60./61. JAHRGANG | 2015/2016

Lied und populäre Kultur
Song and Popular Culture

Jahrbuch des Zentrums
für Populäre Kultur und Musik

Musik und Protest

Music and Protest

WAXMANN

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

Lied und populäre Kultur/ Song and Popular Culture

Jahrbuch des Zentrums für Populäre Kultur und Musik

60./61. Jahrgang – 2015/2016

herausgegeben von
Knut Holtsträter und Michael Fischer

Musik und Protest
Music and Protest

Waxmann
Münster • New York

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

Zentrum für Populäre Kultur und Musik
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Rosastraße 17–19
79098 Freiburg i. Br.
www.zpkm.uni-freiburg.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

60./61. Jahrgang – 2015/2016

Print-ISBN 978-3-8309-3501-8
E-Book-ISBN 978-3-8309-8501-3
ISSN 1619-0548

© Waxmann Verlag GmbH, 2016

www.waxmann.com
info@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Pleßmann Design, Ascheberg
Druck: Hubert & Co., Göttingen
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier,
säurefrei gemäß ISO 9706

Printed in Germany
Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.
Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des
Verlages in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

Inhalt

Vorwort 11

Musik und Protest – Music and Protest

Alenka Barber-Kersovan:
„Tod dem Faschismus – Freiheit dem Volk“
Slowenische Partisanenlieder zwischen ideologischer Instrumentalisierung, politischer Neubeschriftung und popkultureller Inszenierung 15

ChenChing Cheng/George Athanasopoulos:
Music as Protest in Cold-War Asia
Teresa Teng (Deng Lijun), the Enlightenment for Democracy in the 1980s and a Case of Collective Nostalgia for an Era that Never Existed 41

Katelyn E. Best:
“We Still Have a Dream”
The Deaf Hip Hop Movement and the Struggle against the Socio-Cultural Marginalization of Deaf People 61

André Epp:
Worshipping the Devil or (Sub-)Cultural Expressions against Authorities? 87

Thomas Glaser:
René Leibowitz und die Idee einer „musique engagée“ 99

Vesna Ivkov:
Target – 15 Years after Singing on Bridges in the Federal Republic of Yugoslavia 117

Judith Kemp:
„Maulkorb, Maulkorb über alles“
Formen des (musikalischen) Protests im deutschen Kabarett 1901–1933 125

Eva Kimminich:
Kollektive (R)Evolutionen
Rap als Medium der gesellschaftspolitischen Bewusstseinsbildung und der Resistenz im frankophonen Afrika 145

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

Vanessa Kopplin:
„The Empire Strikes First“
Politische und religiöse Dimensionen von Protest
am Beispiel der Punk-Band Bad Religion 165

Benjamin Möckel:
„Free Nelson Mandela“
Popmusik und zivilgesellschaftlicher Protest in
der britischen Anti-Apartheid-Bewegung 187

Nepomuk Riva:
„Der Gouverneur hat die Männer zu Weibern gemacht“
Antikolonialer Protest in Kameruner Musiküberlieferungen 207

David Robb:
Ernst Busch, Rio Reiser, and Gerhard Gundermann
Examples of Proletarian Narrative Role-Play in German Political Song 227

Wolfgang Hans Stein:
Die Lieder der rheinischen Revolutionsfeste im Saardepartement 247

Luis Stuhlfelder:
„Töpfe und Pfannen“
Zur Rolle der Musik in politischen Bewegungen der Gegenwart 293

Karin Trieloff:
Die Nationalhymne als Protest?
Das *Deutschlandlied* im besetzten Rheinland nach dem Ersten Weltkrieg 313

Rachel S. Vandagriff:
Talking about a Revolution
Protest Music and Popular Culture, from Selma, Alabama,
to Ferguson, Missouri 333

Timothy Wilson/Mara Favoretto:
Making the “Disappeared” Visible in Argentine Rock 351

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

Freie Beiträge – Free Contributions

François Genton:
Stimmen der Völker im Heimatlied
Heimweh, Eigenliebe und Empathie 367

Wolfgang Jansen:
Operette oder Musical?
Zum populären Musiktheater der DDR in den Jahren 1949 bis 1964 383

Matthias Kauffmann:
Operette und ‚Selbstideologisierung'
Politisch motiviertes Operettenschaffen im NS-Staat am Beispiel
von Hermann Hermeckes und Arno Vetterlings *Die Dorothee* (1935) 401

Heinz Rölleke:
Schlafe, mein Prinzchen und *Leise rieselt der Schnee*
Zwei populäre Lieder, ihre melodischen Wurzeln und Verbindungen 411

Hans J. Wulff:
Dahoam, das iss' drinnen … oder Die Welt macht vor Bayern nicht halt
Walter Steffens *Bavaria Vista Club* (BRD 2014) 419

Rezensionen – Reviews

America Sings of War. American Sheet Music from World War I.
Hg. von John Roger Paas (TOBIAS WIDMAIER) 427

Aurich, Rolf und Wolfgang Jacobsen: *Ernest Borneman.*
Film. Fernsehen. Fremde (ALFRED MESSERLI) 429

Becker, Tobias: *Inszenierte Moderne, Populäres Theater*
in Berlin und London, 1880–1930 (WOLFGANG JANSEN) 432

Berli, Oliver: *Grenzenlos guter Geschmack. Die feinen Unterschiede*
des Musikhörens (MICHAEL HUBER) 436

Blume, Cäcilie: *Populäre Musik bei Bestattungen. Eine empirische*
Studie zur Bestattung als Übergangsritual (MARCELL FELDBERG) 439

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

Chaker, Sarah: *Schwarzmetall und Todesblei. Über den Umgang mit Musik in den Black- und Death-Metal-Szenen Deutschlands* (OLEG PRONITSCHEW) 440

Cordier, Adeline: *Post-War French Popular Music: Cultural Identity and the Brel-Brassens-Ferré Myth* (FRANÇOIS GENTON) 445

Das französische Chanson im Licht medialer (R)evolutionen. La chanson française à la lumière des (r)évolutions médiatiques. Hg. von Fernand Hörner und Ursula Mathis-Moser (FRANÇOIS GENTON) 447

Das Neue in der Volksmusik der Alpen. Von der „Neuen Volksmusik" und anderen innovativen Entwicklungen. Hg. von Thomas Nußbaumer (HELMUT BRENNER) 449

Dröse, Astrid: *Georg Greflinger und das weltliche Lied im 17. Jahrhundert* (ALBRECHT CLASSEN) 453

Gender and Song in Early Modern England. Hg. von Leslie C. Dunn und Katherine R. Larson (KATHARINA HOTTMANN) 455

Mieder, Wolfgang: *„Zersungene Lieder". Moderne Volksliederreminiszenzen in Literatur, Medien und Karikaturen* (TOBIAS WIDMAIER) 459

Mühl-Benninghaus, Wolfgang: *Unterhaltung als Eigensinn. Eine ostdeutsche Mediengeschichte* (CHRISTIAN KÖNNE) 460

Musik bezieht Stellung. Funktionalisierungen der Musik im Ersten Weltkrieg. Hg. von Stefan Hanheide, Dietrich Helms, Claudia Glunz und Thomas F. Schneider (MARIA EUCHNER) 465

Musik und Revolution. Die Produktion von Identität und Raum durch Musik in Zentraleuropa 1848/49. Hg. von Barbara Boisits (ECKHARD JOHN) 468

Nickel, Sebastian: *Männerchorgesang und die bürgerliche Bewegung 1815–1848 in Mitteldeutschland* (FRIEDHELM BRUSNIAK) 473

Populäre Musik in der urbanen Klanglandschaft. Kulturgeschichtliche Perspektiven. Hg. von Tobias Widmaier und Nils Grosch (DANIEL MORAT) 477

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

Reske, Christoph: *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet. Auf der Grundlage des gleichnamigen Werkes von Josef Benzing* (EBERHARD NEHLSEN) 479

Sangspruchdichtung um 1300. Akten der Tagung in Basel vom 7. bis 9. November 2013. Hg. von Gert Hübner und Dorothea Klein (SILVAN WAGNER) 486

Siegel, Ralph: *Die Autobiografie* (KNUT HOLTSTRÄTER) 490

Siegfried, Detlef: *Moderne Lüste. Ernest Borneman – Jazzkritiker, Filmemacher, Sexforscher* (ALFRED MESSERLI) 429

Song Interpretation in 21st Century Pop Music. Hg. von Ralf von Appen, André Doehring, Dietrich Helms und Allan F. Moore (KNUT HOLTSTRÄTER) 492

Sounds of Modern History. Auditory Cultures in 19th- and 20th-Century Europe. Hg. von Daniel Morat (MARKUS BANDUR) 496

Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute. Hg. von Gerhard Paul und Ralph Schock (MARKUS BANDUR) 496

Stoverock, Karin: *Musik in der Hitlerjugend. Organisation, Entwicklung, Kontexte* (ANNE NIESSEN) 499

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

Vorwort

Mit dem diesjährigen Doppeljahrgang, welcher zumindest mit der Bandzahl 60 auch ein kleines Jubiläum des im Jahr 1928 erstmals erschienenen Jahrbuchs andeutet, möchte das Zentrum für Populäre Kultur und Musik (ZPKM) an eine längere Traditionslinie anknüpfen, die in mehreren Sammlungs- und Forschungsschwerpunkten des Deutschen Volksliedarchivs schon materiell gegenwärtig ist. Das Deutsche Volksliedarchiv – die 1914 von John Meier gegründete Vorgängereinrichtung des ZPKM – wandte sich schon in den 1960er und 1970er Jahren Protestkulturen, Randgruppen und sozialkritischer Musik zu. Sowohl in den Sammlungen als auch in der Bibliothek des ZPKM gibt es hierzu entsprechend eine Fülle von Quellen und wissenschaftlichen Arbeiten, etwa zur Revolution 1848/49, zur Arbeitermusikkultur oder zur Anti-AKW-Bewegung.

Die Herausgeber bedanken sich bei allen Autorinnen und Autoren, die sich auf diesen Jahrbuchschwerpunkt eingelassen und die Mühe auf sich genommen haben, ihre bisherigen Themen pointiert zusammenzufassen und neu zu beleuchten oder sich auch auf ein neues Thema einzulassen. Die Beiträge weisen ein großes Spektrum wissenschaftlicher Vorgehensweisen auf, von empirischen Ansätzen über die Feldforschung bis hin zu historischen und philologischen Studien. Ebenso groß ist die Bandbreite der Themen, hier seien nur unvollständig einige Eckdaten angeführt: Gegenstände und Themen aus der Zeit des späten 18. Jahrhunderts – der zeitlich früheste Beitrag behandelt Lieder der Französischen Revolution (Stein) – stehen neben aktuellen Phänomenen wie den Kämpfen um den Gezi-Park und den Maidan (Stuhlfelder). Hinsichtlich der geografischen Räume reichen die Schwerpunkte der Beiträge von Argentinien (Wilson/Favoretto) über die USA (Kopplin, Vandagriff, Best), Frankreich (Glaser), Deutschland (Kemp, Robb, Stein, Trieloff), Großbritannien (Möckel), Slowenien (Barber-Kersovan), die Ukraine, die Türkei und Ägypten (Stuhlfelder), den sogenannten Nahen Osten und Nordafrika (Epp), Westafrika (Kimminich, Riva) bis nach China und Taiwan (Cheng/Athanasopoulos).

Neben Protest in musikalischer Form (u.a. die Besetzung von für die Kriegsführung strategisch wichtigen Brücken durch Konzertveranstaltungen [Ivkov]) werden auch Songs und Lieder thematisiert, die das erlittene Unrecht ansprechen oder beim Publikum eine Protesthaltung erzeugen sollten (Robb). Neben diesen sehr konkreten Themen kann das Wechselverhältnis zwischen Musik und Protest aber auch als Gegenstand von theoretischen Überlegungen untersucht werden, wie beispielsweise in der philophischen Diskussion zwischen Sartre und Leibowitz um die Möglichkeit einer „musique engagée“ (Glaser). Dass es bei den Beiträgen nicht immer nur um einen engeren Politikbegriff geht, sondern auch um die Frage, wer sich an gesellschaftlichen Aushandlungsprozessen beteiligen darf, lässt sich an den drei Beiträgen über die USA ablesen, in denen rassistisch motivierte Polizeigewalt (Vandagriff), die

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

Verflechtung von Kirche und Staat (Kopplin) und die Selbstbehauptung gehörloser Musiker (Best) thematisiert werden.

Besonders freut uns, dass die Beiträgerinnen und Beiträger zu diesem Jahrbuch das gesamte Spektrum der wissenschaftlichen Qualifikationsphasen abdecken und Publikationen des wissenschaftlichen Nachwuchses ebenso versammelt sind wie Aufsätze hochqualifizierter und anerkannter Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler.

Neben dem großen thematischen Schwerpunkt geben wir wie seit jeher auch freien Beiträgen in unserem Jahrbuch Raum, welche die stetige Forschungsaktivität der verschiedenen Fächer im Bereich von Lied und populärer Kultur dokumentieren. Auch wenn der Bereich der freien Forschungsbeiträge in den letzten Jahren gegenüber den Themenschwerpunkten anteilig abgenommen hat, ist er nach wie vor für die Gestalt unseres Jahrbuchs konstituierend. Den fünf Verfassern sei herzlich für ihre Einsendungen gedankt. Freie Beiträge oder Beitragsvorschläge können weiterhin und unabhängig von den Regularien und Terminvorgaben der Call for Articles gerne an uns gerichtet werden.

Schließlich sei auch den Autorinnen und Autoren herzlich gedankt, die mit ihren Beiträgen in unserem Rezensionsteil dazu beitragen, den wissenschaftlichen Diskurs für unseren Forschungsbereich lebendig zu erhalten. Auch für diese Rubrik freuen wir uns immer über Titelvorschläge oder Angebote von Rezensionen.

Ein besonderer Dank geht an Clara Hense und Tobias Widmaier. Tobias Widmaier hat für diesen Band, besonders für die freien Beiträge und die Rezensionen, Vorarbeiten geleistet und stand während der weiteren Arbeit am Jahrbuch mit Rat und Tat zur Seite. Clara Hense hat im Rahmen ihrer Tätigkeit als studentische Hilfskraft zur Fertigstellung dieses Jahrbuchs beigetragen.

Zum Schluss einige editorische Anmerkungen: Wir unterstützen als Herausgeber die Schreibweisen und Gepflogenheiten des amerikanischen und britischen Englisch. Das mag beim ersten Durchblättern besonders hinsichtlich der Interpunktion und bei einzelnen Wörtern irritieren, bildet aber, wie wir finden, die Vielfalt der Forschungslandschaft besser ab als eine bereinigende Formatierung in eine der beiden Möglichkeiten oder gar eine Vermischung beider. Zur besseren Nutzbarkeit des Buches sind die Zusammenfassungen/Summaries unmittelbar vor den jeweiligen Beiträgen zu finden. Auch hier haben wir die Auswahl der Sprache den Autorinnen und Autoren überlassen.

