

DAS ONLINE-SUPPLEMENT DES FORSCHUNGSJOURNALS

FORSCHUNGSJOURNAL SOZIALE BEWEGUNGEN 39. JG. | 2026

FJSB-plus 2026/4

Thorsten Philipp

Popmusik, politische Kommunikation und temporäre Öffentlichkeit

Beobachtungen zum Musikfestival „Jamel rockt den Förster“

Zusammenfassung: Wie und unter welchen Bedingungen realisiert sich politische Kommunikation im Rahmen eines Musikfestivals? Der Beitrag diskutiert Entwicklungslinien, Chancen und Grenzen popmusikalischer Festivalkultur im Einsatz für Demokratie und gegen Rechtsextremismus und zeigt am Beispiel des mecklenburgischen Formats *Jamel rockt den Förster*, wie Musik, Atmosphäre, Performanz, Bühnenansprache, kollektives Erleben und Bildungsarbeit eine temporäre Öffentlichkeit ausprägen: politische Grenzziehung, emotionale Gemeinschaft und affektive Affirmation von Solidarität mit Opfergruppen sind ihre tragenden Elemente.

Abstract: How and under what conditions does political communication unfold at a music festival? This article examines the opportunities, obstacles, and limits of pop music festival culture in support of democracy and in opposition to far-right extremism. Drawing on the exemplary case of the German festival format *Jamel rockt den Förster* from Mecklenburg, it shows how music, atmosphere, performance, on-stage address, collective experience, and educational work configure a temporary public sphere: articulating political boundaries, cultivating an emotional community, and affectively affirming solidarity with victim groups are its constitutive elements.

In Diagnosen spätmoderner Gesellschaften gilt Beschleunigung als eine zentrale Bedingung kultureller Praxis und öffentlicher Aufmerksamkeit (Rosa 2005). Da überrascht es nicht, dass gerade *Festivals* als zeitlich begrenzte und verdichtete Ereignisse längst zu wirkmächtigen Räumen der Organisation von Öffentlichkeit und Teilhabe avanciert sind (Bennett et al. 2016). Sie verbinden Kulturproduktion mit wirtschaftlicher Logik, touristischer Verwertung, kollektivem Erleben, lokalen Identitätsnarrativen und vopolitischer Debattenkultur. Es geht um weit mehr als um die Hintereinanderreihung von Konzerten: Als periodisch wiederkehrende, soziale und räumliche Arrangements aus Programm, Atmosphäre, künstlerischer Praxis und sozialer Interaktion sind Festivals keineswegs nur Musikereignisse, sondern

in vielen Fällen auch diskursive Räume, in denen die Überwindung des Alltags, Inklusion und Exklusion, Solidarität und Protest situativ ausgehandelt werden können (Mair 2019; Schaal 2016).

Wenn Festivals Zugehörigkeiten, Sinnordnungen, Sozial- und Umweltkonflikte auf engem zeitlichem und lokalem Raum abbilden, berühren sie zwangsläufig auch die aktuell vieldiskutierte Frage, wie sie *demokratische Öffentlichkeiten* entwickeln, fördern und schützen können. Die Bedrohungslage ist gut dokumentiert: 2024 stieg die politisch motivierte Kriminalität in Deutschland deutlich an, insbesondere mit Blick auf rechtsextremistische Gewalttaten (Menkhoff 2025). Demokratiefeindliche Deutungen gewinnen Anschluss an Positionen der gesellschaftlichen Mitte und bedrohen soziale und mediale Aushandlungsräume (Zick et al. 2025). Landesverfassungsschutzberichte dokumentieren zudem eine signifikante Zunahme völkischer Siedlungsaktivitäten, die ländliche Räume ideologisch besetzen (Sächsisches Staatsministerium 2024). Längst hat die rechtsextreme Szene verstanden, das normative Postulat der Partizipation für die eigenen Zwecke zu nutzen und Gesten emanzipatorischer Bewegungen nachzuahmen (Strick 2021), ohne deren Inhalte zu teilen (Negelen et al. 2020; Röpke/Speit 2021).

Vor diesem Lagebild gewinnen kulturelle Ereignisse an Relevanz, die Praktiken demokratischer Aus handlung und Werte liberaler Debattenkultur öffentlich erlebbar machen. Insbesondere Kunst und kulturelle Bildung gelten als Schlüssel, um nicht nur kritisches Denken zu fördern, sondern auch die Fähigkeit zum Wechsel der Perspektive, zur Entwicklung von Empathie, zur Anerkennung von Dissens und Diversität und zur vernunftgeleiteten Mitgestaltung von Debatten (Nussbaum 2012; Crückeberg/Dirksmeier 2024). Die folgenden Überlegungen kreisen daher um ein prominentes Beispiel der Festivalkultur im Einsatz für Demokratie: Das 2007 im mecklenburgischen Jamel von Birgit und Horst Lohmeyer gegründete *Jamel rockt den Förster* hat sich seit fast zwanzig Jahren als Forum einer gegen Rechtsextremismus und zugunsten liberaler Demokratiekultur wirkenden Popkulturproduktion etabliert (Hartmann 2024) und erfährt seit mehreren Jahren eine breite mediale Berichterstattung, indes wissenschaftliche Perspektiven bislang nur in Ansätzen entwickelt wurden (etwa Simon 2020; Ferch 2024). Die zentralen Fragen, die sich hier auftun, sind akut: Welche Formen politischer Kommunikation lassen sich im Festivalgeschehen beobachten, auf der Bühne, im Raum, an Ständen, im Publikum? Unter welchen Bedingungen wird politische Kommunikation im Fall Jamel möglich, geschützt oder begrenzt? Welche Spannungen erzeugt das Festivalformat selbst, etwa durch Praktiken der Inklusion und Exklusivität, Solidarität und Grenzziehung?

Der Artikel folgt diesen Fragen und rekonstruiert anhand einer fallbezogenen Analyse, wie sich ein Musikfestival als temporäre Öffentlichkeit für politische Kommunikation ausbildet. Im Zentrum stehen beobachtbare Praktiken auf und neben der Bühne, räumliche und organisatorische Bedingungen. Dazu stellt dieser Artikel zunächst (1) *Funktionen popmusikalischer Arbeit* als Resonanzraum politischer Kommunikation vor und wirft auf dieser Grundlage einen Blick auf (2) *Genese und Entwicklung des Jameler Festivals* im Panorama vergleichbarer Initiativen und Bewegungen. Beobachtungen und Überlegungen zu (3) *Jamel als Raum politischer Kommunikation* berufen sich insbesondere auf Ergebnisse aus teilnehmender Beobachtung des Jameler Festivals 2025. Ein abschließendes (4) *Fazit* führt zentrale Kennzeichen der politischen Kommunikation im Jameler Kontext zusammen. Der Autor dieser Studie besuchte das Festival an den Tagen 22. und 23. August 2025, ohne sich als Forscher zu erkennen zu geben. Empirische Grundlage der situationistisch verstandenen Erhebung bildeten Feldnotizen und qualitative Gespräche, fotografische und videobasierte Notizen, in denen Eindrücke zu Atmosphäre, Ritualen, Auftritten, Publika, Festivalgästen und Interaktionen festgehalten wurden. Die Datengrundlage ist selektiv und speist sich aus Beobachtungen im öffentlichen Festivalraum sowie aus medienbasierten Materialien; Einblicke in interne Abstimmungsprozesse oder Backstage-Situationen lagen nicht vor.

