von Diether Dehm (Lerryn) die 1979 in Deutschland noch kaum bekannte niederländische Band *Bots* auf. Sie sangen ihr erst danach ins Deutsche übertragene Lied „Opstaan“ (deutsch: Aufstehn) zum ersten Mal vor deutschem Publikum. Ein anderer Rock-Star der deutschen Musikszene hatte einen kurzfristig angesetzten Auftritt: Udo Lindenberg.³⁹¹ Die Frankfurter Initiatoren von „Rock gegen Rechts“ brachten 1979 eine in Eigenproduktion und vom Frankfurter Club „Voltaire“ betreute Live-Platte mit einer Auswahl der Lieder heraus. Auf *Kein Nazi-Treffen in Frankfurt und anderswo!* fehlte jedoch der Beitrag von Udo Lindenberg. Dennoch können die Konzerte von „Rock gegen Rechts“ und

³⁹¹ Daniel Laqua, *Rocking Against the Right. Political Activism and Popular Music in West Germany, 1979–1980*, *History Workshop Journal*, Volume 86, Autumn 2018, S. 160–183, URL: <https://doi.org/10.1093/hwj/dby020> (28.04.2023); Bernd Leukert (Hg.) *Rock gegen Rechts. Musik als politisches Instrument*, Frankfurt a. M. 1980.

besonders die Auftritte von *Bots* und Lindenberg als richtungsweisend für die Musikformate und das Engagement von Künstler*innen zur Unterstützung der Friedensbewegung gelten.

„Keine Startbahn West“: Eine weitere Frankfurter Protestinitiative arbeitet bewusst mit Musikkonzerten und Plattenveröffentlichungen. Die Initiative gegen den Bau der neuen Startbahn West des Frankfurter Flughafens stellte eine der zentralen Proteste der Umweltbewegung der Zeit dar. Ab dem Frühjahr 1980 besetzen Vertreter*innen von Bürgerinitiativen und Umweltverbänden das Waldstück, das für den Bau der neuen Startbahn abgeholzt werden sollte, und errichteten nach dem Vorbild anderer Protestorte ein Hüttendorf. Zur Unterstützung des Volksbegehrens wurde eine Reihe von Benefiz-Konzerten in der Frankfurter Festhalle veranstaltet, neben „Lied und Wort“, Jazz, Klassik, am 8. Dezember 1981 auch ein Rock-Konzert mit den *Bots*, Inga Rumpf, Udo Lindenberg und dem Panikorchester, Jonny Tarne und Peter Maffay Band sowie Frank Wolff (Otto Waalkes hatte wegen Krankheit abgesagt). Mit rund zehntausend Besuchern pro Veranstaltung und Ticketpreisen zwischen 20 und 25 DM waren die Konzerte eine wichtige Einnahmequelle der Protestinitiative.³⁹² Die Logistik und Organisation der Veranstaltung wurde von der Konzertagentur Lippmann+Rau verantwortet. Für Fritz Rau markierte die Unterstützung der Solidaritätskonzerte den Beginn seiner Zusammenarbeit mit politischen Bewegungen, etwa auch von „Künstler für den Frieden“ oder den Grünen.³⁹³ Auf der von der Arbeitsgemeinschaft Volksbegehren „Keine Startbahn West!“ herausgegebenen und im „Dickwurz Bladda Verlag“ erschienenen Kompilation *Keine Startbahn West* sind die bekannten Musiker*innen jedoch nicht vertreten. Laut dem beigelegten Heft „Lieder gegen die Startbahn West“ scheiterte dies an dem Einverständnis der jeweiligen Plattenfirmen. Die auf der Platte versammelten Künstler*innen hatten selbst an den Protesten teilgenommen oder stammten aus der Region. Die Platte sollte eine „Dokumentation des Widerstandswillens der südhessischen Bevölkerung“ darstellen.³⁹⁴ Die Initiative „Keine Startbahn West“ zeigt die neuen Möglichkeiten, aber auch die Grenzen der Zusammenarbeit zwischen Protestbewegung und Musikindustrie Anfang der 1980er Jahre auf.

Anti-AKW-Proteste: In den 1970er Jahren wurden die Proteste gegen Atomkraftwerke an verschiedenen Standorten musikalisch lautstark begleitet. Im Münchner Trikont-Verlag erschienen mehrere einschlägige Platten des Liedermachers Walter Mossman, einem der produktivsten Musiker

³⁹² Etwas flügelahm. Benefizkonzert mit Frank Wolff, Udo Lindenberg und anderen, in: Frankfurter Rundschau, 15.12.1981.

³⁹³ Kathrin Brigl und Siegfried Schmidt-Joos, Fritz Rau – Buchhalter der Träume, Berlin 1985, S. 252–254.

³⁹⁴ Lieder gegen die Startbahn West. Beilage zum Album Keine Startbahn West, Dickwurz Bladde Verlag (DWB 19818), S. 3–4; Auf demselben Label erschienen auch weitere Musikplatten gegen die Startbahn West, darunter *King Kong und der Präsident. Anti-Startbahn-West-Grusical von Dood und Deiwel*, Dickwurz Bladde 1982 (DWB 198210).

und Komponisten innerhalb der Umweltbewegung. Ebenfalls bei Trikont veröffentlichte die Badisch-Elsässische Bürgerinitiative 1977 eine mehrsprachige Kompilation: *Neue Lieder und Gedichte aus Dreyeckland* (US-0026/27). 1978 erschien auf dem Neue Welt Label, einem Vorgänger des Kölner Eigelstein-Labels, die Kompilation *Lieder gegen Atomkraftwerke* (NWKL 20039). Ein Teil der Erlöse sollte an den BBU Hamburg gehen, um die Verteidigung von AKW-Gegner*innen vor Gericht zu finanzieren. Eine ähnliche Solidaritätsplatte produzierten die Brokdorfaktivisten im Jahr 1983: *Wo Unrecht zu Recht wird, wird Widerstand zur Pflicht! Solidaritätsschallplatte für die Brokdorf-Angeklagten* (Herausgeber: Arbeitskreis Umwelt Münster). Sie sollte helfen, die Prozesskosten der angeklagten Aktivist*innen, darunter Michael Duffke, zu finanzieren. Mindestens 6 Mark pro verkaufte Platte sollte an einen Fond für die Prozesskosten gehen.³⁹⁵ In Österreich hatte das Konzert „Künstler gegen Zwentendorf“ am 24. Oktober 1978 im Wiener Konzerthaus eine große Ausstrahlungskraft und gab den Protesten gegen den geplanten Reaktorbau in Zwentendorf eine prominente Stimme. Die Initiative „Österreichische Atomkraftgegner“ (IÖAG) veröffentlichte 1979 beim Wiener Label Extraplatte (0120 226) eine Kompilation von Ausschnitten mit Künstler*innen wie Erika Pluhar, Sigi Maron, Georg Danzer und den *Schmetterlingen*. Während der Eintritt zum Konzert kostenlos gewesen war, sollte der Reinerlös der Plattenverkäufe der IÖAG zugutekommen. Die Plattenfirmen der Musiker hatten die Beiträge der Künstler*innen ohne Kosten freigegeben.³⁹⁶

Ein besonderes und epochemachendes Musikereignis gegen Atomkraft waren die MUSE-Konzerte in den USA. An fünf Abenden im September 1979 versammelte sich im New Yorker Madison Square Garden eine Allianz amerikanischer Künstler*innen als „Musicians United for Safe Energy“ (MUSE), um sich für eine Zukunft frei von Atomkraft auszusprechen. Die Konzerte wurden in Reaktion auf den Reaktorunfall von Three Miles Island am 28. März 1979 in Pennsylvania initiiert.³⁹⁷ Während der Fokus auf der Ablehnung von Atomenergie lag, waren implizit auch Atomwaffen gemeint. Das Line-up der Konzerte liest sich wie das who-is who der amerikanischen Protestsängerszene: The Doobie Brothers, Bonnie Raitt, John Hall, James Taylor, Jackson Browne, Graham Nash, Nicolette Larson, Ry Cooder, Gil Scott-Heron, Jesse Colin Young, Tom Petty and The Heartbreakers, Bruce Springsteen & The E-Street Band, Crosby, Stills & Nash. Mit dem Erlös des Konzerts und des Dreifach-Livealbums *No Nukes* (Asylum Records – AS 62 027) sollte die MUSE Foundation unterstützt werden, die zu dem Zweck gegründet worden war, Anti-Atomkraft- und Pro-Solarenergie-Initiativen zu fördern. Das Album wurde ein internationaler Hit und Referenzpunkt für professionelle Musikveranstaltungen und Plattenpublikationen für politische und gesellschaftliche Konfliktthemen. In Deutschland

³⁹⁵ Siehe Plattenbeilage zu: *Wo Unrecht zu Recht wird, wird Widerstand zur Pflicht! Solidaritätsschallplatte für die Brokdorf-Angeklagten* (1983).

³⁹⁶ Siehe Plattenbeilage zu: *Künstler gegen Zwentendorf* (Extraplatte 1979).

³⁹⁷ Robin Herman, Nearly 200,000 Rally to Protest Nuclear Energy, in: New York Times, 25.09.1979.

erschien die Kompilation im Vertrieb der WEA und wurde als Fortsetzung einer Reihe von Festival-Soundtracks, darunter Woodstock von 1969, beworben.³⁹⁸

Umweltschutz: Auch zur Unterstützung von Umweltorganisationen wurden Benefiz-Kompilationen mit unterschiedlichen Künstlern auf den Markt gebracht. 1983 erschien bei der Plattenfirma CBS die Kompilation *Pro Natur. Umweltlieder '83* (CBS 25499). Unter den beteiligten Musiker*innen waren Liedermacher*innen wie Bettina Wegner und Reinhard Mey, aber auch Schlager- und Popsänger wie Udo Jürgens und Peter Maffay. Von dem Erlös der Platte sollte ein Beitrag an den BUND (Bund für Umwelt und Naturschutz Deutschland e. V.) gehen, um Naturschutzmaßnahmen zu finanzieren. Noch mehr prominente Unterstützer*innen konnte Greenpeace 1984 für eine ähnliche Kompilation gewinnen. Zu der bei der Hamburger Firma Phonogramm/Mercury erschienenen Platte mit dem Titel *Greenpeace* (818 390-1Q) steuerten folgende Musiker*innen Lieder bei: BAP, Udo Lindenberg, Ulla Meinecke, *Novalis*, *Bots*, Konstantin Wecker, Peter Maffay, Ina Deter Band, Hans Hartz, Georg Danzer, Ludwig Hirsch, Marius Müller-Westernhagen, Hannes Wader und *Trio*. 3 DM pro verkauftes Album sollten gespendet werden, um die Aktion „Ein Schiff für Greenpeace“ zu unterstützen. Auffällig ist, dass auf beiden Benefizplatten sich nicht nur Künstler*innen einbrachten, die auch in der Friedensbewegung engagiert waren, sondern auch Musiker*innen, die sich eher auf Distanz zu politischen Themen hielten, etwa Udo Jürgens oder Marius Müller-Westernhagen. Umweltschutz war politisch weniger umstritten als die Nachrüstungsthematik.

Ein Vergleich der analysierten Benefiz- und Solidaritätsplatten zeigt, dass Kompilationen zu allgemeineren Umweltschutz-Themen auch von größeren Plattenfirmen und bekannteren Musiker*innen unterstützt wurden, während dies bei den meisten Platten der Anti-AKW-Bewegung weniger der Fall war. Hier dominierten lokale und regionale Künstler. Bei Veranstaltungen wie „Rock gegen Rechts“ oder „Keine Startbahn West“ traten zwar auch überregionale Künstler*innen wie Udo Lindenberg auf, diese waren aber auf den dazugehörigen Plattenveröffentlichungen nicht vertreten. Dies lag oft an der verweigerten Freigabe durch die Plattenfirmen. Ausschlaggebend war wohl, als wie konsensfähig oder konfliktbeladen das jeweilige Protestthema galt. Auffällig ist auch, dass sich größere Plattenfirmen nicht an Kompilationen beteiligten, die von Initiativen herausgegeben wurden, bei denen es zu gewaltsamen Auseinandersetzungen zwischen Demonstrant*innen und Polizei kam, etwa in Brokdorf und bei den Frankfurter Protesten gegen die Startbahn West. Hier engagierten sich stattdessen unabhängige, den Protestbewegungen ideologisch nahestehende Label wie Trikont und Dickwurz Bladda. Die Assoziation mit einem Protestthema konnte für Plattenfirmen somit ein Risiko darstellen, das nicht alle Firmen bereit waren, in Kauf zu nehmen. Die Identifizierung

³⁹⁸ WEA product facts, Beilage zur *No Nukes* LP-Kompilation.

mit einem Protestanlass konnte aber auch Teil der verlegerischen Strategie eines Labels sein. Wirklich große Konzerte und qualitativ hochwertig produzierte Live-Kompilationen waren nur mit professioneller Hilfe von Musikfirmen möglich. Dies zeigen die MUSE-Konzerte und die *No-Nukes*-Kompilation, die, international vermarktet, zu einem viel zitierten Referenzpunkt für vergleichbare Benefizmusikveranstaltungen wurden. Höhere Verkaufszahlen bedeuteten ein entsprechend höheres Spendenresultat und eine Verstärkung der Sichtbarkeit und Wirkung des Protestanliegens um ein Vielfaches.

Der vergleichende Blick bietet eine analytische Kontextualisierung, die eine Einordnung der Benefiz- und Solidaritätsplatten zur Friedensthematik der frühen 1980er Jahre ermöglicht. Fünf Beispiele verdeutlichen die Bandbreite der Kompilationen. Anfang 1982 veröffentlichte WEA die Benefiz-Kompilation *Life in the European Theatre* (WEA 58 412) mit 13 illustren britischen Rock-Bands: *The Clash*, *The Jam*, *The Beat*, *The Specials*, *XTC*, *Peter Gabriel*, *Ian Dury & The Blockheads*, *Madness*, *Bad Manners*, *The Stranglers*, *The Undertones*, *Ech & The Bunnymen* und *The Au Pairs*. Produziert wurde die Platte von „Surviving Records Production“ (Chas Mervyn und John Mostyn, zugleich Manager der beteiligten Band *The Beat*). Der Erlös der Plattenverkäufe sollte an vier Abrüstungs- und Umweltorganisationen gehen: „Campaign for Nuclear Disarmament“ (CND), „Anti Nuclear Campaign“, „Friends of the Earth und European Nuclear Disarmament“ (END). Laut John Mostyn war die Platte von E. P. Thompson angeregt worden.³⁹⁹ Thompson war einer der führenden intellektuellen Köpfe von CND und END, der unter anderem mit der Zivilschutzkritik „Protest and Survive“ eine breitere Bekanntheit erlangte. Thompson war offensichtlich nicht an der Auswahl der Musikstücke und Bands beteiligt, steuerte aber einen Text für die Album-Rückseite bei, um den Titel und Zweck des Albums zu erklären. *Life in the European Theatre* war eine Kritik des militärischen Begriffes des „theatre of war“, mit dem in NATO-Szenarien der Zeit eine Begrenzung eines möglichen Atomkrieges auf ein Schlachtfeld in Europa diskutiert wurde. E.P. Thompson plädierte für eine verstärkte europäische Zusammenarbeit der nationalen Friedensbewegungen und sah dafür Musik als vereinigende Kraft.

We're all saying that the way to get disarmament is to disarm. All over Europe people are saying the same. Hundreds of thousands have been demonstrating in Bonn, London, Brussels, Rome, Berlin, Oslo, Paris and Holland. This is something bigger than „politics“. It is about life going on, about a clean nuclear-free space between West and East. Music can do that better than programmes and speeches. If we want to live – and there isn't much time – we have to get a sound going right across the whole continent. If they want to make Europe into a theatre of war, we have to start now to make it into a theatre of peace.

³⁹⁹ Interview John Mostyn auf ABC Radio Australia, 10.04.2012, URL: <https://soundcloud.com/john-mostyn/john-mostyn-on-abc-radio> (28.04.2023).

Der Anspruch des Albums, einen europäischen „Sound“ der Protestmusik zu transportieren, steht im Widerspruch zu der Liste an Musikbeiträgen. Diese umfasste nur britische Künstler*innen. Insofern ist die Platte keine Zusammenarbeit unterschiedlicher europäischer Musiker*innen, die aus der Teilnahme der Bands an Protestveranstaltungen hervorgegangen wäre. Sie verweist vielmehr auf die internationale Attraktivität englischsprachiger Rock-Musik, die Anerkennung des Musikgeschmacks einer jüngeren, rockaffinen Protestgeneration durch die CND-Führungsriege und die Distributionsmöglichkeiten eines global agierenden Musikkonzerns wie WEA. Das Album wurde international vermarktet und erschien 1982 nicht nur im Vereinigten Königreich, sondern auch in Deutschland, Griechenland, Spanien, Israel, Kanada, USA, Australien und Japan.⁴⁰⁰ In Deutschland wurde die Platte von WEA als „Rock für nukleare Abrüstung“ vermarktet.⁴⁰¹ Vergleichbar professionell produzierte und prominent besetzte Rock-Solidaritätsplatten gab es auf dem westdeutschen Musikmarkt der frühen 1980er Jahre nicht. Erst 1986, in Reaktion auf die Reaktorkatastrophe von Tschernobyl, veröffentlichte Polydor mit *Rock gegen Atom. Atom kennt keine Grenzen* (Polydor 831 307-1) ein Anti-Atom-Album, das aus einem Livekonzert in der Loreley am 16.8.1986 mit einer deutschen „Rock’n’Roll All Stars-Band“ hervorging, darunter Klaus Lage, Inga Rumpf, Heinz-Rudolf Kunze und Udo Lindenberg. Das Album wurde bereits als Musik-CD veröffentlicht und entstammt somit einer neuen technologischen Ära.

Der Blick in die DDR zeigt, dass Rockmusik dort als Instrument der offiziellen, staatlich gesteuerten „Friedenspolitik“ strategisch eingesetzt wurde. Zwischen 1982 und 1987 organisierten der Zentralrat der FDJ und das Komitee für Unterhaltungskunst die Konzerte von „Rock für den Frieden“, die eine Anerkennung der Ästhetik und Attraktivität westlicher Festivalkonzepte und Musikgenres bedeuteten und ein staatlich streng kontrolliertes Zugeständnis an den Musikgeschmack der jungen DDR-Bevölkerung darstellten. „Rock für den Frieden“ orientierte sich auch an den westdeutschen und Westberliner Konzerten von „Künstler für den Frieden“ aus der Zeit. In der Genre-Auswahl öffnete sich „Rock für den Frieden“ mehr der Popmusik, als dies bei den seit 1970 veranstalteten „Festivals des politischen Liedes“ üblich war.⁴⁰² „Rock für den Frieden“ stellte somit eine Neuerung dar. Neben ostdeutschen Rock-Bands, darunter *Puhdys, Karat, City, Silly, Express und Pankow*, traten bei den Konzerten auch amerikanische Musiker wie Harry Belafonte und westdeutsche Musiker wie Udo Lindenberg auf. Während Lindenberg am 25. Oktober 1983 nach jahrelangem Werben erstmals in der DDR auftrat, sagten *BAP* im folgenden Jahr den Auftritt am Vorabend ab, nachdem sie sich

⁴⁰⁰ Siehe die Liste der Länderveröffentlichungen im Eintrag zu *Life in the European Theatre*, URL: <https://www.discogs.com/master/29359-Various-Life-In-The-European-Theatre> (28.04.2023).

⁴⁰¹ WEA product facts, Beilage zur Kompilation *Life in the European Theatre*.

⁴⁰² Roll over Reagan! Ein Gespräch mit den Organisatoren des Rock für den Frieden, in: *Eiserne Lerche* 83/1, S. 13.

geweigert hatten, das Regime-kritische Lied „Deshalv spill mer he“ aus dem Programm zu streichen. Trotz der straffen Organisation durch die DDR-Behörden gelang es Lindenberg, sich auf der Bühne in klaren Worten für eine Abrüstung in Ost und West auszusprechen („Weg mit allem Raketenschrott – in der Bundesrepublik und in der DDR! Nirgendwo wollen wir auch nur eine einzige Rakete sehen, keine Pershings und keine SS-20!“), was zu einer Absage der für 1984 geplanten Tour durch die DDR führte.⁴⁰³ Lindenbergs Beitrag wurde auch nicht auf der Kompilation des Konzertmitschnitts berücksichtigt, die auf dem Amiga-Label des staatlichen VEB Deutsche Schallplatten Berlin erschien.⁴⁰⁴ Die Kompilationen *Rock für den Frieden*, 4 LPs und 4 Singles, erschienen zwischen 1982 und 1986 und wurden als Solidaritätsplatten beworben. „Alle an der Aktion ‚Rock für den Frieden‘ beteiligten Gruppen und Solisten stellten ihr Honorar für die medizinische Betreuung verwundeter Kämpfer der PLO zu Verfügung, die sich zur Genesung in der DDR aufhalten.“⁴⁰⁵

Benefiz- und Solidaritätsplatten der westdeutschen Friedensbewegung besannen sich eher auf die frühere Generation der Friedensbewegung. 1983 veröffentlichte das „Komitee für Frieden, Abrüstung und Zusammenarbeit“ (KOFAZ) in Eigenregie ein Best-of-Album von Fasia Jansen: *„Los, Kommt Mit“ – Ostermarsch-Lieder An Der Abschussrampe*. Das Album umfasste sechs traditionelle Lieder der Ostermarschbewegung der 1960er Jahre sowie die Hymne der US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung „We shall overcome“. Die A-Seite enthält Ausschnitte von Live-Kundgebungen in München und Mönchengladbach, die B-Seite wurde im Studio mit Orchesterbegleitung neu aufgenommen. Neukompositionen sind auf der Platte nicht vertreten, es handelt sich um Neu-Aufnahmen von Liedklassikern, die bereits auf den Platten des Pläne Verlags *Lieder gegen die Bombe* in den frühen 1960er Jahren erschienen waren. Nostalgie und Traditionspflege waren somit die treibenden Kräfte der Solidaritätsplatten, deren Erlös der politischen Arbeit des KOFAZ zugutekam.

Im Kontext der europäischen Bewegung „Künstler für den Frieden“ erschienen mehrere Live-Alben von Konzertveranstaltungen. Ein Mitschnitt des ersten großen Konzerts von „Künstler für den Frieden“ im Rahmen des 2. Krefelder Forums (Dortmunder Westfalenhalle, 21.11.1981) wurde als Doppel-LP-Album mit allen Musik- und Redebeiträgen veröffentlicht. Die Platte erschien als Benefiz-

⁴⁰³ Die Geschichte des Auftritts Udo Lindenbergs auf dem „Rock für den Frieden“ Konzert 1983 und des Konfliktes mit BAP 1984 ist sehr gut erforscht, siehe: BStU (Hg.), Udo rockt für den Weltfrieden. Das Konzert von 1983 in den Stasi-Unterlagen, URL: <https://www.stasi-unterlagen-archiv.de/informationen-zur-stasi/publikationen/publikation/udo-rockt-fuer-den-weltfrieden/> (28.04.2023); Michael Rauhut, Schalmei und Lederjacke. Udo Lindenberg, BAP, Underground – Rock und Politik in den achtziger Jahren, Berlin 1996.

⁴⁰⁴ Birgit und Michael Rauhut, Amiga. Die Diskografie der Rock- und Popproduktionen 1964–1990, Berlin 1999.

⁴⁰⁵ Rückseite der Plattenhülle „Rock für den Frieden 1983“ (Amiga 8 55 937).

LP für den Krefelder Appell, an den der Reinerlös gehen sollte. Herausgegeben wurde die Platte von der Krefelder Initiative und konnte in ihrem Kölner Büro bestellt oder auf Veranstaltungen des Krefelder Appells erworben werden. Aus dem Nachlass Josef Webers geht hervor, dass vor dem Konzert eine Veröffentlichung über die Plattenfirma Pläne diskutiert wurde.⁴⁰⁶ Auf dem tatsächlich erschienenen Album stammen nicht alle Beiträge aus dem Livemitschnitt der Dortmunder Veranstaltung. Einige der Lieder, z. B. die des Gemeinschaftschors, musste im Nachhinein im Studio neu eingespielt werden, da nicht alle Programmteile vom Pläne Label, das in Dortmund für die Bühnentechnik und Tonanlage zuständig gewesen war, mitgeschnitten worden waren.⁴⁰⁷ Letztlich wurde die von Irmgard Schleier und Peter Homann produzierte LP in Zusammenarbeit mit der RCA Schallplatten GmbH hergestellt.⁴⁰⁸

Die Künstler*innen hatten laut Plattencover auf ein Honorar für die Auftritte und die Plattenveröffentlichung verzichtet. Deutsche Grammophon, Intercord, EMI Electrola, Pläne und Teldec erteilten den bei ihnen unter Vertrag stehenden Künstler*innen eine Freigabe. Während Udo Lindenberg auf den Kompilationen von „Rock gegen Rechts“ und „Keine Startbahn West“ trotz Teilnahme an den jeweiligen Konzerten nicht vertreten war, ließ ihn seine Plattenfirma Teldec auf der Platte von „Künstler für den Frieden“ mit dabei sein. Vermutlich geschah dies auf Vermittlung seines Tour-Managers Fritz Rau, der in Dortmund im Hintergrund involviert war.⁴⁰⁹ Die Friedenthematik öffnete hier neue Türen und ermöglichte Lindenberg und seiner Plattenfirma, die Erschließung eines neuen Publikums für die im Oktober 1981 erschienene Single „Wozu sind Kriege da?“. Ein Doppel-LP-Album von „Künstler für den Frieden“ kostete bei Direktbestellung 20 DM zuzüglich Versandkosten.⁴¹⁰ Aus einem „vorläufigen Abschlussbericht“ des Krefelder Appells geht hervor, dass bis zum 31.10.1983 eine Stückzahl von 29.716 Doppel-LPs verkauft wurden. Bei Produktionskosten von 205.523,94 DM und Verkaufseinnahmen von 290.860,61 DM bedeutete dies einen Erlös von 85.336,67 DM, welcher der Krefelder Initiative zugute kam. Die Aufstellung macht deutlich, dass zwei Drittel der Verkäufe über Organisationen der Friedensbewegung erfolgten (222.955,07 DM), während der Lizenznehmer RCA lediglich Platten im Wert von 14.558 DM über den regulären Plattenhandel vertrieb. 53.347,54 DM wurden über Bestellungen direkt bei der Krefelder

⁴⁰⁶ Brief des Pläne Verlags, 20.11.1981, in: BArch N 1434/301.

⁴⁰⁷ Aktennotiz zu einem Treffen mit Irmgard Schleier, Peter Homann, Heinz Dreibrodt, Konrad Neumann, Wolfgang Frickenhaus, 17.12.1981, in: BArch N 1434/301.

⁴⁰⁸ Vertrag mit RCA Schallplatten GmbH über Schallplattenproduktion, in: BArch N 1434/301.

⁴⁰⁹ Kathrin Brigl und Siegfried Schmidt-Joos, Fritz Rau – Buchhalter der Träume, Berlin 1985, S. 254–256.

⁴¹⁰ Materialliste Krefelder Initiative, in: AFAS, Ordner Friedensbewegung: Materialien diverser Organisationen.

Initiative eingenommen.⁴¹¹ Dies spricht dafür, dass die Platte hauptsächlich über die Infoladen-Szene der Friedensbewegung distribuiert wurde.

Auch die österreichische Bewegung „Künstler für den Frieden“ veröffentlichte eine konzeptionell sehr ähnliche Kompilation. Am 6. November 1982 organisierte die Initiative ein Konzert in der Wiener Stadthalle. Eine Auswahl des Mitschnitts wurde in Eigenproduktion des Trägervereins als Doppel-LP veröffentlicht. Die Produzent*innen der Platte (Margit Niederhuber, Rudolf Dolezal und Blacky Schwarz) waren erfahrene Profis des Musikgeschäftes, was die schnelle Herstellung der Platte möglich machte. Der Erlös des Albums sollte dem Verein „Künstler für den Frieden“ zukommen, um weitere Veranstaltungen der Initiative zu organisieren. Das Platten-Cover wie auch das Poster zur Veranstaltung wurden vom Maler Friedensreich Hundertwasser zur Verfügung gestellt. Es handelte sich um einen Ausschnitt des Bildes „Die Straße zum Sozialismus“. Die Platte wurde als „Dokumentation“ der Zusammenarbeit der verschiedenen Künstler*innen vorgestellt. So heißt es auf der Rückseite der Plattenhülle: „Die Tonqualität konnten und wollten wir nachträglich nicht wesentlich verändern. Die Authentizität und der dokumentarische Charakter schien uns wichtiger als technische Perfektion.“⁴¹² Der Verweis auf die Authentizität der LP ist bezeichnend, weil er als „Selbstzuschreibungs- und Reflexionsbegriff“ (Sven Reichardt) eine Strategie der Abgrenzung darstellt.⁴¹³ Auch wenn dies nicht explizit erwähnt wird, distanzieren sich „Künstler für den Frieden“ von kommerziell produzierten Platten. Diese Form der Selbstbestimmung und Selbstexpression stand in einem ironischen Verhältnis zur Tatsache, dass die Plattenmacher*innen gleichzeitig auf das Entgegenkommen großer Plattenfirmen wie Ariola, Deutsche Grammophon, Extraplatte und Polygram angewiesen waren, die ihre vertraglich gebundenen Künstler*innen für die Friedensplatte offiziell freigegeben hatten. Insofern stehen Friedenskompilationen wie die der westdeutschen und österreichischen Bewegung „Künstler für den Frieden“ für die mitunter ambivalente musikalische Symbiose zwischen Protestbewegung und Musikmarkt.

4.1.3 Plattenfirmen und die Glaubwürdigkeit in Friedensfragen

Die Analyse der Kompilationen zeigt, dass neben Platten in Eigenproduktion einige große Plattenfirmen und -labels sich für die Friedensbewegung engagierten. Diese Verflechtung mit der Musikindustrie und internationalen Konzernen wurde mitunter mit Kritik betrachtet. Franz Josef Degenhardt ist hier ein gutes Beispiel. Als einer der profiliertesten deutschen Liedermacher schaffte

⁴¹¹ Vorläufiger Abschlußbericht zum Doppelalbum, 29.11.1983, in: BArch N 1434/324.

⁴¹² Siehe: Rückseite der Plattenhülle *Künstler für den Frieden. 6. November 1982*, 15 Uhr, Wien Stadthalle. Doppel LP, produziert vom Verein „Künstler für den Frieden“, Wien 1983.

⁴¹³ Zum Begriff der Authentizität siehe: Sven Reichardt, *Authentizität und Gemeinschaft. Linksalternatives Leben in den siebziger und frühen achtziger Jahren*, Berlin 2014, S. 57–71.

es Degenhardt wie kaum ein anderer, die Widersprüche seines marxistischen Weltbildes und der kapitalistischen Produktionsbedingungen seiner Plattenfirma dialektisch zu vereinbaren. Degenhardt war von 1961 bis zu seinem Ausschluss 1971 Mitglied der SPD. Nachdem er im Landtagswahlkampf von Schleswig-Holstein zur Wahl der DKP aufgerufen hatte, trat Degenhardt 1978 dann offiziell der DKP bei.⁴¹⁴ Für die Veröffentlichungen seiner Platten blieb Degenhardt der Plattenfirma Polydor, bei der er seit Mitte der 1960er Jahre unter Vertrag stand, treu. Die weiteren Verflechtungen des Labels waren pikant: Polydor war ein Teil der Deutschen Grammophon Gesellschaft, die wiederum seit 1941 Teil des Siemenskonzerns war. 1971 fusionierte die deutsche Siemens-Tochter Deutsche Grammophon Gesellschaft (DGG) und die belgische Philips-Tochter Philips Phonographische Industrie N. V. (PPI) zum internationalen Mediengroßkonzern Polygram, an dem die beiden Muttergesellschaften Philips und Siemens zu je 50 Prozent beteiligt waren.⁴¹⁵ Beide produzierten als Mischkonzerne nicht nur Waschmaschinen und Fernseher, sondern waren auch an Firmen beteiligt, die Militär- und Verteidigungselektronik herstellten. In letzter Konsequenz verkaufte Franz-Josef Degenhardt somit seine aufrüstungskritischen Friedensplatten über ein Firmenkonglomerat, das auch im Rüstungsgeschäft tätig war.

Der offensichtliche Widerspruch zwischen marxistischer Überzeugung und Lyrik auf der einen Seite und Unterstützung des kapitalistischen Verwertungssystems der Musikindustrie auf der anderen wurde Degenhardt immer wieder vorgeworfen. Degenhardts Treue zur Siemens-Tochter Polydor und damit einem Major Label des Musikmarktes führte auch in Kreisen seiner Fans zu kritischen Reaktionen. Die Folkmusik-Zeitschrift „Michel“ kritisiert z. B. Anfang 1982 die Veröffentlichung des Best-of-Alboms *Diesmal werd' Ich Nicht Mit Ihnen Zieh'n. Friedenslieder von und mit Franz Josef Degenhardt* als Vermarktungsstrategie von Polydor, die mit dem Sampler von der „Friedenswelle“ der Zeit profitieren wolle.⁴¹⁶ Die Kritik setzte dabei direkt am Zweitverwertungsformat „Sampler“ an:

*Jaja, da gibt's ja auch noch die Plattenindustrie, und nicht jede Firma ist in der glücklichen Lage wie „Polydor“, die ja Väterchen Franz [Degenhardt] haben, aus dem sich jetzt – ganz ohne Aufwand – mittels eines Samplers Geld machen läßt.*⁴¹⁷

Dem Vorwurf der Vermarktung begegnete Degenhardt in Interviews mit dem Verweis auf die „optimale Distribution“ seiner Platten über Polydor, die Kompromisse nötig mache.⁴¹⁸ Andere

⁴¹⁴ Thomas Rothschild, *Liedermacher*. 23 Porträts, Frankfurt am Main 1980, S. 54–63.

⁴¹⁵ Unter der Tarnkappe, in: *Der SPIEGEL*, 28. Oktober 1985, URL: <https://www.spiegel.de/kultur/unter-der-tarnkappe-a-9723f43b-0002-0001-0000-000013516513?context=issue> (28.04.2023).

⁴¹⁶ Rubrik „ansonsten neu“, in: *Michel*. Folkzeitung, Nr. 25, Jg. 5, Jan./Feb. 1982, S. 23.

⁴¹⁷ Plattenrezension zu „Wir wollen leben – Lieder gegen den Untergang“, in: *Michel*. Folkzeitung, Nr. 26, Jg. 5, März/April 1982, S. 21–23.

⁴¹⁸ Nichts wie ran an Udo, in: *Die Welt*, 20.3.1981 (aus Nachlass Degenhardt).

Kritiker*innen vermuteten, dass Degenhardt der Vermarktungsmaschinerie der Musikindustrie wie ein Schlagersänger ausgeliefert sei. Nach einem Konzert in Bremen Ende November 1982 wandte sich die Konzerteilnehmerin an den örtlichen Veranstalter und beklagte sich über die „gelackte Polydor-Pressemappe“, die ihr von einem Mitarbeiter des Labels ausgehändigt worden war. „So viele Werbeslogans und Verkaufsbilanzen, so viel Promotion-Strategie hätte ich wohl bei einem Typen wie Udo Jürgens erwartet, nicht aber bei Degenhardt“, war ihr abschließendes Urteil. Der Veranstalter sah sich zu einer rechtfertigenden Antwort genötigt:

So ein Mann [Degenhardt] hat es ja nicht ganz einfach, denn bei seiner bekannten politischen Einstellung und Mitgliedschaft wird er normalerweise von den Medien ziemlich kleingehalten. Nun hat er seit jahrenden seine Verträge mit dieser komischen Plattenfirma. Natürlich würde er sofort – mit Kußhand – z.B. bei „Pläne“ aufgenommen, aber was würde das bedeuten? Dann wäre er noch toter. Nur noch für Insider greifbar. So bleibt er eben bei Polydor und muß sich wohl oder übel deren Public-Relation-Kampagne unterwerfen. So erkläre ich mir das.⁴¹⁹

Der Verweis auf das Pläne Label ist bezeichnend. Eine Kooperation mit der DKP-nahen Plattenfirma wäre ideologisch konsequent gewesen und hätte Kongruenz zwischen politischer Intention und Vermarktung seiner Musik signalisiert. Bei Pläne wäre Degenhardt jedoch in einer politisch stigmatisierten Nische des deutschen Musikmarktes verortet gewesen und hätte ein breiteres Publikum schwerer erreicht. Einer seiner Liedermacher-Kollegen nahm jedoch genau dies in Kauf. Nach dem Eintritt in die DKP 1977 wechselte Hannes Wader im April 1979 Jahre von der Plattenfirma Philips zum DKP-nahen Pläne Label.⁴²⁰ Der Wechsel war Philips eine ganzseitige Anzeige in der Zeitschrift Musikmarkt wert. Unter dem schelmischen Titel „Tschüß HANNES WADER. Toi, toi, toi für Deine neuen Pläne“ listet die Anzeige alle bei Philips erschienenen Wader-Platten auf.⁴²¹ Mit *Es ist an der Zeit* (Pläne 88225) von 1980 und *Daß nichts bleibt wie es war* (Pläne 88291) von 1982 veröffentlichte Wader dann bei Pläne zwei Alben mit prägenden Liedern für die Friedensbewegung.

Ein weiterer prominenter Unterstützer der Friedensbewegung wurde im Kontext der Nachrüstungsdebatte Label-Kollege von Franz-Josef Degenhardt. Im Herbst 1982 wechselte Udo Lindenberg von Telefunken zu DGG/Polydor. Die Fachpresse munkelte von einem Vertragsvolumen von fünf bis sechs Millionen DM, das Lindenberg zu dem Schritt motiviert hatte.⁴²² Während das einschlägige Friedenslied „Wozu sind Kriege da?“ noch bei Telefunken erschienen war, landete Lindenberg mit der Single „Sonderzug nach Pankow“ und dem Album *Odyssee* (Polydor 2372 171)

⁴¹⁹ Der Briefwechsel zwischen Kristina Maidt-Zinke und Klaus Hübotter wurde an Degenhardt weitergeleitet, siehe: Nachlass Degenhardt, Box 46.

⁴²⁰ Neue Pläne-LPs mit Hannes Wader und Maria Farantouri, in: Musikmarkt 18/1979, (ohne Seitenangabe).

⁴²¹ Anzeige „Tschüß Hannes Wader. Toi, toi, toi für Deine neuen Pläne“, in: Musikmarkt 7/1979, S. 51.

⁴²² Interview mit Udo Lindenberg, in: Musikexpress/Sounds, Nr. 2 Februar 1983, S. 26–32, hier S. 32.

von 1983 auf dem neuen Label einen seiner größten Hits.⁴²³ Das Album erreichte bereits im April 1983 Gold-Status.⁴²⁴ Mit Degenhardt und Lindenberg repräsentierte Polydor nun zwei der prominentesten Unterstützer*innen der Friedensbewegung, wie sie unterschiedlicher nicht sein konnten. Während Degenhardt ein etablierter Vertreter der linken Liedermacher*innen-Szene war, brachte Udo Lindenberg ästhetisch, musikalisch und habituell einen neuen Rock-Stil in die Musik der Friedensbewegung. Für beides war auf dem Polydor-Label Platz.

Ein weiteres Zusammenarbeitsprojekt zwischen Musikindustrie und Friedensbewegung zog ebenfalls Kritik auf sich. Es handelt sich um das Musikant-Label, das in Zusammenarbeit mit EMI Electrola im Herbst 1980 auf den Markt gebracht wurde. Die Initiator*innen – Dieter Nentwig, Diether Dehm und Christa Desoi – sahen das Label als Experiment „zwischen den großen Stühlen“ etablierter Plattenfirmen. Als erste Platte erschien auf Musikant das Album *Aufstehn* (1C 064-46 148) der niederländischen Band *Bots*, die in den folgenden Jahren zu einer der „Hausbands“ der Friedensbewegung wurde.⁴²⁵ Über die Zusammenarbeit mit dem Major-Label EMI-Electrola war das junge Frankfurter Label Musikant Teil des internationalen Großkonzerns Thorn EMI, der im März 1980 durch die Fusion von EMI mit dem britischen Elektronikkonzern Thorn entstanden war. Mit dem 1979 eingeleiteten Schritt wollte der britische Mutterkonzern EMI seine finanziellen Schwierigkeiten lösen. Thorn erschloss sich den Zugang zu EMIs Expertise in den Bereichen Hörfunk, Fernsehen und dem in den 1980er Jahren boomenden Videomarkt.⁴²⁶ Neben Marken für Haushalts- und Elektronikgeräten befanden sich unter dem Dach der Thorn-Unternehmensgruppe auch Rüstungsfirmen, die militärische Radartechnik, Software für elektronische Kriegsführung und Elektronikkomponenten für Raketen-Zielsuchsysteme herstellten. Über die internationale Konzernverflechtung operierte das Musikant-Label somit innerhalb eines Großkonzerns, der Komponenten für moderne Waffensysteme herstellte, gegen die Bands wie *Bots* mit ihren Liedern ansangen. Anders ausgedrückt: Ein Teil der Plattenerlöse der bei Musikant erschienenen Friedenslieder kam über EMI dem Thornkonzern und seiner Militärelektronik-Sparte zugute. Dieser Sachverhalt wurde Dehm und Musikant unter anderem im Magazin „Konkret“ vorgeworfen, mit dem Dehm Ende 1983 und Anfang 1984 einen Schlagabtausch über die Musikkultur der Friedensbewegung führte. Hartmut Schulze hatte Dehm in der Ausgabe 1/84 wegen der Verbindung

⁴²³ „Odyssee“: Udo Lindenberg mit Spannung erwartete erste Polydor-LP, in: Musikmarkt 2/1983, S. 28.

⁴²⁴ Herzlichen Glückwunsch, Udo. Odyssee Gold, in: Musikmarkt 7/1983, S. 23.

⁴²⁵ Musikant – ein neues Label aus Frankfurt im EMI-Vertrieb, in: Musikmarkt 20/1980, S. 14.

⁴²⁶ EMI Music will mit Thorn fusionieren, in: Musikmarkt 22/1979, S. 5; seit März ein neuer Konzern: Thorn EMI Ltd., in: Musikmarkt 10/1980, S. 16.

zu Thorn mangelnde Glaubwürdigkeit in friedenspolitischen Fragen vorgeworfen.⁴²⁷ In einem Leserbrief rechtfertigte sich Dehm:

Auch die Verquickung von EMI mit einem englischen Electronic-Konzern ist nicht EMI-spezifisch, sondern allenfalls „kapitalismusspezifisch“. So gehören Polydor, Phonogramm, Metronome und andere Plattenfirmen dem holländischen Electronic-Konzern Philips; Teldec der Telefunken etc. Weder Degenhardt noch kaum ein anderer dürften dann noch gegen die NATO singen, weil alle dort erzeugten elektronischen Aggregate zivile[,] aber auch militärische Verwendung finden. (Aber auch Spaghettinessen wäre dann unmoralisch, weil der Hauptabnehmer der Spaghettiiindustrie die Armee ist.)⁴²⁸

Sowohl der Fall Polydor wie auch Musikant verweisen auf das widersprüchliche Verhältnis von Friedensbewegung und Musikmarkt. Es gehört zu den Kennzeichen des Musikmarktes der 1970er und 1980er Jahre, dass Markt und Revolte sich nicht gegenseitig ausschlossen, sondern in einem Verhältnis gegenseitiger Verflechtung und Förderung standen. Es handelte sich um eine etablierte Form der Zusammenarbeit in arbeitsteiligen Produktionsprozessen spätindustrieller Gesellschaften.⁴²⁹

4.2 Pop für den Frieden: Hits und Kritik

4.2.1 Analyse der Musikmarkt-Bestseller 1980–84

Das Magazin „Musikmarkt“ veröffentlichte im Dezember jeden Jahres eine Liste der am meisten verkauften Platten (1. Januar bis 1. Dezember) in den Kategorien Single (inklusive internationale/englischsprachige Lieder), Deutscher Schlager (deutschsprachige Lieder) und LP/MC. Eine Analyse der Bestsellerlisten für die Jahre 1981–1984 ermöglicht einen Überblick über diejenigen Künstler*innen, die sich innerhalb der Friedensbewegung engagierten und auf deren Veranstaltungen auftraten, oder über Künstler*innen mit Liedern, die in einem thematischen Bezug zur Nachrüstungsdebatte und nuklearen Bedrohung standen. Für die Jahre 1980 und 1981 ist kein Lied mit einem direkten Bezug zu Friedensthematik zu finden. Für die Jahre 1982–1984 sieht das Resultat aus wie folgt.⁴³⁰

⁴²⁷ Der Kommissar, in: Konkret 01/1984, S. 90.

⁴²⁸ An Konkret: Konstruktive Solidarität, in: Konkret 03/1984, S. 5.

⁴²⁹ Siehe zum Paradox von Musikindustrie und Protest die zeitgenössischen Überlegungen: Thomas Rothschild, Die käufliche Revolte? Vom widersprüchlichen Zusammenhang zwischen Rock und Politik, in: Bernd Leukert (Hg.), Thema: Rock gegen Rechts. Musik als politisches Instrument, Frankfurt am Main 1980, S. 118–127.

⁴³⁰ Die relevanten Datensätze und Tabellen für die Jahre 1980–1984 sind hier publiziert: Musikmarkt 24/1980, S. 12–30; Musikmarkt 24/1981, S. 12–28; Musikmarkt 24/1982, S. 12–24; Musikmarkt 24/1983, S. 6–20; Musikmarkt 24/1984, S. 10–22.

1982

Single-Jahres-Bestseller

Platz Lied/Interpret

- 8 Ein bißchen Frieden, Nicole
- 22 Der blaue Planet, Karat
- 67 Wozu sind Kriege da? Udo Lindenberg & Pascal
- 101 We kill the world (Don't Kill the world), Boney M.
- 153 Die Weißen Tauben sind müde, Hans Hartz
- 157 Eiszeit, Peter Maffay

Deutsche Schlager Jahresbestseller

Platz Lied/Interpret

- 4 Ein bißchen Frieden, Nicole
- 45 Wozu sind Kriege da? Udo Lindenberg & Pascal
- 62 Die Weißen Tauben sind müde, Hans Hartz
- 73 Eiszeit, Peter Maffay

LP/MC Jahresbestseller

Platz Album/Interpret

- 2 Für usszeschnigge!, BAP
- 7 Ich will leben, Peter Maffay
- 14 Der blaue Planet, Karat
- 31 Ein bißchen Frieden, Nicole
- 49 Vun drinne noh drusse, BAP
- 85 Aufsteh'n, Bots
- 124 Entrüstung, Bots
- 174 Udopia, Udo Lindenberg & Panik Orchester

1983

Single-Jahres-Bestseller

Platz Lied/Interpret

- 2 99 Luftballons, Nena

- 29 Vamos a la playa, Righeira
- 33 Sonderzug nach Pankow, Udo Lindenberg & Panik Orchester
- 70 Die Weißen Tauben sind müde, Hans Hartz
- 98 Besuchen Sie Europa (solange es noch steht), Geier Sturzflug

Deutsche Schlager Jahresbestseller

Platz Lied/Interpret

- 2 99 Luftballons, Nena
- 8 Sonderzug nach Pankow, Udo Lindenberg & Panik Orchester
- 17 Besuchen Sie Europa (solange es noch steht), Geier Sturzflug
- 34 Die Weißen Tauben sind müde, Hans Hartz

LP/MC Jahresbestseller

Platz Album/Interpret

- 1 Nena, Nena
- 10 Odyssee, Udo Lindenberg & Panik Orchester
- 11 Vun drinne noh drusse, BAP
- 15 Bess demnähx, BAP
- 30 Für usseschnigge!, BAP
- 73 Heiße Zeiten, Geier Sturzflug
- 118 Der blaue Planet, Karat
- 254 Live '82, Peter Maffay
- 266 Schön krank, Bots

1984

Single-Jahres-Bestseller

Platz Lied/Interpret

- 10 Two Tribes, Frankie Goes to Hollywood
- 73 Dancing with tears in my eyes, Ultravox
- 97 Forever Young, Alphaville
- 171 The War Song, Culture Club
- 314 Wieder zu Haus, Klaus Lage Band

372 Vamos a la playa, Righeira

Deutsche Schlager Jahresbestseller

Platz Lied/Interpret

54 Wieder zu Haus, Klaus Lage Band

59 Drei Wünsche frei, BAP

LP/MC Jahresbestseller

Platz Album/Interpret

9 Zwesche Salzjebäck un Bier, BAP

24 Schweißperlen, Klaus Lage Band

43 Götterhämmerung, Udo Lindenberg & Panik Orchester

80 Forever Young, Alphaville

125 Bess demnähx, BAP

161 Stadtstreicher, Klaus Lage Band

173 Nena (International), Nena

Die vergleichende Analyse offenbart einige Tendenzen. 1982 dominierten neben Schlagerliedern wie „Ein bißchen Frieden“ und „Die Weißen Tauben sind müde“ Poplieder wie „Wozu sind Kriege da?“ oder „We kill the world (Don't Kill the world)“, die mit Kinderstimmen eine Opferperspektive evozierten oder die, wie in „Eiszeit“ und „Der blaue Planet“, vor einer globalen Bedrohung des Lebens warnten. Die sechs Lieder, die einen direkten Bezug zur nuklearen Bedrohung herstellten, bildeten jedoch nur einen verschwindend geringen Anteil der 358 auf dem Musikmarkt verzeichneten Singles. Zu den Jahresbestsellern gehörten vor allem Party-Lieder wie „Skandal im Sperrbezirk“ der *Spider Murphy Gang* oder „Ich will Spaß“ von *Markus*. In den LP/MC-Jahresbestsellern sind neben Peter Maffay, *Karat*, *Nicole* und Udo Lindenberg, die in den Single-Charts vertreten waren, auch die Bands *BAP* und die *Bots* gelistet, die im selben Jahr auf Veranstaltungen der Friedensbewegung auftraten. Die Single-Auskopplungen der *Bots* erzielten jedoch keine hohen Verkaufszahlen, was dafür spricht, dass hier Alben die vorgezogene Publikationsform darstellten. Mit *Der Blaue Planet* veröffentlichte die ostdeutsche Band *Karat* das erfolgreichste Rock-Album der DDR, das auch in der Bundesrepublik mit einer Goldenen Schallplatte ausgezeichnet wurde.⁴³¹

⁴³¹ J. Fritzsche, *Meine Jahre mit Karat*. Radeberg 2005, S. 47.

1983 waren weitere Lieder zur nuklearen Bedrohung unter den Top-100 der Singlebestseller, darunter „99 Luftballons“, „Vamos a la playa“ und „Besuchen Sie Europa (solange es noch steht)“. Letzteres wurde auch auf Veranstaltungen der Friedensbewegung aufgeführt. „Sonderzug nach Pankow“ stellt einen Spezialfall dar, da sich das Lied zwar nicht explizit mit einem möglichen Atomkrieg, aber doch mit dem Ost-West-Gegensatz auseinandersetzte. Neben Udo Lindenberg feierten auch die Alben von *BAP* 1983 große Verkaufserfolge, und *Nenas* Debüt-Album mit „99 Luftballons“ wurde zu einem der größten Hits des Jahres. Die Neue Deutsche Welle lieferte somit einen Hit zur Nachrüstungsdebatte, der nicht nur national, sondern auch international erfolgreich war und in Großbritannien und den USA bis auf die Spitzenpositionen der Charts vorstieß.⁴³²

1984 dominierten englischsprachige Songs zur Gefahr eines Atomkrieges, darunter „Two Tribes“, „Dancing with tears in my eyes“, „Forever Young“ und „The War Song“. Neben dem Rock-Genre wurde die Thematik nun auch in New Wave und Synthie-Pop verarbeitet. „Dancing with tears in my eyes“ und „Forever Young“ inszenieren die Auseinandersetzung mit der nuklearen Bedrohung als eskapistischen Totentanz und zelebrierten eine ästhetische Lust am Untergang, ohne dies mit einem expliziten Abrüstungsaufwurf zu verbinden. 1984 schaffte es mit Klaus Lage ein weiterer Künstler des Musikant-Labels und Unterstützer der Friedensbewegung in die Verkaufscharts des deutschen Musikmarktes.

Auffällig ist, dass viele musikalische Unterstützer*innen der Friedensbewegung, insbesondere aus dem Genre der Folk-Musik und der Liedermacher*innenszene, es mit ihren Verkaufszahlen nicht in die Metrik der 350 erfolgreichsten Lieder von insgesamt knapp 2.500 Single-Veröffentlichungen schafften, die 1982 auf dem deutschen Musikmarkt erschienen. Abgesehen von Künstlern wie Udo Lindenberg, Peter Maffay und *BAP*, die auch unabhängig von der Friedensbewegung erfolgreich waren, hatte die Musik der Friedensbewegung keinen bedeutenden Anteil am deutschen Musikmarkt. Eine Ausnahme waren die *Bots*, die über die Plattform von EMI-Musikant bei einem breiteren Publikum beliebt waren und für einen – wie es der „Musikmarkt“ Ende 1981 nannte – „Bewusstseinswandel“ in der Friedensbewegung standen, die sich Anfang der 1980er Jahre für neuere Genres und Lied-Ästhetiken der Generation „unter Dreißig“ öffnete.⁴³³ Das Album „Aufstehn“ von 1980 wurde im März 1982 mit der Goldenen Schallplatte für 250.000 verkaufte Platten ausgezeichnet, was, gemessen an den Verkaufszahlen, der bis dahin größte Publikumserfolg eines Protestalbums in der Bundesrepublik war.⁴³⁴

⁴³² Philipp Baur, Nukleare Untergangsszenarien in Kunst und Kultur, in: Christoph Becker-Schaum u.a. (Hg.), „Entrüstet Euch!“, S. 325-338, hier S. 334f.

⁴³³ „Give peace a chance“ – die Friedensbewegung und ihre Lieder, in: Musikmarkt 24/1981, S. 40.

⁴³⁴ EMI Electrola. Nachfolge-Hit für Al Bano & Romina Power, in: Musikmarkt 6/1982, S. 78–79.

Im internationalen Vergleich zeigte sich, dass die nukleare Bedrohung, mit Ausnahme einiger Hits, in den deutschen Charts eine geringere Rolle spielte als etwa in Großbritannien, wo Rock und Popmusik sich intensiver mit der Thematik auseinandersetzten.⁴³⁵ Der britische Musikmarkt war durchlässiger für politisch „progressive“ beziehungsweise „authentische“ Trends in der Rock- und Popmusik, während im strukturell weniger innovationsfreudigen deutschen Musikmarkt die Schlagerproduktion (Schlager als Synonym für deutschsprachige Musik gegenüber englischsprachigen Importen) auch in den 1980er Jahren noch dominanter war, politische Musik einer Nische verhaftet blieb und musikalische Neuerungen es schwerer hatten, den Durchbruch am Markt zu schaffen.⁴³⁶ Diese Perspektive relativiert den Erkenntniswert einer Analyse von Verkaufscharts als Seismograf gesellschaftlicher Entwicklungen und unterstreicht die Bedeutung grundlegender Marktstrukturen für den Erfolg oder Misserfolg von Populärmusik.

4.2.2 Panik-Rocker gegen Schlager-Fuzzis: Frieden und Politik in der Popkultur

Die musikalische Erweiterung der Friedensbewegung wurde auch in den einschlägigen Musik- und Jugendmagazinen wie „Bravo“, „RockPop“ und „Musikexpress/Sounds“ diskutiert. Die Gretchenfrage, ob ein bestimmtes Lied als politischer Kommentar oder Aufruf zum Handeln verstanden werden sollte, zählte zum Standardrepertoire von Interviews. Die Antwort fiel je nach Künstler*in unterschiedlich aus. Nachdem *Nicole* am 24. April 1984 den Grand Prix de la Chanson gewonnen hatte, stellte sie sich den Fragen der Jugendzeitschrift „Bravo“. Auf die Frage, ob sie ihren Sieg als „verkappten Aufruf“ zum Handeln sehe, antwortete *Nicole*:

*Nein. Mein Lied handelt nicht vom politischen, sondern vom persönlichen Frieden. Für mich ist wichtig, daß in unserer Familie Eintracht herrscht, daß ich mich mit meinen Freunden verstehe. Wenn jeder versucht, mit seinem Nachbarn in Frieden zu leben, wäre den Menschen viel geholfen.*⁴³⁷

Nicole äußerte sich imponiert von Jugendlichen, die sich in der Friedensbewegung engagierten, sagte aber, dass sie selbst nicht an einer Demonstration teilnehmen würde. Ungeachtet der Distanzierung *Nicoles* von einer Einmischung in die Nachrüstungsdébatte, erkannte die „Bravo“ die Bedeutung für ihre Leser*innen. Im Vorfeld der Großdemonstration am 10. Juni 1982 publizierte „Bravo“ unter dem Titel „Warum wir zur Demo gehen“ eine Reihe von Interviews und Erfahrungsberichten von 15–17-

⁴³⁵ William M. Knoblauch, „Will you sing about the missiles?“. British Antinuclear Protest Music of the 1980s, in: Eckart Conze, Martin Klimke und Jeremy Varon (Hg.), *Nuclear Threats, Nuclear Fear and the Cold War of the 1980s*, Cambridge 2016, S. 101–115.

⁴³⁶ Klaus Nathaus, Turning values into revenue: the markets and the field of popular music in the US, the UK and West Germany (1940s to 1980s), in: *Historical Social Research*, 36.3 (2011), S. 136–163.

⁴³⁷ *Nicole*: Politik interessiert mich nicht, in: *Die Bravo*, 2.6.1983, S. 22.

jährigen Jugendlichen, die von ihrem Engagement in der Friedensbewegung erzählten.⁴³⁸ Ein Jahr später bot „Bravo“ ihren Leser*innen einen „Psycho-Test“ zur Frage „Hast du Angst vor der Zukunft“ an.⁴³⁹

Während *Nicole* sich als Schlagersängerin dem politischen Engagement verweigerte, bot die „Bravo“ zwei weiteren Größen des deutschen Pop-Business Ende Mai 1983 eine Plattform, um ihre Meinungsverschiedenheit in Protestfragen zu klären: Udo Lindenberg und Peter Maffay.⁴⁴⁰ Während sich Udo Lindenberg nach Auftritten bei „Künstler für den Frieden“ 1981 und 1982 als Unterstützer der ersten Stunde sah, trat Peter Maffay im Mai 1983 zum ersten Mal beim West-Berliner Konzert „Künstler für den Frieden“ in der Waldbühne auf. „Es ist überfällig, daß ich komme ...“, wird Maffay in der Festival-Zeitung zitiert.⁴⁴¹ Dabei hatte Maffay bereits 1982 ein Album mit dem programmatischen Titel *Ich will leben* (Metronome 0060.482) veröffentlicht und darin das Gefühl der nuklearen Bedrohung in Liedern wie *Eiszeit* verarbeitet: „Wenn die Meere untergehn und die Erde bricht / Dann hat kein Sprengkopf mehr irgendwo ein letztes Ziel / Bleibt dies nur Utopie? - Rotes Telefon / Wenn du versagst...“. Maffay sprach in Interviews anlässlich der Veröffentlichung von *Ich will leben* offen über sein Gefühl der Angst als Motivation seiner Lieder.⁴⁴² In einem weiteren Lied des Albums hatte Maffay sogar explizit seine Unterstützung der Friedensbewegung kundgetan: „Ich bin dafür / Für den Frieden demonstrieren aus Angst vor Krieg / Ich bin dafür“.

Udo Lindenberg nahm Anstoß am Inhalt eben dieser Lieder. Ende Mai 1983 trafen sich Lindenberg und Maffay auf Vermittlung von „Bravo“ in einem Berliner Hotelzimmer, um sich auszusprechen. Lindenberg lobte Maffay für seinen kürzlichen Auftritt in der Berliner Waldbühne, kritisierte jedoch an Maffays Schaffen, dass Liedtexte wie der von „Ich bin dafür“ vom Schlagertexter Bernd Meinunger verfasst worden waren, der auch *Nicoles* „Ein bißchen Frieden“ getextet hatte. Lindenberg wertete dies als „Schein-Engagement“ und warf Maffay vor, „Pseudolieder“ zu singen. Maffay warf Lindenberg im Gegenzug eine vorurteilhafte und „chauvinistische“ Haltung vor. Laut Bravo dauerte das Gespräch 2 Stunden und endete statt in einer friedlichen Aussöhnung im Eklat.⁴⁴³ Der Wahrheitsgehalt des Aufeinandertreffens, wie er in der „Bravo“ geschildert wird, lässt sich kaum überprüfen. Im Kern mag es weniger um das politische Selbstverständnis, sondern um die Profilierung der beiden Musiker vor ihrem Publikum gegangen sein. In anderen Worten, die

⁴³⁸ Warum wir zur Demo gehen, in: Die Bravo, 3. Juni 1982, S. 34–37.

⁴³⁹ Psycho-Test: Hast du Angst vor der Zukunft, in: Die Bravo, 2. Juni 1983, S. 72.

⁴⁴⁰ Maffay wies Udo die Tür!, in: Die Bravo, Nr. 23, 2. Juni 1983, S. 55.

⁴⁴¹ Programmzeitschrift Blickpunkt Frieden 7./8. Mai 1983, in: Papiertiger Archiv, Berlin, Sammlung „Friedensbewegung und Antimilitarismus“.

⁴⁴² Interview Peter Maffay: John Lennon ist ein Riese – ich bin ein Zwerg!, in: Pop-Rocky, Nr. 5, 3. März 1982, S. 10

⁴⁴³ Maffay wies Udo die Tür!, in: Die Bravo, Nr. 23, 2. Juni 1983, S. 55.

Inszenierung des Streitgesprächs in der „Bravo“ trug mehr zur Selbstvermarktung als zur Diskussion der Rolle von Musik für die Proteste der Friedensbewegung bei.

Dennoch verweist der Konflikt auf ein Distinktionsmerkmal, das in der Popkultur immer von Bedeutung ist: die Frage, ob Lieder von Musiker*innen selbst geschrieben oder von professionellen Texter*innen verfasst sind. Ein Lied selbst geschrieben zu haben, erhöht die Authentizität und Autorität von Sänger*in und Liedinhalt aus der Sicht ihrer Fans und der Fachwelt. Wenn Maffay für Lieder wie „Ich bin dafür“ auf den Schlagertexter Bernd Meinunger zurückgriff, führte dies zu Glaubwürdigkeitsproblemen. Udo Lindbergs „Wozu sind Kriege da?“ unterschied sich in Stil und Gestus praktisch nicht von Maffays Friedensliedern – sie setzten alle auf eine Stimmung der Angst und Ohnmacht, evozierten eine Opferperspektive und kombinierten dieses Sujet mit einer schnulzigen Schlagermelodie. Dennoch konnte Lindenberg für sich reklamieren, das Lied „Wozu sind Kriege da?“ selbst geschrieben zu haben und somit voll und ganz für die Aussage des Liedes zu stehen.

Die Gegenüberstellung von Lindenberg und Maffay und ihrer Lieder zeigt, dass eine rein textimmanente Interpretation von Friedensliedern nur begrenzt aufschlussreich ist. Wichtig sind auch Fragen von Habitus, Zugehörigkeit in Jugendszenen und Zuschreibungen von Genre-Eigenschaften, hier Rock versus Schlager. Udo Lindenberg hatte sich als selbsternannter „Panik-Rocker“ diese *street credibility* durch seine Auftritte auf verschiedenen Protestveranstaltungen erarbeitet und nahm sich das Recht heraus, diesen Einsatz auch von anderen Kolleg*innen einzufordern. Peter Maffay hatte seit dem Ende der 1970er Jahre versucht, sich vom Schlager-Genre zu verabschieden und als Rock-Musiker mit gesellschaftspolitischem Sendungsbewusstsein neu zu erfinden.⁴⁴⁴ Dieser Wandel zum politisch engagierten Rocker wurde ihm jedoch nicht abgenommen. 1982 trat Maffay auf Vermittlung von Fritz Rau im Vorprogramm der Deutschlandtour der *Rolling Stones* auf. Bei einem Konzert am 6. Juni in Hannover spielte Maffay das Lied „Über sieben Brücken musst Du gehen“ und wurde von den 60.000 *Stones*-Fans im Niedersachsen Stadion von der Bühne gepfiffen. Auch die Lieder „Eiszeit“ und „Ich will leben“, die Maffay wenige Tage später in München präsentierte, wurden vom Publikum mit Buhrufen bedacht.⁴⁴⁵

Das Spiel von kultureller Aneignung, aber auch von Abgrenzung und Differenzierung erklärt den Erfolg weiterer Poplieder zur Thematik. Gemessen an den Verkaufszahlen, Chartplatzierungen und der internationalen Rezeption war *Nenas* „99 Luftballons“ der größte (deutschsprachige) Hit zur Friedens- und Aufrüstungsthematik der frühen 1980er Jahre. Das Lied verarbeitete mit dem aus

⁴⁴⁴ Peter Maffay spricht in seiner Biografie von seinem „politischen Erwachen“ Anfang der 1980er Jahre, siehe: Edmund Hartsch, Peter Maffay. Auf dem Weg zu mir, München 2009, S. 134.

⁴⁴⁵ Hartsch, Maffay, S. 144–148.

Versehen ausgelösten atomaren Schlagabtausch ein Ernstfallszenario, wie es zu der Zeit in allen Medien diskutiert wurde.⁴⁴⁶ Gleichzeitig distanzierte sich *Nena* von jeglicher politischen Interpretation oder Vereinnahmung. Carlo Karges, der Texter des Liedes „99 Luftballons“ erklärte in einem Interview:

*Ich wollte mit den „99 Luftballons“ keinen Anti-Kriegs-Song schreiben, das würde Nena auch gar nicht singen wollen. Es ist mehr ein Song mit der Aufforderung, halt aufzupassen, weil der Krieg ja auch in jedem einzelnen entsteht.*⁴⁴⁷

Die Auseinandersetzung mit der politischen Wirklichkeit sei nur ein möglicher „Nebeneffekt“ des Liedes. Die Sängerin *Nena* fügte hinzu: „Ich könnte nie sozialkritisch sein oder politische Texte machen.“ Mit dieser apolitischen Haltung war *Nena* näher an der Schlagersängerin *Nicole* als anderen NDW-Bands der Zeit. Stattdessen wollte *Nena* das Lied mehr als subjektive und synästhetische Erfahrung verstanden wissen:

*Wenn ich „99 Luftballons“ singe, krieg’ ich eine Gänsehaut, denn ich verstehe erstens selbst, was ich da singe – und ich kann auch die Reaktion der Leute darauf spüren.*⁴⁴⁸

Der Erfolg des Liedes ist nicht nur mit der Inhaltsebene erklärbar, sondern einer Vielzahl von Faktoren, die das Lied zu einem internationalen Hit machten: Die Mitglieder der Band hatten Erfahrung aus anderen NDW-Bands wie *Extrabreit* und *Spliff*. Der Musikmanager Jim Rakete und Komponist Uwe Fahrenkrog-Petersen hatten ein Gespür für den richtigen Sound und bedienten sich mit der Mischung von Gitarrenmusik und Computer-Synthesizer im musikalischen Fundus früherer NDW-Hymnen, etwa von den *Fehlfarben*. „99 Luftballons“ war somit weniger eine Innovation als die konsequente Umsetzung und Verwertung eines erprobten Erfolgsrezeptes des Pop. Die Produzenten wussten, was beim Publikum ankommen würde.⁴⁴⁹ Das ganze Album *Nena* war, so urteilte „Musikexpress/Sounds“, „unbestritten perfekt produziert.“⁴⁵⁰

Ein weiterer Hit, der die latente nukleare Bedrohung verarbeitete, ist das Lied „Forever Young“, das 1984 auf dem gleichnamigen Album der deutschen Synthiepop-Band *Alphaville* (WEA 240 481-1) erschien. Das Lied entwickelt die Szenerie einer Tanzparty, bei dem die Teilnehmer*innen sich vergegenwärtigen, einem möglichen Atomkrieg ausgeliefert zu sein.

Let’s dance in style, let’s dance for a while
Heaven can wait we’re only watching the skies

⁴⁴⁶ Siehe: Philipp Baur, Nukleare Untergangsszenarien in Kunst und Kultur, S. 335–338.

⁴⁴⁷ Nena: Nicht nur geträumt, in: Musikexpress/Sounds Nr. 3, März 1983, S. 42–43.

⁴⁴⁸ Ders.

⁴⁴⁹ Siehe die exzellente Interpretation von „99 Luftballons“ mit musik- und kulturanalytischen Perspektiven von: Barbara Hornberger, Geschichte wird gemacht. Die Neue Deutsche Welle. Eine Epoche deutscher Popmusik, Würzburg 2011, S. 310–315.

⁴⁵⁰ Interview mit Nena, in: Musikexpress/Sounds Nr. 5, Mai 1983, S. 22–28, hier S. 24.

Hoping for the best, but expecting the worst
Are you gonna drop the bomb or not?

Die Band sah das Lied dabei losgelöst von gesellschaftspolitischen Fragestellungen, sondern verfolgte eine ästhetische Distanzierung und klischeehafte Brechung.

Stücke wie „Sounds Like A Melody“ oder „Forever Young“ sollen bis zum geht-nicht-mehr süß und kitschig sein. „Forever Young“ sehen wir als eine Art Hymne zu dem allgemeinen Wartezustand, der jeden erfaßt hat, und die das Gefühl hinter der Schwelle anvisiert. In die Nettigkeit der Songs kann man viel verstecken. Du kannst eine Sache nett aussprechen, die eigentlich gar nicht so nett ist.⁴⁵¹

Alphaville positioniert sich mit seiner Musik unabhängig von eindeutigen Stellungnahmen im Musikgeschäft. Während Lindenberg politische Haltung einforderte und *Nicole* wie *Nena* gesellschaftliches Engagement ablehnten, distanzierte sich *Alphaville* von dieser Dichotomie:

Aber das Hauptproblem ist in Deutschland doch diese Pflicht nach Kategorien. Entweder bist du ein Ernstzunehmender – dann hast du aber gefälligst keinen Spaß zu machen, oder du machst Spaß und hast damit sofort lächerlich zu sein. Etwas Ernstes oder Wichtiges amüsant zu verpacken – so eine Doppelbödigkeit ist hier einfach nicht drin. Und das hat was mit der Mentalität zu tun.⁴⁵²

In gewisser Weise unterlaufen Lieder wie „Forever Young“ die polarisierten Debatten der Zeit, indem sie sich von einer eindeutigen politischen Einordnung lösen. Stattdessen entscheiden sie sich für eine Ästhetik der Selbstreferenzialität und des Hedonismus anstelle von Kritik oder Partizipation.