Knut Holtsträter und Michael Fischer, Freiburg i. Br. im Juli 2016

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

MUSIK UND PROTEST – MUSIC AND PROTEST

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

Alenka Barber-Kersovan

„Tod dem Faschismus – Freiheit dem Volk“[1]
Slowenische Partisanenlieder zwischen ideologischer Instrumentalisierung, politischer Neubeschriftung und popkultureller Inszenierung

Zusammenfassung

Im vorliegenden Beitrag werden einige aktuelle Aspekte des musikalischen Protestes in der Republik Slowenien, seit 1991 ein unabhängiger Staat und seit 2004 Mitglied der Europäischen Union, vorgestellt. Den Schwerpunkt bilden das Revival von Partisanenliedern und anderer Protestsongs sowie die Wiederbelebung des Chorgesangs als Ausdrucksform des sozialen Unbehagens. Um das Widerstandspotential der erwähnten Lieder zu explizieren, werden in einer historischen Rückblende die unterschiedlichen politischen Beschriftungen der Partisanenlieder während ihrer 75-jährigen Geschichte skizziert und auf die jeweilige politische Situation bezogen. Methodisch lehne ich mich dabei an die Text-Kontext-Analyse im Sinne von Oswald Panagl und Ruth Wodak an,[2] wonach die Botschaft eines Textes stets von seiner kontextuellen Verortung abhängig ist und deshalb trotz eines festen Kerns für unterschiedliche und sich teilweise auch ausschließende (Re-)Interpretationen offen bleibt.

Partisanenlieder im Zweiten Weltkrieg

Die Volksbefreiungsfront

Um die Relevanz des Forschungsgegenstandes hervorzuheben, muss kurz auf die Genese der „Partisanenlieder“ im Kontext des bewaffneten Widerstands gegen die

1 „Tod dem Faschismus – Freiheit dem Volk“ war die Zielsetzung der Volksbefreiungsfront und zugleich der Partisanengruß.

2 Vgl. *Text und Kontext: Theoriemodelle und methodische Verfahren im transdisziplinären Vergleich*. Hg. von Oswald Panagl und Ruth Wodak. Würzburg: Königshausen und Neumann 2004.

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

Okkupationsmächte zur Zeit des Zweiten Weltkrieges eingegangen werden. Am 6. April 1941 überfielen deutsche, italienische und ungarische Truppen Slowenien und brachten das Land innerhalb von Tagen unter ihre Kontrolle. „Machen sie mir dieses Land wieder Deutsch", verlangte Hitler bereits einige Tage nach der Okkupation während seines Besuchs in Maribor,[3] was zu Zwangsgermanisierung, beruflichen „Säuberungen", Deportationen, Umsiedelungen und der systematischen Vernichtung des Kulturerbes führte. Die italienische Besatzungsmacht ging etwas moderater vor, musste aber nach der Kapitulation im Jahr 1943 ihre Gebiete und somit auch die Hauptstadt Ljubljana den deutschen Besatzern überlassen.[4]

Reaktionen der Bevölkerung reichten von der Duldung und der Kollaboration mit den Okkupationsmächten bis zum passiven und aktiven Widerstand. Letzterer wurde von der Narodnoosvobodilna Fronta (Volksbefreiungsfront)[5] getragen, die von einer Reihe von Künstlern, Intellektuellen sowie Vertretern der Christlichen Sozialisten, der Jugendsportbewegung Sokol (Der Falke) und der Kommunistischen Partei am 26. April 1941[6] gegründet wurde.[7] Ihre Ziele waren der Widerstand gegen die Besatzungsmächte mit allen, also auch militärischen, Mitteln, die Befreiung des Landes sowie die Integration der Slowenisch sprechenden Regionen in Italien, Österreich und Ungarn in das slowenische Hauptgebiet. Der nationale Befreiungskampf war untrennbar verbunden mit dem Kampf für eine gerechtere Gesellschaft, er wurde angeführt von der Kommunistischen Partei.[8]

Die ersten Aktionen beschränkten sich auf Propaganda in der Form von Flugblättern, Untergrundzeitschriften und Sendungen eines Amateurrundfunks namens Kričač (Der Schreier),[9] das Boykottieren von kulturellen Events, die von der Besatzungsmacht initiiert wurden,[10] und gelegentliche subversive Handlungen. Nach der

3 Zit. nach Janez Stanovnik: *OF. Boj za prihodnost*. Ljubljana: Svobodna misel 2011, S. 15.

4 Vgl. Jože Pirjevec: The Strategy of the Occupiers. In: *Resistance, Suffering, Hope. The Slovene Partisan Movement 1941–1945*. Hg. von Jože Pirjevec und Božo Repe. Triest: Založništvo tržaškega tiska 2008, S. 24–35.

5 Im späteren Verlauf der Geschichte wurde vorwiegend der Ausdruck Befreiungsfront benutzt.

6 Obwohl der eigentliche Gründungstag der 26. April 1941 gewesen ist, wird der Tag der Befreiungsfront bis heute am 27. April gefeiert.

7 Vgl. Peter Štih, Vasko Simoniti und Peter Vodopivec: *Slovenska zgodovina, Družba – politika – kultura*. Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino 2008. Online verfügbar unter: http://www.sistory.si/publikacije/prenos/?urn=SISTORY:ID:902 (abgerufen am 09.05.2016), S. 397ff.

8 Vgl. Stanovnik: *OF* (s. Anm. 3), S. 23ff.

9 Vgl. Djuro Šmicberger: *Partizanska sedma sila*. Ljubljana: Knjižnjica OF 1988 und Jože Javoršek: *Radio Osvobodilna fronta*. Ljubljana: Partizanska knjiga 1979.

10 Vgl. Ciril Cvetko: *Glasba v narodnoosvobodilnem boju na Slovenskem*. Ljubljana: Glasbena mladina 1985/86; Aleš Gabrič: „Kulturni molk". In: *Prispevki za novejšo zgodovino* 29 (1989),

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

Kapitulation Italiens im Jahr 1943 vergrößerte sich nicht nur die Anzahl der Untergrundkämpfer und die materielle und logistische Hilfe der Alliierten, sondern auch deren militärische Kraft, so dass sich das Land 1945 aus eigener Kraft befreien konnte.

Musik im Volksbefreiungskampf

Zu den wichtigsten Zielsetzungen der Befreiungsfront gehörte das Bewahren der nationalen Identität durch Bildung und Kultur. Hierzu gehörten ein eigenständiges Ausbildungssystem, der Druck von illegalen Zeitschriften, die Organisation von Kulturveranstaltungen und eine reichhaltige ästhetische Produktion in beinahe allen Kunstsparten.[11] Eine besondere Aufmerksamkeit wurde der Pflege der Sprache im Sinne des wichtigsten Trägers der kulturellen/nationalen Identitätskonstruktion[12] geschenkt: Die Unterrichtssprache war Slowenisch, es entstand eine üppige literarische Produktion (Gedichte, Kurzgeschichten)[13] und im Jahr 1944 wurden die Weichen für das spätere Slowenische Nationaltheater mit der noch heute existierenden Oper und dem Schauspielhaus gestellt.[14] Auch die einzelnen Kampfabteilungen trugen Namen slowenischer Literaten.[15]

Ebenso wichtig war auch das musikalische Partisanenleben, das sich zunächst auf das beschränkte, was die Kämpfer spontan anzubieten hatten: Gesungen und gespielt wurde im Freien oder in Scheunen und ähnlichen größeren Räumlichkeiten. Weiterhin rundeten musikalische Beiträge Agitprop-Veranstaltungen mit politischen Reden, Deklamationen und kleineren Theaterstücken ab und auch in

---

S. 384–413. Online verfügbar unter: http://sistory.si/publikacije/prenos/?target=pdf&urn=SISTORY:ID:2341#page=106 (abgerufen am 09.05.2016) und Franc Križnar: Slovenska glasba v narodnoosvobodilnem boju (1941–1945). In: *Zgodovinski časopis* (1997), Nr. 2, S. 235–236.

11 Die ästhetische Dimension des Befreiungskampfes wurde ausführlich in der Monographie von Miklavž Komelj mit dem Titel *Kako misliti partizansko umetnost*. Ljubljana: Založba /*cf. 2009, behandelt.

12 In den von der Wehrmacht besetzten Gebieten wurde Slowenisch verboten. Slowenische Lehrer wurden entlassen, und slowenische Familiennamen wurden germanisiert.

13 Vgl. Gal Kirn: *Multiple Temporalities of the Partisan Struggle. From Post-Yugoslav Nationalist Reconciliation Back to Partisan Poetry*. Online verfügbar unter: https://www.academia.edu/8126125/On_the_partisan_poetry_and_revolutionary_temporality (abgerufen am 09.05.2016); Emil Cesar: *Pesništvo ljudske revolucije Jugoslavije 1941–1945*. Ljubljana: Universum 1982.

14 Vgl. Matjaž Kmecl: Culture and the Arts during the Resistance. In: *Resistance* (s. Anm. 4), S. 78–85.

15 Vgl. ebd., S. 80–81.

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

den Kulturprogrammen des illegalen Rundfunksenders Radio osvobodilna fronta (Radio Befreiungsfront) war viel Musik zu hören.[16]

Nach der Kapitulation Italiens hingegen trat dem Widerstand auch eine beachtliche Anzahl bereits renommierter Musiker bei, so dass das Musikleben „in den Wäldern" – das war eine gängige Metapher für die von den Partisanen kontrollierten Gebiete – sowohl was die Qualität der Aufführungen als auch die Anzahl von geschaffenen Werken betrifft, eine gewisse Professionalisierung erfuhr. Laut Franc Križnar gestalteten im Befreiungskampf circa 50 Komponisten rund 500 Kompositionen, darunter neben Chorwerken auch 49 lyrische Lieder mit Piano- oder Akkordeon-Begleitung, etliche Kompositionen für kammermusikalische Besetzungen und sogar einige symphonische Werke.[17]

Neben der Blasmusik, deren Kern ab 1944 zwei Bergbaublaskapellen darstellten, die sich dem bewaffneten Widerstand angeschlossen hatten, spielte die zentrale Rolle der Chorgesang. Beinahe jede Partisaneneinheit besaß einen Chor, es gab Chorleiterseminare, und es wurden auch einige Gesangsbücher herausgegeben. Das Repertoire dieser Chöre war breit gefächert und beinhaltete neben den auch von einigen namhaften Komponisten, darunter Blaž Arnič (1901–1970), Marjan Kozina (1907–1966) und Pavel Šivic (1908–1995), komponierten Kampfliedern auch Volkslieder, Wecklieder (*budnica*) und Märsche aus dem 19. Jahrhundert, revolutionäre Lieder anderer Nationen, insbesondere russischer Provenienz sowie Lieder aus dem Spanischen Bürgerkrieg und ältere Arbeiterlieder.[18]

Die britischen Alliierten, die ebenso wie die Russen und die Amerikaner „in den Wäldern" ihre Missionen unterhielten, nannten die Befreiungsfront „das singende Heer". Das war der Tatsache zu verdanken, dass in diversen Kampfeinheiten rund 140 Chöre tätig waren, die für den Kampf ermutigten und gegen den Hunger, die Kälte und die Angst ansangen. Als eine Besonderheit muss der Partizanski pevski zbor (Partisanenchor)[19] erwähnt werden, der aus verwundeten und behinderten Kämpfern zusammengesetzt war[20] und mangels anderer Übungsmöglichkeiten

16 Vgl. Javoršek: *Radio* (s. Anm. 9).

17 Vgl. Križnar: Slovenska (s. Anm. 10), S. 235–236 und Cvetko: *Glasba* (s. Anm. 10), S. 11–22.

18 Vgl. Križnar: Slovenska (s. Anm. 10), S. 235–236.

19 Vgl. auch *Partizanski pevski zbor*. Ljubljana, Zveza kulturnih društev Ljubljana. Online verfügbar unter: http://www.zkdl.si/index.php?option=com_content&view=article&id=74%3Apartizanski-pevski-zbor&catid=64%3Amoki-pevski-zbori&Itemid=87 (abgerufen am 06.07.2016).

20 In diesem Zusammenhang wäre zu erwähnen, dass die Partisanenbewegung als Zeichen der Solidarität ein weitverzweigtes System illegaler Lazarette unterhielt, von denen Bolnica Franja (Krankenhaus Franja) mit dem Europäischen Kulturerbe-Siegel ausgezeichnet wurde. Vgl. http://www.muzej-idrija-cerkno.si/index.php/de/standortenausstellungen/staendige-ausstellungen/partisanenlazarett-franja.html (abgerufen am 09.05.2016).

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

seine Proben unter dem freien Himmel abhielt.[21] Dieser Chor, in dem noch vereinzelte Veteranen mitsingen, existiert noch heute.

Ferner wurde den Kinder- und Jugendchören der im Untergrund etablierten Schulen viel Aufmerksamkeit gewidmet und in 1944 wurde sogar das erste Jugendfestival des Partisanenliedes durchgeführt. Auch Offiziersschulen hatten ihre Chöre und im Frühling 1945 sollte auf dem befreiten Gebiet ein Konservatorium eröffnet werden.[22] Dazu kam es wegen des Kampfgeschehens zwar nicht, wohl konnte aber auf Grundlage des erarbeiteten Konzeptes bereits im Herbst 1945 das Musikschulwesen auf allen Bildungsebenen seine Arbeit aufnehmen.[23]

Die sozialistische Ära

Befreiungskampf als staatsbildender Mythos

Obwohl sich an der Partisanenbewegung Kämpferinnen und Kämpfer unterschiedlicher ideologischer und politischer Orientierungen[24] beteiligten, übernahm nach Kriegsende die Kommunistische Partei die Macht und stilisierte die Befreiungsfront zum wesentlichen staatsbildenden Element der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien.[25] Neben der mutwillig geschriebenen Historiographie, die den Widerstand glorifizierte, die Kollaborateure dämonisierte und die Massenmorde an politischen Gegnern vertuschte, spielte für die Legitimierung und Festigung des Machtmonopols die Kultur eine entscheidende Rolle. Die Schlüsselpositionen des Kulturlebens übernahmen die einstigen KämpferInnen, die die Schilderungen ihrer persönlichen Erfahrungen mit den Idealen eines sozialistischen Gemeinschaftswesens verbanden.[26]

Folgerichtig zogen sich Partisanensujets wie ein roter Faden durch alle Kunstgattungen, von monumentalen Kriegsdenkmälern über die bildende Kunst, Theater und Literatur bis zum Comic Strip. Eine wichtige Rolle spielte ferner die staatlich

21 Vgl. Cvetko: *Glasba* (s. Anm. 10), S. 17 und S. 27–28.

22 Inwieweit im Befreiungskampf auch zivile Zukunftsperspektiven reflektiert wurden, geht aus der Tatsache hervor, dass in 1944 in den befreiten Gebieten ein Forschungsinstitut gegründet wurde, das sich mit dem Aufbau einer alle Bereiche (Wirtschaft, Gesundheit, Bildung) umfassenden staatlichen Infrastruktur für die Nachkriegszeit befasste.