Ausgangspunkt dieser Reflexion war die Annahme, dass sich politische Kommunikation nicht allein in verbalen Äußerungen, sondern in sozialen Praktiken, räumlichen Arrangements und zeitlich strukturierten Ereignisabläufen verwirklicht. Das Festival erscheint aus dieser Perspektive als eine Form *temporärer Öffentlichkeit*: als Fallbeispiel „temporärer Gesellschaft“ (Gligorijević 2021: 391-292), deren Teilnehmer*innen für einen bestimmten Zeitraum in gemeinsame Regeln, geteilte Bedeutungen und affektive Dynamiken eingebunden werden. Diese zeitlich begrenzte Sozialität erscheint analytisch

besonders geeignet, um politische Kommunikation in ihrer situativen, performativen und ästhetischen Dimension zu verstehen. Das Interesse dieser Studie fokussiert daher die sozial-politische Praxis der Teilnahme, nicht die intentionsgeleitete Kommunikation der Veranstalter*innen. Im Ergebnis entstand eine Reflexion, die die Vielfalt der kommunikativen Dynamiken des Festivals nicht abbilden will, sondern aus der subjektiven Auswahl einzelne Beobachtungen zur Diskussion stellt. Der Beitrag beansprucht keine Repräsentativität für Festivalpublika im Allgemeinen, keine vollständige Innensicht beteiligter Gruppen und keinen Nachweis politischer Effekte über den Veranstaltungsraum hinaus.

1 Popmusik, Festivalkultur und politische Kommunikation

Mit seiner Frage nach temporärer Gegenöffentlichkeit durch Musikfestivals reiht sich dieser Artikel ein in eine breite und verzweigte wissenschaftliche Auseinandersetzung zur wechselseitigen Dynamik zwischen Popmusik, Festivalkultur und politischer Kommunikation. Hatten Adornos und Horkheimers kritische Reflexionen zur Kulturindustrie populäre Musik noch ganz im Dienst des Marktes und in der Logik ökonomisch konditionierter Machtverhältnisse verortet und ihr jedes Potenzial zur gelingenden Gestaltung gesellschaftlicher Verhältnisse abgesprochen (Adorno 1941; Horkheimer/Adorno 2022), nahmen spätere musiksoziologische Arbeiten die Pluralität von Praktiken, Alltagsfunktionen und Aneignungsweisen in den Blick und diskutierten Popmusik unter anderem als Mittel ästhetischer Handlungsfähigkeit (DeNora 2000), als Infrastruktur sozialer Orientierung, Selbstverortung und kollektiver Deutung in Konfliktlagen (Philipp 2019) und in der Vielfalt musikalischer Subkulturen (statt vieler: Anastasiadis/Kleiner 2011; Gamble 2021; Wilke/Rappe 2022). Ein Teil dieser Aushandlungen vollzieht sich nicht argumentativ, sondern über Metaphern, Bildwelten und Imaginationen, die in Popkultur zirkulieren und über die latente Konfliktlinien wie Ungleichheit, Hierarchien oder Probleme der Verantwortungsattribution verarbeitet werden, ohne dass damit bereits eine eindeutige Botschaft verbunden wären (Philipp 2022). Als *Resonanzraum* ist Popmusik nicht primär Vehikel politischer Inhalte, sondern ein Stilverbund, der Gemeinschaft, performatives und Körperwissen zu einer Ressource zusammenführt, die selbst dort politische Bedeutungen birgt, wo keine explizite Programmatik vorkommt (Philipp 2024).

Mit der Zunahme von Festivals als allgegenwärtige kulturelle Praxis (Bennett et al. 2016) entstand ein weiterer Forschungszweig, der von betriebswirtschaftlichen Event-Studien bis zu kultur- und sozialwissenschaftlichen Analysen der gesellschaftlichen Bedeutung von Festivals reicht (Kirchner 2011; Anderton 2018; Bauer/Naber 2022; McDonald et al. 2025). Festivals sind aus dieser Sicht *soziale Praktiken*, die in ihren performativen und handlungsbezogenen Dimensionen diskutiert werden können (Daniel/Hillebrandt 2019); das Publikum ist produktiver, mitgestaltender Teil der Inszenierung (Robinson 2020). Im Blick auf ihre politische Dimension erscheinen Festivals in vielen Fällen als Foren, in denen soziale Gruppen zusammenkommen, um kulturelle Ausdrucksformen zu teilen, Normen, Identitäten und Ideologien performativ auszuhandeln und politische Ideen im Sinne demokratischer Debatte auszutauschen (Giorgi et al. 2011). Songinhalte, politische Statements der Künstler*innen und die Präsenz von NGOs oder Aktivist*innengruppen auf dem Festivalgelände bilden oftmals die Auslöser. Trotz ihrer unübersehbaren Einbindung in Konsum- und Sponsoringkontexte (Philipp 2026) stellen sich selbst hochkommerzialisierte Festivals dann als politische Räume dar, die eigene, mitgliederschafliche Formen der Teilhabe (*micro-citizenship*) ermöglichen: als temporäre Gesellschaften mit eigenen Regeln, in denen Teilnehmer*innen Bürger*innen auf Zeit sind (Gligorijević 2021). Festivals schaffen damit neue, kreative Wege einer „aspired community“, die Ressourcen für sozialen Wandel und politische Transformation generieren, etwa durch Protestlieder, Gedenkfestivals, emanzipatorische Kunst-Performances usw. (McDonald et al. 2025).

Zentral für das Verständnis popmusikalischer Ästhetik und politischer Kommunikation in der Festivalkultur ist das komplexe Wechselverhältnis von individuellem Erleben und kollektiver Affektdynamik. Emotionen sind nicht einfach biologische Reaktionen auf äußere Reize; sie entstehen in sozialen Relationen und sind durch kulturelle Praktiken, Normen und mediale Formen geprägt. Dies zeigt sich

spätestens dann, wenn Musik kollektive Erinnerungen oder affektive Zugehörigkeiten hervorruft (Röttger-Rössler/Markowitsch 2009). Musik kann durch Affekte Gemeinschaftsgefühle stärken und Protestimpulse vermitteln (Marej/Philipp 2026), und gerade in Musikfestivals entstehen kollektive, körperlich erfahrbare Situationen (García 2024), in denen Musik nicht allein Emotionen ausdrückt, sondern affektive Orientierungsmuster schafft, die soziale Situationen einer Gemeinschaft prägen und gemeinschaftliche Deutungen stärken: Aus dem Stilverbund von Musik, Performance, Körper, Text etc. erwachsen in der Verbindung von Gefühlen, Deutungen und Werten *emotional communities* (Rosenwein 2003).