4.2.3 NDW gegen Friedensbewegung: SPEX und die Entstehung der Pop-Intellektuellen

Während der von „Bravo“ inszenierte Streit zwischen Udo Lindenberg und Peter Maffay fast schon possierliche Züge hatte, fand die Auseinandersetzung mit der Musikkultur der Friedensbewegung im Musikmagazin „Spex“ heftiger statt. „Spex“ wurde 1980 in Köln als „Fanzine“⁴⁵³ für Punk und New Wave Musik gegründet. Die Macher wollten neue Akzente setzen und verstanden sich als kulturelle

⁴⁵¹ Alphaville: Denn sie wissen nicht, was sie tun (oder doch), in: SPEX Nr. 11, November 1984, S. 20–21, hier 21.

⁴⁵² Alphaville, in: Musikexpress/Sounds, 1/1985, S. 22–25, hier S. 24.

⁴⁵³ Das Archiv der Jugendkulturen definiert „Fanzine“ wie folgt: „Ihre Bezeichnung setzt sich aus den englischen Begriffen ‚fan‘ und ‚magazine‘ zusammen und trifft damit zentrale Besonderheiten dieses Phänomens: gemeinsam ist den Heften, Video-, Kassetten- oder Online-Zines, dass sie zuallererst aus Leidenschaft und nicht aus kommerziellen Gründen produziert werden. Es sind selbst verlegte und vertriebene Publikationen von Fans für Fans, die gemeinsame Interessen haben oder der gleichen Szene angehören. Fanzines stellen daher einen autonomen Bereich der Presselandschaft dar. Da sie meist nur innerhalb von Szenen kursieren, bleiben sie weitgehend unbekannt und unbeachtet.“ Aus: FANZINES – DO IT YOURSELF!, URL: <https://www.jugendkulturen.de/fanzine-do-it-yourself.html> (28.04.2023)

Avantgarde jenseits des Pop-Mainstream. „Spex“ inszenierte sich mit seinem dilettantischen Sprachduktus als Gegenprojekt zum Musikjournalismus der 1970er Jahre und anderen Musikzeitschriften wie „Sounds“, die sich mehr an ein Massenpublikum richteten. Nach der Einstellung der „Sounds“ wechselten Anfang 1983 einige ihrer Autoren, darunter Diederich Diederichsen und Rainald Goetz zu „Spex“ und entwickelten sie zu einer der prägenden Musikzeitschriften der Zeit.⁴⁵⁴ In der Januarausgabe 1983 machten sich Gerald Hündgen und Clara Drechsler in einer Art Leitartikel auf die Suche nach dem Verbleib von Revolte und Provokation im Pop der Gegenwart und kamen nach einem assoziativen Schnelldurchmarsch durch die Popgeschichte nach 1945 zu der ernüchternden Einschätzung:⁴⁵⁵

Mittlerweile sind die verbliebenen Punks selbst zu einer bedauernswerten Jugendkultur – unter anderen – geworden. Aus dem ursprünglichen Glauben von einer festen Basis – unter Straße und Gosse ist nichts mehr – Angriff zu fahren, ist eine zähe Verteidigung der um Alk, Nieten und Staccato-Rhythmen gebauten Gartenlaube geworden. Punk war der letzte verzweifelte Versuch, Musik in direkte Aktion, in eine Bewegung zu werden. Danach war nichts mehr wie zuvor.

In der Gegenwartsmusik des Rocks und derjenigen Musiker*innen, die sich zu politischen Themen äußerten, vermissten die Spex-Autoren den Willen und die musikalische Konsequenz zum gemeinschaftlichen Aufbegehren und zur direkten Konfrontation wie in den vorangegangenen Pop-Generationen:

Hoffnungen – große zumal – haben die Rock’n’Roller gar keine mehr. Man sieht’s an ihrem Sack- und Asche-Look, der ein zukünftiges tristes Da sein schon vorwegnimmt. Man hört’s in „Kristallnacht“ von BAP: Die Platte ist widerlich, nicht weil hier politische Dumpfheit und die Angst davor besungen wird, sondern weil die Musik in keinerlei Verhältnis dazu steht. Wut und Verzweiflung, die jeden eigentlich im Angesicht der beschriebenen Zustände packen müßte, kommen gar nicht auf bei diesem abgeklärten Soft-Rock und Links-Stammtisch-Greinerei. Wie die Grünen, denen sich all die Anliegen-Rocker von den Bots bis Lindenberg verpflichtet fühlen, haben sie keine Visionen sondern bloß Reformvorschläge, keinen Angstschweiß bloß Furchtsamkeit vor Atomkraft und Waffen, Naturzerstörung und Repression.

Im Widerspruch zum linksalternativen Milieu, den sozialen Bewegungen und politischen Neugründungen wie den Grünen stilisierte sich „Spex“ als Medium der Auseinandersetzung mit politischen Fragen und als das „radikale Abklopfen aller Wahrnehmungen“ in der Popmusik. „Spex“ setzte auf popkulturelle Distinktion und fand in der Musikkultur und Ästhetik der Friedensbewegung ein willkommenes Feindbild. Ein Beispiel für die Art der Popkritik und des Musikgeschmacks, die

⁴⁵⁴ Stefan Weinacht und Till Krause, Musikzeitschriften, in: Holger Schramm (Hg.), Handbuch Musik und Medien. Interdisziplinärer Überblick über die Mediengeschichte der Musik, Wiesbaden 2019, S. 303–337, hier S. 323–324.

⁴⁵⁵ Gerald Hündgen und Clara Drechsler, Böse Menschen haben keine Lieder. 1982: Musik auf dem Jahrmarkt der Eitelkeiten, in: Spex 1/1983, S. 11–13, hier S. 12.

„Spex“ bevorzugte, ist Gerald Hündgens Rezension der Singleplatte *Kebabträume/Ein bißchen Krieg* von D.A.F.:

„Ein bißchen Krieg“ macht sich auf dem Felde zu schaffen, das bisher Domäne eines Frank Zanders und Kumpanei war: dem Antwortsong. „Wir wollen in den Krieg – so dreckig wie noch nie“. Ooch, ist das aufregend. Damit werden sie die Frauen für den Frieden, die sich in ihren Streifzügen durch halb Europa Plattfüße holen und sich morgens vor Abmarsch im ringelreih die Händchen fassen, um die Peace-Vibration voll reinzuziehen, aber mächtig aufschrecken. (Eine wirkliche Auseinandersetzung mit jener Haltung, die Anti-Kriegs-Politik mit döseligem Frieden-Freundschaft-Eierkuchen in eins setzt, wird dennoch gebraucht.)⁴⁵⁶

Gleichzeitig erhoben die Spex-Autoren nie den Anspruch professioneller Berichterstattung. Die Rhetorik war bewusst derb und nicht am kultivierten Musikjournalismus anderer Magazine orientiert. Zu Nenas „99 Luftballons“ schrieb Clara Drechsler etwa:

Jeder hat Angst vorm Krieg, also natürlich auch Nena. In ihrer unvergleichlich unbekümmert schnodderigen Art. Luftballons entfesseln den letzten Weltkrieg! Da lacht das Herz in der Hose. Unsere Nena hat doch gerade die richtige Portion Schulmädchenreport unter den Miniröckchen, um ihr gerne zuzuhören, auch wenn sie nur zu erzählen hat, daß sie einen fliegen läßt. Luftballon natürlich.⁴⁵⁷

Die musikalischen Sympathien der Spex-Redaktion flogen nicht den kommerziell erfolgreichen Formationen wie *Nena*, sondern den subkulturellen und experimentellen Bands von Neuer Deutscher Welle und New Wave zu, etwa *Fehlfarben*, *DAF*, *Mittagspause* oder *Abwärts*. „Spex“ begegnete dieser Musik mit einem hohen Maß an Selbst-Identifikation, während es sich vom Mehrheitsgeschmack der Charts distanzierte. „Spex“ verkaufte – darauf hat Nadia Geer treffend hingewiesen – keine Plattenempfehlungen, sondern die Teilhabe an einem elitären Pop-Diskurs. Das Magazin prägte einen alternativen Hör-Kanon mit einer codierten Sprache, die nur Eingeweihte entziffern konnten. Pop wurde somit zum „intellektuellen Selbstentwurf“, der Exklusivität gegenüber dem Mainstream verhielß.⁴⁵⁸

Mit dem Wechsel von Diedrich Diederichsen zur „Spex“ Anfang 1983 ging das Magazin in die direkte Konfrontation mit dem kulturellen und politischen Mainstream der Zeit. In Heft 2/1983 begann Diederichsen eine Kolumne mit dem bezeichnenden Titel „Krieg & Frieden“, in der er gegen Pop und Politik polemisierte, insbesondere gegen die politische Linke. Im Rückblick (2013) erklärte Diederichsen seine damalige Haltung wie folgt:

⁴⁵⁶ Single-Rezension D.A.F. *Kebabträume/Ein bißchen Krieg*, in: *Spex*, 8/1982, S. 32.

⁴⁵⁷ Single-Rezension *Nena 99 Luftballons*, in: *Spex*, 2/1983, S. 32.

⁴⁵⁸ Nadja Geer, „If you have to ask, you can't afford it“. Pop als distinktiver intellektueller Selbstentwurf der 1980er Jahre, in: Bodo Mrozek, Alexa Geisthövel und Jürgen Danyel (Hg.), *Popgeschichte*, Band 2: Zeithistorische Fallstudien, 1958-1988, Bielefeld 2014, S. 337–357, hier S. 348f.

Bei mir gab es nach einer Jugend in linken Organisationen eine Reihe von dramatischen Abgrenzungen. Ich wollte mit denen 1978 nichts mehr zu tun haben, ich habe die deutsche Linke gehasst. Der Hass entzündete sich vor allem an der Dumpfheit des altmarxistischen Ableitungsgedankens. Ich fand das unwahr. Das scheiterte tagtäglich an der Wirklichkeit. Doch das Gegenmodell einer radikal-populären Gegenwartsbezogenheit ohne irgendeine Normativität, dieser ganze Popgedanke, war nach 1982 ebenfalls an eine Grenze gestoßen, so dass sich die Frage stellte: Was kann man mit linken Diskussionen noch machen?⁴⁵⁹

Diederichsen entschied sich für die Diskussionsform der kompromisslosen Satire. Insbesondere die Friedensbewegung und ihre musikalischen Unterstützer wie Udo Lindenberg wurden zur Zielscheibe:

An einer Politik mitzuwirken, ob als Demonstrant oder Bundeskanzler, die von Nachrichtenagenturen und Massenmedien ihren Stoff bezieht, heißt auf den Mediengag „Demokratie“ reinfallen. Dem guten Witz, daß das Mitmachen an der großen Meinungstalkshow, der Welt zu Gute komme. In Wahrheit heißt hier schon mitmachen sich unterwerfen. Udo Lindenberg im Fernsehen zu Punks: „Öh, euer Nofjutscha-Ding kann ich echt verstehn, Jungs, aber es gibt auch echte Probleme, Nachrüstung, Umweltverschmutzung unnsö“ ... also das nächste Mal geht bitte zur Wahl und wählt SPD (oder die CDU oder ...) Die Clash auf Platte: „Know your rights“. Die Bots: Aufstehn“.⁴⁶⁰

Letztlich schrieb Diederichsen die Kolumne „Krieg & Frieden“ nur wenige Ausgaben, bis zum Heft 11/1983. Er vermittelte seine Kritik an der Symbiose von Mainstream-Popkultur und Politik auch in Zeitschriften wie „Konkret“. In der März-Ausgabe 1983 veröffentlichte er einen „Rückblick auf die Singebewegung der sozialliberalen Epoche“ und nahm insbesondere die linken Liedermacher*innen aufs Korn.⁴⁶¹ Der Artikel ist eine Abrechnung mit der politischen Kultur der 1970er Jahre:

Jede Gesellschaft kriegt die Kultur, die sie verdient. Die sozialliberale Gesellschaft der Siebziger war eine, die aus allen Löchern eines verkündete: Demokratie. Jeder darf mitmachen. Jeder, der den Mund aufmacht, wird gehört, macht mit, hat Anteil. Wer nicht fragt, bleibt dumm. Wehr dich! Sag deine Meinung! Dabei entstand ein Sprechen, das als vielfältig ausgab, was im Grunde nur eines war: das immergleiche Anti-Repressionslied.

Während Diederichsen viel an der Ästhetik und dem Gestus bekannter Liedermacher*innen, darunter André Heller, Arik Brauer, Konstantin Wecker, Franz Josef Degenhardt, Hannes Wader, Wolf Biermann, Angi Domdey und Georg Danzer auszusetzen hatte, reservierte er die schärfste Kritik für die neue Generation an Protestsängern:

Über all dem thronen BAP und bots, deren Liedermacher-Rock in einer Weise die Hitparaden als Großkampfarenen der Gesinnungssingerei erobert hat, wie es keiner der Original-Siebziger-Liedermacher sich je erträumen konnte. Nicht einmal die ganz großen wie Wolf Biermann oder der verträumte holländische Charmeur Hermann van Veen, auch nicht die

⁴⁵⁹ Pascal Jurt, So obskur, wie es gerade noch ging. Diederich Diederichsen im Gespräch über die Zeitschrift Spex, Pop und Kultur in Deutschland, in: Jungle.World 2013/09, 28.02.2013, URL: <https://jungle.world/artikel/2013/09/so-obskur-wie-es-gerade-noch-ging> (28.04.2023).

⁴⁶⁰ Diederich Diederichsen, Krieg&Frieden, in: Spex 2/1983, S. 35.

⁴⁶¹ Diederich Diederichsen, Viele bunte Ameisen. Die linken Liedermacher: Ein Rückblick auf die Singebewegung der sozialliberalen Epoche, in: Konkret 2/1982, S. 91.

kinderliebe Bettina Wegner, die mich neulich im TV begeisterte, als sie die ungemein originelle Vision vortrug, daß der Herr Jesus, käme er heute zur Erde, von intoleranten, faschistoiden Schweinspießern undsoweiter, undsofort... (sic) Nein, sie alle haben nur den Boden bereitet, waren harmlos gegen die massive Aufrüstung an Platteiten, die uns jetzt bevorsteht.

Diederichsen polemisierte insbesondere gegen die neue Zusammenarbeit zwischen Protestkultur und Plattenfirmen, beispielsweise mit dem EMI-Label Musikant:

Unlängst gab es eine Sammelplatte mit dem bezeichnenden Titel »Sinnvoll und tanzbar« (sinnvoll wollten sie schon immer sein, tanzbar ist das Zugeständnis an die neue Zeit) in Form einer „Atomkraft – Nein danke!“-Plakette. Wird Künstlern des sinnvollen „Musikant“-Labels der EMI, wie etwa den sinnvollen bots, die Goldene Schallplatte verliehen, findet die Zeremonie nicht wie sonst üblich in der Chefetage mit Sekt und anderen Accessoires bourgeois Lebensstils statt, sondern in der Kantine. Die Verleihung übernimmt der Betriebsrat.

Auch die kommerziell erfolgreiche NDW-Band *Geier Sturzflug*, die auf der Bonner Friedensdemonstration im Oktober 1983 auftrat, traf der Zorn:

Der neue Hit heißt »Besuchen Sie Europa, solange es noch steht«. Wieder mit diesem unerträglich deutlichen anbietenden Humor alternativer Stadtzeitschriften gesegnet, malt er in lockeren Sprüchen den Holocaust aus. Und wieder verstehe ich nur „Polonöse Blankenese“. Was soll ich auch sonst verstehen? Daß ein atomarer Holocaust beklagenswert sei? Ein interessanter Standpunkt, gewiß. [...] Kunst hat ihre eigenen Gesetze, und oft ist es wichtiger davon etwas zu verstehen, als jeden Tag dreimal kräftig gegen die Nachrüstung zu fluchen. Nehmen wir zum Beispiel den Titel eines hervorragenden britischen Anti-Nachrüstungs-Songs, und jeder weiß, wie man es machen könnte: „We Don’t Need this Fascist Groove Thang“.⁴⁶²

Die Musikzeitschrift „Spex“ und Diederich Diederichsen stehen für eine Sophistikation in der deutschsprachigen Popmusikkritik, die sich nicht nur durch Affirmation bestimmter Genres (NDW, New Wave, Punk), sondern auch durch die gezielte Abgrenzung vom Mainstream auszeichnete. Sie steht für den Aushandlungsprozess von Musikgeschmack und popkultureller Teilhabe und Identität, der sich Anfang der 1980er Jahre wandelte. Während Rock in den 1960 und 70er Jahren Avantgarde war, war nun elektronische Musik hip und cool. Der von „Spex“ forcierte Pop-Diskurs stellt eine Weiterentwicklung der in den 1970er Jahren initiierten deutschen Pop-Theorie-Bildung dar, die als Vorläufer des Popjournalismus und der einsetzenden wissenschaftlichen Auseinandersetzung Anfang der 1990er Jahre gilt.⁴⁶³ Jeder theoretische Aufbruch braucht einen Gegenspieler – die Pop-Intellektuellen der frühen 1980er Jahre fanden diesen Sparringspartner in der Musikkultur der

⁴⁶² Diederich Diederichsen, *Der W-Faktor. „Bruttosozialprodukt“: Das ironisch gemeinte Lied hat sich als Wende-Schlager durchgesetzt*, in: *Konkret* 7/1983, S. 70.

⁴⁶³ Vgl. Marcus S. Kleiner, *Die Methodendebatte als „blinder Fleck“ der Populär- und Popkulturforschung*, in: Marcus S. Kleiner und Michael Rappe (Hg.), *Methoden der Populärkulturforschung. Interdisziplinäre Perspektiven auf Film, Fernsehen, Musik, Internet und Computerspiele*, Berlin 2012, S. 11–42, hier S. 16–18.

Friedensbewegung. In diesem Sinne hat die Nachrüstungsdebatte auch die Entwicklung des ihr eigentlich mit Ablehnung gegenüberstehenden und von „Spex“ avancierten Pop-Diskurses geprägt.

4.2.4 Die Rückkehr der „Liedermacher“

Das Genre des politischen Liedes hatte Anfang der 1980er Jahre an kultureller und politischer Diskursmacht verloren. Stattdessen gab eine neue Generation an Rock- und Popmusiker*innen auf den Bühnen der Friedensbewegung den Ton an. Musiker*innen der ersten Stunde wie Dieter Süverkrüp merkten bei ihren Auftritten, dass bewährte Konzepte, Referenzen und Pointen nicht mehr funktionierten und vom Publikum nicht verstanden wurden.⁴⁶⁴ Die Friedensbewegung, ihr Musikgeschmack und die kulturellen Ausdrucksformen hatten sich gewandelt, wie Süverkrüp Anfang 1984 in einem Gespräch mit der „Eisernen Lerche“ mit Wehmut bemerkte:

Im Gegensatz zu früher ist die Kultur, die künstlerische Artikulation von der Peripherie ins Zentrum gerückt. Früher wurden die Reden mit ein paar Gesängen garniert, heute ist manchmal schon in den Gesängen der Text zuviel. Du verstehst, was ich sagen will: In der Art der Kommunikation hat sich erhebliches geändert, ganz allgemein, im alltäglichen Alltag – und das macht natürlich auch keinen Bogen um die Friedensveranstaltungen. Mitte der 60er Jahre gab es ja auch überhaupt noch nicht das, was man heute als akustische Elektronik bezeichnen kann: gewaltige technische Apparate auf, vor und neben der Bühne... Alles das, womit man heute populäre Musik macht. Damals war man froh, wenn man für die Gitarre ein zweites Mikrofon kriegte und wenn man bei heftigem Brüllen bis ungefähr in die Mitte des Platzes überhaupt zu hören war. Und was heute fast schon immer wie Rolling Stones klingt, klang damals wie Baby-Skiffle aus der Waschküche.⁴⁶⁵

Wenngleich elektronisch verstärkte Rock- und Popmusik auf den Bühnen der Friedensbewegung Einzug gehalten hatte, bedeutete dies doch nicht das Ende der Liedermacher*innen. Im Gegenteil: Deutschsprachige Lieder boomten Anfang der 1980er Jahre und wurden von der Musikbranche als relevantes Marktsegment wahrgenommen. „Die Song-Schmieden haben Hochkonjunktur“, analysierte „Musikexpress/Sounds“ im Frühjahr 1983 und verwies auf die Tatsache, dass trotz der schwierigen Marktlage Liedermacher*innen steigende Umsatzzahlen verzeichneten. Die Deutsche Grammophon legte etwa eine neue Kompilationsreihe unter dem Titel „Liederbücher“ auf, in der sie in 17 Folgen ein Best-of ihrer Interpreten von Georg Danzer bis Herman van Veen veröffentlichte. Laut „Musikexpress/Sounds“ investierte DGG in eine aufwendige Produktion, die man sonst eher aus

⁴⁶⁴ Robert v. Zahn, Pläne und der Aufstand gegen die Republik, in: ders. (Hg.), Folk und Liedermacher an Rhein und Ruhr, Münster 2002, S. 77–127, hier S. 113f.

⁴⁶⁵ „Der ist ja gar nicht schlecht – wer ist denn das?“ Dieter Süverkrüp – Künstler für den Frieden seit alten Skiffle-Tagen. Ein aktuelles Gespräch zur Person und Sache, in: Eiserne Lerche 2/1984, S. 4–7, hier 4f.

dem Klassikmarkt kannte. Die Serie verkaufte sich über eine Million Mal, was bedeutet, das DGG den richtigen Riecher und die Nachfrage seiner Kunden richtig eingeschätzt hatte.⁴⁶⁶

Gleichzeitig beobachtete „Musikexpress/Sounds“, dass sich die Definition von „Liedermacher“ seit den 1960ern gewandelt hatte. „Die Waldeck-Zeiten, in denen die Gleichung ‚Mann mit Gitarre gleich Liedermacher‘ noch stimmte, sind längst vorbei.“⁴⁶⁷ Der Begriff des „Liedermachers“ war in den 1960er Jahren von Wolf Biermann geprägt worden, er verstand darunter Musiker*innen, die selbst komponierte Lieder mit sozialkritischen Texten nur mit ihrer Gitarre ohne Band aufführten. Im Zuge der Studentenbewegung bekamen „Liedermacher“ eine sozialromantische Identifikation mit der „Arbeiterklasse“ zugeschrieben.⁴⁶⁸ Anfang der 1980er Jahre wurde der Begriff nun für ein breiteres Ensemble unterschiedlicher Stilrichtungen mit Rock- und Schlagereinflüssen, politischer Überzeugungen und musikalischer Sozialisationshintergründe verwendet. Für das Frühjahr 1983 identifizierte „Musikexpress/Sounds“ nicht weniger als 25 Musiker und Gruppen, die auf dem deutschen Musikmarkt unter dem Label „Liedermacher“ vermarktet wurden, von Franz-Josef Degenhardt, Reinhard Mey, Konstantin Wecker über Georg Danzer, Reinhard Fendrich und Ludwig Hirsch bis Achim Reichel, Heinz Rudolf Kunze, Ulla Meinecke und Bettina Wegener. Während einige der Künstler*innen aus dem Ausland kamen, war das einigende Moment der Platten, dass alle Künstler*innen auf Deutsch sangen.

Ein weiterer Indikator für das Revival und den Wandel der Liedermacherszene ist die Etablierung eines eigenen Hörfunkformats. Im Oktober 1983 startete der Südwestfunk (SWF) eine neue Liederbestenliste, die deutschsprachiger Liedermachermusik ein neues Forum bieten sollte. „Die Friedensbewegung sichert ihrer Arbeit [der Liedermacher] neue Brisanz“, konstatierte die Badische Zeitung.⁴⁶⁹ Der Initiator der Sendung, SWF-Redakteur Thomas Vogel erklärte, dass „das Liedermacher-Genre, das früher kopflastiger und schwer anhörbare Sachen fabrizierte, heute klarer verständlich und auch musikalisch ausgereifter daherkommt.“ In einer monatlichen Ausgabe präsentierte die Sendung eine Auswahl von 10 Liedern, die von einer Jury bestimmt wurde. Am 24. Oktober 1984 vergab der SWF im Rahmen eines „Liederfestes“ zum ersten Mal den „Liederpreis“

⁴⁶⁶ Wieviel Liedermacher braucht der Mensch, in: Musikexpress/Sounds, Nr. 4 April 1983 (nicht paginiert).

⁴⁶⁷ Ders.

⁴⁶⁸ Zur Begriffsentstehung und -entwicklung des „Liedermachers“, siehe: Bernhard Hanneken, Folk in Nordrhein-Westfalen, in: Robert v. Zahn (Hg.), Folk & Liedermacher an Rhein und Ruhr, Münster 2002, S. 11–76; Dietmar Elflein, In Germany After The War. Broadening the Discourse on the Liedermacher, in: Isabelle Marc und Stuart Green (Hg.), The Singer-Songwriter in Europe. Paradigms, Politics and Place, London 2016, S. 109–122; David Robb, Liedermacher, in: Matthias Konzett (Hg.), Encyclopedia of German Literature, London 2015, S. 653.

⁴⁶⁹ Das neue Forum der Liedermacher, in: Badische Zeitung, 4.11.1983 (Nachlass Degenhardt).

als Auszeichnung für das beste Lied des vorangegangenen Jahres. 1984 wurde Wolf Biermann für „Der Deserteur“ ausgezeichnet, einer Neuinterpretation und -übersetzung des Chansons „Le déserteur“ von Boris Vian aus dem Jahr 1954.⁴⁷⁰ Weitere Preisträger bis 1990 waren Konstantin Wecker („Renn lieber, renn“; „Sturmbannführer Meier“), Franz Josef Degenhardt („Die Lehrerin“; „Lied, für die ich es sing“) und Georg Ringsgwandl („Papst gsehng“; „Nix mitnehma“), die jeweils in zwei Jahren gewannen.⁴⁷¹

Ein Blick in die monatliche Liedauswahl zeigt, dass der Begriff „Liedermacher“ sehr breit ausgelegt wurde: Neben etablierten Namen wie Wolf Biermann, Franz Josef Degenhardt, Sigi Maron und *Zupfgeigenhansel* tauchten 1984 mit *Erste Allgemeine Verunsicherung*, Ulla Meinecke, *BAP*, *Spliff*, Klaus Lage auch Bands auf, die eigentlich dem Rock-Genre zugeordnet werden müssen oder die, wie Herbert Grönemeyer, einer neue Generation deutschsprachiger Popmusik entstammten.⁴⁷² Die auf dem Höhepunkt der Proteste der Friedensbewegung im „Heißen Herbst“ 1983 initiierte Liederbestenliste steht somit für einen Wandel im deutschen Musikmarkt. Das Liedermacher*innen-Genre, das seinen Ursprung auf der Straße und in der Protestkultur der Ostermärsche hatte und sich stets in Distanz zum musikalischen Mehrheitsgeschmack der Gesellschaft definiert hatte, kam Anfang der 1980er Jahre im Konsensprogramm des öffentlich-rechtlichen Rundfunks an. Während es in den 1960er und 1970er Jahren Teil der rhetorischen Selbstbestimmung und Selbstexpression der Liedermacher*innenkultur gewesen war, die systematische Ausgrenzung ihrer Lieder aus den Charts der Musikindustrie zu beklagen, bekam das Genre nun seine eigene Hitparade. Dies ist Ausdruck eines kulturellen Wandels, der zugleich eine Wertschätzung der politischen Lieder, aber auch eine Zähmung des Protestpotenzials darstellt. Die Nachrüstungsdebatte führte als Katalysator zur Integration einer ehemaligen Subkultur in den musikalischen Mehrheitsgeschmack der Gesellschaft.

4.3 Ein Label für die Friedensbewegung: EMI Musikant

4.3.1 Diether Dehm/Lerryn: Vom Liedermacher zum Musikunternehmer

Diether Dehm zählte zu der illustren Runde von 23 Liedermacher*innen, die der Journalist Thomas Rothschild im Frühjahr 1980 in einem Taschenbuch (Fischer Verlag) porträtierte. Ausschlusskriterien

⁴⁷⁰ Zum ersten Mal vergab der Südwestfunk seinen „Liederpreis“ an Wolf Biermann, in: Musikmarkt 22/1984, S. 10.

⁴⁷¹ Der Liederpreis wird bis heute fortgesetzt (bis 2003 von SWF bzw. SWR, seitdem vom Deutschsprachige Musik e. V.), siehe die Liste der Preisträger, URL: <https://www.liederbestenliste.de/artikel/liederpreis.html> (28.04.2023).

⁴⁷² Siehe das Archiv der Monatsbestenliste, URL: <https://www.liederbestenliste.de/lbl-monat/index.html> (28.04.2023)

für die „ernst zu nehmenden“ deutschsprachigen Autor*innen und Sänger*innen war laut Rothschild gewesen, dass sie „seit den 60er Jahren die Gattung wiederbelebt haben, in der Tradition des literarischen Kabarettis oder des Arbeiterliedes, des Chansons, des amerikanischen Protestsongs oder Bertolt Brechts.“⁴⁷³ Diether Dehm – Jahrgang 1950 – zählte auf der Liste mit zu den jüngsten Musiker*innen. Aufgewachsen in Frankfurt, begann er Mitte der 1960er Jahre unter dem Künstlernamen Lerryn Musik zu machen und erlangte auf den Essener Songtagen und dem Koblenzer Folk-Festival erste Bekanntheit. Dehm wurde Mitglied der Frankfurter SPD und der Jugendorganisation „Die Falken“. Einem breiteren Publikum präsentierte sich Lerryn auf dem Burg-Waldeck-Festival im September 1969. Das Konzert war das letzte der 1964 initiierten Reihe und stand für den in der Liedermacher*innen-Szene vollzogenen Wandel. Einige Teilnehmer*innen der ersten Jahre kamen nicht mehr, mit der Rock-Musik fanden neue Ästhetiken und Praktiken Einzug in das Festival. Statt akustischen erklangen nun auch elektrische Gitarren. Diether Dehm startete seine Liedermacher-Karriere somit in dem Moment, als die Folk- und Protestsänger*innen-Szene der Zeit ihren Zenit überschritten hatte.⁴⁷⁴

Erste Lieder veröffentlichte Lerryn auf Kompilationen wie *Hören Sie Mal Rot! Arbeiterlieder-Festival* von 1970 (Pläne – S 66201) und *Lehrlinge zusammenhalten* von 1971 (Pläne – S 33 501), in musikalischer Gemeinschaft mit Szene-Größen wie Franz-Josef Degenhardt, Dieter Süverkrüp, Fasia Jansen oder *Floh de Cologne*. Gleichzeitig erreichte Lerryn einen Plattenvertrag mit EMI Electrola und veröffentlichte 1974 und 1978 zwei LPs: *Der Sänger Mit Den Besseren Liedern* (F 666.177) und *Goya Malt Karl IV* (F 666 208). Der Kabarettist Dieter Hildebrand lobt Lerryn auf der Rückseite des Plattencovers der LP *Der Sänger Mit Den Besseren Liedern*: „Daß seine Melodien eingängig sind, zeigt nur, daß er nicht im Elfenbeinturm der Unverständlichkeit zu finden ist. Er ist der anspruchsvolle deutsche Liedermacher, der dennoch ein breites Publikum hat.“ Gleichzeitig verwehrt sich Dehm auf der Platte dagegen, als „politischer Liedermacher“ definiert zu werden. Seine Lieder sollen „gleichermaßen Verstand und Gefühl ansprechen.“ Der Markterfolg hielt sich jedoch – trotz Unterstützung einer großen Plattenfirma – in Grenzen.⁴⁷⁵

Mehr Erfolg hatte Dehm als Kulturmanager. Parallel zu seinem Studium (1970–1975, Abschluss als Diplom-Heilpädagoge)⁴⁷⁶ begann er, in Frankfurt Konzerte zu organisieren und initiierte Anfang der 1970er Jahre in Zusammenarbeit mit dem Kulturdezernat (Hilmar Hoffmann, SPD) die Reihe „Lieder

⁴⁷³ Thomas Rothschild, *Liedermacher. 23 Porträts*, Frankfurt am Main 1980, S. 4.

⁴⁷⁴ Rothschild, S. 116-117.

⁴⁷⁵ Margot Lang, *Nina Hagen Rocksängerin. Lerryn Liedermacher*, Frankfurt am Main 1981, S. 68–76.

⁴⁷⁶ Siehe den kurzen Lebenslauf im Brief an den Promotionsprüfungsausschuß der Universität Frankfurt, in: Archiv der sozialen Demokratie, Bonn, Depositum Diether Dehm, 1/DDAA 00 00 22 Manuskripte.

im Park“.⁴⁷⁷ 1975 begann Dehm ein Promotionsstudium an der Universität Frankfurt. Betreuer waren die Erziehungs- und Kulturwissenschaftler Ernest Jouhy, einer der Begründer des interkulturellen Lernens, und Friedhelm Nyssen. Die Arbeit mit dem Titel „Einbeziehung ästhetischer Mittel in die politische Bildungsarbeit“ reichte er im Mai 1979 ein.⁴⁷⁸ Kurz gesagt ist die Dissertation eine theoretisch fundierte Reflexion seiner praktischen Liedermacher-Erfahrung der 1970er Jahre. 1984 veröffentlichte Dehm eine überarbeitete Fassung unter dem Titel „Politik live gemacht. Kulturarbeit und politische Praxis.“⁴⁷⁹ Das Buch stellte den Versuch dar, eine anwendbare linke Kulturtheorie zu entwickeln und daraus Lehren für eine praktische Kulturarbeit zu ziehen. Dehm sah die Kultur der Bundesrepublik geprägt von einem fixen Gegensatz zwischen einer „wahren linken, aber unterlegenen“ Kulturproduktion und einem Monopol der „herrschenden Kultur“ von Schlager, Rundfunk und Fernsehen.⁴⁸⁰ Dehm analysierte die Kulturarbeit von Gewerkschaften und die Widersprüche klassischer linker Kulturproduktion (Arbeiterliteratur, Agit-Prop-Songs, politische Lieder, Polit-Rock). Sein Urteil: Die politische Linke habe Populärkultur, Volksmusik und Unterhaltung „kampflos dem politischen Gegner“, also der politischen Rechten, überlassen. In Anlehnung an den italienischen Marxisten Antonio Gramsci plädierte Dehm für eine Aneignung („kulturelle Kommandohöhe“) der bürgerlichen Kulturproduktion. Das Buch ist über weite Strecken eine *tour de force* marxistischer Kulturtheorien und -konzepte.⁴⁸¹ Praktische Anleitungen und Handreichungen finden sich wenige, sodass Dehm dem Buch ein Nachwort in Form eines Interviews anfügte, um seine Gedanken zu erläutern.⁴⁸² Er argumentierte darin für eine Verbreiterung des linken Kulturbegriffs:

Eine Kunstszene kann sich für meine Begriffe links nur dann tragen, wenn sie breit ist und die Breite gegen die monopolgeprägte Enge, den Alleinvertretungsanspruch, die imperialistische Interpretation des Wortes „modern“ setzt. (S. 181)

Dehm plädierte etwa dafür, das Volkslied nicht dem Schlager-Genre zu überlassen, sondern alte Volkslieder neu zu interpretieren und instrumentieren. Die Aneignung des Volksliedes sah Dehm auch als „kulturelle Emanzipation“ vom „kulturellen Imperialismus“ US-amerikanischer Popmusik.

⁴⁷⁷ Siehe Lieder im Park Flyer 1975, beigelegt in der Platte *Der Sänger Mit Den Besseren Liedern* (Tonarchiv, Archiv der sozialen Demokratie, Bonn).

⁴⁷⁸ Brief an den Promotionsprüfungsausschuß der Universität Frankfurt, in: Archiv der sozialen Demokratie, Bonn, Depositum Diether Dehm, 1/DDAA 00 00 22 Manuskripte.

⁴⁷⁹ Diether Dehm (Lerryn), *Politik Live gemacht. Kulturarbeit und politische Praxis*, Wuppertal 1984.

⁴⁸⁰ Ebd., S. 8.

⁴⁸¹ Dehm bezieht sich unter anderem auf das Buch „Marxismus und Kultur. Ideologie, Alltag, Literatur“ mit einer Auswahl der Schriften von Antonio Gramsci, das 1983 im Hamburger VSA-Verlag erschien.

⁴⁸² Das Interview, geführt von Dieter Kramer, erschien in gekürzter Fassung auch in der *Eisernen Lerche: Linie des Zynismus und Linie des Humanismus*. Diether Dehm über die politische Bedeutung populärer Ästhetik, in: *Eiserne Lerche* 1/1984, S. 4-5.

Selbst Marschmusik sei nicht automatisch dem Militär zu überlassen. Dehm nannte hier das Lied „Sieben Tage lang“ der *Bots* als einen „nachdenklichen Marsch“, der militärisch nicht instrumentalisierbar sei. Kennzeichnend ist auch die Frage nach der Rolle des Musikmarktes:

Ich meine dies übrigens durchaus auch ökonomisch. Alle die, die links versucht haben, dem Modernismus, den Trends der anderen nachzulaufen, werden spätestens nach der zweiten Kurve herausgeschleudert. Die kleinen Independent-Labels, die Kleinverlage sind Beispiele dafür. Diese Independent-Labels, Kleinverlage, können nur dann stabil bleiben, wenn die gesamte Linke ein einheitliches Kulturkonzept hat, in das diese Labels und Verlage sich ganz bewußt einbringen. Bisher waren sie aber nur selbsternannte Vorreiter, die demzufolge nicht den Inhalten der Linken, sondern einem wie auch immer interpretierten formal-innovatorischen Standpunkt verschrieben waren und demzufolge das Tempo nicht mithalten konnte, welches die politisch andere Seite, der Imperialismus, mit seinen Produktionsmitteln vorgibt. (S. 181f.)

Dehms wirtschaftliche Analyse liest sich wie eine Kritik linker Kleinverlage und Labels, etwa Trikont und Pläne, die sich seiner Meinung nach zu sehr an formalen Kriterien einer progressiven Kunst und Kultur orientierten und nicht solche Inhalte honorierten, die sich an ein breiteres Publikum adressieren ließen. Das von Dehm Anfang der 1970er Jahre entwickelte Festival „Lieder im Park“ mit seiner breiteren Auswahl an Genres und einer Mischung von Stilrichtungen kann hier als ein Vorreiter in der praktischen Umsetzung gelten. Auch die Entscheidung, seine Platten von EMI-Electrola auf den Markt bringen zu lassen und nicht von einem kleineren Label, war in dieser Hinsicht konsequent und wegweisend.

Nachdem Wolf Biermann 1976 von der DDR ausgebürgert worden war, organisierte Dehm als Manager die Konzerttourneen Biermanns in der Bundesrepublik. Die Zusammenarbeit mit Biermann ist nur eine von mehreren widersprüchlichen Episoden in Dehms Schaffen als Kulturmanager. Laut den Untersuchungen des Historikers Hubertus Knabe lieferte Dehm seit Anfang der 1970er Jahre der DDR-Staatssicherheit Informationen über die Frankfurter SPD. Laut den Stasi-Akten gaben Dehm und seine Lebensgefährtin Christa Desoi als IM „Willy“ bzw. „Christa“ später intime Details über Biermanns Verfassung an die DDR-Behörden weiter. Die Zusammenarbeit lief laut Stasi-Akten bis zum Dezember 1978, als der Kontakt zwischen den beiden IMs und dem MfS abbrach.⁴⁸³ Wolf Biermann gab in einem Spiegel-Interview im Jahr 1996 zu Protokoll, dass Diether Dehm ihm die Stasi-Spitzelei im Mai 1988 gestanden habe.⁴⁸⁴ Dem widersprach Diether Dehm im gleichen Heft und stritt jede aktive Zusammenarbeit mit der Stasi ab. Er sei ohne sein Wissen „missbraucht“ und

⁴⁸³ Hubertus Knabe, Der Fall Diether Dehm, in: *Civis mit Sonde. Vierteljahresschrift für eine offene und solidarische Gesellschaft* 53 (2007), H. 3–4, S. 12–17.

⁴⁸⁴ Ein ehrenwerter Mann. Wolf Biermann über den Musikmanager, Politiker und Stasi-Im Diether Dehm, in: *Der Spiegel* 18/1996.

„abgeschöpft“ worden.⁴⁸⁵ Dehm bestreitet bis heute und mit Unterstützung von Kolleg*innen, wissentlich mit der Stasi zusammengearbeitet zu haben.⁴⁸⁶

Die Arbeit als Tourmanager von Wolf Biermann dauerte nur bis 1978, war aber ein weiterer Schritt in Dehms Wandel vom Liedermacher zum Kulturmanager. Parallel zur Arbeit an seiner Dissertation setzte Dehm einige der theoretischen Überlegungen in der Frankfurter Kulturszene um. Dehm war maßgeblich an dem Aktionsbündnis beteiligt, das die beiden Frankfurter Konzerte „Rock gegen Rechts“ im Juni 1979 und 1980 organisierte, die einen Meilenstein in der Funktionalisierung von Konzerten für politische Anliegen darstellten.⁴⁸⁷ 1980 gründete er zusammen mit anderen Mitstreiter*innen die „Kulturinitiative e. V.“ als Konzertagentur. Als promovierter Kulturwissenschaftler und erprobter Liedermacher führte er in seiner Rolle als Kulturmanager praktisches und theoretisches Wissen zusammen. Dies rief um 1980 seine Plattenfirma EMI Electrola auf den Plan, die Dehms musikalisches und unternehmerisches Potenzial erkannte. Wilfried Jung, Managing Director Central Europe wird mit folgender Einschätzung zitiert:

Ich finde ihn [Dehm] sehr nett und sehr klug und er ist trotzdem ein Romantiker, glaube ich, trotz seiner äußerlichen Härte. Seine musikalischen Überlegungen, seine Überlegungen, wie man Musik verbreiten kann, mit Marketing, Promotion usw. (von: pro motion = in Bewegung bringen), das gefiel mir. Ich habe ihm ein Angebot gemacht, für uns ein Label aufzubauen, zu überwachen, kreativ zu überwachen. Wir würden ihn, um auch einen Beitrag zu leisten, finanziell unterstützen. Ich habe ihm damals gesagt: Wir lassen ihnen freie Hand, soweit es im Rahmen unseres Unternehmens möglich ist.⁴⁸⁸

Selten hat ein Geisteswissenschaftler seine Doktorarbeit so nahtlos und konsequent in die Gründung eines Unternehmens übertragen wie Diether Dehm. Mit dem Platten-Label Musikant wollte Dehm seine in den 1970er Jahren entwickelte Vision realisieren, linke Musikkultur über ein eigenes Label und in Zusammenarbeit mit einer der größten Plattenfirmen des Musikmarktes an ein breites Publikum zu bringen.

⁴⁸⁵ Barer Unsinn. Interview mit Musikmanager Diether Dehm über sein Verhältnis zur Staatssicherheit der DDR und zu Wolf Biermann, in: Der Spiegel 18/1996.

⁴⁸⁶ Horst Winterstein, Für die Stasi ein Staatsfeind – für Gauck auch! – Das Lehrstück Dehm, in: Jochen Zimmer (Hg.), Das Gauck-Lesebuch. Eine Behörde abseits der Verfassung?, Frankfurt am Main 1999, S. 220–229.

⁴⁸⁷ Unterlagen zu Rock gegen Rechts, Programme und Presseberichte, in: Archiv der sozialen Demokratie, Bonn, Depositum Diether Dehm, 1/DDAA 00 00 08 Falken/SPD.

⁴⁸⁸ Interview von Margot Lang mit Wilfried Jung, undatiert, zitiert in: Margot Lang, Nina Hagen Rocksängerin. Lerryn Liedermacher, Frankfurt am Main 1981, S. 79.

4.3.2 „Zum Mut und Mit-machen“: Programm und Mission

Im Oktober 1980 trat das Major-Label EMI Electrola mit einem neuen Projekt an die Öffentlichkeit: der Zusammenarbeit mit dem neu gegründeten Frankfurter „Alternativ“-Label Musikant.⁴⁸⁹ Entgegen der sonst üblichen Rhetorik der vertrauensvollen Zusammenarbeit waren beide Seiten bemüht, die neuartige Form der Kooperation zu betonen. Diether Dehm war es wichtig, darauf hinzuweisen, dass Musikant „kein sogenanntes EMI-Label“ sei, sondern eigenständig bleibe und lediglich „im EMI-Vertrieb“ operieren sollte. Musikant erhebe den Anspruch, seinen Platz „zwischen den Stühlen“ der Firmen des Musikmarktes zu finden. Wilfried Jung, Managing Director Central Europe von EMI betonte, dass die Zusammenarbeit mit Musikant der Versuch sei, zu widerlegen, dass „multinationale Musikgiganten kein kreatives Fingerspitzengefühl“ mehr haben.⁴⁹⁰ Mit Musikant wolle EMI die Zusammenarbeit mit Künstler*innen suchen, die aus Angst vor dem Verlust ihrer Eigenständigkeit große Plattenfirmen mieden. „Wir müssen diesen Künstlern die Schwellen-Angst nehmen und ihnen klar machen, daß wir nicht ihre Identität abtöten wollen.“⁴⁹¹ Musikant war Teil der Strategie EMIs, sich Anfang der 1980er Jahre neue Genres und Geschäftsfelder zu erschließen. Neben Musikant hatte EMI 1980 auch das Independent-Label Welt Rekord von Peter Hein aufgekauft und sich so die Zusammenarbeit mit den NDW-Bands *Fehlfarben* und später auch *Rheingold* und *Grauzone* gesichert.⁴⁹² Mit Musikant und Welt-Rekord war EMI Electrola somit nah am Puls der Pop- und Rockmusik der Zeit.

Für das Team des Musikant-Labels war die Zusammenarbeit mit EMI ein großer Schritt. Die Initiator*innen arbeiteten seit den 1970er Jahren in der Frankfurter Kulturszene zusammen. Aus der von Diether Dehm und Christa Desoi geleiteten „Kulturinitiative e. V.“, die auf den ersten *Bots*-Platten noch als Herausgeberin aufgeführt war, wurde mit dem Dazustoßen des Konzertveranstalters Dieter Nentwig die Konzertagentur „die&die“, die als Träger von Musikant fungierte. In der Gründungsphase war Diether Dehm für die Musikproduktion und Pressearbeit zuständig, Dieter Nentwig für Konzerte und Christa Desoi für den Vertrieb. Nentwig stieg jedoch Ende Oktober 1981 wieder aus der gemeinsamen Firma aus und arbeitete mit seiner Konzertagentur

⁴⁸⁹ Notizen zur Musikant-Label Gründung, in: *Eiserne Lerche* 4/1980, S. 25.

⁴⁹⁰ Musikant – ein neues Label aus Frankfurt im EMI-Vertrieb, in: *Musikmarkt* 20/1980, S. 14.

⁴⁹¹ „Ein Sommerloch, größer und schwärzer als je zuvor befürchtet EMIs Europa-Chef Wilfried Jung, in: *Musikmarkt* 13/1981, S. 16.

⁴⁹² Zur Geschichte des Welt Rekord Labels, siehe URL: http://www.highdive.de/info/wer_emi/index.htm (28.04.2023).

selbstständig weiter. Danach leiteten Dehm und Desoi das Label von einem Frankfurter Büro allein weiter.⁴⁹³ Das Musikant-Logo wurde von Jutta Ditfurth entworfen.⁴⁹⁴

In der ersten Hälfte der 1980er Jahre vertraten Musikant und EMI mit *Bots*, *BAP*, *Zupfgeigenhansel*, Klaus Lage, Wolf Biermann, *Gebrüder Engel* und *Schroeder Roadshow* ein bedeutendes Portfolio an Künstler*innen, die deutschsprachige Rock-, Folk-, und Liedermacher*innen-Musik produzierten. Alle traten auf Veranstaltungen der Friedensbewegung auf, was Musikant zum neuen Label der Friedensbewegung werden ließ. Aus welchen Gründen die jeweiligen Musiker*innen zu Musikant kamen, ist aufschlussreich für das Programm und Selbstverständnis des Labels. Noch 1980 erschienen die Alben *Aufstehn* (1 C 064-46 148) der niederländischen Band *Bots* und *Magengesicht* (1C 064-46 239) der *Gebrüder Engel*. Beide Formationen waren auf den Frankfurter Konzerten „Rock gegen Rechts“ aufgetreten – die *Gebrüder Engel* auf Vermittlung und Empfehlung von Udo Lindenberg.⁴⁹⁵ Die *Bots* hatten in den 1970er Jahren ihre Platten in niederländischer Sprache auf Fontana Records veröffentlicht, einem Sub-Label von Philips/Polygram. Diether Dehm engagierte die *Bots*, um Übersetzungen ihrer Lieder wie „Aufstehn“ über Musikant in den deutschen Musikmarkt einzuführen.

Neben einem weiteren *Bots*-Album (*Entrüstung* – 1C 064-64 608) und einer neuen Lerryn-Platte (*Abweichend* – 1C 064-46 288) erschien 1981 mit *BAP* die Rock-Sensation des Jahres bei Musikant. Nach zwei bei Eigelstein veröffentlichten Platten kam im September 1981 die dritte *BAP*-LP „Für uszeschnigge“ (1C 064-46 438 Musikant/EMI Electrola) auf den Markt.⁴⁹⁶ Der Wechsel der Band vom kleinen Kölner Independent-Label Eigelstein zum Branchenriesen EMI schlug große Wellen. Sänger Wolfgang Niedecken kokettiert in einer ersten Band-Geschichte von 1990 mit der Erklärung, die Band hätte eigentlich viel lieber weiterhin bei Eigelstein veröffentlicht, der unerwartete deutschlandweite Erfolg ihrer in Kölner Mundart gesungenen Lieder habe den Wechsel zu einem Major-Label aus logistischen Gründen unabdingbar gemacht. *BAP* musste von seiner Kölner Fanbasis Kritik für diesen Schritt einstecken.⁴⁹⁷ Der Wechsel von Plattenfirmen ist im Musikgeschäft immer eine symbolisch aufgeladene und konfliktbehaftete Handlung, bei der Identitäts- und Zugehörigkeitsfragen mitverhandelt werden. Wechselt eine Band von einer kleineren zu einer größeren Firma, kann dies von Fans und Fachwelt, je nach Perspektive, als anerkennenswerte

⁴⁹³ Email von Dieter Nentwig, 26.01.2015; siehe auch die Chronik der Musikagentur Nentwig: <http://www.musikagentur-nentwig.com/index.php/ueber-uns.html> (28.04.2023).

⁴⁹⁴ Telefon-Interview mit Jutta Ditfurth am 11.03.2013.

⁴⁹⁵ Interview der Initiative Rock gegen Rechts mit Udo Lindenberg, veröffentlicht in: Udo Lindenberg, *Rock'n'Roll und Rebellion. Ein panisches Panorama*, München 1981, S. 150-153, hier S. 152.

⁴⁹⁶ *BAP* – kerniger Rock mit kölschen Texten: aggressiv bis witzig, in: *Musikmarkt* 18/1981, S. 46.

⁴⁹⁷ Wolfgang Niedecken mit Matthias Immel und Patrick van Odijk, *Auskunft*, Köln 1990, S. 140–144.

Leistung und Weiterentwicklung oder Ausverkauf an den Kommerz ausgelegt werden. In jedem Fall markiert der Schritt zu einem Major-Label den Übergang von einer Amateur- zur Profi-Band. Laut Niedecken sei *BAP* beim Wechsel zu EMI-Electrola „automatisch“ auf dem Musikant-Label gelandet, was aber nicht der ausdrückliche Wunsch der Band gewesen sei und auch nicht – wie im Fall der *Bots* – auf das Engagement Diether Dehms hin geschah.⁴⁹⁸ In der Tat war *BAP* in künstlerischen Fragen unabhängig von Musikant. Dehm war im Gegensatz zu anderen beim Label erschienen Musiker*innen nicht als Autor oder Produzent involviert. Musikant war lediglich für Fragen der Promotion und des Vertriebs zuständig. Aus der Sicht von EMI war Musikant als alternatives Protest-Label jedoch der passende Ort für die Newcomer-Band *BAP*, die sich Anfang der 1980er Jahre mit Liedern wie „Verdamp lang her“ und „Kristallnaach“ als sozialkritische und politisch engagierte Stimme im Rock positionierte.

Trotz der gemeinsamen Unterstützung der Friedensbewegung – die *Bots* traten am 10.10.1981 und *BAP* am 10.6.1982 auf Demos der Friedensbewegung in Bonn auf – distanzierte sich Niedecken in einem Interview im März 1983 von der Musik der *Bots*:

*Den Bots nehme ich eigentlich nichts ab. Die treiben Schindluder mit meiner Lieblingsmusik, der Rockmusik. Man kann einfach nicht hingehen und sich denken: „Wie komme ich an die Kids ran? – Ich bin jetzt ganz clever und nehm’ mir Rockmusik und tu’ da die Texte drauf, die die Kids mitkriegen sollen, und dann ist alles easy.“ So was kann man nicht entschuldigen, auch wenn sie tausendmal Label-Kollegen sind.*⁴⁹⁹

Vergleicht man die zwischen 1981 und 1983 bei Musikant erschienenen Platten von *BAP* und den *Bots*, so wird deutlich, dass die Liedtexte der *Bots* passend für die Themen und Anliegen der Friedensbewegung komponiert waren. *BAP* hingegen veröffentlichten mit Ausnahme des Liedes „Zehnter Juni“, einer Verarbeitung der Stimmung des Auftritts vom 10.06.1982 in Bonn, keine expliziten Protestlieder für die Friedensbewegung. Dennoch wurden beide Bands als Unterstützer der Friedensbewegung wahrgenommen und zählten – gemessen an den Plattenverkäufen – zu den erfolgreichsten Bands des Musikant-Labels. Im März 1982 erhielten die *Bots* die Goldene Schallplatte für 250.000 verkaufte Exemplare des Debütalbums *Aufstehn*.⁵⁰⁰ Das ebenfalls 1982 erschienene *BAP*-Album *Vun Drinne Noh Drusse* (1 C 064-46 639) ist mit über einer Million verkaufter Platten das bis heute erfolgreichste Album der Band.⁵⁰¹

⁴⁹⁸ Wolfgang Niedecken mit Oliver Kobold, Zugabe. Die Geschichte einer Rückkehr, Hamburg 2013, S. 155-163; Interview mit Wolfgang Niedecken am 13.4.2014 in Ulm.

⁴⁹⁹ Interview mit Wolfgang Niedecken, in: Musikexpress/Sounds, 3/1983, S. 26–32, hier S. 28.

⁵⁰⁰ EMI Electrola. Nachfolge-Hit für Al Bano & Romina Power, in: Musikmarkt 6/1982, S. 78–79.

⁵⁰¹ Siehe die Liste der *BAP*-Alben auf der Homepage der Band: <https://www.bap.de/geschichte/> (28.04.2023).

Mit Klaus Lage engagierte Dehm 1982 einen Musiker, dessen erste Musikant-Platte *Positiv* (1 C 064-46 541) in der Musikpresse als „Deutscher Schlager von morgen“ gefeiert wurde.⁵⁰² Nach einem weiteren 1983 erschienenen Album (*Stadtstreicher*, 1C 064 1467681) kam 1984 auf dem Album *Schweißperlen* (1C 266 14 6946 4) das in Zusammenarbeit mit Diether Dehm komponierte und von Wolf Maahn produzierte Lied „1000 und 1 Nacht (Zoom!)“ heraus, das bis auf Platz 5 der deutschen Charts stieg und Klaus Lage bei einem größeren Publikum bekannt machte. Mit Klaus Lage verwirklichte Dehm sein Bestreben, Lieder mit eingängigen Melodien in die Charts zu transportieren.

Zwei weitere Neuzugänge des Jahres 1982 waren Überraschungen. Mit *Zupfgeigenhansel* und Wolf Biermann gelang es Diether Dehm, zwei respektierte Größen der Folk- und Liedermacherszene von ihren Plattenfirmen abzuwerben. *Zupfgeigenhansel* hatten bis 1980 mehrere Platten beim Pläne Verlag veröffentlicht. 1982 wechselten sie zu Musikant und veröffentlichten dort bis zu ihrer Auflösung 1986 vier weitere Alben: 1982: *Miteinander* (1 C 064-466621); 1983: *Kein schöner Land* (1 C 066-1468061); 1984: *Liebeslieder* (1C 066 „146983 1“); 1985: *Andre, die das Land so sehr nicht liebten* (1C 066 14 7088 1). Das Musiker-Duo war eine etablierte Größe in der deutschen Folk- und Folklore-Musikszene und 1978 als „Künstler des Jahres“ von der Deutschen Phono-Akademie ausgezeichnet worden. Nach einer zweijährigen Schaffenspause kehrte *Zupfgeigenhansel* ins Studio zurück und erklärten: „Volkslieder müssen – jedes einzeln durch die musikalische Bearbeitung und mit akribischer Genauigkeit – aus der reaktionären Okkupation zurückerobert werden“.⁵⁰³ *Zupfgeigenhansel* stehen für das Bestreben, das Genre des Volksliedes und seine lange demokratische Tradition wiederzuentdecken. In Diether Dehm fand das Duo einen Gleichgesinnten, der jedoch rhetorisch drastischere Worte für dieses Unterfangen fand. Zu dem 1984 erschienenen *Zupfgeigenhansel*-Liederbuch „Kein schöner Land in dieser Zeit“ steuerte Dehm ein Vorwort bei, das die Programmatik der Zusammenarbeit über das Musikant-Label umreißt und eine „Renaissance des deutschen Volksliedes“ proklamierte:

Das hier vorliegende Volksliederbuch ist in einer historischen Phase entstanden, die Geschichtsschreiber später wohl als neuen nationalen Aufbruch bezeichnen werden. [...] Ästhetik und politischer Kampf sind nie absolut zu trennen. Nirgends wird das deutlicher als beim Umgang mit dem Volkslied. Dieses Volkslied betritt heute souveräner, weniger kleinlaut und schuldbewußt deutschen Boden. Zupfgeigenhansel haben das Glück wie Verdienst, in dieser Phase Pioniere sein zu dürfen. Die Versöhnung, die das Volkslied stiftet, wird also nicht mehr „denen oben“ zuteil, sondern versöhnt das Volk zur kulturellen Volksfront. Einer der bedeutendsten Philosophen des neuen Europa, Antonio Gramsci, sprach davon, den Herrschenden schon vor der ganzen großen Entmachtung die kulturellen Kommandohöhen – jede für sich – notfalls im mühevollen Zermübungskampf nehmen zu müssen. Das

⁵⁰² Der deutsche Schlager von morgen aus dem Mund von Klaus Lage, in: Musikmarkt 9/1982, S. 43.

⁵⁰³ Zupfgeigenhansel geht wieder „Miteinander“ – auf Platte und Tournee, in: Musikmarkt 18/1982, S. 42.

*vorliegende Buch ist eine Kriegsfibel dazu und die vor uns liegende Kommandohöhe heißt: Volkskunst.*⁵⁰⁴

Das Vorwort bedient sich der Begriffe „deutscher Boden“ und „kulturelle Volksfront“ und damit einer Rhetorik, die der Blut-und-Boden-Ideologie des Nationalsozialismus entlehnt scheint. Dehm kehrte diese Begriffe um und instrumentalisierte sie für eine linke Kritik der politischen Kultur der Bundesrepublik und ihrer kulturellen wie bündnispolitischen Verflechtung mit den USA. „Volkskunst“ wird in den Worten Dehms zur Waffe („Kriegsfibel“) im Klassenkampf gegen den Imperialismus, den Dehm in den USA sah. Sprachlich wie auch inhaltlich ist das Vorwort ein nationalistisches Pamphlet, das in dieser Form selbst für den DKP-Verlag Pläne eine sprachliche Entgrenzung dargestellt haben muss. Wenn Dehm mit „kultureller Kommandohöhe“ die Arbeit des Musikant-Labels und die Kooperation mit dem internationalen Musikkonzern EMI gemeint hat, so zeigt das Beispiel *Zupfgeigenhansel*, dass Musikant nicht nur für den freundlichen Friedens-Pop der *Bots* stand, sondern auch härtere Töne anschlug, welche das positiv formulierte Label-Motto „Zum Mut und Mitmachen“ nicht erwarten ließ. Auf jeden Fall setzte Diether Dehm auf gezielte Provokation.

Nachdem Dehm mit *Zupfgeigenhansel* eine Band vom Pläne Verlag abgeworben hatte, gelang ihm mit Wolf Biermann ein weiterer Coup. Biermann hatte in den 1970er Jahren alle Platten bei der Firma CBS, einem Unternehmen der amerikanischen Columbia Records. 1982 wechselte er zu veröffentlicht Musikant und veröffentlichte dort im gleichen Jahr die LP *Wir Müssen Vor Hoffnung Verrückt Sein* (1C 064-46 663). 1983 folgte mit *Im Hamburger Federbett (Oder Der Schlaf Der Vernunft Bringt Ungeheuer Hervor)* (1C 066 1652171) ein weiteres erfolgreiches Album, unter anderem mit einer Neu-Interpretation des Liedes „Der Deserteur“. Über die Beweggründe für den Wechsel von CBS zu Musikant ist auf Basis zeitgenössischer Interviews nichts in Erfahrung zu bringen. Es ist möglich, dass der Wechsel aufgrund der Zusammenarbeit mit Dehm als Tour-Manager in den späten 1970er Jahren und der Arbeit als Texter und Übersetzer für die Platten der *Bots* zustande kam.

Diether Dehm gelang es innerhalb weniger Jahre, neue und etablierte Künstler mit dem Musikant-Label unter einem Dach zusammenzuführen. Während einige der Künstler nur für Vertrieb und Marketing mit Musikant zusammenarbeiteten, war Dehm im Fall der *Bots* enger in die künstlerische Entwicklung eingebunden. Bevor *Bots* in Deutschland in den 1980er Jahren bekannt wurde, hatte die 1974 gegründete Band in den Niederlanden eine Geschichte als „musikalisch-politisch-kulturelles Gegenprojekt“ – der Bandname war Programm: *Bots* bedeutet im Niederländischen so viel wie

⁵⁰⁴ Diether Dehm, „... daß ein gutes Deutschland blühe wie ein andres gutes Land“ (Brecht), in: Thomas Friz und Erich Schmeckenbecher, *Zupfgeigenhansel. Kein Schöner Land in dieser Zeit*, Dortmund 1984, S. 6–9, hier 8–9.

Zusammenstoß oder Schlag.⁵⁰⁵ Sie verstanden ihre Musik als „Gebrauchsmusik“ für linke Protestbewegungen:

Die Vermittlung der Inhalte, die uns wichtig sind, findet bei unseren Auftritten nicht nur mehr oder weniger intellektuell statt. Entscheidend ist auch unsere Musik und das Verhältnis von Text und Musik. Was wir wollen ist Musik, die Spaß macht, nach der man auch tanzen kann, die man mitsingen kann, und die die Köpfe der Leute in Gang bringt. Ich denke, daß es diese Kombination vor uns in Deutschland kaum so gegeben hat. Es gibt ja auch in der Bundesrepublik Gruppen, die gute politische Texte gemacht haben, aber dann war die Musik oft zu intellektuell. Auch in Holland war der Grund für den Erfolg, daß wir eine Art tanzbare und leicht anhörbare Musik in Kombination mit guten politischen Texten gemacht haben.⁵⁰⁶

Mit diesem Konzept fanden sie in Diether Dehm einen Gleichgesinnten, der im vergnügten „Volkspop“ der *Bots* das Zusammenspiel von Protest- und Popmusik erkannte. Dehm bewies viel Gespür, die Widersprüche zwischen linker Gesellschaftskritik mit der Vermarktung über den Plattenriesen EMI nicht nur auszutarieren, sondern geschickt für die Vermarktung der Gruppe einzusetzen. Die Verleihung der Goldenen Platte für das Album *Aufstehn* inszenierte Dehm im März 1982 in der Kölner Firmenkantine von EMI bei Bier und Essen auf normalen Tablett. Die Laudatio auf die Band hielt nicht der Firmenchef Wilfried Jung, sondern der Betriebsratsvorsitzende Heinz Franzen: „Wir können uns mit diesem Produkt identifizieren“, wird Franzen zitiert.⁵⁰⁷

Das Album *Entrüstung* von 1981 verdeutlicht exemplarisch einige der Aspekte des Erfolgsrezepts von Musikant. *Entrüstung* war das zweite Album der *Bots*, das auf dem Label erschien. Neben einigen Übersetzungen von Liedern aus dem Niederländischen enthält die Platte auch Neukompositionen. Während die Musik der meisten Lieder von Hans Sanders, dem Sänger der Band stammte, arbeitete *Bots* für die Texte mit mehreren bekannten Autor*innen zusammen: Neben Diether Dehm, zitiert unter seinem Künstlernamen Lerryn, zählten dazu Henning Venske, Otto Honders, Dieter Hildebrandt, Günter Wallraff, Hanns Dieter Hüsch, Wolfgang Gross und Hannes Wader. Die gleiche Gruppe von Autoren arbeitet auch für und mit anderen Musikant-Künstler*innen, darunter Klaus Lage.

Das von Bobby Heiligers gestaltete Platten-Cover für *Entrüstung* zeigt einen Panzer, auf dem anstatt eines Geschützturmes zwei elektrische Gitarren als Waffen montiert und die Ketten durch eine Klaviertastatur ersetzt sind. Die Karosserie in grüner Tarnfarbe ist mit zwei Peace-Symbolen dekoriert.⁵⁰⁸ Das Cover spielt mit der Ambivalenz zweier möglicher Interpretationsangebote:

⁵⁰⁵ Bots, *Aufstehn! Für den Frieden. Gegen den Frust*, Hamburg 1982, S. 31.

⁵⁰⁶ Ders., S. 60.

⁵⁰⁷ Peter Hanemann, *Das weiche Wasser bringt den Schein. Friede, Bots, EMI, Rüstung*, in: Klaus Humann (Hg.), *Das Rowohl-Lesebuch der Rockmusik*, Hamburg 1984, S. 115–127.

⁵⁰⁸ Siehe das Plattencover von *Entrüstung*, URL: <https://www.discogs.com/master/639639-Bots-Entr%C3%BCstung> (28.04.2023).

Einerseits scheint der Panzer abgerüstet worden zu sein und verbildlicht im wörtlichen Sinne des Plattentitels eine Ikone der „Entrüstung“. Andererseits spielt das Cover auch mit einer entgegengesetzten Deutung – der Panzer wurde mit zwei E-Gitarren aufgerüstet, was auf die Instrumentalisierung von Musik als Waffe verweist und eine Interpretation von „Entrüstung“ im Sinne von Empörung und Protest nahelegt. In jedem Fall bedient sich das Platten-Cover einer militaristischen Ikonografie, die sich von der auf Plakaten der Friedensbewegung oft eingesetzten Ästhetik der weißen Friedenstaube absetzte.⁵⁰⁹

Das Plattencover steht somit für eine aggressivere Form des musikalischen Protestes. Das Spiel mit Empörung und Eskalation war Teil des Marketingkonzeptes von Musikant. Zwei Beispiele zeigen, das Dehm in Form von Zeitschriftenbeiträgen und Leserbriefen bewusst die Auseinandersetzung mit den Kritiker*innen seiner Künstler*innen und der Musik der Friedensbewegung gesucht hat. In der April/Mai-Ausgabe 1982 veröffentlichte das „Folk Magazin“ eine Rezension der *Bots* Platte *Aufstehn*. In der eigentlich wohlwollenden Besprechung („die Bots können etwas, was vielen deutschen Gruppen anscheinend noch abgeht: richtig schöne Musik machen“) kritisierte Heinz Mees, dass bei den Texten und Übersetzungen des Autorenteam „sprachlich geschludert“ worden sei.⁵¹⁰ Diether Dehm reagiert mit einer ausführlichen Replik, die im Folgeheft 3/1981 abgedruckt wurde. Er rechtfertigte sich unter anderem für die Formulierung in einer Zeile des Liedes Entrüstung: „Du träumst von der Revolution / doch wer will schon, daß dabei Blut fließt?“ In den Augen des Rezensenten hatte diese rhetorische Frage offengelassen, ob damit zum friedlichen Widerstand oder einer gewalttätigen Revolution aufgerufen werden sollte. Dehm zitierte – wie auch zu anderen Gelegenheiten – Antonio Gramsci und spielte zwischen den Zeilen immer wieder mit der Möglichkeit eines blutigen Umsturzes, auch wenn er offiziell für einen „demokratischen Weg“ plädierte.⁵¹¹ Die Auseinandersetzung zwischen Dehm und „Folk Magazin“ über detaillierte Text-Interpretationen zog sich über mehrere Ausgaben und unter Beteiligung weiterer Kommentare von Leser*innen. Dehm suchte anscheinend die Kontroverse:

Die Tatsache, daß bots mit „Aufstehn“ und „Sieben Tage lang“ Massenkampflieder für Hausbesetzer, AKW-gegner, Frauengruppen, Rüstungsgegner u. a. gemacht haben, die in der Bewegung nützlich sind und gesungen werden (ohne in „fröhliches Furz-Pathos“ auszuarten),

⁵⁰⁹ Zur Bildästhetik der Friedensbewegung siehe die Sammlung von Flugblättern und Plakaten der Friedensbewegung in der Dokumentationsstelle für unkonventionelle Literatur der Bibliothek für Zeitgeschichte in der Württembergischen Landesbibliothek, Stuttgart (BfZ-Doku); zur Ikonografie der Friedensbewegung, siehe auch: Kathrin Fahlenbrach und Laura Stapane, Medial und visuelle Strategie der Friedensbewegung, in: Christoph Becker-Schaum u.a. (Hg.), „Entrüstet Euch“, S. 229–246.

⁵¹⁰ Plattenrezension zu *Aufstehn*: Schöne Musik, aber..., in: folkmagazin 2/1981, S. 10.

⁵¹¹ Leserbrief: Diether Dehm, betr.: bots-Besprechung, in: folkmagazin 3/1981, S. 4–6.

*zeigt, daß Lieddiskussionen immer auch politisch sind. Und wenn man sie als solche führt, wird man auch politisch-künstlerisch Erfolg haben. Wie die bots.*⁵¹²

Dehm verfolgte somit eine Strategie, die harte Diskussionen zu eingängigen Liedern einforderte. In anderen Worten: Die musikalische Pop/Rock-Ästhetik der *Bots* sollte nicht einer inhaltlichen Diskussion im Weg stehen, sie sollte sie vielmehr fördern.