23 Vgl. Cvetko: *Glasba* (s. Anm. 10), S. 29.

24 Vgl. Stanovnik: *OF* (s. Anm. 3), S. 28ff.

25 Vgl. Ana Hofman: *Glasba, Politika, Afekt. Novo življenje partizanskih pesmi v Sloveniji*. Ljubljana: Založba ZRC 2015.

26 Vgl. Dajana Turković: „*Death to all Fascists! Liberty to the People*". Montreal: McGill University 2006. Online verfügbar unter: https://www.academia.edu/8375880/History_and_Popular_Culture_i_Yugoslavia_1945_1990 (abgerufen am 9. Mai 2016).

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

geförderte Filmindustrie, die – teilweise mit der Unterstützung von Hollywood – rund 200 Partisanenfilme drehte. Sie bildeten ein eigenes Genre, den sogenannten Balkan Western, und erlangten – wie etwa das international produzierte Kriegsepos *The Battle of Neretva* (1969) mit Yul Brynner, Hardy Krüger, Franco Nero und Curd Jürgens, das für den Oscar nominiert wurde – auch im Ausland Anerkennung. Ein weiterer Kultfilm war *Sutjeska* (1973, u.a. Jugoslawien) mit Richard Burton in der Rolle von Tito, nominiert für den Academy Award: Die Musik zu diesem Film stammt von Mikis Theodorakis.[27]

Auch im Musikbereich zelebrierte man weiterhin den Befreiungskampf, sowohl mit der Aufführung alter als auch mit der Komposition neuer Stücke: Darunter befanden sich auch kammermusikalische und symphonische Werke sowie eine Oper mit dem Titel *Partizanka Ana* (Partisanin Ana) von Rado Simoniti (1914–1981). Den Kern der musikalischen Indoktrination bildeten jedoch nach wie vor alte und neue Partisanenlieder, die zum Pflichtprogramm von Gedenkfeierlichkeiten[28] und anderen kulturpolitischen Veranstaltungen gehörten,[29] ständig im Rundfunk zu hören waren und den obligatorischen Stoff des Musikunterrichtes bildeten. Einige unter ihnen erreichten die Popularität von Volksliedern und wurden von unterschiedlichen Singgemeinschaften ins Repertoire aufgenommen.

Populäre Huldigungssongs

Wurde in der unmittelbaren Nachkriegszeit der Enthusiasmus des Wiederaufbaus von massiver musikalischer Propaganda nach dem sowjetischen Muster flankiert,[30] setzte nach dem Bruch mit der Sowjetunion im Jahr 1948 eine allmähliche Liberalisierung des Kulturbereiches ein. Sie manifestierte sich unter anderem in der Förderung der populären Musik,[31] insbesondere der beiden Anfang der 1950er von den Medien konzipierten und von der heimischen Musikindustrie favorisierten Gattungen eigener Prägung namens narodno-zabavna glasba (volkstümliche Musik) und slovenska popevka (slowenischer Schlager) mit ihren weitgehend unpolitischen Botschaften.

---

27 Vgl. Turković: *Death* (s. Anm. 26), S. 10, 29 und 37.

28 Dazu gehörten u.a. der Tag der Befreiung, der Tag der Republik, der Tag der Befreiungsfront und der Tag der Jugend, an dem der offizielle Geburtstag des Präsidenten Tito gefeiert wurde. Alle erwähnten Feiertage tangierten den Befreiungskampf.

29 Vgl. Hofman: *Glasba* (s. Anm. 25), S. 33.

30 Vgl. Gregor Tomc: *Druga Slovenija. Zgodovina mladinskih gibanj na Slovenskem v 20. stoletju*. Ljubljana: Krt 1989.

31 Vgl. Dalibor Mišina: *Shake, Rattle and Roll: Yugoslav Rock Music and the Poetics of Social Critique*. Farnham: Ashgate 2013.

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

Anfang der 1960er Jahre erreichten allerdings auch Slowenien diverse Musikrichtungen westlicher Provenienz und regten die Gründung von zahlreichen heimischen Rock- und Popgruppen an. Da die anfänglichen Versuche, die „negativen Einflüsse der westlichen Dekadenz" zu unterdrücken, scheiterten, machte sich das Establishment diese musikalische Gattungen zu eigen und inkorporierte sie in seine Fördersysteme. Die Motive dafür waren vielfältig: Sie funktionierten als optimistischer Soundtrack der Modernisierung im Zeichen der beschleunigten Industrialisierung und Urbanisierung; der steigende Konsum popkultureller Artefakte wies auf eine erfolgreiche Wirtschaftspolitik hin und die gemäßigte Übernahme des westlichen Lifestyles signalisierte den signifikanten Unterschied zwischen dem jugoslawischen System der sozialistischen Selbstverwaltung und dem real existierenden Sozialismus des ehemaligen Ostblocks.

Zudem erwiesen sich diese musikalischen Gattungen als ein hervorragendes Mittel für die emotionale Festigung regimeeigener Sachverhalte und des Kultes um den Präsidenten Tito,[32] was insbesondere in den 1970er Jahren zum Tragen kam. Bedingt durch die ersten Anzeichen einer politischen und ökonomischen Krise entstand in dieser Zeit eine Reihe von pathetisch-patriotischen Rockhymnen,[33] die sich zwar nicht an das musikalische Material der nun weitgehend aus der Öffentlichkeit verschwundenen Partisanenlieder anlehnten, wohl aber die Rock'n'Roll-Generation als direkte Nachfahren der ehemaligen Befreiungskämpferinnen und Befreiungskämpfer porträtierten. Gute Beispiele bilden die folgenden Titel: *Druže Tito mi ti se kunemo* (Genosse Tito, wir schwören Dir) von Zdravko Čolić (*1951), in dem der Sänger auf 300.000 verkauften Singles dem damals noch lebenden Staatspräsidenten seine Treue gelobt; der *Hit Računajte na nas* (Ihr könnt mit uns rechnen), in dem Djordje Balašević das Partisanenblut beschwört, welches nach wie vor in den Adern der jungen Generation (trotz ihrer Vorliebe für die Rockmusik) fließt; und die Nummer *Generacija 42* (Die Generation 42), mit der 1974 Korni grupa (Korni-Gruppe) ihre Verpflichtung gegenüber der aus dem Befreiungskampf hervorgegangenen Revolution auf dem Eurovision Song Contest präsentierte.[34]

Der subversive „Staatsrock"

Die Politisierung des Rock- und Popbereichs war allerdings eine zweischneidige Angelegenheit, denn mit der sich verschärfenden ökonomischen, sozialen und politischen Krise am Übergang der 1970er in die 1980er Jahre wurden die sozialisti-

32 Vgl. dazu Mitja Velikonja: *Titostalgija – študija nostalgije po Josipu Brozu*. Ljubljana: Mirovni inštitut 2008.

33 Vgl. Turković: *Death* (s. Anm. 26), S. 49ff.

34 Ebd., S. 34 und 50–51.

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

sche Gesellschaftsordnung und mit ihr das Erbe des Befreiungskampfes zunächst in der Rockmusik kritisch hinterfragt. Eine besondere Rolle spielte dabei die als „Staatsrock" bezeichnete Überidentifikation einiger Punk- und Postpunkgruppen mit dem bestehenden Regime,[35] was einerseits in pathetischen Loyalitätsbekundungen und andererseits in der Anwendung von gängigen politischen Phrasen, Parolen, Liedern und ikonographischen Elementen in derselben Form verdeutlicht wurde, wie sie von den sozialistischen Machtinhabern verwendet wurden.[36]

Den Staatsrock etablierte bereits die erste slowenische Punkgruppe Pankrti, die ihre Konzerte mit der Aufnahme des Partisanenmarsches *Zdaj zaori pesem o svobodi* (Das Lied von der Freiheit soll erschallen) von Radovan Gobec (1909–1995), und zwar in der Interpretation einer Polizei-Blaskapelle, zu eröffnen pflegte. Die Gruppe O'Kult wiederum wiederholte in langatmigen, angeblich auf einer „marxistischen theoretischen Plattform" basierenden Punktraktaten wörtlich die ritualisierte Phraseologie des politischen Diskurses. Mit Parolen wie „Der Sozialismus erobert die Welt. O'Kult ist Botschafter der großen Idee über die Religion der Arbeit. Institution O'Kult. Arbeit im Namen der Revolution. Befreien wir die Arbeit von der Nicht-Arbeit. Der Sieg gehört dem Staat. Der Sieg gehört O'Kult"[37] dekonstruierte sie einen zentralen Wert der sozialistischen Gesellschaftsordung, die Verherrlichung der (physischen) Arbeit.

Um sich die Brisanz dieses Sujets zu vergegenwärtigen, muss in Erinnerung gebracht werden, dass im jugoslawischen Wertekanon „der Kampf" – gemeint war die Befreiungsfront – in einem engen Interdependenzverhältnis zur „Arbeit" stand. Die „Jugendarbeitsaktionen" beispielsweise, in denen Jugendliche ehrenamtliche Schwerstarbeit, unter anderem den Bau von Straßen und Eisenbahnstrecken, errich-

35 Inwiefern die slowenische Variante der Überidentifikation mit dem sozialistischen Regime auch von der von Diedrich Diederichsen mit dem Begriff „Pop-Stalinismus" belegten Provokation westlicher Punk- und Postpunkbands mit „linken" bis linksextremistischen Sachverhalten inspiriert wurde, kann in diesem Zusammenhang nicht weiter ausgeführt werden. Zum Begriff „Pop-Stalinismus" vgl. Diedrich Diederichsen: *1.500 Schallplatten 1979–1989*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989, S. 12.

36 Die Gruppe Laibach, auf die hier nicht weiter eingegangen werden soll, trieb diese Taktik freilich auf die Spitze. Die Gruppe benannte sich nach dem Namen, den die slowenische Hauptstadt Ljubljana unter deutscher Okkupation erhielt, und verschrieb sich der Demaskierung des Totalitarismus. Sie setzte den Faschismus dem Stalinismus gleich und versuchte damit, das herrschende Regime in seinem ideologischen Kern zu treffen. Vgl. dazu Alenka Barber-Kersovan: *Vom „Punkfrühling" zum „slowenischen Frühling". Der Beitrag des slowenischen Punk zur Demontage des sozialistischen Wertsystems*. Hamburg: Krämer Verlag 2005 und Alexei Monroe: *Laibach und NSK. Die Inquisitionsmaschine im Kreuzverhör*. Mainz: Ventil Verlag 2014.

37 O'Kult: [Manifest] Delo v imenu revolucije. In: *Mladina* vom 4. April 1984, S. 40–41.

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

teten, wurden als eine direkte Fortführung des Widerstandskampfes angesehen[38] und in der unmittelbaren Nachkriegszeit mit dem Motto „Wie wir bislang gegen die Besatzer gekämpft haben, mit derselben Kraft werden wir beim Aufbau des Sozialismus helfen“[39] beworben.[40] Der Staatsrock stellte deshalb einen brisanten Tabubruch dar, da er, indem er die Grundlagen der sozialistischen Ideologie vordergründig für sich reklamierte, die Brüche in der politischen und gesellschaftlichen Realität offenlegte.

Der militante „Bauernpop“

Nach dem Tod des Präsidenten Tito im Jahr 1980 verzeichnete man in allen Teilen der Föderation wachsende Nationalismen und auch der Dissens zwischen Slowenien und der föderativen Regierung hatte sich dramatisch verschärft. In dieser angespannten Atmosphäre kam es zu einem weiteren Revival von Partisanenliedern, allerdings unter einem vollkommen anderen Vorzeichen. Als Beispiel kann in diesem Zusammenhang die LP *Za domovino z Agropopom naprej* (Für die Heimat mit Agropop vorwärts) der Gruppe Agropop angeführt werden, deren Titel eine Paraphrase des Pioniergrußes „Für die Heimat mit Tito vorwärts“ darstellt.

Die „Spaß“-Seite des Tonträgers reproduziert mit ironischer Banalität all das, was die slowenischen Medien ihren Zuhörern täglich zumuteten: Die „Ernst“-Seite hingegen ist voll von symbolischen Bezügen und politischen Anspielungen. Der erste Song, textlich ein Lobgesang an Sloweninnen, stellt eine Paraphrase der dritten Strophe von *Zdravljica* (Das Trinklied) von France Prešeren (1800–1849) in der Vertonung von Stanko Premrl (1880–1965) dar: Dieses Lied diente zunächst als die heimliche und nach dem Erlangen der Eigenstaatlichkeit als die offizielle Staatshymne. Nach dem eher blassen zweiten Titel, der an sozialistische Kinderchöre mit Instrumentalbegleitung erinnert, lehnt sich Agropop thematisch an ein Gedicht des Partisanendichters Matej Bor (1913–1993) an und wiederholt mit der Übernahme der Zeilen „lediglich eine Million von uns lebt noch, lebendig unter den Toten, denen die Henker das Blut saugen“, die sich auf die deutsche Okkupation beziehen, jenen Topos der nationalen Identitätskonstruktion, demzufolge die Slowenen als ein kleines Volk mit unter 2.000.000 Seelen der ständigen Bedrohung „von außen“ ausgesetzt werden. Im nachfolgenden Song wird die Wut über die immer bedrohlicher werdende Wirtschaftskrise ausgedrückt, die mit der einem Volkslied über die

38 Vgl. dazu Jan Makarovič: *Mladi iz preteklosti v prihodnost*. Ljubljana: Univerzum 1983.

39 Zit. nach Janez Janša: *Na svoji strani*. Ljubljana: Časopis za kritiko znanosti 1988, S. 330–331.

40 Im Musikbereich spiegelte sich dieser Sachverhalt im Konzept des Chorfestivals Pesmi borbe in dela (Lieder des Kampfes und der Arbeit) wider.

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

Bauernaufstände entnommenen Zeile „falls der Wein fließt, soll auch Blut fließen" zum bewaffneten Kampf aufruft.