Die popmusikalische Ästhetisierung durch Festivals entfaltet damit auch gesellschaftliche Relevanz: Emotionale Gemeinschaften prägen Handlungsorientierungen (Tappolet 2016). Indem sie Emotionen in musikalisch-ästhetische Formen kodiert, generiert popmusikalische Festivalkultur Räume kollektiver Erfahrung, in denen sich Publika affektiv zu Werten positionieren. Musik kann unter diesen Umständen, gerade in politisch geframten Festivals wie Jamel, mobilisieren, politisches Engagement stärken oder das Wertesystem der eigenen Bewegung festigen, Zusammenhalt, Solidarität und nötigenfalls Schutz innerhalb einer Bewegung stärken, Sozialkonflikte emotional ansprechen und im Fall ausbleibender Lösungen und politischer Stasis Frustration bewältigen (Canaris 2005: 38). Die Gemeinschaft erlitt eine emotionale Erfahrung, die Deutungsmuster stärken und Handlungsbereitschaften erhöhen kann (Döring 2003). Insofern sind Festivals zugleich ein Beispiel für popkulturelles Politainment (Eilders/Nitsch 2022).

Für politische Prozesse kann diese Dynamik von Popmusik und Festivalkultur mehrfach produktiv werden als Teil komplexer Wechselwirkungen zwischen ästhetischer Erfahrung, kollektiven Emotionen und sozialer Deutung. Popmusik bildet dann einen ästhetischen Resonanzraum, in dem Menschen emotional angesprochen, thematisch sensibilisiert und in ein affektives politisches „Wir“ eingebunden werden (Guerra 2020). Die Prozesse wirken meist unbewusst, können aber entscheidend dafür sein, ob gesellschaftliche Anliegen, etwa der Einsatz für Demokratie und Diversität, als relevant empfunden werden. Zugleich hat das, was auf der Bühne explizit gesagt oder nicht gesagt wird, einen Anteil daran, ob sich Aktionsräume öffnen: Das Kollektiv entsteht durch gemeinsame Ansprache, indem das *Wir* aktiv formuliert wird. Festivalkulturen und Popmusik wirken also nicht als direkter Auslöser politischen Handelns, eröffnen aber emotionale Zugänge, aus denen heraus Menschen in bestehende Aktionsräume einbezogen werden können. Sie schaffen zudem einen temporären Ausnahmezustand, in dem Alltagsregeln gelockert sind und politische Fragen affektiv erfahrbar werden.

2 Jamel im Kontext deutscher Demokratie- und Protestfestivals

Seit Ende der 1970er Jahre bildete sich in der Bundesrepublik Deutschland eine eigenständige Festivalkultur heraus, in der popmusikalische Praxis als Protestforum gegen Rechtsextremismus und zugunsten demokratischer Kultur eingesetzt wurde. Sie fand ihre Vorbilder in britischen Festivals wie *Rock Against Racism* (Goodyer 2009), zeigte aber bald ihre Eigenständigkeit als breit getragene Gegendemonstration. Prägend waren große Formate gegen rechtsextreme Gewalt, in denen politische Kundgebungen popkulturelle Züge annahmen. Das erste große Festival *Rock gegen Rechts* 1979 in Frankfurt am Main entstand als Reaktion auf eine NPD-Großveranstaltung und kombinierte Musik mit zivilgesellschaftlicher Präsenz (Göpfert 2019). Der Erfolg führte zu Folgeevents und legte 1980 den Grundstein für eine wiedererkennbare, zivilgesellschaftlich getragene popkulturelle Protestform (Laqua 2018). Vergleichbare Musikfestivals gab es in der DDR, in der die Sozialistische Einheitspartei den Antifaschismus als staatlichen Gründungsmythos für sich reklamierte, nicht. Im Rahmen staatlich gelenkter Musik- und Festivalpolitik entstand hingegen die Konzertreihe *Rock für den Frieden* (1982-1987) als Versuch des kommunistischen Jugendverbands FDJ, Rockmusik und Jugendkultur für die eigene politische Agenda zu nutzen. Festivals wie das *Festival des politischen Liedes* der FDJ blieben jedoch streng reglementierte Großveranstaltungen im Sinne der staatlichen Jugendpolitik (Rauhut 1999). In der westdeutschen

Entwicklungslinie verschob sich der Fokus in den 1990er Jahren auf den Protest gegen die pogromartigen Ausschreitungen gegen Migrant*innen und eine zunehmend erhitzte Asyldebatte in der Folge der Deutschen Wiedervereinigung. *Arsch huh, Zäng ussenander*, die besucherstärkste Veranstaltung in dieser Reihe, fand am 9. November 1992 vor ca. 100.000 Teilnehmer*innen in Köln statt und führte eine breite Allianz aus lokaler Musikszene und Kulturschaffenden auf der Bühne zusammen.

Die 2010er Jahre reaktualisierten diese Bewegung einerseits in schnell organisierten Events, die in unmittelbarer Reaktion auf rechtsextreme Eskalationen entstanden. Das prominenteste Beispiel *Wir sind mehr* am 3. September 2018 in Chemnitz mit Live-Übertragung von der Chemnitzer Band Kraftklub war in Antwort auf eine rechtsextreme Kundgebung initiiert und führte Formationen wie Feine Sahne Fischfilet, Die Toten Hosen, Tocotronic, K.I.Z. und weitere vor rund 65.000 Besucher*innen zusammen (Brandau 2018). Zugleich etablierten sich lokal verankerte, wiederkehrende, reaktive Formate gegen Rechtsextremismus, darunter das *Ostritzer Friedensfest*, das als Gegenaktion auf ein Neonazi-Treffen entstanden war (Hucal 2019), und das Ludwigsburger Fest *Mut gegen Rechts* (Schmidt 2022).

Zahlreich sind die Beispiele thematisch erweiterter Allianzen, die rechtsextreme Gewalt mit Rassismuserfahrungen und Erinnerungskultur verknüpften. Das Kölner Festival *Birlikte*, dessen türkischer Titel mit „zusammen“ oder „gemeinsam“ übersetzen werden kann, erinnerte 2014 und in einzelnen Folgejahren an den NSU-Nagelbombenanschlag der Kölner Keupstraße und verband Opfergedenken mit mehrtägigem Kulturprogramm (Esmaili 2014). Die rechtsterroristischen Anschläge der 2010er Jahre zogen zugleich Festivals nach sich, in denen sich Gedenken, Solidarität und Trauer mit einer positiven Vision der Stadtgesellschaft verschränkten: So reagierte die Dresdner Reihe *Offen und bunt*, eine Kombination aus prominenten Acts und lokalen Bündnissen, 2015 auf die islam- und fremdenfeindliche Initiative *PEGIDA* (Radau 2025). Das kurzfristig organisierte Gedenkkonzert *#HalleZusammen* vom 19. Oktober 2019 verstand sich als Zeichen für Toleranz und friedliches Zusammenleben in Antwort auf den rechtsterroristisch motivierten Versuch eines Massenmordes an Mitgliedern der jüdischen Gemeinde, der sich zehn Tage zuvor ereignet hatte (Zöller 2019). Auch in Hanau, wo ein 43-jähriger Attentäter aus rassistischen Motiven 2020 zehn Menschen und sich selbst getötet hatte, wurden Gedenk- und Begegnungskonzerte in eine breitere, auf Vielfalt und Demokratie ausgerichtete Erinnerungsarbeit eingebettet (Zimmermann 2025; Medwedeff 2020). Die deutsche Festivalkultur gegen Rechtsextremismus und für Demokratiekultur war hier schon längst keine punktuelle Massendemonstration mehr, sondern ein facettenreiches und vielfach verflochtenes Gewebe, in dem Popmusik weniger als Träger politischer Botschaften operierte, sondern als Resonanzraum, über den Affekte, Wahrnehmungen und Deutungen im Rahmen von Event- und Interpretationsgemeinschaften geteilt wurden.