Auch mit dem Magazin „Konkret“ führte Dehm 1983 eine längere Fehde. In der Zeitschrift waren 1983 mehrere Artikel erschienen, die sich kritisch bis polemisch mit der Musikkultur der Friedensbewegung auseinandergesetzt hatten. Diedrich Diederichsen hatte in Heft 3 die Liedermacher*innen persifliert.⁵¹³ Hartmut Schulze veröffentlichte in Ausgabe 10 einen beißenden Verriss des Hamburger Festivals „Künstler für den Frieden“.⁵¹⁴ Darauf reagierte Dehm in einem Artikel im Vorwärts vom November 1983 und beschwerte sich über die unsolidarische Kritik der politischen Linken und die mangelnden Textbelege der Kritiker*innen:

*In konkret wird nicht ein einziges Mal ein Textbeleg geliefert, warum Wecker, Heller, Brauer, Biermann, Wader, bots und andere „Schmonzes, Dünnbier und Plattheiten“ liefern. Es wird nur behauptet.*⁵¹⁵

Dehm nahm für die Musiker*innen der Friedensbewegung – darunter viele seiner Musikant-Künstler*innen – in Anspruch, die Friedensbewegung zu einer erfolgreichen Massenbewegung gemacht zu haben und argumentierte, dass die Demonstrationen ohne vergnüglichen Unterhaltungsteil schlechter besucht gewesen wären:

Würde das konkret-Kultur-Rezept verfolgt, würde die Friedensbewegung wieder eine kleine, feine Minderheit werden; edel, exklusiv und avantgardistisch. Ohne BAP und Gitte, Maffay, Dietmar Schönherr und bots. 47 Disharmonien und eine Punk-Band sind dann progressive Kultur, und die blöde Masse ist endlich abgeseckt.

Die Auseinandersetzung wurde von Dehm und den Konkret-Herausgebern über mehrere Ausgaben und publizierte Briefwechsel zelebriert und in Detailfragen verhandelt. Während die Diskussionen gute Werbung für beide Parteien – die Zeitschrift „Konkret“ und das Label Musikant – war und somit alle Konfliktparteien profitieren, verweist die Debatte auf eine tieferliegende Auseinandersetzung über die Rolle von Populärkultur für Proteste. Dehm und das Musikant-Label positionierten sich als Vertreter*innen und Verfechter*innen einer Popkulturalisierung der Proteste und sahen in den Ästhetiken und Ausdrucksformen von Rock- und Schlagermusik nicht nur ein Mobilisierungspotenzial, sondern auch ein Mittel der erweiterten politischen Kommunikation, um Diskussionen über Frieden für ein breiteres Publikum überhaupt erst anzustoßen. Mit diesem

⁵¹² Ders., S. 6.

⁵¹³ Diedrich Diederichsen, Viele bunte Ameisen, in: Konkret 03/1983, S. 91.

⁵¹⁴ Hartmut Schulze, Friedenskekse, in: Konkret 10/1983, S. 80.

⁵¹⁵ Dieter (sic) Dehm, „Die Chefpeinsäcke Böll und Grass“, in: Vorwärts, 47/1983, S. 24.

Anspruch bekam Musikant eine ähnlich kulturelle Signifikanz, wie sie Pläne in den 1960er Jahren hatten – mit dem Unterschied, dass Musikant die Öffnung der Friedensbewegung gegenüber moderner Popmusik vorantrieb und dabei mit einer der größten Plattenfirmen auf dem deutschen Musikmarkt kooperierte. Diese Symbiose von Musikmarkt und Protest war ein Novum auf dem deutschen Musikmarkt und wurde durch die Nachrüstungsdebatte beschleunigt.

4.3.3 „Sonne statt Reagan“: Zur Entstehung eines Protestliedes

Das Lied „Sonne statt Reagan“ zählt mit zu den prägnantesten Liedern der Nachrüstungsdebatte. In Rückblicken auf die Zeit wird es oft als bizarres Beispiel für die Instrumentalisierung von Musik in der Friedensbewegung herangezogen. Im Beuys-Jahr 2021 griffen einige Presseberichte seinen Ausflug in die Popkultur wieder auf, sie beharrten aber darauf, dass „Sonne statt Reagan“ nicht Beuys' Idee gewesen sei.⁵¹⁶ Laut Platten-Cover-Rückseite stammte der Text von dem Werbetexter Alain Thomé und *BAP*-Schlagzeuger Manfred Boecker und die Musik von dem *BAP*-Gitarristen Klaus Heuser. Die Akten des Joseph-Beuys-Archivs auf Schloss Moyland enthüllen, dass diese Geschichte zumindest in Teilen revidiert werden muss und das Lied Ergebnis einer weiteren Zusammenarbeit zwischen der Partei „Die Grünen“ und den Plattenfirmen Chlodwig Musik und EMI Musikant war.

Beuys war einer der prominentesten Protagonist*innen der Friedensbewegung und in der Konstituierungsphase der Partei „Die Grünen“ engagiert.⁵¹⁷ Briefwechsel lassen darauf schließen, dass die Idee zu dem Lied im Frühjahr 1982 entstand, als klar wurde, dass die Friedensbewegung am 10. Juni eine Gegenveranstaltung zum Besuch Ronald Reagans zum NATO-Gipfel in Bonn organisieren würde. Anfang April traf sich Joseph Beuys mit Klaus Heuser (*BAP*), Karl-Heinz Pütz, dem Geschäftsführer der Kölner Plattenfirma Chlodwig Musik und Werner Knecht, einem Mitarbeiter der Bundesgeschäftsstelle der „Grünen“, um Ideen für ein gemeinsames „Friedenslied“ zu entwickeln. Beuys und Knecht kannten sich aus der gemeinsamen Arbeit bei den „Grünen“. Knecht wird in den Unterlagen als Texter des Liedes und Klaus Heuser als Komponist der Musik genannt. Es kann davon ausgegangen werden, dass Knecht hinter dem Pseudonym Alain Thomé steckt. Die Zusammenarbeit

⁵¹⁶ Der Kunststar singt gegen Raketen an, in: Magazin Mitbestimmung 03/2020, URL: <https://www.boeckler.de/de/magazin-mitbestimmung-2744-der-kunststar-singt-gegen-raketen-an-24167.htm> (28.04.2023); Ob Ost, ob West, kalten Kriegern die Pest!, FAZ 06.05.2021, URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/pop/pop-anthologie/joseph-beuys-als-saenger-sonne-statt-reagan-17323259.html> (28.04.2023).

⁵¹⁷ Saskia Richter, Die Protagonisten der Friedensbewegung, in: Becker-Schaum u. a. (Hg.), „Entrüstet Euch“, S. 184–199, hier S. 193.

wurde mit einem Produktionsvertrag zwischen Chlodwig Musik und Werner Knecht am 19. April 1982 formalisiert.⁵¹⁸

Bereits am 7. April hatte sich Knecht in einem Brief an Beuys gewandt und schickte ihm einen Textentwurf. Knecht ließ Beuys auch eine Demo-Kassette zukommen, auf der das Lied als Beispiel von einem professionellen Musiker eingesungen worden war, um Beuys eine auditive Vorlage zu geben. „Wenn Text und Musik stehen, brauchst du nur noch ein Studio und den Text auf das Band setzen. Das ist eine Sache von 2 bis 3 Stunden.“ Knecht war vom Erfolg seines Liedes überzeugt:

Vom propagandistischen her wird es zweifellos eine ungeheure Welle geben, denn wir haben schon bei einigen Verlagen vorgefühlt. So würde die EMI unbesehen eine Erstauflage von 50.000 Stück drucken (für den Künstler gibt es übrigens pro verkaufter Single 0,40 DM). So eine Startauflage haben nur die ganz Großen.⁵¹⁹

Die Dokumente legen nahe, dass Beuys in der Tat außer einer generellen Diskussion im Vorfeld nicht in die Komposition des Liedes involviert war, sondern Text, Musik und eine Demo-Version geliefert bekam. Aufgenommen wurde das Lied am 19. April 1982 im Tonstudio Rüssmann, als Produzenten agierten Klaus Heuser, Wolf Maahn und Steve Borg. Im Hintergrund fädelt Karl-Heinz-Pütz die Zusammenarbeit mit EMI ein. Der Lizenzvertrag zwischen Chlodwig Musik und dem Musikant-Label wurde für 5 Jahre abgeschlossen und trat am 1. Mai 1982 in Kraft.⁵²⁰

Über die Zusammenarbeit mit EMI Musikant wurde das Lied in die professionelle Vermarktung und Pressearbeit aufgenommen. Am 24. Mai wurde die Single-Platte – neben „Sonne statt Reagan“ mit dem zweiten Lied, „Kräfte Sammeln“ von Musikant veröffentlicht. In der Presseerklärung heißt es:

Daß sich Joseph Beuys für den Frieden engagiert, ist weithin bekannt. Sein Wunsch, jedes Medium zu nutzen, um gegen Krieg und Rüstungswahn zu kämpfen, führte ihn zu dieser Schallplattenproduktion. In enger Zusammenarbeit mit engagierten Musikern entstanden Text und Musik dieser Platte.⁵²¹

Über die Vermittlung der Presseabteilung der Plattenfirma wurde Beuys vor der Veröffentlichung für mehrere Fernsehprogramme gebucht, darunter das ZDF-Magazin „Aspekte“ (14. Mai), die ARD-Musiksendung „Bananas“ (25. Mai) und die ARD-Sendung „Auf los geht's los“ (3. Juli). Insbesondere der Auftritt in „Bananas“ erzeugte viel Aufmerksamkeit. Die Sendung, die zwischen 1981 und 1984 vom WDR produziert wurde, war ein Vorläufer des späteren Musikfernsehens. Der Auftritt mit mehreren Musiker*innen der Band *BAP* (aber ohne Wolfgang Niedecken), Wolf Maahn, Ina Deter

⁵¹⁸ Brief von Karl-Heinz Pütz an Klaus Staack vom 11.11.1984, in: Joseph Beuys Archiv, Bedburg Hau, JBA-B 002660.

⁵¹⁹ Brief von Werner Knecht an Joseph Beuys vom 7.4.1982, in: JBA-B 024311.

⁵²⁰ Lizenzvertrag EMI Electrola für „Sonne statt Reagan“ und „Kräfte sammeln“, in: JBA-B 009122.

⁵²¹ Presseerklärung von Musikant: Zum ersten mal auf Platte: Joseph Beuys singt für den Frieden; Telex Pressemitteilung von EMI: joseph beuys singt „sonne statt reagan“, in: JBA-B 007631.

und weiteren Mitarbeiter*innen von Chlodwig Musik als Chor war eine eigenartige Inszenierung. Beuys als Sänger stand auf einer Bühne hinter der Band – was nach einem Gestus aussah, sich nicht in den Vordergrund zu drängen und als Künstlerperson im Hintergrund zu halten, was aber die tatsächlichen Verhältnisse der Entstehung des Liedes spiegelte. Die Macher standen im Vordergrund, Beuys als Sänger im Hintergrund. Neben dezentem Wippen mit den Knien bewegt sich Beuys kaum. Die einzige Handlung, die ihn aus der starren Pose ausbrechen lässt, ist ein Schwingen des Mikrofons – eine Geste, die an die Show von Rockstars wie *Freddy Mercury* erinnert.⁵²²

„Sonne statt Reagan“ lebt von einer strukturellen Widersprüchlichkeit. Die Melodie des Liedes ist flott, eingängig und erinnert an Reggae-Musik. Schlagzeug und Gitarren geben ein lockeres Tempo mit einheitlichem Rhythmus vor und treiben das Lied voran. Ein Chor unterstützt die Kraft des Refrains und lädt zum Mitsingen ein. Beuys’ Gesang hingegen ist monoton und staccatohaft, ohne erkenntliches Gefühl für Melodie und Stimmmodulation. Über weite Strecken ist das Lied mehr gesprochen als gesungen. Dies verstärkt noch den Effekt des Textes, der sich auf einer Aneinanderreihung von Slogans der Friedensbewegung beruht.

Doch wir wollen: Sonne statt Reagan
Ohne Rüstung leben!
Ob West
Ob Ost
Auf Raketen muß Rost!

Während „Sonne statt Reagan“ zwar Slogans der Straßenproteste aufgriff, war das Lied selbst kein Ergebnis einer Kultur des Selbermachens. Das Lied ist erkennbar von Musik-Profis als Ohrwurm komponiert und arrangiert worden. Die amateurhafte Performance ist fast eine Verballhornung des Konzeptes „Protestlied“ und konterkariert die Welle an Friedensliedern, die Anfang der 1980er Jahren mit einfachen Melodien und Texten zum Mitsingen für die Friedensbewegung geschrieben wurden. Über die Motivation und Sicht von Beuys selbst ist nur wenig bekannt. Zwar wurde er in Interviews nach seiner Intention gefragt, wich jedoch eindeutigen Einordnungen aus. In einem Interview mit der „Spex“ fragte der Redakteur mit deutlicher Verwunderung: „Vor kurzem hast du einen TV Auftritt als Sänger mit ‚Sonne statt Reagan‘ gehabt. Das scheint ein ganz anderer Beuys zu sein, man fragt sich wo ist der mythologische Zug geblieben, der ...“.⁵²³ Nach einer ausführlichen Erklärung seines Mythos-Konzeptes kommentierte Beuys mit Blick auf das Lied:

Ich glaube sogar ... mich hat das (der Fernsehauftritt) interessiert als ein Tritt in den Arsch solcher Leute, die immer ihren Gebrauch von Mythos oder von Kunst auch noch so als etwas

⁵²² Siehe die Aufzeichnung des Auftritts, URL: https://www.youtube.com/watch?v=DQ1_ALxGbGk (28.04.2023).

⁵²³ Beuys keep swinging. Gespräch mit Beuys von Gottfried Tollmann, in: Spex 9/1982, S. 19–21, hier S. 21.

Hohes ansehen, oder, wie die immer sagen, das als etwas ganz Ernstes ansehen, ne. Also die da so nen elitären Standpunkt haben. Wie z. B. habe ich ja nach dieser Sache in den Bananas viele Briefe gekriegt von Leuten: jetzt aber zweifele ich an ihrem Ernst. Und das waren meistens die Leute, die mit meiner Sache, mit der Kunst die sie mal gekauft haben, nur Geschäfte gemacht haben.

Die Interpretation, die Beuys hier nahelegte, sieht „Sonne statt Reagan“ als eine Brückierung der Regeln und Logik des Kunstmarktes. Beuys wollte den Auftritt in Bananas als Auseinandersetzung mit seiner eigenen Rolle als Popstar in der Szene verstanden wissen. In diesem Sinne ist „Sonne statt Reagan“ eine soziale Plastik, die die Ästhetik der Popmusik der Hochkultur entgegenstellte und mit aller Konsequenz seines erweiterten Kunstbegriffs die Erwartungshaltung seiner Fans provozierte. Gleichzeitig zeigen die Recherchen des Entstehungskontextes, dass „Sonne statt Reagan“ auch als das Gegenteil einer sozialen Plastik gesehen werden kann, denn das Lied ist eben nicht Ausdruck eines kreativen Handelns, durch das – im künstlerischen Mantra Beuys’ – jeder Mensch als Künstler*in zur Gestaltung der Gesellschaft beitragen kann. Für diese Art der Kunst „von unten“ gab es in der Kultur der Friedensbewegung zahlreiche Beispiele – „Sonne statt Reagan“ zählt aber nicht dazu, denn es war das Resultat des Expertenwissens und der Produktionsformen von Insidern des Musikgeschäfts.

Neben Bananas sind nur zwei weitere Liveaufführungen des Liedes belegt: am 10. Juni 1982 auf der Großkundgebung der Friedensbewegung in der Bonner Rheinaue und am 11. September 1982 auf dem Konzert „Künstler für den Frieden“ im Bochumer Ruhrstadion. Bis Anfang September 1982 hatte sich die Platte 20.000-mal verkauft, was „nach kommerziellen Gesichtspunkten einen mittleren Erfolg“ darstellte – so die Einschätzung von Karl Heinz Pütz.⁵²⁴ Das Lied „Sonne statt Reagan“ ist ein Paradebeispiel für das Zusammenspiel von Protestbewegung und Insidern des Musikgeschäfts in der Nuklearkrise. Es wurde im Prinzip genauso hergestellt wie das von Ralph Siegel und Bernd Meinunger komponierte „Ein bißchen Frieden“. Auch wenn die beiden politisch und ästhetisch Welten trennte, einte Nicole und Beuys, dass sie als Sänger*in Lieder zur Friedensthematik aufführten, die sie nicht selbst verfasst hatten. Mit Blick darauf ist es schlüssig, dass beide Lieder hintereinander in die CD-Kompilation *Protestsongs.de* – herausgegeben 2004 von der Bundeszentrale für politische Bildung – aufgenommen wurden.⁵²⁵

⁵²⁴ Brief von Karl Heinz Pütz an Joseph Beuys vom 6.9.1982, in: JBA-B 002911.

⁵²⁵ Siehe die Inhaltsbeschreibung auf der Webseite der Bundeszentrale für politische Bildung, URL: <https://www.bpb.de/shop/multimedia/dvd-cd/38930/medienpaket-protestsongs/> (28.04.2023).

Zwischenfazit Kapitel 4

Das Konstrukt des „Musikmarkts für den Frieden“ erlaubt einen Einblick in den Wandel des Verhältnisses von Protestbewegung und Musikindustrie Anfang der 1980er Jahre. Plattenfirmen bedienten die Nachfrage nach der Musik der Friedensbewegung mit Lied-Kompilationen. Gleichzeitig verwendeten Initiativen wie „Künstler für den Frieden“ die existierende Infrastruktur der Musikproduktion für die Herstellung eigener Live-Alben. Zum Bereich der Charts lässt sich feststellen, dass die Friedensthematik zwar von Pop-Künstler*innen aufgegriffen wurde, aber mit Ausnahme weniger Hits wie *Nenas* „Luftballons“ und *Nicoles* „Ein bisschen Frieden“ kein signifikantes Marktsegment erschuf. Aufschlussreich sind jedoch die Aushandlungsprozesse in Fragen politischer Glaubwürdigkeit und die Selbstverortungsstrategien von Pop-Stars in Friedensfragen. Teils durch Affirmation, teils durch Distanzierung gerieten im strukturell eher konservativen Modell des deutschen Musikmarktes einige Genre-Zuschreibungen im Zuge der „Nuklearkrise“ in Bewegung.

Während sich Rock, der seit den 1960er Jahren diese Funktion übernahm, als Protestmusik weiter etablierte, wurde Schlagermusik auf ihre politische Haltung abgefragt und nicht immer als politische Stimme anerkannt. Das Liedermacher*innen-Genre, das seit den späten 1970er Jahren an Bedeutung verloren hatte, erlebte in einer breiteren Definition ein Revival. Und neue Genres wie New Wave/Neue Deutsche Welle und ihre Fans konnten durch die Ablehnung der Ästhetik der Friedensbewegung ihr Profil schärfen. Am Beispiel des Musikant-Labels wird deutlich, welche grundlegende Rolle die Produktionsseite für den „Musikmarkt für den Frieden“ und die Entstehung einiger Hits wie „Sonne statt Reagan“ spielte. Über die Zusammenarbeit mit dem Major-Label EMI feierten einige der populären Musiker*innen der Friedensbewegung wie die *Bots* Charterfolge. Die Friedensbewegung profitierte hier von der Erfahrung einer kommerzialisierten Musikindustrie und der Marktlogik der Musikdistribution, auch wenn sie gleichzeitig eine Kultur des Selbermachens propagierte und Konsumpraktiken kritisch gegenüberstand. Im Zuge der „Nuklearkrise“ lockerte sich diese Opposition zwischen Konsum und Protest und die Künstler*innen gingen neue Formen der Zusammenarbeit ein. Diese Professionalisierung der politischen Kommunikation von Protest durch Musik ist einer der prägenden kulturellen Wandlungsprozesse der Zeit.

5 „Künstler für den Frieden“: Organisation und Programmatik eines Trends

Musikalische Großveranstaltungen, Konzerte und Festivals mit gesellschaftspolitischen Anliegen hatten in den späten 1970er und den 1980er Jahren internationale Hochkonjunktur. Die Konzerte „Rock gegen Rechts“ positionierten sich, ausgehend von Großbritannien, in mehreren europäischen Ländern, darunter die Bundesrepublik, als Gegenstimme zum Erstarken nationalistischer und neonazistischer Parteien und Gruppierungen.⁵²⁶ Das Glastonbury-Festival in der englischen Grafschaft Somerset, das seine Ursprünge in der Musikkultur der Hippies hatte, ging ab 1981 eine Partnerschaft mit der britischen „Campaign for Nuclear Disarmament“ (CND) ein. Das Peace-Symbol prangte fortan weit sichtbar auf dem Dach der Hauptbühne, und Glastonbury entwickelte sich im Lauf der 1980er Jahre von der *Counter-Culture*-Nische zu einem der angesagtesten Musikfestivals Europas.⁵²⁷ Die New Yorker Konzerte von „Musicians United for Safe Energy“ (MUSE) von 1979 und das Livealbum *No Nukes* erlangten internationale Aufmerksamkeit und bildeten für viele vergleichbare Initiativen in Nordamerika und Europa einen Referenzpunkt als *best practise* für die Zusammenarbeit von Künstler*innen und Musikbusiness bei Protestanliegen.⁵²⁸ Die beiden global übertragenen Benefizkonzerte „Life Aid“ von 1985 und das „Free Nelson Mandela“ Solidaritätskonzert der Anti-Apartheid-Bewegung 1988 im Londoner Wembley Stadion waren die Höhepunkte dieser Entwicklung, Popkultur für politische und humanitäre Zwecke zu instrumentalisieren.⁵²⁹

Die Konzerte und Festivals von „Künstler für den Frieden“ im Kontext der Nachrüstungsdebatte waren nicht nur Teil dieses Trends, sondern trieben diese Entwicklung in Nordamerika und Europa voran. Die verschiedenen Länderinitiativen tauschten Konzepte und die auftretenden Künstler*innen rege aus. Mit „Performers and Artists for Nuclear Disarmament“ (PAND International) wurde 1983 eine internationale Dachorganisation gegründet, die nicht nur die Zusammenarbeit zwischen Nordamerika und Europa fördern sollte, sondern auch die Ambition verfolgte, den Dialog mit Künstler*innen aus der Sowjetunion und der DDR zu suchen. Dieses Kapitel rekonstruiert die

⁵²⁶ Daniel Laqua, *Rocking Against the Right. Political Activism and Popular Music in West Germany, 1979–1980*, *History Workshop Journal*, Volume 86, Autumn 2018, S. 160–183.

⁵²⁷ George McKay, *Glastonbury. A Very English Fair*, London 2000.

⁵²⁸ Robin Herman, *Nearly 200,000 Rally to Protest Nuclear Energy*, in: *New York Times*, 25.09.1979.

⁵²⁹ Tanja Müller, *The Ethiopian famine revisited. Band Aid and the antipolitics of celebrity humanitarian action*, in: *Disasters* 37 (1), 2012, S. 61–79; Christian Brauckmann, *„We are the World“ – Politischer Erfolg von Protestkonzerten*, in: Dietmar Schiller (Hg.), *A Change is Gonna Come: Popmusik und Politik. Empirische Beiträge zu einer politikwissenschaftlichen Popmusikforschung*, Berlin 2012, S. 65–87.

Entwicklung von „Künstler für den Frieden“ und seiner Pendanten in der Bundesrepublik Deutschland (West-Deutschland und West-Berlin), Österreich und Schweden. Nach einem breiteren Überblick liegt der Schwerpunkt der Analyse auf der Hochphase der Festivals 1981–1983, der Organisation hinter der Bühne und den Programmen auf der Bühne. 1984 markierte ein Wendejahr für die Bewegung. Das Kapitel rekonstruiert mit einem Ausblick bis auf das Ende der 1980er Jahre, warum „Künstler für den Frieden“ eine konfliktreiche Initiative war und, gemessen an den großen Publikumserfolgen von 1982/83, keine längerfristige Erfolgsgeschichte verzeichnen konnte.

5.1 Initiativen im Überblick: BRD, USA, Schweden, Österreich

Künstler*innen hatten sich bereits in den 1950er und 1960er Jahre für die Friedensbewegung engagiert, etwa im Kontext der Ostermärsche.⁵³⁰ Neu für die späten 1970er und frühen 1980er Jahre war jedoch, dass sich – analog zu weiteren berufsbezogenen Initiativen – eigene Aktionsbündnisse von Künstler*innen gründeten, die ihre Stimme für oder gegen bestimmte politische und soziale Themen erhoben. Die Initiativen gaben sich Namen, die sich aus einer ähnlichen „Für-“ oder „Gegen-Matrix“ zusammensetzten: „Künstler für den Frieden“, „Rock für den Frieden“, „Rock gegen Manöver“, „Performers and Artists for Nuclear Disarmament“, „Artists United Against Apartheid“, „Music for Mandela“, „Rock gegen Rechts“ und „Rock against Racism“. Anfang der 1980er Jahre formierten sich europaweit Initiativen von Künstler*innen mit dem erklärten Ziel, sich mit den Mitteln der Kunst für Frieden und Abrüstung zu engagieren. Der Begriff „Künstler für den Frieden“ und seine Pendanten in anderen Sprachen erfuhren innerhalb kurzer Zeit eine große Popularität und Verbreitung. Kaum eine Protestveranstaltung ging ohne ein kulturelles Begleitprogramm von „Künstlern für den Frieden“ über die Bühne – der Begriff hatte in den frühen 1980er Jahren Konjunktur.

Gleichzeitig handelte es sich nicht um eine geschützte Marke, sondern eine Selbstzuschreibung zahlreicher kleinerer und größerer Initiativen.⁵³¹ Hinter dem Sammelbegriff „Künstler für den

⁵³⁰ Robert v. Zahn, Pläne und der Aufstand gegen die Republik, in: ders. (Hg.), Folk und Liedermacher an Rhein und Ruhr, Münster 2002, S. 77- 127.

⁵³¹ Neben der großen Initiative gab es zahlreiche lokale Gruppen, die auch unter dem Namen „Künstler für den Frieden“ firmierten, zum Beispiel in Flensburg, Hannover, Düsseldorf, Mannheim und Stuttgart. Sie traten verstärkt ab dem Frühjahr 1983 auf den Plan und führten Veranstaltungen in kleinem Rahmen und mit lokalen Künstler*innen durch. Der Aufruf für das große Festival in Hamburg im September 1983 erwähnte regionale Großveranstaltungen unter dem Banner „Künstler für den Frieden“ in Darmstadt, Kaiserslautern, Kiel und West-Berlin und kleinere Friedensfeste in Oldenburg, Wuppertal, Hannover, Aachen und Köln; siehe dazu: Künstlerruf „Künstler für den Frieden 1983“ in: AGG, Petra Kelly, Akte 320; Das Dokument ist undatiert, es muss aber mit großer Sicherheit aus dem April 1983 stammen; siehe zu den kleineren Veranstaltungen auch die Bundestag Presseauschnittsammlung, INT-102-6/10.

Frieden“ standen eine Reihe von losen Initiativen mit wechselnden politischen Aktionsbündnissen und Netzwerken. Gerade der Begriff des „Mit-Initiators“ oder der „Mit-Initiatorin“ muss als Quellenbegriff der Zeit problematisiert werden, denn er konnte unterschiedliche und überlappende Bedeutungen annehmen: von Künstler*innen, die mit ihren Namen einen Aufruf unterstützten oder auf den Bühnen der Festivals auftraten, bis hin zu den Veranstalter*innen und Manager*innen und ihren jeweiligen (politischen) Affiliationen. In jedem Fall war die oft lange Liste der prominenten Unterstützer*innen ein wichtiger Teil der politischen und visuellen Kommunikation auf Postern und Aufrufen und signalisierte der Öffentlichkeit eine breite Koalition der Künstler*innen. Die Zusammenarbeit im Hintergrund war mitunter konfliktreich. Fünf Beispiele aus der Bundesrepublik, aber auch aus den USA, Österreich und Schweden stehen in diesem Kapitel im Mittelpunkt der Analyse und geben einen Überblick über die wichtigsten Netzwerke und Bündnisse.⁵³²

Erstens organisierte eine Künstlerinitiative in West-Berlin zwischen 1980 und 1985 zahlreiche Veranstaltungen. Eine Analyse der von Fritz Teppich gesammelten und herausgegebenen „Flugblätter und Dokumente der Westberliner Friedensbewegung 1980–1985“ verzeichnet bereits für den 10. Mai 1980 eine Veranstaltung unter dem Titel „Künstler für den Frieden“, die auf Einladung der Christlichen Friedenskonferenz in Berlin-West stattfand.⁵³³ Dies ist der früheste Quellenbeleg für den Begriff. Ende 1981 formierte sich ein breiteres und besser organisiertes Aktionsbündnis, das in den folgenden Jahren mehrere Großveranstaltungen verantwortete. Die beiden größten fanden im Mai 1982 und 1983 auf der Berliner Waldbühne statt. Daneben organisierte die Initiative zahlreiche kleinere Veranstaltungen in West-Berlin unter dem Slogan „Künstler für den Frieden“, um diverse lokale Friedensorganisationen zu unterstützen.⁵³⁴

Zweitens ist die Hamburger Initiative um Irmgard Schleier und Peter Homann zu erwähnen, die im September 1981 ein erstes Konzert unter dem Namen „Künstler für den Frieden“ im Audimax der Universität Hamburg organisierte. Auf Einladung der Krefelder Initiative organisierten Schleier und Homann im November 1981 in Dortmund ein Konzert im Rahmen des 2. Krefelder Forums. Aus

⁵³² Es ist bemerkenswert, dass auch in der DDR mit „Rock für den Frieden“ von 1982 bis 1987 ein staatlich sanktioniertes Friedensfestival veranstaltet wurde. Die Organisation fand jedoch ohne Verflechtungen mit den anderen unabhängigen Initiativen von „Künstler für den Frieden“ statt, auch wenn neben Liedermacher*innen im Kontext der Nachrüstungsdebatte bekannte westliche Popmusiker wie Harry Belafonte oder Udo Lindenberg in Ost-Berlin auftraten. Die Plattenveröffentlichungen von „Rock für den Frieden“ werden in Kapitel 4.1 behandelt.

⁵³³ Programmplakat „Künstler für den Frieden“ der Christlichen Friedenskonferenz Berlin-West, in: Fritz Teppich (Hg.), Flugblätter und Dokumente der Westberliner Friedensbewegung 1980–1985, Westberlin 1985, S. 19.

⁵³⁴ Zu den kleineren Veranstaltungen siehe: Kleine Chronik der Westberliner Friedensbewegung und der Arbeit der Initiative „Künstler für den Frieden“, in: Initiative Künstler für den Frieden (Hg.), Friedensalmanach 1983, Westberlin 1983, S. 84–87.

dieser Kooperation und mit Unterstützung des Konzertveranstalters Fritz Rau ging im September 1982 das größte Konzert von „Künstler für den Frieden“ im Bochumer Ruhrstadion hervor. Im Zuge der Planungen der beiden Veranstaltungen von Dortmund und Bochum kam es jedoch zu Konflikten zwischen dem Hamburger Team, das die künstlerische Leitung vertrat, und der von Josef Weber und Reiner Braun geführten Krefelder Initiative. Das Festival „Künstler für den Frieden“ im September 1983 in Hamburg fand dann eigenständig mit neuen lokalen und internationalen Partnern statt.⁵³⁵ Die West-Berliner und Westdeutschen Initiativen waren organisatorisch unabhängig voneinander, auch wenn die Bühnenprogramme und Ensembles der Künstler*innen Ähnlichkeiten aufwiesen.

„Künstler für den Frieden“ war *drittens* ein transnationales Phänomen. Anfang der 1980er Jahre gründeten sich in Europa und Nordamerika zahlreiche Künstler*innen-Initiativen für den Frieden. Harry und Julie Belafonte gaben im Herbst 1982 den Anstoß, diese unter dem gemeinsamen Label „PAND International“ zusammenzuführen. Die „Performers and Artists for Nuclear Disarmament“ (PAND) waren im Frühjahr 1982 in den USA gegründet worden. In Kooperation mit weiteren europäischen Künstler*innen-Initiativen wurde im Kontext des Hamburger Festivals „Künstler für den Frieden“ im Herbst 1983 „PAND International“ als neue Dachorganisation geschaffen. „PAND International“ setzte sich zum Ziel, nicht nur die transatlantischen Friedensbewegungen zu vernetzen, sondern auch mit Künstlern*innen von der anderen Seite des Eisernen Vorhangs zusammenzuarbeiten und so für weltweite Entspannung und Abrüstung zu werben. Die staatlichen Friedensräte der DDR und Sowjetunion sandten Vertreter*innen zu den Veranstaltungen von „PAND International“ und luden westliche Aktivist*innen unter anderem nach Ost-Berlin und Moskau ein. Die Westdeutschen und West-Berliner Initiativen waren durch separate Sektionen in „PAND International“ vertreten. Die Geschichte von „PAND USA“ und „PAND International“ wird in Kapitel 6 separat rekonstruiert.

Viertens gründete sich auch in Schweden eine Vereinigung „Künstler für den Frieden“, die aus der Anfang 1982 gegründeten Gruppe „Schauspieler für den Frieden“ („Skådespelare för Fred“) hervorging. Im Oktober 1982 wechselte die Gruppe den Namen zu „Artister för Fred“ – „Künstler für den Frieden“, um eine breitere Mobilisierung zu erreichen. Die größte und medial bedeutendste Veranstaltung war eine Gala nach dem Vorbild einer Revue unter dem Titel „En fest för livet“ („Ein Fest für das Leben“) am 31. Juli 1983 in der Scandinavium-Konzerthalle von Göteborg. Die Abendveranstaltung fand in Kooperation mit dem 22. Internationalen Kongress der „Women's International League for Peace and Freedom“ (WILPF) statt. Die Halle war mit 6.000 Gästen ausverkauft. Das dreistündige Programm bestand aus einer Mischung von Gedichten, Liedern,

⁵³⁵ Zur Chronik der Veranstaltungen in Westdeutschland, siehe die private Website von Irmgard Schleier, URL: <https://irmgard-schleier.de/festivals/kuenstler-fuer-den-frieden/> (02.06.2023).

kurzen Sketchen, Orchesterbeiträgen, Musikstücken und Reden. Eine abgewandelte Version des Programms wurde erneut am 22. Oktober 1983 in der schwedischen Staatsoper Stockholm aufgeführt.⁵³⁶ Federführend war unter anderem die Schauspielerin Bibi Andersson, die im Austausch mit der westdeutschen Initiative stand und an der Gründung von „PAND International“ beteiligt war.

Aufschlussreich ist *fünftens* das Beispiel Österreich. Der 15. Mai 1982 ist in der Geschichte der österreichischen Friedensbewegung ein wichtiger Erinnerungsort – vergleichbar mit dem 10. Oktober 1981 im Bonner Hofgarten. An dem Tag nahmen 70.000 Menschen an einem Sternmarsch mit Abschlusskundgebung auf dem Wiener Rathausplatz teil. Der „Friedensmarsch“ war der bis dato größte Mobilisierungserfolg der österreichischen Friedensbewegung in der Zweiten Republik.⁵³⁷ Die Veranstaltung war von einem breiten Bündnis und einem Wiener Koordinierungsbüro organisiert worden. Im Kontext der Demo fand auch eine Ausstellung unter dem Titel „Künstler für den Frieden“ statt.⁵³⁸ Die Schlusskundgebung wurde von Musik und Gedichtbeiträgen begleitet, inklusive Beiträgen bekannter österreichischer Musiker*innen und Künstler*innen wie Sigi Maron, Wolfgang Ambros, Ludwig Hirsch, Otto M. Zykan und André Heller.⁵³⁹ In der Folge des unerwarteten Erfolgs vom 15. Mai formierte sich eine eigene Initiative „Künstler für den Frieden“, die am 6. November 1982 ein großes Konzert in der Wiener Stadthalle organisierte. Programm und Konzept ähnelten den vorangegangenen Veranstaltungen, insbesondere dem Dortmunder Konzert vom November 1981. Die österreichische Gruppe war auch in die Veranstaltungen von „PAND International“ involviert.

Übersicht – Konzerne und Festivals unter dem Banner „Künstler für den Frieden“ und „Performers and Artists for Nuclear Disarmament“ („PAND International“ bzw. Ländersektionen)

Veranstaltungen im „Dickdruck“ sind die erfolgreichsten (gemessen an der Zahl der teilnehmenden Künstler*innen, Publikumsgröße und der Rezeption in der Friedensbewegung und den Medien) und stehen im Fokus der Analyse in Kapitel 5.

⁵³⁶ Programm von „En fest för Livet“ 1983, in: Privatarhiv Gerd Andersson, Stockholm. Gerd Andersson ist die Schwester von Bibi Andersson.

⁵³⁷ Eintrag zu „Friedensbewegung“, in: Geschichtsprojekt „oesterreich1918plus“, URL: <https://www.politik-lexikon.at/oesterreich1918plus/1982/> (28.04.2023).

⁵³⁸ Künstler für den Frieden (Hg.), Friedensmarsch der 70.000 – 15. Mai 1982 Wien, Wien 1982, S. 26–32.

⁵³⁹ Künstler für den Frieden (Hg.), Friedensmarsch, S. 102-121; siehe auch den Videoausschnitt aus dem Friedensmarsch, abrufbar in der Mediathek des Audiovisuellen Archivs, Technisches Museum Wien, URL: <https://www.mediathek.at/atom/1366A653-19C-001B4-000009A8-1365B4C4> (28.04.2023).

Jahr	Westdeutschland	West-Berlin	Österreich	Schweden
1980		Kleinere Konzerte mit Namen „Künstler für den Frieden“		
1981	12.9.: Hamburg (Audimax der Universität) 21.11.: Dortmund (Westfalenhalle)			
1982	11.9.: Bochum (Ruhrstadion)	9.5.: Waldbühne	6.11. Wien (Stadthalle)	
1983	3./4.9.: Hamburg (St. Pauli Stadion)	7. 5.: Waldbühne	Friedenszug durch Österreich	31.7. Göteborg (Scandinavium) 22.10.: Stockholm (Königliche Oper)
1984	Kleineres Konzert von „Künstler für den Frieden“ innerhalb Krefelder Forum Konzertkooperationen von „Künstler in Aktion“ „PAND BRD“ und „PAND International“ Konzerte (Hamburg, Montepulciano)	18.3.: Messehallen	Friedensbus-Tour durch Österreich	Kooperationen mit „PAND International“
1985	Kleineres Konzert von „Künstler für den Frieden“ innerhalb Krefelder Forum Konzertkooperationen von „Künstler in Aktion“ „PAND BRD“ Konzerte in Hamburg	11.5.: Waldbühne	27.10.: Stadthalle Wien („PAND International Konzert“)	Kooperationen mit „PAND International“
1986–1990	Verschiedene kleinere „PAND International“ Konzerte und Konferenzen			

5.2 Hinter der Bühne: Koordination und Netzwerke

Die Festivals „Künstler für den Frieden“ in der Bundesrepublik Deutschland, Österreich und Schweden wurden von unterschiedlichen und sich wandelnden Aktionsbündnissen organisiert, die auf der Zusammenarbeit von Künstler*innen, politischen Organisationen und Profis des Musikgeschäfts beruhten. In diesem Kapitel werden die Macher*innen hinter der Bühne in den Blick genommen und die verschiedenen Arbeits- und Kooperationsformen, politischen Verflechtungen und die damit einhergehenden Möglichkeiten und Konflikte untersucht. Nach einer kürzeren Betrachtung der Beispiele aus Schweden, Österreich und West-Berlin folgt eine ausführlichere Untersuchung der westdeutschen Initiative.

5.2.1 Kooperationsformen

Ein Kennzeichen von „Künstler für den Frieden“ war, dass die unterschiedlichen Initiativen Vereine und Koordinierungsbüros gründeten. Die schwedischen „Artister för Fred“ konstituierten sich im Oktober 1982 als Verein (mit Vorstand, Kassenwart und Mitgliedsbeitrag), was der Gruppierung ein transparentes Rechnungswesen und die Führung eines Bankkontos erlaubte. Der Begriff „Künstler*in“ wurde breit aufgefasst, laut Gründungsaufruf sollten sich Schauspieler*innen, Tänzer*innen, Sänger*innen, Musiker*innen, Regisseur*innen, Filmemacher*innen, Dichter*innen, Bühnenbildner*innen, Choreografen*innen, Verwaltungspersonal, Maskenbildner*innen, Techniker*innen und Kulturkritiker*innen angesprochen fühlen. Als Gründungsvorstand leitete die Schauspielerin Bibi Andersson den Verein mit Sitz in Stockholm und Postadresse beim Schwedischen Theaterverband (Svenska Teaterförbundet). Der Verein sprach von 700 Mitgliedern im Jahr 1983.⁵⁴⁰

„Artister för fred“ arbeitete mit anderen schwedischen und internationalen Friedensorganisationen zusammen, z. B. mit der schwedischen Sektion der *Women's International League for Peace and Freedom WILPF* (Internationella Kvinnoförbundet för Fred och Frihet). Vertreter*innen nahmen am Bochumer Konzert „Künstler für den Frieden“ im September 1982 teil und waren am Aufbau von PAND International beteiligt, z. B. beim ersten Treffen im Februar 1983 in New York und beim Hamburger Festival im September 1983. In der zweiten Hälfte der 1980er Jahre war die schwedische

⁵⁴⁰ Neuigkeitsblatt von „Artister för Fred“ aus dem Jahr 1985, mit einem Rückblick auf die Entstehung des Vereins; Einladungsbrief an neue Mitglieder „Kära Artist!“; Broschüre „Artister för Fred“ zum einjährigen Bestehen Oktober 1983, in: Andersson.

Initiative in „PAND International“ aktiv, übernahm auch die Leitung (etwa Veit Bethke) und war bis zur Auflösung Anfang der 1990er Jahre engagiert.⁵⁴¹

Auch die österreichische Initiative setzte von Anfang an auf eine Vereinsgründung. Zwei Personen mit unterschiedlichen Funktionen und Profilen waren führend: der Musiker André Heller und die Kulturmanagerin Margit Niederhuber. André Heller zählte Anfang der 1980er Jahre zu den engagiertesten und vokalsten Musikern, die sich für die Sache der Friedensbewegung einsetzten. Heller trat dabei nicht nur in Österreich, sondern auch in Deutschland und bei weiteren internationalen Veranstaltungen auf. Er war sowohl bei den Konzerten in Dortmund im November 1981 als auch in Bochum im September 1982 in vorderster Reihe als Sänger und Redner dabei.⁵⁴² Mit seinem Lied „Erhebet Euch, Geliebte“ steuerte er eine Hymne bei, die sich durch ihren lyrischen Duktus von anderen Friedensliedern der Zeit unterschied. Heller war eine der treibenden Kräfte in der internationalen Vernetzung der Friedenskünstler*innen und neben Harry Belafonte einer der prominenten Initiator*innen und Sprachrohre von „PAND International“. Er war vor allem in SPÖ-Kreisen, aber auch über Parteigrenzen hinweg gut vernetzt und maßgeblich an der Gründung des Vereins „Künstler für den Frieden“ beteiligt. Im Zuge der Vorbereitungen der ersten eigenen Großveranstaltung „Künstler für den Frieden“ am 6. November in der Wiener Stadthalle wurde als Vorstufe ein Proponentenkomitee gegründet, in dem André Heller zusammen mit dem Bildhauer Alfred Hrdlicka den Vorsitz übernahm.⁵⁴³ Der Verein wurde im Februar 1983 offiziell ins Vereinsregister eingetragen, mit dem Komponisten Otto M. Zykan als Vorsitzenden (Obmann) und der Schriftstellerin Marie-Therese Kerschbaumer als Stellvertreterin.⁵⁴⁴

In West-Berlin agierten Anfang der 1980er Jahre zahlreiche kleinere Gruppen unter dem Slogan „Künstler für den Frieden“. Die ersten Veranstaltungen unter dem Banner „Künstler für den Frieden“ sind für Mai 1980 belegt.⁵⁴⁵ Im Sommer 1980 gaben Künstler*innen auf Anregung des Lyrikers und

⁵⁴¹ Das Privataarchiv von Gerd Andersson enthält Korrespondenz der schwedischen Gruppe mit anderen PAND-Sektionen, insbesondere der finnischen, was auf eine engere Zusammenarbeit der nordischen PAND-Sektionen hinweist; Interview mit Gerd Andersson am 7.11.2014 in Stockholm.

⁵⁴² Christian Seiler, André Heller. Feuerkopf. Die Biografie, München 2012, S. 174f.

⁵⁴³ Siehe Notizbuch von Margit Niederhuber zu „Künstler für den Frieden“, in: Privataarchiv Margit Niederhuber, Wien.

⁵⁴⁴ Eine Amtsbestätigung der Bundespolizeidirektion Wien, Büro für Vereins- und Presserechtsangelegenheiten vom 15.10.1986 lässt darauf schließen, dass der Eintrag ins Vereinskataster am 28.02.1983 erfolgte. Die informelle Gründung des Vereins in Form eines Proponentenkomitees erfolgte jedoch im Herbst 1982, siehe Amtsbestätigung/Vereinskataster in: Niederhuber.

⁵⁴⁵ Programmplakat „Künstler für den Frieden“ der Christlichen Friedenskonferenz Berlin-West, in: Fritz Teppich (Hg.), Flugblätter und Dokumente der Westberliner Friedensbewegung 1980–1985, Westberlin 1985, S. 19.

Geschäftsführers von Aktion Sühnezeichen Volker von Törne eine „Friedenserklärung“ ab.⁵⁴⁶ Die gleiche Gruppe von Künstler*innen veröffentlichte im November 1981 ein Buch mit Gedichten, Prosatexten und Liedern. Als Herausgeber wird die „Initiative Künstler für den Frieden Berlin (West)“ angeführt.⁵⁴⁷ Vom 9. bis 23. November 1980 organisierte ein Aktionsbündnis unter Federführung der „Sozialistischen Einheitspartei Westberlins“ (SEW) eine Reihe von Veranstaltungen unter dem Titel „Künstler für den Frieden“ mit 230 West-Berliner Künstler*innen.⁵⁴⁸ Im Kontext der Großdemonstration der West-Berliner Friedensbewegung am 8. Mai 1981 wurde auch ein Fest unter dem Namen „Künstler für den Frieden“ veranstaltet.⁵⁴⁹

Während die verschiedenen Veranstaltungen der Jahre 1980/81 noch lose verbunden stattfanden, formierte sich Ende 1981 eine besser organisierte Initiative „Künstler für den Frieden“. Als Sprecher und Moderator des ersten großen Konzertes in der Waldbühne am 9. Mai 1982 trat der Journalist Rainer Ott (Sender Freies Berlin – SFB) auf.⁵⁵⁰ Als Koordinatorin im Hintergrund agierte Irmela Bittencourt, die in zahlreichen Publikationen als Kontaktperson aufgeführt wird.⁵⁵¹ Bittencourt war wie andere Mit-Initiator*innen Mitglied in der „Sozialistische Einheitspartei Westberlins“ (SEW). Die „SEW“ war eine kommunistische Kleinpartei, die sich ideologisch an der „SED“ ausrichtet und von dieser nachweislich finanziell unterstützt wurde. Auch wenn die „SEW“ gemessen an den Wahlergebnissen nie großen Erfolg hatte, war sie in den 1980er Jahren durch ihre lokale Bündnisarbeit in Berlin von politischer Bedeutung.⁵⁵² Die „SEW“ stand namentlich selten im Vordergrund, es kann aber von einer personellen wie organisatorischen Verflechtung zwischen der Künstler*innen-Initiative und „SEW“ ausgegangen werden. Ein Nachbericht im West-Berliner Stadtmagazin „Zitty“ spekulierte über das Gerücht einer „SEW-Unterwanderung“ des Konzertes am 9. Mai 1982, wies jedoch darauf hin, dass die „SEW“ in der Initiative nur einer von vielen Bündnispartnern war. „Zitty“ sprach von sechshundert Mitgliedern in der Initiative und

⁵⁴⁶ Rainer Ott, Keine politischen Träumer. Berliner Initiative „Künstler für den Frieden“ arbeitet seit 1980, in: Programmzeitschrift Blickpunkt Frieden, 7./8. Mai 1983, in: Papiertiger Archiv, Berlin, Sammlung „Friedensbewegung und Antimilitarismus“.

⁵⁴⁷ Initiative Künstler für den Frieden, Berlin (West) (Hg.), Weißt Du, was der Frieden ist? Lese-Bilder-Noten-Buch für den Frieden, Berlin 1981.

⁵⁴⁸ Olaf Teichert, Die Sozialistische Einheitspartei Westberlins. Untersuchung der Steuerung der SEW durch die SED, Kassel 2011, S. 275.

⁵⁴⁹ Mitteilungsblatt der Koordination für Friedensaktionen Nr. 5, April 1981, in: Teppich, Flugblätter, S. 45

⁵⁵⁰ Siehe Editorial auf Seite 1 des Programmhefts „Initiative Künstler für den Frieden“, in: Papiertiger, Sammlung „Friedensbewegung und Antimilitarismus“.

⁵⁵¹ Berliner Ärzteinitiative gegen Atomenergie (Hg.), Kontaktliste West-Berliner Friedensinitiativen, in: Tempel, Flugblätter, S. 98.

⁵⁵² Zur Rolle der „SEW“ in den 1980er Jahren, siehe: Teichert, Die Sozialistische Einheitspartei Westberlins, S. 263-306.

argumentierte, dass der verbindende Slogan „Für Abrüstung in Ost und West“ als Indiz für die begrenzte einseitige Vereinnahmung seitens der „SEW“ (und indirekt der „SED“) gewertet werden könne.⁵⁵³ Die West-Berliner Initiative operierte bis Mitte der 1980er Jahre allem Anschein nach in einem gleichbleibenden Organisationsverbund und bildete innerhalb von „PAND International“ eine eigene Sektion.

Die Geschichte der westdeutschen Bewegung, die in Dortmund (1981), Bochum (1982) und Hamburg (1983) große Friedensfestivals organisierte, ist dagegen von Brüchen und wechselnden Bündnissen gekennzeichnet. Die künstlerische Heimat der Initiative liegt im Umfeld von Irmgard Schleier aus Hamburg. Nach dem Musikstudium an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Hamburg und einem Zweitstudium der Musik-, Literatur- und Sozialwissenschaften an den Universitäten Bielefeld und Hamburg forschte und lehrte Schleier in den 1970er Jahren an den Hamburger Kunst- und Musikhochschulen sowie der Universität Hamburg. Daneben organisierte Schleier laut ihrer Website auch verschiedene künstlerische Auftritte und gründete 1977 einen Chor, den Hamburger Sängerrhaufen.⁵⁵⁴ Mitte der 1970er Jahre formierten sich in der Bundesrepublik zahlreiche Chöre mit dem Ziel, die theoretischen Diskussionen der Studentenbewegung in die musikalische Alltagspraxis überzuführen. Gerade im Milieu von Musikhochschulen entstanden Ensembles wie der Berliner Hanns-Eisler-Chor, die gesellschaftspolitisch etwas bewegen wollten. Der Hamburger Sängerrhaufen ist eines jener ambitionierten Chorprojekte der Zeit.⁵⁵⁵

Zusammen mit dem Produzenten und Autoren Peter Homann und weiteren Künstler*innen entwickelte Schleier die Aufführungsform der musikalischen Revue weiter. „Lieder, Texte, Zeitgeschichte“ war das Motto der Veranstaltungen, die Chansons, politische Lieder, Lyrik und szenische Lesungen aus Hoch- und Populärkultur zu einer Collage verbanden.⁵⁵⁶ Am 12. September

⁵⁵³ Künstler für den Frieden, in: Zitty, 14.–27. Mai 1982.

⁵⁵⁴ Siehe die Biografie auf der privaten Webseite von Irmgard Schleier, URL: <https://irmgard-schleier.de/about/> (02.06.2023).

⁵⁵⁵ Zur Entstehung des Chors siehe: Annegret Kulms und Irmgard Schleier, Sich an einem Themenprojekt zusammenraufen und weiterentwickeln. Der „Neue Hamburger Sängerrhaufen“ und seine Arbeit, in: Eiserne Lerche. Hefte für eine demokratische Liedkultur, Heft 4, 1980, S. 11f. Die Autorinnen erklären darin die Namensgebung wie folgt: „Der Name ist in Anlehnung an die ‚Haufen‘ der Bauernkriege zu sehen, in deren demokratischer (Lied-)Tradition stehend sich der Chor verstanden wissen will. Die Mitglieder wollen durch die Arbeit an moderner und traditioneller Chormusik einen Beitrag zur demokratischen kulturellen Arbeit leisten.“

⁵⁵⁶ Eva Mattes, „Wir können nicht alle wie Berta sein“. Erinnerungen, Berlin 2011, S. 216–220; Irmgard Schleier und Eva Mattes über ihre Freundschaft, in: Ute Karen Seggelke (Hg.), Freundinnen. Gemeinsam sind wir unschlagbar, Hildesheim 2001, S. 196–212; siehe auch den Eintrag zu „Künstler für den Frieden“ auf der privaten Webseite von Irmgard Schleier, URL: <https://irmgard-schleier.de/festivals/kuenstler-fuer-den-frieden/> (02.06.2023).

1981 veranstalteten Irmgard Schleier, Peter Homann und Eva Mattes eine erste Revue speziell zum Thema „Frieden“. Titel der Veranstaltung im Auditorium Maximum der Universität Hamburg: „Künstler für den Frieden“. An dem Konzert nahm neben dem Hamburger Sängerkreis, Peter Franke, Donata Höffer, Eva Mattes und Joachim Kuntzsch auch die jüdische Sängerin Esther Bejarano teil, die das Konzentrationslager von Auschwitz überlebt hatte. Die Veranstaltung erregte auch über die Grenzen Hamburgs hinaus Aufmerksamkeit. Laut der Autobiografie von Eva Mattes wurden Schleier und Homann im Nachgang des Konzertes von den Organisator*innen der Krefelder Initiative angesprochen, ob sie ein ähnliches Konzert auch für das 2. Krefelder Forum organisieren könnten, das nur gute zwei Monate später, am 21. November 1981, in der Dortmunder Westfalenhalle stattfinden sollte.⁵⁵⁷ Unterlagen im Nachlass von Josef Weber legen jedoch nahe, dass die Führungsriege der Krefelder Initiative bereits Mitte Juni 1981 auf Schleiers Hamburger Kulturarbeit aufmerksam geworden war.⁵⁵⁸

Der Krefelder Appell zählt zu den großen Mobilisierungserfolgen der Friedensbewegung der frühen 1980er Jahre und stellte so etwas wie den kleinsten gemeinsamen Nenner dar. Mehr als 5 Millionen Menschen unterzeichneten angeblich den Aufruf für atomare Abrüstung in Europa, der die Aufrüstungspläne der NATO kritisierte, während die sowjetischen SS-20-Systeme – zumindest in den ersten Texten – nicht berücksichtigt wurden.⁵⁵⁹ Der Krefelder Appell war einseitig formuliert. Die Forschung hat mittlerweile bestätigt, worauf zeitgenössische Kritiker von Verfassungsschutz⁵⁶⁰, Presse⁵⁶¹, Politik⁵⁶² und Mitglieder der Friedensbewegung selbst immer wieder hingewiesen hatten: Der Krefelder Appell war eine von der SED angestoßene und finanzierte Initiative, die vordergründig von der Deutschen Friedensunion (DFU) koordiniert wurde, in der jedoch führende DKP- und DFU-Kader die Fäden zogen. Die Strategie der Bündnispolitik bestand darin, prominente Unterstützer*innen für den Appell zu rekrutieren, um die Reichweite und Überzeugungskraft der Initiative zu erhöhen und Einfluss auf die Friedensbewegung zu erlangen. Zu den Erstunterzeichner*innen und „Initiatoren“ zählten Gerd Bastian, Petra Kelly und Martin Niemöller.

⁵⁵⁷ Eva Mattes, „Wir können nicht alle wie Berta sein“. Erinnerungen, Berlin 2011, S. 220.

⁵⁵⁸ Protokoll der Besprechung der Initiatoren am 19.6.1981, in: BArch N 1434/311.

⁵⁵⁹ Einführung von Michael Schmid, Literatur und Faksimile des „Krefelder Appells“ auf der Seite des Online-Archivs „100(0) Schlüsseldokumente zur deutschen Geschichte im 20. Jahrhundert“, URL: https://www.1000dokumente.de/index.html?c=dokument_de&dokument=0023_kre&st=KREFELDER&l=de (28.04.2023).

⁵⁶⁰ Bundesinnenministerium Bonn (Hg.), betrifft: Verfassungsschutz `81, S. 93–97.

⁵⁶¹ Im roten Filz der Friedensfreunde. Der „Krefelder Appell“ und seine Hintermänner, in: Rheinischer Merkur, 12.06.1981; „Krefelder Appell“. So zog Moskau die Drähte, in: Bild am Sonntag, 20.09.1981; Ziel und Taktik des Krefelder Appells, in: Die Welt, 04.12.1981.

⁵⁶² CDU-Presseerklärung von Norbert Lammert, MdB über „Künstler für den Frieden“ und „Krefelder Appell“, Bonn 10.08.1982, in: Bundestag Presseauschnittsammlung, INT-102-6/10.

Die Gründungsveranstaltung fand am 15./16. November 1980 im Seidenweberhaus der Stadt Krefeld statt. Die Gewinnung der auf dem Podium versammelten Persönlichkeiten kann als Erfolg der kommunistischen Bündnispolitik verstanden werden. Neben dem DKP-Vorsitzenden v. Uexküll und dem DFU-Vorstand Weber saßen dort Petra Kelly und Gerd Bastian, der niederländische Europaabgeordnete Wim Alberts und der Bundestagsabgeordnete Klaus Thüsing (SPD). Dies signalisierte eine gewisse Breite und lenkte davon ab, dass hinter den Kulissen linientreue Kader die Fäden in der Hand behielten.⁵⁶³

Innerhalb kürzester Zeit erfuhr der Krefelder Appell eine unerwartete Resonanz – er traf den Nerv der Zeit. Mitte Mai 1981 präsentierten die Organisator*innen bereits 800.000 gesammelte Unterschriften, immer mehr bekannte Leute aus Politik, Kultur und Sport setzten ihren Namen auf die Liste der prominenten Unterstützer*innen. Die Dialektik des Erfolges bestand darin, dass die steigende Unterstützung seitens der Bevölkerung das von den Kritiker*innen vorgebrachte Argument der „kommunistischen Unterwanderung“ und „Fernlenkung“ zunehmend kraftlos erscheinen ließ.⁵⁶⁴ Doch sowohl die große Zahl der Unterzeichner*innen als auch die ostentativ zur Schau getragene Promi-Liste konnten nicht zur Gänze kompensieren, dass es dem Krefelder Appell an kulturellem Flair und emotionaler Ausstrahlungskraft fehlte. Das 1. Krefelder Forum (15./16. November 1980) war eine mit politischen Reden überfrachtete Veranstaltung.⁵⁶⁵ Das 2. Krefelder Forum im November 1981 sollte mit „Künstler für den Frieden“ andere Töne und Bilder aussenden. Schleier und Homann übernahmen für die musikalische Abschlussveranstaltung die künstlerische Leitung, während das Kölner Büro der DFU um Josef Weber und Reiner Braun – seit Anfang 1981 Büroleiter der Krefelder Initiative – den politischen Redenteil plante und für die Gesamtorganisation zuständig war.

Mit den Bildern der teilnehmenden Künstler*innen und kurzen Erklärungen, warum sie den Krefelder Appell unterstützen, wurde vorab in einem großformatigen Flugblatt für das 2. Krefelder Forum geworben.⁵⁶⁶ Insgesamt umfasste die Abschlussveranstaltung 40 Programmpunkte und dauerte über drei Stunden. Das 2. Forum war mit dem Konzert „Künstler für den Frieden“ als

⁵⁶³ Franz Walter, Manifest der Friedensbewegung im Herbst der Kanzlerschaft Schmidt. Der „Krefelder Appell“ von 1980, in: Johanna Klatt und Robert Lorenz (Hg.), Manifeste. Geschichte und Gegenwart des politischen Appells, Bielefeld 2011, S. 255–284.

⁵⁶⁴ Walter, Manifest der Friedensbewegung, S. 247.

⁵⁶⁵ Programm 1. Krefelder Forum, 15./16.11.1981, in: BArch B 442/263 (Deutsche Friedensunion, Handakten Joachim Nagel).

⁵⁶⁶ Programmankündigung 2. Krefelder Forum mit einer eigenen Seite zu den teilnehmenden Künstler*innen („am 21. November auf der Bühne“) und individuellen Erklärungen der Künstler*innen, (undatiert) aus: Pressearchiv Deutsches Literaturarchiv Marbach (Rubrik: Literatursoziologie/Politisches Engagement).

krönendem Abschluss ein voller Erfolg und lieferte Bilder, die die Krefelder Initiative in einer großformatigen Broschüre präsentierte.⁵⁶⁷ Nicht nur die DKP-nahe Presse (DVZ, UZ) berichtete über das Forum und Star-Aufgebot auf der Bühne: „Panik-Udo sang auf Friedens-Show“, titelte die WAZ.⁵⁶⁸ „Künstler für den Frieden erzeugte ein Gemeinschaftserlebnis weit über die Westfalenhalle hinaus und setzte neue Maßstäbe in der kulturellen Kommunikation der Friedensbewegung.

Anfang 1982 stellte sich für alle an der Friedensbewegung beteiligten Organisationen die Frage, wie es nach den unerwarteten Mobilisierungserfolgen im Herbst 1981 weitergehen sollte. Im Februar 1982 formierte sich auf einer Aktionskonferenz in Bonn ein Koordinierungsausschuss, der die Planungen der nächsten Aktionen in die Hand nahm. Der anfangs lose Verbund der Friedensbewegung begann, sich zu institutionalisieren.⁵⁶⁹ Auch die in Dortmund aufgetretenen Künstler*innen diskutierten, wie man den Schwung ins neue Jahr mitnehmen konnte. Die Rolle von Kultur in der Friedensbewegung wurde kontrovers diskutiert, etwa hinsichtlich der Frage, ob „Künstler für den Frieden“ kulturelles Rahmenprogramm war oder selbst das Hauptereignis sein sollte.⁵⁷⁰ Gleichzeitig regten sich auch Kritik und Zweifel am Dortmunder Konzept. Am 22. Februar 1982 wandte sich Petra Kelly in einem längeren Brief an die Krefelder Initiative, um vor dem nächsten Treffen der Führungsriege am 8. März ihre Positionen darzulegen. Kelly äußerte sich enttäuscht, dass in der Erklärung der Krefelder Initiative zum neuen Jahr Kellys Aufruf zu „gewaltfreien Aktionen“ gestrichen worden war, sprach von einer „gewissen Phantasielosigkeit und Apathie“ der Friedensbewegung und forderte mehr dezentrale, direkte und gewaltfreie Formen des Widerstandes. Kelly äußerte sich auch kritisch gegenüber der Fortsetzung von „Künstler für den Frieden“:

Ich bin nicht für ein supergrosses Kulturfestival im Herbst, für das wir unser gesamtes Geld ausgeben werden ... wir sollten während des Reagan-Besuchs im Juni (oder davor oder danach) ein HEARING in Bonn veranstalten ... wenn irgendwie möglich – eventuell mit Olof Palme, mit Papandreou, mit Herbert Scoville, oder Paul S. Warnke und einigen anderen – (aus

⁵⁶⁷ Krefelder Appell. 2,1 Millionen Unterschriften, Künstler für den Frieden, in: Stadtbibliothek Köln, Heinrich-Böll-Archiv, Presseauschnittsammlung.

⁵⁶⁸ Panik-Udo sang auf Friedens-Show, In: WAZ, 23.11.1981; 3000 demonstrieren im Westpark, in: Ruhr-Nachrichten, 23.11.1981; Bastian warnt vor Rüstung, in: Ruhr-Nachrichten, 23.11.81; (aus: Archiv der Westfalenhalle Dortmund, Presseauschnittssammlung); Zweites Forum der Krefelder Initiative. Loyal zum Friedenskampf, in: Die Tageszeitung, 24.11.1981; Seltene Worte von einem ehemaligen General, in: Frankfurter Rundschau, 23.11.1981; Krefelder Initiative wiederholt ihre Kritik am Nato-Beschluß, in: FAZ, 23.11.1981 (aus: Bundestag Pressearchiv); Tausende sangen „We shall overcome“ – wir werden siegen gegen Reagan, in: UZ, 23.11.1981; Eindrücke vom Dortmunder Kulturprogramm, in: DVZ, 26.11.1981. (aus: HIS-Archiv)

⁵⁶⁹ Schaum, Nuklearkrise, S. 153f.

⁵⁷⁰ Brief von Helmut Bausch (Chefredakteur Deutsche Volkszeitung) in: HIS Archiv, Bestand Helmut Bausch, Künstler für den Frieden 1982; Protokoll der Sitzung der Krefelder Initiative am 15.01.1982 in Frankfurt, in: BArch N 1434/294.

Europa) – dies hätte viel mehr Sinn und politischen Wert als alles nur auf das Kulturfestival zu setzen. Dieses „Hearing“ sollte deutlich machen, dass es in den USA auch sehr engagierte Kritiker gibt ... ich kann da mitanpacken und Initiative ergreifen, wenn so gewünscht.⁵⁷¹
(Unterstreichungen im Original)

Petra Kellys Kritik brachte ihre zunehmende Entfremdung von der Krefelder Initiative zum Ausdruck. Als überzeugte transatlantische Mittlerin trat sie für eine sachlich fundierte Auseinandersetzung mit den USA anstelle eines Anti-Amerikanismus ein, wie er gerade im Redenteil des 2. Krefelder Forums zelebriert worden war. Anstelle von Großveranstaltungen wie „Künstler für den Frieden“ plädierte sie für das genaue Gegenteil – dezentrale und direkte Aktionen an den Orten der bevorstehenden Nachrüstung sowie eine argumentativ, nicht emotional-musikalisch geführte Diskussion. Kellys Kritik blieb jedoch ungehört. Auf der Führungssitzung der Krefelder Initiative am 8. März beschloss das Plenum, die Anregungen der Dortmunder Künstler*innen anzunehmen, und sprach sich für ein weiteres Konzert im Herbst 1982 aus.⁵⁷²

Neben dem Kölner Team der Krefelder Initiative und dem Hamburger Team um Irmgard Schleier übernahm insbesondere Fritz Rau eine aktivere Rolle bei der Planung des Festivals, das am 11. September im Bochumer Ruhrstadion stattfinden sollte. Rau arbeitete eng mit Schleier und Homann zusammen, um über sein Netzwerk Musiker*innen und Künstler*innen anzusprechen. Die Rollenverteilung sah vor, dass der Krefelder Appell für Buchung des Veranstaltungsortes, das Hamburger Team um Irmgard Schleier für die künstlerische Konzeption und Leitung und Fritz Raus Agentur für die Vermittlung von Künstler*innen und Bühnentechnik federführend zuständig waren. Als offizieller Veranstalter und Unterzeichner des Mietvertrags mit der Stadtverwaltung Bochum fungierte die Krefelder Initiative.⁵⁷³ Zwischen Rau und dem Hamburger Team entwickelte sich in den Monaten der Vorbereitung eine enge Zusammenarbeit.⁵⁷⁴ Zusammen entwarfen sie ein erstes Konzept der Veranstaltung. Das Team des Krefelder Appells war anscheinend weniger in die Konzeption des Programms eingebunden, was zu Meinungsverschiedenheiten führte. Seitens des

⁵⁷¹ Rundbrief von Petra Kelly an die Krefelder Initiatoren, 22.1.1982 [vermutlich versehentlich falsch datiert, der Brief stammt aus dem Februar 1982], in: AGG, Petra Kelly, Akte Nr. 318.

⁵⁷² Protokoll der Beratungen der Krefelder Initiatoren vom 8.3.1982, in: BArch N 1434/294.

⁵⁷³ Mietvertrag vom 6.7.82; Schreiben der Stadt Bochum vom 27.9.82, Sport und Bäderamt, Protokoll über Schadenabwicklung im Stadion, in: BArch N 1434 / 279.

⁵⁷⁴ In einem Brief an Josef Weber vom 15. September 1982 – nur wenige Tage nach dem Bochumer Festival, schrieb Rau: „Die Krone des Dankes und der Anerkennung gebührt aber meinen Chefs in Bochum, denen der Krefelder Appell vor allen anderen das Ereignis verdankt: Irmgard Schleier und Peter Homann sowie Nic Dührßen. Ich habe in meinem Leben nur wenige Chefs anerkannt und bin deshalb selbst Chef geworden, aber diese drei Vorgenannten haben die wichtigsten Leistungen für das Gelingen des Bochumer Friedensfestes erbracht und zu ihnen gehört meine schwesterliche Mithelferin Vivi Eickelberg aus Berlin und viele viele mehr. Der Fritz Rau war nur ein „Friedensroadie“ unter vielen und dies meine ich nicht kokett, sondern ehrlich.“ in: HIS Archiv, Bausch, Künstler für den Frieden 1982.

Krefelder Appells wurden z. B. der Festival-Charakter und die fehlende politische Diskussion kritisiert.⁵⁷⁵ In der Tat zeichnete sich 1982 ein Wandel in der Protestkultur der deutschen Friedensbewegung ab. Während das Dortmunder Konzert noch eine politische Musikrevue in begrenztem Umfang gewesen war, markierte das Bochumer Event eine neue Art von Friedensfestival – eine eigenständige Großveranstaltung, in der Musik nicht mehr Begleit-, sondern Hauptprogramm war.

Das Presse-Echo im Nachgang zum Festival war überwiegend positiv. Der Bochumer Anzeiger sprach von einem „Meilenstein für die Friedensbewegung“. Die Kölner Rundschau hob den Volksfest-Charakter hervor. Nach Schätzungen der Polizei kamen mehr als 100.000 Besucher*innen. Die Abendveranstaltung im Ruhrstadion war mit 50.000 Besucher*innen ausverkauft. Die Veranstalter*innen selbst sprachen von 200.000 Besucher*innen. Das gute Wetter trug mit dazu bei, dass sich das Festival mit Teilnehmer*innen aller Altersgruppen in ein „Sommerfest gegen den Kalten Krieg“ (Westfälische Zeitung) bzw. „Sommerfest für den Frieden“ (Bremer Nachrichten) verwandelte. Die Abendveranstaltung lieferte pathos- und emotionsgeladene Momente mit Wunderkerzen, ein „Friedensfest“, wie es selbst die FAZ anerkennend nannte.⁵⁷⁶

Im Gegensatz zur öffentlichen Rezeption des Festivals als Erfolgsveranstaltung war die interne Weiterentwicklung der Bewegung „Künstler für den Frieden“ zunehmend von Konflikten gekennzeichnet. Im Kern ging es um die Frage, ob „Künstler für den Frieden“ eine eigenständige Initiative zur Unterstützung der Friedensbewegung – unter anderem des Krefelder Appells – war oder ob die Krefelder Initiative die Trägerschaft über das Format „Künstler für den Frieden“ ausübte. Im Nachgang kam es zu Diskussionen über Abstimmungsfragen sowie zu Kontroversen bezüglich der Pressearbeit und mangelnder Transparenz in der Abrechnung der Einnahmen durch Karten- und Button-Verkäufe der Krefelder Initiative.⁵⁷⁷ Vonseiten der teilnehmenden Künstler*innen (etwa Esther Bejarano) und Organisator*innen (etwa Fritz Rau) kam Kritik, dass die Koordination des Hamburger Teams nicht gebührend honoriert worden und in Eigenpublikationen der Krefelder Initiative und DKP-nahen Presse verschwiegen worden sei.⁵⁷⁸

⁵⁷⁵ Unterlagen der Krefelder Initiative zur Vorbereitung des Bochumer Festival, in: BArch N 1434/301.