Darauf folgte ein Medley aus Partisanenliedern, in dem Agropop „mit dem Gewehr in der Hand" gegen einen nicht näher bestimmten Feind kämpft, um „klar zu machen […], wer in Slowenien der Herrscher ist". Abgesehen von der zugefügten Schlagzeugbegleitung folgen sowohl der Text als auch die Musik wortgetreu dem Original. Dieses Medley lässt sich als eine Huldigung des bestehenden Regimes oder auch als subversiver „Staatsrock" auslegen. Darüberhinaus konnte aber zu einem Zeitpunkt, als nationale Gefühle überzukochen begannen, dieser Titel auch als ein Affront gegen den „Belgrader Unitarismus" verstanden werden, der die Unabhängigkeitsbestrebungen der slowenischen Politik blockierte.[41]

Die Eigenstaatlichkeit

Geschichtsrevision, die allgemeine Krisensituation und Protestivals

1989 implodierte das sozialistische Gesellschaftssystem und 1991 verließ Slowenien die jugoslawische Föderation, was zu einem zehntägigen Krieg mit der Jugoslawischen Volksarmee führte. Nach dem Kollaps der beiden tragenden Säulen des ehemaligen Regimes folgte das Umschreiben der Geschichte nach nationalistischen Vorgaben.[42] Der historische Revisionismus betraf auch den Umgang mit dem Zweiten Weltkrieg, insbesondere die Rolle der teilweise von den Achsenmächten organisierten und bewaffneten Landwehr, die nicht nur mit den Besatzern kollaborierte, sondern sich im Namen des „Kampfes gegen den Kommunismus" auch einen erbitterten Brüderkrieg mit den Partisanen lieferte.[43] Ferner wurde die unmittelbar nach dem Krieg vollzogene Ermordung von circa 10.000 Kollaborateuren themati-

41 Das slowenische Establishment hat sich letztere Auslegung zu eigen gemacht, denn obwohl auf diesem Tonträger unverblümt zum Blutvergießen aufgefordert wurde, erlitt Agropop keine Repressionen. Ganz im Gegenteil. Diese Gruppe, deren Botschaften sich bereits auf der ersten LP mit dem bezeichnenden Titel *Pesmi spod Triglava* (Lieder unter dem Triglav) völlig im Einklang mit den immer lauter werdenden Äußerungen des nationalen Selbstbewusstseins befanden, machte zwar ihre ersten Gehversuche im Rahmen der Alternativszene von Ljubljana. Sie wurde aber als eine „nationale" Gruppe angesehen, war ein ständiger Gast bei den etablierten Rundfunksendern und leitete 1987 mit dem Titel *Samo miljon* (Nur eine Million) den Fernsehtanz in das Neue Jahr ein.

42 Vgl. Kirn: *Multiple* (s. Anm. 13), S. 164 und Tanja Petrović: *Yuropa: Jugoslawisches Erbe und Zukunftsstrategien in postjugoslawischen Gesellschaften*. Berlin: Verbrecher Verlag 2015.

43 Vgl. Gregor Joseph Kranjc: *To Walk with the Devil: Slovene Collaboration and Axis Occupation, 1941–1945*. Toronto: Toronto University Press 2013.

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

siert, die sowohl in der bisherigen Politik als auch in der offiziellen Historiographie tabuisiert wurde.[44]

Da im neuen politischen Diskurs alles, was als „sozialistisch" oder „jugoslawisch" angesehen wurde, weitgehend unterdrückt[45] wurde, gehörte zu den ersten Opfern der schwarz-weiß malenden Historiographie im Zeichen des überhöhten Ethnozentrismus das Image des „tapferen und edlen Partisanen". Folgerichtig wurden nicht nur Straßennamen geändert und Kriegsdenkmäler zerstört, auch Partisanenlieder verschwanden für eine Zeitlang aus dem öffentlichen Leben jenseits der Erinnerungskultur der Veteranenverbände.[46]

Allerdings nicht für lange, denn nach dem Beitritt Sloweniens zur Europäischen Union im Jahr 2004 intensivierten sich sowohl die Demontage des Sozialstaates als auch die neoliberale Kommerzialisierung aller Lebensbereiche. Die verordneten Sparmaßnahmen, verbunden mit unkontrollierter Korruption, führten zu massenhafter Arbeitslosigkeit und bislang unbekannter Armut, die sich mit der 2007 einsetzenden internationalen Krise noch dramatisch verschärfte.[47] Die wachsende Unzufriedenheit resultierte in Massenprotesten, die 2013 ihren Höhepunkt erreichten und schließlich den Rücktritt der damaligen Regierung erzwangen.

Die „Protestivals", an denen sich auch zahlreiche Künstler und Intellektuelle beteiligten, bildeten aufgrund der symbolischen Maskierung der Beteiligten einen bunten Mix aus Karneval, Happening und politischer Versammlung. Das Programm setzte sich aus Reden, privaten Bekenntnissen und künstlerischen Aktionen zusammen. Auf Transparenten wurden neben (politischen) Forderungen auch Insignien der Volksbefreiungsfront präsentiert und es wurden sowohl Flaggen der Republik Slowenien als auch jene des zerfallenen Jugoslawiens, der Sozialistischen Internationale und der internationalen Occupy-Bewegung geschwenkt. Ebenso bunt war auch das zumeist ad hoc zusammengestellte musikalische Programm, an dem neben kritischen Liedermachern und Rockmusikern unterschiedlichster Stilrichtungen auch einige Chöre teilnahmen. Sie sangen die Internationale sowie bekannte Arbeiter- und Partisanenlieder, die die Protestierenden aus voller Kehle mitsangen. Der Ausverkauf des gesellschaftlichen Eigentums wurde mit dem Partisanenslogan „Fremdes wollen wir nicht, Eigenes geben wir nicht her" kommentiert

---

44 Vgl. Štih, Simoniti und Vodopivec: *Slovenska* (s. Anm. 7), S. 334.

45 Vgl. Mitja Velikonja: *Rock'n'Retro. Novi jugoslavizem v slovenski popularni glasba*. Ljubljana: Sophia 2013.

46 Vgl. Hofman: *Glasba* (s. Anm. 25), S. 33.

47 Vgl. Mateja Zorc: Gospodarska kriza in ukrepi za izhod iz nje. In: *Zbornik 10. festivala raziskovanja ekonomije in managementa, Koper, Celje, Škofja Loka 2013*. Online verfügbar unter: http://www.fm-kp.si/zalozba/ISBN/978-961-266-141-0/prispevki/013.pdf (abgerufen am 09.05.2016).

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

und auch der längst in Vergessenheit geratene Partisanengruß „Tod dem Faschismus – Freiheit dem Volk“ schien wieder aktuell zu sein.

Revival des Chorsingens und der Garagenchor Kombinat

Parallel dazu erlebte das Chorsingen ein Revival, was sich sowohl in der erhöhten Anzahl von Chorkonzerten als auch im Aufkommen von neuen, zumeist selbstorganisierten Chören niederschlug. Einige von ihnen spezialisierten sich auf Partisanen- und andere Protestsongs, und es wurden auch mehrere ausschließlich den Partisanenliedern gewidmete Festivals organisiert.[48] Was als eine bereits längst überholte musikalische Praxis, künstlich am Leben erhalten durch das sozialistische Chorwesen, eine lange Zeit lediglich in den ritualisierten Kontext offizieller Feierlichkeiten eingebettet war und im ersten Jahrzehnt nach dem Erlangen der Eigenstaatlichkeit im Sinne einer „unerwünschten Überlieferung“ aus dem öffentlichen Bewusstsein verdrängt wurde, erhielt nun ein „zweites Dasein“[49] in der Form einer lebendigen Musizierpraxis. Und diese scheint – zumindest was das gemeinsame Singen auf Demos und Protestivals betrifft – den Beteiligten näher zu sein als sie es während der sozialistischen Herrschaft jemals gewesen ist.

Eine führende Rolle spielen in diesem Zusammenhang drei Chöre: der bereits vorgestellte Partisanenchor mit seiner seit 1944 ungebrochenen Tradition, der Tržaški partizanski pevski zbor Pinko Tomažič (Der Triestiner Partisanenchor Pinko Tomažič) und der ausschließlich aus Frauen zusammengesetzte Garagenchor Kombinat.[50] Dieser Chor, der am symbolischen Tag des Widerstands am 27. April 2008 gegründet wurde, besteht aus circa 50 aktiven Sängerinnen. Sie sind zwischen 25 und 57 Jahre alt, kommen aus ganz Slowenien und haben einen unterschiedlichen sozialen, beruflichen und religiösen Background, darunter sind auch verheiratete Frauen und alleinerziehende Mütter. Sie singen a capella oder in Begleitung einer männlichen Band (Akkordeon, Schlagzeug, Kontrabass, Gitarre). Eine musikalische Vorbildung ist für die Teilnahme nicht erforderlich, was zählt, ist das entsprechende Engagement.

Der Chor ist zwar in der Subkulturszene von Ljubljana verwurzelt, tritt aber auf unterschiedlichen Veranstaltungen auf. Dazu gehören Konzerte im klassischen

48 Vgl. Hofman: *Glasba* (s. Anm. 25), S. 24.

49 Ebd.

50 Vgl. Zdenko Matoz: Mi pojemo – ne obupajte, pojte z nami! 70 let slovenske partizanske pesmi: Pred jutrišnjim koncertom partizanskega pevskega zbora Ljubljana. In: *Delo* vom 12. April 2014. Online verfügbar unter: http://novice.najdi.si/predogled/novica/df8e38154c41e4c5eed12617724b4dde/Delo/Kultura/Mi-pojemo-ne-obupajte-pojte-z-nami (abgerufen am 09.05.2016).

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

Sinne, die musikalische Umrahmung kommemorativer Veranstaltungen – so trat der Chor beispielsweise auf der Staatsfeier zum Tag des Widerstandes 2011 auf –, Flashmobs, musikalische Guerilla-Aktionen im urbanem Raum sowie Protestkundgebungen, Demonstrationen und Protestivals. Die Sängerinnen gehören zu den populärsten Akteurinnen dieser Szene: Ihre Konzerte sind stets ausverkauft und ihre CD erreichte in den Hitlisten hohe Platzierungen.[51]

Bereits ihr Image, rote T-Shirts mit ihrem Logo, dem um 45 Grad verdrehten Hammer-und-Sichel-Symbol, hat die entsprechende Signalwirkung und auf einem Plakat präsentierten sie sich als weibliche Che Guevaras. Ihr Repertoire besteht aus „Widerstandsliedern" unterschiedlicher Provenienz, darunter auch viele Partisanenlieder, und einigen eigenen Titeln. Besonders populär wurde das von der Liedermacherin Ksenja Jus geschriebene Lied *Pesem upora* (Lied des Widerstands), das zur Hymne von Demos und Protestivals avancierte.[52] Wie es im Text heißt, sind „die Kämpfe der tapferen und heldenhaften Leute" – ein Verweis auf den Befreiungskampf – für den Chor keine „Geschichten aus vergangenen Tagen", obwohl sie „einen Widerstand der jetzigen Zeit" leisten und ihre Faust für all jene erheben, die heute leiden und sich nach einem besseren Leben sehnen.

Tržaški partizanski pevski zbor Pinko Tomažič

Der zweite Star dieser Szene ist der gemischte Chor Tržaški partizanski pevski zbor Pinko Tomažič aus dem italienischen Triest, die größte Vereinigung seiner Art. Um seine Bedeutung zu verstehen, muss daran erinnert werden, dass nach dem Ersten Weltkrieg die einstige Österreichisch-Ungarische Monarchie erhebliche Teile ihres Territoriums Italien überlassen musste, darunter auch die Hafenstadt Triest mit einer großen slowenischen Minderheit. Da die slowenische Bevölkerung starker Italienisierung unterworfen wurde und es zu den Zielsetzungen der Befreiungsfront gehörte, alle von Slowenen besiedelten Gebiete in einem gemeinsamen Land zu vereinen, waren in Primorska antifaschistische Einstellungen besonders stark ausgeprägt, und der Widerstand erfuhr enormen Zulauf.[53] Auch nach dem Zweiten Weltkrieg gestaltete sich die Situation problematisch, da sich die Siegermächte an die im Vertrag von Rapallo festgesetzten Grenzen hielten, obwohl die Partisanen-

51 Vgl. Hofman: *Glasba* (s. Anm. 25), S. 64.

52 Ebd., S. 11.

53 Vgl. Štih, Simoniti und Vodopivec: *Slovenska* (s. Anm. 7), S. 340.

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

armee 1945 noch vor den Alliierten in Triest einmarschierte. Eine endgültige territoriale Regelung wurde erst 1975 erreicht.[54]

Des Weiteren wurde der Chorgesang von den slowenischen Minderheiten in Österreich, Ungarn und Italien stets als ein wichtiger Faktor des Erhaltens der kulturellen Identität gepflegt, und diese beiden Aspekte motivierten Il Coro partigiano triestino Pinko Tomažič – wie sich der im Jahr 1972 gegründete Chor auf Italienisch nennt –, sich auf das Singen von Partisanenliedern und Protestsongs zu konzentrieren. Seinen Namen erhielt der Chor nach dem jungen Triestiner Kommunisten Pinko Tomažič (1915–1941), der sich bereits in den 1930er Jahren am Widerstand gegen die Italienisierung beteiligte und wegen seiner Aktivitäten zu Tode verurteilt und hingerichtet wurde.

Gegründet wurde der Chor auf Anregung ehemaliger Partisaninnen und Partisanen auf Bazovica, wo 1930 vier Mitstreiter von Tomažič auf Anweisung der italienischen Behörden erschossen wurden. Zu seinen größten Hits gehört *Vstajanje Primorske* (Die Auferstehung von Primorska): Der Text wurde 1944 von Lev Svetek (1914–2005) geschrieben und 1968 für die Feier des 25. Jahrestages des Allgemeinen Aufstands von Primorska von Radovan Gobec (1909–1995) vertont. Um auch musikalisch einen Bezug zu den Ereignissen auf Bazovica herzustellen, wurde in den Song der Refrain des Liedes *Bazovica* von Fran Edvard Venturini (1882–1952) integriert. Das Lied erhielt den Status einer inoffiziellen (slowenischen) Hymne.[55]

„Für die Freiheit, für das Brot"

Nun zurück zum 27. April, dem bereits öfter erwähnten Tag der Befreiungsfront, der auch nach dem Erlangen der Eigenstaatlichkeit als Tag des Widerstandes ein Staatsfeiertag geblieben ist. Darüber, wie der Tag zu feiern wäre, herrschte allerdings Dissens. 2012 wurde – angeblich wegen Sparmaßnahmen – eine zentrale Staatsfeier abgesagt und ein Jahr später durch ein Multimedia-Event mit dem Titel *Für die Freiheit, für das Brot* ersetzt: Den Titel verdankte die Veranstaltung dem Partisanenlied *Jutri gremo v napad* (Morgen greifen wir an) des Dichters, Dramatikers und späteren Direktors des Slovenischen Nationaltheaters Drama Matej Bor (1913–1993) aus dem Jahr 1941.

54 Vgl. Nuška Drašček: *Slovenska zahodna meja po drugi svetovni vojni*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede 2005. Online verfügbar unter: http://dk.fdv.uni-lj.si/dela/Drascek-Nuska.PDF (abgerufen am 09.05.2016).

55 Vgl. Ivan Merljak: Po sledeh primorske himne. In: *Primorske novice* vom 26. Januar 2013. Online verfügbar unter: http://www.primorske.si/Priloge/Sobota/Po-sledeh-primorske-himne.aspx (abgerufen am 09.05.2016).