Jamel rockt den Förster wurde 2007 durch Birgit und Horst Lohmeyer auf dem Forsthof des mecklenburgischen Dorfes Jamel gegründet. Das Künstler-Ehepaar war 2004 aus Hamburg in den unscheinbaren Ort gezogen und beobachtete, wie sich das Dorf unter dem Zuzug rechtsextremer Siedler zu einer bundesweit bekannten Hochburg der Szene entwickelte. Sichtbare Zeichen wie einschlägige Straßenwegweiser, die u.a. nach Braunau am Inn weisen, und rechtsextreme Anspielungen im Ortsbild prägen seit Jahren die Wahrnehmung als „Freilichtmuseum des Neonazitums“ (Hasselmann 2025). Wie konnte man sich gegen eine zunehmend rechtsextreme Nachbarschaft schützen? Das Ehepaar setzte auf Öffentlichkeit und suchte mit der Einrichtung eines mehrtägigen Open-Air-Festivals „für Demokratie und Toleranz“ auf dem eigenen Hof Aufmerksamkeit auf das Phänomen zu lenken. Anfangs kamen nur wenige Besucher. Überregionale Beachtung erhielt die Initiative erst, als die Düsseldorfer Band Die Toten Hosen 2015 kurzfristig als Überraschungsgast auftrat. Die Band war auf das Festival aufmerksam geworden, nachdem Unbekannte die Scheune des Ehepaars Lohmeyer in Brand gesetzt hatten; die Presse hattet darüber berichtet (Diestelmann/Middelhoff 2015).

Der Überraschungsauftritt der Toten Hosen veränderte das Festival tiefgreifend. Was ursprünglich im Charakter eines kleineren Dorffests gegründet war, erhielt professionelles Booking, eine große Bühne – und erfährt inzwischen einen Besucherzustrom von ca. 3.500 Personen pro Festival; die Tickets werden angesichts der hohen Nachfrage von mehr als 24.000 Interessent*innen verlost (Conti 2025). Zunehmende Professionalisierung kennzeichnete nicht nur Technik und Organisation, sondern auch den

musikalischen Rahmen: Zahlreiche prominente Künstler*innen traten auf, darunter Die Ärzte, Die Fantastischen Vier, Fury in the Slaughterhouse, Kraftklub, Herbert Grönemeyer u.a.m. Das Festival, inzwischen institutionalisiert durch einen Trägerverein, wird ehrenamtlich organisiert und finanziert sich über Spenden, Eintrittsgebühren und die Unterstützung durch Stiftungen. Prominente Schirmherr*innen der Vergangenheit waren u.a. die damalige Landesparlamentspräsidentin Sylvia Bretschneider sowie Bundesministerin (und spätere Ministerpräsidentin) Manuela Schwesig. Das Engagement wurde vielfach gewürdigt: Birgit und Horst Lohmeyer erhielten mehrere Zivilcourage- und Demokratiepreise (Piehler 2015; Hufmann 2015) und wurden 2025 mit dem Aachener Friedenspreis ausgezeichnet (Litschko 2025).

Trotz ihrer gewachsenen Bekanntheit waren Veranstalter und Festival wiederholt Ziel von Angriffen. Neben dem Scheunenbrand 2015 kam es im Folgejahr mehrfach zu zerstochenen Autoreifen von Besucher*innen. In der Silvesternacht 2024 drangen Vermummte auf das Grundstück ein, richteten Feuerwerkskörper auf Haus und Menschen und riefen „Sieg Heil“ (Faust 2025). Einschüchterungsversuche und Drohungen aus dem Umfeld der örtlichen Neonaziszene kamen hinzu (Klute 2025). Besondere Aufmerksamkeit erfuhren die im Festivaljahr 2025 gerichtlich ausgetragenen Konflikte zwischen Veranstalter*innen, kommunaler Verwaltung und Landkreis: Nachdem die Gemeinde Gägelow für gemeindeeigene Wiesen rund um den Forsthof, die für Aufbau und Abbau sowie als Park und Campingplatz genutzt werden sollten, erstmals ein Nutzungsentgelt von rund 8.000 Euro verlangt hatte, deklarierten die Organisator*innen die Veranstaltung als politische Versammlung. Dadurch wurde der Landkreis Nordwestmecklenburg als zuständige Versammlungsbehörde zuständig und erließ erschwerende Auflagen, darunter ein Verbot von Alkohol und Glasflaschen, eine höhere Zahl an Ordnern sowie die Forderung nach Vorabmeldung der auftretenden Künstler*innen. Im Eilverfahren hob das Verwaltungsgericht Schwerin im Juli 2025 einen Großteil der Auflagen vorläufig auf; das Obergerverwaltungsgericht Mecklenburg-Vorpommern änderte im August 2025, wenige Tage vor Festivalstart, den erstinstanzlichen Beschluss teilweise (Conti 2025).

3 Vor Ort in Jamel: Besonderheiten, Herausforderungen, Chancen

Jamel rockt den Förster versteht sich als politisch-aktivistische Verschränkung von Musik, Bildungs- und Gedenkangeboten, die neben den Konzerten Infostände, Ausstellungen und Workshops umfassen (GFS 2020). Das Festival erstreckt sich über zwei Tage und arbeitet mit zwei Bühnen: einer Hauptbühne mit überregionalen Acts und einer kleineren Bühne, auf der vor allem Bands aus Mecklenburg-Vorpommern, Schleswig-Holstein und Hamburg auftreten. Der erste Tag reicht mit Konzerten vom Nachmittag in die Nachtstunden hinein; der zweite Tag beginnt mit einem Frühstück im In-Field und Workshops, bevor das Musikprogramm am Nachmittag fortgesetzt wird. In der räumlichen Anordnung bleiben Dorf und Festivalgelände getrennt: Nur durch Lücken im Zaun lässt sich ins Dorf spähen, doch Menschen sind nicht zu sehen. Sichtbare Polizeipräsenz vermittelt Sicherheit und Gewaltprävention, zeigt aber zugleich die potenzielle Gefahrensituation. Durch Absperrungen und Wegführung werden Begegnungen gesteuert und Konflikte früh erkennbar gehalten. Das abgegrenzte Festivalgelände selbst ist geprägt durch die Ästhetik alternativer Protestcamps: In der Ausstattung verbinden sich Do-it-yourself-Kultur und professionelle Produktion.