⁵⁷⁶ Pressespiegel zu Bochum, in: BArch N 1434 / 301.

⁵⁷⁷ Die Briefwechsel von Mitte September 1982 sind dokumentiert in: HIS Archiv, Bausch, Künstler für den Frieden 1982.

⁵⁷⁸ Brief von Ester Bejarano an die Redaktion der DVZ vom 16.9.1982; Brief von Fritz Rau an Josef Weber vom 15.9.1982, in: HIS Archiv, Bestand Helmut Bausch, Künstler für den Frieden 1982; auch Hans Platschek wandte sich an Josef Weber und rühmte ausdrücklich die Verdienste von Schleier und Homann, siehe: Brief von Hans Platschek an Josef Weber, 19.9.1982, in: BArch N 1434 / 281.

Ende September 1982 trafen sich einige der Künstler*innen, um die im Raum stehenden Diskussionspunkte zu klären, und sprachen sich dafür aus, trotz der Konflikte im Kontext der Bochumer Veranstaltung weiterzumachen. Jedoch sollte „Künstler für den Frieden“ als von Künstler*innen getragene Initiative eigenständiger werden.⁵⁷⁹ Ein Blick auf öffentliche Veranstaltungen zeigt, dass sich Irmgard Schleier im Lauf des Winters 1982/83 vermehrt international engagierte. Mit dem Hamburger Sängerkreis stand sie z. B. beim Konzert der österreichischen Künstler*innen-Initiative am 6. November 1982 in Wien auf der Bühne. Schleier nahm zu diesem Anlass auch an einem Round-Table-Gespräch des SPÖ-nahen Renner Instituts zum Thema „Wie kann der Frieden gesichert werden?“ teil. Die Teilnehmerrunde war prominent besetzt, unter anderem mit dem schwedischen Premierminister Olof Palme, Bundeskanzler Bruno Kreisky, Gerd Bastian, Uta Ranke-Heinemann, Alfred Mechttersheimer, Friedrich v. Weizsäcker und André Heller.⁵⁸⁰ Dies ist Ausdruck der gestiegenen Relevanz von „Künstler für den Frieden“ in der öffentlichen Debatte. Über Harry Belafonte war die Hamburger Gruppe seit Bochum im Austausch mit „PAND USA“ und in die Planungen für eine internationale Vernetzung der Friedenskünstler*innen in „PAND International“ eingebunden.⁵⁸¹

Fritz Rau bekräftigte im Dezember 1982 seine Bereitschaft, weiter mit dem Krefelder Appell zusammenzuarbeiten, äußerte aber auch zum ersten Mal deutliche Kritik an den politischen Hintergründen, etwa im Hinblick auf die Frage, warum Petra Kelly in Bochum nur auf einer der kleineren Bühnen sprechen durfte, während der Krefelder Appell auf der Stadionbühne von Christoph Strässer als prominentem Redner vertreten war. Rau fügte hinzu:

*Über die politischen Zusammenhänge gewinne ich erst jetzt so langsam den Überblick. (...) Ich werde in Zukunft bei ähnlichen Veranstaltungen dafür sorgen, daß alle Beteiligten auch bezüglich der politischen Aussagen und Sprecher eine gemeinschaftliche Entscheidung nach entsprechender Diskussion finden.*⁵⁸²

Die weitere Entwicklung verlief 1983 offensichtlich im Wesentlichen getrennt. Das 3. Krefelder Forum am 17. September 1983 in der Godesberger Stadthalle von Bonn sollte schlussendlich im Umfang wesentlich kleiner werden, von personellen Auflösungserscheinungen geprägt sein und ohne kulturelles Rahmenprogramm durch „Künstler für den Frieden“ unterstützt werden.⁵⁸³ Die Künstler*innen-Initiative veröffentlichte im Frühjahr 1983 einen bundesweiten Aufruf „Künstler für

⁵⁷⁹ Protokoll des Künstlertreffens vom 25./26.9.1982 in Hamburg, in: BArch N 1434 / 290.

⁵⁸⁰ Wortprotokoll des Round-Table-Gesprächs „Wie kann der Frieden gesichert werden?“ am 12.11.1982 in Wien, in: Kreisky-Archiv, Wien.

⁵⁸¹ Eva Mattes, „Wir können nicht alle wie Berta sein“. Erinnerungen, Berlin 2011, S. 225.

⁵⁸² Brief von Fritz Rau an Josef Weber, 27.12.1982, in: BArch N 1434 / 282.

⁵⁸³ Programm, Pressemitteilung und Finanzplan des 3. Krefelder Forums, in: BArch N 1434 / 298 Bd. 5 1983; zur Entwicklung des Krefelder Appells 1982-84 siehe: Walter, S. 278–282.

den Frieden 1983“ mit zahlreichen der in Bochum aufgetretenen Künstler*innen als Initiator*innen, aber auch mit neuen Unterstützern wie Hans Werner Henze, Walter Jens und der Band *BAP*. Der Aufruf wies auf eine regionale Großveranstaltung am 3./4. September 1983 im Hamburg hin, die auf die Unterstützung lokaler Künstler*innen und Kulturorganisationen zählen konnte. Die Krefelder Initiative wird in dem Aufruf nicht mehr als Kooperationspartner genannt. Stattdessen sollte das Festival mit einer Tagung und Auftritten von PAND-Künstler*innen verbunden werden und so die internationale Zusammenarbeit von „Künstler für den Frieden“ vorantreiben.⁵⁸⁴ Die Organiator*innen strebte dafür die Förderung seitens der Stadt Hamburg und ihrer Kultursenatorin Helga Schuchardt an.⁵⁸⁵ Der Antrag wurde von der Kulturbehörde unter dem leitenden Regierungsdirektor Martin Peters auch hinsichtlich der politischen Konsequenzen geprüft. Peters analysierte die Rolle von DKP und DFU für die Dortmunder und Bochumer Veranstaltungen sowie die Rolle von Großveranstaltungen für die Mobilisierung der Aufrüstungsgegner*innen, bewertete die vorgeschlagenen Veranstaltungen jedoch als unterstützenswert. Peters führte weiter aus, dass er Schleier seit 10 Jahren kenne, ihr persönlich vertraue und deswegen einer Schirmherrschaft und finanziellen Förderung durch die Stadt Hamburger positiv gegenüberstehe.⁵⁸⁶

Die Organisation des Festivals erfolgte in Zusammenarbeit mit dem „Hamburger Forum“, einem Anfang der 1980er Jahre gegründeter Dachverband von über 160 lokalen Friedensinitiativen. In der Öffentlichkeit wurde das Forum durch die DFU und leitende Funktionär*innen wie Horst Bethke, Ingrid Kurz und den Geschäftsführer Klaus Balzer vertreten.⁵⁸⁷ Während das „Hamburger Forum“ in der Vorbereitung hauptsächlich für logistische Fragen und die lokale Vernetzung zuständig war, übernahm das Team um Irmgard Schleier und Peter Homann die Entwicklung und Leitung des künstlerischen Programms. Für die Bühnentechnik arbeitete die Initiative mit dem Hamburger Konzertveranstalter Karsten Jahnke zusammen. Diese Arbeitsteilung wurde der Polizeidirektion bei

⁵⁸⁴ Künstlernauftrag „Künstler für den Frieden 1983“ in: AGG, Petra Kelly, Akte 320; Das Dokument ist undatiert, es muss aber mit großer Sicherheit aus dem April 1983 stammen; siehe auch: Unterlagen von Josef Weber zu „Künstler für den Frieden 1983, in: BArch N 1434 / 290.

⁵⁸⁵ Brief von „Künstler für den Frieden“ an Helga Schuchardt, 20.3.1983, in: Staatsarchiv Hamburg, 363-6, Kulturbehörde Nr. 342, Ordner 20. März 1983 – 31. August 1983.

⁵⁸⁶ Vermerk vom 24.03.1983 durch Martin Peters, Ltd. Reg. Dir. und interner Bericht über die Initiative „Künstler für den Frieden“ und ihrer beteiligten Personen, in: Staatsarchiv Hamburg, 363-6, Kulturbehörde Nr. 342, Ordner 20. März 1983 – 31. August 1983.

⁵⁸⁷ Bericht der Kulturbehörde Hamburg, Schirmherrschaft Künstler für den Frieden, 25. April 1983, in: Staatsarchiv Hamburg, 363-6, Kulturbehörde Nr. 342, Ordner 20. März 1983 – 31. August 1983.

der Anmeldung der Veranstaltung und den Treffen mit der Behörde für Inneres der Stadt Hamburg im Mai und Juli 1983 kommuniziert.⁵⁸⁸

Als Austragungsort wurde das Wilhelm-Koch-Stadion (im Volksmund auch St. Pauli-Stadion genannt; 1998 umbenannt in Millerntor-Stadion) mit einer Kapazität von max. 28.000 Besuchern für Bühnenveranstaltungen und das angrenzende Heiligengeistfeld für eine „Friedensstraße“ mit Info- und Versorgungsständen von der Stadt Hamburg bewilligt. Die „Friedensstraße“ sollte der Hamburger Friedensbewegung „die Möglichkeit der Selbstdarstellung, des Erfahrungsaustausches und der politischen wie personellen Stärkung“⁵⁸⁹ geben. Die ins Stadion hinein- und herausströmenden Menschen sollten so mit einer Vielfalt von Aktionen, Ausstellungen, Straßentheater und Diskussionsrunden aufgefangen und in ein Gespräch mit der Friedensbewegung, aber auch den teilnehmenden Künstler*innen verwickelt werden. Im Gegensatz zu Bochum sollte es nur eine Hauptbühne geben, das Programm hingegen auf zwei Tage (Wochenende des 3./4. September) verteilt werden.⁵⁹⁰ Die Gesamtveranstaltung wurde von einer Koordinierungsgruppe von „Künstler für den Frieden“ und „Hamburger Forum“ geplant. Die Arbeitsgruppe „Künstlerinitiative“ unter der Leitung von Irmgard Schleier und Peter Homann verantwortete zusammen mit Unterstützer*innen wie Vivi Eickelberg, Fritz Rau und Kasten Jahnke das Engagement und die Betreuung der auftretenden Künstler*innen, die Programmplanung und die Bühnenregie. Die Arbeitsgruppe des „Hamburger Forums“ unter der Leitung von Klaus Nemitz und Klaus Balzer verantwortete die Zusammenarbeit mit den Hamburger Friedensinitiativen und die Organisation der „Friedensstraße“. Praktisch bedeutete dies, dass „Künstler für den Frieden“ für die Organisation des

⁵⁸⁸ Ergebnisprotokoll und Anwesenheitsliste über zwei Treffen der Veranstalter mit der Polizeidirektion Mitte der Stadt Hamburg vom 24.5.1983 und 6.7.1983. Die Protokolle und die Anwesenheitsliste sind auf Briefpapier der Behörde für Inneres der Stadt Hamburg verfasst und unterzeichnet mit „Kuberski“ (Vorname unbekannt, vermutlich ein Polizeibeamter), in: HIS Archiv, Hamburger Forum, Künstler für den Frieden Konzert 3.9.1983; zu den internen Abstimmungen der Arbeitsteilung zwischen „Künstler für den Frieden“ und „Hamburger Forum“ siehe die handschriftlichen Notizen von Klaus Balzer, 29.3.1983, in: HIS Archiv, Hamburger Forum, Künstler für den Frieden Konzert 3.9.1983.

⁵⁸⁹ Erste Konzeption der „Friedensstraße“ vor bzw. um das St. Pauli-Stadion am 3. und 4. September 1983 vom 27.6.1982; Skizze der „Friedensstraße“ mit Aufteilung von Ständen und Liste der über 50 angemeldeten Stände, in: HIS Archiv, Hamburger Forum, Künstler für den Frieden Konzert 3.9.1983.

⁵⁹⁰ Protokoll der 2. Besprechung mit der Polizeidirektion Mitte vom 6.7.1983, in: HIS Archiv, Hamburger Forum, Künstler für den Frieden Konzert 3.9.1983.

Bühnenprogramms im Stadion und das „Hamburger Forum“ für die Veranstaltungen auf dem Heiligengeistfeld vor dem Stadion zuständig war.⁵⁹¹

Als dritter Partner stieß im Sommer der Landesjugendring Hamburg dazu, um die lokale Vernetzung zu stärken und ein jüngeres Zielpublikum anzusprechen.⁵⁹² Der Landesjugendring hatte jedoch keine organisatorische Verantwortung. Gegenüber der Öffentlichkeit, etwa in Pressemitteilungen oder Programmzeitungen, traten die Initiativen als Veranstalter-Trio von „Künstler für den Frieden“, „Hamburger Forum“ und „Landesjugendring Hamburg“ auf, mit Schirmherrschaft der Kultursenatorin Helga Schuchardt.⁵⁹³ Im Sommer 1983 wandten sich die drei Veranstalter über einen Aufruf an die Öffentlichkeit, um auf das Open-Air-Festival am 3. und 4. September unter dem Motto „Hamburg atomwaffenfrei – Keine neuen Atomraketen in unserem Land“ hinzuweisen. Der Aufruf wurde auf Briefpapier mit dem Logo von „PAND International“ publiziert, worauf Irmgard Schleier als presserechtlich verantwortliche Person (V.i.S.d.P) angegeben war. Der Aufruf rekapitulierte die beiden vorangegangenen Veranstaltungen von Dortmund und Bochum und kündigte das 1983er Festival einerseits als lokale Hamburger Veranstaltung, andererseits als erstes großes Konzert von „PAND International“ (nach der Gründung im Februar 1983) an.⁵⁹⁴

Mit dem Hamburger Festival am 3. und 4. September veranstaltete „Künstler für den Frieden“ ein weiteres professionell aufgeführtes Event, das seine Signalwirkung nicht nur auf nationaler, sondern auch auf internationaler Ebene nicht verfehlte. Die angeschlossene PAND-Tagung am 5. und 6. September war ein wichtiger Schritt in der internationalen Vernetzung der Bewegung (mehr zu „PAND International“ und der Tagung siehe in Kapitel 6). Der große Erfolg und die Ausstrahlung der Veranstaltung standen jedoch im Gegensatz zu den Konflikten im Nachgang. Das Festival verursachte ein finanzielles Defizit, was aber nicht an zu geringen Besucherzahlen, sondern an Problemen in der Kartenabrechnung und lückenlosen Buchhaltung der Einnahmen und Ausgaben lag. Laut der Aktenüberlieferung der Hamburger Kulturbehörde konnten in der im Herbst 1983 von den

⁵⁹¹ Protokoll der Sitzung der Koordinationsgruppe am 29.3.1983, Protokollant Nic Dührßen; Gemeinsame Großveranstaltung der Initiative „Künstler für den Frieden“ und des „Hamburger Forums“ vom 13.5.1983, in: HIS Archiv, Hamburger Forum, Künstler für den Frieden Konzert 3.9.1983.

⁵⁹² Erklärung des Landesjugendrings Hamburg e. V. zur Veranstaltung „Künstler für den Frieden“ am 3. und 4. September in Hamburg, datiert auf den 14.7.1983, in: HIS Archiv, Hamburger Forum, Künstler für den Frieden Herbst 1983.

⁵⁹³ Programmzeitung „Künstler für den Frieden“, Information der Initiative „Künstler für den Frieden“ in P.A.N.D. International; Einladung der drei Veranstalter zu einer Pressekonferenz am 14. Juli im lit-Literaturzentrum; Pressemitteilung der Pressestelle Hamburg zur Schirmherrschaft für „Künstler für den Frieden“ vom 8. Juli 1983, in: HIS Archiv, Hamburger Forum, Künstler für den Frieden 1982.

⁵⁹⁴ Aufruf und Informationen zur Initiative „Künstler für den Frieden“, in: HIS Archiv, Hamburger Forum, Mappe Herbst 1983.

Veranstalter*innen durchgeführten abschließenden Abrechnung nicht alle Einnahmen belegt werden. Insbesondere die Buchhaltung zu den Kartenverkäufen an der Tageskasse wies Lücken auf. Aufgrund dessen zog die Stadt Hamburg im Herbst 1983 die Ausfallbürgschaft zurück und forderte die Rückerstattung der zugesagten finanziellen Förderung, die laut Akten im Dezember 1983 erfolgte.⁵⁹⁵ Die Abrechnung führte zu Konflikten zwischen dem Team von „Künstler für den Frieden“ und dem „Hamburger Forum“ mit seiner lokalen DFU-Führungsriege.⁵⁹⁶

Die detaillierten Sachverhalte des Konfliktes sind auf Basis der zugänglichen Quellen nur schwer zu verifizieren bzw. falsifizieren. Es gibt jedoch eine unabhängige zeitgenössische Quelle, die in den Akten der Hamburger Kulturbehörde überliefert ist und deren Aussagekraft als vertrauenswürdig eingestuft werden kann. 1984 beauftragten Vivi Eickelberg, André Heller, Klaus Hoffmann und Udo Lindenberg einen unabhängigen Wirtschaftsprüfer, der die Abrechnung des Festivals auf Basis der vorliegenden Belege und Berichte untersuchen sollte. Der Abschlussbericht wurde den Auftraggeber*innen am 17. Januar 1985 vorgelegt.⁵⁹⁷ Auf Basis der von „Künstler für den Frieden“ und „Hamburger Forum“ vorgelegten Unterlagen untersuchte der Rechnungsprüfer die interne finanzielle Verwaltung des Festivals. Der Prüfer notierte zunächst, dass das Veranstalter-Trio nicht als „rechtliche Einheit“ aufgetreten war. Die finanziellen Abwicklungen erfolgten über verschiedene Konten, was laut Rechnungsprüfer eine klare Abrechnung erschwerte.

⁵⁹⁵ Die Sachlage der Probleme bei der Abrechnung ist in den Akten der Hamburger Kulturbehörde dokumentiert. Die Kulturbehörde hatte im August 1983 den Förderungsantrag vom 30. Juni 1983 bewilligt und den Veranstalter*innen ein zinsloses Darlehen von 50.000 DM und eine projektbezogene Zuwendung von 25.000 DM gewährt. Laut Bescheid wurde am 2. August eine Abschlagszahlung von 50.000 an „Künstler für den Frieden“ geleistet. Das Darlehen sollte bis zum 15. Oktober zurückgezahlt werden. Bei einer Veranstaltung mit finanziellem Überschuss sollte auch die projektbezogene Zuwendung an die Stadt zurückgezahlt werden. Aktenvermerke aus der Zeit von Oktober bis Dezember 1983 belegen, dass die Kulturbehörde die volle Fördersumme von 75.000 DM zurückforderte. Die Rückforderung wurde seitens der Kulturbehörde mit Unstimmigkeiten in der Abrechnung auf der Einnahmenseite begründet. Laut einem Aktenvermerk erfolgte die Rückzahlung im Dezember 1983, siehe die Aktenvermerke, Notizen und Briefe in: Staatsarchiv Hamburg, 363-6, Kulturbehörde Nr. 342, Mappe 18.8.83 – 17.2.84.

⁵⁹⁶ Die Briefwechsel zwischen dem Team von „Künstler für den Frieden“ und den Verantwortlichen von „Hamburger Forum“, „DFU“ und „DKP“ sind in mehreren Beständen dokumentiert: HIS Archiv, Hamburger Forum, Mappe Herbst 1983; BArch/SAPMO Akten: DZ 9/2919; Nachlass Josef Weber, BArch N 1434 / 290 und 324; Literaturarchiv Marbach, Rühmkorf-Archiv, Mappe Verschiedenes, Materialien zu P.A.N.D. 1/2; auch ein Nachbericht in der „Zeit“ erwähnte die Konflikte im Hintergrund: Ulrich Greiner und Rolf Michaelis, Sitzen und Singen für den Frieden, in: Die Zeit, 9.9.1983.

⁵⁹⁷ Wirtschaftsprüfungsbericht vom 17. Januar 1985, Revisions- und Treuhandgesellschaft Dorotheenstraße mbH Mathias C. Krohne, Steuerberater, in: Staatsarchiv Hamburg, 363-6, Kulturbehörde Nr. 342, Mappe 18.8.83 – 17.2.84.

Auf Basis der vorgelegten Belege erstellte der Wirtschaftsprüfer eine geprüfte Bilanz mit einem Defizit von 15.701,66 DM. Die Differenz hinsichtlich des negativen Erlöses führte der Prüfbericht hauptsächlich auf eine mangelhafte Abrechnung der Eintrittskarten zurück. Sowohl im Vorverkaufskontingent als auch an der Tageskasse stimmte die Gesamtanzahl der verfügbaren Karten (2 x 28.500 Karten) nicht mit der Summe der tatsächlich verkauften und nicht verkauften Karten überein. Während der Rechnungsprüfer dem für den Kartenverkauf seitens „Künstler für den Frieden“ zuständigen Karsten Jahnke eine „mangelfreie Abrechnung“ bescheinigte, spricht der Bericht im Fall des „Hamburger Forums“ von „keiner ordnungsgemäßen Abrechnung.“ Der Rechnungsprüfer kam zu dem Ergebnis, dass das Festival aufgrund von nicht verkauften und nicht quittierten Eintrittskarten signifikante Einnahmeeinbußen hinnehmen musste und somit ein an und für sich zu erwartender Nettogewinn, der den Aktionen der Friedensbewegung zukommen sollte, ausblieb. Mit Blick auf die Aufgabenverteilung innerhalb der Initiative sieht der Prüfungsbericht die Ungereimtheiten durch den Vorverkauf, der durch „Hamburger Forum“, „DFU“ und „DKP“ erfolgte, und durch die unbelegten Erlöse an der Tageskasse bedingt.⁵⁹⁸

Der Bericht vom Januar 1985 markierte den Schlusspunkt einer Debatte um die Verantwortung für den finanziellen Verlust der Hamburger Veranstaltung. Die Untersuchung des Rechnungsprüfers ist die einzige unabhängige zeitgenössische Quelle, welche die Überprüfung der Faktenlage und Verantwortung für den finanziellen Verlust ermöglicht. Der Bericht entlastet das Team von Irmgard Schleier und der Initiative „Künstler für den Frieden“. Basierend auf der in den Akten dokumentierten Aufgabenverteilung kam dem „Hamburger Forum“ eine wichtige Rolle bei den Kartenverkäufen (Vorverkauf und Tageskasse) zu, die laut dem Bericht „nicht ordnungsgemäß“ verantwortet wurde. Eine mutwillige Sabotage durch eine nicht ordnungsgemäße finanzielle Dokumentation oder Veruntreuung von Kartenerlösen, wie sie in der damaligen Diskussion vermutet wurde, kann der Bericht nicht belegen. Der Wirtschaftsprüfer untersuchte lediglich die Buchhaltung, für die er nachweisbare Versäumnisse identifizierte und Verantwortlichkeiten benannte. Ausgehend von der Annahme, dass die Hamburger Friedensbewegung ein Interesse am Erfolg von

⁵⁹⁸ Der Bericht benennt knapp 19.000 Karten, die vorab gegen Quittung ausgegeben worden waren und über die Netzwerke des „Hamburger Forums“ und der „DKP“ verkauft werden sollten (Hamburger Forum: 12.074 Karten; DKP: 6.849 Karten). Nicht alle Karten wurden jedoch verkauft und daraufhin als „zurückgegeben“ verzeichnet. Laut den Unterlagen wurde die Rückgabe nicht schriftlich quittiert, wodurch über 4.500 Karten, die aus dem Vorverkauf übriggeblieben waren, nicht der Tageskasse zugeführt werden konnten und somit unverkauft blieben. Zur Tageskasse notiert der Rechnungsprüfer, dass keine „nachprüfbareren Unterlagen“ vorgelegt worden waren und kein Vorher-nachher-Abgleich der Kartenverkäufe auf Basis von Belegen möglich war. Insgesamt (Vorverkauf + Tageskasse) konnte nur der Verkauf von gut 38.000 Karten von theoretisch 57.000 verfügbaren belegt werden, während über 15.000 als „zurückgegeben“ und 1923 Stück als komplett „fehlend“ kategorisiert wurden.

Veranstaltungen wie „Künstler für den Frieden“ hatte, erscheint die Buchhaltungspraxis des „Hamburger Forums“ und seiner führenden Funktionär*innen unverständlich mangelhaft.

Das Format „Künstler für den Frieden“ wurde Anfang der 1980er zu einem Erfolgskonzept, auf das verschiedene Gruppierungen der Friedensbewegung ein Anrecht geltend machten, was zu Konflikten zwischen den Initiator*innen führte. Unter der Führung der Hamburger Gruppe um Irmgard Schleier und Peter Homann, die maßgeblich das künstlerische Konzept weiterentwickelten, gab es Bestrebungen, die Initiative der Künstler*innen unabhängiger von Organisationen wie dem „Krefelder Appell“ zu machen. Trotzdem war weiterhin eine Zusammenarbeit mit anderen Aktionsbündnissen der Friedensbewegung wie dem „Hamburger Forum“ notwendig, um Großveranstaltungen Realität werden zu lassen. Dass das kommunistische Spektrum der Friedensbewegung in dieser Zusammenarbeit seinen Einfluss auf die Entwicklung von „Künstler für den Frieden“ wahren wollte, ist auf Basis von DDR-Akten belegbar. Als Vertreter des DDR-Friedensrates nahm Hans-Peter Minetti an dem Hamburger Festival und der angeschlossenen PAND-Tagung teil.⁵⁹⁹ Nach seiner Rückkehr legte er dem DDR-Friedensrat und der Westabteilung des Zentralkomitees (ZK) einen 26-seitigen internen Bericht vor.⁶⁰⁰ Daraus geht hervor, dass Minetti vor Reiseantritt von den Führungskadern Helmut Schiffner und Fritz Rathig auf seine Mission vorbereitet worden war. In Hamburg angekommen traf sich Minetti mit den beiden DKP-Vorstandsmitgliedern Gerhard Däumlich und Hannes Stütz, um die aktuelle Entwicklung der Bewegung „Künstler für den Frieden“ in Westdeutschland zu diskutieren.

Laut Minettis Bericht honorierten Däumlich und Stütz die Arbeit von Irmgard Schleier, kritisierten aber ihre Führungsposition in „Künstler für den Frieden“, weil die „Personalisierung“ auf sie einer „Verbreiterung“ des Spektrums der unterstützenden Künstler*innen im Weg stünde. Die beiden Schlagworte sind mit Blick auf die politischen Macht- und Ordnungsvorstellungen in der Friedensbewegung bedeutend und bedürfen einer diskursanalytischen Einordnung.⁶⁰¹ „Personalisierung“ und „Verbreiterung“ stecken ein Spannungsfeld ab, das in der Strategie und Kommunikation von „DFU“ und „DKP“ zentrale Bedeutung hatte. Durch geschickte Bündnisarbeit

⁵⁹⁹ Hans-Peter Minetti war zu diesem Zeitpunkt Kandidat beim ZK der DDR, Rektor der Hochschule für Schauspielkunst Berlin und wurde 1984 Präsident des Verbands der Theaterschaffenden der DDR, vgl. Bundesstiftung Aufarbeitung, wer war wer in der DDR, URL: <https://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/de/recherche/kataloge-datenbanken/biographische-datenbanken/hans-peter-theodor-minetti> (28.04.2023).

⁶⁰⁰ Bericht von Hans-Peter Minetti, Anlage 1 zum Originalprotokoll Nr. 24/83, in: Barch DZ 9/2919.

⁶⁰¹ Bericht von Hans-Peter Minetti, hier Seite 5/6, in: Barch DZ 9/2919; zur Theorie von Diskurs und Macht, siehe: Michel Foucault, Die Ordnung des Diskurses, Frankfurt a. M. 1991; zur historischen Diskursanalyse siehe auch: Hannelore Bublitz, Foucaults Archäologie des kulturellen Unbewußten. Zum Wissensarchiv und Wissensbegehren moderner Gesellschaften, Frankfurt a. M. 1999; Achim Landwehr, Historische Diskursanalyse, Frankfurt a. M. 2009.

sollte „breite“ gesellschaftliche Akzeptanz kommuniziert und gefördert werden.⁶⁰² Der Begriff der „Personalisierung“ markiert einen Gegenpol zur „Verbreiterung“ und kann hier als Chiffre für die Unabhängigkeitsbestrebungen der Bewegung interpretiert werden. Insofern ist die Wortwahl ein Beleg für die Sorge von „DFU“ und „DKP“ um den schwindenden Einfluss auf „Künstler für den Frieden“. Sollten diese Aussagen in Minettis Bericht stimmen, so liefert der Bericht einige der wenigen handfesten Indizien dafür, dass das kommunistische Spektrum der Friedensbewegung die Entwicklung von „Künstler für den Frieden“ und „PAND International“ mit Sorge um den drohenden Verlust des Einflusses betrachtete und versuchte, dies zu verhindern oder zumindest einzuschränken.

Dass das Hamburger Open-Air mit Konflikten und einem finanziellen Verlust endete, ist angesichts der öffentlichen Erfolgsgeschichte von „Künstler für den Frieden“ eine tragische Kehrseite. Gleichzeitig zeigt die Rekonstruktion, dass der Forschungsstand zum Thema einer Erweiterung und Aktualisierung bedarf. Politik- und Geschichtswissenschaft haben „Künstler für den Frieden“ bisher als ein Unterkapitel in der Geschichte des „Krefelder Appells“ und der „kommunistischen Unterwanderung“ der Friedensbewegung behandelt. Der Konsens der Forschung ist davon ausgegangen, dass die zahlreichen prominenten Künstler*innen sich gutgläubig und in bester Friedensabsicht, aber letztlich naiv und politisch uninformiert von der „Krefelder Initiative“, und dadurch „nolens volens“ (Gerhard Wettig) von der DDR und Sowjetunion gegen das transatlantische Bündnis und den bundesdeutschen Nachkriegskonsens haben instrumentalisieren lassen.⁶⁰³ Die bisherige Forschung stützt sich dabei fast ausschließlich auf Presseberichte und Eigenpublikationen der „Krefelder Initiative“, ohne den Entstehungskontext und die Organisation hinter der Bühne quellenkritisch zu durchleuchten und die Künstler*innen sowie die Initiator*innen als eigenständige

⁶⁰² Zur Bündnisarbeit von DFU und DKP siehe: Jürgen Maruhn und Manfred Wilke (Hg.), Die verführte Friedensbewegung. Der Einfluss des Ostens auf die Nachrüstungsdebatte, München 2002; Udo Baron, Kalter Krieg und heißer Frieden. Der Einfluß der SED und ihrer westdeutschen Verbündeten auf die Partei „Die Grünen“, Münster 2003.

⁶⁰³ Zum Forschungsstand siehe die Diskussion zwischen Gerhard Wettig und Holger Nehring/Benjamin Ziemann in den Vierteljahresheften für Zeitgeschichte: Gerhard Wettig, Die Sowjetunion in der Auseinandersetzung über den NATO-Doppelbeschluss 1979-1983, in: VfZ 2/2009, S. 217–259; Holger Nehring und Benjamin Ziemann, Führen alle Wege nach Moskau? Der NATO-Doppelbeschluss und die Friedensbewegung – eine Kritik, in: VfZ 1/2011, S. 81–100; Gerhard Wettig, Der Kreml und die Friedensbewegung Anfang der achtziger Jahre, in: VfZ 1/2012, S. 143–149;

Akteur*innen zu berücksichtigen.⁶⁰⁴ Die hier präsentierten Ergebnisse basieren auf einer breiten Archivrecherche und zeigen auf, warum die Entwicklung wesentlich komplizierter und von Brüchen gezeichnet war. Aus einer differenzierten geschichtswissenschaftlichen Perspektive war „Künstler für den Frieden“ in Westdeutschland nicht ein kommunistischer Propaganda-Erfolg oder Beleg für die pro-sowjetische Verführung der Friedensbewegung, sondern eine Konfliktgeschichte der Deutungshoheit über das Erfolgskonzept „Künstler für den Frieden“, der Unabhängigkeit dieses Konzeptes sowie des Versuches, sich seiner zu bemächtigen.

Der Vergleich mit den Initiativen „Künstler für den Frieden“ in West-Berlin, Österreich und Schweden zeigt, dass die organisatorische Entwicklung dort stabiler ablief. Aktionsbündnisse als eingetragene Vereine mit einem klareren lokalen Fokus und gleichbleibenden Veranstaltungsorten konnten längerfristiger zusammenarbeiten, wenn auch im kleineren Rahmen. Die wechselnden Aktionsbündnisse hinter den – gemessen an den Zahlen der Teilnehmer*innen – erfolgreichsten Konzerten 1982/83 in Bochum und Hamburg waren konfliktreicher und erwiesen sich in ihrer Größenordnung als keine nachhaltigen Projekte. Ab 1984 verlief die Entwicklung auch in Westdeutschland in separaten Initiativen mit kleineren Veranstaltungen weiter. Darauf wird in Kapitel 5.4 eingegangen.

5.2.2 Kulturmanager*innen

Neben den politischen Bündnissen und Trägerschaften war es auch maßgeblich das Verdienst erfahrener Kulturmanager*innen, dass „Künstler für den Frieden“ aufsehenerregende Konzertereignisse bewirken konnte. Gerade weil die politischen Konstellationen der Initiativen konfliktbelastet waren, kam Profis des Musikgeschäfts eine wichtige stabilisierende Rolle im Hintergrund zu. Die Organisationszusammenhänge in Österreich, West-Berlin und Westdeutschland

⁶⁰⁴ Helge Heidenmeyer, NATO-Doppelbeschluss, westdeutsche Friedensbewegung und der Einfluss der DDR, in: Philipp Gassert, Tim Geiger und Hermann Wentker (Hg.), Zweiter Kalter Krieg und Friedensbewegung. Der NATO-Doppelbeschluss in deutsch-deutscher und internationaler Perspektive, München 2011, S. 247–267; Franz Walter, Manifest der Friedensbewegung im Herbst der Kanzlerschaft Schmidt. Der „Krefelder Appell“ von 1980, in: Johanna Klatt und Robert Lorenz (Hg.), Manifeste. Geschichte und Gegenwart des politischen Appells, Bielefeld 2011, S. 255–284; Michael Ploetz, Die Rolle des DDR-„Friedensrates“ in der SED-Kampagne, in: Jürgen Maruhn und Manfred Wilke (Hg.), Die verführte Friedensbewegung. Der Einfluss des Ostens auf die Nachrüstungsdebatte, München 2002, S. 97–122; Udo Baron, Kalter Krieg und heißer Frieden. Der Einfluß der SED und ihrer westdeutschen Verbündeten auf die Partei „Die Grünen“, Münster 2003, S. 86–134; Udo Baron, Die verführte Friedensbewegung. Zu heute nachweisbaren Einflussnahmen von SED und MfS, in: Die Politische Meinung, Nr. 407, Oktober 2003, S. 55–61; Michael Ploetz und Hans-Peter Müller, Ferngelenkte Friedensbewegung? DDR und UdSSR im Kampf gegen den NATO-Doppelbeschluss, Münster 2004, S. 294–313; Karl-Wilhelm Gellissen, Der Krefelder Appell, in: Die Heimat, Krefelder Jahrbuch, Jahrgang 77, 2006, S. 161–164.

sind hier aufschlussreich. In der österreichischen Initiative liefen alle organisatorischen Fäden bei der Kulturmanagerin Margit Niederhuber zusammen. Niederhuber war seit dem Studium der Romanistik und des Kulturmanagements in Wien, das sie mit einer Dissertation über „Die Alphabetisierungskampagne in Mozambique“ abschloss, Mitglied im Kommunistischen Studentenbund (KSV) und im Bund demokratischer Frauen, beides Organisationen der Kommunistischen Partei Österreichs (KPÖ). Laut eigenen Angaben war Niederhuber aufgrund ihres Interesses für internationale Zusammenarbeit (Vietnam, Südafrika) Mitglied in der KPÖ geworden. Somit war Niederhuber auch politisch gut vernetzt. Im Zuge der Gründung des Vereins „Künstler für den Frieden“ agierte sie als Schriftführerin und war für die Verwaltung des Vereins mitverantwortlich.⁶⁰⁵

Während André Heller als prominentes Sprachrohr auftrat, war Niederhuber die erfahrene Managerin im Hintergrund und für die Planung und Umsetzung der Hauptbühne des Friedensmarsches am 15. Mai wie auch des Konzertes am 6. November 1982 zuständig. Seit 1978 hatte Niederhuber als Roadmanagerin der „AMA-Künstleragentur“ Tourneen und Festivals zahlreicher österreichischer und deutscher Künstler*innen organisiert, unter anderem für Wolfgang Ambros, Franz Morak, Wilfried, Sigi Maron, *Ideal*, Alain Stivell und Roger Chapman. Als eine der damals wenigen weiblichen Tournee-Manager*innen im Musikgeschäft war sie für alle logistischen Aufgaben der Konzerte zuständig. Durch diese Arbeit war sie in der Musiker*innen-Szene Österreichs bestens vernetzt. In ihrer Wiener Wohnung war das Planungsbüro für die Veranstaltungen von „Künstler für den Frieden“ angesiedelt. Ein Notizbuch aus dieser Zeit gibt einen Einblick in die Vorbereitungstätigkeiten und zeigt, wie durch Niederhubers Vernetzung in der Musikszene Österreichs, aber auch Deutschlands (Irmgard Schleier, Vivi Eickelberg, Fritz Rau, Plattenfirmen wie Polydor und Pläne) die verschiedenen Künstler*innen für das Konzert engagiert wurden.⁶⁰⁶ Gleichzeitig war Niederhuber auch für alle logistischen und technischen Fragen (Stadthalle, Bühne, Musikanlage), Pressearbeit und den Kartenverkauf über die verschiedenen Gruppierungen der österreichischen Friedensbewegung zuständig. Laut eigenen Angaben erfolgte die Tätigkeit unbezahlt, ihren Lebensunterhalt verdiente sie weiterhin als Roadmanagerin. Die Organisation erfolgte jedoch in Zusammenarbeit mit freiwilligen Mitarbeiter*innen, logistischer Unterstützung der KPÖ und nach dem Konzert am 6. November 1982 auch mithilfe einer bezahlten

⁶⁰⁵ Interview mit Margit Niederhuber am 24./25.04.2014 in Wien. Siehe auch die private Website von Margit Niederhuber, URL: <https://www.margit-niederhuber.com/html/kultur.html> (28.04.2023).

⁶⁰⁶ Siehe Notizbuch von Margit Niederhuber zu „Künstler für den Frieden“, in: Niederhuber.

Bürokräft.⁶⁰⁷ Auch André Heller weist darauf hin, dass die Unterstützung durch die KPÖ wichtig für die Organisation der österreichischen Friedensbewegung war.⁶⁰⁸

Auch die „Westberliner Initiative“ konnte auf professionelle Hilfe zurückgreifen. Die logistische Organisation der beiden Konzerte auf der Waldbühne im Mai 1982 und 1983 wurde von zwei Konzertveranstalter-Größen geleitet: Peter Schwenkow, Geschäftsführer der Agentur „Concert Concept“ und Pächter der Berliner Waldbühne, und Conny Konzack, Geschäftsführer der „Albatros Concert GmbH“. Dies brachte den beiden den Vorwurf ein, mit der Friedensthematik ein Geschäft machen zu wollen. Gegenüber „Zitty“ erklärte „Concert Concept“, die Waldbühne am 9. Mai 1982 ohne das übliche Honorar zur Verfügung gestellt zu haben. Conny Konzack wies darauf hin, die Initiative unentgeltlich beraten zu haben. Das Konzert sei kostendeckend kalkuliert gewesen, alle Künstler*innen seien ohne Gage aufgetreten und der Gewinn aus dem Kartenverkauf – laut Veranstalter 22.000 Karten à 15 DM – der Initiative für die „gemeinnützige Sache“ zugekommen. Laut Peter Schwenkow war keine kommerzielle Auswertung der Veranstaltung durch eine Platten-Veröffentlichung geplant – stattdessen schwärmte er von der „ersten nichtkommerziellen Friedensveranstaltung“.⁶⁰⁹ Für die Berliner Initiative „Künstler für den Frieden“ erwiesen sich die Zusammenarbeit mit den Konzert-Profis Schwenkow und Konzack und die Waldbühne als Veranstaltungsort als Erfolgsgarant. Auch in den folgenden Jahren wurden Konzerte auf der Waldbühne organisiert: am 7. und 8. Mai 1983⁶¹⁰ und erneut am 11. Mai 1985 unter dem Motto „Der neue Krieg beginnt, wenn der letzte vergessen ist.“⁶¹¹ Lediglich 1984 wichen die Veranstalter*innen in die Berliner Messehallen aus und unterstützten mit einem Kulturprogramm am 18. März eine Friedensveranstaltung von DGB und SEW.⁶¹²

Die „Westdeutsche Initiative“ konnte ebenfalls auf das Mitwirken von Musik-Profis zählen. Um den Erfolg des ersten großen Konzerts vom 11. November 1981 in Dortmund und das Zustandekommen des Künstler*innen-Ensembles zu verstehen, ist auch ein Blick hinter die Kulissen nötig. Der Konzertveranstalter Fritz Rau berichtet in seiner 1985 erschienenen Autobiografie von einem im Backstage der Westfalenhalle ablaufenden „Konkurrenzkrieg von Managern und Agenten um die

⁶⁰⁷ Interview mit Margit Niederhuber am 24./25.04.2014 in Wien.

⁶⁰⁸ Interview mit André Heller am 23.04.2014 über Skype.

⁶⁰⁹ Künstler für den Frieden, in: Zitty, 14.-27. Mai 1982.

⁶¹⁰ Programmzeitschrift Blickpunkt Frieden 7./8. Mai 1983, in: Papiertiger, Sammlung „Friedensbewegung und Antimilitarismus“.

⁶¹¹ Einladungsbrief von Irmela Bittencourt, 27.2.1985; Festivalzeitung zum 11.5.1985 mit einem Vorwort von Rainer Ott; in: Evangelische Zentralarchiv, EAZ97/1205, Künstler für den Frieden.

⁶¹² Teichert, SEW, S. 278.

besten Positionen.⁶¹³ Sowohl Udo Lindenberg als auch Harry Belafonte (mit Letta Mbulo) befanden sich im Herbst 1981 auf Tournee – organisiert vom Konzertbüro Lippmann+Rau. Den Auftritt der Künstler*innen in Dortmund vermittelte Fritz Rau.⁶¹⁴ Für die niederländische Band *Bots* erreichte Diether Dehm, Manager des Frankfurter Musikant-Labels, dass sie an prominenter erster Stelle den Kulturteil eröffnen durfte. Klaus Hoffmann, André Heller, Erika Pluhar, Franz-Josef Degenhardt wurden von Vivi Eickelberg betreut, laut der Zeitschrift „Cosmopolitan“ die damals „erfolgreichste Liedermacher-Managerin“⁶¹⁵ Deutschlands. Die Teilnahme von Künstlern wie Dieter Süverkrüp und Hannes Wader wurde vom Pläne Verlag (vermutlich Wolfgang Frickenhaus) vermittelt. Schließlich kam eine Reihe von Künstler*innen zusammen mit Irmgard Schleier aus der Hamburger Kulturszene nach Dortmund.

Dieser auf die Manager*innen zentrierte Perspektivenwechsel ist in mehrfacher Hinsicht wichtig: Er macht *erstens* deutlich, dass „Künstler für den Frieden“ und vergleichbare Initiativen der Zeit nicht allein durch die Zwangsläufigkeit eines in der Luft liegenden gesellschaftlichen Konfliktthemas oder das friedenspolitische Sendungsbewusstsein einzelner Künstler*innen entstanden sind. Entscheidend war vielmehr die Organisation und Logistik von Profis der Musikbranche. Fritz Rau, Vivi Eickelberg, Diether Dehm und andere agierten als „Bewegungsunternehmer“ – ein Begriff, der von der sozialwissenschaftlichen Bewegungsforschung bisher für die politischen Führungskräfte von Protestbewegungen verwendet wurde, aber in diesem Kontext auch auf kulturelle Veranstaltungen übertragen werden kann. Ohne die Vermittlung der Musikmanager*innen wäre „Künstler für den Frieden“ in dieser Größenordnung kaum möglich gewesen.⁶¹⁶

Zweitens ist bemerkenswert, dass diese Kooperation neu war. Fritz Rau hatte vorher nicht mit politischen Organisationen wie dem „Krefelder Appell“ zusammengearbeitet, engagierte sich aber Anfang der 1980er Jahre für politische Belange, etwa als Wahlkampf-Unterstützer für „Die Grünen“ mit dem Musikformat der „Grünen Raupe“.⁶¹⁷ Auch die Zusammenarbeit zwischen der „Hamburger

⁶¹³ Kathrin Brigl und Siegfried Schmidt-Joos, Fritz Rau. Buchhalter der Träum, Berlin 1985, S. 254–256.

⁶¹⁴ Ebd., S. 256.

⁶¹⁵ Managerin Vivi Eickelberg: Einfühlsamkeit ist ihr Geschäft, in: *Cosmopolitan* 8/1982.

⁶¹⁶ Zur Bedeutung von Bewegungsunternehmern, siehe: *Forschungsjournal Soziale Bewegungen*, Heft 2013/4, Themenschwerpunkt „Anstifter, Strippenzieher, Urgesteine. Schlüsselfiguren in sozialen Bewegungen“, URL: <https://forschungsjournal.de/hefte/2013-heft4-anstifter-strippenzieher-urgesteine-schluesselfiguren-in-sozialen-bewegungen/> (28.04.2023).

⁶¹⁷ Zu Fritz Raus politischem Engagement für „Die Grünen“, etwa mit dem Musikformat der „Grünen Raupe“, siehe: Martin Klimke und Laura Stapane, From artists for peace to the green caterpillar. Cultural activism and electoral politics in 1980s West Germany, in: Eckhart Conze, Martin Klimke und Jeremy Varon (Hg.), *Nuclear Threats, Nuclear Fear and the Cold War of the 1980s*, Cambridge 2016, S. 116–141.

Gruppe“ und der „Krefelder Initiative“ und den Konzertagenturen Lippmann+Rau und Pläne war neu. Das gemeinsame Thema „Frieden“ schuf eine neue Interessensgemeinschaft zwischen marktorientiertem Musik-Business, Künstler*innen und der Protestkultur der Friedensbewegung. Im internationalen Vergleich war diese Zusammenarbeit von Kommerz und alternativem Milieu zwar nichts Revolutionäres, im speziellen Kontext der westdeutschen Friedensbewegung war es aber doch ein Novum.

Drittens ist es wichtig festzuhalten, dass alle Beteiligten von der Mitgliedschaft in der Friedens-Community profitierten. Dem „Krefelder Appell“ und Pläne nützte die Kooperation mit Musikmarktgrößen wie Rau und Lindenberg im gleichen Maße wie Marktneuling Diether Dehm, der bei „Künstler für den Frieden“ die ideale Plattform fand, um sein nur ein Jahr zuvor gegründetes Plattenlabel Musikant zu vermarkten. Die Gegensätze hätten nicht größer sein können: „Pläne“ war als DKP-nahe Plattenfirma in der linken Szene eine etablierte Größe, aber zugleich einer klar definierten kulturellen Marktnische verhaftet. Im Geschäftsjahr 1980 hatte Pläne weniger als 1 Prozent Marktanteil in der Bundesrepublik.⁶¹⁸ Musikant war der Newcomer des Jahres 1980 und erschien als eigenständiges Label im Vertrieb von EMI Electrola – einem Branchenriesen, der 1980 einen Marktanteil von 20 Prozent bei Single- und von knapp 15 Prozent bei LP-Verkäufen erwirtschaftet hatte.⁶¹⁹ Was laut Fritz Rau hinter den Kulissen für Reibereien um die besten Plätze sorgte, funktionierte auf der Bühne zumindest augenscheinlich sehr gut: eine breite Allianz von Künstler*innen einer älteren und jüngeren Generation, Pop-Business und linker Liedermacherkultur, Charts und Hochkultur, vereint im Thema „Frieden“.

Viertens ist festzuhalten, dass dieser Musikmarkt für den Frieden in Veranstaltungen wie „Künstler für den Frieden“ seine Zielgruppe fand. Die meisten der teilnehmenden Künstler*innen hatten 1980/81 Platten mit Liedern zur Friedensthematik veröffentlicht und auf Tourneen vorgestellt. Im Oktober 1981 veröffentlichte Udo Lindenberg zusammen mit Pascal Kravetz die Single „Wozu sind Kriege da“; Bots veröffentlichte mit *Entrüstung* ihr zweites deutschsprachiges Protestmusik-Album (nach *Aufstehn* von 1980); mehrere der etablierten Liedermacher*innen publizierten LPs mit Liedern zur Friedensthematik. Das Konzert in Dortmund bildete den vorläufigen Höhepunkt dieser Marktentwicklung.⁶²⁰

Allerdings greift das Argument der Kommerzialisierung zu kurz. Am Beispiel des Bochumer Open-Air-Festivals am 11. September 1982 lässt sich nachvollziehen, dass die Friedensfestivals auch von dem

⁶¹⁸ Kurzmeldung zu Pläne, in: Musikmarkt 7 (1. April), 1981, S. 26.

⁶¹⁹ Single- und LP-Jahresauswertung 1980, in: Musikmarkt 24 (15. Dezember), 1980, S. 12 bzw. 20.

⁶²⁰ Rolf Düdder, „Give peace a chance“ – die Friedensbewegung und ihre Lieder, in: Musikmarkt 24 (15. Dezember), 1981, S. 40.

Expertenwissen der Kulturindustrie profitierten. Vivi Eickelberg und Fritz Rau war maßgeblich daran beteiligt, über das internationale Netzwerk ihrer Agenturen die Wunschkandidaten der Friedensbewegung anzusprechen. Insbesondere die Konzertagentur „Lippman und Rau“ agierte als transatlantischer Mittler. Seine eigene Rolle und persönliche Motivation, sich in der Friedensbewegung einzubringen, reflektierte Rau in einem Interview mit der „Deutschen Volkszeitung“ als „Roadie“ und nicht als Konzertunternehmer. Rau zeigte sich fasziniert vom Ablauf der Dortmunder Veranstaltung und der „einzigartigen“ Atmosphäre. Gleichzeitig plädierte er für eine Professionalisierung derartiger Friedensfestivals:

Es ist einfach wichtig, daß Leute, die das Handwerkliche drauf haben, mit solchen Open-Air-Konzerten ihre Erfahrung mit einbringen. Ich möchte, daß noch mehr Konzertveranstalter mitmachen, und freue mich, daß Kollegen von mir das tun. Das ganze steht für mich unter dem Motto: Wer in den 90er Jahren noch Konzerte veranstalten möchte, der muß heute mehr tun, als Konzerte zu veranstalten.⁶²¹

Gerade der letzte Satz wurde wiederholt in Presseberichten zitiert, die darauf hinwiesen, dass Konzertveranstalter wie Rau sicher auch ein kommerzielles Eigeninteresse am Engagement für die Friedensbewegung hätten.⁶²² Dem widersprach Rau direkt im Interview:

Damit meine ich, daß ich eine Angst habe. Ich habe Angst vor dem, was sich in Amerika unglücklicherweise im Weißen Haus zusammenbraut. Ich habe Angst vor Cowboy-Darstellern, die ihre miesen Drehbücher mit der Realität verwechseln. Aber ich habe keine Angst, die mich lähmt, sondern eine Angst, die mich aggressiv macht, und wie bei Joan Baez, die ich seit über 12 Jahren in Europa vertrete und auch weitgehend berate, hat meine Aggressivität einen gewaltfreien Charakter. Konzerte wie jetzt in Bochum sind gewaltfreier Widerstand gegen die Gedankenlosigkeit von Menschen, die einfach nicht glauben wollen oder nicht wissen, wie weit die Bedrohung schon geht.⁶²³

Fritz Rau trieb als Konzertveranstalter den Wandel in der Protestkultur voran und baute auf seine Erfahrung mit Großkonzerten, wie sie seit den 1970er Jahren im Rock- und Pop-Business gang und gäbe waren. Im eben zitierten UZ-Interview führte Rau weiter aus:

Ich habe jetzt sehr viele Open-Air-Konzerte gemacht, auch z. B. mit Simon & Garfunkel mit 40 000 im Dortmunder Westfalenstadion. Ich habe mir sagen lassen, daß da auf Grund der sehr guten Tonanlage, der kostspielig gemachten Bühne usw. die Musik voll rüberkam. Man muß Stadien aussuchen, die praktisch Konzertsäle sind ohne ein Dach. Das Bochumer Stadion ist besonders schön. Es gibt viele Stadien, in die ich einfach nicht gehen werde, weil die Bedingungen nicht stimmen. Die Bedingungen müssen so stimmen, daß die Menschen die Musik voll erleben können.

⁶²¹ Der Konzertagent. Ein Gespräch mit Fritz Rau, in: Deutsche Volkszeitung, Nr. 35/26. August 1982.

⁶²² Zur Kritik an Fritz Raus Engagement siehe u. a.: Friedensfeuerwerk, in: Konkret 9/82; Rau wurde mit der Frage konfrontiert: „Sie haben gesagt: Wer in den 90er Jahren noch Konzerte veranstalten will, muss heute mehr tun als nur Konzerte zu veranstalten – Friedenskampf also als Sicherung Ihrer Geschäftsbasis?“

⁶²³ Der Konzertagent. Ein Gespräch mit Fritz Rau, in: Deutsche Volkszeitung, Nr. 35/26. August 1982.

Rau stellt das ästhetische Erlebnis des Festivals in den Vordergrund und betont die Bedeutung von Expertenwissen für Musikevents, um den gewünschten emotionalen und sinnlichen Effekt einer Massenveranstaltung zu erreichen. Diese Erkenntnis ist bedeutend, wenn man berücksichtigt, dass die Großkundgebung im Bonner Hofgarten ein Jahr zuvor mit massiven technischen Problemen zu kämpfen hatte. Die Bühne war zu klein für die Größe der Demonstration, ohne ausreichende Überdachung (der 10.10.1981 war ein verregneter Tag) und die Lautsprecheranlage versagte wiederholt.⁶²⁴ Wer effektvolle Großveranstaltungen wolle, so Rau, der müsse mit Expert*innen zusammenarbeiten. Rau reflektierte auch die durch den Nationalsozialismus negative Konnotation von Massenveranstaltungen in der deutschen Nachkriegsgeschichte und konstatierte einen Wahrnehmungswandel, der im Rahmen der Nachrüstungsdebatte evident wurde:

*Heute – und das ist ein neues Ergebnis, das sich bei der Friedensbewegung gezeigt hat oder beim Evangelischen Kirchentag in Hamburg, wo ich aus Versehen reinrutschte und zwei Tage geblieben bin – entdecken Menschen plötzlich, daß, wenn sie als Gleichgesinnte in Massen zusammenkommen, sie einen gewissen Schutz haben. Ich glaube also, dass die 400.000, die in Bonn demonstriert haben, als Harry Belafonte dabei war, nicht das Gefühl hatten: Um Himmels willen, hier sind Massen wie im Fußballstadion, sondern fühlten: wir sind eins.*⁶²⁵

Das Erfolgskonzept für das Bochumer Festival fasste Rau abschließend als wohl kalkuliertes Zusammenwirken von professioneller Organisation, ästhetischer Erfahrung und politischer Massenmobilisierung zusammen:

*In Bochum wird beides zusammenkommen: Die Lust am Hören guter interessanter Musik und der Wunsch, gemeinsam politisch zu demonstrieren. Das ist eine sehr menschliche Situation. Das aber muß liebevoll und kostenintensiv vorbereitet werden. Pfuscher können da nicht zugelassen werden.*⁶²⁶

In der Tat stellte das Bochumer Friedensfest eine neue Dimension dar. Zum Vergleich: Das 2. Krefelder Forum in der Dortmunder Westfalenhalle hatte inklusive Künstlerprogramm ein Gesamtbudget von gut 140.000 DM zur Verfügung.⁶²⁷ Die Gesamtkosten der Bochumer

⁶²⁴ Die technischen Probleme sind auf dem Mitschnitt der Demonstration zu hören: Tondokumentation, Bon, 10.1.81, hgg. von Aktionsgemeinschaft Dienst für den Frieden (AGDF) und Aktion Sühnezeichen – Friedensdienste, 1981 (4 Audiokassetten).

⁶²⁵ Der Konzertagent. Ein Gespräch mit Fritz Rau, in: Deutsche Volkszeitung, Nr. 35/26. August 1982.

⁶²⁶ Ebd.

⁶²⁷ Eine Karte kostete 10 DM, laut offiziellen Angaben der Veranstalter*innen kamen 15.000 Menschen. Die Kosten für „Künstler für den Frieden“ allein waren mit Gesamtkosten von 71.217 DM veranschlagt, wobei 25.000 DM an Mietkosten für die Westfalenhalle und 46.217 DM für die Bühnentechnik der „Pläne-Konzertagentur“ und Personal anfielen. Eine Abrechnung nach der Veranstaltung nennt Ausgaben in Höhe von 140.929,18 DM gegenüber Einnahmen von 142.737,55 DM, was einem kleinen Überschuss von 1.808,37 DM entspricht, siehe: Gewinnaufstellung 2. Krefelder Forum, 21.11.1981 (undatiert), in: BArch N 1434/324. Zum Budget siehe auch: Finanzzwischenbericht 11.11.1981, in: BArch N 1434/320, Band 3 1981.

Veranstaltung beliefen sich auf knapp über eine Million DM.⁶²⁸ Allein die Hauptbühne im Stadion, aufgebaut von der Konzertagentur „Lippman+Rau“ schlug mit 112.618,23 DM zu Buche. Die kleineren Bühnen außerhalb des Ruhrstadions kosteten weniger (z. B. „Zacharias“ 23.900,29 DM; „Revue“ 25.985,49 DM; „Pläne“ 78.559 DM). „Lippman+Rau“ steuerte nicht nur die Logistik für die Bühnentechnik bei, sondern vermittelte auch die Haftpflichtversicherung für die gesamte Veranstaltung.⁶²⁹ Rein technisch-logistisch betrachtet, konnte das Bochumer Festival mit Rockveranstaltungen der Zeit mithalten und markierte einen Meilenstein in der politischen Kommunikation der Friedensbewegung durch Kultur.

5.3 Auf der Bühne: Konzepte und ästhetische Praktiken

Die großen Veranstaltungen mit dem Slogan „Künstler für den Frieden“ lassen sich grundsätzlich anhand zweier Typen von Konzerten klassifizieren: kürzere Revueprogramme von einigen Stunden, die in einer Halle stattfanden, und längere Open-Air-Festivals von 1–2 Tagen Dauer, die in großen Sportstadien oder Freiluftbühnen veranstaltet wurden. Während die Hallen-Revuen (Dortmund November 1981, Wien November 1982, Göteborg Juli 1983) eher am Anfang der Künstler*innen-Bewegung standen, stellten die großen Festivals unter freiem Himmel (Westberlin Mai 1982 und 1983, Bochum September 1982, Hamburg September 1983) eine Weiterentwicklung und Vergrößerung dar, die auf den Revuen der Frühphase aufbauten. In jedem Fall hatten die Konzerte „Künstler für den Frieden“ 1982/83, gemessen an der Zahl der Besucher*innen, ihre Höhepunkte (siehe auch die Übersicht in Kapitel 5.1). In diesem Kapitel werden die programmatische Entwicklung und das ästhetische Framing als „Lebensfeste“ und „Volksfeste“ analysiert.

5.3.1 Revue-Konzerte 1981–83

Das Konzert am 21. November 1982 in Dortmund bezog sich in seiner Konzeption auf die Vorarbeiten der künstlerischen Leiter*innen Irmgard Schleiers und Peter Homanns in Hamburg.

⁶²⁸ Laut Unterlagen der „Krefelder Initiative“ setzte sich das verfügbare Budget aus folgenden Posten zusammen: 46.377 verkaufte Eintrittskarten inkl. Button a 15 DM: 695.655 DM; Vorverkauf von 42055 Buttons a 5 DM: 210.290 DM; Spenden: 25.474,40 DM; Kostenbeiträge für Werbematerial: 21.414,32 DM; Einnahmen Infostände: 21.554 DM; Erlös Schallplatte Dortmund: 47.936,19 DM; SUMME: 1.022.323,91 DM; zu den größten Kostenpunkten zählten: Stadion und Sportplätze inkl. Versicherung: 122.757,50 DM; Bühnen (Stadion und 5 andere): 250.947,19 DM; Reisekosten, Ausfallhonorare/Mieten, Musikinstrumente: 168.273,27 DM; Übernachtungen: 74.186,04 DM; Werbematerialien: 123.016,24 DM; siehe: Abrechnung/Budget Festival Bochum, in: BArch N 1434 / 324.

⁶²⁹ Mietvertrag zwischen den Veranstaltern und der Sport und Bäderamt der Stadtverwaltung Bochum vom 6.7.82; Schreiben der Stadt Bochum vom 27.9.82 (Protokoll über Schadenabwicklung im Stadion), in: BArch N 1434 / 279.

Getreu der Form der politischen Revue wechselten sich Genres und Textgattungen ab.⁶³⁰ Die knappe Hälfte der Programmpunkte bestand aus Wortbeiträgen, unter anderem Gedichte von Wolfgang Borchert, Ingeborg Bachmann, Bertolt Brecht und Erich Kästner, vorgetragen von bekannten Schauspieler*innen wie Anne Bennent, Heinz Schubert, Rolf Becker, Erika Pluhar und Curt Bois. Ferner gab es satirische Einwürfe des Kabarettisten und Helmut-Kohl-Stimmenimitators Helmut Ruge, zusammen mit David Bennent (bekannt geworden durch die Rolle des Oskar Matzerath in Volker Schlöndorffs Verfilmung des Romans „Die Blechtrommel“). Die Musikbeiträge lassen sich grob in vier Genres einteilen: Rock und Pop (Udo Lindenberg, *Bots*, Harry Belafonte und Letta Mbulo), Liedermacher*innen (Klaus Hoffmann, Dieter Süverkrüp, Fasia Jansen, Hannes Wader, Franz Josef Degenhardt), traditionelle jiddische und osteuropäische Volkslieder und Folklore, vorgetragen von Esther Bejarano, Donata Höffer, Eva Mattes und Angela Winkler sowie einem von Irmgard Schleier dirigierten Gemeinschaftschor (Beimler-Chor, Eisler-Chor, Hamburger Sängerkreis, Ernst-Busch-Chor, Duisburger Fabrikchor, Oldenburger Bundschuh und Chor Marburger Gewerkschafter). André Heller und Dietmar Schönherr brachten Grußbotschaften aus Österreich bzw. der Schweiz und gaben kurze Erklärungen ab. Stilistisch und ästhetisch hatte das Programmspektrum einen heterogenen Charakter. In einer Presseerklärung vom 4. November 1981 hieß es:

Es wird ein vielseitiges Programm für eine zukünftige Welt ohne Krieg: Alle Genres der Kultur, von Rock bis Klassik, werden sich in einem zweieinhalbstündigen Programm für den Frieden erklären. [...] Alle Künstler treten ohne Honorar auf. Kein Rubel, kein Dollar und keine Deutschmark bringt sie auf die Bühne, sondern allein das Engagement für den Frieden und die Unterstützung des Krefelder Appells.⁶³¹

In der Tat ging das auf der Bühne stehende Ensemble in seiner Breite über vorangegangene Friedensveranstaltungen hinaus. Es vereinte Künstler*innen, die sich wie die Liedermacher*innen Dieter Süverkrüp, Fasia Jansen, Hannes Wader, Franz Josef Degenhardt schon seit den 1960er Jahren für die Friedensbewegung engagiert hatten, mit einer neuen Generation von Pop- und Rockmusikern wie Udo Lindenberg und den *Bots*, die ein jüngeres Publikum ansprachen.

Das Programm war in zwei Teile mit je einem dramaturgischen Höhepunkt gegliedert. Der Auftritt von Harry Belafonte und Letta Mbulo bildete mit dem gemeinsam gesungenen „We shall overcome“ das Highlight des ersten Blocks. Der zweite Teil wurde durch die von Dietmar Schönherr verlesene Abschlusserklärung der Künstler*innen und das gemeinsame Singen von Pete Seegers Hymne „Sag

⁶³⁰ Die Beiträge sind in der Beilage zur LP *Künstler für den Frieden. Abschlußveranstaltung des 2. Forums der Krefelder Initiative am 21. November 1981 in der Dortmunder Westfalenhalle* (BRD 1981) abgedruckt.

⁶³¹ Presseerklärung von Irmgard Schleier über kulturelle Abschlußveranstaltung des 2. Krefelder Forums, 04.11.1981, in: AGG, Petra Kelly, Akte Nr. 316.

mir, wo die Blumen sind“ abgeschlossen.⁶³² Die Aussage war eindeutig. Bei aller – in der Tendenz augenfällig einseitigen – USA-Kritik solidarisierten sich die Teilnehmer*innen mit dem Reagan-kritischen Teil der USA und beriefen sich auf die Liedtradition der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung. So signalisierten sie die transatlantische Verbundenheit mit dem „anderen Amerika“, wie es sich seit den 1960er Jahren etabliert hatte.⁶³³ Neu war diese Strategie nicht, vielmehr zelebrierten „Künstler für den Frieden“ ein erprobtes Ritual.

Der musikalische Schulterschluss im Dienst der Friedensbewegung hatte jedoch auch Grenzen. Er war Teil des Konzeptes, dass alle Künstler*innen zu Ende der Veranstaltungen erneut auf die Bühne kamen, um gemeinsam ein abschließendes Lied zu singen. Dies gilt sowohl für die Konzerte unter dem Slogan „Künstler für das Frieden“ wie auch für die Großdemos der Friedensbewegung in Bonn. Eine Analyse der Video-Dokumentationen des Hessischen Rundfunks von Dortmund offenbart, dass der Schein dieser breiten Künstler*innen-Union zumindest in Teilen trügt.⁶³⁴ Der Film erfasst das Abschlusslied mit längeren Kamerafahrten von links nach rechts und Panoramaaufnahmen, die die gesamte Breite der Bühne erfassen. Dort zu sehen: die teilnehmenden Künstler*innen, wie sie im Chor und Arm in Arm vereint „Sag mir wo die Blumen sind“ anstimmen. Beim Ausklang der Lieder bekommen alle Teilnehmer*innen rote Nelken – ein tradiertes Symbol der Arbeiterbewegung – überreicht. Beim genaueren Hinsehen wird deutlich, dass nicht alle Künstler*innen konsequent und solidarisch an diesem Ritual teilnahmen. Sowohl Udo Lindenberg als auch Hans Sanders, der Sänger der *Bots*, sind beim Finale in Dortmund nirgendwo zu sehen. Sie kamen anscheinend lediglich für ihre eigenen Kurz-Auftritte auf die Bühne.

Die Gründe dafür sind im Detail nicht rekonstruierbar, zwei Erklärungsversuche liegen jedoch nahe: *Erstens* mag die Abwesenheit mit dem eng getakteten Tour-Alltag zu tun gehabt haben. Im Herbst

⁶³² Programmheft 2. Forum der Krefelder Initiative am 21.11.1981 in der Westfalenhalle Dortmund, S. 51f.; in: AGG, Petra Kelly, Akte Nr. 316; siehe auch: Veranstaltungszeitung 2. Krefelder Forum, 21. November 1981, Dortmund Westfalenhalle, in: Archiv des Hamburger Institutes für Sozialforschung (HIS Archiv), Bestand Helmut Bausch, Ordner Frieden Kulturpolitik BRD 1980–82.

⁶³³ Martin Klimke, *The Other Alliance. Student Protest in West Germany & The United States in the Global Sixties*, Princeton 2010, S. 1-9.

⁶³⁴ Siehe den Ausschnitt ab Minute 33:00 in: *Wir wollen Frieden*, Dokumentation über das „Künstler für den Frieden“-Konzert am 21. November 1981 in der Westfalenhalle Dortmund, Red. Wolfgang Vogel und Peter Milger, Hessischer Rundfunk 1982; der Hessische Rundfunk zeichnete das Konzert auf und sendete eine Auswahl der Show in einer 45-minütigen Dokumentation. Für die Senderechte hatte die Presseabteilung des Pläne Verlags ein Honorar in Höhe von 15.000 DM ausgehandelt, das der „Hessische Rundfunk“ im April 1982 der Krefelder Initiative auszahlte, siehe: Brief von Juliane Stürmann (Pläne Verlag) an Josef Weber vom 27.4.1981, in: BArch N 1434/324. Ein ähnliches Argument kann für das Abschlusslied des Hamburger Festivals im September 1983 gemacht werden, siehe den Ausschnitt ab 01:29:10, in: *Sag Nein! Künstler für den Frieden*. Dokumentation über das Festival am 3./4 September 1983 in Hamburg, Reg. Stefan Aust, BRD 1983.

1981 waren Udo Lindenberg und sein Panikorchester auf Tournee durch Deutschland, um sein neues Album *Udopia* vorzustellen. Allein im Monat Oktober standen sie 24-mal auf der Bühne.⁶³⁵ Fritz Rau legt in seinen Erinnerungen des Abends nahe, dass ein Popstar wie Udo Lindenberg für mehr als eine kurze Stippvisite bei allem politischen Sendungsbewusstsein keine Zeit hatte.⁶³⁶ *Zweitens* erscheint es plausibel, dass die Gründe für das Fernbleiben auch ästhetischer Natur waren. Sowohl Lindenberg als auch Sanders waren Vertreter einer jüngeren Rock-Generation, die am gemeinsamen Singen älterer Protestlieder augenscheinlich nicht teilnahmen. Dies kann als Indiz für den Wandel in der Protestkultur der 1980er Jahre gesehen werden, der auch auf den Bühnen von „Künstler für den Frieden“ sichtbar wurde. Traditionelle Lieder und ihre Repräsentant*innen hatten weiterhin Bestand, aber nicht mehr alle Künstler*innen stimmten solidarisch in diesen Chor mit ein.