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

Gefeatured wurde diese Feier vom Partisanenchor Pinko Tomažič & Friends: Unter den Aufführenden befanden sich neben einigen kritischen Liedermachern, den Rock-/Punkbands Buldogi (Bulldogge) und Zaklonišče prepeva (Der Bunker singt) auch der traditionelle Partizanski pevski zbor und der Frauenchor Kombinat. Das Programm, eingängig ‚verrockt' von der ebenso aus Italien stammenden Gruppe Kraški ovčarji (Schäferhunde aus Karst), beinhaltete slowenische Partisanenlieder und andere revolutionäre Songs, darunter *Bella ciao*, *Bandiera rossa*, *Die Thälmann Kolonne*, *Abraham Lincoln Brigade*, *Power to the People*, *El pueblo Unido*, *La brigata Garibaldi*, *Comandante Che Guevara*, die Marseillaise, den Protestival-Hit *Pesem Upora* (Lied des Widerstandes) sowie die obligatorischen Hymnen ähnlicher Veranstaltungen, *Vstajanje Primorske* (Die Auferstehung von Primorska) und die Internationale.

Obwohl diese Veranstaltung kein Staatsakt gewesen ist, wurde sie von der herrschenden sozialdemokratischen politischen Elite besucht, darunter auch vom Staatspräsidenten und von der Premierministerin.[56] Die Bühne wurde mit Bannern der einstigen Partisaneneinheiten dekoriert, auf den großen Monitoren im Hintergrund liefen Videospots mit Szenen aus dem Widerstand und dem sozialistischen Wiederaufbau. Der Veranstaltungsort mit circa 12.000 Besuchern wurde in Rot gehalten und das Publikum trug rote Kleidungsstücke, Insignien der Befreiungsfront und teilweise auch Partisanenuniformen. Die Stars der Partisanenchorszene (Partizanski pevski zbor, Kombinat und Tržaški partizanski pevski zbor Pinko Tomažič) sangen einige Partisanenlieder gemeinsam: Der Saal – inklusive die Politprominenz – sang lauthals mit und während der beiden „Hymnen" stand das Publikum spontan auf, um die entsprechende Ehre zu erweisen.

Versuch einer Interpretation

Partisanenlieder haben eine über 70-jährige Geschichte, während der sie in unterschiedlichen historischen Abschnitten unter unterschiedlichen sozialen und politischen Gegebenheiten mit unterschiedlichen Sinnzuweisungen versehen wurden.[57] Als fluides und polyvalentes Phänomen weisen sie vor dem Hintergrund des sich vollzogenen sozialen Wandels sowohl Kontinuitäten als auch Diskontinuitäten auf und erfuhren unterschiedliche Um- und Neukodierungen. Aus diesem Grund können in Bezug auf das postsozialistische Revival nur punktuell einige Interpreta-

56 Vgl. Tina Hacler: Partizanske pesmi peli ‚rdeči' slovenski politiki. In: *Časnik* vom 29.4.2013. Online verfügbar unter: http://www.casnik.si/index.php/2013/04/29/partizanske-pesmi-peli-rdeci-slovenski-politiki-foto/ (abgerufen am 09.05.2016).

57 Vgl. dazu auch Velikonja: *Rock'n'Retro* (s. Anm. 45).

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

tionsangebote vorgestellt werden, die in der aktuellen kulturpolitischen Situation als signifikant angesehen werden können.

Partisanenlieder als Genre?

Rein musikalisch lässt sich das Phänomen nicht fassen, denn wie aus einer Analyse der betreffenden Veranstaltungen hervorgeht, werden zu den „Partisanenliedern" neben den während des Befreiungskampfes und in der unmittelbaren Nachkriegszeit komponierten Stücken auch zahlreiche (Protest-)Songs gezählt, die in anderen kulturellen und historischen Zusammenhängen entstanden sind. Ferner gibt es viele Coverversionen, die zwar die grundlegenden Konturen der Vorlagen – zumeist den Text oder die Melodie – als deutlich erkennbar beibehalten, zugleich aber aufgrund der Arrangements aktuellen Musikgenres zugeordnet werden können. Und last but not least werden diesem Bereich auch Stücke zugeordnet, die – in welches musikalische Gewand auch immer gekleidet – Partisanensujets thematisieren.

Die Wahrnehmung der Partisanenlieder als „Genre"[58] ergibt sich deshalb in Anlehnung an Franco Fabbri[59] weniger aus musikimmanenten beziehungsweise kompositorisch-technischen Aspekten, sondern aus den Gegebenheiten einer lebendigen musikalischen Praxis. Sie basiert auf einem sozial akzeptierten Regelsystem, das neben semiotischen Sachverhalten auch emotionale, soziale und diskursive Anteile beinhaltet. Auch Sebastian Holt geht in seinen Überlegungen zur Genretheorie von dynamischen multifaktorialen musikalischen Praxen aus, deren Bedeutungskonstruktion sich aus unterschiedlichen kulturellen Interpretationen ergibt.[60] Das trifft auch auf die Wahrnehmung eines bestimmten Korpus von Liedern als „Partisanenlieder" zu, die – unabhängig von ihren musikalischen und semiotischen Determinanten – sowohl von den Musikerinnen und Musikern als auch vom Publikum mit dem Befreiungskampf assoziiert werden und aus diesem Sachverhalt ihre Interpretationsketten generieren.

58 In diesem Zusammenhang ist anzumerken, dass Partisanenlieder ein Stiefkind sowohl der slowenischen Musikethnologie als auch der slowenischen Musikwissenschaft darstellen, weshalb es bislang auch keine wissenschaftliche Aufarbeitung dieses Phänomens aus der musikimmanenten Perspektive gibt; vgl. dazu Hofman: *Glasba* (s. Anm. 25), S. 35ff.

59 Vgl. dazu Franco Fabbri: Musical Genres: Two Applications. In: *Popular Music Perspectives*. Hg. von David Horn und Philip Tagg. Göteborg & Exeter: International Association for the Study of Popular Music 1981, S. 52–81.

60 Fabian Holt: *Genre in Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press 2007.

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

Partisanenlieder als Träger der kulturellen/nationalen Identität

Thematisch knüpfen Partisanenlieder in vielfacher Hinsicht an die Botschaft von budnice (Weckliedern) an, wie sie während des „Frühlings der Nationen" in der Zeit nach der Märzrevolution 1848 geschrieben wurden. Träger dieser Bewegung waren zunächst Leservereine, in denen die Pflege der slowenischen Sprache mit der oft gesungenen Förderung des kulturellen/nationalen Selbstbewusstseins verbunden war: Später übernahmen diese Aufgabe zumeist männlich zusammengesetzte Chöre.[61]

Dank ihrer Eigenschaft als wichtige Trägerin der kulturellen/nationalen Identitätskonstruktion konnte sich die patriotisch gefärbte Chortradition nahtlos in das Meta-Narrativ der Befreiungsfront einfügen, so dass viele budnice auch im Volksbefreiungskampf gesungen wurden. Da aber derselbe Sachverhalt auch für die Festigung der Eigenstaatlichkeit fundamental war, resonierten „Partisanenlieder" teilweise auch mit dem neuen Staatsparadigma, so dass der Topos der im Widerstandskampf erfochtenen nationalen Souveränität eine von den „sozialistischen" Anteilen entkleidete Bedeutung erhielt und sich – wenn auch nicht widerstandslos – in den neuen diskursiven Rahmen integrieren ließ.[62] Dementsprechend ist auch die Tatsache zu bewerten, dass 2013 Tržaški partizanski pevski zbor Pinko Tomažić für „außerordentliche Verdienste für die Förderung des slowenischen Nationalbewusstseins im Ausland, die Pflege der Widerstandstradition durch Partisanenlieder und Protestsongs sowie für die Affirmation der slowenischen Kultur" vom Staatspräsidenten mit dem goldenen Abzeichen ausgezeichnet wurde.[63]

Partisanenlieder im Rahmen des europäischen Kampfes gegen den Faschismus

Die klare Affirmation der kulturellen Identität der „Partisanenszene" ist allerdings untrennbar mit einer klaren antinationalistischen Haltung verbunden. Da ebenso wie die Befreiungskämpferinnen und Befreiungskämpfer auch die erwähnten Chöre Lieder anderer Nationen (in mehreren Sprachen) singen, lassen sich die Partisanenlieder auch in den größeren Rahmen des Kampfes gegen den Faschismus im Sinne eines Grundwertes der europäischen Identität platzieren.[64]

Die Auswahl der Lieder ist (und sie war es auch in der Vergangenheit) allerdings selektiv und vom jeweiligen kulturpolitischen Klima abhängig. Berief sich die Parti-

61 Vgl. Nataša Krstuković: Glasba druge polovice 19. stoletja na Slovenskem: K funkciji in pomenu zborovskega petja v slovenski kulturni zgodovini. In: *Kronika* 3 (2000), Nr. 48, S. 93–106.

62 Vgl. dazu Hofman: *Glasba* (s. Anm. 25), S. 54.

63 Vgl. Hacler: Partizanske (s. Anm. 56).

64 Vgl. Hofman: *Glasba* (s. Anm. 25), S. 56.

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

sanenbewegung noch stark auf die „brüderliche Hilfe der Sowjetunion", wurden bereits 1984, nach dem Bruch mit Moskau, bis auf einige bereits den Volksliedcharakter erlangende Hits (*Katjuscha*) musikalische Referenzen auf diesen Verbündeten aus den Liederbüchern getilgt.[65] Da aber auch der Einsatz der Westlichen Alliierten, insbesondere von Großbritannien und den USA, die ab 1943 die Partisanenbewegung sowohl materiell als auch logistisch massiv unterstützten,[66] unter der Prämisse „der negativen Auswirkungen der westlichen Dekadenz" aus dem öffentlichen Diskurs ausgeschlossen wurde, standen zur Zeit des Sozialismus auch Lieder dieser Nationen nicht auf den Programmen. Dies änderte sich insbesondere in einer Konzertproduktion des auch international bekannten und mit dem Europäischen Choir Video Award ausgezeichneten Frauenchors Carmina Slovenica mit dem Titel *Na juriš in the mood* (Zum Sturme In the Mood): Auf dem Programm standen Partisanensongs und Hits der Alliierten aus dem Zweiten Weltkrieg, die die Sängerinnen in Quasi-Uniformen der französischen Résistance präsentierten. Mit diesem Programm wurde unter anderem 2011 auch das 20-jährige Jubiläum der slowenischen Eigenstaatlichkeit gefeiert.[67]

Partisanenlieder als soziales Engagement

Da im Befreiungskampf nationale Motive untrennbar mit dem Kampf für eine gerechtere Gesellschaft verbunden waren, transportieren die teilweise an diverse Arbeiterbewegungen anknüpfenden Partisanenlieder[68] auch eine soziale Botschaft, die in neuerer Zeit, angesichts des radikalen Abbaus des Sozialstaates, der strikten Sparauflagen der Europäischen Union, der massenhaften Arbeitslosigkeit und der zuvor in einem ähnlichen Ausmaß nicht bekannten Armut, Anklang findet. Die wichtigsten Protagonisten dieser Szene adressieren deshalb mit ihren „alten" Liedern explizit die aktuelle gesellschaftliche Situation, wie etwa Tržaški partizanski pevski zbor Pinko Tomažič, der für das Konzert *Für die Freiheit, für das Brot* mit den folgenden Worten warb:

> Das Konzert ist eine Möglichkeit, gemeinsam laut zu sagen: Wir sind hier. Wir leisten Widerstand der Ausbeutung, der Bereicherung Weniger, der Korruption und jeglicher Form der Diskriminierung, der Missdeutung der Geschichte des Volksbefreiungskampfes

65 Vgl. ebd.

66 Vgl. Gorazd Bajc: The National Liberation Front and the Allies. In: *Resistance* (s. Anm. 4), S. 36–48.

67 Vgl. Katja Urgl: Na juriš in the mood – Od koračnic do swinga. In: *Novice* vom 5. Juni 2010. Online verfügbar unter: http://www.dostop.si/Novica.aspx?ID=1359 (abgerufen am 09.05. 2016).

68 Vgl. dazu Radovan Gobec: *Naša partizanska pesem*. Ljubljana: Borec 1959.

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

> sowie dem Wachsen ideologischer Unterschiede. Wir wollen mit Ehre wahrgenommen werden, unabhängig von unserer politischen, sexuellen oder religiösen Orientierung. Wir verlangen eine ehrliche und gerechte Gesellschaft. Weil wir von unserer Arbeit leben wollen: weil es uns nicht egal ist, dass die Älteren kaum mit ihren Renten auskommen, die Jungen aber überhaupt keine Chance haben, eine Arbeit zu bekommen.[69]

Auch Kombinat geht in seinem Credo von der Beobachtung aus, dass in der aktuellen Gesellschaft die Arbeit keinen Wert mehr darstellt, ist aber in seinen Aussagen viel expliziter:

> Auf unseren Auftritten, auf denen wir neben dem Gesang auch die Umstände erläutern, in denen das jeweilige Lied entstanden ist, machen wir auch auf Probleme aufmerksam, die unserer Meinung nach ausschlaggebend sind. Eines dieser Probleme besteht darin, dass die Arbeit in der slowenischen Gesellschaft keinen Wert mehr darstellt […]. Der Kapitalismus bietet statt [der Arbeit] die passive Haltung eines Konsumenten an, der nicht mal mehr weiß, was er braucht und was nicht […]. Der Kapitalismus ist ein Kampf aller gegen alle, das diktiert bereits sein Wesen, in einem derartigen System wird der Raum für die Menschlichkeit immer kleiner.[70]

Aus der Perspektive der Beteiligten werden deshalb „in einer Zeit, in der es zuviel von allem gibt, was man kaufen kann und viel zu wenig von dem, was in Regen, Dunkelheit, Winter und Wald die Partisanen geglaubt haben“[71] die Partisanenlieder nicht nur als ein Mittel für den Ausdruck der kollektiv empfundenen Marginalität, sondern vor allem als eine moralische Richtschnur wahrgenommen, die wichtige, jedoch als verlorengegangen empfundene Werte transportiert. Im Einzelnen soll es sich dabei um die bereits im Befreiungskampf formulierten Werte Freiheit, Tapferkeit, Brüderlichkeit, Gleichheit, Solidarität, Ehrlichkeit, Loyalität, soziales Engagement, Partizipation, Freundschaft und Respekt handeln,[72] wie dies unter anderem auch im Credo des Chores Kombinat betont wird.

---

69 Zit. nach Eventim.si: „Tržaški partizanski pevski zbor Pinko Tomažič vabi 27. aprila 2013 ob 18. uri v dvorano Stožice v Ljubljani na koncert ob Dnevu upora in ob 72. obletnici ustanovitve OF … za svobodo, za kruh“. Vgl. http://www.eventim.si/si/vstopnice/za-svobodo-kruh-ljubljana-center-stozice-dvorana-310363/event.html (abgerufen am 09.05.2016).

70 Ksenija Jus: Moč ljudem (Power to the People). In: *Odzven* vom 31. Mai 2011. Online verfügbar unter: http://www.sigic.si/odzven/moc-ljudem-power-to-the-people (abgerufen am 09.05.2016).