Die Initiativenstände und Workshops erweitern das Festivalgelände zu einer kleinteiligen Landschaft politischer Kommunikation, in der sich grob vier Typen der Informations-, Beratungs- und Bildungsarbeit differenzieren lassen. Im Bereich (a) *Informations- und Gesprächsangebote* dominieren klassische Standformate mit Flyern und Broschüren zum Mitnehmen, ergänzt durch Unterschriftenaufrufe oder Beratungszugänge, etwa zu Menschenrechten, Flucht und Seenotrettung, lokaler Medienarbeit sowie Arbeit und Mitbestimmung. Das Publikum tritt je nach Situation unterschiedlich in Erscheinung: mal passiv mitnehmend, mal fragend im Gespräch, mal wird es ausdrücklich zum Mitmachen eingeladen. In diesen Bereich gibt es auch eine *Plakatausstellung* mit kurzen Führungen. Leicht zugängliche *Gesprächsformate*, etwa Frühschoppen, ermöglichen persönliches Kennenlernen, Gespräch und Vertiefung. Diese Form der Ansprache wird durch (b) *Praxisworkshops* in materielle, kreative DIY-Angebote

überführt, etwa T-Shirt-Siebdrucke, Stempelworkshops, Stoffbeutelgestaltung und Wassertattoos sowie Postkartenmalen als Solidaritätsaktion für Kinder. Im Bereich (c) *Bildungsworkshops und Trainingsformate* werden stärker konflikthafte Themen behandelt, etwa Argumentationstrainings gegen rechtsextreme Rhetorik, Umwelt- und Klimabildung oder eine Analyse rechtsextremer Netzwerke. Daneben übersetzen (d) *Spiele* politische Themen in leicht zugängliche Beteiligung, darunter ein Pubquiz und ein Schachcafé.

Das an den Nachmittagen einsetzende Musikprogramm ist doppelcodiert als politisches Forum und popkulturelles Angebot. Eine Besonderheit im Lineup besteht darin, dass das Bühnenprogramm seit 2017 nicht bekanntgegeben wird: Die Hauptbühne ist während der Aufbauarbeiten zunächst verhangen; eine Stimme aus dem Off kündigt spannungssteigernd den nächsten Act an – und der Vorhang fällt. Im Blick auf Praktiken politischer Kommunikation stechen aus den Beobachtungen des Jahres 2025 fünf Aspekte besonders heraus. In zahlreichen Acts kommt es zu (1) *explizit-deklarativer Ansprache* und klarer Lagerpositionierung. Die Band *Die Toten Hosen* etwa, die zehn Jahre nach ihrem prägenden Auftritt 2025 nach Jamel zurückkehrte, verband Klassiker wie *Hier kommt Alex* und *Alles aus Liebe* mit Songs explizit politischer Inhalt wie *Alle sagen das* oder dem Ärzte-Cover *Schrei nach Liebe*. Frontsänger Campino kritisierte öffentlich den zuständigen CDU-Landrat Tino Schomann, der im Vorfeld versucht hatte, Auflagen gegen das Festival durchzusetzen (Baum 2025). Schomann kündigte später die Prüfung rechtlicher Konsequenzen an (Ochsenreiter 2025). Auch die französisch-deutsche Rockband Irie Révoltés, die den ersten Festivalabend für ein Comeback nutzte und acht Jahre nach ihrer Abschiedstour erstmals wieder vereint auf der Bühne stand, streute zwischen ihre meist zweisprachigen Protestsongs wie *Résistance* und *Antifaschist* immer wieder Bekenntnisse gegen Rassismus und soziale Ausgrenzung.

Durchgängig durchziehen das Programm Praktiken (2) *affektiv-ritueller Vergemeinschaftung*, etwa Mitsingen, chorische Gesten und räumliche Anordnungen im Publikum. Die Band *Blackout Problems* etwa rahmte ihr Set mit politischen Aussagen und forderte das Publikum auf, eine Gasse als geschützten Raum für FLINTA-Personen und andere markierte Gruppen zu bilden. Paula Carolina verband persönliche Verletzlichkeit mit gesellschaftlicher Haltung: in einer wortlosen Geste markierte sie ihre Abgrenzung gegen die rechtsextreme Nachbarschaft durch ausgestreckten Mittelfinger. In Einzelfällen gab es Formen der (3) *Selbstreflexion und Mehrdeutigkeit*. Das feministische Rock-Trio Shirley Holmes profilierte sich mit einem betont konfrontativen Sound und expliziter Begriffsarbeit: Auf der Bühne und im Liedtext zu *Verstärkung* plädierten Melanie Brückner, Melanie Rada und Micha Holland Meyer wörtlich für „Ambiguitätstoleranz“. Der thüringische Musiker Betterov trat in reduzierter Besetzung mit E-Piano auf und erzeugte mit sparsamen Ansagen eine introspektive Atmosphäre, in der Verletzlichkeit und Nachdenklichkeit als atmosphärisch spürbar wurden.

Leitmotivisch kehren Songs der (4) *Solidarisierung* und des *mutvollen Zuspruchs* wieder. Die HipHop-Formation Hinterlandgang, deren Mitglieder Albert Münzberg und Pablo Himmelpach in Mecklenburg aufgewachsen sind, beschrieb das Erwachsenwerden in Kleinstädten, in denen rechtsextreme Umtriebe als Alltagserfahrung präsent sind, und formulierte Solidarität als Versprechen kollektiver Handlungsfähigkeit: „Ein Call reicht und wir komm’ vorbei.“ Die Band Kraftklub brachte neben Erfolgssongs wie *Schief in jedem Chor* und *Chemie Chemie Ya* auch Beiträge, die soziale Konflikthaftigkeit explizit thematisieren, darunter *Schüsse in die Luft* und *Blaues Licht*. Frontsänger Felix Kummer schloss den Auftritt emphatisch: „An so einem Abend habe ich den Eindruck, unbesiegbar zu sein.“ Auch die Band Blackout Problems bekräftigte die Bedeutung solidarischer Gegenwehr und schloss ihr Set mit *Darling*, das sie als eine Art „Liebeslied“ an die Gastgeber Birgit und Horst Lohmeyer framte. Am Rande erscheint politische Kommunikation vereinzelt auch als unaufdringliches (5) *Storytelling*, das Themen über Alltagsfiguren und unscheinbare Szenen fiktiver Erzählwelten adressiert. Die Berliner Singer-Songwriterin Dota Kehr etwa lieferte mit ihrem Song *Grenzen* eine erzählerische Reflexion über die Praxis des Ein- und Ausschlusses: „Ich melde mich ab / Ich will einen Pass, wo Erdenbewohner drinsteht.“

Zusammengenommen zeigen diese Beispiele, wie weit sich das Panorama ästhetischer Formate, von Publikumsansprachen und Graden der Explizitheit politischer Botschaften erstreckt: neben klaren

Stellungnahmen und Solidaritätsgesten kommen auch gebrochene Selbst- und Weltbeschreibungen, Provokation und narrative Alltagsformen vor. Viele Acts sind für klare politische Haltungen bekannt und bewegen sich im liberal linken Spektrum zivilgesellschaftlicher Milieus. In ihren Bühnenansagen bekannten sie sich zu Offenheit und Vielfalt und richteten zugleich ausdrückliche Danksagungen an die Festivalgründer Birgit und Horst Lohmeyer.

4 Popmusik, politische Kommunikation, temporäre Öffentlichkeit: Fazit

Der Überblick zeigt die Vielfalt der Situationen, in denen sich „Jamel“ als temporäre Öffentlichkeit erfassen lässt: als zeitlich und räumlich begrenzte Sozialform, deren Teilnehmer*innen in gemeinsame Ziele, geteilte Bedeutungen und affektive Dynamiken eingebunden sind (Gligorijević 2021: 391-392). Politische Kommunikation entsteht darin als Verbund aus Bühnenstatements, Songtexten, Workshops und Bildungsarbeit, politischem Festivalframing und performativem Erleben eines geteilten politischen Anliegens. Die Schlussfolgerungen, die vor allem auf der fallbezogenen Beobachtung des Festivaljahres 2025 beruhen und damit weder Repräsentativität noch Vollständigkeit beanspruchen, lassen sich in drei Punkten zusammenführen.