Das ein Jahr später stattfindende Konzert der österreichischen Initiative hatte in seiner Ausstrahlung und Symbolwirkung eine ähnliche Bedeutung wie das Dortmunder Konzert. Vom Revue-Konzept her ähnlich, jedoch deutlich länger (ca. 8 Stunden), versammelte das Line-up am 6. November 1982 in der Wiener Stadthalle ein breites Spektrum von 200 Künstler*innen aus unterschiedlichen Genres und Musikrichtungen auf der Bühne: Dietmar Schönherr, Marie-Therese Kerschbaumer, Erika Pluhar und weitere Schauspieler aus dem Burgtheater-Ensemble trugen Brecht- und Neruda-Gedichte vor, Austro-Pop-Stars wie Wolfgang Ambros, Ludwig Hirsch und Sigi Maron sangen ihre eigenen Lieder, aus Deutschland waren Esther Bejarano und Konstantin Wecker angereist, ein Gemeinschaftschor stimmte das „Solidaritätslied“ von Eisler/Brecht und Pete Seegers „Sag mir wo die Blumen sind“ an. Internationale Stargäste waren die russische Volksmusik-Sängerin Jeanne Bichevskaja, Letta Mbulu aus Südafrika und Harry Belafonte aus den USA. Zum Schluss sangen alle Beteiligten Harry Belafontes für die Friedensbewegung geschriebene Hymne zum Mitsingen „Peace on Earth“.⁶³⁷ Laut Veranstalter*innen kamen 10.000 Zuschauer*innen. Wie auch im Fall des Dortmunder Konzertes wurde eine Auswahl der Beiträge 1983 auf einem Livealbum (Doppel-LP) veröffentlicht. Der Reinerlös sollte dem Verein zufließen, um zukünftige Veranstaltungen zu finanzieren. Das Platten-Cover wie auch das Poster zur Veranstaltung wurden vom Maler Friedensreich Hundertwasser kreiert. Es handelt sich um einen Ausschnitt des Bildes „Die Straße zum Sozialismus“.⁶³⁸

Das in Dortmund 1981 und Wien 1982 erprobte Revue-Konzept wurde 1983 auch von den schwedischen Friedenskünstler*innen aufgegriffen. Dies verdeutlicht die europäischen Verflech-

⁶³⁵ Udopia-Tourneedaten, Beilage der Konzertagentur Lippmann+Rau zur LP *Udopia* (Teldec - Telefunken 1981), in: Klaus Kuhnke Archiv für Populäre Musik, Bremen.

⁶³⁶ Kathrin Brigl und Siegfried Schmidt-Joos, Fritz Rau – Buchhalter der Träume, Berlin 1985, S. 255.

⁶³⁷ Zum Lied „Peace on Earth“ siehe die Einleitung in Kapitel 6.

⁶³⁸ Künstler für den Frieden. 6. November 1982, 15 Uhr, Wien Stadthalle. Doppel-LP, produziert vom Verein „Künstler für den Frieden“, Wien 1983.

tungen und ästhetischen Transfers innerhalb der „Künstler für den Frieden“-Bewegung. Das Konzert von „Artister för fred“ am 31. Juli in der Göteborger Scandinavium-Halle und die Zweitaufführung am 22. Oktober in der Königlichen Oper in Stockholm präsentierten hauptsächlich schwedische und andere skandinavische Künstler*innen.⁶³⁹ Das Programm der Revue bestand aus einer Mischung von szenischen Lesungen, Gedichtrezitationen, traditionellen Volksliedern und Schlagern auf Schwedisch sowie aus klassischen Musikeinlagen. Neben einem Symphonieorchester mit Musiker*innen verschiedener schwedischer Orchester trat auch ein Gemeinschaftschor aller Künstler*innen auf. Ein Mitschnitt der Veranstaltung wurde auf Musik-Kassette und LP veröffentlicht. Der Verkaufserlös ging an den Verein „Artister för fred“.⁶⁴⁰

Des Weiteren gab „Artister för fred“ eine Dokumentation unter dem Titel „Vi vill leva!“ (dt.: „Wir wollen leben!“) in Auftrag, die Ausschnitte der Konzerte von Göteborg und Stockholm zeigte.⁶⁴¹ Der Film gibt einen Einblick in die Ästhetik und Programmatik der Veranstaltung. Aufschlussreich ist zunächst der Titel: „En Fest för Livet“ – auf Deutsch: „Ein Fest für das Leben“. Das positive Framing als „Lebensfest“ kann als bewusste Auseinandersetzung mit dem Anlass der Veranstaltung interpretiert werden: der nuklearen Bedrohung der Zeit und der Aufrüstung Ende 1983. Dem begegneten „Artister för fred“ mit einem positiven Gegenentwurf „für das Leben“. Diese Strategie eines emotionalen Kontrastprogramms und der appellativische Titel „Wir wollen leben“ der Dokumentation, die mit ähnlichen Formulierungen auch für die anderen Konzerte von „Künstler für den Frieden“ und die Bonner Großveranstaltungen belegt ist, hatte in der Emotionssprache der Friedensbewegung der 1980er transnational Konjunktur.

Ernste und frohe Momente wechselten sich in der Revue ab. Das Programm vereinte rüstungskritische Prosatexte (Bibi Anderssons mit „170.000 per sekund“) und Aufrufe zum Protest und Widerstand (etwa einer zusammen mit dem Publikum angestimmten Proklamation „Säg nej“ – dt. „Sag nein“) mit humoristischen und fröhlichen Beiträgen („Jag vill tacka livet“ – „dt. „Ich will dem Leben danken“ mit Arja Saijonmaa oder „Nu är det gott att leva“ – dt. „Es ist gut am Leben zu sein“ mit Lill Lindfors). Die meisten Künstler*innen trugen weiße Kleidung und unterstrichen so farblich-symbolisch ihre Friedensmission. In seiner Gesamtheit betonte das Programm die Bedrohung der menschlichen Existenz und leitete daraus eine moralische Verantwortung zur Bewahrung des Lebens durch globale Abrüstung ab. Abschließend sang das Künstler*innen-Ensemble zusammen mit einem Kinderchor und dem Publikum den gemeinschaftlichen Appell nach „Fred på jorden“ – dt. „Friede

⁶³⁹ Die Liste der in Göteborg aufgetretenen Künstler*innen nennt: Kim Anderzon, Arja Saijonmaa, Ellen Marit Gaup Dunfjell, Sven Wollter, Kjerstin Dellert, Bibi Andersson, Lill Lindfors, Magnus Härenstam, Margareta Hallin, Gunilla Nyroos, Krister Henriksson und Sven-Bertil Taube.

⁶⁴⁰ MC und LP „Artister för Fred – En Fest för Livet“, Mill Records AB 1983.

⁶⁴¹ Filmplakat „Vi Vill Leva!“, Public Filmslussen 1983, in: Andersson.

auf Erden“. Bei aller Sentimentalität und pathosgeladenen Atmosphäre sendete das „Fest für das Leben“ ostentativ positive und vergnügte Bilder und Töne.

Die Dokumentation enthält auch Interviews mit einigen der führenden Künstler*innen, etwa der finnischen Sängerin Arja Saijonma, die ihre Teilnahme an dem Hamburger Konzert „Künstler für den Frieden“ im September des gleichen Jahres als Inspiration für das schwedische Konzert nannte.⁶⁴² Neben Eindrücken vom Hamburger Festival auf und hinter der Bühne zeigt die Dokumentation auch ein Gespräch zwischen Harry Belafonte und Bibi Andersson, in dem sie über die neuartige Zusammenarbeit innerhalb von „PAND International“ und den Wunsch nach einem künstlerischen Dialog mit Kolleg*innen aus der Sowjetunion reflektieren. Harry Belafonte war zur Stockholmer Aufführung als internationaler Star-Gast angereist, sang zusammen mit den schwedischen Künstler*innen sein Lied „Peace on Earth“ und signalisierte so die transnationale Zusammenarbeit in „PAND International“.

5.3.2 Open-Air-Festivals 1982/83

Die Open-Air-Festivals der Jahre 1982/83 waren wesentlich größer als die vorangegangenen Revue-Konzerte. Anstelle einer einzelnen Bühne kamen oft mehrere Bühnen und zusätzliche Veranstaltungen im Umfeld, etwa „Aktionsstraßen“ und „Friedensmärkte“ zum Einsatz. Die Festivals von Bochum, Hamburg und West-Berlin stehen exemplarisch für diesen neuen Typus von Friedensveranstaltung. Gemessen an der Zahl der Bühnen und der Besucher*innen war die Veranstaltung am 11. September 1982 in Bochum das seinerzeit größte Festival der „Künstler für den Frieden“. Neben der Hauptbühne des Abendprogrammes im Ruhrstadion luden sechs weitere kleinere Bühnen außerhalb des Ruhrstadions und im Bochumer Stadtpark bereits im Lauf des Nachmittags zu thematisch fokussierten Konzerten ein.⁶⁴³ In einer Einladung zu einer Pressekonferenz am 20. August in Düsseldorf heißt es dazu.

*Auf allen sieben Bühnen werden Publikum und Künstler etwas von der Phantasie, Vielfältigkeit und Kraft der international wachsenden Friedensbewegung erleben, in der sich Kunst, Politik und neue Lebensformen miteinander verbunden haben.*⁶⁴⁴

⁶⁴² Siehe den Ausschnitt ab Minute 05:54 in: „Vi Vill Leva!“, Public Filmsslussen 1983.

⁶⁴³ Programmübersicht Bochum, in: BArch N 1434 / 294; ein detaillierter Zeitplan mit der jeweiligen Bühnenbesetzung ist überliefert in: AGG, Petra Kelly, Akte 1018. Bei den sechs kleineren Bühnen handelte es sich um: Jugendbühne „No Frieden – No future“; Internationale Bühne; Kinderbühne; Alltagsbühne, „Der Frieden fängt beim Frühstück an“; Mitmachbühne „Es tut sich was, wenn jeder was tut!“; Klassikbühne, „Klassik im Stadtpark“.

⁶⁴⁴ Einladung zur Pressekonferenz am 25. August 1982 in Düsseldorf (Pressezentrum des Landtags), datiert auf den 20. August 1982, im Namen der „Initiative Künstler für den Frieden, c/o Irmgard Schleier“, in: BArch N 1434 / 289.

Ab 18 Uhr sollte sich auf der Stadionbühne eine Auswahl der kleineren Bühnen zum abschließenden Abendprogramm versammeln.⁶⁴⁵ Insgesamt war das Spektrum der teilnehmenden Künstler*innen (über hundert Individuen, Gruppen, Chöre) noch breiter als beim Dortmunder Konzert gewesen. Die Einteilung in Genres ist mit Verallgemeinerungen verbunden und muss daher kritisch betrachtet werden. Trotz aller Vereinfachung ergibt sich ein Bild, das in der Tat ein weites Spektrum an vertretenen Genres belegt. Liedermacher*innen bildeten das zahlenmäßig dominante Genre, während Rock-Musik noch relativ neu im Kontext der Friedensbewegung war. Schauspieler*innen traten als Rezitatoren von Gedichten und Prosatexten auf. Beachtenswert ist auch die internationale Repräsentation mit Künstler*innen aus Griechenland, Italien, Österreich, Frankreich, den Niederlanden, USA, Chile und Südafrika. Diese neue, breite Koalition stand im Fokus der Kommunikation seitens der Veranstalter*innen. Irmgard Schleier stellte in einem Interview vom Juli 1982 einen Kontrast zu vorangegangenen Friedensveranstaltungen her:

Von den großen Friedensdemonstrationen wie in Bonn, wo die Kultur als Rahmenprogramm einen andere Rolle spielte, das von vielen Zufälligkeiten bestimmt war und die Bühnennähe von vielen gar nicht erst erreicht werden konnte, wird sich das Fest in Bochum in der ganzen Konzeption unterscheiden: Es geht nicht alleine um die Bestätigung der Anwesenden in ihrem friedlichen Lebensgefühl, sondern auch darum, die Menschen offen zu machen für vielfältige künstlerische Ausdrucksformen, von denen sie vielleicht bisher ausgeschlossen waren. Die künstlerischen Genres, Unterhaltung und Klassik, Rockmusik oder Liedermacher, Theater oder Kabarett sind ja aus marktstrategischen Gründen auf Zielgruppen orientiert, die Friedensbewegung braucht aber alle Formen künstlerischen Ausdrucks, um alle zu erreichen. Deshalb werden die Programme auf den Bühnen nach Themen geordnet sein, und wir werden sehen und hören, was hat der Schauspieler vom Staatstheater dazu zu sagen, was fällt dem Rock- oder Jazzmusiker zum Frieden ein. Was singt ein Chor zum Thema und was ein Opersänger? In einem Schlussbild im Stadium werden sich die Künstler aller Genres vereinen und etwas gemeinsam machen, was es bisher nicht gab. Schauspieler, Unterhaltungskünstler, Rocksänger, Jazzer und Chöre, Komiker und Opersänger – wie es wird und wirkt, das wird für uns alle eine große Überraschung am 11. September in Bochum.⁶⁴⁶

Eine Analyse der vor dem 11. September erschienenen Presseberichte zeigt, dass das bestimmende Thema der Berichterstattung das Spektrum der vertretenen Künstler zwischen politischen/kritischen

⁶⁴⁵ Bots, Rock n Roll Allstars (Udo Lindenberg, Ulla Meinecke, Ingeborg Thomsen, Achim Reichel, Klaus Lage, Joseph Beuys u. a.); Katja Ebstein, Gitte, Erika Pluhar; Solisten der Deutschen Oper Berlin, Großes Friedensorchester, Dirigent Harke de Roos; Fabrizio de André, Hermann van Veen, Konstantin Wecker, Hannes Wader, Hanns Dieter Hüsch, Franz Josef Degenhardt, Dieter Süverkrüp, Fasia, Klaus Hoffmann; Hamburger Friedenschor, Irmgard Schleier, Esther Bejarano, André Heller, Helmut Ruge, Eva Mattes, Dietmar Schönherr; Inti Illimani, Türkischer Arbeiterchor mit Tahsin Incirci, Mikis Theodorakis, Maria Farantouri, Miriam Makeba und Band, Harry Belafonte, Letta Mbulu, aus: Programmübersicht Bochum, in: BArch N 1434 / 294; ein detaillierter Zeitplan mit den jeweiligen Bühnenbesetzung ist überliefert in: AGG, Petra Kelly, Akte 1018. Die Liste der Künstler*innen ist ein Plan von vor dem 11. September, es mag am Tag selbst Abweichungen gegeben haben.

⁶⁴⁶ Wie das Bochumer Friedensfest der Künstler entsteht. DVZ-Gespräch mit Irmgard Schleier, in: DVZ Nr. 27, 1.8.1982.

Liedermacher*innen/Schauspieler*innen und Unterhaltungskünstler*innen war.⁶⁴⁷ Die einhellige Meinung bestand darin, dass diese Bandbreite der Friedensbewegung einen neuen Schub bewirken und Zugang zu neuen Bevölkerungsschichten erschließen würde. Besondere Aufmerksamkeit bekamen diejenigen Künstler*innen, deren Teilnahme als Novum empfunden wurde. Die Zeitschrift „Die Neue“ veröffentlichte etwa eine Reihe von Interviews mit Bill Ramsey, Katja Ebstein, André Heller, Ulla Meinecke und Udo Lindenberg, um sie nach ihren Motiven zu befragen.⁶⁴⁸ Mit Ausnahme von Ramsey verwarfen alle des Vorwurfs, sich erst seit Kurzem politisch zu engagieren. Ebstein verwies etwa auf ihr Engagement für die SPD in den 1970er Jahren, Heller präsentiert sich als einer der Mitinitiatoren der österreichischen Friedensbewegung, Ulla Meinecke verwies auf ihre Vergangenheit als Frankfurter Hausbesetzerin, Udo Lindenberg beschrieb sich als Unterstützer der ersten Stunde und forderte „Schluss mit der Sektiererei“, kritisierte aber im gleichen Atemzug die „Neue Deutsche Welle“ als a-politisch. Lediglich Bill Ramsey verteidigte seine ansonsten unpolitische Haltung mit dem Verweis, dass ein Engagement für die Friedensbewegung keine parteiübergreifende, sondern eine moralische Frage sei. In der Tendenz schwankte die Berichterstattung zwischen Staunen für die Größe des Open-Air-Programms und Ironisierung des Engagements: „Können Schlager Raketen schlagen?“ titelte etwa der Stern.⁶⁴⁹

Das Hamburger Festival ein Jahr später setzte im Vergleich zur Bochumer Veranstaltung andere Schwerpunkte. In einer Einladung zur Pressekonferenz am 14. Juli 1983 hieß es:

Am 3. und 4. September 1983, 44 Jahre nach dem Einfall deutscher Truppen in Polen am 1. September 1939, fünfzig Jahre nach der Machtübergabe an die deutschen Faschisten und wenige Monate vor der geplanten Raketenstationierung findet im Hamburger St. Pauli-Stadion die Großveranstaltung „Künstler für den Frieden“ statt, deren Schirmherrschaft Kultursenatorin Helga Schuchardt übernommen hat.⁶⁵⁰

Angesichts der nicht mehr nur theoretisch diskutierten, sondern konkret geplanten Raketenstationierung im Dezember 1983 (nach einer Bundestagsdebatte im November) werden explizit die NS-Vergangenheit und die deutsche Verantwortung für den Ausbruch des Zweiten Weltkriegs als moralische Beweggründe der Proteste der Friedensbewegung aufgeführt. Das abschließende Programm der zweitägigen Veranstaltung versammelte viele Bekannte des Dortmunder und Bochumer Ensembles wieder auf einer Bühne. Gleichzeitig setzte das Programm neue lokale und internationale Akzente. Aus dem Hamburger Kontext waren einige lokale

⁶⁴⁷ Die Initiative veröffentlichte im Nachgang einen Pressespiegel, der 30 Vorberichten (14.7–11.9.) und 41 Nachberichten (12.9.–16.9.) umfasst, in: BArch N 1434 / 301.

⁶⁴⁸ Friedensbewegung: Hochsaison im Herbst, in: Die Neue, 3.9.1982.

⁶⁴⁹ Können Schlager Raketen schlagen?, in: Der Stern, 9.9.1982.

⁶⁵⁰ Einladung zur Pressekonferenz am 14.07.1983 im lit-Literaturzentrum, Hamburg: in: HIS Archiv, Hamburger Forum, Mappe Herbst 1983.

Künstler*innen und Ensembles vertreten, darunter Evelyn Hamann, Peter Rühmkorf, Christoph Bantzer, Ida Ehren, Esther Bejarano, Eva Mattes (auch als Moderatorin) und Schauspieler des Thalia Theaters sowie des Hamburger Schauspielhauses. Die Vernetzung durch „PAND“ verhalf der Veranstaltung zu mehr internationalen Unterstützer*innen, darunter Maxime Le Forestier (Frankreich), Bibi Andersson (Schweden), André Heller (Österreich), Arja Saijonmaa (Finnland), Maria Farantouri und Mikis Theodorakis (beide Griechenland), Robyn Archer (Australien), Raoul Dugney (Kanada), Sergio Ortega (Chile), Carlos Meija Godoy (Nicaragua), Illapu (Chile), Floyd Westerman, Harry Belafonte und Joan Baez (alle USA). Neu auf der Bühne war – auf Vermittlung von Fritz Rau – auch die Rocksängerin Gianna Nannini aus Italien.⁶⁵¹

Das Konzert erfüllte auch die Ambitionen von „PAND“, eine Zusammenarbeit über die Blocktrennung hinweg zu ermöglichen. Laut Programm sollten die russische Musikerin Jeanne Bitschewskaja, Tänzer des Bolschoi-Balletts und der polnische Rockmusiker Niemen auftreten. Auch aus der DDR nahmen erstmals Künstler*innen teil. Dafür waren die Hamburger Veranstalter*innen im Sommer 1983 mit dem DDR-Friedensrat in Austausch gegangen und auch nach Ost-Berlin gereist, um sich mit Werner Rümpel, dem Generalsekretär des DDR-Friedensrates, zu treffen. Laut den in den Akten des Friedensrates überlieferten Protokollen wurde ursprünglich die Teilnahme des Schauspielers Erwin Geschonneck und des Opersängers Peter Schreier angefragt.⁶⁵² Sowohl Geschonneck als auch Schreier waren prominente DDR-Künstler, die immer wieder auch im Ausland aufgetreten waren. Dem Wunsch wurde jedoch seitens des Friedensrates nicht entsprochen. Stattdessen wurden zwei andere DDR-Repräsentant*innen entsandt: die Schauspielerin Gisela May und der Schriftsteller Hans-Peter Minetti.⁶⁵³

Während das Bochumer Festival 1982 vor allem als breite und genreübergreifende Allianz von Künstler*innen beworben und wahrgenommen worden war, hob das Hamburger Festival tendenziell die internationale Vernetzung und die parteipolitische Unabhängigkeit der Initiative hervor. In einem DVZ-Interview wurde Irmgard Schleier gefragt, ob die teilnehmenden Künstler*innen aus Ost und West eine einheitliche Meinung zum rechten Weg zu Frieden und Abrüstung hätten. Schleier erwiderte:

Neben der Vielfalt der künstlerischen Mittel wird es auch eine Vielfalt der Meinungen geben, die in den Auftritten deutlich werden wird. Der Sänger Carlos Meijia Godoy aus Nicaragua

⁶⁵¹ Siehe detailliertes Bühnenprogramm des 3. und 4. Septembers, in: HIS Archiv, Hamburger Forum, Künstler für den Frieden Konzert 3.9.1983. Die Liste der Künstler*innen ist ein Plan von vor dem 3./4. September, es mag am Tag selbst Abweichungen gegeben haben.

⁶⁵² Telex-Fernschreiben an Werner Rümpel (Friedensrat der DDR) vom 26.6.1983, in: Barch, DZ 9/2919.

⁶⁵³ Protokoll Sitzung des DDR-Friedensrates, Nr. 88, S. 4, 5.8.1983, in: Barch, DY 30/J IV 2/3/3551.

*verkörpert eine andere Seite des Friedenskampfes als die Künstler aus den USA, der Sowjetunion und aus unserem Land. Selbstverständlich sind viele Strömungen unserer Friedensbewegung vertreten. Der Friedenskampf ist widersprüchlich, und wir müssen den Widerspruch aushalten. Wenn sich heute Künstler, die früher abseits standen, einreihen in die Schar derer, die den Krefelder Appell oder, in dieser Stadt, die Forderungen des Hamburger Forums unterschreiben, dann müssen sie auch die Möglichkeiten des Auftritts haben. Unser Fest kann allerdings nicht die Plattform dafür sein, dass Friedensbewegungen anderer Länder unter dem Zeichen des Pazifismus Vorschriften gemacht werden. Es geht um Einigkeit, wie Ida Ehren sagt. Diese Einigkeit der Künstler für den Frieden aus über zwanzig Ländern wird in Hamburg demonstriert werden.*⁶⁵⁴

Die Veranstaltung selbst fand dann unter dem unmittelbaren Eindruck des Abschusses von Korean-Air-Lines-Flug 007 durch sowjetische Abfangjäger am 1. September im internationalen Luftraum nahe der Insel Sachalin statt. Die Hamburger Kultursenatorin Helga Schuchardt griff das Ereignis in ihrer Rede am 4. September anlässlich des Senatsempfangs für „Künstler für den Frieden“ auf und wies auf das Gefahrenpotenzial der Abschreckungslogik hin. Schuchardt hob in ihrer Rede weiterhin die besondere historische Verantwortung Deutschlands für die Forderung nach Abrüstung hervor und nahm die Friedensbewegung vor Vorwürfen der Einseitigkeit und des Anti-Amerikanismus in Schutz. Das Aufgebot der Künstler*innen aus Ost und West, aus Europa und den USA verweise auf die blockübergreifende Perspektive der Friedensbewegung. „Künstler für den Frieden“ würdigte sie als Mittel der Verständigung und als einen Beitrag, die Friedensbewegung als „vertrauensbildende Maßnahme“ zu gestalten.⁶⁵⁵

Auch Harry Belafonte nahm in seiner Abschlusserklärung – vorgetragen auf Englisch, simultan übersetzt ins Deutsche von Günter Amendt – auf den Flugzeugabschuss Bezug und wies auf die Gefahr eines durch Missverständnisse oder menschliche Fehler ausgelösten nuklearen Schlagabtausches hin. Belafonte nahm sowohl die Sowjetunion als auch die USA in die Pflicht für die internationale Sicherheit und Abrüstung. An die Teilnehmer*innen des Festivals richtete er einen leidenschaftlichen Appell:

Als Hüter der Wahrheit und Opfer der Zeit sagen wir der Welt: Handelt wie wir heute in Hamburg handeln, handelt wie wir Künstler handeln und weiter handeln werden. Laßt die Menschen in der Sowjetunion und die Menschen in den Vereinigten Staaten so handeln wie die Künstler der Sowjetunion und die Künstler der Vereinigten Staaten hier heute gehandelt haben. Laßt die Welt wissen, daß die Hoffnung, die Liebe, die Solidarität die uns hier in Hamburg zusammengebracht hat, die Menschen überall in der Welt zusammenbringen kann und zusammenbringen muß. Am Grabstein unserer Zivilisation dürfen nicht die Worte stehen: zu spät. Es ist nicht zu spät. Wir haben die Wahl. Ein gemeinsames Nebeneinander ohne

⁶⁵⁴ Interview mit Irmgard Schleier, in: DVZ, 1.9.1983.

⁶⁵⁵ Rede von Helga Schuchardt anlässlich des Senatsempfangs „Künstler für den Frieden“ am 4.9.1983 im Hamburger Rathaus, in: HIS Archiv, Hamburger Forum, Künstler für den Frieden Konzert 3.9.1983.

*Gewalt oder einen gewaltsamen Untergang. Es ist jetzt an der Zeit, sich der Herausforderung zu stellen.*⁶⁵⁶

Bei allem Pathos der internationalen Solidarität und der Zelebrierung der Auftritte von Ost- und Westkünstler*innen auf einer Bühne gab die Veranstaltung aber doch auch Platz für kritische Stimmen. Wolf Biermann leistete sich auf der Bühne einen Seitenhieb auf die DDR-Führung und wies auf das Fehlen der unabhängigen DDR-Friedensbewegung auf dem Festival hin:

*Und ich will bei dieser guten Gelegenheit daran erinnern, dass, wenn Honecker und Strauß sich gegenseitig die Knie tätscheln, wir nicht vergessen wollen, wo unsere wirklichen Verbündeten sind. Das sind die, die in allen Ländern, in denen sie leben, für Abrüstung kämpfen, und für uns heißt das, dass unsere natürlichen Verbündeten in unserem Kampf die Menschen sind, die in der DDR Schwerter zu Pflugscharen umschmieden wollen und sich dort in den Streit einlassen.*⁶⁵⁷

Biermanns wohlkalkulierte Provokation auf der Bühne wurde mit zweimaligem Applaus durch das Publikum quittiert. Ein Livemitschnitt des Bühnenkommentars ist in dem von Stefan Aust als Regisseur produzierten Dokumentarfilm „Sag nein!“ überliefert, der Ende 1983 erschien. Der Film ist eine aufschlussreiche zeitgenössische Quelle, die einen Einblick in die Atmosphäre der Auftritte und des Publikums im St. Pauli Stadion, aber auch in weitere Szenen um das Stadion herum sowie anderen Protestorte, etwa Mutlangen, gibt. Der Film verdichtet die politisch aufgeladene öffentliche Stimmung des „Heißen Herbstes“ 1983. Stilistisch prägend ist die kontrastierende Montage von Ausschnitten des Festivals und anderem Filmmaterial. Der Film beginnt mit Eindrücken von der Abend-Performance des Liedes „Peace on Earth“ von Harry Belafonte, begleitet von Musiker*innen, einem Chor im Hintergrund und weiteren Künstler*innen, etwa Floyd Westerman, Hannes Wader und Irmgard Schleier. Die Kamera schwenkt mehrfach auf das Publikum und zeigt ein Lichtermeer von Wunderkerzen. Unvermittelt schneidet der Film zu Aufnahmen aus der Luftperspektive, die aber nicht das St. Pauli Stadion zeigen, sondern Bombenabwürfe und ein Flammenmeer aus der Perspektive von Militärflugzeugen. Die Quelle des Bildmaterials wird im Film selbst nicht benannt, es bleibt den Zuschauer*innen überlassen, den Sinnzusammenhang der Bilder einzuordnen (auch am Ende des Films gibt es keinen Quellenverweis für das Filmmaterial). Die naheliegende – und vermutlich intendierte – Interpretation ist, dass die Szenen die Bombardierung Hamburgs durch alliierte Flugzeuge im Zweiten Weltkrieg zeigen. Der Film positioniert sich durch diese Collage und Gegenüberstellung von Künstlerfest und Zweitem Weltkrieg zusammen mit dem titelgebenden Schlagwort „Sag nein!“ als moralisches Plädoyer für Protest und Widerstand – auch mit Mitteln von Kunst und Musik – zur Vermeidung eines dritten, atomar geführten Weltkrieges.

⁶⁵⁶ Abschlussrede von Harry Belafonte, vorgetragen am 4.9.1983 auf der Bühne des Konzertes, in: HIS Archiv, Hamburger Forum, Künstler für den Frieden Konzert 3.9.1983.

⁶⁵⁷ Sag Nein! Künstler für den Frieden. Dokumentation über das Festival am 3./4 September 1983 in Hamburg, Reg. Stefan Aust, BRD 1983, siehe Ausschnitt ab 1:26:00.

Die Dokumentation gibt verschiedene Einblicke in die Atmosphäre der Veranstaltung und die Dynamiken der Performances – sowohl auf als auch vor der Bühne im Publikumsbereich. Ruhigere und nachdenkliche Auftritte wechselten sich im Programm mit energiegeladenen und unterhaltenden ab. Der Film zeigt etwa Peter Rühmkorf, der sein Gedicht-Credo „Bleib erschütterbar, doch widersteh“ vortrug, das das Publikum in sitzender Pose rezipierte. Gisela May sang das Lied „Der Graben“ (Text: Kurt Tucholsky, Musik: Hanns Eisler), das als Auseinandersetzung mit der Erfahrung des Ersten Weltkrieges auch Perspektiven der Versöhnung und Völkerverständigung aufzeigen wollte. Zu den markantesten Momenten zählte der Auftritt der Schauspielerin Ida Ehre, die Wolfgang Borcherts Gedicht „Dann gibt es nur eins“ von 1947 vortrug und die Zuschauermenge zum Mitrufen des Refrains motivierte. „Sag nein!“ schallte es in den Hamburger Nachthimmel.⁶⁵⁸ Daneben lag ein Schwerpunkt auf internationaler Folklore, etwa die Musik der lateinamerikanischen Bürgerrechtsbewegungen und der *Nueva Canción*. Ein Chor unter der Leitung von Irmgard Schleier sang etwa das bekannte Protestlied „El pueblo unido“, dessen Text von der chilenischen Band *Quilapayún* stammte, wohingegen die Musik von Sergio Ortega Mitte der 1970er Jahre verfasst worden war. Während der Aufführung sind zahlreiche chilenische Flaggen im Stadion zu sehen und das Publikum engagierte sich durch Mitsingen und Klatschen.

Neben diesen einschlägigen Künstler*innen und traditionellen Musik- und Liedergenes der Friedensbewegung nahm aber auch eine jüngere Generation von Musiker*innen teil. Deren ästhetisches und performatives Programm belegt Austs Film am Beispiel von den *Bots*, Gianna Nannini und Udo Lindenberg. Der Film zeigt am Anfang einen Helikopterflug über den Hamburger Hafen Richtung St. Pauli Stadion. Im Hintergrund sind Audiomitschnitte der Tagesschau zu hören, die von den Protesten in Bitburg und Mutlangen und einem „Künstlerfest für den Frieden“ in Hamburg berichten. Der Helikopter überfliegt das komplett gefüllte Stadion und die Audiospur blendet über in das Lied „Aufstehn“ der niederländischen Band *Bots*. Die Kamera wechselte die Perspektive weg von der Bühne und hin zu den Besucher*innen vor der Bühne, die dort überwiegend am Boden sitzend verharren. Nach und nach folgten sie dem musikalischen Aufruf des Sängers Hans Sanders: „Alle sollen aufstehn“. Die Szenerie erinnert an den 10. Oktober 1981, als die *Bots* die Menschen im Bonner Hofgarten zum Aufstehen und Mitsingen für den Frieden animiert hatten. Auch in Hamburg begann die Menge, im Rhythmus der Musik mit zu klatschen und zu tanzen.

⁶⁵⁸ Zu Geschichte des Textes „Da gibt es nur eins“ von Wolfgang Borchert und der performativen Bedeutung des „Sag Nein!“ für die Friedensbewegung der Nachkriegszeit wie der frühen 1980er Jahre siehe auch die Analyse der Kundgebung am 10.10.1981 im Bonner Hofgarten in Kapitel 2.1.2; Sag Nein! Künstler für den Frieden, Reg. Stefan Aust, BRD 1983, siehe Ausschnitt ab 01:25:40.

Die italienische Rocksängerin Gianna Nannini, die 1983 mit Udo Lindenberg durch Deutschland tourierte, heizte dem Publikum mit ihrer energiegeladenen Bühnen-Performance und dem Lied „Occhi aperti“ ein. Das Publikum erwiderte mit ausgelassenem Tanzen, Klatschen und für Rockkonzerte üblichen Praktiken wie Schubsen und Hüpfen. Der Auftritt von Udo Lindenberg kann als einer der Höhepunkte des Nachmittagsprogramms gewertet werden. Anfang 1983 hatte Lindenberg sein Lied „Der Sonderzug nach Pankow“ veröffentlicht, in dem er Erich Honecker in Liedform seinen Wunsch darbrachte, in der DDR auftreten zu wollen, was Lindenberg bis dato verwehrt geblieben war. Knappe zwei Monate später – am 25.10.1983 – kam es zum ersten Auftritt Udo Lindenegrs in der DDR auf dem Festival „Rock für den Frieden“.⁶⁵⁹ Mit „Der Sonderzug nach Pankow“ sang Lindenberg vor dem Hamburger Heimpublikum einen seiner bis dato größten Hits, in dem es zwar nicht um Frieden und Abrüstung, aber um die grenzübergreifende Ausstrahlung und Anziehungskraft von Popkultur ging. Lindenberg nahm für seinen Auftritt die gesamte Breite der Bühne in Anspruch und rockte in seinem ihm eigenen, betont locker und schnoddrigen Stil des „Panikrockers“ (das Wort „Panik“ war unmissverständlich mit schwarzer Farbe auf seine Oberarme geschrieben). Die Kamera fing viele Momente vor der Bühne ein, die ein volles Stadion zeigen, in dem das Publikum tanzte und feierte. Auffällig sind auch viele Kinder auf den Schultern von Erwachsenen in der Menge, insgesamt erinnert die Szenerie mehr an ein ausgelassenes Sommerfest als an eine Protestveranstaltung für ein atomwaffenfreies Hamburg. Den direkten Bezug stellte Lindenberg jedoch selbst her. Nach „Der Sonderzug nach Pankow“ las Lindenberg einen Aufruf vor. Ob Lindenberg den Text selbst verfasst hat, ist unklar:

Hamburg muss atomwaffenfrei Zone werden. Hamburg ist ohne wenn und aber gegen alle neuen Raketen. Egal was in Genf passiert, ihr Politiker müsst euch nichts ausdenken, ihr müsst dem nur im Parlament zustimmen, und zwar sofort. Wenn ihr das macht, freu ich mich über euch, egal wieviel Scheiße ihr in der Vergangenheit schon so gebaut habt.

Das Publikum reagierte mit zustimmenden Rufen und lautem Klatschen. Der von Lindenberg gewählte sprachliche Duktus des Appells ist bemerkenswert. Er las den Text von einem Stück Papier ab, ohne Blickkontakt mit seinem Publikum, fast leierhaft und ohne die für seine Auftritte ansonsten typische lässige Pose. Ohne längere dramaturgische Pause für eine Validierung durch das Publikum kündigte Lindenberg im Anschluss das nächste Lied „Straßenfieber“ an und begann wieder zu singen. Der Grund für den Stil des Aufwurfs mag eine Frage der Interpretation sein. Im Kontrast zu den beiden Rockliedern, die das kurze politische Statement als Intermezzo einrahmten, kann der Aufruf fast als Persiflage verstanden werden, als übertrieben emotionslose Nachahmung der oft pathetisch

⁶⁵⁹ BStU (Hg.), Udo rockt für den Weltfrieden. Das Konzert von 1983 in den Stasi-Unterlagen, URL: <https://www.stasi-unterlagen-archiv.de/informationen-zur-stasi/publikationen/publikation/udo-rockt-fuer-den-weltfrieden/> (28.04.2023); Michael Rauhut, Schalmei und Lederjacke. Udo Lindenberg, BAP, Underground – Rock und Politik in den achtziger Jahren, Berlin 1996.

formulierten und emotional aufgeladenen Aufrufe, die etablierter Bestandteil aller Konzerte von „Künstler für den Frieden“ waren. In gewisser Weise erteilte Lindenberg mit seinem Auftritt politischen Reden auf einer Konzertbühne eine spöttische Absage und verwies darauf, dass das Protestpotenzial von Musiker*innen eben doch in der Musik selbst, ihren Ausdrucksformen und der Performance lag.

Insgesamt verdichtet der Auftritt Lindenbergs einen Kulturwandel, der sich auf den Bühnen der Friedensbewegung vollzog und für den das Hamburger Festival einen der Höhepunkte darstellte. Eine neue Generation von Rock- und Popmusikern brachte sich mit ihren eigenen Ästhetiken und Praktiken ein. Die ostentative Verbindung von Lässigkeit und Coolness mit politischer Haltung in Friedensfragen, von vergnügter Unterhaltungsmusik mit ernst gemeintem Protest eröffnete neue Spielräume, in denen Platz war für subtilere und ironischere Auseinandersetzungsformen mit dem Ost-West-Gegensatz und der nuklearen Bedrohung des Kalten Krieges. Das Lied „Der Sonderzug nach Pankow“, das mit seiner Mischung aus Spott und harmloser Provokation des DDR-Regimes als eine Art popkulturelle Abrüstungs- und Annäherungsinitiative interpretiert werden kann, brachte diesen neuen Stil exemplarisch zum Ausdruck. Auf der Bühne des Hamburger Friedensfestes erweiterte Udo Lindenberg so das Repertoire der Friedensbewegung für ihre politische Kommunikationsarbeit durch positive Emotionen und Vergemeinschaftung.

Beide Festivaltage des 3. und 4. Septembers waren laut Veranstalter*innen mit geschätzt 60.000 Stadionbesucher*innen voll besucht.⁶⁶⁰ Dem erprobten Konzept des bunten Friedensfestes konnte selbst der starke Regenfall nichts anhaben. Die im Nachgang veröffentlichten Pressebilder und Stefan Austs Dokumentationsfilm zeigen ein volles Stadion, mit tanzenden und singenden Menschen, die am Ende Arm in Arm liegend und Wunderkerzen schwingend die Hymne der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung anstimmten: „We shall overcome“. Das Festival zelebrierte die etablierten Rituale der Friedensbewegung und das erprobte Friedensfest-Flair von „Künstler für den Frieden“. Mit Joan Baez war dazu diejenige amerikanische Künstlerin nach Hamburg gekommen, deren Neuinterpretation das Lied seit den 1960er Jahren zu einer der bekanntesten Protesthymnen gemacht hatte.

Die beiden erfolgreichsten West-Berlin-Konzerte unter dem Slogan „Künstler für den Frieden“ im Mai 1982 und 1983 wurden auf der Waldbühne veranstaltet. Im Gegensatz zu den westdeutschen Konzerten in Bochum und Hamburg, die mit extra aufgebauten Bühnen in Sportstadien stattfanden, war die Waldbühne eine genuine Konzertbühne. Ursprünglich 1936 für die Olympischen Spiele

⁶⁶⁰ Pressespiegel „Künstler für den Frieden 1983“, in: Pressearchiv Deutsches Literaturarchiv Marbach (Rubrik: Literatursoziologie/Politisches Engagement).

errichtet, bot das halbkreisförmige Freilufttheater Platz für gut 20.000 Zuschauer*innen. 1981 erwarb die Konzertagentur „concert concept“ von Peter Schwenkow und Jochen Zanke die Nutzungs- und Pachtrechte und renovierten die Bühne.⁶⁶¹ Die Kooperation mit „concert concept“ ermöglichte der West-Berliner Künstler*innen-Initiative professionelle Events in einem eigens für Konzerte vorgesehenen Veranstaltungsort.⁶⁶²

Das erste Friedensfest auf der Waldbühne fand am 9. Mai 1982 als ganztägige (11–22 Uhr) Veranstaltung statt. In seiner Breite ähnelte das Line-up von Rockmusiker*innen, Orchestern und Solist*innen, Chören, Schauspieler*innen und Schriftsteller*innen den westdeutschen Veranstaltungen und versammelte viele prominente Künstler*innen aus Österreich (Erika Pluhar), Finnland (Arja Saijonma) und Kuba (Carlos Puebla).⁶⁶³ Aus der DDR waren die Schauspielerin Gisela May und die Rockband *Elektra* eingeladen. Aus der Sowjetunion nahm der populäre aserbajdschanische Sänger Muslim Magomajew teil. Die West-Berliner Szene war vertreten durch die Band *Spliff*, deren Mitglieder in den 1970er Jahren in der Politrock-Band *Lokomotive Kreuzberg* Kultstatus hatten und Anfang 1982 ihr erstes Album *85555* veröffentlicht hatten. Knapp einen Monat vor dem geplanten Besuch von US-Präsident Reagan in Berlin am 11. Juni bildete das Konzert den kulturellen Auftakt für die Proteste des Frühjahrs 1982. „Wir feiern ein Fest, weil wir auch auf vergnügliche Weise aus der Geschichte lernen wollen: nie wieder Krieg“, erklärte Reiner Ott, einer der Sprecher*innen der Initiative im Vorwort zur Programmzeitung.⁶⁶⁴

Das Flair der Veranstaltung, aber auch der Vorbereitungen, ist in dem Film „Aufstehen & Widersetzen“ von 1983 dokumentiert.⁶⁶⁵ Ähnlich wie Stefan Austs Film über das Konzert 1983 in Hamburg nimmt der Film von Klaus Volkenborn und Johann Feindt keine neutrale Beobachterhaltung ein, sondern positioniert sich als Sympathisant der Anliegen der Friedensbewegung und der West-Berliner „Künstler für den Frieden“. Der Film beginnt mit einem reinen Audio-Ausschnitt eines Rundfunkberichts über eine Rede Ronald Reagans, der wie folgt zitiert wird: „Wir werden den Kommunismus abschließen als ein trauriges, bizarres Kapitel der Geschichte,

⁶⁶¹ Zur Geschichte der Berliner Waldbühne, siehe URL: <https://www.waldbuehne-berlin.de/location/geschichte/> (28.04.2023).

⁶⁶² Zur zeitgenössischen Rezeption eines Friedenskonzertes von Joan Baez und Bettina Wegner in der Berliner Waldbühne Anfang Juni 1981, das als Vorläufer der Veranstaltung von „Künstler für den Frieden“ 1982 gelten kann, siehe: Thomas Hoernigk, Shall we overcome? Sinnstiftung in der Berliner Waldbühne, in: Berliner Hefte 18, Sinn und Krieg. Rüstung und Zukunftsanst, Sinndefizit und Opferlust, Berlin 1981, S. 89-92.

⁶⁶³ Siehe Liste der Teilnehmer*innen in: Initiative Künstler für den Frieden (Hg.), Friedensalmanach 1983, Westberlin 1983, S. 52.

⁶⁶⁴ Programmzeitung „Initiative Künstler für den Frieden. Friedensfest in der Waldbühne“, 9. Mai 1982, in: Papiertiger, Berlin, Sammlung „Friedensbewegung und Antimilitarismus“.

⁶⁶⁵ Aufstehen & Widersetzen, Reg. Klaus Volkenborn und Johann Feindt, BRD 1983.

dessen letzte Seiten eben geschrieben werden. Wir werden uns nicht damit abgeben, ihn anzuprangern, wir werden uns seiner entledigen.“⁶⁶⁶ Der Film blendet über in Aufnahmen aus der menschenleeren Berliner Waldbühne, bevor unvermittelt zur Luftaufnahme einer Atombombenexplosion geschnitten wird und der Titel „Aufstehen & Widersetzen“ in roten Buchstaben über dem Atompilz erscheint. Die Quelle des Ausschnitts wird nicht genannt – die Interpretation der Szenen bleibt dem Publikum überlassen. Die naheliegende Intention der beiden Regisseure besteht in der suggestiven Gegenüberstellung von Reagans Rhetorik und der möglichen Eskalation eines Atomkrieges mit dem Friedensfest auf der Berliner Waldbühne als Aufruf zum Protestieren.

Weitere Kontrastierungen prägen den Film, etwa Bildmaterial aus dem Nationalsozialismus, dem 2. Weltkrieg und dem Vietnamkrieg, das assoziativ zwischen die Ausschnitte der Bühnenauftritte geschnitten ist. Daneben zeigt der Film auch Ausschnitte von Präsident Reagans Besuch in West-Berlin am 11. Juni und stellt der Marschmusik der Militärparade die Musik der Friedensbewegung entgegen. In der Tendenz transportiert der Film dadurch eine einseitig USA-kritische Perspektive und evokiert eine Geschichte von Militarismus und Faschismus im 20. Jahrhundert als Warnung für die Gegenwart. Als moralische Instanzen sprachen auf der Bühne der NATO-General a. D. Nino Pasti als geläuterter Aufrüstungs- und Reagankritiker und der Schauspieler Curt Bois, der sich mit einer in der Nachberichterstattung viel zitierten Mahnung an das Publikum wandte: „Ich bin ein alter Mann. Ich habe zwei Weltkriege erlebt. Ich bin hierhergekommen, weil ich verhindern helfen will, dass ein dritter Weltkrieg Sie und Ihre Kinder vernichtet.“

Gleichzeitig dokumentiert der Film die Reaktionen des Publikums auf der komplett ausverkauften Waldbühne. Neben *Bots* und ihrem Standardlied „Aufstehn“ motivierte insbesondere der Auftritt des Opernsängers Wolf Appel die Menschen zum Mittanzen. Zwischen den Sitzrängen und der Bühne wurde der Halbkreis vor der Bühne zur Tanzfläche für die Menschen, die ausgelassen schunkelten und in Gruppen tanzten. Als eines der abschließenden Lieder kam es zu einem Überraschungsauftritt der Schlager- und Chansonsängerin Nana Mouskouri (ihr Auftritt wurde im

⁶⁶⁶ Es muss sich um die Rede Präsident Reagans am 17. Mai 1981 an der University of Notre Dame handeln (Address at Commencement Exercises at the University of Notre Dame). Das Zitat wurde in Broschüren der Friedensbewegung wiederholt zitiert, um Reagan eine Eskalation des Kalten Krieges zu unterstellen. Wörtlich sagte Reagan auf Englisch: „The years ahead are great ones for this country, for the cause of freedom and the spread of civilization. The West won't contain communism, it will transcend communism. It won't bother to dismiss or denounce it, it will dismiss it as some bizarre chapter in human history whose last pages are even now being written.“ Aus: Address at Commencement Exercises at the University of Notre Dame, May 17, 1981, Ronald Reagan Presidential Library & Museum, URL: <https://www.reaganlibrary.gov/archives/speech/address-commencement-exercises-university-notre-dame> (28.04.2023).

Programm nicht angekündigt). Zusammen mit dem Brandenburgischen Kammerorchester und einer Reihe von Chören sang sie das „Lied der Freiheit“ aus der Oper Nabucco von Giuseppe Verdi. Mouskouri hatte das Lied 1982 in einer deutschsprachigen Fassung auf ihrem Album „Nana“ veröffentlicht.⁶⁶⁷ Die Kombination aus populärer Melodie mit einem Text, der Mut, Hoffnung und Kraft beschwor, sowie der erhabene Stil kamen gut an. Als Ode an die Freiheit, die in der Originalvorlage der Oper von einem Gefangenenchor gesungen wird, sendete das Lied ein ambivalentes Signal, denn es evokierte eine Opferperspektive, wobei sich das Publikum mit gemeinsamem Schunkeln und tosendem Applaus zu einer Gemeinschaft formte. Im Kontext der USA-kritischen Haltung der Veranstaltung verweist das Lied auf die inhärenten Widersprüchlichkeiten der Proteste der Friedensbewegung, denn die besungenen Bürger- und Freiheitsrechte der Menschen waren in der Waldbühne freilich gewahrt und die Menschen konnten ihr Recht auf freie Meinungsäußerung auch als Gemeinschaftschor der Friedensbewegung ungestört ausüben.

„Aufstehen & Widersetzen“ ist auch aufschlussreich, weil der Film nicht nur die Auftritte auf der Bühne zusammenfasst, sondern sich in Interviews und Mittschnitten von Pressekonferenzen mit der öffentlichen Diskussion und der Motivation der Künstler*innen auseinandersetzt. Konstantin Wecker wird etwa zitiert, dass Dichtung immer ein Akt des Friedens sei, Kunst eine friedliche Funktion ausübe und er glaube, dass er mit seinem Auftritt tatsächlich etwas bewirken könne. Ausführlich setzten sich die Veranstalter*innen mit der Kritik an dem Konzert auseinander. Fritz Rau erklärte etwa, dass die prominenten Künstler*innen „ihre Haut zu Markte tragen“ und durch ihr Engagement für politische Anliegen (Rau nennt etwa auch die Proteste gegen die Startbahn West in Frankfurt am Main) ihren Ruf und ihre Karriere riskierten. Udo Lindenberg stichelte allen Aufrufen zur Solidarität zum Trotz in Richtung Schlager-Kolleg*innen, die sich für seinen Geschmack zu zurückhaltend gegenüber der Friedensbewegung positionierten. Lindenberg zelebrierte dabei einen öffentlich ausgetragenen Streit mit Peter Maffay, dem er mangelnde politische Haltung vorwarf.⁶⁶⁸

Ein Jahr später war Maffay dann aber Teil der Friedenskünstler*innen. Am 7. Mai kam es zu einer Neuauflage des Friedensfestes in der Waldbühne. Neben vielen Beiträger*innen aus dem Vorjahr waren die Band *Extrabreit* und Peter Maffay prominente Neuzugänge. „Es ist überfällig, daß ich komme“, wird Maffay in einem Interview der zitiert.⁶⁶⁹ Auch zwei Jahre später kam Maffay erneut zu

⁶⁶⁷ Den Text für die Neufassung von „Lied der Freiheit“ verantworteten Claude Lemesle, Michael Kunze und Pierre Delanoë, siehe URL: <https://www.discogs.com/de/release/7342152-Nana-Mouskouri-Nana> (28.04.2023).

⁶⁶⁸ Siehe zur Auseinandersetzung zwischen Lindenberg und Maffay ausführlicher das Kapitel 4.2.2.

⁶⁶⁹ Blickpunkt Frieden. Programmzeitschrift für das Friedenswochenende am 7./8. Mai 1983, in: Papiertiger, Berlin, Sammlung „Friedensbewegung und Antimilitarismus“.

einem Konzert von „Künstler für den Frieden“ nach West-Berlin. Nachdem die Initiative 1984 auf die Messehallen ausgewichen war, kam es am 11. Mai 1985 zu einem weiteren Konzert auf der Waldbühne, das aber nicht mehr die Aufmerksamkeit erzielte wie noch in den Jahren zuvor.⁶⁷⁰ Mit den ab dem Frühjahr 1985 wieder laufenden Genfer Verhandlungen zwischen USA und Sowjetunion rückte die Begrenzung der Aufrüstung mit nuklearen Mittelstreckenraketen in Europa wieder auf die politische Agenda. Angesichts dessen fanden die Initiativen zu „Künstler für den Frieden“ immer weniger Resonanzboden. Mit ihren epochemachenden Konzerten hatten die Künstler*innen mit dazu beigetragen, die Forderungen der Friedensbewegung nicht nur als sicherheitspolitisches, sondern auch als kulturell und gesellschaftlich verankertes Thema zu forcieren. 1984/85 setzte eine Phase der Selbstreflexion und Neuorientierung ein, die im abschließenden Kapitel untersucht wird.

5.4 Wendejahr 1984: Neuorganisation der Bewegung

Mit der Stationierung der ersten Mittelstreckenraketen im Dezember 1983 war die Friedensbewegung zumindest an ihren kurzfristigen Zielen gescheitert. Die Proteste wurden 1984 zwar fortgesetzt, vermehrt an den Orten der Nachrüstung, aber die Zeit der Großveranstaltungen war vorbei. Auch in der Szene der „Künstler für den Frieden“ setzte eine Phase des Umdenkens ein. Die Bewegung war in den drei Jahren zuvor auf einer Welle des Erfolgs von Veranstaltung zu Veranstaltung geritten. Hinter den Kulissen kam es jedoch zu Verwerfungen und Kämpfen um die Deutungs- und Besitzhoheit. Insbesondere die Nachgeschichte des Hamburger Festivals führte zu einer erheblichen Belastung in der Szene. Im Lauf des Jahres 1984 kam es zu Veränderungen der Initiativen und Zusammenarbeiten, die die weitere Entwicklung bis Ende der 1980er Jahre prägten.

„PAND International“ spielte ab 1984 eine größere Rolle für die Vernetzung und den Austausch der verschiedenen Länderinitiativen. Diese Geschichte wird in Kapitel 6 näher untersucht. Festzuhalten bleibt, dass die schwedischen „Künstler für den Frieden“ hauptsächlich als PAND-Sektion weiteroperierten. In Österreich organisierte der Verein „Künstler für den Frieden“ im Mai 1983 einen Friedenszug durch Österreich mit Zwischenstopps für Friedenskonzerte in Graz, Klagenfurt, Innsbruck, Salzburg und Linz, an dem einige der Künstler*innen und Organisator*innen des Konzerts von 1982 teilnahmen – unter anderem Otto Zykan, André Heller, Wilfried Scheutz, Sigi Maron, Erika Pluhar, Konstantin Wecker, Georg Danzer und Floyd Westerman aus den USA.⁶⁷¹ 1984 folgte nach Vorbild des Friedenszuges eine Bustour mit Künstler*innen durch Österreich. Am 27. Oktober 1985 wurde erneut ein Konzert in der Wiener Stadthalle organisiert, jedoch mit weniger internationalen

⁶⁷⁰ Festivalzeitung 11. Mai 1985, in: EZA 97/1205 Künstler für den Frieden.

⁶⁷¹ Broschüre zum Friedenszug 1983, in: Niederhuber; siehe auch: Irene Suchy, Latzhosen und lange Haare, in: Die Presse, 3.11.2007.

Künstler*innen, z. B. Maxime Le Forestier. Die Veranstaltung wurde vom ehemaligen Bundeskanzler Bruno Kreisky und Vertreter*innen der südafrikanischen Befreiungsbewegung (ANC) unterstützt. Der Grad der Mobilisierung von 1982/83 wurde nach der Stationierung der neuen Mittelstreckenraketen Ende 1983 jedoch nicht mehr erreicht.⁶⁷² In der zweiten Hälfte der 1980er Jahre engagierten sich weiterhin einige der Protagonisten in „PAND International“. Die Wiener Sektion war im April 1989 Gastgeber einer kleineren PAND-Tagung.⁶⁷³ André Heller wandte sich ab 1984 anderen Themen zu. Margit Niederhuber arbeitete weiterhin als Musikmanagerin, aber mit einem erweiterten Themenspektrum, unter anderem mit Veranstaltungen für die Anti-Apartheid-Bewegung und Solidaritätsveranstaltungen für Nicaragua.⁶⁷⁴ Der Verein „Künstler für den Frieden“ soll 1994 aufgelöst worden sein.⁶⁷⁵

In der Bundesrepublik zogen die Künstler*innen im Herbst 1984 Resümee aus den vorangegangenen Großveranstaltungen. Am 16. September kam es in West-Berlin zu einer Art deutschem Klassentreffen der Szene „Künstler für den Frieden“. Laut Anwesenheitsliste waren die meisten derer, die zwischen 1981–1983 Rang und Namen hatten, bei dem Treffen vertreten. Das Protokoll – verfasst von Alexander Piltz, wahrscheinlich einem Mitarbeiter von Vivi Eickelberg – gibt einen Einblick in die Konfliktfelder der Zusammenarbeit der vorangegangenen Jahre und die Konsequenzen, die die Beteiligten daraus ziehen wollten. Bezeichnenderweise ist das Protokoll in mehreren privaten wie öffentlichen Archiven überliefert.⁶⁷⁶ Es kann somit von einer breiten Zirkulation nach dem Treffen ausgegangen werden.

Das Treffen wurde von Vivi Eickelberg „im Namen von Lindenberg, Wecker, Meinecke, Hoffmann und Heller“ eröffnet. Ziel des Treffens sei eine Diskussion der Künstler*innen über Formen einer möglichen Selbstorganisation, nachdem es im Nachgang des Hamburger Festivals Konflikte um die Abrechnung gegeben hätte. Fritz Rau nahm laut Protokoll die Hamburger Veranstalter*innen in Schutz und rief die Anwesenden zu Zusammenhalt für die Zukunft auf. Klaus Hoffmann äußerte laut

⁶⁷² Österreichische Friedensbewegung (Hg.), Kulturveranstaltung und Fackelzug der österreichischen Friedensbewegung, 27. Oktober 1985 – Wien, in: Niederhuber; Artists for Peace Austria, List of Activities 1982–1986, in: HIS Archiv, Mappe „Künstler für den Frieden, Künstler in Aktion, Paroli, PAND, Barrikade“.

⁶⁷³ Tagungsbericht und Teilnehmerliste des PAND International Executive Meeting in Wien, 20.-23. April 1989, in: Niederhuber.

⁶⁷⁴ Plakat: Künstler gegen Apartheid. So wie es ist, bleibt es nicht. Konzert am 16. Juni 1986 in Wien, in: Niederhuber; Interview mit Margit Niederhuber am 24./25.04.2014 in Wien.

⁶⁷⁵ Auflösung des Vereins 1994, laut: Irene Suchy, Latzhosen und lange Haare, in: Die Presse, 3.11.2007.

⁶⁷⁶ Das Protokoll und die Anwesenheitsliste des Künstlertreffens am 16. September (1984) in West-Berlin ist im Privatarchiv von Margit Niederhuber, den Akten des DDR-Friedensrates und dem Nachlass von Josef Weber im Bundesarchiv Koblenz überliefert. Zitiert wird hier die Version von Niederhuber.

Protokoll „Unbehagen“ über die politischen Vorgänge im Hintergrund. Udo Lindenberg äußerte sich deutlicher:

Er [Lindenberg] hätte schon z. T. den Eindruck, vereinnahmt worden zu sein. Daraus müsse man lernen. Sie seien doch nicht nur „Künstler für den Frieden“, sondern ständen mit ihrem Tun als Künstler gegen bedenkliche Trends in der Gesellschaft. Für die gemeinsamen Aktivitäten sei Überparteilichkeit notwendig, und organisatorisch müssten sie unabhängig sein.⁶⁷⁷

Weitere Künstler*innen wie Konstantin Wecker sprachen sich für eine Selbstorganisation, etwa in Form eines Vereins oder Büros, aus, das für die Planung und Koordinierung von Veranstaltungen zuständig sein sollte. Dabei wurden unterschiedliche Lösungen diskutiert. Irmela Bittencourt von der West-Berliner Gruppierung „Künstler für den Frieden“ schlug eine Organisation nach dem Vorbild des Berliner Vereins vor, nur mit einer bundesweiten Organisation und einem Sprecherrat. Fritz Rau schlug eine Kooperation der „Konzert-Bühnen-Musik-Künstler“ vor, die von den professionellen Konzertveranstalter*innen im Raum getragen und finanziert werden sollte. Holger von der Band *3 Tornados* wandte ein, dass er einen Berufsverband „langweilig“ finde, stattdessen bedürfe es einer politischen Interessenvertretung.

Die Art der Protokollführung macht gegen Ende des Berichts deutlich, dass das Treffen nicht als offener Meinungs-austausch organisiert worden war, sondern bereits das Ziel hatte, eine Organisation unter dem Namen „Künstler in Aktion“ ins Leben zu rufen. Der Name wurde im Laufe der Diskussion von Diether Dehm lanciert, der im gleichen Jahr als Organisator einer Veranstaltung „Künstler für den Frieden“ für das „4. Krefelder Forum“ am 9. September auf den Plan getreten war. Ungeachtet dieser klaren politischen Verflechtung mit DFU und DKP vermerkt das Protokoll, dass das zu gründende Büro einen parteipolitisch unabhängigen Sprecher*in haben sollte, während die Mitarbeiter*innen des Organisationsteams von politischen Gruppierungen kommen dürften. Das Büro sollte alle künstlerischen Genres abdecken und konzertorganisatorische und journalistische Expertise vereinen. Mehrere Anwesende wurden als mögliche „Büro-Arbeiter-Kandidaten“ nominiert, darunter Nic Dührßen aus Hamburg und Claudia Roth, die Managerin der Band *Ton-Steine-Scherben*, die jedoch beide abwinkten. Andere wie z. B. Paul Pauly (Mitarbeiter bei Lippmann+Rau und kulturpolitischer Referent der Fraktion der Grünen in Bonn) brachten sich selbst ins Spiel. Letztlich wurde eine Personalentscheidung vertagt. Die Versammlung beschloss, sich am 15.12.1984 erneut in West-Berlin zu treffen, um die weiteren Schritte zu planen. Nichtsdestoweniger

⁶⁷⁷ Protokoll und Anwesenheitsliste des Künstlertreffens am 16. September (1984) in West-Berlin.

wurde bereits im Oktober die Gründung von „Künstler in Aktion“ im Branchenmagazin „Musikmarkt“ verkündet.⁶⁷⁸

Das Berliner Treffen vom 16. September 1984 ist in mehrfacher Hinsicht ein Wendepunkt in der Entwicklung. Es zeigte *erstens*, dass die Beteiligten aus den Erfolgen und Misserfolgen der vorangegangenen Jahre die Konsequenz zogen, dass für einen sinnvollen Beitrag von Künstler*innen zu gesellschaftlichen Debatten und sozialen Bewegungen eine professionelle Organisation nötig war. Sie plädierten für eine besser organisierte Zusammenarbeit von Künstler*innen und Branchen-Profis wie Fritz Rau und Vivi Eickelberg. *Zweitens* ist die Gründung eines zentralen Koordinierungsbüros, wie es unter dem neuen Label „Künstler in Aktion“ geplant war, Ausdruck einer Institutionalisierung der Bewegung. Nachdem die vorangegangenen Festivals von „Künstler für den Frieden“ von wechselnden und losen Bündnissen organisiert worden waren, gab es in der Szene den Wunsch nach einer klareren Organisation, die von Personen mit der nötigen Erfahrung und als hauptberufliche Tätigkeit geleitet werden sollte. Davon versprachen sich die Vertreter*innen *drittens* eine Organisationsform, die finanziell transparenter und politisch unabhängiger agieren sollte als vorherige Bündnisse. Die Künstler*innen erhofften sich, so vor parteilichen Vereinnahmungen besser geschützt zu werden.

Die Trends von Professionalisierung und Institutionalisierung sind aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive charakteristische Merkmale des Zusammenhangs von Protest und Populärkultur Mitte der 1980er Jahre. Die Nachrüstungsdebatte und „Künstler für den Frieden“ bildeten einen wichtigen Katalysator dieser Entwicklung. Die eingeforderte Unabhängigkeit der Bewegung und der Anspruch einer breiten, professionellen Zusammenarbeit sind jedoch kritischer zu sehen. Auch wenn „Künstler in Aktion“ in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre als eine Art professionelle Sammelbewegung agierte, ist sie gleichzeitig Ausdruck der Zersplitterung der Bewegung. Die „Hamburger Gruppe“ etwa beteiligte sich nicht an „Künstler in Aktion“ und arbeitete separat als eigenständige Sektion von „PAND International“ weiter. Auf diese getrennte Entwicklung in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre soll abschließend eingegangen werden, um zu zeigen, dass die im September 1984 in West-Berlin eingeforderte „unabhängige Selbstorganisation“ ein Anspruch blieb, der nur bedingt eingelöst werden konnte.

Für die Hamburger Initiative „Künstler für den Frieden“ wurde der große Publikumserfolg des Festivals vom 3./4. September 1983 durch das finanzielle Defizit und die Konflikte mit dem „Hamburger Forum“ überschattet. Trotzdem machte die Gruppe im Sinne des Konzertes weiter – als

⁶⁷⁸ Künstler wollen sich zu politischen Meinungsäußerungen künftig besser organisieren, in: Musikmarkt 19 (1. Oktober), 1984, S. 14.

westdeutsche PAND-Sektion innerhalb des Dachverbands von „PAND International“. Im Mai 1984 wurde die Vereinigung als Verein unter dem Namen „Künstler für Frieden und Abrüstung in PAND International e. V.“ gegründet. „PAND BRD“ – so die Abkürzung – wollte laut einer Presseerklärung „unabhängig von allen kommerziellen Interessen und politischen Parteien arbeiten“ und über „PAND International“ mit Künstler*innen aus Ost und West „Störungen der internationalen Beziehungen entgegenwirken, die weltweite Forderung nach Abrüstung unterstützen und alte und neue Feindbilder abbauen.“⁶⁷⁹ Als 1. Vorsitzender wurde der Jazzmusiker und Komponist Michael Naura gewählt. Stellvertretende Vorsitzende wurden der Schriftsteller Peter Rühmkorf, Irmgard Schleier und die Opernsängerin Hanna Schwarz. Die Liste der Unterstützer*innen und Mitglieder versammelt hauptsächlich hanseatische Künstler*innen.⁶⁸⁰

Während „Künstler für den Frieden“ zwischen 1981 und 1983 eine Initiative mit wechselnden Partnern und ohne juristische Form war, konstituierte sich „PAND BRD“ als eingetragener Verein mit Satzung, gewähltem Vorstand, Mitgliedern und Gemeinnützigkeitsstatus. Ein Blick auf die organisierten Veranstaltungen verdeutlicht, dass sich der Verein mit dem Abschied von Stadion-Events programmatisch eher auf die Ursprünge der Initiative Anfang der 1980er Jahre besann, unabhängig von politischen Gruppierungen oder dem Pop-Business agierte und verstärkt international arbeitete. Bereits am 30. Januar 1984 – zur Erinnerung an den 51. Jahrestag der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten – organisierte der engere Kreis um Irmgard Schleier und Peter Homann eine literarisch-musikalische Revue im Deutschen Schauspielhaus Hamburg unter dem Titel „Widersteht! Im Siegen Ungeübte“.⁶⁸¹ Für den Tag der Arbeit am 1. Mai 1984 organisierte eine ähnliche Besetzung in Zusammenarbeit mit der DGB-Jugend ein Programm unter dem Titel „Allein ist nicht genug! Gegen Arbeitslosigkeit. Für Arbeitszeitverkürzung. Gegen Ausländerfeindlichkeit. Für Frieden“. Die Veranstaltung war eine Mischung aus Kabarett, Jazz, Chören, Lyrik und Liedern „mit schlagerhaft-parodistischen, lyrisch-heiteren, ernsten, heftigen und

⁶⁷⁹ Presseerklärung „Künstler für den Frieden in neuer Fassung“ vom 15.5.1984, in: Literaturarchiv Marbach, Nachlass Peter Rühmkorf, Mappe Verschiedenes, Materialien zu P.A.N.D. 1/2.

⁶⁸⁰ Unter den Erstunterstützern waren: Claus Bantzer, Christoph Bantzer, Hark Bohm, Curt Bois, Peter Brötzmann, Artus C. Caspari, Katja Ebstein, Ida Ehre, Erich Fried, Evelyn Hamann, Helmut Heißenbüttel, Hans Werner Henze, Peter Herbolzheimer, Hansgünther Heyme, Walter Höllerer, Albert Mangelsdorff, Eva Mattes, Holger Matthies, Wilfried Minks, Rolf Kühn, Volker Kriegel, Hans Platschek, Niels-Peter Rudolph, Michael Sagmeister, Christoph Spendel, Alexander v. Schlippenbach, Wolfgang Schlüter, Friedrich Schütter, Heinz Schubert, Peter Striebeck, Stephan Stroux, Angela Winkler, Peter Zadek. Siehe Presseerklärung „Künstler für den Frieden in neuer Fassung“ vom 15.5.1984, in: Nachlass Rühmkorf, Mappe Verschiedenes, Materialien zu P.A.N.D. 1/2.

⁶⁸¹ Programm-Flyer zur Veranstaltung „Widersteht! Im Siegen Ungeübte“, in: Nachlass Rühmkorf, Mappe Verschiedenes, Materialien zu P.A.N.D. 2/2.

deftigen Einlagen gegen alles Rückständige und Asoziale im Land der Wende.“⁶⁸² Statt Pop- und Rockkultur standen wieder mehr die Inhalte der Lieder, die demokratische Liedtradition von Monteverdi bis Eisler und Brecht sowie internationale Folklore im Vordergrund.

Auch außerhalb von Hamburg war „PAND BRD“ im Zusammenspiel mit den internationalen PAND-Partnersektionen aktiv. Für das internationale Musikfestival „Cantiere Internazionale d’Arte“ im italienischen Montepulciano organisierte „PAND International“ am 28. Juli 1984 ein Friedenskonzert („Rumori di guerra – suoni di pace“) mit einem Ensemble internationaler Kolleg*innen, darunter Angela Winkler und Claus Bantzer (BRD), Bibi Andersson (Schweden), Arja Saijonmaa (Finnland), Sergio Ortega (Chile), Harry Belafonte und Judie Gorman Jacobs (USA) und Anna Petrowa (Sowjetunion).⁶⁸³ Dem folgten am 5. Mai 1985 im Deutschen Schauspielhaus ein Abend zu „Bella Chiao. Lieder des Europäischen Widerstandes“ und am 8. Mai verschiedene Veranstaltungen in Hamburg unter dem Motto „Habt ein besseres Gedächtnis! 8. Mai 1945 – 8. Mai 1985“.⁶⁸⁴ Am 12. Mai 1985 wurde in der Freilichtbühne im Hamburger Stadtpark das „Canto General“ (Text: Pablo Neruda; Musik: Mikis Theodorakis; deutsche Übertragungen von Hans Platschek und Peter Homann) mit der finnischen Sängerin Arja Saijonmaa und dem griechischen Volkssänger Petros Pandis als Solist*innen, Eva Mattes und Ulrich Wildgruber als Rezitator*innen und unter der musikalischen Leitung von Irmgard Schleier aufgeführt.⁶⁸⁵ 1984 und 1985 stellten die Höhepunkte der Hamburger PAND-Aktivitäten dar. Für die zweite Hälfte der 1980er Jahre sind laut den privaten Webseiten von Irmgard Schleier keine PAND-Veranstaltungen mehr dokumentiert.⁶⁸⁶ Die Akteur*innen arbeiteten in anderen Zusammenhängen weiter, auch wenn ersichtlich ist, dass die Netzwerke von „PAND“ informell weiter funktionierten. 1986 gründeten Irmgard Schleier, Eva Mattes und weitere

⁶⁸² Plakat der Veranstaltung am 1. Mai 1984, „Allein ist nicht genug! Gegen Arbeitslosigkeit. Für Arbeitszeitverkürzung. Gegen Ausländerfeindlichkeit. Für Frieden“, in: Nachlass Rühmkorf, Mappe 2: Prosa.

⁶⁸³ Veranstaltungen 1984 von „Künstler für Frieden und Abrüstung, P.A.N.D. International (Performers and Artists for Nuclear Disarmament)“, in: Website Irmgard Schleier, URL: <https://irmgard-schleier.de/festivals/kuenstler-fuer-frieden-und-abruetzung-1984/> (02.06.2023); siehe auch das englischsprachige Konzeptpapier „9th Cantiere Internazionale d’Arte. Montepulciano 1984 under the topics: „War and Peace“. Anti-war concert PAND International July 28th, in: Andersson.