71 Drsalka: Za svobodo in kruh. In: *eDnevnik* vom 28. April 2013. Online verfügbar unter: http://www.ednevnik.si/drsalka/180913/zasebnost-in-piskotki.php (abgerufen am 09.05. 2016).

72 Vgl. dazu Stanovnik: *OF* (s. Anm. 3), S. 107ff.

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

Feminisierung des Protestes

Den „New Partisans“[73] kann man also durchaus eine diffuse Linksorientierung bescheinigen, allerdings ohne explizite politische oder ideologische Zielsetzungen, und es lassen sich auch keine Verbindungen zu linken politischen Parteien nachweisen. Wohl verzeichnet man aber einerseits Parallelen zu vergleichbaren Formen des internationalen Widerstandes gegen den Neoliberalismus und Turbokapitalismus im Zeichen der Occupy-Bewegung und andererseits eine bislang nicht übliche Feminisierung des Protestes. Das schlägt sich unter anderem in der Gründung von einer größeren Anzahl von Frauenchören nieder, die sich – ähnlich wie Kombinat – der Pflege des Protestrepertoires verschrieben haben oder dies für ein spezifisches Event einstudieren.

Das ist insofern ein Novum, weil bislang Partisanenchöre – in guter Tradition der Leservereine – in der Regel männlich oder (seltener) gemischt gewesen sind.[74] Laut Ana Hofman dürfte dieser Sachverhalt durch die Tatsache begründet sein, dass die Frauen von der Armut und Arbeitslosigkeit stärker betroffen sind als die Männer und man deshalb unter den Sängerinnen auch viele arbeitslose und alleinerziehende Mütter findet.[75] Um diesem Aspekt gerecht zu werden, tritt Kombinat auch bei Veranstaltungen wie dem Internationalen Frauentag oder auf dem feministischen Festival Mesto žensk (Die Stadt der Frauen) auf. Der lesbische Chor Z'Borke wiederum – der doppeldeutige Name kann je nachdem, ob man den Apostroph berücksichtigt oder nicht, entweder als Sängerinnen oder auch als Kämpferinnen verstanden werden – verfolgt allerdings explizit feministische Zielsetzungen.

Auch in diesem Zusammenhang dürfte die Befreiungsfront eine Vorbildfunktion haben, denn Frauen leiteten nicht nur Schulen, Lazarette und lokale Verwaltungen, sie waren auch als aktive Kämpferinnen beteiligt. Allerdings mussten sie sich „das Recht aufs Töten“ ebenso erkämpfen wie das damals nicht bestehende Wahlrecht und sie gründeten für die Artikulation von spezifischen Frauenbelangen die Antifašistična fronta žensk (Antifaschistische Frauenfront). Damit wurden – im Gegensatz zu den offiziellen Verlautbarungen über die im Sozialismus erreichte Gleichberechtigung – nach dem Zweiten Weltkrieg ihre Probleme jedoch keineswegs gelöst, denn 1953 wurde der antifaschistische Frauenverband abgeschafft und

73 Mišina: *Shake* (s. Anm. 31), S. 191ff.

74 Des Weiteren ist hervorzuheben, dass auffällig viele Chöre aus dieser Szene – auch dies ein Novum – von Dirigentinnen geleitet werden. Das trifft nicht nur auf Kombinat, sondern auch auf Carmina Slovenica und Tržaški partizanski pevski zbor Pinko Tomažič zu.

75 Hofman: *Glasba* (s. Anm. 25), S. 81ff.

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

die emanzipatorischen Ambitionen der Partisaninnen allmählich zugunsten der traditionellen Geschlechterrollen verdrängt.[76]

Unter derartigen Voraussetzungen ergeben sich auch für die aktuellen feministischen Bewegungen zahlreiche Anknüpfungspunkte, der neoliberalen Re-Traditionalisierung der Frauenrollen[77] mit einem Rückgriff auf die emanzipatorischen Tendenzen des Befreiungskampfes entgegenzuwirken beziehungsweise den Partisanenwiderstand mit neuen Bedeutungen zu füllen.[78]

Partisanenlieder als Soundtrack von Yu-Topia

Die Koppelung des Befreiungskampfes mit sozialen Aspekten, insbesondere mit dem sozialistischen Konzept der Arbeit, aktivierte zugleich auch Erinnerungen an das vergleichsweise komfortable Leben in der sozialistischen Moderne,[79] was sich in der wachsenden positiven Bewertung der sozialistischen Ära niederschlägt. Sowohl in der individuellen als auch in der kollektiven Erinnerungskultur werden die negativen Aspekte der damaligen Gesellschaftsordnung heruntergespielt oder aus dem Gedächtnis getilgt und die positiven archetypisch vergrößert und idealisiert. Dazu gehört auch die Re-Evaluierung des Supranationalen des ehemals föderativ konstituierten jugoslawischen Staatsgebildes, das aufgrund nationalistischer Selbstverliebtheiten an einem brutalen Bürgerkrieg zerschellte.

Auch in diesem Zusammenhang ist von Relevanz, dass zu den Zielsetzungen der Befreiungsfront die Vereinigung aller „versklavten Völker Jugoslawiens“[80] gehörte. Dieser Aspekt fand beim politischen Establishment, das seine Legitimität just aus der Abwendung von der „Einheit und Brüderlichkeit der jugoslawischen Völker und Volksgruppen“ sowie dem Austritt aus der einstigen Föderation und dem Erlangen der Eigenstaatlichkeit begründet, keinen Anklang.

Während der politische Diskurs von der negativen Haltung gegenüber allem, was an das ehemalige Jugoslawien erinnerte, beherrscht wurde, machte sich in der

76 Vgl. dazu Barbara Wiesinger: *Partisaninnen: Widerstand in Jugoslawien (1941–1945)*. Wien: Böhlau 2008.

77 Vgl. dazu Angela McRobbie: *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. London: Sage 2009. Gegen diese Auslegung spricht allerdings das Image der „sexy Pionierin“ im kurzen Rock, einer weit offenen weißen Bluse, dem roten Pionierentüchlein und der blauen Pionierenmütze mit dem roten Stern. Die Farben symbolisieren die ehemalige jugoslawische Staatsflagge bzw. ihre republikanischen Äquivalente.

78 Vgl. auch Hofman: *Glasba* (s. Anm. 25), S. 15.

79 Vgl. dazu *Remembering Utopia. The Culture of Everyday Life in Socialist Yugoslavia*. Hg. von Breda Luthar und Maruša Pušnik. Washington: New Academia Publishing 2010.

80 Zit. nach Stanovnik: *OF* (s. Anm. 3), S. 23.

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

populären Kultur die wachsende „Jugonostalgie“ breit.[81] Dieser Trend beinhaltet neben der besprochenen „Partisanenszene“ auch eine Wiederbelebung des Kultes um den Präsidenten Tito, das Feiern von einstigen „politischen“ Feiertagen, die Wertschätzung von alten jugoslawischen Filmen und Fernsehserien, die Fetischisierung der einst beliebten Markenartikel und ästhetische Anleihen im Bereich der Mode und des graphischen Designs.

Ein wichtiges Feld jugonostalgischer Referenzen bildet die Musik, denn im ehemaligen Jugoslawien herrschte trotz regionaler Unterschiede ein gemeinsamer Musikmarkt. So texteten auch viele slowenische Gruppen in der Sprache, die man einst Serbokroatisch nannte, und die sich nach diversen ethnolingustischen Säuberungen ins Serbische, Kroatische und Bosniakische spaltete.[82] Ferner war im ganzem Land der sogenannte jugorock (Jugo-Rock) populär, ein Hybrid zwischen westlichen Popmusikgenres und heimischen Musiktraditionen, wie ihn unter anderem die aus dem multikulturellen Sarajevo stammende Gruppe Bijelo dugme (Weißer Knopf) spielte. Dalibor Mišina bezeichnete die Gruppe als „New Partisans“, vor allem wegen des Titels *Pljuni i zapjevaj moja Jugoslavijo* (Spuck und sing mein Jugoslawien), der mit dem Vers eines bekannten Partisanenliedes beginnt und in dem sich die Gruppe im Vorfeld der ethnischen Konflikte für eine friedliche Lösung einsetzte.[83] Auch die Gruppe Plavi orkestar (Das blaue Orchester), ebenso aus Sarajevo, gab 1986 eine mit *Smrt Fašizmu* (Tod dem Faschismus) betitelte CD heraus, die die Gruppe Grč (Krampf) mit einer Musikkassette mit dem Titel *Slobodo narodu* (Freiheit dem Volk) zum Partisanengruß komplettierte.

In Slowenien, das sich verhältnismäßig schnell vom zehntägigen Krieg mit der Jugoslawischen Volksarmee im Sommer 1991 erholte, verzeichnete man die ersten, zunächst auf ein Dasein im subkulturellen Underground beschränkten Symptome des von Mitja Velikonja mit dem Begriff „Neuer Jugoslawismus“[84] belegten Phänomens bereits Anfang der 1990er Jahre. Dazu gehört vor allem das Aufkommen der Balkanszene, wobei mit dem Begriff Balkan die sogenannte „Yugosphäre“ gemeint war, denn die Musik anderer Balkanländer (Bulgarien, Rumänien, Griechenland) spielt dabei keine Rolle. Träger der Balkankultur sind allerdings nicht nur die älteren, „jugoslawischen Generationen“, die sich dem Eskapismus in die Vergangenheit hingeben. Sie wird auch von der „postjugoslawischen Generation“, vor allem Studenten und Angehörigen der Alternativszene von Ljubljana, gepflegt, die neben dem Konsum von Produkten der einstigen jugoslawischen Popkultur auch die

81 Vgl. Velikonja: *Rock'n'Retro* (s. Anm. 45), S. 9.

82 Vgl. dazu Miloš Okuka: *Eine Sprache, viele Erben. Sprachpolitik als Nationalisierungsinstrument in Ex-Jugoslawien*. Klagenfurt: Wieser 1998.

83 Vgl. auch Mišina: *Shake* (s. Anm. 31).

84 Vgl. Velikonja: *Rock'n'Retro* (s. Anm. 45), S. 13.

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

neuen kulturellen Strömungen in den anderen Republiken, nun selbständigen Staaten, verfolgen.[85]

Unter den slowenischen Gruppen, die sich direkt oder indirekt auf das Erbe des einstigen jugorock berufen, muss in erster Linie Zaklonišče prepeva/Sklonište pjeva (Der Bunker singt) erwähnt werden. Ihre Texte sind mehrheitlich in „Serbokroatisch" verfasst, bedienen sich der sozialistischen Rhetorik und politischer Phraseologie und evozieren Reminiszenzen auf den Volksbefreiungskampf, das „gute Leben im Sozialismus" und Marschall Tito, in dessen Persönlichkeit sich alle erwähnten Aspekte zu einem gemeinsamen Brennpunkt verdichten. Auch musikalisch findet man viele Anleihen von musikalischen Topoi aus anderen Regionen des ehemaligen Jugoslawiens. Die Ikonographie ihrer Tonträger und Bühnenperformances beinhaltet Insignien der sozialistischen Herrschaft (roter Stern, Hammer und Sichel, jugoslawische Staatsflagge) und sie treten gelegentlich in Bestandteilen der Partisanenuniform auf. Zu ihren Hits gehört neben einer eigenwilligen Coverversion der bereits besprochenen Rock-Hymne *Druže Tito mi se ti kunemo* (Genosse Tito, wir schwören dir) von Zdravko Čolić der Titel *Jugoslavija blues* (Jugoslawien Blues), in dem die Gruppe nach dem Motto „Es lebe Jugoslawien" den „Tod Clintons und Chiracs" wünscht in der Hoffnung, das Land würde wieder in Freiheit auferstehen und glücklich unter Titos Führung leben.

Eine weitere Gruppe aus diesem Bereich sind Rockpartyzani, die nicht nur mit ihrem Namen, sondern auch durch ihr Image die Verbindung zur Befreiungsfront kenntlich machen. Sie treten in einer Art stilisierten Partisanenuniform auf und begrüßen auf ihrer Homepage die Besucher mit den Slogans „Tod dem Faschismus – Freiheit dem Volk" und „Für die Heimat mit Rockpartyzani vorwärts".[86] 2012 realisierte die Gruppe in Anlehnung an Bruce Springsteen ein Projekt mit dem Titel *Rodjen u Yu* (Geboren in Jugoslawien), das sie anlässlich des „120. Geburtstages von Josip Broz Tito, des 70. Jubiläums des AVNOJ in Jajce[87] und des baldigen Zerfalls der Europäischen Union" allen denjenigen widmete, „die in Jugoslawien geboren wurden und gelebt haben und an diese Zeit schöne Erinnerungen haben". An sozialistischen Gedenktagen, wie etwa Dan republike (Tag der Republik) oder Dan mladosti (Tag der Jugend) pflegte das Publikum seine Attitüde mit entsprechendem Image (rote Pioniertücher, Partisanenmützen, Badges) zu betonen.

---

85 Ebd.

86 Das ist eine Paraphrase des einstigen Pionierengrußes „Za domovino s Titom naprej" (Für die Heimat mit Tito vorwärts).

87 Am 29. November 1942 wurde im bosnischen Jajce Antifašističko v(ij)eće narodnog oslobođenja Jugoslavije, abgekürzt AVNOJ (Der Antifaschistische Rat der Nationalen Befreiung Jugoslawiens) gegründet, was als Geburtsstunde der Föderativen Sozialistischen Republik Jugoslawien angesehen wurde.

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

Die Band spielt Coverversionen alter jugorock-Titel, verpoppte Versionen von Partisanenliedern und eigene Stücke, darunter den Hit *Jugo*.[88] In diesem Titel tanzt „Titos Mob" in ganz Jugoslawien den wilden Rock'n'Roll, um seine geheimen Verbindungen durch „den slawischen Geist, den Partisanengeist" hervorzuheben und in Anlehnung an den Titel *Računajte na nas* (Ihr könnt mit uns rechnen) von Djordje Balašević die Loyalität zur einstigen Heimat zu bekunden. Ferner expliziert die Gruppe das Transnationale durch das Evozieren von Namen der Hauptstädte der ehemaligen Republiken sowie einen Sprachmix aus Slowenisch und gebrochenem „Serbokroatisch".

Zugleich sind aber die Botschaften von Rockpartyzani auch gegenwartsbezogen und decken sich weitgehend mit den Forderungen der Protestivals und anderer Formen des zivilen Ungehorsams. „Unsere Stimme soll gehört werden. Wir wollen eine bessere Welt für uns" steht im Refrain ihres Titels *Prevarani* (Betrogen), das sich gegen „leere Versprechungen, den Zerfall der Gesellschaft im moralischen Sinne und das Dienen fremden ‚Herrschern' und Korporationen, Politikern, Gaunern und Tycoonen" wendet. Den Titel *Delavski Bugi* (Arbeiter-Boogie) wiederum widmet die Gruppe „der Mehrheit des slowenischen Volkes: den Arbeitern, Bauern, sozial Benachteiligten, Arbeitslosen, Streikenden und allen anderen mit ähnlichen Problemen" und beendet den Song mit der Feststellung, es sei die Zeit für eine „kleine Revolution" sowie eine „große Party".