Erstens unternimmt Jamel eine *Grenzziehung*. Die Verdichtung in ein zweitägiges Ereignis bündelt Aufmerksamkeit, schafft eine gemeinsame Gegenwart und verstärkt das Gefühl situativer Zugehörigkeit und der Solidarität mit Betroffenen. Die Eventgemeinschaft realisiert sich über Trennlinien, die einerseits argumentativ vermittelt werden, andererseits auch praktisch erfahrbar sind: Einlassregime, Sicherheitsregeln, sichtbare Polizeipräsenz und, grundlegender, die räumliche Trennung von Festivalgelände und Dorf. Öffentlich ist diese Sozialform, weil sie Sichtbarkeit für ein politisches Problem erzeugt, dazu ein Publikum herstellt und eine kollektiv erfahrbare politische Lage in eine beobachtbare Form überführt. Sie bleibt zugleich selektiv, weil Zugehörigkeit über Abgrenzung erzeugt wird. In dieser Struktur erscheint die im Liedtext von Shirley Holmes eingeforderte „Ambiguitätstoleranz“ durchaus spannungsvoll: Der Appell, inhärente Widersprüche und Uneindeutigkeiten auszuhalten, trifft auf eine Praxis der klaren Positionierung, die dem Ereignis Orientierung und affektive Sicherheit gibt. Das Festival versteht sich eben nicht als Brücke oder Dialogforum zwischen verfeindeten Welten, sondern als Ort der Sichtbarkeit und Solidarität zugunsten einer Opfergruppe. Die Wirksamkeit beruht damit auf dichotomischen Unterscheidungen, die Ambiguität nur begrenzt tragen und Exklusion als soziale Praxis realisieren. Jamel ist kein neutraler Boden, sondern demokratietheoretisch ein engagierter Boden der Parteilichkeit.

Zweitens zeigt sich die politische Dimension dieser temporären Öffentlichkeit vor allem in *performativen und affektiven Techniken*. Solidarität wird nicht primär argumentativ vermittelt, sondern in Gesten, Call-and-Response, chorischen Passagen, Körperlichkeit des gemeinsamen Hörens, Tanz, Moshpit, räumlichen Arrangements im Publikum und symbolischen Safe-Space-Setzungen wie der FLINTA-Gasse verwirklicht. Die wiederkehrenden Zeichen der Zugehörigkeit und das gemeinsame Durchlaufen emotionaler Register, die von Wut und Abgrenzung bis zu Trost und Zuversicht reichen, bilden den zentralen Modus, in dem die politische Herausforderung bearbeitet und in kollektive Erfahrung überführt wird.

Drittens organisiert sich diese Öffentlichkeit in einem Ensemble von *Mikroöffentlichkeiten*, die sich teils überlagern, doch unterschiedliche Modi politischer Praxis eröffnen. Auf der Bühne dominieren Bekanntheit, Zuspruch, Abgrenzung, gelegentlich Selbstreflexion. An Initiativständen, in Workshops und Gesprächsrunden geht es um Information, Beratung, Mitmachangebote, Spenden, Unterschriften und didaktische Formate zur politischen Urteilsbildung. Das räumliche Arrangement ermöglicht den Wechsel zwischen Moshpit und kollektivem körperlichen Erleben einerseits sowie individuellem Rückzug andererseits; zwischen deklarativer Ansprache und leiserer, individueller und kleinteiliger Beteiligung. Mediale Anschlussfähigkeit entsteht insbesondere auf der Bühne: Prominente Acts, Ehrungen, prägnante Zitate und ritualisierte Gesten bergen den Vorteil, dass sich leicht über sie berichten lässt.

Im Vergleich zu den zahlreichen weiteren Initiativen gegen Rechtsextremismus, die im zweiten Kapitel dieses Artikels zusammengefasst wurden, ergeben sich mehrere Unterscheidungsmerkmale. Erstens

handelt es sich in Jamel nicht um ein primär urbanes Großereignis oder um ein punktuell Format als unmittelbare Antwort auf ein rechtsextrêmes Verbrechen, sondern um eine wiederkehrende, ortsgelundene Intervention im ländlichen Raum, der selbst als Konfliktraum beschrieben wird. Zweitens ist die Veranstaltung biografisch und infrastrukturell eng an die Gastgeber*innen und ihren Forsthof gebunden, wodurch Schutz, Sichtbarkeit, Engagement und Verwundbarkeit in besonderer Weise zusammenfallen. Drittens hat sich das Festival von einem kleinen Protest und Kulturprojekt zu einem professionell organisierten, stark nachgefragten Ereignis entwickelt. Gerade die Kombination aus Wiederkehr, Ortgebundenheit und Symbolwert unterscheidet Jamel von Festivals, deren Wirkung eher in kurzfristiger Mobilisierung, lokaler Trauerarbeit oder städtischer Bündnispolitik liegt.

Spannungsvoll zeigt Jamel allerdings auch, dass die politische Lage, in der sich diese temporäre Öffentlichkeit behauptet, nicht auf die Auseinandersetzung mit einem klar ermittelten rechtsextrêmen Gegner reduziert werden kann. Die lokalpolitischen Konflikte um Auflagen, Zuständigkeiten und die zögerliche Rückendeckung auf kommunaler Ebene sind sichtbare Zeichen einer politischen und gesellschaftlichen Verschiebung, in der die Verteidigung demokratischer Grundwerte selbst in Teilen lokaler Mehrheitsmilieus fragiler wird und der Schutz zivilgesellschaftlicher Interventionen abnimmt. Die Konfliktlinie verläuft keineswegs nur zwischen rechtsextrêmer Szene und Gegenfestival, sondern mitten durch Institutionen, Routinen, Nachbarschaften und lokale Verwaltung. In dieser Konstellation erscheint Jamel tatsächlich als eine affektiv wirksame und medial erfolgreiche Öffentlichkeit, deren Stärke der politischen Kommunikation in Solidarität und Abgrenzung beruht. Die entscheidende Bewährungsprobe liegt indes nicht auf der Bühne und im Publikum, sondern in den Institutionen, Praktiken und den Öffentlichkeiten des Alltags, jenseits und im Schatten aller Festivals.

Thorsten Philipp ist Privatdozent für Kommunikationswissenschaft mit Schwerpunkt Politische Kommunikation an der TU Berlin. Unter anderem lehrte er an der Leuphana Universität Lüneburg, der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und an der Universität Passau. Sein Lehr- und Forschungsgebiet umfasst transdisziplinäre Didaktik, Umweltkonflikte, Nachhaltigkeitstheorien und Popkultur. In zahlreichen seiner Arbeiten und unter verschiedenen Schwerpunkten erschließt er Popmusik als Resonanzraum ökologischer Krisen. Kontakt: thorsten.philipp@tu-berlin.de.