⁶⁸⁴ Poster von Liedern des Europäischen Widerstandes, 5. Mai 1985, Deutsches Schauspielhaus; Habt ein besseres Gedächtnis 8. Mai 1945 – 8. Mai 1985, in: Nachlass Rühmkorf, Mappe Verschiedenes, Materialien zu P.A.N.D. 2/2; siehe auch die Publikation von: Künstler für den Frieden und Abrüstung in PAND International e. V. und Hamburger Kunsthalle, Habt ein besseres Gedächtnis! 8. Mai 1945 – 8. Mai 1985. Siehe zu den Veranstaltungen 1985 auch die Website von Irmgard Schleier, URL: <https://irmgard-schleier.de/festivals/habt-ein-besseres-gedaechtnis-1/> (02.06.2023)

⁶⁸⁵ Siehe die Liste der Veranstaltungen von 1985 auf der Webseite von Irmgard Schleier, URL: <https://irmgard-schleier.de/festivals/habt-ein-besseres-gedaechtnis-2/> (02.06.2023).

⁶⁸⁶ Verzeichnis der Festivals auf der Homepage von Irmgard Schleier, URL: <https://irmgard-schleier.de/festivals/> (02.06.2023).

Künstlerinnen in Hamburg das internationale Künstlerinnen-Festival „Hammoniale“, eine Biennale mit Theater, Tanz, Musik und Ausstellungen.⁶⁸⁷

Während „PAND BRD“ der Pop- und Rockkultur und den damit verbundenen Festivalpraktiken ab 1984 den Rücken kehrte, beschritt „Künstler in Aktion“ die gegenteilige Richtung. „Künstler in Aktion“ steht für eine enge Zusammenarbeit mit dem Musik-Business und den Versuch, Rock- und Popmusik für politische Zwecke zu instrumentalisieren. Als treibende Kraft agierte Diether Dehm, bekannt unter dem Künstlernamen „Lerryn“. Dehm war bei den Festivals „Künstler für den Frieden“ von 1981–1983 zwar als Musiker und Manager des Musikant-Labels mit dabei, jedoch nicht in die Planung und Organisation involviert. Die Konflikte und Spaltung der Bewegung 1983 boten eine Gelegenheit, die Dehm wahrnahm: Ab 1984 kooperierte er mit dem „Krefelder Appell“ für eine Neuauflage von „Künstler für den Frieden“.⁶⁸⁸ Mitte Mai wandte sich der „Krefelder Appell“ mit dem Aufruf „Künstler für den Frieden 1984“ an die Öffentlichkeit, um mit einer Liste prominenter Unterzeichner*innen für das „4. Krefelder Forum“ am 8./9. September in Dortmund zu werben.⁶⁸⁹ Nachdem das „3. Krefelder Forum“ im Vorjahr ohne „Künstler für den Frieden“ auskommen musste, organisierten Dehm und weitere Vertreter*innen des „Krefelder Appells“ nach bewährtem Konzept ein Konzert am 9. September 1984 in der Dortmunder Westfalenhalle. Das Programmheft berief sich auf die Konzerte von 1981 und 1982, erwähnte aber das Hamburger Konzert von 1983 mit keinem Wort. Erneut wurde mit Künstler*innen aus unterschiedlichen Sparten geworben.⁶⁹⁰

Formell gegründet wurde „Künstler in Aktion“ am 15.12.1984 in West-Berlin – auf der Nachfolgeveranstaltung des Künstler-Treffens vom 16. September 1984. Neben einer Satzung wählten die 55 Anwesenden auch einen 14-köpfigen Vorstand mit Gitte Haenning, Klaus Lage, Udo Lindenberg, Irmela Bittencourt, Andy Brauer, Diether Dehm, Ina Deter, Ekkes Frank, Klaus Hoffmann,

⁶⁸⁷ Biografie auf der Homepage von Irmgard Schleier, URL: <https://irmgard-schleier.de/about/> (02.06.2023).

⁶⁸⁸ Pressemitteilung der Krefelder Initiative vom 26. Juni 1984 über „Künstler für den Frieden Aufruf 1984“, in: BArch N 1434 / 289; siehe auch: Protokoll der Sitzung der Krefelder Initiative am 3.8.1984 in Frankfurt a. M., in: BArch N 1434 / 294.

⁶⁸⁹ Aufruf „Künstler für den Frieden – 1984“ des Krefelder Appells, in: BArch, DZ 9/2959.

⁶⁹⁰ Programm „Künstler für den Frieden“, 9.9.1984; Programmheft des 4. Krefelder Forums, 8./9. September 1984 in Dortmund, in: AFAS Duisburg, AAB, 115; zu den bestätigten Künstler zählten: H. K. Bast, Esther Bejarano, Senta Berger-Verhoeven, bots, Wolf Brannasky, Bröselmaschine, James Philipps, Cam Karaca, Dr. Diether Dehm – Lerryn, Ina Deter Band, Ruth Drexel, Hans Brenner, Martin Sperr und ein Ensemble Tiroler Volksschauspieler, Ekkes Frank, Lutz Görner, Max von der Grün, Illapu, Fasia Jansen, Kinderballett der Rheinischen Musikschule, Köln, Dietrich Kittner, Einhart Klucke, Jochen Kolenda, Dieter Lattmann, Klaus Lage und Band, Lilo Rauner, U.N.O, Ensemble der Ruhrfestspiele Recklinghausen, Helmut Ruge und Dick Städler, Inga Rumpf, Sands Family, Tana Schanzara, Dietmar Schönherr, Schroeders Roadshow, Erika Skrotzki, Milan Sladek, Dieter Süverkrüp, Fredik Vahle, Dietlinde Grabe, Zupfgeigenhansel, Barbara Rütting, Gerd Wollschon, Su Kramer, Wladimir Migola, Bruce Cockburn, E-Musiker, bildende Künstler, Chöre, DDR- Künstler.

André Heller, Annegret Keller, Ulla Meinecke, Rio Reiser und Hannes Wader. In der Pressemitteilung zur Vereinsgründung heißt es:

Künstler wollen sich „einmischen“ wo es um Fragen von Frieden, Menschlichkeit und Schutz demokratischer Freiheiten geht. Das noch zu gründende Büro dieser Selbstorganisation, deren Sitz künftig in Köln sein wird, hat einerseits den Zweck, grundsätzliche politische und gesellschaftliche Fragen für die Künstler aufzubereiten. Damit sollen sie in die Lage versetzt werden, selbstständig und sachkundig mit anderen politischen Organisationen zusammenzuarbeiten. Mit dem Verein wollen sich die Künstler vor der Gefahr schützen, für unübersichtliche Ziele instrumentalisiert zu werden.⁶⁹¹

Trotz der beschworenen Unabhängigkeit ist eine personelle und organisatorische Überschneidung mit dem Büro des „Krefelder Appells“ offensichtlich. Zu Anfang teilten sich die beiden Initiativen Büroräume in Köln. Ab Anfang 1985 übernahm Rafaela Wilde die Büroleitung von „Künstler in Aktion“ und war unter anderem an der Organisation einer ersten größeren Kooperationsveranstaltung am 14. September 1985 in Hannover beteiligt.⁶⁹² Die enge Verflechtung mit dem „Krefelder Appell“ führte dazu, dass einige der Gründungsvorstände während eines Treffens am 1. Februar 1985 in Köln wieder ausstiegen.⁶⁹³ Ein Abgleich der 1984 gewählten Vorstandsmitglieder mit den 12 Personen, die dem Verein 1986 vorstanden, zeigt, dass es sich bei den im Februar 1985 wieder abgesprungenen Künstler*innen um Gitte Haenning, Udo Lindenberg, Andy Brauer, Ina Deter, Klaus Hoffmann, André Heller, Ulla Meinecke und Rio Reiser handelte.⁶⁹⁴ Dies bedeutet, dass bereits kurz nach der Gründung die prominentesten Künstler*innen wieder absprangen. Bezeichnend ist auch, dass es sich mit Udo Lindenberg, Klaus Hoffmann und André Heller um diejenigen handelte, die 1984 die unabhängige Untersuchung der Abrechnung des Hamburger Festivals in Auftrag gegeben hatten und die, wie Lindenberg und Hoffmann bei der Veranstaltung im September 1984 in West-Berlin, dezidiert kritisch bezüglich einer politischen Vereinnahmung geäußert hatten. Stattdessen waren ab 1985 Roland Temme, Renan Demirkan, Manfred Mauerbrecher, Dorlies Pollmann-Wallraff und Thommie Bayer im Vorstand vertreten.

Gleichwohl proklamierte „Künstler in Aktion“ den Anspruch, eine unabhängige Interessenvertretung von Künstler*innen zu sein.⁶⁹⁵ In den folgenden Jahren veranstaltete „Künstler in Aktion“ Konzerte in Zusammenarbeit mit und Unterstützung von verschiedenen Initiativen, darunter unter anderem der

⁶⁹¹ Presseerklärung „Gründung von Künstler in Aktion“, 18.12.1984, in: BArch N 1434 / 324.

⁶⁹² Ergebnisprotokoll der Beratungen in Hannover am 2.5.1985, in: BArch N 1434 / 311.

⁶⁹³ Zur Gründungsgeschichte siehe den Artikel von Ekkes Frank, So war's. Oder zumindest so ähnlich, in: Paroli Nr. 1/1986, S. 11.

⁶⁹⁴ Liste der Vorstandsmitglieder von Künstler in Aktion, in: Paroli Nr. 1/1986, S. 16.

⁶⁹⁵ Wie Künstler in Aktion entstanden ist, in: HIS Archiv, Bausch, Mappe PAND.

Weltkongress von „Ärzte gegen den Atomtod“ (IPPNW) 1986 in Köln⁶⁹⁶; durchgeführt wurden des Weiteren ein Solidaritätskonzert „Stimmen gegen SDI – Stimmen für Nicaragua“ im Mai 1987 in Ludwigshafen⁶⁹⁷ und Konzerte mit der IG Metall, so das Stahlfestival im Februar 1988 in Rheinhausen.⁶⁹⁸ „Künstler in Aktion“ organisierte Ende der 1980er Jahre in Kooperation mit dem DDR-Friedensrat auch mehrere Reisen von Künstler*innen (darunter Wolfgang Niedecken/*BAP*) in die DDR zur KZ-Gedenkstätte Buchenwald.⁶⁹⁹ „Künstler in Aktion“ stand für den Versuch, die im Zuge der Nachrüstungsdebatte und von „Künstler für den Frieden“ entwickelten Konzepte und Kommunikationsmöglichkeiten zu institutionalisieren und professionalisieren. „Künstler in Aktion“ sah sich nicht nur als Organisationsbüro, sondern wollte sich auch in die Diskurse zur Rolle von Popmusik und Politik einmischen. Ab 1986 gab „Künstler in Aktion“ die Zeitschrift „Paroli“ heraus, die als Sprachrohr der Vereinigung diente. Gemessen an den Ansprüchen, die die Künstler*innen-Szene im September 1984 an eine „unabhängige Selbstorganisation“ in Form eines zentralen Büros gestellt hatte, blieb „Künstler in Aktion“ jedoch hinter den Erwartungen zurück. Das Kölner Büro agierte zwar bis in die frühen 1990er Jahre. Dennoch erreichte „Künstler in Aktion“ nie die breite Mobilisierungsrate der frühen 1980er Jahre und blieb durch die Kooperation mit dem „Krefelder Appell“ auf eine Nische des politischen Engagements beschränkt.

Zwischenfazit Kapitel 5

„Künstler für den Frieden“ zählt zu den großen Mobilisierungserfolgen und Neuerungen der Friedensbewegung der 1980er Jahre. Die Künstler*innen wollten nicht nur Begleitunterhalter*innen sein, sondern selbst politische Events gestalten. Die Beispiele aus der Bundesrepublik Deutschland, Österreich und Schweden offenbaren einen internationalen Austausch von Konzepten und Praktiken. „Künstler für den Frieden“ stand für eine Professionalisierung von kulturellem Protest Anfang der 1980er Jahre, der von einem breiten musikalischen Spektrum an Künstler*innen (von Schlager bis Klassik) getragen und durch das Netzwerk und Expertenwissen von professionellen Konzertveranstalter*innen unterstützt wurde. Die Initiativen gründeten sich als Vereine und organisierten ambitionierte Konzerte und Festivals mit internationalen Ensembles. Sie veröffentlichten Filmdokumentationen, Musik-Kassetten und Platten mit Livemitschnitten der Events. Durch diese multimediale Arbeitsweise erzeugten sie viel Aufmerksamkeit für die Anliegen

⁶⁹⁶ Einladung zur Mitgliederversammlung vom 18.12.1986, in: HIS Archiv, Bausch, Mappe Fortsetzung: Paroli, Künstler in Aktion.

⁶⁹⁷ Solidaritätskonzert „Stimmen gegen SDI – Stimmen für Nicaragua“, in: Barch, DY/30/14640.

⁶⁹⁸ Pressemitteilung von Dorlies Pollmann vom 2.2.1988 über Stahlfestival, in: Barch, DZ 9/2959.

⁶⁹⁹ Protokoll Nr. 78, S. 6, 14.10.86: Besuch einer Gruppe von Mitgliedern der Vereinigung „Künstler in Aktion“ aus der BRD in der Nationalen Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald, in: Barch, DY 30/J IV 2/3/4033.

der Rüstungsgegner. Die „Friedensfeste“ und „Feste für das Leben“ förderten eine Ästhetik und Praxis von Protest, die gewaltfrei und familienfreundlich war, wodurch die Friedensbewegung ein breites Spektrum der Bevölkerung mobilisieren konnte.

„Künstler für den Frieden“ war ein Erfolgskonzept, das in der Bundesrepublik zu internen Konflikten um die Deutungshoheit und den Einfluss auf die Bewegung führte. Ab 1984 organisierten sich die Initiativen um. Während sich die westdeutsche PAND-Sektion verstärkt international engagierte und mit Liederabenden und Revue-Konzerten konzeptionell auf ihre Ursprünge besann, stand „Künstler in Aktion“ in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre für eine engere Zusammenarbeit mit dem Rock- und Pop-Geschäft und forcierte mit dem Selbstanspruch einer professionellen Konzertagentur Pop als Medium der politischen Kommunikation. „Künstler für den Frieden“ steht paradigmatisch für die gestiegene Bedeutung von vergnügter Vergemeinschaftung für die Proteste der 1980er Jahre. Neben anderen Beispielen der Zeit wie „Rock gegen Rechts“ oder Solidaritätsveranstaltungen für (Süd-) Afrika stehen die Initiativen für den Trend, Musikfestivals für politische Zwecke zu instrumentalisieren.

6 „Peace on Earth“: Performers and Artists for Nuclear Disarmament (PAND) und die internationale Vernetzung von „Künstler für den Frieden“

Harry Belafonte widmete in seiner 2011 erschienenen Autobiografie „My Song“, die auf gut 600 Seiten sein lebenslanges künstlerisches Engagement für Menschen- und Bürgerrechte resümiert, genau eine Seite der Friedensbewegung der 1980er Jahre, genauer gesagt: seinen Auftritt mit Udo Lindenberg am 25. Oktober 1983 auf dem Festival „Rock für den Frieden“ in Ost-Berlin.⁷⁰⁰ Kein Wort zur Demonstration am 10. Oktober 1981 im Bonner Hofgarten, wo er als Star-Gast vor 300.000 Demonstrant*innen aufgetreten war. Kein Wort zur Teilnahme an den drei großen Konzerten von „Künstler für den Frieden“ in Dortmund, Bochum und Hamburg, denen er ein eigenes Lied („Peace on Earth – The September 11th Song“) gewidmet hatte. Kein Wort dazu, dass er 1983 zum Präsidenten von „PAND International“ gewählt worden war, unter dessen Dach er die zahlreichen europäischen und nordamerikanischen Initiativen von „Künstler für den Frieden“ zu einer stimmungswaltigen und ernstzunehmenden Bewegung vereinen wollte. Die Geschichte von „PAND“⁷⁰¹ – den Performers and Artists for Nuclear Disarmament – ist in seiner Autobiografie ausgeblendet. Stattdessen hebt Belafonte für die 80er Jahre sein Engagement gegen die Apartheid in Südafrika und für die Freilassung von Nelson Mandela mit einem eigenen Kapitel hervor.⁷⁰²

Der ebenfalls 2011 veröffentlichte Dokumentarfilm „Sing your Song“⁷⁰³ thematisiert zumindest kurz Belafontes Auftritt am 10. Oktober 1981 im Bonner Hofgarten – ein Ereignis, über das sich Belafonte 1982 in einem ausführlichen Interview mit dem Publizisten Günter Amendt noch sichtlich beeindruckt geäußert hatte.⁷⁰⁴ Eine Untersuchung der Geschichte von „PAND“ deutet jedoch darauf hin, dass die Initiative für Belafonte eine Herzensangelegenheit war, die sich nicht so verwirklichen

⁷⁰⁰ Harry Belafonte, My Song. Die Autobiographie, Köln 2013, S. 485.

⁷⁰¹ Überliefert sowohl die Schreibweise „PAND“ als auch „P.A.N.D.“ (eine regionale Gruppe in Boston, MA nannte sich anfangs PANDA.) Da der Name als eine Silbe ausgesprochen wird, wird hier die Version „PAND“ verwendet, sprich [pænd].

⁷⁰² Belafonte, My Song, S. 510-547.

⁷⁰³ Sing my Song, Reg. Susanne Rostock, USA 2011, siehe auch die Zusammenfassung auf IMDB, URL: <https://www.imdb.com/title/tt1787797/> (28.04.2023).

⁷⁰⁴ Harry Belafonte, Was mich bewegt. Gespräche mit Günter Amendt, Hamburg 1982, S. 14-16; Wörtlich wird Belafonte zitiert: „Daß man mich eingeladen hat, an der Bonner Veranstaltung teilzunehmen, daß ich dabei sein konnte an diesem denkwürdigen Tag, war ein Erlebnis, das mich sehr berührt hat. [...] Ich werde nie vergessen, wie das Publikum reagierte, und wie es mich unterstützt hat, besonders aber, wie stark seine Reaktion auf alles war, was ich auf der Bühne gegen Reagan, gegen den Krieg, für den Frieden und für den Zusammenhalt aller Menschen auf der Welt gesagt habe.“

ließ, wie er und andere Mitstreiter*innen 1982/83 gehofft hatten. „PAND“ war ein ambitioniertes Unterfangen, das für Belafonte mit einer Niederlage endete, für die es in der als Erfolgsgeschichte angelegten Autobiografie keinen Platz gab. In diesem Kapitel werden Belafontes transatlantisches Engagement für die Friedensbewegung und die Geschichte von „PAND International“ erstmalig geschichtswissenschaftlich rekonstruiert.⁷⁰⁵

6.1 „PAND USA“: Entstehung 1982 und Aktionen

„PAND“ war ursprünglich eine amerikanische Initiative. Gute zwei Monate vor der epochemachenden Großdemonstration der amerikanischen Friedensbewegung am 12. Juni 1982 in New York („June 12 Rally“) mit über einer Million Teilnehmer*innen trafen sich am 5. April eine Reihe von Künstler*innen zu einer Auftaktveranstaltung von „Performing Artists for Nuclear Disarmament“ im Symphony Space Theater in Manhattan.⁷⁰⁶ Wie der Name bereits andeutet, lag der Fokus bei „PAND“ in der Entstehungsphase nicht in erster Linie auf Musiker*innen, sondern auf darstellenden Künstler*innen. Zu den Initiator*innen zählten die Bühnenregisseurin JoAnne Akalaitis, die Theaterwissenschaftlerin Florence Falk, die später auch eine Führungsposition in „PAND International“ übernahm, und Schauspieler*innen wie Colleen Dewhurst und André Gregory.⁷⁰⁷ Auch die „Celebrity List“ – die Liste der prominenten Unterstützer*innen – setzte sich mit wenigen Ausnahmen (Harry Belafonte; James Taylor; David Byrne, Talking Heads; Paul Simon, Simon & Garfunkel) vorwiegend aus Schauspieler*innen zusammen, darunter Richard Gere, Paul Newman, Susan Sarandon und Meryl Streep. Fundraising-Partys in der Wohnung von Harry und Julie Belafonte in der Upper West Side von Manhattan verliehen „PAND“ weiteres Glamour. Im Gegensatz zu „Künstler für den Frieden“ in der BRD organisierte „PAND“ keine zentralen Großveranstaltungen – die ersten Konzertveranstaltungen im Symphony Space waren mit gerade einmal 800 Leuten ausverkauft gewesen.⁷⁰⁸ „PAND USA“ charakterisierte sich vielmehr durch zahlreiche lokale Graswurzel-Initiativen, die nicht unbedingt in koordiniertem Austausch mit dem prominent besetzten New Yorker Vorstand (Board of Directors) standen. Mitte 1987 zählte „PAND USA“ zwölf autonome Sektionen, die sich lediglich zu einem losen Netzwerk zusammenfügten.⁷⁰⁹ Über die New Yorker Sektion war PAND-Mitglied im Netzwerk der berufsbezogenen Friedensinitiativen der USA

⁷⁰⁵ Ein Interview mit Harry Belafonte für diese Arbeit wurde 2014 ohne Nennung von Gründen abgelehnt.

⁷⁰⁶ Future Shock, Future Hope. Can Art (and Artists) Stop The Bomb? in: American Arts, Juli 1982, S. 16–20.

⁷⁰⁷ Skype-Interview mit Florence Falk am 19.5.2014.

⁷⁰⁸ Anti-Nuclear Groups are Using Professions as Rallying Points, in: The New York Times, 5.6.1982.

⁷⁰⁹ PAND, USA Report for PAND International Meeting, Moscow, Juni 1 and 2, 1987, in: HIS Archiv, Bausch, Mappe PAND 1981-1988.

(Professionals' Disarmament Network) und organisierte Kooperationsveranstaltungen mit anderen Friedensgruppen, beispielsweise eine Lesung von Jonathan Schells „The Fate of the Earth“, Filmvorführungen von „When the Wind Blows“ oder Theateraufführungen.⁷¹⁰

Eine der größeren lokalen PAND-Initiativen (200 aktive Mitglieder) organisierte sich in Cleveland, Ohio. Zu den Veranstaltungen zählte eine Hiroshima-Mahnwache mit verschiedenen Performances (1984), Benefiz-Konzerten des Cleveland Symphony Orchestra and Chorus am Jahrestag der Atombombenabwürfe auf Hiroshima (1985 und 1986) sowie ein Konzert zu Ehren der Friedensnobelpreis-Verleihung an „Internationale Ärzte für die Verhütung des Atomkrieges“ (IPPNW) im Jahr 1985.⁷¹¹ Die Aktivitäten weiterer lokaler Initiativen machen die inhaltlichen Schwerpunkte deutlich. In Boston, MA organisierten PAND-Aktivist*innen eine Reihe von Theateraufführungen zur Gefahr eines Atomkrieges („Ashes, Ashes, We All Fall Down. A Ritual Drama about Nuclear Madness and the Denial of Death“), das New Yorker Emerson String Quartett lud 1983 unter dem Titel „Music for Survival“ zu einer Serie von Streichmusik-Konzerten ein und die von PAND New York organisierten Events im Vorfeld der „June 12 Rally“ setzten sich aus zahlreichen Tanz- und Literaturveranstaltungen („Poetry Against the End of the World“, „Arts for Life“, „Dance for Disarmament“) zusammen.⁷¹² Erklärtes Ziel war, über die Ausdrucksformen der darstellenden Künste auf kreativem Wege für Frieden und Abrüstung zu demonstrieren.⁷¹³

Eine PAND-Aktion, die landesweite Verbreitung fand, war das von „PAND Oregon“ organisierte „Shadow-Project“. Im August 1983 malten Friedensaktivist*innen die Silhouette menschlicher Körper mit Farbe auf die Bürgersteige von Portland, Oregon, um an die Opfer der Atombombenabwürfe von Hiroshima und Nagasaki zu erinnern. Die Aktion stellt eine Variante performativer und körperbetonter Protestformen dar, die ähnlich wie symbolisches Massensterben und „die-ins“ zum Ziel hatten, die Menschen direkt vor Ort zu mobilisieren und mit den möglichen Folgen eines Atomkriegs zu konfrontieren.⁷¹⁴ Andy Robinson, eine der PAND-Aktivistinnen, erklärte in einem Interview:

⁷¹⁰ Rückblick auf die frühen PAND Aktivitäten in: Report for PAND International Meeting, Limassol, May 8-10 1988, in: Niederhuber.

⁷¹¹ Information about some of the activities of PAND Cleveland, Ohio, USA, in: HIS Archiv, Bausch, Mappe PAND 1981–1988.

⁷¹² Programm „Ashes, Ashes, We All Fall Down“, in: Swarthmore College Peace Collection (SCPC), PAND Records.

⁷¹³ Artists speak out against nuclear War, in: Atlanta Journal, 26.5.1982; Anti-nuclear artists get to heart of issue in Valentine's show, in: The Oregonian, 9.2.1984.

⁷¹⁴ Kathrin Fahlenbrach und Laura Stapane, Medial und visuelle Strategie der Friedensbewegung, in: Christoph Becker-Schaum u.a. (Hg.), „Entrüstet Euch“, S. 229 – 246, hier 230.

*Painting these shadows is a very powerful way to remove the technical shroud from nuclear war and put it into the realm of life and death. It is also a different way to involve people who want to participate in the peace movement. People are responding in ways that are amazing.*⁷¹⁵

Neunzehn Aktivist*innen wurden bei dieser Form des zivilen Ungehorsams in Portland verhaftet, jedoch ohne Anklage wieder freigelassen. Das „Shadow Project“ war dabei streng genommen keine Erfindung von „PAND“. Bereits 1982 hatte der Künstler und Präsident der Umweltorganisation „Friends of the Earth“ Alan Gussow eine ähnliche Aktion in New York organisiert.⁷¹⁶ Erst durch die Kooperation mit „PAND Oregon“ wurde das „Shadow-Project“ von Aktivist*innen in anderen Landesteilen und auch Kanada aufgegriffen.⁷¹⁷ Bis Juli 1985 zählte „PAND“ mehr als 230 lokale Shadow-Projekte. Für den 6. August 1985, den 40. Jahrestag des Atombombenabwurfs auf Hiroshima, wurde das „International Shadow Project“ ausgerufen. „PAND Oregon“ gab zu diesem Anlass ein aufwendig gestaltetes Handbuch heraus, das die bisherigen Aktionen dokumentierte und der Aktion zu internationaler Verbreitung verhelfen sollte. Gleichzeitig suchte „PAND“ die Kooperation mit prominenten Friedensaktivist*innen wie Randall Forsberg.⁷¹⁸ Das „International Shadow Project“ wurde mit Flyern und Presseerklärungen vorbereitet und kann aufgrund der Kooperation mit Aktivist*innen in der ganzen Welt und der globalen Rezeption in den Medien als eine der erfolgreichsten dezentralen PAND-Aktionen gelten.⁷¹⁹

Das Scheitern eines weiteren Projektes hatte jedoch zur Folge, dass „PAND USA“, abgesehen von zahlreichen Graswurzelaktionen und der internationalen Ausstrahlung des „Shadow Projects“, nicht der große Durchbruch gelang. Aktivist*innen der New Yorker Sektion organisierten zusammen mit experimentellen „Off-Off-Broadway“-Theatergruppen wie *The Talking Band* und *Bread and Puppet Theatre* eine „Disarmament Caravan“, der im Frühjahr 1983 durch New York State und die angrenzenden Neuengland-Staaten tourte. Unter dem Motto „Caravan. A Performing Arts Tour of Theatre, Dance and Comedy for Nuclear Disarmament“ machten die Theaterleute in verschiedenen Städten Station und traten mit ihrem Straßen- und Improvisationstheater bei Veranstaltungen

⁷¹⁵ Bomb protest to paint images on sidewalk, in: *The Evening Independent* (St. Petersburg, FL), 13.7.1985.

⁷¹⁶ „Shadows“ Mark Hiroshima Fears, in: *New York Times*, 07.07.1981.

⁷¹⁷ Hiroshima remembered, CBC Canada, *The National*, 6.8.1985, URL: <https://www.cbc.ca/player/play/1775363708> (28.04.2023); Hiroshima: The art of shadow painting, CBC Canada, *Newswatch*, 6.8.1985, <https://www.cbc.ca/player/play/1775363581> (28.04.2023).

⁷¹⁸ Brief von Alan Gussow und Donna Grund Slepach (PAND Portland) an Randall Forsberg, März 1985, in: PAND records.

⁷¹⁹ Eine Mappe mit Materialien des International Shadow Project finden sich in dem kleinen Bestand der PAND Records der Swarthmore College Peace Collection (SCPC), u. a. Memos, Presseerklärungen, Flyer und Listen mit den teilnehmenden Städten und Ländern. Hier zitiert aus: PAND Oregon, *The International Shadow Project 1985 Handbook*; Flyer und Newsletter PAND Oregon, *The International Shadow Project 1985*, März/April 1985.

lokaler Friedensgruppen auf.⁷²⁰ Die Tour endete jedoch in einem finanziellen Verlust. Laut Nina Streich, einer Aktivistin, die ab Mitte der 1980er Jahre im Vorstand von „PAND“ Verantwortung übernahm, hatten sich die Organisator*innen verkalkuliert und der „Disarmament Caravan“ machte ein Minus von mehreren Zehntausend Dollar.⁷²¹ Genauere Details sind nicht bekannt, die roten Zahlen stellten jedoch eine schwere Belastung dar. Bereits ein gutes Jahr nach der Gründung war „PAND“ in eine existenzielle Krise geraten. Anstatt in neue Aktionen investieren zu können, musste die New Yorker PAND-Sektion in den folgenden Jahren die entstandenen Schulden abbezahlen. Unterstützer*innen der ersten Stunde wandten sich ab.⁷²² Die weitere Entwicklung verlief ab Ende 1983 gespalten: Die zahlreichen regionalen Initiativen operierten im kleinen Rahmen selbstständig weiter, parallel dazu intensivierten Harry und Julie Belafonte mit Florence Falk aus New York die internationale Vernetzung.

6.2 „PAND International“: Gründung 1983

Nach den beiden Auftritten in Bonn und Dortmund im Herbst 1981 kam das Ehepaar Belafonte für das Konzert von „Künstler für den Frieden“ am 11. September 1982 in Bochum wieder in die Bundesrepublik. Belafonte übernahm aber nun eine aktivere Rolle als zuvor. Er verlas nicht nur die Abschlusserklärung, sondern brachte ein Lied mit, das er bei dem amerikanischen Songwriter Jack Holmes als Hymne für die Bewegung in Auftrag gegeben hatte. Der Titel „Peace on Earth“ wurde im Nachgang zu Bochum mit dem Zusatz „The September 11th Song“ versehen.⁷²³

The songs of war, how loud they roar
With their pride and their parades
Guns and drums and the shattering sounds
Of their bombs, and their grenades

The song of peace is a whisper
It's a soft and gentle song
But it drowns out all the songs of war
When we all sing along

Peace on earth, peace on earth
If we all sang together
There'd be peace on earth

⁷²⁰ Programm des „Caravan. A Performing Arts Tour of Theater, Dance and Comedy for Nuclear Disarmament“, April 1983, in: PAND Records.

⁷²¹ Interview mit Nina Streich am 25.08.2014.

⁷²² Interview mit einer der PAND USA Führungspersonen Laurie Anderson; Laurie Anderson in her own voice, in: Mother Jones, Aug./Sept. 1985, S. 42–45, hier S. 43.

⁷²³ Zitiert nach Josef Singldinger, Lieder gegen den Krieg. Künstler für den Frieden, München 1983, S. 244. Text und Musik stammen nicht von Belafonte selbst, sondern von Jack Holmes.

A million voices in Washington
In Moscow millions more
Tel Aviv, Peking and Bonn
Singing we won't have a war

Der Song kontrastiert in der ersten und zweiten Strophe die Macht von Kriegs- und Friedensliedern und proklamiert im Refrain, dass das gemeinsame Singen ein Einsatz für Frieden auf der Welt sein kann. „Peace on Earth“ war bewusst als „sing-along“ – ein Lied zum Mitsingen – komponiert und sollte in der Tradition früherer epochemachender Friedenshymnen wie John Lennons und Yoko Onos „Give Peace a Chance“ stehen.⁷²⁴ Die vierte Strophe beschwört den grenzüberschreitenden Charakter der Proteste und imaginiert die Stimmen der Friedensdemonstrant*innen im Westen unisono mit den Menschen im Osten, ungeachtet der Tatsache, dass freie Proteste in Moskau und Peking nicht wie in Washington, Bonn und Tel Aviv möglich waren. Livemitschnitte von Konzerten belegen, dass Belafonte den Song je nach Auftrittsort anpasste, indem er zum Beispiel Referenzen auf Großdemonstrationen in Amsterdam, Stockholm und Wien einbaute.⁷²⁵ Belafonte und seine Mitstreiter*innen sahen sich als Teil einer internationalen, blockübergreifenden Koalition von Künstler*innen, die Musik als vertrauensschaffende Maßnahme einsetzen wollten. Auch wenn Demonstrationen einer unabhängigen Friedensbewegung in Moskau mehr Wunschtraum als Realität blieben, drückt der Song die Ambition aus, auch mit Gleichgesinnten auf der anderen Seite des Eisernen Vorhangs zusammenzuarbeiten. Dies wurde eines der zentralen Anliegen von Belafontes Initiative.

In Bochum trat das Ehepaar Belafonte an die künstlerische Leiterin Irmgard Schleier heran, um eine engere Zusammenarbeit zwischen „Künstler für den Frieden“ und „PAND“ in die Wege zu leiten.⁷²⁶ Der Erfolg des Konzertes und das dortige Zusammenspiel zahlreicher internationaler Künstler*innen beförderte das Streben nach einer Intensivierung der Kooperation. Bereits zwei Monate später trafen sich die führenden Köpfe der Bewegung – neben Harry und Julie Belafonte, Irmgard Schleier, Florence Falk auch die beiden österreichischen Aktivist*innen Margit Niederhuber und André Heller – erneut zu einem Konzert, diesmal in der Stadthalle Wien. Die Veranstaltung am 6. November 1982 ähnelte in Ablauf und Bühnenbesetzung den beiden vorangegangenen Konzerten in der BRD und

⁷²⁴ Wörtlich erklärte Jake Holmes in einer Email an Philipp Baur vom 1.2.2015: „I don't remember many details but Harry was doing a lot of performing in Germany in the ,80's and I think he was going to do a TV special and wanted a new song about peace that everybody could sing along with. I needed to find some way of repeating an idea that had already been successfully implemented a number of times. I figured why not just charge right up the hill and make a sing-along that promised that if we all sang along there would be Peace On Earth. I'm sorry to say that not enough people are singing along.“

⁷²⁵ Vgl. Live-Album Künstler für den Frieden Österreich, Wien 6.11.1982.

⁷²⁶ Eva Mattes, „Wir können nicht alle wie Berta sein“. Erinnerungen, Berlin 2011, S. 225.

war die größte und publikumswirksamste Veranstaltung der österreichischen Bewegung „Künstler für den Frieden“. Der Künstler Friedensreich Hundertwasser stiftete für das Veranstaltungsplakat sein Gemälde „Die Straße zum Sozialismus“. Analog zum Dortmunder Konzert wurde ein Doppel-Livealbum veröffentlicht, dessen Cover ebenfalls das Hundertwasser-Gemälde zierte. Am Tag nach dem Konzert wurde in der Wohnung von André Heller das weitere Vorgehen diskutiert. Der Name der zu gründenden Organisation: „PAND International“. Das Akronym stand nun – etwas weiter gefasst – für „Performers and Artists for Nuclear Disarmament“. Als Hauptsitz wurde laut Heller zunächst Wien diskutiert.⁷²⁷ Auch Unterlagen der schwedischen „Künstler für den Frieden“ aus dem Frühjahr 1983 benannten Wien als geplanten Hauptsitz von „PAND International“.⁷²⁸

Der nächste Schritt zu einer formellen Vereinigung der „Künstler für den Frieden“ auf internationaler Ebene wurde Anfang 1983 auf Einladung von Harry Belafonte in New York getan. Am 10. Februar versammelten sich Vertreter*innen aus zwölf Ländern sowie zweier amerikanischer indigener Stämme in der Wohnung des Ehepaars Belafonte, um die Planungen für „PAND International“ voranzutreiben.⁷²⁹ Die im Anschluss veröffentlichte Erklärung ist Ausdruck der Erfolge der vorangegangenen Konzerte und des gewachsenen Selbstverständnisses, als Künstler*innen einen eigenständigen Beitrag zu den weltweiten Protesten für Abrüstung leisten zu können:

As performers and artists working within the peace movement, we reject the gigantic failures of will and imagination that has brought us to this pass. Indeed, we resolutely reject the nuclear end. Instead, we declare our shared intention to help forge a culture that awakens human potential, celebrates life, and empowers people everywhere to take a hand in their own destiny. We have come together to unite the arts communities and their audiences in a sustained and practical effort to bringing about nuclear disarmament in all nations. We will accomplish this goal by educating ourselves and the public on nuclear disarmament through every means available – seminars, teach-ins, performances and other events. Through our

⁷²⁷ Heller wird im Wortprotokoll des Round-Table-Gesprächs „Wie kann der Frieden gesichert werden?“ am 12.11.1982 im Redoutensaal, Wien dahin gehend zitiert, dass Wien als Sitz von PAND International anvisiert war. An dem Round-Table nahmen u. a. Olof Palme, Bruno Kreisky, Annemarie Aufreiter, Gerd Bastian, Josef Cap, Friedrich Hacker, Ute Ranke-Heinemann, André Heller, Helmuth Kramer, Alfred Mechtersheimer, Anton Pelinka, Irmgard Schleier, Heinrich Schneider, Leopold Ungar, Victor Weisskopf, Carl Friedrich von Weizäcker teil, siehe: Wortprotokoll der Diskussionen zu „Künstler für den Frieden“ und „PAND“ auf S. 30-35, in: Kreisky-Archiv, Wien. Zu Hellers Engagement bei der Gründung von PAND International siehe: André Heller, Feuerkopf. Die Biografie, München 2012, S. 172f.; auch die Zeitschrift Konkret meldete in der Dezemberausgabe 1982, dass Wien als Sitz der zentralen Koordination von „PAND International“ vorgesehen war, siehe: Konkret 12/1982, S. 100f.

⁷²⁸ Schwedischsprachige Broschüre „Artister för Fred, PAND International“ (mit PAND-International-Logo), aus: Andersson.

⁷²⁹ Participants of the first PAND International conference, February 10, 1983, in: Niederhuber; Die Vertreter kamen aus folgenden Ländern: Australien, Österreich, Kanada, Dänemark, Frankreich, England, BRD, Holland, Japan, Schweden, USA; bei den beiden indigenen Stämmen handelte es sich um die Mescalero-Apachen und die Seneca Nation of Indians.

*songs, our poems, our images and our words we will create living links between the arts communities and other groups and people of good will working on disarmament and related issues.*⁷³⁰

Eine erste große öffentliche Veranstaltung von „PAND International“ sollte das Hamburger Konzert „Künstler für den Frieden“ Anfang September 1983 werden. Die Akten belegen, dass sich im Frühjahr und Sommer 1983 die Zusammenarbeit zwischen den Hamburger Organisator*innen und den amerikanischen Kolleg*innen intensivierte, um für das Hamburger Konzert auch eine konstituierende PAND-Tagung zu organisieren.⁷³¹

Die dem Konzert angeschlossene „PAND“-Konferenz in Hamburg führte die meisten der in New York versammelten Aktivist*innen erneut zusammen und brachte einige neue Mitglieder in die Runde. Neben Island, Norwegen und Finnland schickten auch Kuba und Chile, West-Berlin sowie die DDR und Sowjetunion erstmals Delegierte nach Hamburg. Damit war bereits eines der ersten Ziele von „PAND International“ erreicht, auch sozialistische Länder von der anderen Seite des „Eisernen Vorhangs“ einzubinden – sowohl auf der Bühne (Gisela May und Hans-Peter Minetti aus der DDR, Shanna Bitschewskaja aus der SU) als auch in der Organisation von „PAND International“. Für die DDR nahm der Schauspieler Hans-Peter Minetti⁷³² als Abgesandter des Friedensrates, für die Sowjetunion Vitaly Korotych⁷³³ von der Ukrainischen Schriftstellervereinigung und Eduard A. Muchin⁷³⁴ vom Sowjetischen Friedenskomitee an der Tagung teil. Diese als blockübergreifende Völkerverständigung gedachte Kooperation prägte „PAND International“ maßgeblich, denn Minetti und Muchin waren keine unabhängigen Friedensaktivisten, sondern ausgewählte Parteifunktionäre.

Der Ablauf und das Ergebnis der „PAND“-Tagung lassen sich auf Basis unterschiedlicher Akten rekonstruieren. *Erstens* eine zweisprachige (englisch und deutsch) Presseerklärung im Namen des

⁷³⁰ Statement of Purpose, PAND International, February 1983, in: BArch DZ 9/2919. Diese Willenserklärung fand ohne Änderungen für eine offizielle Broschüre Verwendung, die 1987 von „PAND International“ herausgegeben wurde. Sie fand große Verbreitung und ist auch in den Sammlungen von Bausch (Hamburg), Niederhuber (Wien) und Andersson (Stockholm) zu finden.

⁷³¹ Rundbrief von Florence Falk und Julie Belafonte an PAND, 13. Juni 1983, in: BArch DZ 9/2919.

⁷³² Hans-Peter Minetti war zu diesem Zeitpunkt Kandidat beim ZK der DDR, Rektor der Hochschule für Schauspielkunst Berlin und wurde 1984 Präsident des Verbands der Theaterschaffenden der DDR, vgl. Bundesstiftung Aufarbeitung, wer war wer in der DDR, URL: <https://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/de/recherche/kataloge-datenbanken/biographische-datenbanken/hans-peter-theodor-minetti> (28.04.2023).

⁷³³ Vitaly Korotych war ein ausgewiesener Transatlantiker. Seit Mitte der 1960er Jahre war er mehrmals über Austauschprogramme für Schriftsteller*innen und Journalist*innen in die USA gereist. 1986 wurde er Chefredakteur der Zeitschrift „Ogonyok“ (Kleine Flamme), eines der auflagenstärksten Periodika, die den Reformkurs von Michael Gorbatschow maßgeblich unterstützte. Siehe dazu: Yale Richmond, Cultural Exchange & the Cold War. Raising the Iron Curtain, Pennsylvania State UP 2005, S. 167f.

⁷³⁴ Über Eduard M. Muchin ist wenig bekannt. Er war ranghoher Funktionär im Sowjetischen Friedensrat, arbeitete jedoch mehr im Hintergrund.

„PAND“-Präsidiums zu den Herbstaktivitäten der Friedensbewegung und den allgemeinen Zielen und Aufgaben von „PAND International“ (datiert auf den 7. September); *zweitens* eine deutschsprachige Presseerklärung über die konstituierende „PAND“-Tagung und die Wahl eines Präsidiums (datiert auf den 16. September), in denen die wichtigsten Ziele und Aufforderungen der Öffentlichkeit präsentiert wurden; *drittens* ein englischsprachiges Protokoll des „Executive Committees“ mit den wichtigsten Ergebnissen und Plänen, das unter den „PAND“-Mitgliedern zirkulierte; *viertens* ein geheimer 26-seitiger Bericht, den Hans-Peter Minetti nach seiner Rückkehr dem DDR-Friedensrat und der Westabteilung des ZK vorzulegen hatte.⁷³⁵ Während die ersten drei Publikationen keinen Einblick in die konfliktreichen Diskussionen geben, hat Minetti die aufkommenden Meinungsverschiedenheiten und Kontroversen aus seiner persönlichen Sicht detailliert dokumentiert.

Bei der Analyse der Berichte ist eine eingehende Quellenkritik nötig.⁷³⁶ Im selben Maße, wie das Protokoll des „Executive Committees“ und die offiziellen PAND-Presseerklärungen als die subjektive Sicht und Eigendarstellung des „PAND“-Präsidiums zu verstehen sind, bietet Minettis Bericht zwar einen Blick hinter die Kulissen, dieser ist aber mit Vorsicht zu interpretieren. Minetti nahm im Gegensatz zu vielen seiner westlichen Kolleg*innen nicht als unabhängiger Künstler an der Tagung teil, sondern als weisungsgebundener Abgesandter des DDR-Friedensrates. Er war vor Reiseantritt von den Führungskadern Helmut Schiffner und Fritz Rathig auf seine Mission vorbereitet und instruiert worden. In Hamburg angekommen traf sich Minetti mit den beiden DKP-Vorstandsmitgliedern Gerhard Däumlich und Hannes Stütz, um die aktuelle Entwicklung der Bewegung „Künstler für den Frieden“ in der BRD zu diskutieren. Stütz und Däumlich instruierten

⁷³⁵ Erklärung von P.A.N.D. International“ zu den Herbstaktivitäten der Friedensbewegung 1983, herausgegeben von Harry Belafonte (Vorsitzender) und den Präsidiumsmitgliedern Vitaly Korotitsch (sic) (UdSSR), Bibi Andersson (Schweden), Irmgard Schleier (BRD) und Florence Falk (USA), mit einer Beilage zu den Zielen und Aufgaben von PAND International, datiert auf den 7.9.1983; PAND International Pressemitteilung, datiert auf den 16.9.1983; Meeting of the Executive Committee of PAND International, Protokoll Irmgard Schleier, datiert auf den 4.–6. November 1983; Bericht von Hans-Peter Minetti, Anlage 1 zum Originalprotokoll Nr. 24/83, datiert auf September 1983, in: Barch DZ 9/2919.

⁷³⁶ Zur Quellenkritik von DDR-Akten und Perspektiven einer deutsch-deutschen Geschichtsschreibung, siehe die Überlegungen in: Konrad H. Jarausch, „Die Teile als Ganzes erkennen“. Zur Integration der beiden deutschen Nachkriegsgeschichten, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, 1 (2004), H. 1, URL: <https://zeithistorische-forschungen.de/1-2004/4538> (28.04.2023), Druckausgabe: S. 10–30; Thomas Lindenberger, Ist die DDR ausgeforscht? Phasen, Trends und ein optimistischer Ausblick, in: ApuZ 24-26/2014 vom 3.6.2014; Dierk Hoffmann, Michael Schwartz und Hermann Wentker, Die DDR als Chance. Desiderate und Perspektiven künftiger Forschung, in: Ulrich Mähler (Hg.), Die DDR als Chance. Neue Perspektiven auf ein altes Thema, Berlin 2016, S. 23–70.

Minetti, auf der PAND-Tagung sicherzustellen, dass die DKP und der DDR-Friedensrat ihren Einfluss auf die Entwicklung von „PAND International“ geltend machen konnten.

Im Folgenden werden zunächst die belegbaren Ergebnisse der „PAND“-Tagung diskutiert, bevor der Bericht Minettis kritisch eingeordnet wird. Auf Basis der Pressemitteilungen und des Protokolls des „Executive Committees“ kann festgehalten werden, dass in Hamburg aus der Gruppe von über 30 Teilnehmer*innen Harry Belafonte als Präsident gewählt wurde. Im Weiteren entschied sich die Wahl für 5 weitere Personen als Vizepräsident*innen: Vitaly Korotych (UdSSR), Bibi Andersson (Schweden), Irmgard Schleier (BRD), Julie Belafonte und Florence Falk (beide USA). Die Leitungsgruppe wurde in den englischsprachigen Texten „Executive Committee“ genannt. Im Nachgang wurde vom Sowjetischen Friedensrat neben Vitaly Korotych der Schriftsteller Genrich Borovik als Repräsentant delegiert.⁷³⁷ Für 1984 wurde laut Protokoll eine Geschäftsstelle (central office) in Hamburg geplant. „PAND International“ sollte in sechs Arbeitsgruppen (committees) operieren, betreut von je einem Präsidiumsmitglied: 1. Projekte (etwa international Kulturaustausch-Events), 2. Netzwerk (etwa zur Gewinnung neuer Mitglieder und Länder-Sektionen), 3. Finanzen (Sponsoring und Fundraising), 4. Kommunikation (intern und extern), 5. Internationale Zusammenarbeit (etwa mit der UNESCO, dem Weltfriedensrat) und 6. ein Beirat (prominente Personen des öffentlichen Lebens). Nachdem die Konzerte von „Künstler für den Frieden“ durch konfliktreiche und wechselnde Bündnisse gekennzeichnet waren, sollte „PAND International“ nach offensichtlichem Vorbild amerikanischer NGOs und zivilgesellschaftlicher Verbände eine verfasste und transparente Struktur bekommen. Als nächstes großes Projekt für das Jahr 1984 wurde die Idee eines Doppelkonzerts in Leningrad und Atlanta als kulturelle Brücke zwischen den USA und der Sowjetunion vorgeschlagen. In der Pressemitteilung vom 16. September 1983 heißt es dazu:

Ziel der gemeinsamen Arbeit ist, die Privilegien als Person öffentlichen Interesses zu riskieren und in dieser Zeit des Wettrüstens die Verpflichtung zu begreifen, sich mit der künstlerischen Arbeit und über sie hinaus für die Abrüstung einzusetzen.

Zur Vorbereitung des Doppelkonzertes wurde ein weiteres Treffen des „Executive Committees“ im Frühjahr 1984 in Moskau anvisiert.

⁷³⁷ Ähnlich wie Vitaly Korotych war Genrich Borovik (geschrieben auch als Genrikh Borovik) erfahren in den transatlantischen Beziehungen. Er war Mitglied des offiziellen sowjetischen Pressecorps in den USA und in den 1960er Jahren Leiter des New Yorker Büros der staatlichen Nachrichtenagentur „Novosti“. In den 1970er und 80er Jahren nahm er an den sog. Dartmouth-Konferenzen teil, bei denen sich amerikanische und sowjetische Schriftsteller trafen. 1987 wurde er als Unterstützer von Gorbatschow zum Vorsitzenden des Sowjetischen Friedensrates gewählt; siehe dazu: Yale Richmond, *Cultural Exchange & the Cold War*, S. 168f.; ebd., *U.S.-Soviet Cultural Exchanges, 1958–1986*, Boulder 1987, S. 157f.; siehe zu Boroviks Biografie auch: Robert D. English und Jonathan J. Halperin, *The Other Side. How Soviets and Americans Perceive Each Other*, New Jersey 1987, S. 119.

Hans-Peter Minetti beschäftigte sich in seinem internen Bericht für den DDR-Friedensrat und die Westabteilung des ZK ausführlich mit den Vorgängen der „PAND“-Tagung. Minetti war angewiesen, an der Tagung nur als Beobachter teilzunehmen und keine Zusage eines Beitritts seitens der DDR auszusprechen. Über eine formelle Mitgliedschaft sollte erst danach durch den Friedensrat der DDR entschieden werden. Stilistisch prägend für Minettis Bericht sind die zahlreichen Rechtfertigungs- und Selbstbehauptungsfloskeln, durch die der implizite Adressat stets offensichtlich wird: die Westabteilung beim ZK der SED. Minetti positionierte sich als Strippenzieher, der den Tagungsteilnehmer*innen gegenüber zwar bewusst unverbindlich und nonchalant auftrat, aber insgeheim versuchte, den Fortgang der Tagung zu beeinflussen. Vor Tagungsbeginn hatte er sich mit dem sowjetischen Vertreter darüber verständigt, auf die „inhaltlich-politische Meinungsbildung“ von „PAND International“ gemeinsam Einfluss zu nehmen. Diese Einordnung ist für die Analyse des Berichts bedeutend.

Minetti teilte die Tagungsteilnehmer*innen in ein kommunistisches und ein nicht-kommunistisches Lager auf: Zu den Delegationen, die „unter Einfluss der Bruder-Parteien“ und „auf Positionen des Weltfriedensrates“ standen, zählte er die Vertreter*innen aus Österreich, Frankreich, West-Berlin und Finnland.⁷³⁸ Zusammen mit der DDR und der Sowjetunion deklarierte Minetti sechs von dreizehn Delegationen als „Verbündete“. Zum nichtkommunistischen Lager rechnete er die USA, Kanada, Großbritannien, Dänemark, Schweden, Chile und die BRD. Minetti mutmaßte, dass sich das „PAND“-Präsidium darüber im Klaren war, welche Vertreter*innen Kommunisten waren und dass Arja Saijonmaa, die sowohl Schweden vertrat als auch in der finnischen Sektion aktiv war, bewusst eingeladen worden war, um ein kommunistisches Übergewicht in der finnischen Delegation zu verhindern. Minetti bemängelte, dass „politisch und künstlerisch ausgewiesene Kommunisten“ wie Hannes Wader und Christine Teelen keine prägende Rolle auf der Tagung übernahmen.

Aus dem Bericht stechen drei Aspekte heraus, die Minetti für bemerkenswert erachtete: *Erstens* die strategische/politische Ausrichtung von „PAND International“, *zweitens* die Wahl des Vorstandes („Executive Committee“), *drittens* die Ortswahl für eine „PAND“-Geschäftsstelle. Wenn der Bericht weiteren Quellen gegenübergestellt wird, erscheint es naheliegend, dass Minettis Perspektive und der Erfolg seiner Mission relativiert werden müssen. Bezüglich der politischen bzw. strategischen Ausrichtung von „PAND“ behauptete Minetti, dass zwei unterschiedliche Richtungen diskutiert

⁷³⁸ Minetti lag in dieser Beurteilung richtig. Margit Niederhuber (Österreich) war Mitglied der KPÖ; Véronique Genin (Frankreich) nahm als Vertreterin des „Appell des 100“, einer von Kommunisten organisierten Initiative, teil; Irmela Bittencourt (Westberlin) war Mitglied in der Sozialistischen Einheitspartei West-Berlins (SEW); die beiden finnischen Delegierten Tuula Linsiö und Pekka Milonoff waren Mitglied des finnischen Kultuarbeiterverbandes und standen biografisch der orthodox-kommunistischen Strömung des Taistoismus nahe.

worden seien: eine, die „PAND“ als politische Organisation sah“, und eine andere, die „PAND“ als professionelle Kulturorganisation zur Veranstaltung von Konzerten verstand. Laut Minetti sprachen sich die Sektionen, die er als „Verbündete“ ansah, für mehr politische Agitation gegen amerikanische Raketen aus. Die Quellen belegen, dass die von Belafonte bevorzugte professionelle Ausrichtung als Organisation von Künstler*innen die Oberhand gewann. Zum einen sprachen sich die beiden sowjetischen Vertreter für die bereits im Vorfeld diskutierte Idee eines Doppel-Konzertes in den USA und der SU aus. Mit dem Leningrad-Atlanta-Projekt, das für 1984 ins Auge gefasst wurde, rückten zwei künstlerische Veranstaltungen auf die unmittelbare Agenda von „PAND“. Hier sollten die Musik und der interkulturelle Austausch, nicht die Tagespolitik im Zentrum stehen. Zum anderen argumentierten die beiden in nach der Tagung veröffentlichten Pressemitteilungen dezidiert kritisch gegenüber *allen* Atommächten:

*Wir appellieren an alle Regierungen: jede Beteiligung an wie immer auch gearteten Vorbereitungen zum Atomkrieg zu beenden. Wir fordern, daß alle Nuklearmächte sofort ihren Verzicht auf die Erst-Anwendung von Atomwaffen erklären und allen solchen Entscheidungen zustimmen. Wir fordern ein sofortiges Einfrieren der Entwicklung, Herstellung und Stationierung aller Atomwaffen zu unterstützen und Pläne für die Reduzierung bis zur stufenweisen Beseitigung aller Massenvernichtungswaffen in die Wege zu leiten.*⁷³⁹

„PAND International“ positionierte sich in der Kritik an der globalen Rüstung blockübergreifend und sprach sich nicht nur für eine einseitige Abrüstung in Westeuropa aus – eine Position, die damals als Nagelprobe für eine „Fernlenkung“ aus dem Osten angesehen wurde.

Minetti stilisierte die am zweiten Konferenztag stattfindende Wahl des PAND-Präsidiums zum Kampf um die Einschränkung des Einflusses der westdeutschen Delegation um Irmgard Schleier. Laut Minetti erreichte Irmela Bittencourt, die Vertreterin der West-Berliner Initiative von „Künstler für den Frieden“ die Anerkennung der West-Berliner Gruppe als eigenständige Sektion. Als Vize-Präsidentin wurde jedoch Irmgard Schleier gewählt. Auch die Wahl des Ortes einer „PAND“-Geschäftsstelle sah Minetti als Gelegenheit, die Führungsrolle der westdeutschen Sektion infrage zu stellen. Er brachte deshalb ein blockfreies Land oder New York als Sitz eines Büros ins Spiel. Letztlich konnte sich Minetti nicht durchsetzen. Laut Protokoll des „Executive Committees“ wurde anvisiert, die Geschäftsstelle für 1984 in Hamburg anzusiedeln.⁷⁴⁰ Insgesamt zeigte sich Minetti aber zufrieden mit der Entwicklung von „PAND“ und den Ergebnissen der Tagung. Vor der Abreise verständigte er

⁷³⁹ Erklärung von P.A.N.D. International zu den Herbstaktivitäten der Friedensbewegung 1983, herausgegeben von Harry Belafonte (Vorsitzender) und den Präsidiumsmitgliedern Vitaly Korotitsch (sic) (UdSSR), Bibi Andersson (Schweden), Irmgard Schleier (BRD) und Florence Falk (USA), mit einer Beilage zu den Zielen und Aufgaben von PAND International, datiert auf den 7.9.1983; in: Barch DZ 9/2919.

⁷⁴⁰ Meeting of the Executive Committee of PAND International, Protokoll Irmgard Schleier, datiert auf den 4. – 6. November 1983; in: Barch DZ 9/2919.

sich mit Eduard Muchin darüber, dass Vitaly Korotych vor der nächsten „PAND“-Tagung in Moskau „ausgetauscht“ werden könne. Der Konflikt zwischen Muchin und Korotych bestand seit Anfang der Tagung und hatte wohl damit zu tun, dass Korotych im Gegensatz zu Muchin fließend Englisch sprach und somit besser interagieren konnte. Für das „Project Committee“ und die Planung des Leningrad-Atlanta-Konzertes wurde im Nachgang Genrich Borovik als Vertreter des Sowjetischen Friedensrates nominiert.

Minettis Bericht ist einer der wenigen handfesten Belege dafür, dass es versteckte Einwirkungsversuche auf die Bewegung „Künstler für den Frieden“ gab und dass das kommunistische Spektrum der Friedensbewegung und die DDR versuchten, die Unabhängigkeitsbestrebungen der Künstler*innen über „PAND International“ in den Griff zu bekommen. Deutlich wird in erster Linie die zunehmende Spaltung von „PAND“ in zwei Fraktionen, die wohl nicht nur in der Sichtweise von Minetti existierten, sondern im Tagungsverlauf und auch im Nachgang immer häufiger in den Vordergrund traten. Gemessen an den Anweisungen der beiden DKP-Vorstandsmitglieder, die eine Eindämmung des Einflusses der westdeutschen Sektion in „PAND International“ gefordert hatten, war Minettis Agieren zwar erfolglos. Allerdings setzte sich die West-Berliner Delegation unter Leitung des SEW-Mitglieds Irmela Bittencourt als eigenständige Sektion durch. Die eigentliche Bewährungsprobe für „PAND“ war die Organisation des ambitionierten Leningrad-Atlanta-Projekts, die in den folgenden Monaten in enger Zusammenarbeit mit den sowjetischen PAND-Delegierten für 1984 in Angriff genommen wurde.

6.3 Das Leningrad-Atlanta-Project 1984

Die Idee eines amerikanisch-sowjetischen Doppel-Konzertes, das die Trennung der Welt in zwei ideologische Blöcke zumindest symbolisch und mit den Mitteln der Kunst überbrücken sollte, war schon bei den ersten informellen PAND-Treffen Anfang 1983 geboren worden. Während der Hamburger Tagung wurde die Idee im Plenum diskutiert und in einer Pressemitteilung vom 16. September 1983 als zentrales Projekt für 1984 angekündigt.⁷⁴¹ Im Herbst 1984 sollten kurz hintereinander je ein Konzert in Leningrad (heute St. Petersburg) und Atlanta veranstaltet werden. Von sowjetischer Seite wurde Genrich Borovik vom Sowjetischen Schriftstellerverband als neuer PAND-Delegierter benannt, der innerhalb von „PAND“ die Koordination des „Project Committee“ übernahm und für die sowjetische Seite mit der Organisation des Doppelkonzertes betraut wurde. Auf amerikanischer Seite wollten Harry und Julie Belafonte ihre Kontakte zu Andrew Young, dem Bürgermeister von Atlanta, spielen lassen. Young war ein langjähriger Verbündeter der Belafontes

⁷⁴¹ PAND International Pressemitteilung, datiert auf den 16.9.1983, in: Barch DZ 9/2919.

aus der Bürgerrechtsbewegung.⁷⁴² Die Besetzung mit Künstler*innen sollte das Prinzip eines echten sowjetisch-amerikanischen Austausches widerspiegeln. So wurde vorgeschlagen, das Symphonieorchester von Leningrad unter der Leitung des amerikanischen Dirigenten Leonard Bernstein spielen und das Symphonieorchester von Atlanta von einem sowjetischen Dirigenten vergleichbaren Renommées leiten zu lassen. Nach regionalen/nationalen Veranstaltungen und internationalen Großevents wie dem Hamburger Konzert 1983 sollte das Leningrad-Atlanta-Projekt eine große Ost-West-Initiative werden. Für Bernstein wäre die Zusammenarbeit kein Novum gewesen. 1959 war er zusammen mit dem New York Philharmonic Orchestra drei Wochen durch die Sowjetunion getourt – in offizieller kulturdiplomatischer Mission der US-Regierung.⁷⁴³

Das nächste Treffen des „PAND“-Präsidiums fand vom 9. bis 15. März 1984 in Moskau statt.⁷⁴⁴ Neben Harry und Julie Belafonte, Florence Falk und Irmgard Schleier war auch Bibi Andersson Teil der westlichen Delegation. Fotos des russischen Journalisten Alexander Liskin zeugen davon, dass Harry Belafonte und Irmgard Schleier bei einer Feier des Friedenskomitees im Zentralen Haus der Kunstarbeiter aufgetreten sind.⁷⁴⁵ Die PAND-Delegation reiste auch nach Leningrad und wurde dort Theaterleuten und Schauspieler*innen vorgestellt. Ergebnis des Moskauer Treffens war eine von Harry Belafonte verfasste Projektskizze, die am 2. Mai 1984 an alle „PAND-International“-Sektionen versandt wurde und über die im Juli 1984 auf dem nächsten „PAND“-Vorstandstreffen im italienischen Montepulciano entschieden werden sollte. Unter dem Titel „Purpose: PEACE“ wurde das Doppel-Konzert als erster Schritt auf dem Weg zu mehr kulturellem Austausch angekündigt:

One of the most effective means of initiating dialogue between nations in conflict has been to exchange art and artists. This is because the world community places great value on artistic excellence and recognizes that art transcends geographic boundaries as well as political systems. Now more than ever the search for peace requires that new initiatives be taken. The

⁷⁴² Meeting of the Executive Committee of PAND International, Protokoll Irmgard Schleier, datiert auf den 4. – 6. November 1983; in: Barch DZ 9/2919.

⁷⁴³ Jonathan Rosenberg, „To Reach ... into the Hearts and Minds of our Friends“: The United States’ Symphonic Tours and the Cold War, in: Jessica C. E. Gienow-Hecht (Hg.), Music and International History in the Twentieth Century, New York 2015, S.140–165. Einen aktuellen Überblick kulturdiplomatischer Initiativen der USA im Kalten Krieg findet man in der Einleitung von: Greg Barnhisel, Cold War Modernist. Art, Literature, and American Cultural Diplomacy, New York 2015, S. 1–24.

⁷⁴⁴ Rundbrief von Bibi Andersson und Irmgard Schleier an alle PAND-Mitglieder, 20. April 1984, in: Niederhuber.

⁷⁴⁵ E-Mail von Alexander Liskin and Philipp Baur, 16.3.2014. Harry Belafonte sang laut Liskin zusammen mit Irmgard Schleier das Lied „Peace on Earth“. Siehe das Bild in der Arenapal Bilddatenbank, URL:

<https://www.arenapal.com/cdn/arenapal/thumbs/673/3/a9071427025d8fdb4fb3e50d20e6ff54.jpg> (28.04.2023). Das Bild ist nur mit einem Zugangsaccount aufrufbar, es ist aber auch unter dem Stickwort „Harry Belafonte“ in der Bilddatenbank auffindbar, URL: <https://www.arenapal.com/search/?searchQuery=harry+belafonte> (28.04.2023).

*overriding objective of the Leningrad/Atlanta Concerts is to open up, and to bring public focus to a dialogue between the U.S.A. and the U.S.S.R.*⁷⁴⁶

Im Gegensatz zu den Großevents der vorangegangenen Jahre sollten die beiden Veranstaltungen in einem überschaubareren Rahmen stattfinden. Die in Aussicht genommenen Konzertsäle des Leningrad Sports Centers bzw. Atlanta Civic Centers boten Platz für circa viereinhalbtausend Zuhörer. Das Konzert in Leningrad sollte am 21. September, das Partnerkonzert in Atlanta am 7. Oktober 1984 stattfinden.

Nach dem „PAND“-Treffen in Moskau wandte sich Harry Belafonte in seiner Funktion als Präsident von „PAND International“ am 24. April 1984 in einem offiziellen Brief an den sowjetischen Kultusminister Pjotr Nilowitsch Demitschew, um für das Leningrad-Atlanta Projekt zu werben: „There has long been a long period of political and cultural rupture between the U.S.A. and the U.S.S.R., a situation that people all around the world know must be reversed.“⁷⁴⁷ Parallel zu Belafontes kulturdiplomatischen Bemühungen bereitete die „PAND“-Sektion in Atlanta ein Konzept für die dortige Veranstaltung vor. Die Kosten sollten durch Spenden, Kartenverkäufe und Einnahmen durch den Film finanziert werden. Auf amerikanischer Seite liefen die Vorbereitungen auf Hochtouren. Der Bürgermeister von Atlanta, Andrew Young, hatte dem Projekt seine Unterstützung zugesagt.

Es kam jedoch anders. Im Sommer 1984 wurde dem Vorhaben von sowjetischer Seite die Unterstützung entzogen und dem ambitionierten Leningrad-Atlanta-Projekt ein jähes Ende gesetzt. Die genaueren Hintergründe sind auf Basis der vorliegenden Akten nicht rekonstruierbar und müssten in russischen Archiven recherchiert werden. Ein Blick auf die politische Großwetterlage des Jahres 1984 macht jedoch deutlich, dass „PAND“ das Projekt zum denkbar schlechtesten Zeitpunkt aufgegriffen hatte. Ähnlich wie die USA vier Jahre zuvor boykottierte die Sowjetunion 1984 die Olympischen Sommerspiele von Los Angeles (28. Juli–12. August). Es kann davon ausgegangen werden, dass diese Situation das nur wenige Wochen nach Olympia angesetzte Leningrad-Atlanta-Doppelkonzert politisch unmöglich machte. In einem E-Mail-Interview aus dem August 2014 bestätigte Vitaly Korotych, der als sowjetischer Repräsentant auch an der Tagung in Hamburg im

⁷⁴⁶ Rundbrief an die Mitglieder von PAND International, 2.5.1984; im Anhang die Projektskizze Leningrad/Atlanta, in: Niederhuber.

⁷⁴⁷ Brief von Harry Belafonte an Pjotr Demitschew, 24.4.1984, in: Niederhuber.

September 1983 teilgenommen hatte, dass die „PAND“-Initiative vonseiten des Sowjetischen Friedensrates abgesagt wurde.⁷⁴⁸

Es ist wichtig festzuhalten, dass sich die Sowjetunion nicht komplett aus „PAND“ zurückzog und Vitaly Korotych in den darauffolgenden Jahren erneut an „PAND“-Konferenzen teilnahm. Von 1986 bis 1988 wirkte er sogar im Vorstand. Vorerst aber waren „PAND“ und die federführenden Kräfte um Harry Belafonte, Florence Falk und Irmgard Schleier ausgebremst. In der Septemбераusgabe 1984 von „Das 20. Jahrhundert und der Frieden“, dem in mehreren Sprachen erscheinenden Auslandsmagazin des Sowjetischen Friedenskomitees, erschien ein Interview mit Margit Niederhuber, in dem „PAND International“ als österreichisch-amerikanische Initiative vorgestellt wurde. Auch die Absage des Leningrad-Atlanta-Konzertes wurde mit keinem Wort erwähnt. Der Beitrag stellte eine Form von Geschichtsklitterung dar, da die Geschichte von „PAND“ im Sinne der Sowjetunion verzerrt dargestellt wurde.⁷⁴⁹

Nach dem Scheitern des Doppelkonzertes von Leningrad und Atlanta geriet „PAND International“ in eine Phase der Stagnation. Irmgard Schleier setzte Ihre Arbeit auf bundesdeutscher Ebene mit der westdeutschen „PAND“-Sektion fort. Die Veranstaltungen von 1984/85 fanden in Kooperation mit internationalen „PAND“-Kolleg*innen statt, beschränkten sich jedoch hauptsächlich auf Hamburg und liefen in einem deutlich kleineren Rahmen über die Bühne als die vorangegangenen Großevents.⁷⁵⁰ Harry Belafonte zog sich nach dem Scheitern des Leningrad-Atlanta-Projekts aus „PAND International“ zurück und ließ allem Anschein nach seine „PAND“-Präsidentschaft ruhen.⁷⁵¹ Erst seit dem Frühjahr 1987 gibt es wieder ein Lebenszeichen. Der neue gewählte „PAND International“ Präsident Otto Donner aus Finnland hatte Belafonte die Ehrenpräsidentschaft von

⁷⁴⁸ E-Mail von Vitaly Korotych an Philipp Baur, 24.8.2014; wörtlich schrieb Korotych: „I was invited by the Soviet Peace Committee too. PAND idea was understandable- international concerts for peace, why not? I was very pleased contacting Harry Belafonte and other honest and interesting people in this process. We started to work, preparing Big Concert in Leningrad. It was on the way and (as I remember- I have no documents now) Leonard Bernstein agreed to conduct the concert. I had written program of that concert which Belafonte's wife gave me in Paris, where Bernstein proposed (it was the time of Jewish Holidays) to start it by Jewish Holy music. In Moscow I gave that plan to officials in the Soviet Peace Committee to confirm it officially/ Shortly after I was told to shut up and to forget about because all this idea is cancelled. All my PAND contacts, which never were personal and went through that Peace Committee were closed after that.“ (die Rechtschreibung und Satzzeichensetzung wurden nicht verändert)

⁷⁴⁹ Eine Sprache, die alle verstehen (Interview mit Margit Niederhuber), in: Das 20. Jahrhundert und der Frieden, 9/84, S. 30f.