Die Jugonostalgie lässt sich durchaus als Widerstand gegen den Ethnonationalismus verstehen, der zum Zerfall des föderativen Staatsgebildes, den blutigen Bürgerkriegen und einer allgemeinen Verschlechterung der Lebensbedingungen auf allen Seiten führte. Mitja Velikonja wertet allerdings das Phänomen als eine retrospektive Utopie, also als ein ideologisches Konstrukt ohne reale politische Potenz. Die durch nostalgische Gefühle selektierte und von allem Negativen befreite Vergangenheit sei nämlich keine Wiedergabe dessen, was gewesen ist, sondern eine Vorstellung von dem, wie es hätte sein können. In den unsicheren Zeiten der postsozialistischen Transformation stellt deshalb die Jugonostalgie zwar eine Kritik der Gegenwart dar, indem sie einer irrealen Vergangenheit nacheifert, in der eine (alternative) Zukunft möglich war.[89] Sie verfolgt aber keine Absicht, das Vergangene zu rekonstruieren, sondern artikuliert lediglich den Wunsch nach einem in die Vergangenheit projizierten besseren Leben.

88 Jugo war eine bekannte jugoslawische Automarke.

89 Vgl. Velikonja: *Rock'n'Retro* (s. Anm. 45).

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

Partisanenlieder als konsumorientierte Retromania

Trotz des gesellschaftskritischen Untertons muss deshalb das politische Potential des Neuen Jugoslawismus als gering angesehen werden. Er weist eher darauf hin, dass die transnationale Rockkultur ihren transnationalen Staat überlebte und auch im postjugoslawischen Kontext die von Bijelo dugme (Weißer Knopf) in der Zeile „es gibt eine geheime Verbindung" verschlüsselte Botschaft als integrative Kraft beibehielt.

Des Weiteren darf nicht vernachlässigt werden, dass das ehemalige Jugoslawien den „Westen des Ostens", also eine sozialistische Konsumgesellschaft darstellte, in der zunächst über den Film und dann über die „sozialistische" Rockmusik bereits in den 1960er und 1970er Jahren insbesondere der Tito-Kult nach popkulturellen Gesetzmäßigkeiten aufgearbeitet wurde. In der postsozialistischen Ära wurde allerdings die Huldigung des Partisanenhelden von seinen grundlegenden Werten (wie dem Antifaschismus und der Einheit und Brüderlichkeit der jugoslawischen Völker und Volksgruppen) entkleidet und als depolitisierte Pathos-Formel dem Retromarketing freigegeben.[90] In dieser Hinsicht kann die aktuelle Partisanenszene mit ihrem nostalgischen Gestus auch als eine postsozialistische Form der Retromania angesehen werden, denn wie Simon Reynolds[91] berichtet, war in keiner Epoche der Popgeschichtsschreibung die Rückbesinnung auf schon mal Dagewesenes so gegenwärtig wie in den vergangenen Jahren. Nach Reynolds ermöglicht die Digitalisierung die unmittelbare und unbegrenzte Verfügbarkeit von Vergangenem, was dazu führen kann, dass sich musikalische Originalität nicht mehr entfalten kann. Nicht nur die Musikbranche, sondern auch die benachbarten Bereiche (Mode, Design) haben sich auf die kommerzielle Verwertung der Vergangenheit eingestellt, der auch die musikalischen Revolutionen zum Opfer fallen. Der rote Stern und Che-Guevara-Poster gehören bereits längst zur popkulturellen Ikonographie, und auch der Name Rock Partyzani besagt, dass es der Gruppe trotz der Partisanenuniformen, die sie trägt und den kritischen Texten, die sie schreibt, in erster Linie um Party geht. Sogar die von den Veteranenverbänden veranstalteten Multimedia-Events zur Würdigung des Befreiungskampfes sind in gewisser Hinsicht Show und Unterhaltung. Sie werden als solche beworben und von Teilen des Publikums auch als solche wahrgenommen. Dementsprechend lobten auch die Teilnehmerinnen und Teilnehmer die besprochene Gedenkfeier *Für die Freiheit, für das Brot* mit Aussagen wie: „Das war das beste Rockkonzert des Jahres" und „Rolling-Stones-Feeling auf Slowenisch",[92] mit denen sie dem Event jegliche politische Konnotation absprachen.

---

90 Vgl. ebd., S. 82ff.

91 Vgl. Simon Reynolds: *Retromania: Pop Culture's Addiction to its Own Past*. London: Faber and Faber 2011.

92 Zit. nach Drsalka: *Za svobodo in kruh* (s. Anm. 71).

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

ChenChing Cheng/George Athanasopoulos

Music as Protest in Cold-War Asia:
Teresa Teng (Deng Lijun), the Enlightenment for Democracy in the 1980s and a Case of Collective Nostalgia for an Era that Never Existed

Zusammenfassung

Schaut man auf die Geschichte der Populärmusik Asiens im 20. Jahrhundert zurück, kann man kaum eine komplexere Gestalt als die Sängerin Deng Lijun (Teresa Teng) finden. Im Folgenden wird erforscht, wie ihre Musik zum großen soziokulturellen Umbruch beitrug. Der Beitrag folgt dabei drei Hauptlinien in der Analyse: Zuerst wird die spezifische Rezeption der chinesischen Musikfans innerhalb der jeweiligen sozialen Kontexte und der historischen Hintergründe untersucht. Zweitens wird gefragt, welche Rolle ihre Musik im Aufbau der Pop-Musik-Industrie nach der Kulturrevolution spielte. Und abschließend wird untersucht, wie Deng Lijuns ‚dekadente Musik' chinesische Studenten in der demokratischen Bewegung der 1980er Jahre beeinflusste und wie sie dabei zu einer treibenden Kraft für die Jugend in China wurde.

China's Mass Culture Scene during the Cold War Period

In the Cold War period, the Kuomintang of China (KMT) and the Communist Party of China (CPC) contested with each other in areas ranging from the economy and the military to cultural and political ideology. The CPC's policy on mass music mainly followed the proposition of the left-wing politicians and intellectuals. Jones stated that the Chinese popular music scene of the 1940s had mainly two trends: [1] the first trend was 'yellow songs', propagated by composer Li Jinhui.[2] In terms of

1 Andrew F. Jones: *Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*. Durham and London: Durham University Press 2001, p. 105.

2 Li Jinhui (1891–1967) was a composer and songwriter born in Hunan, Qing China. He is often dubbed as the 'Father of Chinese popular music'. Although Li's music was extremely

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

musical style, this music was influenced by Western jazz, with lyrics narrating feelings and emotions. Some representative songs of this genre were *Love You, My Sister* (Mei mei wo ai ni, 1929), *Fast Express* (Te bie kuai che, 1931), and *When Will You Return* (He ri jun zai lai, 1937). Music was not just limited to concerts and became popular culture enjoyed and consumed by the audience. Contrary to this first trend, which went against official political party ideology, the second trend was left-wing mass music which used the popularity of the phonograph as an important tool to drive the mass public. Music served primarily national political requirements, but had no commercial support and natural acceptance from mass audiences. Jones treated this music proposition as the concept of 'Phonographic Realism', a term which indicates that popular music played an important role as a tool to drive the mass public. In the 1940s, the CPC advocated that music should reflect the people's voice and act as a vehicle for reflecting real life, rather than entertain people. Dai Jing-hua indicated that Chinese mass culture prior to the economic reform belonged to this 'mass revolution culture': popular music was led as a whole by politically inspired songs originating from the partisan political ideology.[3] The so-called 'lyrics' could only express the passion for the CPC, the country or the liberation army, but not personal emotion.

In 1966, the CPC launched the Cultural Revolution which was an absolute catastrophe to the already marginalised Chinese music industry; even though the China Record Corporation dared not point out that the ten-year Cultural Revolution was an unprecedented disaster for the Chinese record industry, this much was obvious. After the Cultural Revolution, the variety and quantity of released records were greatly reduced. The 'music' published at that time was either quotations from Chairman Mao Zedong, poetry, the modern revolutionary Peking opera or revolutionary songs.[4]

Music publication during the Cultural Revolution had proletariat and collectivist lyrics as its focal point. Both literary works and mass public life were regarded with quasi-religious fervour; masses were made to live in collectives and under the influence of their leaders' grand narrative words and were not allowed any personal

---

popular, the CPC attempted to ban his music. Critics branded his music as 'Yellow Music', a form of pornography, because of its sexual associations, and he was branded a 'corruptor' of public morals. This kind of popular music was banned in China after the Communist takeover in 1949 and Li was eventually hounded to death, a victim of the political persecution in 1967, during the height of the Cultural Revolution.

3 Dai Jing-Hua: *Cinema and Desire: Feminist Marxism and Cultural Politics in the Work of Dai Jinhua.* New York: Verso 2002.

4 Chen-Ching Cheng: The Free Voice of China: Pirate Radio Broadcasts of Teresa Teng from Taiwan and Hong Kong during the Cold War in Asia. In: *The Soundtrack of Conflict: The Role of Music in Radio Broadcasting in Wartime and in Conflict Situations.* Ed. by Morag J. Grant and Férdia Stone-Davis. Hildesheim: Olms 2013, pp. 131–143, here p. 134.

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

freedom. Dai pointed out that such illusory idealization, collectivism, class struggle, and asceticism proved to be a hindrance to the Chinese people's minds, suppressing their secular emotion and daily appeal.[5] In this cultural autocracy, people were not encouraged to have personal relationships or selfish desires, as dictated by the country's cultural policy, which made mass culture a de-gendered characteristic during the Cultural Revolution.

For Chinese intellectuals, the Cultural Revolution was not only about physical labour, but also a cultural exile. In the ten-year catastrophe induced by the Revolution, most of the intellectuals and literati in China had experienced *Laogai* (reform through labour). As a result, the cultural activities of the entire country were left barren. However, in 1976, after the downfall of the Gang of Four, Deng Xiaoping initiated the policy of Chinese economic reform and a cultural upsurge swept through China. The liberation of a large number of banned books, the government's conditional import of foreign film and music products, and the introduction of various artistic, philosophical, and cultural trends gave Chinese society, especially intellectuals, a sense of optimism and excitement. Within the following ten years, from 1979 to 1989, China experienced an unprecedented cultural liberation, a counter-offensive of sorts in comparison to the previous ten years of cultural barrenness. The liberation of various ideological trends triggered a reverence within the general public for Western democratic politics and a desire for freedom. This led to the spread of the democratic movement, leading to the Tiananmen Square events of 1989.

In the confrontation between China and Taiwan during the Cold War, the CPC often tried its best to depict Taiwanese people as living in suffering conditions under the governance of the KMT, the latter countering this argument with a heaven-hell metaphor when comparing life between Taiwan and China. However, when Deng Lijun presented such beautiful and soft features with her songs and outward appearance to the Chinese people, it presented a big disparity compared with the stereotypical depiction of people's lives in Taiwan. To justify the difference, the CPC even issued another cultural and revolutionary discourse and tried to ease the shock brought by Deng Lijun to the Chinese people. This discourse stated that the culture represented by the Taiwanese singer Deng Lijun was a petty bourgeoisie culture. Her music was full of counter-revolutionary features and was thus a poisonous weed that corroded the mind, dampened the public life spirit, and finally harmed Chinese people's minds.[6] Although the CPC tried to remedy the contradiction

5 Dai: *Cinema and Desire* (see nt. 3), p. 231.

6 See Kao Ruei-Lin: *Till We Meet Again: On the Contemporary Significance of Teresa Teng for China.* MA thesis. Shih Hsin University Taipei 2013; Li Jian-Zi: *Enlightenment and Popularity: Deng Lijun's Songs in the 1960s and 1970s in China* (Qimeng yu liuxing zhongguo dalu ershi shiji qiling baling niandai deng lijun gequ). MA thesis. Capital Normal University Bei-

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

between the economic freedom brought forth after the reform and open policy, on the one hand, and the dictatorship of the proletariat plan with this counter-revolutionary discourse, on the other hand, the general ban of Deng Lijun issued in 1982 just highlighted how the CPC's cultural autocratic policy was a spent force and represented an omen of disintegration. This ban acted like a catalyst that made people feel that a kind of music prohibition was in place, something which paradoxically helped her music become even more appreciated. In China, a most interesting sociological complex started to evolve, referred to here as 'the banned songs complex'. It meant that people became even more curious and intrigued by songs banned by the government. Huang Kuo-Chih, a Chinese culture researcher, thought the turn in Chinese mass culture in the 1980s was very ironic: the traditional Chinese cultural alogia caused by the CPC's Cultural Revolution had a definitive effect on Chinese cultural development, which was taken over by the 'Right-wing Party' Cultural Revolution, led by capitalism, which in turn was led unofficially by Taiwan and the West.[7] However, this 'Right-Wing Cultural Revolution', once aroused in the masses, not only provided nutrients for the cultivation of Chinese pop music and the construction of the music industry, but also gradually became a catalyst for a democratic imagination desired and pursued by the Chinese people through the support of the cultural wave that eventually erupted in the 1980s.

Copying Deng Lijun

There was no commercial organisation planning or arranging Deng Lijun's approach to the music market in China. Therefore, Chinese music fans' exposure to her music reflected a 'time delay' characteristic: the Chinese were not exposed to Deng Lijun's songs until they had been released for at least a decade; her fans in China rapidly absorbed and digested all of her songs and albums released within a decade in less than three years after she had become a singer. Two pragmatic reasons behind Deng Lijun's songs spreading to China were the following critical opportunities that could not be ignored: first, the availability of tape recorders; second, the far-reaching spread of radio.[8]

---

jing 2007; Tao Dong-Fung: *Don't Undervalue the Enlightenment Brought by Deng Lijun* (Buyao digu deng lijun men de qimeng yiyi). Online available via http://www.aisixiang.com/data/87742.html (accessed on 13 June 2016).

7 Huang Kuo-Chih: *The Cultural Icon of the Chinese Community: A Study of Teresa Teng's Stardom*. MA thesis. Nanhua University Chiayi, Taiwan 2010.

8 Peng Ying-Zi: The Causes of the Popularization of Deng Lijun's Songs (Deng lijun gequ liuxing chengyin zhi tanxi). In: *Journal of Ningbo Radio & TV University* 7 (2009), no. 3, pp. 95–99, here p. 96.