Literatur

- Adorno, Theodor W. 1941: On Popular Music: In: Zeitschrift für Sozialforschung 9: 17-48.
- Anastasiadis, Mario/ Kleiner, Marcus S. 2011: Politik der Härte. Bausteine einer Popkulturgeschichte des politischen Heavy Metal. In: Metal Matters: Heavy Metal als Kultur und Welt, hgg. von Rolf F. Nohr und Herbert Schwaab, 393-410. Münster: Lit.
- Anderton, Chris 2018: Music Festivals in the UK: Beyond the Carnavalesque. Routledge.
- Bauer, Matthias Johannes/ Naber, Tom 2022: Musikfestivals und Open-Air-Veranstaltungen: Wirtschaftsfaktor - Krisenkommunikation - Nachhaltigkeit. München: utzverlag.
- Baum, Kristina 2025: Die Toten Hosen treten bei Jamel rockt den Förster auf. In: Rolling Stone. <https://www.rollingstone.de/die-toten-hosen-treten-bei-jamel-rockt-den-foerster-auf-3050929> (zugegriffen: 11. Jan. 2026).
- Bennett, Andy/ Taylor, Jodie/ Woodward, Ian (Hrsg.) 2016: The Festivalization of Culture. London: Routledge.
- Brandau, Sebastian 2018: 65.000 Besucher setzten Zeichen gegen Rassismus. In: Deutschlandfunk Kultur. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/wirsindmehr-konzert-in-chemnitz-65-000-besucher-setzten-100.html> (zugegriffen: 11. Jan. 2026).
- Canaris, Ute (Hrsg.) 2005: Musik, Politik: Texte und Projekte. Bochum: Kamp.
- Conti, Nadine 2025: Jamel rockt die Behörden. In: taz. <https://taz.de/Rock-gegen-Rechts/!6107225> (zugegriffen: 11. Jan. 2026).

- Crückeberg, Johannes/ Dirksmeier, Peter 2024: Kulturpolitik und gesellschaftlicher Zusammenhalt. In: Handbuch Kulturpolitik, hgg. von Johannes Crückeberg, Julius Heinicke, Jan Christopher Kalbhenn, Katrin Lohbeck, Henning Mohr und Friederike Landau-Donnelly, 241-249. Wiesbaden: Springer.
- Daniel, Anna/ Hillebrandt Frank 2019: Die Praxis der Popmusik: soziologische Perspektiven. Wiesbaden: Springer VS.
- DeNora, Tia. 2000: Music in everyday life. Cambridge: Cambridge University Press.
- Diestelmann, Esther/ Middelhoff, Paul 2015: Wen interessiert's? In: Zeit Online. <https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2015-08/jamel-lohmeyers-rechtsextremismus-mecklenburg-brandstiftung> (zugegriffen: 11. Jan. 2026).
- Döring, Sabine A. 2003: Explaining Action by Emotion. In: The Philosophical Quarterly 53: 214-230.
- Eilders, Christiane/ Nitsch, Cordula 2022: Politainment. In: Handbuch Politische Kommunikation, hgg. von Isabelle Borucki, Katharina Kleinen von Königslöw, Stefan Marschall und Thomas Zerback, 427-439. Wiesbaden: Springer.
- Esmaili, Bamdad 2014: „Birlikte“-Festival: Gedenken an Nagelbombenanschlag in Köln. In: Deutschlandfunk. <https://www.deutschlandfunk.de/birlikte-festival-gedenken-an-nagelbombenanschlag-in-koeln-100.html> (zugegriffen: 11. Jan. 2026).
- Faust, Luisa 2025: Festival-Betreiber mit rechten Parolen bedroht. In: taz. <https://taz.de/!6056695> (zugegriffen: 11. Jan. 2026).
- Ferch, Niklas 2024. „Keinen Millimeter nach rechts“ – Herbert Grönemeyer and Germany's Free Democratic Basic Order / „Keinen Millimeter nach rechts“ – Herbert Grönemeyer und die freiheitliche demokratische Grundordnung. In: Momentum Quarterly 13: 99-116.
- Gamble, Steven 2021: How music empowers: Listening to modern rap and metal. Milton: Taylor and Francis.
- García, Enara 2024: Affective atmospheres and the enactive-ecological framework. In: Philosophical Psychology 37: 1705-1730.
- GFS 2020: Jamel rockt den Förster: Historie. In: Forstrock. <https://www.forstrock.de/historie> (zugegriffen: 11. Jan. 2026).
- Giorgi, Liana/ Sassatelli, Monica/ Delanty, Gerard (Hrsg.) 2011: Festivals and the cultural public sphere. Abingdon: Routledge.
- Gligorijević, Jelena 2021: Micronational Spaces: Rethinking Politics in Contemporary Music Festivals. In: Musical Spaces: Place, Performance, and Power, hgg. von James Williams und Samuel Horlor, 375-399. New York: Jenny Stanford.
- Goodyer, Ian 2009: Crisis music: the cultural politics of rock against racism. Manchester: Manchester University Press.
- Göpfert, Claus-Jürgen 2019: Das erste „Rock gegen rechts“. In: Frankfurter Rundschau. <https://www.fr.de/frankfurt/erste-rock-gegen-rechts-10953546.html> (zugegriffen: 6. Jan. 2026).
- Guerra, Paula 2020: The Song Is Still a 'Weapon': The Portuguese Identity in Times of Crises. In: YOUNG 28: 14-31.
- Hartmann, Andreas 2024: Das „Nazidorf“ Jamel: 363 Tage im Jahr haben die extrem Rechten hier das Sagen. In: Tagesspiegel. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/swr-dokumentation-uber-nazidorf-jamel-363-tage-im-jahr-haben-die-extrem-rechten-hier-das-sagen-12725219.html> (zugegriffen: 11. Jan. 2026).
- Hasselmann, Silke. 2025. Wie Neonazis das Dorf Jamel erobert haben. *Deutschlandfunk*. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/rechtsextremismus-wie-neonazis-das-dorf-jamel-erobert-haben-100.html> (zugegriffen: 11. Jan. 2026).
- Horkheimer, Max/ Adorno, Theodor W. 2022: Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug [1944]. In: Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente, 128-176. Frankfurt am Main: Fischer.
- Hucal, Sarah 2019: A German village bans together to ensure there is no beer for Neo-Nazis. <https://abcnews.go.com/International/german-village-bans-ensure-beer-neo-nazis/story?id=63930444> (zugegriffen: 11. Jan. 2026).