⁷⁵⁰ Siehe zu den Veranstaltungen von 1984/85 das Kapitel 5.4.

⁷⁵¹ Laurie Anderson erklärte 1985 in einem Interview zum Scheitern von „PAND“ und dem Leningrad-Atlanta-Projekt: „The cancellation was very discouraging to Belafonte, after having put so much work into the project, and he is no longer as involved.“ in: Laurie Anderson in her own voice, in: Mother Jones, Aug./Sept. 1985, S. 42–45, hier S. 43.

„PAND“ angetragen. In seinem Annahmeschreiben (auf Briefpapier der Firma Belafonte Enterprise, Inc.) äußerte sich Belafonte wie folgt:

I have always felt that the commitment to nuclear disarmament by members of the arts community, globally, is essential to the ultimate goal of ensuring world peace. When PAND was first initiated here in the United States, that certainly was the expressed feelings of all our members. Our enthusiasm for and commitment to that idea gave us the impetus to reach out to our colleagues in the international community. What a joyous day when PAND INTERNATIONAL was formed. What optimism we felt at the gatherings held in New York – Vienna – Hamburg – Moscow – Stockholm and Finland. Much has happened since those meetings. Much that was quite difficult to overcome and many of us either fell to the wayside under the pressure and frustration of negativity or sought to achieve our passion for peace, disarmament and justice by putting our resources in the service of other organizations and strategies.⁷⁵²

Belafonte nannte keinen konkreten Grund für sein Ausscheiden aus „PAND“, gab aber verklausuliert seine Frustration über die Entwicklung von „PAND“ zum Ausdruck. Nach den Erfolgen der Jahre 1982 und 1983 und des dabei generierten Optimismus und Schwungs bedeutete das Scheitern der großen Ost-West-Brücke zwischen Leningrad und Atlanta ein tragisches Ende. Belafonte deutete in dem Brief an, dass er nicht ganz resignierte, sondern seine Energie neuen Projekten zukommen lassen wollte. Es handelte sich um sein humanitäres Engagement für Afrika, insbesondere gegen die Apartheid in Südafrika und für die Freilassung von Nelson Mandela. Zusammen mit anderen Künstler*innen machte er sich in Initiativen wie „Artists United Against Apartheid“ (1985) und auf Großveranstaltungen wie „A Tribute to Nelson Mandela“ (1988) für einen Wandel in Südafrika stark. Den Übergang von der Friedens- zur Anti-Apartheid-Bewegung vollzog Belafonte praktisch nahtlos. Unabhängig vom Scheitern seiner Initiative „PAND International“ bewies Belafonte mit der Neuausrichtung Gespür für den Zeitgeist und die politischen Themen, für die es sich lohnte, als internationaler Star seine Stimme zu erheben. Belafonte räumte diesem neuen Engagement in seiner Autobiografie ausführlich Platz ein – wohl auch deshalb, weil mit der Freilassung Nelsons Mandelas und dem Ende der Apartheid das unmittelbare Ziel tatsächlich erreicht wurde.⁷⁵³ Auch die Hamburger „PAND“-Künstler*innen („Künstler für Frieden und Abrüstung in PAND International“) engagierte sich für die Anti-Apartheid-Bewegung. In Kooperation mit der NDR-Jazzredaktion und

⁷⁵² Brief von Harry Belafonte an Otto Donner, 26. Mai 1987, in: HIS Archiv, Bausch, Mappe Künstler für den Frieden 1981–1988.

⁷⁵³ Christian Brauckmann, „We are the World“ – Politischer Erfolg von Protestkonzerten, in: Dietmar Schiller (Hg.), A Change is Gonna Come: Popmusik und Politik. Empirische Beiträge zu einer politikwissenschaftlichen Popmusikforschung, Berlin 2012, S. 65-87, hier S. 74-76.

einem Ensemble von Musiker*innen organisierten sie am 31. Januar 1985 ein Solidaritätskonzert unter dem Titel „Concert for a friend – Freiheit für Nelson Mandela!“⁷⁵⁴

6.4 „PAND International“: Entwicklung 1985–1990

Das Scheitern des Leningrad-Atlanta-Projektes bedeutete nicht das Ende von „PAND International“. Der Rückzug Belafontes und der eng mit ihm kooperierenden Aktivist*innen führte ab Herbst 1984 zu einem Machtvakuum, das von den nordeuropäischen „PAND“-Sektionen gefüllt wurde. Mitte August 1985 fand auf Einladung von Otto Donner und Tuula Linsiö, den Vorsitzenden der finnischen Sektion, ein Treffen aller skandinavischen „PAND“-Teilnehmer*innen in Helsinki statt. Ein Jahr war seit dem letzten „PAND“-Vorstandstreffen im Juli 1984 im italienischen Montepulciano vergangen. Neben Dänemark, Island, Norwegen und Schweden kamen Vertreter*innen aus Großbritannien und Frankreich sowie Delegierte aus der Sowjetunion (Vitaly Korotych), Polen, Bulgarien und der Tschechoslowakei. Die führenden „PAND“-Aktivist*innen aus der Bundesrepublik und den USA nahmen laut Anwesenheitsliste nicht an dem Treffen teil, für „PAND USA“ reiste stattdessen Nina Streich an, die erst seit Kurzem für „PAND“ aktiv war.⁷⁵⁵

Im Oktober 1986 fand ein nächstes Treffen im Zusammenhang mit dem Weltkongress des internationalen Friedensjahres in Kopenhagen statt. Laut einem Protokoll wurde Otto Donner zum neuen „PAND“-Präsidenten gewählt, ferner auch der Vorstand (Executive Committee) für die nächsten zwei Jahre mit Veit Bethke (Schweden), Vitaly Korotych (SU), Arthur Strimling (USA), Hans-Peter Minetti (DDR), Dominique van de Plas (Frankreich), Sonja Oppenhagen (Denmark), Margit Niederhuber (Österreich), Panos Peonides (Griechenland) sowie einem namentlich nicht erwähnten Vertreter der japanischen Friedensbewegung. Harry Belafonte wurde die Ehrenpräsidentschaft angetragen.⁷⁵⁶ Die neue offizielle Geschäftsstelle wurde in Helsinki angesiedelt und Tuula Linsiö übernahm den Posten der Generalsekretärin. „PAND International“ war damit mehrheitlich in der Hand derjenigen „PAND“-Sektionen, die Hans-Peter Minetti 1983 „auf Positionen des Weltfriedensrates“ eingeordnet hatte bzw. deren Vorsitzende Mitglied einer kommunistischen Organisation waren. Sowohl Donner als auch Linsiö standen in den 1960er und 1970er Jahren dem Taistoismus nahe, einer orthodoxen/stalinistischen Strömung innerhalb des finnischen

⁷⁵⁴ Siehe den Veranstaltungshinweis auf der Webseite von Irmgard Schleier, URL: <https://irmgard-schleier.de/festivals/kuenstler-fuer-frieden-und-abruestung-1984/> (02.06.2023).

⁷⁵⁵ Broschüre zu Aktivitäten von PAND International und seiner skandinavischen Sektionen im Jahr 1985 (auf Schwedisch), in: Andersson.

⁷⁵⁶ Programm des Weltkongress des internationalen Friedensjahrs, Kopenhagen, 15.–19. Oktober 1986; PAND International Executive Committee 1986–1988, in: Niederhuber; Die DDR-Zeitschrift „Theater der Zeit“ bestätigt die Wahl Otto Donners zum neuen PAND-Präsidenten in: Theater der Zeit, Heft 2/1987, S. 69.

Kommunismus, der mehrheitlich eurokommunistisch ausgerichtet war. Donner hatte sich als Komponist der linken Avantgarde und der politischen Liedbewegung in Finnland einen Namen gemacht.⁷⁵⁷ Tuula Linsiö war Redakteurin der linken Kulturzeitschrift „Kulttuurivihkot“ und für den der Kommunistischen Partei nahestehenden „Verband der Kulturarbeiter“ (Kulttuurityöntekijäin Liitto) als Geschäftsführerin tätig.⁷⁵⁸ Die organisatorische Stärke der finnischen „PAND“-Sektion war unter anderem darin begründet, dass sie öffentliche Mittel des finnischen Kultusministeriums einwerben und so die Stelle der Geschäftsführerin sowie ein festes Büro im Zentrum von Helsinki finanzieren konnte.⁷⁵⁹ Dies gab „PAND International“ eine organisatorische Stabilität, die bis Anfang der 1990er Jahre erhalten blieb.

In den nächsten Jahren reisten die „PAND“-Aktivist*innen zu mehreren Konferenzen: Moskau (Juni 1987)⁷⁶⁰, Zypern (Mai 1988)⁷⁶¹, Wien (April 1989)⁷⁶² und Joensuu (Juni 1990)⁷⁶³. Alle Tagungen wurden mit dem Verschicken von Ergebnisprotokollen, Teilnehmer*innenlisten und Aktivitätsberichten aus den einzelnen Ländern vor- und nachbereitet und bieten einen Einblick in die Diskussionen und Aktivitäten. Als neue westdeutsche Vertreter*innen nahmen Rafaela Wilde und Dorlies Pollmann-Wallraff für „Künstler in Aktion“ an der Moskauer Tagung teil und bewarben sich um eine Mitgliedschaft.⁷⁶⁴ Eine Diskussion, die sich durch alle Konferenzen zog, war das Bestreben, weltweit um neue Mitglieder zu werben, auch über die Grenzen von Europa hinaus. Weitere Länder wurden in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre Mitglied von „PAND International“, darunter Japan, Nicaragua, Spanien, Griechenland, Polen und Zypern. Das politische Tauwetter machte ab 1986 auch Auftritte sowjetischer Künstler*innen und Bands im Ausland möglich. Die sowjetische Band *Kruiz* nahm unter dem Motto „Rock for Peace“ an „PAND“-Veranstaltungen in Spanien und Norwegen

⁷⁵⁷ Miska Rantanen, The singing revolution, in: Finnish Music Quarterly, Juni 2007.

⁷⁵⁸ In einem Interview im August 2014 bestätigte Linsiö diese Affiliationen, erklärte jedoch, dass sie sich zu Beginn der 1980er Jahre von der Ideologie des Taistoismus distanziert hatte. „PAND“ sei unabhängig von der Kommunistischen Partei Finnlands gewesen. Inwieweit dies wahr ist, ist ohne Recherche in finnischen Archiven schwer zu verifizieren; Skype-Interview mit Tuula Linsiö am 11.8.2014.

⁷⁵⁹ Siehe den Abschnitt zur Finanzsituation von „PAND“ auf S. 2 des Protokolls des PAND International Executive Meeting in Moskau, 1.–2. Juni 1988 sowie S. 6 des Protokolls des PAND International Executive Committee Meeting, Zypern, 8.–11. Mai 1988, in: Niederhuber.

⁷⁶⁰ Protokoll, Teilnehmerliste und Aktivitätsberichte des PAND International Executive Meeting in Moskau, 1.–2. Juni 1987, in: HIS Archiv, Bausch, Mappe Künstler für den Frieden 1981–1988.

⁷⁶¹ Protokoll, Teilnehmerliste und Aktivitätsberichte des PAND International Executive Meeting in Zypern, 8.–11. Mai 1988, in: Niederhuber.

⁷⁶² Tagungsbericht und Teilnehmerliste des PAND International Executive Meeting in Wien, 20.–23. April 1989, in: Niederhuber.

⁷⁶³ Programm des Festivals „A Meeting of the Worlds“, 19.–23. Juni 1990 in Joensuu, Finland, in: Niederhuber.

⁷⁶⁴ Minutes PAND International Executive Committee Meeting, 1./2. Juni 1987, Moskau, S. 2, in: HIS Archiv, Bausch, Ordner PAND International.

teil.⁷⁶⁵ Im Gegenzug wurde westlichen Künstler*innen ein Auftritt in der Sowjetunion ermöglicht. Ein sowjetisch-amerikanischer „Walk for Peace“ endete im Juli 1987 mit einem großen Konzert, bei dem unter anderem Bonnie Raitt, James Taylor, Carlos Santana und die *Doobie Brothers* auftraten.⁷⁶⁶

Außer den internationalen Konferenzen, die immer auch von Konzerten begleitet waren, gelang es „PAND International“ aber nicht mehr, öffentlichkeitswirksame Gemeinschaftsprojekte zu organisieren. Auf nationaler Ebene fand eine Vielzahl von Projekten statt, deren Wirkung jedoch beschränkt blieb. Als internationale Marke konnte sich „PAND“ – verglichen mit anderen Projekten der Zeit wie „Artists United Against Apartheid“ oder „Life Aid“ – nicht durchsetzen. Auf den internationalen „PAND“-Konferenzen präsentierten die Friedensaktivist*innen ihre jeweiligen Projekte, jedoch schaffte es „PAND International“ in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre nicht mehr, an die Mobilisierung und Ausstrahlung der Konzerte von 1983/84 anzuschließen. Bereits während der Konferenz 1987 in Moskau sei den meisten Beteiligten klar gewesen, dass „PAND“ keine große Rolle mehr spielen würde und als „single-issue campaign“ keine Perspektive hatte.⁷⁶⁷

Die größte „PAND“-Veranstaltung war zugleich die letzte. Vom 19. bis 23. Juni 1990 organisierte „PAND Finland“ in Zusammenarbeit mit dem „Finnischen Sängerbund“ und anderen Friedensorganisationen ein Festival unter dem programmatischen Titel „A Meeting of the World“ in der ostfinnischen Grenzstadt Joensuu. Die ersten Planungen dafür hatten bereits 1987 begonnen. Die Stadt Joensuu hatte eine beträchtliche Förderung in Aussicht gestellt, insgesamt verfügte das Festival über ein Budget von 1,5 Millionen Dollar.⁷⁶⁸ Der Erlös sollte an UNICEF gespendet werden. Das Festival beruhte auf der Idee, mehr Austausch zwischen den Menschen in Ost und West zu ermöglichen. Dafür organisierten die beiden amerikanischen „PAND“-Mitglieder Arthur Strimling und Suzanne Lacy eine Reihe von Lesungen und Performances unter dem Titel „The Road of Poems and Borders“. In einem Interview mit der *Los Angeles Times* erklärte Lacy:

*Doing a public art work in Joensuu, Finland is an opportunity to explore the political theme of war and peace, something I have always wanted to address artistically for a long time. But it's also a chance to continue an exploration of the theme of borders which has always interested me, from the borders that divide countries to the borders that divide parts of oneself from oneself.*⁷⁶⁹

⁷⁶⁵ Protokoll PAND International Executive Meeting in Zypern, 8.–11. Mai 1988, S. 2, in: HIS Archiv, Bausch, Ordner PAND International.

⁷⁶⁶ Activities of the Soviet Branch of PAND International 1987, in: HIS Archiv, Bausch, Ordner PAND International.

⁷⁶⁷ Skype-Interview mit Nina Streich am 25.08.2014.

⁷⁶⁸ PAND-Rundbrief, 1.12.1989, in: HIS Archiv, Bausch, Ordner PAND International.

⁷⁶⁹ Pushing the Boundary Between War and Peace. Performance artist Suzanne Lacy plans for a global event in Finland, in: *Los Angeles Times*, 1. Oktober 1989; siehe auch: *The Edges of the World*, Mother Jones, Juni 1990, S. 53.

Als das Festival nach dreijähriger Vorbereitungsphase im Juni 1990 stattfand, hatten sich die weltpolitischen Ereignisse überschlagen. Die Berliner Mauer war gefallen, im Frühjahr 1990 hatten Lettland und Estland ihre Unabhängigkeit erklärt. Die Sowjetunion befand sich in der Phase der Selbstaflösung. Anstatt in Sichtweite des „Eisernen Vorhangs“ für den Abbau von Grenzen zu appellieren, wurde die Grenzüberschreitung selbst zum Teil der Performance. Zahlreiche osteuropäische Künstler*innen kamen nach Joensuu, und das Festival fand in enger Zusammenarbeit mit der russischen Stadt Sortavala statt, die bis 1944 zu Finnland gehört hatte.⁷⁷⁰ Das Sinfonieorchester von Leningrad reiste für ein Konzert an – eine späte und teilweise Erfüllung des Leningrad-Atlanta-Projektes, das 1984 noch an der Blockkonfrontation der Supermächte gescheitert war. Das Festival von Joensuu fand bereits in einer neuen Weltordnung statt. Zugleich bedeutete Joensuu das Ende von „PAND International“. Aus den 1990er Jahren sind keine Konferenzen oder Veranstaltungen überliefert. Einzig in Finnland blieb „PAND“ erhalten und ist bis heute aktiv. Über das Führungspersonal ist „PAND Finnland“ eng mit der Kommunistischen Partei verbunden.⁷⁷¹ Tuula Linsiö wandte sich Anfang der 1990er Jahre neuen Aufgaben zu und wurde Pressesprecherin der Sibelius Akademie, einer Musikhochschule in Helsinki.⁷⁷² Alles spricht dafür, das „PAND International“ nie formell aufgelöst wurde und die Kooperationen Anfang der 1990er Jahre einfach einschließen.

Zwischenfazit Kapitel 6

Die Geschichte von „PAND International“ offenbart die transnationale Verbreitung und Verflechtung der Bewegung „Künstler für den Frieden“. Zwischen 1982 und 1984 entwickelte „PAND“ bzw. seine Ländersektionen eine unglaubliche Eigendynamik und bereicherte die Proteste der Friedensbewegung mit zahlreichen Graswurzelaktionen und Friedensfestivals, die jedoch nicht längerfristig fortgesetzt werden konnten. Das Scheitern des Leningrad-Atlanta-Projektes verdeutlichte die Grenzen nicht-staatlicher Kulturdiplomatie-Offensiven im Kalten Krieg. „PAND“ konnte bei allen guten Ambitionen und Erfolgen die Grenzen der geopolitischen Weltordnung nicht überwinden. Ohne das Wohlwollen seitens der sowjetischen Regierung – vielleicht auch der amerikanischen Administration – waren Ost-West-Initiativen wie das Leningrad-Atlanta-Projekt zum Scheitern verurteilt. In der zweiten Hälfte der 80er Jahre spielte „PAND International“ ohne die aktive Mitarbeit und Strahlkraft internationaler Stars wie Harry Belafonte nicht mehr in der ersten

⁷⁷⁰ Suzanne Lacy, Finland. The Road of Poems and Borders, *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Fall 1990, S. 211–220.

⁷⁷¹ Siehe Homepage von „PAND Finnland“: www.pandtaiteilijatrauhanpuolesta.blogspot.se/ (28.04.2023)

⁷⁷² Skype-Interview mit Tuula Linsiö am 11.08.2014.

Liga politischer Musikfestivals wie etwa *Live Aid*. „PAND International“ arbeitete unter der Koordination der finnischen Sektion zwar weiter und kooperierte – wohl aufgrund der guten Kontakte KP-naher Aktivist*innen – erfolgreicher als zuvor mit der Sowjetunion. Die osteuropäischen PAND-Sektionen wurden aber vom Sowjetischen Friedenskomitee staatlich kontrolliert und waren nicht unabhängig. Mit Dissidenten und kritischen Künstler*innen pflegte „PAND International“ keine Kontakte und suchte den Austausch anscheinend auch nicht. „PAND“ profitierte von der kulturellen Öffnung der Gorbatschow-Ära, erreichte aber in keiner Weise die Mobilisierung und mediale Aufmerksamkeit der Jahre 1982/83.

7 Warum 1982/83? Fazit und Ausblick

Im Jahr 2021 lud das Haus der Geschichte in Bonn zur Wechselausstellung „Hits & Hymnen. Klang der Zeitgeschichte“ ein. Anhand von 500 Exponaten nahm die Ausstellung das Verhältnis von Pop und Politik seit 1945 in den Blick und bot den Besucher*innen eine multimediale „Erinnerungsreise“ durch den „Soundtrack der Zeitgeschichte“ an.⁷⁷³ Prominent inszenierte Beispiele der 1980er Jahre waren *Nicoles* „Ein bisschen Frieden“ und *Nenas* „99 Luftballons“. Neben *Nicoles* ikonischer weißlackierter Gitarre ist auch Udo Lindenberg's E-Gitarre, die er 1987 Erich Honecker in Wuppertal als Friedensbotschaft mit der Aufschrift „Gitarren statt Knarren“ überreichte, eines der geschichtsträchtigen Ausstellungsobjekte. Die popkulturelle Verarbeitung der Nachrüstungsdebatte und des Ost-West-Konfliktes ist fester Bestandteil in der Erinnerungskultur der Deutschen. In diesem Kanon ist wie selbstverständlich Platz für ein Nebeneinander der Protesthymne „Mach kaputt, was dich kaputt macht“ von *Ton Steine Scherben* und der deutschen Nationalhymne „Einigkeit und Recht und Freiheit“. Dass „Musik mobilisiert, Emotionen weckt, Protest unterstützt oder Identität stiftet“ – wie es die Ausstellungsmacher*innen ausdrücken –, ist gesellschaftlicher und demokratischer Konsens.⁷⁷⁴

„Hits & Hymnen“ ist Ausdruck unserer kollektiven Seh- und Hörgewohnheiten, die selektiv sind und nur einen Ausschnitt der jeweiligen historischen Epoche repräsentieren. Die Zeitgeschichtsschreibung kann diese Musealisierung kritisch begleiten, indem sie die Erinnerungskultur durch neue Forschung erweitert. *Nicole*, *Nena* und Udo Lindenberg haben ihren festen Platz im „Soundtrack der Zeitgeschichte“ – diese Studie legt jedoch nahe, dass für ein tieferes Verständnis ein Blick hinter ihre Hits und eine Erweiterung der Perspektive nötig sind. Durch eine interdisziplinäre und kulturgeschichtliche Linse eröffnen sich neue Perspektiven auf die Nachrüstungsdebatte der 1980er Jahre. Jenseits der sicherheitspolitischen Debatte um die „Raketenfrage“ akzentuieren diese Sichtweisen den kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Wandel als einen tieferliegenden gesellschaftlichen Selbstverständigungsprozess. Im Lichte dieser Erkenntnisse erscheint die Friedensbewegung der 1980er Jahre nicht nur als Protestbewegung gegen die nukleare Aufrüstung der Zeit, sondern auch als Suchbewegung nach einem aktualisierten gesellschaftlichen Selbstverständnis, neuen Formen der politischen Partizipation in der repräsentativen Demokratie

⁷⁷³ Webseite der Ausstellung „Hits & Hymnen. Klang der Zeitgeschichte“, URL: <https://www.hdg.de/haus-der-geschichte/ausstellungen/hits-hymnen-klang-der-zeitgeschichte> (28.04.2023).

⁷⁷⁴ Siehe Ulrike Zander, „Thank you for the music“. Neue Ausstellung „Hits und Hymnen. Klang der Zeitgeschichte“, in: Museumsmagazin 4.2020, S. 6–13, URL: https://www.hdg.de/fileadmin/bilder/12-Museumsmagazin/Museumsmagazin_4-2020.pdf (28.04.2023).

und alternativen kulturellen Lebensformen. Dieser längerfristige Wandel kam in der Nachrüstungsdebatte voll zum Ausdruck.

1982 wird häufig als Epochenjahr angesehen, weil mit der Wahl Helmut Kohls zum Bundeskanzler („geistig-moralischen Wende“) eine neue Regierungskoalition ins Amt kam, die der nuklearen Nachrüstung unmissverständlich positiv gegenüberstand und diese per Bundestagsbeschluss im November 1983 besiegelte. Die Friedensbewegung war damit – so eine gängige Interpretation – an ihren kurzfristigen Zielen gescheitert. Die Ergebnisse dieser Arbeit zur Rolle von Musik in der Friedensbewegung relativieren die Dominanz solcher sicherheitspolitischen Zäsuren für die Geschichte der Nachrüstungsdebatte. In Anlehnung an Richard A. Petersons Aufsatz „Why 1955?“⁷⁷⁵ lässt sich abschließend fragen, warum die Musikkultur der Friedensbewegung und die Popkulturalisierung von Protest als Ausdruck eines grundlegenden gesellschaftlichen Wandels 1982/83 ihren Durchbruch hatte. In diesen kulminierte sie 1982/83 nicht als Konsequenz der politischen Entwicklung oder infolge der Synchronizität zur öffentlichen Debatte, sondern aufgrund einer Reihe eigenständiger Faktoren, die unter anderem in den Produktionsbedingungen von Kultur begründet lagen.

Die Musikkultur der Friedensbewegung konnte 1982/83 ihre volle Macht entfalten, weil die wirtschaftlichen Voraussetzungen im Musikbusiness dafür vorhanden waren. Das Musikprogramm der Bonner Großkundgebung (Juni 1982, Oktober 1983) und die Konzerte von „Künstler für den Frieden“ in Westberlin (Mai 1982 und 1983), Bochum (September 1982), Hamburg (September 1983), Wien (November 1982) und Göteborg/Stockholm (Juli/Oktober 1983) waren keine spontanen Reaktionen, sondern basierten auf Gelegenheitsstrukturen, die in der Zusammenarbeit zwischen Protestbewegung und Musikmarkt bereits angelegt waren. *Erstens* war der Markt für große Konzerte Anfang der 1980er Jahre gesättigt und die Branche verfügte über mehrere Jahrzehnte an Eventerfahrung, die Veranstalter wie Fritz Rau, Peter Schwenkow, Conny Konzack und andere mit begrenztem finanziellen Risiko in die Organisation von professionellen Friedensfestivals einspeisen konnten. Die Friedensbewegung vermochte *zweitens* auf die Erfahrung mit der Publikation von Musikplatten vergleichbarer und vorangegangener Protestanlässe zurückzugreifen, verhältnismäßig schnell LPs auf den Markt zu bringen und so 1982/83 ihren „Soundtrack“ zu verbreiten. Die Markteinführung der CD im Herbst 1982 hatte keine nachweisliche Auswirkung auf die Musikpublikationen der Friedensbewegung – die Friedensbewegung profitierte stattdessen (als vermutlich letzte große Protestbewegung der 1980er Jahre) vom traditionellen Modell des Schallplattenmarktes. *Drittens* waren einige der Hits zur Thematik wie „99 Luftballons“ und „Ein

⁷⁷⁵ Richard A. Peterson, Why 1955? Explaining the Advent of Rock Music. Popular Music 9, Nr. 1 (1990), S. 97–116.

bisschen Frieden“ von Musikproduzent*innen verantwortet, die über reichlich Wissen zu Konsument*innen und dem ästhetischen/politischen Potenzial von Pop- und Schlagermusik verfügten. Der Charterfolg ihrer Produktionen ist nicht allein durch den Zeitgeist, sondern auch aufgrund struktureller Marktaspekte zu erklären. *Viertens* hatten Plattenfirmen wie EMI und protesterfahrene Musiker wie Diether Dehm unternehmerisches Gespür bewiesen und die Gelegenheit beim Schopf ergriffen, mit Musikant 1980 ein Platten-Label zu gründen, das den zahlreichen sozialen Bewegungen eine Publikationsplattform bieten sollte. Seinen Durchbruch feierte Musikant 1982 mit den *Bots* und weiteren Künstler*innen, die als „Hauskapellen“ auf Veranstaltungen der Friedensbewegung auftraten.

Die Großveranstaltungen und Festivals der Friedensbewegung waren Events, die für eine Popkulturalisierung der Proteste standen. Rock- und Popmusik bekannter Musiker*innen wurde zu einem normalen Programmteil der Proteste und signalisierte die breite öffentliche Unterstützung der Proteste. Gleichzeitig veränderte sich auch die Friedensbewegung in ihrer Zusammensetzung und ihrem Selbstverständnis. Wenn selbst die Teilnahme an einem „Friedensfestival“, das Flanieren über eine „Friedensstraße“ oder das gemeinsame Zelten in einem „Friedenscamp“ als politische Meinungsäußerung gelten konnte, wenn also Alltagspraktiken Protest zum Ausdruck brachten, dann wandelte sich auch die Vorstellung und Definition dessen, was Anfang der 1980er als „Friedensbewegung“ bezeichnet wurde. Die Trennung von Popkultur und Politik in separate Sphären, die gerade in der deutschen Friedensbewegung bis in die frühen 1980er Jahre als Distinktionsmerkmal noch ein Topos war, begann sich im Zuge der Nachrüstungsdebatte weiter aufzulösen. Die Friedensbewegung wurde – überspitzt formuliert – von tanzenden Konzertbesucher*innen, singenden Jugendgruppen und Familien mit Kinderwägen übernommen. Diese Öffnung der Friedensbewegung gegenüber dem generationellen Wandel und neuen, zeitgemäßen Protestformen war ausschlaggebend für die Massenmobilisierung der Jahre 1982/83. Politische Partizipation wurde niederschwelliger und Protest als Ausdruck eines Krisenempfindens in der Breite der Gesellschaft normalisiert. Die „Volksfeste für den Frieden“ boten dieser Suche nach einem neuen demokratischen Wir-Gefühl ein öffentliches Forum.

Vergnügen war eine zentrale Triebkraft dieser Entwicklung. Durch eine Vielzahl an kreativen, musikalischen und kulturellen Protestpraktiken gelang es der Friedensbewegung, Menschen emotional anzusprechen und einzubinden. Gerade weil sie auch dezidiert positive, freudige und lebensbejahende Aktionsformen einsetzte, die einen Kontrast zur Bedrohung und Gefahr eines nuklearen Schlagabtausches zwischen Ost und West darstellten, konnte die Friedensbewegung viele Menschen mobilisieren, ungeachtet mancher Enttäuschungen über die politische Entwicklung. Vergnügen war somit nicht nur Mittel zum Zweck, sondern auch selbst eine Form der

demokratischen Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen und politischen Konflikten der Nuklearkrise. Eine abschließende Funktionsbeschreibung zum Begriff „Vergnügen“ in Protestbewegungen lautet:

Vergnügen im Sinne einer positiven Emotion der Heiterkeit und des Spaßes ist eine grundsätzliche Ressource politischen Handelns von Protestbewegungen. Vergnügen ist ein Mittel der Vergemeinschaftung und Sinnstiftung, das Individuen durch Gefühle des Aufgehobenseins und der geteilten Freude zu einer Gruppe zusammenschweißt und zu einer handlungsfähigen Einheit formen kann. Musik in Form von Konzerten und Festivals, von gemeinsamem Singen und Musizieren, aber auch als Komponieren und Texten trägt maßgeblich dazu bei, eine angenehme und ausgelassene Atmosphäre von Protesten herzustellen. Vergnügen auf Demonstrationen ist nicht gleichzusetzen mit grenzenlosem Spaß, sondern kann auch einhergehen mit Gefühlen der Anstrengung und Erschöpfung und schließt politisches Lernen nicht aus. Vergnügen ist auch und gerade ein Element von Protesten, die, wie anhand der Nachrüstungsdebatte der 1980er Jahre zu sehen, einen ernsthaften, bedrohlichen und damit negativen Anlass hatten.

Die Verschränkung von Protest mit ästhetischen Alltagspraktiken von Populärkultur, Unterhaltung, Selbsterweiterung und körperlichem Erleben kann als ein längerfristiger Trend gesehen werden, der, ausgehend von den Experimenten der Studentenbewegung, spätestens Ende der 1970er von einer Vielzahl von sozialen Bewegungen (etwa „Rock gegen Rechts“) angeeignet wurde und im Laufe der 1980er Jahre an Attraktivität, Akzeptanz und kommunikativer Bedeutung gewann. Dies zeigen auch die Benefizkonzerte für Afrika (Live Aid) von 1985 oder die musikalische Unterstützung für die Anti-AKW-Bewegung (Anti-WAAHnsinns-Festival) von 1986. Die Musik-Events der Friedensbewegung trieben diese Entwicklung mit voran. Musik und Kultur im weitesten Sinne wurden vom Bonner Koordinierungsausschuss und „Künstler für den Frieden“ gezielt gefördert und eingesetzt. Dabei konnte die Bewegung auf das Wissen und die Erfahrung von Insidern der Musikbranche setzen, um professionelle Musikveranstaltungen zu organisieren. Die Friedensbewegung profitierte von erprobten Festival-Konzepten und Konzert-Ästhetiken der Populärkultur der 1960er und 70er Jahre. Die Produktionskontexte und -voraussetzungen waren also bereits angelegt und auf sie konnte 1982/83 schnell zugegriffen werden. Die Friedensbewegung war in diesem Sinne weniger Vorreiter als Katalysator eines breiteren Trends, dem die führenden Köpfe mit Aufgeschlossenheit und Gespür für den gesellschaftlichen Wandel begegneten.

Gleichzeitig verweisen die zahlreichen traditionellen Volkslieder, die in den Liederbüchern der Friedensbewegung zitiert wurden und deren Verwendung bei den Protesten belegt ist, darauf, dass die Funktionalisierung von Musik als Protestmedium von einer Vielzahl an Genres und einem

historisch gewachsenen Bewusstsein geprägt war. Der Liederkanon bezog sich im Wesentlichen und mit einigen prominenten Ausnahmen auf die Vorlagen und Vorarbeit von Protestbewegungen der vorangegangenen Jahrzehnte. In der Musikpraxis der Friedensbewegung offenbarten sich vielfältige, auch internationale Vergleichs- und Lernprozesse. Diese Suche nach demokratischen Vorbildern und positiven Anknüpfungspunkten in der Musik- und Protestgeschichte ist Ausdruck eines Wandels im Umgang mit der NS-Vergangenheit und einer Neuverhandlung der politischen Kultur und des gesellschaftlichen Selbstverständnisses der frühen 1980er Jahre.

Der in vorliegender Arbeit gewählte Ansatz war aufgrund der Tatsache, dass viele Aspekte der Kulturgeschichte der Nachrüstungsdebatte und der Rolle von Musik nur in Ansätzen erforscht waren, sehr breit angelegt. Umso mehr verweisen die grundlegenden Ergebnisse auf Lücken in unserem Verständnis und werfen eine Reihe von neuen Fragen auf, die durch weitere Forschungen beantwortet werden können. Mit Blick auf das breite Spektrum von Künstler*innen, die sich in der Friedensbewegung engagierten, wären biografische Studien zu einzelnen Individuen oder Gruppen interessant. Gerade wissenschaftliche Biografien zu Fasia Jansen und Udo Lindenberg oder eher unbekannteren Liedermacher*innen würden einen Längsschnitt durch Politik und Kultur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erlauben. Auch dezidierte Mikro- und Detailstudien zu einzelnen Protestliedern – von „We shall overcome“ bis „Die Gedanken sind frei“ – und ihren Aneignungen und Umdeutungen in der *longue durée* – bergen für eine kultur- und musikgeschichtlich interessierte Demokratieforschung großes Potenzial.

Der internationale Austausch von Musiker*innen, Genres und Hymnen sowie Amateurmusik im Kontext von Protestbewegungen (z. B. die *Greenham Common Fallout Marching Band*) ist erst in Ansätzen untersucht und eröffnet spannende transnationale Verflechtungsperspektiven. Weiterhin ist die Rolle von Musik in den Bürgerinitiativen und sozialen Bewegungen der 1970er Jahre, auf Gewerkschaftsveranstaltungen und politischen Jugendkulturfestivals wie etwa dem Mainzer „Open-Ohr-Festival“ ein Desiderat der Zeitgeschichtsforschung, weil sich hier vermutlich aufschlussreiche kulturelle Diffusions- und Lernprozesse nachvollziehen ließen. Aber auch der Ausblick auf die 1990er Jahre und die Weiterentwicklung der Popkulturalisierung von Protest und Politik im Übergang zur ersten rot-grünen Regierungskoalition wären spannend.

Historiker*innen stoßen in der Erforschung von Kultur mitunter an Grenzen, die sich aber durch interdisziplinäre Ansätze überwinden lassen. Der Effekt von Musik auf menschliche Emotionen jenseits der Inhalte von Liedern wäre gerade für die emotionsanalytisch arbeitende Protestforschung eine interessante Thematik. Neurobiologische und musikwissenschaftliche Erkenntnisse zur Musik- und Konzerterfahrung könnten hier helfen, über textimmanente Interpretation hinauszugehen und

Musik und Klangerzeugnisse als Medium des Emotionsmanagements zu verstehen. Weiterhin stellen kulturelle Verarbeitungen der Nachrüstungsdebatte und der nuklearen Bedrohung in Film und Literatur nach wie vor ein Desiderat der Forschung dar. Wie im Bereich der Musik wären auch hier produktionsanalytische Ansätze weiterführend, etwa zur Rolle von Verlagen, Lektor*innen, Jugendbuch-Genres, Filmproduktionsfirmen und der öffentlichen Kulturförderung oder auch biografische Studien zu Autor*innen wie etwa Gudrun Pausewang, Anton Andreas Guha oder Matthias Horx.

Die Zeitgeschichte könnte sich Repräsentationsfragen im Kontext der Friedensbewegung und ihrer Musikkultur widmen. Weil in der damaligen medialen Berichterstattung den prominenten männlichen Künstlern mehr Aufmerksamkeit zukam, besteht die Gefahr, dass die Rolle von Künstlerinnen auf Basis der einseitigen Quellenüberlieferung unterschätzt wird. Dies gilt vor allem für das Rock-Genre, in dem Musiker wie Lindenberg und Bands wie *BAP* auf den Bühnen der Friedensbewegung dominierten, während Musikerinnen wie Inga Rumpfe oder Ulla Meinecke bei gleichem politischem Engagement weniger Aufmerksamkeit zukam. Es wäre spannend, diese Gender-Dimension im Verhältnis von Pop und Politik und die daran gekoppelten gesellschaftlichen Entwicklungen zu hinterfragen.

Interessant wird zu beobachten sein, wie sich 40 Jahre nach dem „Heißen Herbst“ von 1983 unsere Sichtweise auf die Friedensbewegung der 1980er Jahren entwickeln wird. Die russische Invasion in der Ukraine führt zu einer rasanten Neubewertung scheinbarer sicherheitspolitischer Selbstverständlichkeiten und pazifistischer Glaubenssätze in Europa. Umso fremder erscheinen die Positionen und Argumente der damaligen Abrüstungsbefürworter*innen. In der öffentlichen Debatte lässt sich tendenziell beobachten, dass auf der Suche nach Gegenwartsdiagnosen die sicherheitspolitischen Entscheidungen der 1980er und 90er Jahre neu bewertet werden, während die gesellschaftlichen Transformationsprozesse der Nachrüstungsdebatte außer Acht geraten. Historiker*innen können diesen oft reduktionistischen Neu-Interpretationen begegnen, indem sie auf die Fremdartigkeit der 1980er Jahre im Vergleich zu heute als Chance für Neuentdeckungen und die prinzipielle Offenheit von Geschichte hinweisen.

Auch die weitere Untersuchung der gegenseitig vorteilhaften Beziehung von Protest und Vergnügen kann unser Verständnis von Protestbewegungen und gesellschaftlichen Transformationsprozessen in Vergangenheit und Gegenwart fördern: „Music has the power to unite people and reach the majority who aren't currently engaged in the crisis.“⁷⁷⁶ Das Zitat stammt nicht aus den 1980er Jahren, sondern von 2021. Nach über einem Jahr COVID19-Pandemie, während der

⁷⁷⁶ Siehe Webseite der Climate Live Konzerte von 2021, URL: <https://climatelive.org/> (28.04.2023).

Massenveranstaltungen nicht möglich waren, zelebrierte die „Friday for Future“-Bewegung mit „Climate Live“ ein globales Live-Musik-Event, um an die Bedrohung durch die Klimakrise zu erinnern. Der Name „Climate Live“ ist eine Bezugnahme auf „Live Aid“ – die beiden weltweit übertragenen Benefiz-Konzerte in London und Philadelphia vom Juli 1985, die bis heute einen Referenzpunkt für die Instrumentalisierung von musikalischen Großveranstaltungen für gesellschaftspolitische Anliegen darstellen.

„Climate Live“ zeigt, dass sich die Verknüpfung von Protest und Vergnügen immer noch als produktiv erweist. Der Anlass von „Friday for Future“ ist ein ernster: die Bedrohung unserer Existenz durch den menschengemachten Klimawandel. Darauf verwies Greta Thunberg am 23. September 2019, als sie den Vertreter*innen der Vereinten Nation ein empörtes „How dare you!“ entgegenschleuderte. In ihrem Gesicht spiegelte sich die Wut, Frustration und Ohnmacht einer ganzen Generation.⁷⁷⁷ Eine andere Seite von Greta Thunbergs öffentlicher Persona ist weniger bekannt. Beim Stockholmer „Climate Live Concert“ am 16. September 2021 kam sie zum Karaoke Singen und „Dance off“ auf die Bühne und stimmte den 1980er Jahre Hit „Never Gonna Give You Up“ von Rick Astley an. Die Stimmung war geprägt von Ausgelassenheit und Freude, die jungen Menschen sangen und tanzten mit Greta.⁷⁷⁸ Wie die Friedensbewegung der 1980er Jahre hat „Friday for Future“ verstanden, dass gerade negative und bedrohliche Protestanlässe positiver Zukunftsvisionen und vergnügter Momente der Vergemeinschaftung bedürfen. Dieser Generation von Weltveränder*innen ist dieses Buch gewidmet.

⁷⁷⁷ Ein Mitschnitt der Rede ist abrufbar unter URL: https://www.youtube.com/watch?v=b_8XwcX9q_c (28.04.2023).

⁷⁷⁸ Ein Mitschnitt des Auftritts ist abrufbar unter URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OI81yqgRWGc> (28.04.2023).

8 Quellen und Literatur

8.1 Archivalische Quellen

8.1.1 Öffentliche Archive

Akademie der Künste, Berlin (ADK)

Nachlass Franz Josef Degenhardt

Archiv für Alternatives Schrifttum, Duisburg (afas)

Graue Literatur; Koordinierungsausschuss der Friedensbewegung (verschiedene Organisationen)

Archiv Grünes Gedächtnis, Berlin (AGG)

Petra Kelly Akten; Koordinierungsausschuss der Friedensbewegung

Archiv der Jugendkulturen, Berlin (ADJK)

Bibliothek; Zeitschriftensammlung

Archiv der sozialen Demokratie, Friedrich Ebert Stiftung, Bonn (AdsD)

Bestand Diether Dehm; SPD Kulturforum

Bruno Kreisky Archiv, Wien

Protokoll Round Table mit Friedensbewegung 1982

Bundesarchiv, Berlin-Lichterfelde (Barch)

Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv (SAPMO)
Friedensrat der DDR; Westabteilung des ZK

Bundesarchiv, Koblenz (Barch)

Nachlass Josef Weber; Akten Deutsche Friedensunion, Handakten Joachim Nagel

Deutsches Literaturarchiv, Marbach (DLA)

Nachlass Peter Rühmkorf; Presseauschnittssammlung

Deutsches Musikarchiv der Deutsche Nationalbibliothek, Leipzig (DNB)

Zeitschriften; Plattenarchiv

Deutsches Volksliedarchiv/Zentrum für Populäre Kultur und Musik, Freiburg (DVA)

Liederbücher

**Dokumentationsstelle für unkonventionelle Literatur der Bibliothek für Zeitgeschichte in der
Württembergischen Landesbibliothek, Stuttgart (BfZ-Doku)**

Flugblätter, Plakate

Evangelisches Zentralarchiv, Berlin (EZA)

Aktion Sühnezeichen/Friedensdienste; Akten der Großkundgebung 10.10.1981

Frankfurter Rundschau, Frankfurt a. M.

Presseauschnittssammlung

Hamburger Institute für Sozialforschung, Hamburg (HIS)

Sondersammlung „Protest, Widerstand und Utopie in der Bundesrepublik Deutschland“, Sammlung
Helmut Bausch und Hamburger Forum

Heinrich Böll Archiv, Stadtbibliothek Köln

Akten zur Demo 10.10.1981 in Bonn; Presseauschnittssammlung

Joseph Beuys Archiv, Schloss Moyland (JBA)

Pressesammlung; Korrespondenz

Klaus Kuhnke Archiv für Populäre Musik, Bremen (KKA)

Zeitschriften; Plattenarchiv

Papiertiger, Berlin

Verschieden Bestände zur Friedensbewegung, Schwerpunkt Berlin
Sammlung „Friedensbewegung und Antimilitarismus“

Pressedokumentation des Deutschen Bundestages, Berlin

INT-102-6/10 (Widerstand gegen den Nato-Doppelbeschluss vom Dez. 1979)
005-10/6 (Pazifismus in der Bundesrepublik Deutschland, Friedensbewegung)

Staatsarchiv Hamburg

Akten der Kulturbehörde (Künstler für den Frieden/PAND 1983)

Swarthmore College Peace Collection, Swarthmore, PA, USA

PAND Records

8.1.2 Private Archive

Gerd Andersson, Stockholm

Artister för Fred/PAND Schweden; PAND International

René Böll, Köln

Auflagenübersicht August 1975–Juni 1988 des Lamuv Verlags

Olaf Cless

Ausgaben der Zeitschrift „Eiserne Lerche“

Margit Niederhuber, Wien

Künstler für den Frieden Österreich; PAND International

Uwe Prell, Berlin

Friedenskolleg, AK atomwaffenfreies Europa

Ulrich Hetscher, Köln

Plattensammlung Friedensbewegung

8.2 Veröffentlichte Quellen und Darstellungen

8.2.1 Zeitschriften

Bravo (1979–89)

Eiserne Lerche (1977–89)

Folk Magazin (1980–1984)
Folk Michl (1980–84)
Graswurzelrevolution (1979–87)
Konkret (CD-Rom) (1974–2012)
Musikexpress/Sounds (1979–1984)
Musikmarkt (1979–89)
MedienMagazin. Zeitschrift der Network Mediencooperative (1982–87)
Medien praktisch (1980–85)
Paroli (1986–92)
Pflasterstrand (1980–89)
Pop Rocky (1982)
Spex (1980–89)
Umweltmagazin (1979–83)
Verfassungsschutzbericht (1976–89)

8.2.2 Audiovisuelle Quellen

Fernsehsendungen und Filme

Mitschnitt der Großkundgebung am 10. Oktober 1981 im Bonner Hofgarten, Aktion Sühnezeichen Friedensdienste. (2 VHS-Kassetten, Privatarchiv Volkmar Deile, Berlin)

Wir wollen Frieden. Dokumentation über das „Künstler für den Frieden“-Konzert am 21. November 1981 in der Westfalenhalle Dortmund, Red. Wolfgang Vogel und Peter Milger, Hessischer Rundfunk 1982. (DVD-Mitschnitt, Privatarchiv Gabi Zimmermann, Schöneiche)

Sag Nein! Künstler für den Frieden. Dokumentation über das Festival am 3./4. September 1983 in Hamburg, Reg. Stefan Aust, BRD 1983. (DVD, Spiegel TV, Dokumentation und Archiv, Hamburg)

Aufstehen & Widersetzen, Dokumentation über das „Künstler für den Frieden“-Konzerts in der West-Berliner Waldbühne am 9. Mai 1982, Reg. Klaus Volkenborn und Johann Feindt, BRD 1983 (DVD, Privatarchiv Gertie Volkenborn, Berlin)

Vi vill leva – en fest för livet. Dokumentation des „Künstler für den Frieden“-Konzertes am 31. Juli 1983 in Göteborg, Schweden. (DVD, Privatarchiv Gerd Andersson, Stockholm)

Fasia, von trutzigen Frauen und einer Troubadora, Reg. Rea Karen, BRD 1987.

Sing my Song, Reg. Susanne Rostock, USA 2011.

Tondokumentationen

Tondokumentation, 10.10.81, 4 Audio-Kassetten, hg. von Aktionsgemeinschaft Dienste für den Frieden (AGDF) und Aktion Sühnezeichen/Friedensdienste (ASF), Köln 1981.

Bonn, 10. Okt. 81, 1 Audio-Kassette, hg. von D. Knauer (SPONTIN-Medientechnik) München.

Diskografie (Auswahl)

Die Webseite www.discogs.com verzeichnet detaillierte Informationen zu allen hier zitierten Platten:

Alphaville, *Forever Young* (BRD 1984) WEA.

Artister för Fred – En Fest för Livet (Schweden 1983), Mill Records.

Atomic Platters. Cold War Music from the Golden Age of Homeland Security (USA 2005) Bear Family Records.

Banda Tepeuani, *Por La Paz* (BRD 1981) Topas.

BAP, *Für Usszeschnigge!* (BRD 1981) EMI Musikant.

BAP, *Vun Drinne Noh Drusse* (BRD 1982) EMI Musikant.

BAP, *Live - Bess Demnähx* (BRD 1983) EMI Musikant.

BAP, *Zwesche Salzgebäck un Bier* (BRD 1984) EMI Musikant.

Beuys, Joseph, *Sonne statt Reagan* (BRD 1982) EMI Musikant.

Biermann, Wolf, *Aah-Ja!* (BRD 1974) CBS.

Biermann, Wolf, *Eins In Die Fresse, Mein Herzblatt* (BRD 1980) CBS.

Biermann, Wolf, *Wir Müssen Vor Hoffnung Verrückt Sein* (BRD 1982) EMI Musikant.

Biermann, Wolf, *Im Hamburger Federbett (Oder Der Schlaf Der Vernunft Bringt Ungeheuer Hervor)* (BRD 1983) EMI Musikant.

Boney M., *We Kill The World (Don't Kill The World) / Boonoonoonoos* (BRD 1981) Hansa.

Bots, *Aufstehn* (BRD 1980) EMI Musikant.

Bots, *Entrüstung* (BRD 1981) EMI Musikant.

Bots, *Schön Krank* (BRD 1983) EMI Musikant.

Culture Club, *The War Song* (UK 1984) Virgin.

Danzer, Georg, *Feine Leute* (BRD 1979) Polydor.

Danzer, Georg, *Ruhe vor dem Sturm* (BRD 1981) Polydor.

Degenhardt, Franz Josef, *Spiel nicht mit den Schmuttelkindern* (BRD 1965) Polydor.

Degenhardt, Franz Josef, *Väterchen Franz* (BRD 1966) Polydor.

Degenhardt, Franz Josef, *Mutter Mathilde* (BRD 1972) Polydor.

Degenhardt, Franz Josef, *Kommt an den Tisch unter Pflaumenbäumen* (BRD 1973) Polydor.

Degenhardt, Franz Josef, *Mit Aufrechtem Gang* (BRD 1975) Polydor.

Degenhardt, Franz Josef, *Liederbuch Franz Josef Degenhardt – Von Damals Und Von Dieser Zeit* (BRD 1978) Polydor.

Degenhardt, Franz Josef, *Der Wind Hat Sich Gedreht Im Lande* (BRD 1980) Polydor.

Degenhardt, Franz Josef, *Diesmal wird' Ich Nicht Mit Ihnen Zieh'n. Friedenslieder von und mit Franz Josef Degenhardt* (BRD 1982) Polydor.

Degenhardt, Franz Josef, *Du Bist Anders Als Die Andern* (BRD 1982) Polydor.

Deutsch Amerikanische Freundschaft (DAF), *Kebab-Träume / Ein Bisschen Krieg* (BRD 1982) Virgin.

Dylan, Bob, *Knockin' On Heaven's Door* (USA 1973) Columbia.

Ein bisschen mehr Frieden (BRD 1982) Pläne.

Fasia, *Fasia: „Los, Kommt Mit“ – Ostermarsch-Lieder An Der Abschussrampe* (BRD 1983) Komitee Für Frieden und Abrüstung Und Zusammenarbeit.

Frankie Goes To Hollywood, *Two Tribes* (UK 1984) ZTT.

Geier Sturzflug, *Besuchen Sie Europa, Solange Es Noch Steht* (BRD 1983) Ariola.

Geier Sturzflug, *Heiße Zeiten ...* (BRD 1983) Ariola.

Greenpeace (BRD 1984) Phonogramm/Mercury.

Hartz, Hans, *Die Weißen Tauben Sind Müde* (BRD 1982) Philips.

Hören Sie Mal Rot! Arbeiterlieder-Festival (BRD 1970) Pläne.

Karat, *Der Blaue Planet* (DDR 1982) Amiga.

Kein Nazi-Treffen in Frankfurt und anderswo! (BRD 1979) Rock gegen Rechts.

Keine Startbahn West (BRD 1981) Dickwurz Bladda.

Kojo, *Kuku Pommiin* (Finland 1982) Dig it.

Künstler Für Den Frieden 6. November 1982 15 Uhr Wien Stadthalle (Österreich 1983) Künstler für den Frieden.

Künstler für den Frieden. Abschlußveranstaltung des 2. Forums der Krefelder Initiative am 21. November 1981 in der Dortmunder Westfalenhalle (BRD 1981) Herausgegeben von der Krefelder Initiative.

Künstler gegen Zwentendorf (Österreich 1979) Extraplatte.

Lage, Klaus, *Musikmaschine* (BRD 1981) Hansa.

Lage, Klaus, *Stadtstreicher* (BRD 1983) EMI Musikant.

Lage, Klaus, *Schweißperlen* (BRD 1984) EMI Musikant.

Lehrlinge zusammenhalten (BRD 1971) Pläne.

Lerryn, *Der Sänger Mit Den Besseren Liedern* (BRD 1974) EMI

Lerryn, *Goya Malt Karl IV* (BRD 1978) EMI

Lerryn, *Abweichend* (BRD 1981) EMI Musikant.

Lieder für den Frieden (BRD 1982) Polydor.

Lieder gegen Atomkraftwerke (BRD 1978) Neue Welt.

Life in the European Theatre (UK 1982) WEA.

Lindenberg, Udo & Panik Orchester, *Udopia* (BRD 1981) Telefunken.

Lindenberg, Udo & Pascal, *Wozu Sind Kriege Da?* (BRD 1981) Telefunken.

Lindenberg, Udo, *Odyssee* (BRD 1983) Polydor.

Lindenberg, Udo, *Sonderzug Nach Pankow* (BRD 1983) Polydor.

Lindenberg, Udo & Panikorchester, *Radio Eriwahn* (BRD 1985) Polydor.

Maffay, Peter, *Ich will Leben* (BRD 1982) Metronome.

Maffay, Peter, *Live '82* (BRD 1982) Metronome.

Megadeth, *Peace Sells... But Who's Buying?* (USA 1986) Capitol Records.

Nena, *99 Luftballons* (BRD 1983) CBS.

Nena, *Nena* (BRD 1983) CBS.

Neue Lieder und Gedichte aus Dreyeckland (BRD 1977) Trikont.

Next Stop Is Vietnam – The War on Record 1961-2008 (USA 2010) Bear Family Records.

Nicole, *Ein Bißchen Frieden* (BRD 1982) Jupiter Records.

No Nukes. The Muse Concerts for a Non-Nuclear Future (USA 1979) Asylum Records.

Osbourne, Ozzy, *The Ultimate Sin* (USA 1986) Epic.

Parra, Isabel, *Acerca de quien soy y no soy* (Frankreich 1979) L'Escargot.

Parra, Isabel, und Ángel Parra, *Isabel et Ángel Parra* (Frankreich 1981) Auvidis-Label.

Plastic Ono Band, *Give Peace A Chance* (USA 1969) Apple Records.

Pro Natur. Umweltlieder '83 (BRD 1983) CBS.

Protestsongs.de (BRD 2004), Lieblingslied Records.

Righeira, *Vamos A La Playa* (BRD 1983) Teldec.

Rock für den Frieden (DDR 1982, 1983, 1984, 1986) Amiga.

Rock Gegen Atom (BRD 1986) Polydor.

Schmetterlinge, *Herbstreise – Lieder zur Lage* (BRD 1979) Ariola.

Schmetterlinge, *Verdrängte Jahre* (Österreich 1981) Extraplatte.

Schmetterlinge, *Die letzte Welt* (BRD 1982) Eigelstein.

Seeger, Pete, *We Shall Overcome* (USA 1963) Columbia.

Sinnvoll! Denkbar & Tanzbar (BRD 1982) EMI Musikant.

Ultravox, *Dancing With Tears In My Eyes* (UK 1984) Chrysalis.

Wahnsinn (BRD 1986) EMI.

Wader, Hannes, *Wieder Unterwegs* (BRD 1980) Pläne.

Wader, Hannes, *Es Ist An Der Zeit* (BRD 1980) Pläne.

Wader, Hannes, *Daß Nichts Bleibt Wie Es War* (BRD 1982) Pläne.

Wecker, Konstantin, *Genug ist nicht genug* (BRD 1977) Polydor.

Wecker, Konstantin, *Konstantin Wecker – Live* (BRD 1979) Polydor.

Wir sind schon viele – aber der Frieden braucht mehr. Neue Friedenslieder (BRD 1982) Pläne.

Wir Wollen Dazu Was Sagen. Neue Lieder Gegen Die Bombe 64 (BRD 1964) Pläne.

Wir wollen leben, Lieder gegen den Untergang (BRD 1982) Folk Freak.

Wo Unrecht zu Recht wird, wird Widerstand zur Pflicht! Solidaritätsschallplatte für die Brokdorf-Angeklagten (BRD 1983) Arbeitskreis Umwelt Münster.

Zupfgeigenhansel, *Miteinander* (BRD 1982) EMI Musikant.

Zupfgeigenhansel, *Kein schöner Land* (BRD 1983) EMI Musikant.

Zupfgeigenhansel, *Liebeslieder* (BRD 1984) EMI Musikant.

Zupfgeigenhansel, *Andre, die das Land so sehr nicht liebten* (BRD 1985) EMI Musikant.

8.2.3 Gedruckte Quellen

AK Engstingen (Hg.), *Schwerter zu Pflugscharen Grossengstingen. Handbuch Sommer '82.*

Aktion Sühnezeichen Friedensdienste (Hg.), *Aktionshandbuch Frieden schaffen ohne Waffen*, Berlin 1980.

Aktion Sühnezeichen Friedensdienste (Hg.), *Aktionshandbuch Frieden schaffen ohne Waffen*, Bornheim-Merten 1981.

Aktion Sühnezeichen/Friedensdienste, Aktionsgemeinschaft Dienst für den Frieden (Hg.), Bonn 10.10.1981. *Friedensdemonstration für Abrüstung und Entspannung in Europa. Reden, Fotos ...*, Bornheim 1981.

Aktion Sühnezeichen Friedensdienste (Hg.), *Keine neuen Atomwaffen in der Bundesrepublik. Aktionshandbuch 3 zur bundesweiten Friedenswoche Frieden schaffen ohne Waffen*, Bornheim 1982.

Bots, *Aufstehn! Für den Frieden. Gegen den Frust*, Hamburg 1982.

Dehm, Diether (Lerryn), *Politik Live gemacht. Kulturarbeit und politische Praxis*, Wuppertal 1984.

Dehm, Diether, „... daß ein gutes Deutschland blühe wie ein andres gutes Land“ (Brecht), in: Thomas Friz und Erich Schmeckenbecher, Zupfgeigenhansel. *Kein schöner Land in dieser Zeit*, Dortmund 1984, S. 6-9.

Fricke, Gerald und Frank Schäfer, *Petting statt Pershing. Das Wörterbuch der Achtziger*, Reclam Leipzig 1998.

Handbuch zum Friedensmarsch Mutlangen – Bonn '84.

Heinze, Werner, Henning Schierholz und Kurt Weichler, *Das Aktionsbuch. Für Frieden – gegen Raketen*, Reinbek 1983.

- Hoernigk, Thomas, Shall we overcome? Sinnstiftung in der Berliner Waldbühne, in: Berliner Hefte 18, Sinn und Krieg. Rüstung und Zukunftsanst, Sinndefizit und Opferlust, Berlin 1981, S. 89-92.
- Initiative Künstler für den Frieden, Berlin (West) (Hg.), Weißt Du, was der Frieden ist? Lese-Bilder-Noten-Buch für den Frieden, Berlin 1981.
- Initiative Künstler für den Frieden (Hg.), Friedensalmanach 1983, Westberlin 1983.
- Koordinierungsausschuß der Friedensorganisationen (Hg.), Aufstehn! Für den Frieden, Bornheim-Merten 1982.
- Krüger, Ingrid, Mut zur Angst. Schriftsteller für den Frieden, Darmstadt 1982.
- Künstler für den Frieden (Hg.), Friedensmarsch der 70.000 – 15. Mai 1982 Wien, Wien 1982.
- Schleier, Irmgard und Peter Homann, Zehn Jahre Hamburger Sängerverein (Broschüre von 1987).
- Teppich, Fritz (Hg.), Flugblätter und Dokumente der Westberliner Friedensbewegung 1980-1985, Westberlin 1985.
- Verein für Friedenspädagogik e. V. (Hg.), Literatur-Übersicht Tonbildserien, Diareihen, Videofilme zur Friedenserziehung, Tübingen 1981.
- Weidmann, Bernd, Herbert Meyer, Theo Christiansen und Peter Grohmann (Hg.), 500000 gegen Reagan & NATO. Dokumentation: 10.6. in Bonn, Göttingen 1982.

8.2.4 Liederbücher

- Adamek, Karl, Lieder der Arbeiterbewegung, Frankfurt am Main 1981.
- Aktionsgemeinschaft Dienste für den Frieden (Hg.), Liederbuch der Friedensdienste, Bonn 1982.
- Bonson, Manfred (Hg.), Grüne Lieder. Umwelt-Liederbuch, Reinbek 1980.
- Bonson, Manfred (Hg.), Laßt uns Frieden schaffen ohne Waffen. 112 Lieder gegen den Krieg und für den Frieden, Ottersberg 1983.
- Bremer Bürgerinitiative gegen Atomenergieanlagen (Hg.), Bremer Liederbuch für AKW-Gegner, Bremen 1979.
- Bücken, Eckart, Mo Klicker-Dittmann und Eva Quistorp, Lieder für den Frieden, Berlin 1981.
- Bundesministerium für Verteidigung (Hg.), Liederbuch der Bundeswehr, Bonn 1962.
- DFG-VK Bundesvorstand, Antimilitaristisches Liederbuch (2. erweiterte/überarbeitete Auflage von 1979), 1981.
- Friedenscamp Schwäb. Gmünd '83, Liederheft Gemeinsam gegen Atomraketen, 1983.
- Fünfsinn, Gerhard (Hg.), Lieder zur Sonne, zur Freiheit. Gegen Atomkraft und Umweltzerstörung, Frankfurt am Main 1980
- Jansen, Fasia und Ellen Diederich, Liederbuch Frauenfriedensmarsch Kopenhagen-Paris, 1981.
- Kettel, Andreas, Wir wollen Frieden für alle Zeiten. Neue und alte Friedenslieder, Dortmund 1982.
- Lipping, Alexander und Björn Grabendorff, Friedenslieder, Frankfurt am Main 1982.
- Mossmann, Walter und Peter Schleuning, Alte und neue politische Lieder. Entstehung und Gebrauch, Text und Note, Reinbek bei Hamburg 1978.

Mossmann, Walter, Flugblatt-Lieder. Streitschriften, Berlin 1980.
Naturfreundejugend Baden, Friedenslieder für den Ostermarsch, 1980.
SDJ Die Falken Bundesvorstand, Friedensliederheft, 1982.
Singldinger, Josef (Hg.), Lieder gegen den Krieg. Künstler für den Frieden, München 1983.
Stern, Annemarie, Lieder gegen den Tritt. Politische Lieder aus fünf Jahrhunderten, Oberhausen 1974.
Stern, Annemarie, Alte und neue Ostermarschlieder, Oberhausen 1982.
Vosz, Manfred (Hg.) Kürbiskern Songbuch, München 1986.

8.2.5 (Auto-)Biografien

Belafonte, Harry, Was mich bewegt. Gespräche mit Günter Amendt, Hamburg 1982.
Belafonte, Harry, My Song. Die Autobiographie, Köln 2013.
Brigl, Kathrin und Siegfried Schmidt-Joos, Fritz Rau - Buchhalter der Träume, Berlin 1985.
Fritzsche, J., Meine Jahre mit Karat. Radeberg 2005.
Hartsch, Edmund, Peter Maffay. Auf dem Weg zu mir, München 2009.
Lang, Margot, Nina Hagen Rocksängerin. Lerryn Liedermacher, Frankfurt am Main 1981.
Lindenberg, Udo, Rock'n'Roll und Rebellion. Ein panisches Panorama, München 1981.
Mattes, Eva, „Wir können nicht alle wie Berta sein“. Erinnerungen, Berlin 2011.
Niedecken, Wolfgang mit Matthias Immel und Patrick van Odijk, Auskunft, Köln 1990.
Niedecken, Wolfgang, Für 'ne Moment, Frankfurt 2011.
Niedecken, Wolfgang mit Oliver Kobold, Zugabe. Die Geschichte einer Rückkehr, Hamburg 2013.
Rothschild, Thomas, Liedermacher. 23 Porträts, Frankfurt am Main 1980.
Schleier, Irmgard und Eva Mattes über ihre Freundschaft, in: Ute Karen Seggelke (Hg.), Freundinnen. Gemeinsam sind wir unschlagbar, Hildesheim 2001, S. 196-212.
Seiler, Christian, André Heller. Feuerkopf. Die Biografie, München 2012.

8.3 Interviews und Hintergrundgespräche

In chronologischer Reihenfolge; alle Gespräche liegen entweder als Audio/Videoaufnahmen (Telefon/Skype) oder zusammenfassenden Gesprächsnotizen vor:

Eva Quistorp (Frauen für den Frieden, Koordinierungsausschuss der Friedensbewegung), 30.9.2010 in Berlin.

Helga Schuchardt (parteilose Kultursenatorin Hamburg 1983-1987), 27.5.2013 telefonisch.

Jutta Ditfurth (Die Grünen, Rock gegen Rechts, Musikant-Label), 3.11.2013 telefonisch.

Noutd Janssen (*Bots*), 15.3.2013 telefonisch.

Diether Dehm (Musikant-Label, Künstler in Aktion), 21.2.2013 telefonisch.

Andreas Zumach (Aktion Sühnezeichen Friedensdienste, Koordinierungsausschuss der Friedensbewegung), 3.1.2014 telefonisch.

Volkmar Deile (Geschäftsführer Aktion Sühnezeichen Friedensdienste 1975-1984), 20.01.2014 in Berlin.

Karl-Klaus Rabe (Lamuv Verlag), 27.1.2014 telefonisch.

Dieter Süverkrüp (Liedermacher, Pläne Verlag), 29.1.2014 in Düsseldorf.

Laura von Wimmersperg (Berliner Friedenskoordination), 1.4.2014 in Berlin.

Olaf Cless (Eiserne Lerche, Pläne Verlag), 6.4.2014 in Düsseldorf.

Raphael Wilde (Künstler in Aktion), 11.4.2014 in Köln.

Wolfgang Niedecken (*BAP*), 13.4.2014 in Ulm.

André Heller (Künstler für den Frieden Österreich, PAND International), 23.4.2014 telefonisch.

Margit Niederhuber (Künstler für den Frieden Österreich, PAND International), 24./25.4.2014 in Wien.

Florence Falk (PAND USA/International), 19.5.2014 via Skype.

Arja Saijonmaa (PAND Finland/International), 26.06.2016 via Skype.

Hans-Herbert Gutz (Künstler für den Frieden West-Berlin), 25.6.2014 telefonisch.

Klaus Balzer (Geschäftsführer Hamburger Forum 1980-1986), 03.07.2014 telefonisch.

Rainer Braun (Büroleiter Krefelder Initiative), 4.7.2014 via Skype.

Arthur Strimling (PAND USA/International), 23.7.2014 via Skype.

Tuula Linsiö (PAND Finland/International), 11.8.2014 via Skype.

Irmgard Schleier (Künstler für den Frieden, PAND BRD/International), 17.8.2014, 27.11.2014 und 4.12.2014 via Skype.

Nina Streich (PAND USA), 25.8.2014 via Skype.

Wilfried Jung (Managing Director Central Europe, EMI), 24.9.2014 telefonisch.

Ellen Diederich (Frauenfriedensmarsch Kopenhagen-Paris 1981), 20.10.2014 telefonisch.

Gerd Andersson (Artister för fred, PAND Schweden/International), 7.11.2014 in Stockholm.

8.4 Forschungsliteratur

Anderson, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London 1983.

Andresen, Knud, Ursula Bitzegeio und Jürgen Mittag (Hg.), *Nach dem Strukturbruch? Kontinuität und Wandel von Arbeitbeziehungen und Arbeitswelt(en) seit den 1970er-Jahren*, Bonn 2011.

- Auslander, Philip, *Liveness. Performance in a mediatized culture*, London 2008.
- Bacia, Jürgen und Cornelia Wenzel, *Bewegung bewahren. Freie Archive und die Geschichte von unten*, Berlin 2013.
- Balistier, Thomas, *Straßenprotest. Formen oppositioneller Politik in der Bundesrepublik Deutschland*, Münster 1996.
- Balz, Hanno und Jan-Henrik Friedrichs (Hg.), *„All we ever wanted...“*. Eine Kulturgeschichte europäischer Protestbewegungen der 1980er Jahre, Berlin 2012.
- Barnhisel, Greg, *Cold War Modernist. Art, Literature, and American Cultural Diplomacy*, New York 2015.
- Baron, Udo, *Kalter Krieg und heißer Frieden. Der Einfluß der SED und ihrer westdeutschen Verbündeten auf die Partei ‚Die Grünen‘*, Münster 2003.
- Baron, Udo, *Die verführte Friedensbewegung. Zu heute nachweisbaren Einflussnahmen von SED und MfS*, in: *Die Politische Meinung*, Nr. 407, Oktober 2003, S. 55–56.
- Bartimus, Tad und Scott McCarzney, *Trinity's Children. Living Along America's Nuclear Highway*, Albuquerque 1991.
- Bastiansen, Henrik G., Martin Klimke und Rolf Werenskjold (Hg.), *Media and the Cold War in the 1980s. Between Star Wars and Glasnost*, Cham 2019.
- Baur, Philipp, *Nukleare Untergangsszenarien in Kunst und Kultur*, in: Christoph Becker-Schaum, Philipp Gassert, Martin Klimke, Wilfried Mausbach und Marianne Zepp (Hg.), *„Entrüstet Euch!“ Nuklearkrise, Nato-Doppelbeschluss und Friedensbewegung*, Paderborn 2012, S. 325–338.
- Baur, Philipp, *Atomkrieg/Atomkraft*, in: Stephanie Wodianka und Juliane Ebert (Hg.), *Metzler Lexikon moderner Mythen*, Stuttgart 2014, S. 28-33.
- Baur, Philipp, *Popgeschichte (Rezension)*, in: *sehpunkte 15* (2015), Nr. 7/8 [15.07.2015], URL: <http://www.sehpunkte.de/2015/07/26369.html>.
- Becker-Schaum, Christoph, Philipp Gassert, Martin A. Klimke, Wilfried Mausbach, Marianne Zepp (Hg.), *„Entrüstet Euch!“ Nuklearkrise, NATO-Doppelbeschluss und Friedensbewegung*, Paderborn 2012.
- Becker-Schaum, Christoph, *Die institutionelle Organisation der Friedensbewegung*, in: Christoph Becker-Schaum, Philipp Gassert, Martin A. Klimke, Wilfried Mausbach, Marianne Zepp (Hg.), *„Entrüstet Euch!“ Nuklearkrise, NATO-Doppelbeschluss und Friedensbewegung*, Paderborn 2012, S. 151–168.
- Belton, Robert J., *The Narrative Potential of Album Covers*, in: *Studies in Visual Arts and Communication. an international journal*, Vol 2, No 2 (2015), URL: https://journalonarts.org/wp-content/uploads/2016/01/SVACij_Vol2_No2-2015-Belton-The-narrative-potential_CS02.pdf.
- Betz, Gregor J., *Vergnügter Protest. Erkundungen hybridisierter Formen kollektiven Ungehorsams*, Wiesbaden 2016.
- Biederstädt, Wolfgang, *We Shall Overcome. Die Lieder der Bürgerrechtsbewegung von Joan Baez und Bob Dylan*, in: Gerhard Paul und Ralph Schock (Hg.), *Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute*, Bonn 2013, S. 450–453.
- Bieschke, Anne, *Die unerhörte Friedensbewegung. Frauen, Krieg und Frieden in der Nuklearkrise (1979-1983)*, Essen 2018.

- Blumenfeld, Hans, Arbeit am Mythos, Frankfurt am Main 1979.
- Bösch, Frank, Umbrüche in die Gegenwart. Globale Ereignisse und Krisenreaktionen um 1979, in: Zeithistorische Forschungen 9 (2012), S. 8–32.
- Böhler, Ingrid, Andrea Brait und Sarah Oberbichler (Hg.), Annotieren – visualisieren – analysieren. Computergestützte qualitative Methoden für die Zeitgeschichte, Zeitgeschichte 47, Heft 4 (2020).
- Böning, Holger, Der Traum von einer Sache. Aufstieg und Fall der Utopien im politischen Lied der Bundesrepublik und der DDR, Bremen 2004.
- Boock, Barbara, Regionale Identität als Widerstand. Lieder aus den Auseinandersetzungen um das Kernkraftwerk in Wyhl, in: Eckhard John (Hg.), Volkslied – Hymne – politisches Lied. Populäre Lieder in Baden-Württemberg, Münster 2002, S. 112–139.
- Borsò, Vittoria, Christiane Liermann und Patrick Merziger (Hg.), Die Macht des Populären. Politik und populäre Kultur im 20. Jahrhundert, Bielefeld 2010.
- Bothien, Host-Pierre, Auf zur Demo! Straßenproteste in der ehemaligen Bundeshauptstadt Bonn 1949-1999, Essen 2009.
- Boyer, Paul, By the Bombs Early Light, American Thought and Culture at the Dawn of the Atomic Age, Chapel Hill 1985.
- Boyer, Josef und Helge Heidemeyer (Bearb.), Die Grünen im Bundestag. Sitzungsprotokolle 1983–1987, Düsseldorf 2008.
- Brand, Karl-Werner, Neue soziale Bewegungen in Westeuropa und den USA. Ein internationaler Vergleich, Frankfurt a. M./New York 1985.
- Brand, Karl-Werner, Detlef Büsser und Dieter Rucht, Aufbruch in eine andere Gesellschaft. Neue soziale Bewegungen in der Bundesrepublik, Frankfurt a. M. 1986.
- Brauckmann, Christian, „We are the World“ – Politischer Erfolg von Protestkonzerten, in: Dietmar Schiller (Hg.), A Change is Gonna Come: Popmusik und Politik. Empirische Beiträge zu einer politikwissenschaftlichen Popmusikforschung, Berlin 2012, S. 65–87.
- Brians, Paul, Nuclear Holocausts. Atomic War in Fiction 1895–1984, Kent 1986.
- Briegmann, Frank und Jakob Huber, Management der Wertschöpfungskette, in: Michel Clement, Oliver Schusser und Dominik Papies (Hg.), Ökonomie der Musikindustrie, Wiesbaden 2008, S. 87–98.
- BStU (Hg.), Udo rockt für den Weltfrieden. Das Konzert von 1983 in den Stasi-Unterlagen, Berlin 2013.
- Bublitz, Hannelore, Foucaults Archäologie des kulturellen Unbewußten. Zum Wissensarchiv und Wissensbegehren moderner Gesellschaften, Frankfurt a. M. 1999.
- Butzer, Günter, Pop, in: Stephanie Wodianka und Juliane Ebert (Hg.), Metzler Lexikon moderner Mythen, Stuttgart 2014, S. 300–304.
- Carpenter, Charles A., Dramatists and the Bomb. American and British Playwrights Confront the Nuclear Age 1945–1964, Westport 1999.
- Carter, April, Peace Movements. International Protest and World Politics since 1945, London/New York 1992.

- Conze, Eckart, Die Suche nach Sicherheit. Eine Geschichte der Bundesrepublik Deutschland von 1949 bis in die Gegenwart, München 2009.
- Conze, Eckhart, Martin Klimke und Jeremy Varon (Hg.), Nuclear Threats, Nuclear Fear and the Cold War of the 1980s, Cambridge 2016.
- Cooper, Alice Holmes, Paradoxes of Peace. German Peace Movements since 1945, Ann Arbor 1996.
- Crivellari, Fabio, Blockade. Friedensbewegung zwischen Melancholie und Ironie, in: Gerhard Paul (Hg.): Das Jahrhundert der Bilder, Band 2. Göttingen 2008, S. 482-489.
- Cusick, Suzanne, „You are in a place that is out of the world . . .“: Music in the Detention Camps of the „Global War on Terror“, in: Journal of the Society for American Music 2/1 (2008), S. 1–26.
- Danyel, Jürgen und Árpád von Klimó, Popkultur und Zeitgeschichte, in: Zeitgeschichte-online, April 2006, URL: <https://zeitgeschichte-online.de/themen/popkultur-und-zeitgeschichte>.
- Denselow, Robin, The Beat Goes On. Popmusik und Politik. Geschichte einer Hoffnung, Reinbek 1991.
- Diederichsen, Diedrich, Über Pop-Musik, Köln 2014.
- Dietz, Bernhard und Christopher Neumaier, Vom Nutzen der Sozialwissenschaften für die Zeitgeschichte. Werte und Wertewandel als Gegenstand historischer Forschung, in: VfZ 60 (2012), H. 2, S. 293–304.
- Doering-Manteuffel, Anselm und Lutz Raphael, Nach dem Boom. Perspektiven auf die Zeitgeschichte seit 1970. Göttingen 2008 (3. Auflage 2012).
- Doering-Manteuffel, Anselm, Lutz Raphael und Thomas Schlemmer (Hg.), Vorgeschichte der Gegenwart. Dimensionen des Strukturbruchs nach dem Boom, Göttingen 2016.
- Elflein, Dietmar, In Germany After The War. Broadening the Discourse on the Liedermacher, in: Isabelle Marc und Stuart Green (Hg.), The Singer-Songwriter in Europe. Paradigms, Politics and Place, London 2016, S. 109–122.
- English, Robert D. und Jonathan J. Halperin, The Other Side. How Soviets and Americans Perceive Each Other, New Jersey 1987, S. 119.
- Eposito, Fernando (Hg.), Zeitenwandel. Transformationen geschichtlicher Zeitlichkeit nach dem Boom, Göttingen 2017.
- Eyerman, Ron und Andrew Jamison, Music and Social Movements. Mobilizing Traditions in the Twentieth Century, Cambridge 1998.
- Fahlenbrach, Katrin, Protestinszenierungen. Die Studentenbewegung im Spannungsfeld von Kultur-Revolution und Medien-Evolution, in: Martin Klimke und Joachim Scharloth (Hg.), 1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung, Stuttgart/Weimar 2007, S. 11–21.
- Fahlenbrach, Kathrin und Laura Stapane, Medial und visuelle Strategie der Friedensbewegung, in: Christoph Becker-Schaum, Philipp Gassert, Martin Klimke, Wilfried Mausbach und Marianne Zepp (Hg.), „Entrüstet Euch“: Nuklearkrise, Nato-Doppelbeschluss und Friedensbewegung, Paderborn 2012, S. 229–246.
- Fahlenbrach, Kathrin, Martin Klimke und Joachim Scharloth (Hg.), Protest Cultures. A Companion, New York 2016.
- Fasia-Jansen-Stiftung e. V. (Hg.), Fasia – geliebte Rebellin, Oberhausen 2004.

- Faulstich, Werner (Hg.), Die Kultur der 70er Jahre, München 2004.
- Faulstich, Werner (Hg.), Die Kultur der 80er Jahre, München 2005.
- Faulstich, Werner, Die Mediengeschichte des 20. Jahrhunderts, Paderborn 2012.
- Feddersen, Jan, Ein Lied kann eine Brücke sein. Die deutsche und internationale Geschichte des Grand Prix Eurovision, Hamburg 2002.
- Fischer, Michael, „Prinz Eugen, der edle Ritter“, in: "Populäre und traditionelle Lieder. Historisch-kritisches Liederlexikon", herausgegeben von Eckhard John und Tobias Widmaier, Zentrum für Populäre Kultur und Musik, Freiburg, Juni 2008, URL: http://www.liederlexikon.de/lieder/prinz_eugen_der_edle_ritter.
- Föllmer, Moritz und Rüdiger Graf (Hg.), Die „Krise“ der Weimarer Republik: zur Kritik eines Deutungsmusters. Frankfurt a. M. 2005.
- Forschungsjournal Neue Soziale Bewegungen, Jg. 19, 3/2006 (Postmoderne und Protest. Musik zwischen Subversion und Aneignung).
- Foucault, Michel, Die Ordnung des Diskurses, Frankfurt a. M. 1991.
- Foucault, Michel, Technologien des Selbst, in: Luther H. Martin, Huck Gutman und Patrick H. Hutton (Hg.), Technologien des Selbst, Frankfurt a. M. 1993, S. 24–62.
- François, Etienne und Hagen Schulze (Hg.), Deutsche Erinnerungsorte, 3 Bände, München 2001.
- Frei, Norbert (Hg.), Was heißt und zu welchem Ende studiert man Geschichte des 20. Jahrhunderts?, Göttingen 2006.
- Frevert, Ute, Mächtige Gefühle. Von A wie Angst bis Z wie Zuneigung. Deutsche Geschichte seit 1900, Frankfurt a. M. 2020.
- Führer, Karl Christian, Knut Hickethier und Axel Schildt, Öffentlichkeit – Medien – Geschichte. Konzepte der modernen Öffentlichkeit und Zugänge zu ihrer Erforschung, in: AfS 41 (2001), S. 1–38.
- Gailus, Manfred, Was macht eigentlich die historische Protestforschung? Rückblicke, Resümee, Perspektiven, in: Mitteilungsblatt des Instituts für soziale Bewegungen 34 (2005), S. 127–154.
- Galenza, Ronald und Heinz Havemeister (Hg.): Wir wollen immer artig sein ... – Punk, New Wave, Hip-hop und Independent-Szene in der DDR von 1980 bis 1990, Berlin 1999.
- Gassert, Philipp, Mit Amerika gegen Amerika: Antiamerikanismus in Westdeutschland, 1968-1990, in: Detlef Junker (Hg.), Die USA und Deutschland im Zeitalter des Kalten Krieges 1945-1990. Ein Handbuch, Stuttgart 2001, S. 750–760.
- Gassert, Philipp, Das kurze „1968“ zwischen Geschichtswissenschaft und Erinnerungskultur. Neuere Forschungen zur Protestgeschichte der 1960er-Jahre, in: H-Soz-Kult, 30.04.2010, www.hsozkult.de/literaturereview/id/forschungsberichte-1131.
- Gassert, Philipp, Popularität der Apokalypse. Zur Nuklearangst seit 1945, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 61 (2011), S. 48-54.
- Gassert, Philipp, Tim Geiger und Hermann Wentker (Hg.), Zweiter Kalter Krieg und Friedensbewegung. Der NATO-Doppelbeschluss in deutsch-deutscher Perspektive, München 2011.

- Gassert, Philipp, Viel Lärm um Nichts? Der NATO-Doppelbeschluss als Katalysator gesellschaftlicher Selbstverständigung in der Bundesrepublik, in: Philipp Gassert, Tim Geiger und Hermann Wentker (Hg.), Zweiter Kalter Krieg und Friedensbewegung. Der NATO-Doppelbeschluss in deutsch-deutscher Perspektive, München 2011, S. 175–202.
- Gassert, Philipp, Die Vermarktung des Zeitgeistes: Nicoles „Ein bißchen Frieden“ (1982) als akustisches und visuelles Dokument, Zeithistorische Forschungen 9 (2012), S. 168-174.
- Gassert, Philipp, Arbeit am Konsens im Streit um den Frieden: Die Nuklearkrise der 1980er Jahre als Medium gesellschaftlicher Selbstverständigung, in: AfS 52, 2012, S. 491-516.
- Gassert, Philipp, Bewegte Gesellschaft. Deutsche Protestgeschichte seit 1945, Bonn 2019.
- Gaumer, Janine, Wackersdorf. Atomkraft und Demokratie in der Bundesrepublik 1980–1989, München 2018.
- Geer, Nadja, „If you have to ask, you can’t afford it“. Pop als distinktiver intellektueller Selbstentwurf der 1980er Jahre, in: Bodo Mrozek, Alexa Geisthövel und Jürgen Danyel (Hg.), Popgeschichte, Band 2: Zeithistorische Fallstudien, 1958-1988, Bielefeld 2014, S. 337–357.
- Geertz, Clifford, Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, Frankfurt a. M. 2003.
- Geisthövel, Alexa, Auf der Tonspur. Musik als zeitgeschichtliche Quelle, in: Martin Baumeister, Moritz Föllmer und Philipp Müller (Hg.), Die Kunst der Geschichte. Historiographie, Ästhetik, Erzählung, Göttingen 2009, S. 157–168.
- Geisthövel, Alexa und Bodo Mrozek (Hg.), Popgeschichte. Band 1: Konzepte und Methoden, Bielefeld 2014.
- Geisthövel, Alexa und Bodo Mrozek, Einleitung, in: dies. (Hg.) Popgeschichte. Band 1: Konzepte und Methoden, Bielefeld 2014, S. 7–31.
- Gellissen, Karl-Wilhelm, Der Krefelder Appell, in: Die Heimat, Krefelder Jahrbuch, Jahrgang 77, 2006, S. 161–164.
- Gerster, Daniel, Jan Hansen und Susanne Schregel (Hg.), Historische Friedens- und Konfliktforschung. Die Quadratur des Kreises?, Frankfurt 2023.
- Geyer, Martin H., Auf der Suche nach der Gegenwart. Neue Arbeiten zur Geschichte der 1970er und 1980er Jahre, in: AfS 50 (2011), S. 643–669.
- Giddens, Anthony, Modernity and self-identity. Self and society in the late modern age, Cambridge 1991.
- Glaser, Hermann, Kleine deutsche Kulturgeschichte von 1945 bis heute, Frankfurt a. M. 2007.
- Gotto, Bernhard, Enttäuschung als Politikressource. Zur Kohäsion der westdeutschen Friedensbewegung in den 1980er Jahren, in: VfZ 62 (2014), S. 1–33.
- Gotto, Bernhard, Enttäuschung in der Demokratie. Erfahrung und Deutung von politischem Engagement in der Bundesrepublik Deutschland während der 1970er und 1980er Jahre, Berlin/Boston 2018.
- Graf, Rüdiger und Kim Christian Priemel, Zeitgeschichte in der Welt der Sozialwissenschaften. Legitimität und Originalität einer Disziplin, in: VfZ 59 (2011), S. 479–508.

- Graf, Rüdiger und Konrad H. Jarausch, „Crisis“ in Contemporary History and Historiography, Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 27.03.2017, http://docupedia.de/zg/graf_jarausch_crisis_v1_en_2017.
- Gramsci, Antonio, *Marxismus und Kultur. Ideologie, Alltag, Literatur*, Hamburg 1983.
- Grasskamp, Walter, „Pop is ekelig“, in: Walter Grasskamp, Michaela Krützen und Stephan Schmitt, *Was ist Pop? Zehn Versuche*, Frankfurt am Main 2004, S. 9–19.
- Grotum, Thomas, *Die Halbstarken. Zur Geschichte einer Jugendkultur der 50er Jahre*, Frankfurt a. M. 1994.
- Habermas, Jürgen, Überlegungen und Hypothesen zu einem erneuten Strukturwandel der politischen Öffentlichkeit in: *Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit? Sonderband Leviathan 37 (2021)* S. 470–500.
- Häberlen, Joachim C., *The Emotional Politics of the Alternative Left West Germany, 1968–1984*, Cambridge 2018.
- Häberlen, Joachim C. und Russell Spinney (Hg.), *Emotions in Protest Movements in Europe since 1917. Special Issue of Contemporary European History, 4/23 (2014)*.
- Hafen, Roland, *Rockmusik-Rezeption in Live-Konzerten*, in: Dieter Baacke (Hg.), *Handbuch Jugend und Musik*, Opladen 1998, S. 369-380.
- Hagen-Jeske, Ina, „Zu weiß für die Schwarzen und zu schwarz für die Weißen“. Der künstlerische Umgang mit Identität, Rassismus und Hybridität bei Samy Deluxe und B-Tight, Marburg 2016.
- Hahn, Anne, *Pogo im Bratwurstland – Punk in Thüringen. Landeszentrale für politische Bildung Thüringen*, Erfurt 2009.
- Hahnemann, Andy, *Keiner kommt davon. Der Dritte Weltkrieg in der deutschen Literatur der 50er Jahre*, in: Erhard Schütz und Wolfgang Hardtwig (Hg.): *Keiner Kommt davon. Zeitgeschichte in der Literatur nach 1945*, Göttingen 2008, S. 151–165.
- Hanemann, Peter, *Das weiche Wasser bringt den Schein. Friede, Bots, EMI, Rüstung*, in: Klaus Humann (Hg.), *Das Rowohlt-Lesebuch der Rockmusik*, Hamburg 1984, S. 115–127.
- Hanisch, Anja, *Die DDR im KSZE-Prozess 1972–1985. Zwischen Ostabhängigkeit, Westabgrenzung und Ausreisebewegung*, München 2012.
- Hanneken, Bernhard, *Folk in Nordrhein-Westfalen*, in: Robert v. Zahn (Hg.), *Folk & Liedermacher an Rhein und Ruhr*, Münster 2002, S. 11–76.
- Hansen, Jan, *Parteien*, in: Becker-Schaum, Christoph, Philipp Gassert, Martin A. Klimke, Wilfried Mausbach, Marianne Zepp (Hg.), *„Entrüstet Euch!“ Nuklearkrise, NATO-Doppelbeschluss und Friedensbewegung*, Paderborn 2012, S. 103–117.
- Hansen, Jan, *Abschied vom Kalten Krieg? Die Sozialdemokraten und der Nachrüstungsstreit (1977–1987)*, Berlin 2016.
- Heidenmeyer, Helge, *NATO-Doppelbeschluss, westdeutsche Friedensbewegung und der Einfluss der DDR*, in: Gassert, Philipp, Tim Geiger und Hermann Wentker (Hg.), *Zweiter Kalter Krieg und Friedensbewegung. Der NATO-Doppelbeschluss in deutsch-deutscher Perspektive*, München 2011, S. 247–267.
- Hellmann, Kay Uwe, *Systemtheorie und Neue Soziale Bewegungen. Identitätsprobleme in der Risikogesellschaft*, Wiesbaden 1996.

- Helms, Dietrich, Pop Star Wars, in: Musik und Gesellschaft, APuZ 11/2005, S. 28–34.
- Herbert, Ulrich, Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert, München 2017.
- Herman, Jost, Deutsche Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts, Darmstadt 2006.
- Heylin, Clinton, Revolution in the Air. The Songs of Bob Dylan, 1957–1973, Chicago 2009.
- Hirt, Alexander, Die deutsche Truppenbetreuung im Zweiten Weltkrieg. Konzeption, Organisation und Wirkung, in: Militärgeschichtliche Zeitschrift 59 (2000), S. 407–434.
- Hirt, Alexander, „Die Heimat reicht der Front die Hand.“ Kulturelle Truppenbetreuung im Zweiten Weltkrieg 1939-1945. Ein deutsch-englischer Vergleich, Diss Göttingen 2006, publ. Online 2009: <http://hdl.handle.net/11858/00-1735-0000-0006-B49C-A>.
- Hitzer, Bettina, Emotionsgeschichte – ein Anfang mit Folgen, in: H-Soz-Kult, 23.11.2011, www.hsozkult.de/literaturereview/id/forschungsberichte-1221.
- Hitzler, Roland, Anne Loner und Michaela Pfadenhauer (Hg.), Posttraditionale Gemeinschaften. Theoretische und ethnografische Erkundungen, Wiesbaden 2008.
- Hitzler, Ronald und Arne Niederbacher, Leben in Szenen, Wiesbaden 2010.
- Hitzler, Roland, Eventisierung. Drei Fallstudien zum marketingstrategischen Massenspaß, Wiesbaden 2011.
- Hobsbawm, Eric und Terence Ranger, The Invention of Tradition, Cambridge 1992.
- Holtsträter, Knut und Michael Fischer (Hg.), Musik und Protest – Music and Protest (Lied und populäre Kultur, 60./61. Jahrgang (2015/2016)), Münster 2016.
- Holtsträter, Knut (Hg.), Musik im Krieg - Music in war (Lied und populäre Kultur, 63. Jahrgang (2018)), Münster 2018.
- Hoffmann, Dierk, Michael Schwartz und Hermann Wentker, Die DDR als Chance. Desiderate und Perspektiven künftiger Forschung, in: Ulrich Mählert (Hg.), Die DDR als Chance. Neue Perspektiven auf ein altes Thema, Berlin 2016, S. 23–70.
- Hoffstadt, Christian und Dominik Schrey, Aftermaths. Post-Apocalyptic Imagery, in: Tobias Hochscherf und James Leggott (Hg.), British Science Fiction Film and Television. Critical Essays, Jefferson 2011, S. 28–39.
- Höhn, Marie und Martin Klimke, A Breath of Freedom. The Civil Rights Struggle, African American GIs, and Germany, New York 2010.
- Hoeres, Peter, Von der „Tendenzwende“ zur „geistig-moralischen Wende“. Konstruktionen und Kritik konservativer Signaturen in den 1970er und 1980er Jahren, in: VfZ 1 (2013), S. 93–119.
- Hornberger, Barbara, Geschichte wird gemacht. Die Neue Deutsche Welle. Eine Epoche deutscher Musik, Würzburg 2011.
- Hüttner, Bernd, Archive von unten. Bibliotheken und Archive der neuen sozialen Bewegungen und ihre Bestände, Neu-Ulm 2003.
- Imbusch, Peter, Sozialwissenschaftliche Konflikttheorien – ein Überblick, in: Peter Imbusch und Ralf Zoll (Hg.), Friedens- und Konfliktforschung. Eine Einführung, Wiesbaden 2010, S. 143–178.
- Iyer, Aarti, Toni Schmader, Brian Lickel, Why Individuals Protest the Perceived Transgressions of Their Country. The Role of Anger, Shame, and Guilt, in: Personality and Social Psychology Bulletin, Volume: 33 issue: 4 (2007), S. 572–587.

- Jacke, Christoph und Martin Zierold, Pop – die vergessliche Erinnerungsmaschine, in: dies. (Hg.), Populäre Kultur und soziales Gedächtnis. Theoretische und exemplarische Überlegungen zur dauervergesslichen Erinnerungsmaschine Pop. Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft. Heft 24.2 (2008), S. 199–210.
- Janning, Josef, Hans-Josef Legrand und Helmut Zander (Hg.), Friedensbewegungen. Entwicklung und Folgen in der Bundesrepublik Deutschland, Europa und den USA, Köln 1987.
- Jarausch, Konrad H. (Hg.), Das Ende der Zuversicht? Die siebziger Jahre als Geschichte. Göttingen 2008.
- Jarausch, Konrad H., »Die Teile als Ganzes erkennen«. Zur Integration der beiden deutschen Nachkriegsgeschichten, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, 1 (2004), H. 1, URL: <https://zeithistorische-forschungen.de/1-2004/4538>, Druckausgabe: S. 10–30.
- Jasper, James M., The Art of Moral Protest. Culture, Biography, and Creativity in Social Movements, Chicago 1997.
- Jost, Christofer, Musik, Medien und Verkörperung. Transdisziplinäre Analyse populärer Musik, Baden-Baden 2012.
- Juslin, Patrik N. und Kohn A. Sloboda (Hg.), Music and Emotion. Theory and Research, Oxford 2011.
- Kalden, Sebastian, Über Kreuz in der Raketenfrage. Transnationalität in der christlichen Friedensbewegung in Westeuropa 1979–1985, Baden-Baden 2017.
- Karbusicky, Vladimir, Ideologie im Lied, Lied in der Ideologie. Kulturanthropologische Strukturanalyse, Köln 1973.
- Kemper, Claudia, Medizin gegen den Kalten Krieg. Ärzte in der anti-atomaren Friedensbewegung der 1980er Jahre, Göttingen 2016.
- Kemper, Claudia (Hg.), Gespannte Verhältnisse. Frieden und Protest in Europa seit den 1970er Jahren, Essen 2017.
- Kemper, Claudia, Zur Diskrepanz von Geschlecht und Gedöns. Geschlechter(UN)gerechtigkeit und Geschichtswissenschaft im 21. Jahrhundert, in: Cord Arendes, Karoline Dölling, Claudia Kemper, Mareike König, Thorsten Logge, Angela Siebold, Nina Verheyen (Hg.), Geschichtswissenschaft im 21. Jahrhundert. Interventionen zu aktuellen Debatten, Frankfurt am Main 2020, S. 57–66.
- Kessler, Florian, Mut Bürger. Die Kunst des neuen Demonstrierens, Berlin 2013.
- Kielmansegg, Peter Graf, Nach der Katastrophe. Eine Geschichte des geteilten Deutschland, Berlin 2000.
- Kleff, Michael, Spiel nicht mit den Schmuttelkindern. Franz-Josef Degenhardt und die Geschichte der Liedermacher in der Bundesrepublik, in: Gerhard Paul und Ralph Schock (Hg.), Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute, Bonn 2013, S. 454–459.
- Kleiner, Marcus S., Die Methodendebatte als „blinder Fleck“ der Populär- und Popkulturforschung, in: Marcus S. Kleiner und Michael Rappe (Hg.), Methoden der Populärkulturforschung. Interdisziplinäre Perspektiven auf Film, Fernsehen, Musik, Internet und Computerspiele, Berlin 2012, S. 11–42.
- Klimke, Martin und Joachim Scharloth (Hg.), 1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung, Stuttgart 2007.

- Klimke, Martin, *The Other Alliance. Student Protest in West Germany and the United States in the Global Sixties*, Princeton 2010.
- Klimke, Martin und Laura Stapane, *From artists for peace to the green caterpillar. Cultural activism and electoral politics in 1980s West Germany*, in: Eckhart Conze, Martin Klimke und Jeremy Varon (Hg.), *Nuclear Threats, Nuclear Fear and the Cold War of the 1980s*, Cambridge 2016, S. 116–141.
- Klimke, Martin, Reinhild Kreis und Christian Ostermann (Hg.), *„Trust, but Verify“. The Politics of Uncertainty and the Transformation of the Cold War Order, 1969-1991*, Stanford 2016.
- Knabe, Hubertus, *Der Fall Diether Dehm*, in: *Civis mit Sonde. Vierteljahresschrift für eine offene und solidarische Gesellschaft* 53 (2007), H. 3–4, S. 12–17.
- Kneif, Tibor, *Sachlexikon Rockmusik*, Reinbeck 1978.
- Knoblauch, William M., *“Will you sing about the missiles?”. British Antinuclear Protest Music of the 1980s*, in: Eckart Conze, Martin Klimke und Jeremy Varon (Hg.), *Nuclear Threats, Nuclear Fear and the Cold War of the 1980s*, Cambridge 2016, S. 101-115.
- Koelsch, Stefan, *Toward a neural basis of music perception. a review and updated model*, *Frontiers in Psychology* 2, 110 (2011): <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2011.00110/full>.
- Koch, Walter, *Zur Wertschöpfungstiefe von Unternehmen*, Wiesbaden 2006.
- Koivunen, Pia, *Performing Peace and Friendship. The World Youth Festivals and Soviet Cultural Diplomacy*, Berlin 2022.
- Koltermann, Tom, *Ausverkauf des Ost-Erbes? Spurensuche zur Privatisierung des VEB Deutsche Schallplatten nach 1989*, in: *Zeitgeschichte-online*, Mai 2020, <https://zeitgeschichte-online.de/themen/ausverkauf-des-ost-erbes>.
- Kotter, Simon, *Die k.(u.) k. Militärmusik. Bindeglied zwischen Armee und Gesellschaft? Augsburgische historische Studien, Band 4*, Augsburg 2015.
- Kraft, Sandra, *Vom Hörsaal auf die Anklagebank. Die 68er und das Establishment in Deutschland und den USA*, Frankfurt/New York 2010.
- Krah, Hans, *Weltuntergangsszenarien und Zukunftsentwürfe. Narrationen vom Ende in Literatur und Film 1945-1990*, Kiel 2004.
- Kreis, Reinhild, *„Männer bauen Raketen“. Geschlechterdimensionen in der Friedensbewegung der 1980er Jahre*, in: Christoph Becker-Schaum, Philipp Gassert, Martin Klimke, Wilfried Mausbach, Marianne Zepp (Hg.), *„Entrüstet Euch!“: Nuklearkrise, NATO- Doppelbeschluss und Friedensbewegung*, Paderborn 2012, S. 294–308.
- Kreis, Reinhild (Hg.), *Diplomatie mit Gefühl. Vertrauen, Misstrauen und die Außenpolitik der Bundesrepublik Deutschland*, München 2015.
- Kreis, Reinhild, *Heimwerken als Protest. Instandbesetzer und Wohnungsbaupolitik in West-Berlin während der 1980er-Jahre*, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe, 14 (2017), H. 1, URL: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/1-2017/id=5449>, Druckausgabe: S. 41–67.
- Kreis, Reinhild, *Selbermachen. Eine andere Geschichte des Konsumzeitalters*, Frankfurt a. M. 2020.

- Kreis, Reinhild, Emotionsgeschichtliche Zugänge zur Historischen Friedens- und Konfliktforschung, in: Daniel Gerster, Jan Hansen und Susanne Schregel (Hg.), Historische Friedens- und Konfliktforschung. Die Quadratur des Kreises?, Frankfurt 2023, S. 177–196.
- Krökel, Ulrich, Bombe und Kultur. Künstlerische Reflexionen über die Atombombe von Hiroshima bis Černobyl, in: Michael Salewski (Hg.), Das nukleare Jahrhundert. Eine Zwischenbilanz. Stuttgart 1998, S. 188–216.
- Kurscheid, Raimund, Kampf dem Atomtod. Schriftsteller im Kampf gegen eine deutsche Atombewaffnung, Köln 1981.
- Kuznick, Peter J. und James Gilbert (Hg.), Rethinking Cold War Culture, Washington, D.C. 2001.
- Laar, Kalle, Vinyl Culture und Zeitgeschichte. Schallplattencover als Quelle der visual history, in: Bodo Mrozek, Alexa Geisthövel und Jürgen Danyel (Hg.), Popgeschichte. Band 2: Zeithistorische Fallstudien 1958-1988, S. 361–371.
- Lacy, Suzanne, Finland. The Road of Poems and Borders, Journal of Dramatic Theory and Criticism, Fall 1990, S. 211-220.
- Landwehr, Achim, Historische Diskursanalyse, Frankfurt a. M. 2009.
- Landwehr, Achim, Die Kunst, sich nicht allzu sicher zu sein: Möglichkeiten kritischer Geschichtsschreibung, in: Werkstatt Geschichte, Heft 61 (2012), S. 7–14.
- Laqua, Daniel, Rocking Against the Right. Political Activism and Popular Music in West Germany, 1979–1980, History Workshop Journal, Volume 86, Autumn 2018, S. 160–183, <https://doi.org/10.1093/hwj/dby020>.
- Leif, Thomas, Die professionelle Bewegung. Friedensbewegung von innen, Bonn 1985.
- Leif, Thomas, Die strategische (Ohn-)Macht der Friedensbewegung. Kommunikations- und Entscheidungsstrukturen in den achtziger Jahren, Opladen 1990.
- Leistner, Alexander, Die Selbststabilisierung sozialer Bewegungen: Das analytische und theoretische Potential des Schlüsselfigurenansatzes, in: Forschungsjournal Soziale Bewegungen, Heft 2013/4, Themenschwerpunkt „Anstifter, Strippenzieher, Urgesteine. Schlüsselfiguren in sozialen Bewegungen“, S. 14–23.
- Leukert, Bernd (Hg.) Rock gegen Rechts. Musik als politisches Instrument, Frankfurt a. M. 1980.
- Lindenberger, Thomas, Vergangenes Hören und Sehen. Zeitgeschichte und ihre Herausforderung durch die audiovisuellen Medien, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, 1 (2004), H. 1, URL: <https://zeithistorische-forschungen.de/1-2004/4586>.
- Lindenberger, Thomas, Ist die DDR ausgeforscht? Phasen, Trends und ein optimistischer Ausblick, in: ApuZ 24-26/2014 vom 3.6.2014.
- Loeb, Paul, Nuclear Culture. Living and Working in the World's largest Atomic Complex, Philadelphia 1986.
- Maase, Kaspar, BRAVO Amerika. Erkundungen zur Jugendkultur in der Bundesrepublik der fünfziger Jahre, Hamburg 1992.
- Maase, Kaspar, „Give peace a chance“ – Massenkultur und Mentalitätswandel. Eine Problemskizze, in: Thomas Kühne (Hg.), Von der Kriegskultur zur Friedenskultur? Zum Mentalitätswandel in Deutschland seit 1945, Münster 2000.

- Maase, Kaspar, Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970, Frankfurt am Main 2007.
- Maase, Kaspar, Was macht Populärkultur politisch?, Wiesbaden 2010.
- Maase, Kaspar, Populärkulturforschung. Eine Einführung, Bielefeld 2019.
- Mahnert, Detlev und Harry Stürmer. Zappa, Zoff und Zwischentöne. Die Internationalen Essener Songtage 1968, Berlin 2008.
- Marx, Christian und Mortan Reitmayer (Hg.), Gewinner und Verlierer nach dem Boom. Perspektiven auf die westeuropäische Zeitgeschichte, Göttingen 2020.
- McKay, George, Glastonbury. A Very English Fair, London 2000.
- Mende, Silke, „Nicht rechts, nicht links, sondern vorn“. Eine Geschichte der Gründungsgrünen, München 2011.
- Menzel, Rebecca, Pop-Politisierung. Folk und Protestsong als Herausforderung konkurrierender Pop-Systeme, in: Bodo Mrozek, Alexa Geisthövel und Jürgen Danyel (Hg.), Popgeschichte. Band 2: Zeithistorische Fallstudien 1958-1988, Bielefeld 2014, S. 247–266.
- Metzler, Gabriele, „Ein deutscher Weg“. Die Liberalisierung der Telekommunikation in der Bundesrepublik und die Grenzen politischer Reformen in den 1980er Jahren, in: AfS 52 (2012), S. 163-190.
- Michel, Judith, „Richtige“ und „falsche“ Angst in der westdeutschen Debatte um den Nato-Doppelbeschluss, in: Patrick Bormann, Thomas Freiberger und Judith Michel (Hg.), Angst in den internationalen Beziehungen, Göttingen 2010, S. 251–272.
- Morat, Daniel, Christine Bartlitz und Jan-Holger Kirsch (Hg.), Politik und Kultur des Klangs im 20. Jahrhundert, Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History 8 (2011) H. 2, URL: <https://zeithistorische-forschungen.de/2-2011>.
- Morat, Daniel, Der Klang der Zeitgeschichte. Eine Einleitung, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History 8 (2011) 2, S. 172-177.
- Morat, Daniel, Zur Geschichte des Hörens, in: Archiv für Sozialgeschichte 51 (2011), S. 695–716.
- Morat, Daniel, Zur Historizität des Hörens. Ansätze für eine Geschichte auditiver Kulturen, in: Jens Schröter und Axel Volmar (Hg.): Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung, Bielefeld 2013, S. 131–144.
- Morat, Daniel, Wo steht die Popgeschichte? Resümee und Kritik eines Sympathisanten, in: PopHistory Blog, 13.06.2016: <https://pophistory.hypotheses.org/2264#more-2264>.
- Morgenstern, Ulrich, Ritual – Epos – Tanz. Die deutsche Anti-AKW-Bewegung aus ethnomusikologischer Sicht, in: Lied und populäre Kultur (Song and Popular Culture) 54 (2009), S. 273–310.
- Mrozek, Bodo, Popgeschichte, Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 06.05.2010, http://docupedia.de/zg/mrozek_popgeschichte_v1_de_2010.
- Mrozek, Bodo, Geschichte in Scheiben. Schallplatten als zeithistorische Quellen, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, 8 (2011), H. 2, <https://zeithistorische-forschungen.de/2-2011/4610>.
- Mrozek, Bodo, Alexa Geisthövel und Jürgen Danyel (Hg.), Popgeschichte. Band 2: Zeithistorische Fallstudien 1958-1988, Bielefeld 2014.

- Mrozek, Bodo, *Jugend Pop Kultur. Eine transnationale Geschichte*, Berlin 2019.
- Müller, Christian A., *Werk oder Ware. Wirtschaftlicher Strukturwandel in der Tonträgerindustrie der Bundesrepublik zwischen 1951 und 1983*, Frankfurt 2020.
- Müller, Jürgen, *The Sound of Silence. Von der Unhörbarkeit der Vergangenheit zur Geschichte des Hörens*, in: *Historische Zeitschrift* 292 (2011) 1, S. 1–29.
- Müller, Sven Oliver und Martin Rempe, *Vergemeinschaftung, Pluralisierung, Fragmentierung. Kommunikationsprozesse im Musikleben des 20. Jahrhunderts*, in: Sven Oliver Müller, Jürgen Osterhammel und Martin Rempe (Hg.), *Kommunikation im Musikleben. Harmonien und Dissonanzen im 20. Jahrhundert*, Göttingen 2015, S. 9–26.
- Müller, Sven Oliver und Jürgen Osterhammel, *Geschichtswissenschaft und Musik*, in: dies. (Hg.), *Musikalische Kommunikation. Themenheft Geschichte und Gesellschaft* 28, 2012, S. 5–20.
- Müller, Tanja, *The Ethiopian famine revisited. Band Aid and the antipolitics of celebrity humanitarian action*, in: *Disasters* 37 (1), 2012, S. 61–79.
- Nathaus, Klaus, *Turning values into revenue: the markets and the field of popular music in the US, the UK and West Germany (1940s to 1980s)*, in: *Historical Social Research*, 36.3 (2011), S. 136–163.
- Nathaus, Klaus und C. Clayton Childress, *The Production of Culture Perspective in Historical Research. Integrating the Production, Meaning and Reception of Symbolic Objects*, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe, 10 (2013), H. 1, URL: <https://zeithistorische-forschungen.de/1-2013/4433>, Druckausgabe: S. 89–100.
- Nathaus, Klaus, *Auf der Suche nach dem Publikum: Popgeschichte aus der 'Production of Culture'-Perspektive*, in: Alexa Geisthövel und Bodo Mrozek (Hg.), *Popgeschichte. Band 1: Konzepte und Methoden*, Bielefeld 2014, S. 127-153, hier S. 139–141.
- Nehring, Holger und Benjamin Ziemann, *Führen alle Wege nach Moskau? Der NATO-Doppelbeschluss und die Friedensbewegung – eine Kritik*, in: *VfZ* 1/2011, S. 81–100.
- Nehring, Holger, *Sicherheitstherapien. Religiöse Semantiken in den westdeutschen Protesten gegen Atomwaffen von den fünfziger zu den achtziger Jahren*, in: Helke Stadtland (Hg.): „Friede auf Erden.“ *Religiöse Semantiken und Konzepte des Friedens im 20. Jahrhundert*, Essen 2009, S. 231–254.
- Neidhardt, Friedhelm und Dieter Rucht, *Protestgeschichte der Bundesrepublik Deutschland 1950-1994: Ereignisse, Themen, Akteure*, in: Dieter Rucht (Hg.), *Protest in der Bundesrepublik. Strukturen und Entwicklungen*, Frankfurt/New York 2001.
- Niekrenz, Yvonne, *Rauschhafte Vergemeinschaftungen. Eine Studie zum rheinischen Straßenkarneval*, Wiesbaden 2011.
- Nieland, Jörg-Uwe, *Pop und Politik. Politische Popkultur und Kulturpolitik in der Mediengesellschaft*, Köln 2009.
- Okunew, Nikolai, *Red Metal. Die Heavy-Metal-Subkultur in der DDR*, Berlin 2021.
- Paul, Gerhard und Ralph Schock, *Einleitung*, in: ders. (Hg.), *Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne Stimmen 1889 bis heute*, Bonn 2013, S. 10-17.
- Paul, Gerhard, *Visual History, Version: 3.0*, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 13.03.2014, http://docupedia.de/zg/paul_visual_history_v3_de_2014.

- Peinemann, Steve B., Die Wut, die du im Bauch hast. Politische Rockmusik: Interviews, Erfahrungen, Reinbeck 1980.
- Peters, Christian, Lili Marleen. Ein Schlager macht Geschichte, Aust.-Kat. Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2001.
- Peters, Sebastian, Ein Lied mehr zur Lage der Nation. Politische Inhalte in deutschsprachigen Popsongs, Berlin 2010.
- Peterson, Richard A., Why 1955? Explaining the Advent of Rock Music. In: Popular Music 9, Nr. 1 (1990), S. 97–116.
- Peterson, Richard. A und N. Anand, The Production of Culture Perspective, in: Annual Review of Sociology 30 (2004), S. 311–334.
- Pilzweiger, Stefanie, Männlichkeit zwischen Gefühl und Revolution. Eine Emotionsgeschichte der bundesdeutschen 68er-Bewegung, Bielefeld 2015.
- Plamper, Jan, Geschichte und Gefühl. Grundlagen der Emotionsgeschichte, München 2012.
- Ploetz, Michael, Die Rolle des DDR-„Friedensrates“ in der SED-Kampagne, in: Jürgen Maruhn und Manfred Wilke (Hg.), Die verführte Friedensbewegung. Der Einfluss des Ostens auf die Nachrüstungsdebatte, München 2002, S. 97-122.
- Ploetz, Michael und Hans-Peter Müller, Ferngelenkte Friedensbewegung? DDR und UdSSR im Kampf gegen den NATO-Doppelbeschluß, Münster 2004, S. 294-313.
- Pochop, Gernot, Untergrund war Strategie. Punk in der DDR. Untergrund zwischen Rebellion und Repression, Berlin 2018.
- Poiger, Uta G., Jazz, Rock, and Rebels. Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany, Berkeley 2000.
- Protte, Katja, Mythos „Lili Marleen“ – Ein Lied im Zeitalter der Weltkriege, in: Militärgeschichtliche Zeitschrift, Jg. 63 (2004), Heft 2, S. 355–400.
- Raithel, Thomas, Andreas Rödder und Andreas Wirsching (Hg.), Auf dem Weg in eine neue Moderne? Die Bundesrepublik in den siebziger und achtziger Jahren, München 2009.
- Rantanen, Miska, The singing revolution, in: Finnish Music Quarterly, Juni 2007.
- Rauff, Helga (Hg.), Strahlungen. Atom und Literatur, Marbacher Magazin 123/124, Marbach 2008.
- Rauhut, Michael, Schalmei und Lederjacke. Udo Lindenberg, BAP, Underground – Rock und Politik in den achtziger Jahren, Berlin 1996.
- Rauhut, Birgit und Michael, Amiga. Die Diskografie der Rock- und Popproduktionen 1964–1990, Berlin 1999.
- Rees, Jonas, Sabine Klug und Sebastian Bamberg, Guilty conscience: motivating pro-environmental behavior by inducing negative moral emotions, in: Climatic Change. 130 (2004), S. 439–452.
- Reichardt, Sven, Authentizität und Gemeinschaft. Linksalternatives Leben in den siebziger und frühen achtziger Jahren, Berlin 2014.
- Reiss, Matthias (Hg.), The Street as Stage. Protest Marches and Public Rallies since the Nineteenth Century, Oxford 2007.
- Reitmayer, Morten und Thomas Schlemmer (Hg.), Die Anfänge der Gegenwart. Umbrüche in Westeuropa nach dem Boom, München 2014.

- Richmond, Yale, U.S.-Soviet Cultural Exchanges, 1958-1986, Boulder 1987.
- Richmond, Yale, Cultural Exchange & the Cold War. Raising the Iron Curtain, Pennsylvania State UP 2005.
- Richter, Hedwig, Demokratie. Eine deutsche Affäre, München 2020.
- Richter, Saskia, Die Aktivistin. Das Leben der Petra Kelly. München 2010.
- Richter, Saskia, Die Protagonisten der Friedensbewegung, in: Becker-Schaum, Christoph, Philipp Gassert, Martin A. Klimke, Wilfried Mausbach, Marianne Zepp (Hg.), „Entrüstet Euch!“ Nuklearkrise, NATO-Doppelbeschluss und Friedensbewegung, Paderborn 2012, S. 184–199.
- Risse-Kappen, Thomas, Die Krise der Sicherheitspolitik. Neuorientierungen und Entscheidungsprozesse im politischen System der Bundesrepublik Deutschland 1977–1984, Mainz 1988.
- Rivera, José, Repertoire & Resources: Sing, Dance, and Celebrate. Choral Music of Diverse World Traditions, in: The Choral Journal, 59.1 (2018), S. 67–76.
- Robb, David, Liedermacher, in: Matthias Konzett (Hg.), Encyclopedia of German Literature, London 2015.
- Rohrmoser, Richard, „Sicherheitspolitik von unten“. Ziviler Ungehorsam gegen Nuklearrüstung in Mutlangen, 1983–1987, Frankfurt a. M. 2021.
- Rosenberg, Jonathan, "To Reach ... into the Hearts and Minds of our Friends": The United States' Symphonic Tours and the Cold War, in: Jessica C. E. Gienow-Hecht (Hg.), Music and International History in the Twentieth Century, New York 2015, S. 140–165.
- Rosenthal, Robert und Richard Flacks, Playing for Change. Music and Musicians in the Service of Social Movements, Boulder 2011.
- Rosenwein, Barbara H., Worrying about Emotions in History, in: American Historical Review 107 (2002), S. 821–84.
- Roth, Roland und Dieter Rucht (Hg.), Die sozialen Bewegungen in Deutschland seit 1945. Ein Handbuch, Frankfurt a. M./New York 2008.
- Rothschild, Thomas, Die käufliche Revolte? Vom widersprüchlichen Zusammenhang zwischen Rock und Politik, in: Bernd Leukert (Hg.), Thema: Rock gegen Rechts. Musik als politisches Instrument, Frankfurt am Main 1980, S. 118–127.
- Rucht, Dieter (Hg.), Protest in der Bundesrepublik. Strukturen und Entwicklungen, Frankfurt a. M. 2001.
- Ruile, Anna Magdalena, Lernen in Jugendszenen. Ein Ausweg aus sozialer Ungleichheit im Bildungssystem?, Marburg 2010.
- Saar, Martin, Genealogische Kritik, in: Rahel Jaeggi und Tilo Wesche (Hg.), Was ist Kritik? Frankfurt a. M. 2009, S. 247–265.
- Scharloth, Joachim, Ritualkritik und Rituale des Protestes. Die Entdeckung des Performativen in der Studentenbewegung der 1960er Jahre, in: Martin Klimke und Joachim Scharloth (Hg.), Handbuch 1968 zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung, Stuttgart 2007, S. 75-87.
- Schildt, Axel und Detlef Siegfried, Deutsche Kulturgeschichte. Die Bundesrepublik – 1945 bis zur Gegenwart, München 2009.

- Schildt, Axel, Das letzte Jahrzehnt der Bonner Republik. Überlegungen zur Erforschung der 1980er Jahre, in: AfS 52 (2012), S. 21–46.
- Scott, Alison und Christopher Geist (Hg.), *The Writing on the Cloud. American Culture Confronts the Atomic Bomb*, Lanham 1997.
- Schiller, Dietmar (Hg.), *A Change is Gonna Come. Popmusik und Politik. Empirische Beiträge zu einer politikwissenschaftlichen Popmusikforschung*, Berlin 2012.
- Schmid, Günther, *Die Friedensbewegung in der Bundesrepublik Deutschland. Entstehungsursachen - Selbstverständnis - Strukturen - innere Widersprüche*, Bayerische Landeszentrale für politische Bildungsarbeit / Z, No. 24, München 1984.
- Schmitt, Rüdiger, *Die Friedensbewegung in der Bundesrepublik Deutschland. Ursachen und Bedingungen der Mobilisierung einer neuen sozialen Bewegung*, Opladen 1990.
- Schregel, Susanne, *Konjunktur der Angst. »Politik der Subjektivität« und »neue Friedensbewegung«*, in: Bernd Greiner, Christian Th. Müller und Dierk Walter (Hg.), *Angst im Kalten Krieg*, Hamburg 2009, S. 495–520.
- Schregel, Susanne, *Der Atomkrieg vor der Wohnungstür. Eine Politikgeschichte der neuen Friedensbewegung in der Bundesrepublik, 1970–1985*, Frankfurt/New York 2011.
- Schregel, Susanne, *Die Orte der Friedensbewegung*, in: Christoph Becker-Schaum, Philipp Gassert, Martin Klimke und Marianne Zepp (Hg.), *„Entrüstet Euch!“. Nuklearkrise, NATO-Doppelbeschluss und Friedensbewegung*, Paderborn 2012, S. 169–183.
- Schregel, Susanne und Sebastian Haumann, *Andere Räume, andere Städte, und die Transformation der Gesellschaft. Hausbesetzungen und Atomwaffenfreie Zonen als alternative Raumpraktiken*, in: Hanno Balz/Jan-Henrik Friedrichs (Hg.), *„All we ever wanted...“ Eine Kulturgeschichte europäischer Protestbewegungen der 1980er Jahre*, Berlin 2012, S. 53–72.
- Schregel, Susanne, *Raum-Macht-Beziehungen und wie man sie erforschen kann*, in: Henning Füller/Boris Michel (Hg.), *Die Ordnung der Räume. Geographische Forschung im Anschluss an Michel Foucault*, Münster 2012, S. 263–273;
- Schuster, Frank, *You can count me out. Mit Rockmusikern ist keine Revolution zu machen*, in: Testcard Nr. 12: Linke Mythen, S. 12–15.
- Shapiro, Jerome, *Atomic Bomb Cinema. The Apocalyptic Imagination on Film*, London 2001.
- Shaw, Tony, *Hollywood's Cold War*, Edinburgh 2007.
- Shaw, Tony und Denise J. Youngblood, *Cinematic Cold War: The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds*, Lawrence 2010.
- Siebengartner, Karl, *Contradictory self-definition and organisation. The punk scene in Munich, 1979–1982*, in: *Subcultures Network (Hg.): Ripped, torn and cut: Pop, politics and punk fanzines from 1976*, Manchester 2018, S. 281–294.
- Siebengartner, Karl, *Fanzines als Jugendmedien: Die Punkszene in München von 1979–1982*, in: Aline Maldener und Clemens Zimmermann (Hg.), *Let's historize it! Jugendmedien im 20. Jahrhundert*, Wien/Köln/Weimar 2018, S. 259–282.
- Siegfried, Detlef, *Time Is on My Side. Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre*, Göttingen 2006.

- Siegfried, Detlef, Protest am Markt. Gegenkultur in der Konsumgesellschaft um 1968, in: Christina von Hodenberg und Detlef Siegfried (Hg.), *Wo „1968“ liegt: Reform und Revolte in der Geschichte der Bundesrepublik*, Göttingen 2006, S. 48–78.
- Siegfried, Detlef, *Sound der Revolte. Studien zur Kulturrevolution um 1968*, Weinheim 2008.
- Siegfried, Detlef, Pop und Politik, in: Geisthövel, Alexa und Bodo Mrozek (Hg.), *Popgeschichte. Band 1: Konzepte und Methoden*, Bielefeld 2014, S. 33-56.
- Siegfried, Detlef, Der Sieg des Pop. Eine Subkultur der westdeutschen »Erfolgsgeschichte«, in: Frank Bajohr, Anselm Doering-Manteuffel, Claudia Kemper, Detlef Siegfried (Hg.), *Mehr als eine Erzählung. Zeitgeschichtliche Perspektiven auf die Bundesrepublik*, Göttingen 2016, S. 377–389.
- Simmel, Georg, Der Streit, in: Georg Simmel (1923): *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Berlin 1908.
- Sinclair, John und Robert Levin, *Music and Politics*, New York 1971.
- Stadtland, Helke und Jürgen Mittag (Hg.), *Theoretische Ansätze und Konzepte in der Forschung über soziale Bewegungen in der Geschichtswissenschaft*, Essen 2011.
- Stambolis, Barbara und Jürgen Reuleke, Die Gedanken sind frei. Akustische Erinnerungsorte, in: Gerhard Paul und Ralph Schock (Hg.), *Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute*, Bonn 2013, S. 460–465.
- Stiglegger, Marcus, *Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel und Sinnlichkeit im Film*, Berlin 2006.
- Stölken-Fitschen, Ilona, *Atombombe und Geistesgeschichte. Eine Studie der fünfziger Jahre aus deutscher Sicht*, Baden-Baden 1995.
- Stölken-Fitschen, Ilona, Bombe und Kultur, in: Michael Salewski (Hrsg.): *Das Zeitalter der Bombe. Die Geschichte der atomaren Bedrohung von Hiroshima bis heute*, München 1995, S. 258–281.
- Stokes, Anne Marie, *A Chink in the Wall. German Writers and Literature in the INF-Debate of the Eighties*, Bern 1995.
- Stone, Albert E., *Literary Aftershocks. American Writers, Readers, and the Bomb*, New York 1994.
- Stöver, Bernd, *Der Kalte Krieg 1947-1991. Geschichte eines radikalen Zeitalters*, München 2011.
- Stroh, Wolfgang Martin, *Leben ja. Zur Psychologie musikalischer Tätigkeit. Musik in Kellern, auf Plätzen und vor Natodraht*, Stuttgart 1984.
- Strübing, Jörg, Just do it? Zum Konzept der Herstellung und Sicherung von Qualität in grounded-theory basierten Forschungsarbeiten, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*. Bd. 54, Nr. 2, 2002, S. 318–342.
- Strübing, Jörg, *Grounded Theory. Zur sozialtheoretischen und epistemologischen Fundierung des Verfahrens der empirisch begründeten Theoriebildung*, Wiesbaden 2004.
- Süß, Dietmar und Meik Woyke, Schimanskis Jahrzehnt? Die 1980er Jahre in historischer Perspektive, in: *AfS* 52 (2012), S. 3–20.
- Süß, Winfried, En Route to a Post-Industrial Society? Western German Contemporary History Writing on the 1970s and 1980s, in: *CEH* 18 (2009), S. 521–529.
- Süß, Winfried, Umbau am „Modell Deutschland“. Sozialer Wandel, ökonomische Krise und wohlfahrtsstaatliche Reformpolitik in der Bundesrepublik Deutschland „nach dem Boom“, in: *JMEH* 9 (2011), S. 215–240.

- Szatmary, David P., *Rockin' in Time. A Social History of Rock-And Roll*, New Jersey 1987.
- Teichert, Olaf, *Die Sozialistische Einheitspartei Westberlins. Untersuchung der Steuerung der SEW durch die SED*, Kassel 2011.
- Terp, Holger, *Aint gonna study war no more*. in: *The Danish Peace Academy*: <http://www.fredsakademiet.dk/library/riverside.pdf>.
- TickTickBoom (Hg.), *Deutshrap den Deutschen? Deutscher Nationalismus im Rap – ein Zwischenstand*, Berlin 2015, URL: http://www.ticktickboomcrew.de/wp-content/uploads/2015/01/ttb_brosch_full_web.pdf.
- Tilly, Richard, *Social Movements 1768-2004*, London 2004.
- Töteberg, Michael (Hg.), *Wolfgang Borchert. Das Gesamtwerk*, Hamburg 2007.
- Trummer, Manuel, *Sympathy for the Devil? Transformationen und Erscheinungsformen der Traditionsfigur Teufel in der Rockmusik*, Münster 2011.
- Verheyen, Nina, *Geschichte der Gefühle*, Version: 1.0, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 18.06.2010, http://docupedia.de/zg/Geschichte_der_Gef%C3%BChle.
- Völker, Florian, *Cold Pop. How West German Pop Culture Began to Embrace the Modern World*, in: Agnes Arnd und Kerstin Maria Pahl (Hg.), *Capitalist Cold. On Callousness and Other Economic Emotions in Europe and the United States*, London 2023 [im Druck].
- Völker, Florian, *Cold Pop. The revival of the 'cold conduct' in German pop music*“, in: Christofer Jost (Hg.): *Beyond Style and Genre. Aesthetic Concepts in Popular Culture*, Münster/New York 2023 [im Druck].
- Vogel, Anke, *Der Buchmarkt als Kommunikationsraum. Eine kritische Analyse aus medienwissenschaftlicher Perspektive*, Wiesbaden 2011.
- von Bressensdorf, Agnes Bresselau, *Frieden durch Kommunikation. Die Entspannungspolitik Hans-Dietrich Genschers im „Zweiten Kalten Krieg“ (1979–1982/83)*, Berlin 2015.
- v. Zahn, Robert, *Pläne und der Aufstand gegen die Republik*, in: ders. (Hg.), *Folk und Liedermacher an Rhein und Ruhr*, Münster 2002, S. 77–127.
- Vossler, Frank, *Propaganda in der eigenen Truppe. Die Truppenbetreuung in der Wehrmacht 1939-1945*, Paderborn 2005.
- Wagner, Irmgard, *Geschichte als Text. Zur Tropologie Hayden Whites*, in: Wolfgang Küttler, Jörn Rüsen und Ernst Schulz (Hg.), *Geschichtsdiskurs. Grundlagen und Methoden der Historiographiegeschichte*, Frankfurt a. M. 1993, S. 212–232.
- Wald-Fuhrmann, Melanie, Hauke Egermann, Anna Czepiel, Katherine O'Neill, Christian Weining, Deborah Meier, Wolfgang Tschacher, Folkert Uhde, Jutta Toelle und Martin Tröndle, *Music Listening in Classical Concerts. Theory, Literature Review, and Research Program*, in: *Frontiers in Psychology*, 27. April 2021, online: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2021.638783/full>.
- Waldherr, Thomas, *This Land is Your Land*, in: *Songlexikon*, 8. Oktober 2013, <https://songlexikon.de/songs/thislandis>.
- Walter, Franz, *Manifest der Friedensbewegung im Herbst der Kanzlerschaft Schmidt. Der „Krefelder Appell“ von 1980*, in: Johanna Klatt und Robert Lorenz (Hg.), *Manifeste. Geschichte und Gegenwart des politischen Appells*, Bielefeld 2011, S. 255–284.

- Wandler, Reiner und Kay Meiners, Das Lied des linken Chile: El pueblo unido, in: Magazin Mitbestimmung 11/2016, URL: <https://www.boeckler.de/de/magazin-mitbestimmung-2744-das-lied-des-linken-chile-el-pueblo-unido-5941.htm>.
- Wasmuht, Ulrike C., Friedensbewegungen der 80er Jahre. Zur Analyse ihrer strukturellen und aktuellen Entstehungsbedingungen in der Bundesrepublik Deutschland und den Vereinigten Staaten von Amerika nach 1945. Ein Vergleich, Gießen 1987.
- Weinacht, Stefan und Till Krause, Musikzeitschriften, in: Holger Schramm (Hg.), Handbuch Musik und Medien. Interdisziplinärer Überblick über die Mediengeschichte der Musik, Wiesbaden 2019, S. 303-337, hier S. 323–324.
- Wettig, Gerhard, Die Sowjetunion in der Auseinandersetzung über den NATO-Doppelbeschluss 1979–1983, in: VfZ 2/2009, S. 217–259.
- Wettig, Gerhard, Der Kreml und die Friedensbewegung Anfang der achtziger Jahre, in: VfZ 1/2012, S. 143–149.
- White, Hayden, Metahistory. The Historical Imagination in 19th-century Europe, Baltimore 1973.
- Wicke, Peter, Soundtracks. Popmusik und Pop-Diskurs, in: Walter Grasskamp, Michaela Krützen und Stephan Schmitt (Hg.), Was ist Pop? Zehn Versuche, Frankfurt am Main 2004, S. 115–139.
- Wicke, Peter, Rock und Pop. Von Elvis Presley bis Lady Gaga, München 2011.
- Wiechmann, Jan Ole, Sicherheit neu denken. Die christliche Friedensbewegung in der Nachrüstungsdebatte 1977-1984, Baden-Baden 2017.
- Wilke, Jürgen (Hg.), Mediengeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Köln/Weimar/Wien 1999.
- Williams, Maude, Das Protestlied „Le déserteur“ von Boris Vian. Wahrnehmung und Aneignung in Frankreich und in der Bundesrepublik Deutschland der 1960er Jahre, Archiv für Textmusikforschung 5.1 (2020), S. 1–15. URL: https://atem-journal.com/ojs2/index.php/ATeM/article/download/2020_1.05/2778.
- Winkler, Heinrich August, Der lange Weg nach Westen, Bd. 2, Deutsche Geschichte vom „Dritten Reich“ bis zur Wiedervereinigung, München 2000.
- Winterstein, Horst, Für die Stasi ein Staatsfeind – für Gauck auch! - Das Lehrstück Dehm, in: Jochen Zimmer (Hg.), Das Gauck-Lesebuch. Eine Behörde abseits der Verfassung?, Frankfurt am Main 1999, S. 220–229.
- Wirsching, Andreas, Abschied vom Provisorium. Die Geschichte der Bundesrepublik Deutschland 1982-1989/90, München 2006.
- Witt-Stahl, Susann, „...But his soul goes marching on.“ Musik zur Ästhetisierung und Inszenierung des Krieges, Karben 1999.
- Zalfen, Sarah, Gefühlsbildung des Musik-Erlebens. Forschungsbericht 2012, Max-Planck-Institut für Bildungsforschung: https://www.mpg.de/6769466/mpib_jb_2012.
- Zalfen, Sarah und Sven Oliver Müller (Hg.), Besatzungsmacht Musik. Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914–1949), Bielefeld 2012.
- Zander, Ulrike, „Thank you for the music“. Neue Ausstellung Hits und Hymnen. Klang der Zeitgeschichte, in: Museumsmagazin 4.2020, S. 6–13.
- Zander, Ulrike, Interview mit Christoph Scheibling, „Musik ist entwaffnend“, in: Museumsmagazin 4.2020, S. 20-23.

Zeman, Scott C. und Michael A. Admundson (Hg.), *Atomic Culture. How we Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, Boulder 2004.

Zepp, Marianne, *Ratio der Angst. Die intellektuellen Grundlagen der Friedensbewegung*, in: Christoph Becker-Schaum, Philipp Gassert, Martin Klimke, Wilfried Mausbach und Marianne Zepp (Hg.), *„Entrüstet Euch!“ Nuklearkrise, Nato-Doppelbeschluss und Friedensbewegung*, Paderborn 2012, S. 135–150.

Ziemann, Benjamin (Hg.), *Peace Movements in Western Europe, Japan and the USA during the Cold War*, Essen 2007.

Danksagung

Diese Arbeit sollte ursprünglich eine Untersuchung zu nuklearen Weltuntergangsszenarien in der Populärkultur der 1980er Jahre werden. Dass nun die Rolle von Vergnügen und positiven Emotionen in der Musikkultur der Friedensbewegung im Fokus steht, ist das Ergebnis meiner ergebnisoffenen und von Neugier geleiteten Forschung. Das Dissertationsthema ist aber auch im Austausch und in Zusammenarbeit mit einer Vielzahl an Menschen gewachsen, denen ich herzlich danken möchte.

Die ersten Ideen zu diesem Projekt entstanden am Lehrstuhl für die Geschichte des europäisch-transatlantischen Kulturraums der Universität Augsburg. Gerade von einem Auslandssemester an der University of Georgia, USA zurückgekehrt, engagierte mich Philipp Gassert 2009 als studentische Hilfskraft im Projekt zur „Nuklearkrise“ der 1980er Jahre. Ich war fasziniert von den atomaren Weltuntergangsszenarien in Film und Literatur, aber zunehmend auch von der kaum untersuchten Rolle von Musik für die Proteste. Mein erster Dank gilt Philipp Gassert, der es mir ermöglicht hat, „mein“ Thema zu entwickeln, auszubauen und nach einer beruflichen Neuorientierung und Elternzeit von Schweden aus an der Universität Mannheim abzuschließen. Ich habe viel von Dir gelernt – nicht nur das wissenschaftliche Handwerk, sondern eine Vielzahl an *soft skills* (etwa wie man Konferenzen organisiert) und *hard skills* (etwa wie man Förderanträge schreibt), die mich geprägt und beruflich weitergebracht haben und die ich in meiner neuen Position an der Universität Uppsala weitergegeben habe.

Aus Augsburger Zeiten kenne ich auch Reinhild Kreis, die sich – *fast forward* ins Jahr 2021 – als Professorin für die Geschichte der Gegenwart an der Universität Siegen bereiterklärt hat, das Zweitgutachten zu dieser Arbeit zu erstellen. Vielen Dank für Deine positive Unterstützung und Dein kluges Feedback. Es ist gut zu sehen, dass mir Dir eine neue Generation von Historiker*innen das Ruder übernimmt und die Zunft modernisiert.

An der Universität Augsburg gilt mein herzlicher Dank den Kolleg*innen, mit denen ich 2010 das interdisziplinäre Nachwuchsforscher-Netzwerk „Forum Populärkultur“ ins Leben gerufen habe. Das Forum war gelebte Reformuniversität und eine wichtige Inspiration für mich. Der Austausch mit Ina Jeske, Anna Ruile, Daniel Eberhard, Stefan Hartmann und anderen hat diese Arbeit wesentlich bereichert. Ein dreijähriges „Promotionsstipendium nach dem bayerischen Eliteförderungsgesetz“ hat mir den nötigen Freiraum für die Archivrecherche und Forschungsarbeit ermöglicht.

Zwischen 2012 und 2014 verlagerte sich mein Lebensmittelpunkt nach Jena. Dort bot mir die Mitgliedschaft in der Doktorandenschule des Jena Center Geschichte des 20. Jahrhunderts eine zweite akademische Heimat. Ich danke Norbert Frei für die Aufnahme in die Gruppe seiner

Promovierenden und die Möglichkeit, mein Projekt vorzustellen und zu diskutieren. Fabian Schwanzar danke ich für das regelmäßige Fachsimpeln beim Mittagessen in der Philo-Mensa.

Die Konferenzen und Workshops des internationalen „Nuklearkrisen“-Netzwerks boten eine ideale Möglichkeit, meine Forschung vorzustellen und auch zu publizieren. Mein besonderer Dank geht an meine Mitstreiter*innen Laura Stapane und Alex Holmig, aber im weiteren Kontext auch Christoph Becker-Schaum, Martin Klimke, Tim Geiger, Jan Hansen, Susanne Schregel, Claudia Kemper und Florian Pressler, mit denen ich meine Ideen auf verschiedenen Konferenzen diskutieren konnte.

In der Schlussphase des Projektes hat mich eine große Gruppe an Menschen unterstützt. Mein Chef Gustaf Cars an der Universität Uppsala hat mir im Jahr 2021 eine teilweise Beurlaubung ermöglicht, um das Projekt abzuschließen – tack så jätte mycket! Meine Augsburger/Mannheimer Kolleg*innen Heike Krebs, Johannes Schneider, Anne Bieschke und Evi Huber haben einzelne Kapitel der Arbeit kritisch kommentiert. Eurer Feedback war sehr hilfreich – vielen Dank dafür! Meine Mutter Gudrun Baur hat das Manuskript korrigiert und meine Schwiegermutter Lorena Garcia hat mir durch die Betreuung unserer Töchter wertvolle „Freizeit“ verschafft – Tausend Dank, ¡muchísimas gracias! Frida und Lena haben mich mit ihren liebevollen Verzierungen und Herzchen-Kommentaren auf meinen Arbeitsunterlagen erinnert, dass es ein Leben jenseits der Doktorarbeit gibt. Auch dies war eine willkommene Ermutigung.

My biggest appreciation goes to Sarahi. Meeting you changed my life in so many ways. Thank you for doing this journey of learning and growing together with me. Your wisdom and clarity of thought is an inspiration. Above all, thank you for your support, advice, encouragement, and love when hope was lost: “Just finish your thesis, you are almost done!” – you were right all along, you are truly the best, and I love you very much!

*Because maybe
You're gonna be the one that saves me
And after all
You're my wonderwall*

Uppsala, im Juni 2023

Diese Arbeit untersucht die Rolle von Musik in der Friedensbewegung der 1980er Jahre. Sie argumentiert, dass die Verschränkung von Protest und Vergnügen ein Kennzeichen der Protestkultur war. Vergnügen im Sinne einer positiven Emotion der Heiterkeit und des geteilten Spaßes war eine wichtige Ressource politischen Handelns – auch und gerade weil die nukleare Aufrüstung in Europa einen ernsthaften, bedrohlichen und damit negativen Anlass darstellte. Die vorliegende Arbeit erweitert das Verständnis der Nachrüstungsdebatte jenseits der „Raketenfrage“ und richtet den Fokus auf den gesellschaftlichen und kulturellen Wandel, wie er in der Musikkultur der Friedensbewegung zum Ausdruck kam. Die Demonstrationen waren – im O-Ton der Zeit – „Volksfeste für den Frieden.“ Die Musikprogramme der Großkundgebungen und der Festivals von „Künstler für den Frieden“ stehen für eine Popkulturalisierung und Eventisierung von Protest. Im Zuge der Nachrüstungsdebatte entwickelte sich eine neue Form der Zusammenarbeit zwischen Protestbewegung und Musikbranche, die grundlegend für diesen Wandel war. Musik war auch Teil der performativen Proteststrategie der Friedensbewegung. Gemeinsames Singen traditioneller Volks- und Protestliedern, aber auch selbst komponierter oder umgedichteter Lieder war eine wichtige Aktionsform bei Protestmärschen, Friedenscamps und Sitzblockaden. Mit Musik erschuf die Friedensbewegung ihre eigene Identität als emotionale Gemeinschaft, verortete sich in einer Tradition von Protest- und Widerstandsbewegungen und erzeugte ein attraktives kulturelles Flair geprägt von positiven Emotionen und Vergnügen. Die Arbeit argumentiert, dass diese Öffnung der Friedensbewegung gegenüber dem generationellen Wandel und neuen, zeitgemäßen Protestformen mit ausschlaggebend für die Massenmobilisierung der Jahre 1982/83 war.