- Hufmann, Matthias 2015: „Forstrock“ in Jamel bei Wismar. In: Tagesspiegel. <https://www.tagesspiegel.de/politik/campino-singt-im-neonazi-dorf-gegen-rechts-3655228.html> (zugegriffen: 11. Jan. 2026).
- Kirchner, Babette 2011: Eventgemeinschaften: Das Fusion Festival und seine Besucher. Wiesbaden: Springer.
- Klute, Amira 2025: Am langen Tisch mit den Nazi-Nachbarn. In: taz. <https://taz.de/!6072101> (zugegriffen: 29. Jan. 2026).
- Laqua, Daniel. 2018. Rocking Against the Right: Political Activism and Popular Music in West Germany, 1979–1980. *History Workshop Journal* 86: 160–183.
- Litschko, Konrad 2025: Auszeichnung für die Lohmeyers. In: taz. <https://taz.de/!6107905> (zugegriffen: 29. Jan. 2026).
- Mair, Judith 2019: Introduction. In: *The Routledge handbook of festivals*, hgg. von Judith Mair, 3-11. London; New York: Routledge.
- Marej, Katarina/ Philipp, Thorsten 2026: Sounds of Sustainability. Emotionale Ästhetiken planetarer Verantwortung in der Popmusik. In: *Soziologie und Nachhaltigkeit: Beiträge zur sozial-ökologischen Transformationsforschung* 26 (1), 20-40. <https://www.uni-muenster.de/Ejournals/index.php/sun/article/view/9298> (zugegriffen: 28. Jan. 2026).
- McDonald, David A./ Snyder, Andrew/ Reed, Jeremy (Hrsg.) 2025: *Festival activism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Medwedeff, Frank 2020: Gedenkkonzert für Hanauer Opfer wegen Corona verschoben. <https://www.musikwoche.de/live/gedenkkonzert-fuer-hanauer-opfer-wegen-corona-verschoben-ed7c72f9b26416c2be6f3a0263eca144> (zugegriffen: 11. Jan. 2026).
- Menkhoff, Lorenz 2025: Explosionsartiger Anstieg. In: *Legal Tribune Online*. <https://www.lto.de/recht/nachrichten/n/neue-fallzahlen-zur-politisch-motivierten-kriminalitaet-rechtsextremismus-antisemitismus> (zugegriffen: 11. Jan. 2026).
- Negelen, Solveig/ Plohmann, Alina/ Rüsse, Henrieke/ Eitel, Hannah/ Düzyol, Tamer 2020: *Naturliebe und Menschenhass: Völkische Siedler*innen in Sachsen, Sachsen-Anhalt, Hessen und Bayern*, Hgg. von der Heinrich-Böll-Stiftung. Erfurt: Heinrich-Böll-Stiftung Thüringen.
- Nussbaum, Martha Craven 2012: *Not for profit: why democracy needs the humanities*. Princeton: Princeton University Press.
- Ochsenreiter, Konstantin 2025: Nach Festival gegen Rechts: CDU-Landrat prüft rechtliche Schritte gegen Tote-Hosen-Sänger. In: taz. <https://www.fr.de/politik/nach-festival-gegen-rechts-cdu-landrat-prueft-rechtliche-schritte-gegen-tote-hosen-saenger-zr-93898176.html> (zugegriffen: 11. Jan. 2026).
- Philipp, Thorsten 2024: Lernen aus der Latenz: Popmusik als Resonanzraum ökologischer Konflikte. In: *Diskussion Musikpädagogik. Themenheft Ökologie und Klimakrise*, 11-18. <https://www.junker-verlag.com/dmp-102> (zugegriffen 28. Jan. 2026).
- Philipp, Thorsten 2026: Popmusik: Konsum- und Kommunikationswelten. In: *10 Minuten Soziologie: Konsum*, hgg. von Anna Henkel/ Kai-Uwe Hellmann. Bielefeld: transcript (im Erscheinen).
- Philipp, Thorsten 2019: Popmusikforschung. In: *Nachhaltigkeit interdisziplinär: Konzepte, Diskurse, Praktiken*, hgg. von Evi Zemanek/ Ursula Kluwick, 330-346. Köln: Böhlau. <https://doi.org/10.14279/depositonnce-23595> (zugegriffen: 28. Jan. 2026)
- Philipp, Thorsten 2022: Spaceship Earth and its Soundscapes: Latency Problems of International Ecological Conflicts in Pop Music. In: *Transformational POP: Transitions, Breaks, and Crises in Popular Music (Studies)*, hgg. von Beate Flath/ Christoph Jacke/ Manuel Troike, 117-134. Berlin: IASPM. <http://www.vibes-theseries.org/philipp-spaceship-earth> (zugegriffen: 28. Jan. 2026)
- Piehler, Moritz 2015: Der Förster rockt weiter. In: *Jüdische Allgemeine*. <https://www.juedische-allgemeine.de/politik/der-foerster-rockt-weiter> (zugegriffen: 11. Jan. 2026).
- Radau, Lars 2025: Zehntausende bei Konzert gegen Pegida. In: Tagesspiegel. <https://www.tagesspiegel.de/politik/zehntausende-bei-konzert-gegen-pegida-5778034.html> (zugegriffen: 11. Jan. 2026).

- Rauhut, Michael 1999: Rockmusik in der DDR. Politische Koordinaten und alltägliche Dimensionen. In: Aus Politik und Zeitgeschichte. <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/archiv/538969/rockmusik-in-der-ddr-politische-koordinaten-und-alltaegliche-dimensionen> (Zugegriffen: 6. Jan. 2026).
- Robinson, Roxy 2020: Music festivals and the politics of participation. London: Routledge.
- Röpke, Andrea/ Speit, Andreas 2021: Völkische Landnahme: alte Sippen, junge Siedler, rechte Ökos. 3. Aufl. Berlin: Ch. Links.
- Rosa, Hartmut 2005: Beschleunigung die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Rosenwein, Barbara 2003: Even the Devil (Sometimes) has Feelings: Emotional Communities in the Early Middle Ages. In: Haskins Society Journal 14, 1-14.
- Röttger-Rössler, Birgitt/ Markowitsch, Hans J. (Hrsg.) 2009: Emotions as bio-cultural processes. New York: Springer.
- Schaal, Richard 2016: Musikfeste und Festspiele, hgg. von Laurenz Lütteken. In: *MGG online*: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. <https://www.mgg-online.com/articles/mgg15781> (zugegriffen: 11. Jan. 2026).
- Schmidt, Harry 2022: „Mut gegen Rechts“ in Ludwigsburg: Friedlich und entspanntes Festival. In: Ludwigsburger Kreiszeitung. https://www.lkz.de/lokales/stadt-ludwigsburg_artikel,-mut-gegen-rechts-in-ludwigsburg-friedlich-und-entspanntes-festival-_arid,693046.html (zugegriffen: 11. Jan. 2026).
- Simon, Titus 2020: Rechtsextreme und rechtspopulistische Vormachtstellungen in prekären ländlichen Räumen. In: Sozial- und Kulturgeographie, hgg. von Lynn Berg/ Jan Üblacker, 155-176. Bielefeld: transcript.
- Strick, Simon 2021: Rechte Gefühle: Affekte und Strategien des digitalen Faschismus. Bielefeld: transcript.
- Tappolet, Christine 2016: Emotions, values, and agency. Oxford: Oxford University Press.
- Wilke, Thomas/ Rappe, Michael (Hrsg.) 2022: HipHop im 21. Jahrhundert: Medialität, Tradierung, Gesellschaftskritik und Bildungsaspekte einer (Jugend-)Kultur. Wiesbaden: Springer.
- Zick, Andreas/ Küpper, Beate/ Mokros, Nico/ Eden, Marco (Hrsg.) 2025: Die angepannte Mitte: Rechtsextreme und demokratiegefährdende Einstellungen in Deutschland 2024/25. Bonn: Dietz.
- Zimmermann, Olaf 2025: Ohren auf für Hanau. <https://politikkultur.de/inland/erinnerungskultur/ohren-auf-fuer-hanau> (zugegriffen: 11. Jan. 2026).
- Zöllner, Walter 2019: Die Botschaft von Halle. In: Mitteldeutsche Zeitung. <https://www.mz.de/lokal/halle-saale/die-botschaft-von-halle-15-000-menschen-setzen-starkes-zeichen-1613180> (zugegriffen: 11. Jan. 2026).