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

Although Deng Lijun was extremely controversial at the time in the music circles of Mainland China, many Chinese musicians started to devote themselves to studying her songs, including orchestration arrangements and her singing style. According to Jin Zhaojun,[9] the influence of Deng Lijun's popularity on China was not merely the satisfaction of cultural consumption, but also an inspiration to music. In the 1980s, under the influence of the new music concept brought by Deng Lijun, the popular music circles in China formally initiated an era that could be labelled the era of 'Copying Deng Lijun'. In 1984, Mainland China lifted the Customs ban and the Chinese who had the opportunity to go to Hong Kong rushed to buy Deng Lijun tapes, which led to a massive flow of Deng Lijun's songs and tapes from Hong Kong and Taiwan to China's markets. Under the influence of this trend, Chu Yigong, a well-known popular music arranger who had changed his career from working in the military to developing a pirate recording company, decided to leave the 'piracy industry' which made copies of these songs and devoted himself to the development of popular music in China. He emphasised that Deng Lijun was his enlightener, his aspiration to change his career from pirate music arrangements to creating music. According to the memories of Chu Yigong and Jin Zhaojun, who were employed in the early popular music industry in China, Deng Lijun had a critical influence which may be divided into several aspects: first, the inspiration brought about by listening to her music released people from the cultural restraint of collectivism and initiated an era of individualism of popular cultural consumption in China. Second, specific music practices, such as learning Lijun's music and imitation of her singing style, enabled Chinese popular musicians to escape from the dogma of mass music and re-embrace the long-lost popular music and China's folk song tradition. Although Deng's music was not entirely new to her Chinese fans, the transformation of the social structures imposed by the CPC before the 1970s had 'disconnected' the lives of Chinese people from their previous historical backgrounds to a certain extent. The rise of Deng Lijun compensated for such disconnections and enabled the people temporarily to get rid of the current situation and return to the imagination of life before the reign of the CPC. The encounter with Deng Lijun evoked the imagination of a peaceful past. As indicated in the book *Yearning for Yesterday* by Fred Davis, the main reason why people evoke their nostalgia is that they intend to use it to explain their own current situation.[10] The rise of Deng Lijun's music in China in the 1980s stimulated listeners' imagination of nostalgia. However, as she had never formally performed in China, she was still a 'ghost' singer, hidden behind the recorder and the radio. If cassette tapes had the

9 Jin Zhaojun: A Singer, an Enlightener: In Memory of Deng Lijun. In: *The Beijing News* on 10 May 2005, p. 7.

10 Fred Davis: *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia.* New York: Free Press 1979, p. 16.

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

role of spreading the seeds of Deng Lijun for individual popular music consumption, radio broadcasts during the Broadcast Wars from Hong Kong and Taiwan (discussed later) 'irrigated' the seeds of Deng Lijun's influence in the imaginary space in which nostalgia exists. The radio not only extended the imaginary space of values behind Deng Lijun, but also converted her music into effective nutrients for creative and compositional inspiration.

Amplified Deng Lijun

Steve Liu is the executive editor-in-chief of a print media company in Hong Kong. On 4 June 1989, he experienced what he described as the most horrible day of his life in Tiananmen Square in Beijing. He said:

> Everyone was in a panic and tried to run away from the chaotic situation. There was smoke everywhere in the air. My classmates and I struggled to escape from the scene. We completely had no idea where to run. At that moment, the song *My Native Land* of Deng Lijun was broadcast in the square. We all cried. Even though we were in such a rage and panic, we were comforted with the singing of Deng Lijun.[11]

As a fifteen-year-old student, Liu had passed the entrance exam in 1978 and registered in the Department of Politics at Nanjing University. Like all college students participating in the democratic movement in Tiananmen, Steve Liu was part of a new generation of intellectuals that emerged after university entrance examinations had resumed in China in the 1980s.[12] He was part of an elite, leading a cultural boom following the Chinese Economic Reform.

The key aspect of this section is the question why people like Steve Liu who participated in the pro-democracy movement in China burst into tears when they heard Deng singing in Tiananmen Square, as her singing, by that time, had come to express a nostalgia for something that was beyond reach. Further, it will be demonstrated how radio broadcasts in/aimed at China acted as a means of affecting ideology rather than channelling it.[13] To this end, we will outline the geo-political and cultural situation in East Asia during the Cold War period leading up to the events in Tiananmen Square and discuss the 'Broadcast Wars' between the CPC and the KMT.

---

11 This quote is from an interview with Steve Liu during fieldwork conducted in Shanghai in 2010. Steve Liu is an alias; the interviewee preferred to remain anonymous.

12 The Chinese higher education system was completely suspended during the ten-year Cultural Revolution. The Cultural Revolution was terminated in 1976 and it was not until 1978 that university entrance examinations were held again.

13 Cheng: The Free Voice of China (see nt. 4), p. 136.

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

In the early 1980s, just before Deng started her singing career in Japan, people in Mainland China finally had a chance to use radio sets and, since many of Deng's songs were frequently transmitted at the time by radio stations from Taiwan and Hong Kong, these became more and more popular in China. However, because of the strict control exerted over the media by the CPC, it was illegal for the general public to listen to radio broadcasts from overseas. In addition, Deng's songs were officially banned by the Chinese government, which would not permit the broadcasting frequency of the Taiwanese radio station The Voice of Free China to be received anywhere on the mainland and constantly interrupted the radio frequency. This obstacle was, however, not insurmountable: the eight radio frequency transmitters of The Voice of Free China adjusted their frequencies in response to this interference and Chinese audiences re-adjusted their radio frequency every three to five days. Audiences living in coastal areas adopted the same strategy in order to listen to radio shows from Hong Kong.

Jin Zhaojun, who studied at Capital Normal University in Beijing in the 1980s, was a typical Deng Lijun 'diehard fan', as these were classified by Li Hsun.[14] As he recalled listening to Deng Lijun's music, he emphasised that to those who were intellectuals at the time, this was an act of spiritual desire, which led to gradually developing an interest in studying Deng Lijun, thus initiating many serious discussions about the Deng Lijun phenomenon. At the time, they viewed listening to Deng Lijun as an important part of their daily activities. He said:

14 Li Hsun is a Professor of Sociology at Peking University. His father worked at the Ministry of Foreign Affairs of the People's Republic of China in the 1980s. He was not only a fan of Deng but also a witness of the cultural boom in China in the 1980s. The observation and analysis of fan distribution were summarised in an interview with Li Hsun in Beijing in 2009. He separated Deng's fans in China into three main categories: the first includes fans born before World War II, who still remembered 1940s Shanghai and Chinese popular music before Japan attacked China and World War II began. Since Deng covered songs of famous Shanghai singers (such as Zhou Xuan and Li Hsiang-lian), her fans could recall Shanghai as it had been in the 1940s through her singing. Fans belonging to the second category were born after World War II and experienced the Cultural Revolution in full force. For these listeners, Deng ameliorated the pain caused by it. The third category of fans was born after the Cold War period: although they bore the impression of the Cultural Revolution, they were not tortured by it as their parents' generation had been. They were mainly intellectuals of a new generation and the leading characters of the cultural fervour in the 1980s. They were willing to spend more time and effort to access popular music information, thereby overcoming the obstacles set up by the government. Moreover, they did their best to listen to Deng's music in spite of the unstable radio frequency. They also recorded songs on to tapes and circulated them. Li Hsun suggests that these fans ought to be viewed as 'diehard fans', since they made the songs of Deng popular in China. Cheng: Free Vocie of China (see nt. 4), p. 138.

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

> My impression was that, in 1977, the 'brick tape' (Sanyo's one-side cassette tape whose shape and size is similar to those of a brick and is nicknamed after it) was still not available. We all listened to Deng Lijun's music from large tapes from the south. In 1978, I listened to her songs for the first time. What I felt was that the voice was so beautiful and I wondered who sang the song. After the recorder became available, everyone endeavored to copy the tapes. What impressed me was that, one of my classmates 'copied' the tape of Deng Lijun's concert and listened to it as if he was spellbound. What impressed me most was that the background music of the spoken part of the song *When Will You Return?* was very beautiful.[15]

Jin Zhaojun mentioned that he was an active literary youth at school at the time, so the school's leader hoped that he could hold several symposiums about Deng Lijun – he obliged by holding three consecutive symposiums in 1981. He understood her popular songs so well that he had the ability to disseminate the content in a very comprehensive manner. He said,

> By the end of the year, the Beijing Communist Youth League gathered university student representatives to hold a symposium about Deng Lijun. The atmosphere was open at the time. This symposium was not intended to criticize her, but to listen to university students' responses. I said a lot in the symposium. Afterwards, the editor of *Music Weekly*[16] asked me to stay and write an article about Deng Lijun, which was my first music review on popular music.[17]

Jin Zhaojun remembered that there was no intense comment in the symposium. The Communist Youth League and the Bureau of Culture did not particularly guide them or make any comments at that stage. This was the official government's attempt to understand the public's (intellectuals') opinions of Deng Lijun. However, with the gradual rise of Deng Lijun's music in the streets and the initiation of serious discussions about Deng Lijun's music and subsequent interest by university students and intellectuals, cultural conservatives in China started to feel resentful of her, criticising the focus and content of her songs, and suggested that her music was full of darkness and decadence. In general, such criticism was not elevated to political level. However, afterwards, when some people started to question the subject of Deng Lijun's famous song *When Will You Return?*, Liu Menghong, the editor of *Beijing Evening News*, wrote an article to defend this song. Jin Zhaojun said,

> *When Will You Return* is emotionally decadent. However, it is easy to learn to sing this song after listening to it for a few times. To date, radio stations in China are still not allowed to broadcast this song, which involves the conflicts of musical concepts of the 1930s

15 Jin: A Singer, an Enlightener (see nt. 9), p. 51.

16 *Music Weekly* was founded on 30 May 1979 and organised by the Beijing Municipal Bureau of Culture and the Beijing Symphony Orchestra Foundation. It is a professional journal publicly released in the current music circles in China.

17 Jin: A Singer, an Enlightener (see nt. 9), p. 51.

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

and 1940s. After the Chinese economic reform, these conflicts and controversies appeared again.[18]

Jin Zhaojun's memory about listening to Deng Lijun's music reflected an important social and cultural clue after the Cultural Revolution: as stated above, the cultural phenomenon created by Deng Lijun could be regarded as a sign of society's thirst for culture right after the Cultural Revolution. Therefore, in addition to viewing it as a popular culture of the public and analysing it, it is also necessary to analyse profoundly its impact and influence on the intellectuals at the time. From the memories of Wang Hsiaofeng, Jin Zhaojun, Dong Zhenghua, and Li Hsun, it was apparent that the first people who treated Lijun's 'popular music' seriously were mainly university students and intellectuals. They were not only the first segment of the population who listened to Deng Lijun's music, but also the 'pioneers' who promoted her music to the general public. They were the first segment of the population who drew inspiration from Deng Lijun's music and eventually they played the role of 'advocators' of her cultural trend in China. To Deng Lijun's fans who were university students at the time, the main reason why her music could be widely accepted 'without any obstacle' was that her singing style and image met the imagination of the ideal China of intellectuals, covering up the gap of the ten 'lost' years (Cultural Revolution) between traditional China and modern China. Jin Zhaojun said,

> Deng Lijun's music form was still very traditional, and could be accepted by most of the Chinese people. Her music had a critical influence on the creation of popular music in the early period of China, and she had an important influence on the entire generation of music creators. In the end of the 1970s, her music shattered the 'Gang of Four', and helped restore the tradition of sentimental songs. However, what Deng Lijun helped restore were the sentimental songs of the 1950s and 1960s, such as *A Beautiful Sunset of Life* and *My Country*. Deng Lijun also sang songs from the era of the 1930s and 1940s. From the perspective of cultural patterns, these urban songs seemed to be irrelevant to the Chinese people at the time. However, under the background of the Chinese economic reform, her songs were different from the sentimental songs created after the establishment of the CPC's reign. The reason why she was so influential was that she sang the songs from the 1930s to 1960s, and the songs she picked were proved to be the best songs in history.[19]

Based on Jin Zhaojun's analysis on Deng Lijun's music, Chinese fans at the time, especially intellectuals and youth, attempted to look for a beautiful bygone era of China through Deng Lijun's singing voice. It seemed that Chinese fans were attempting to recall a perceived prosperity and wealth in the life of Chinese citizens in the 1930s and 1940s through her singing voice and that the CPC had failed to meet

18 Ibid.
19 Ibid.

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

this imagination of their lives.[20] On the other hand, such evocation of nostalgia enabled the people temporarily to escape from the suffering of the Cultural Revolution as well as heal their spiritual wounds. Undoubtedly, the desire to get rid of the Cultural Revolution was hidden behind this healing effect in order to seamlessly connect new China's history with what Jin Zhaojun referred to as the 'Beautiful China' before the 1940s (namely, the 'tradition' of the 1930s and 1940s). Such 'tradition' refers to the imagination of an ideal urban life as represented by Shanghai modern songs, which was also the locus of the nostalgia of Chinese fans. Since the KMT (the party which retreated from Mainland China to the small island of Taiwan at the end of the Chinese civil war) had lost the political and military fight, it had to view itself as the advocator of Chinese orthodox culture in order to reconnect with Mainland China. In the analysis of the artistic conception of Deng Lijun's songs, Wang Linlan[21] also emphasised this beautiful nostalgia for the hometown. She said,

> Deng Lijun's songs were a bridge that inspired the affection and opened the ears of the young generation of Mainland China … To people who have lived under the rule of totalitarianism and become gradually unfamiliar with the said situations, once they hear such picturesque songs, they can regain vitality and recall the past. Once they regain their passion, they can reinterpret and arrange their own life.

Wang emphasised that Chinese fans had found a 'long-lost memory' in the artistic conception of Deng Lijun's songs. Regarding the potential meaning behind it, Wang analysed Deng Lijun's song *My Hometown* and indicated that this memory referred to a lost beautiful Chinese tradition which is the 'cultural root' of China. Even though the 'beauty' sung by Deng Lijun once existed in the Chinese ethnic tradition or in Shanghai modern songs, most of her Chinese fans had never experienced it firsthand. Therefore, the argument here is that the so-called 'long lost memory' of Chinese fans was not actually a real-life experience, but something that took place in the realm of their imagination. This imagination included the utopian imagination of an ideal China as well as the nostalgia for the return to a bygone elegant Chinese era. Ironically, the people in China had to rely on Deng Lijun, a Taiwanese idol of popular culture that lived outside of their country, to prove the existence of an ideal China, in order for them to regain memories which never really existed. Based on Fred Davis's analysis on functions of nostalgia, Wang Lin-Lan pinpointed the reason why Chinese fans loved Deng Lijun – the nostalgic feeling provided in her songs reflected psychological therapy for the disappointment of their current status.

---

20 It should be noted that the 1930s and 1940s were far from prosperous in East Asia, as WW II and the Chinese Civil War left millions of people dead.

21 Wang Lin-Lan: *A Study of Teresa Teng's Achievement in Singing Art* (Deng lijun gechang yishu chengjiu yanjiu). MA thesis. Henan University Kaifeng, Henan 2009, pp. 24–25.

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only

Therefore, her songs displayed the so-called healing effect of re-interpreting and arranging their own lives.

The pinnacle of Deng Lijun's participation in politics was her participation in a concert entitled 'Singing Democratic Songs for China', held in Hong Kong at the Happy Valley Racecourse on 27 May 1989. This concert was considered to be one of the reasons that led to the events in Tiananmen Square later in June of the same year. Audience attendance numbered in the several hundred thousands; they came to see mainly artists from Hong Kong and Taiwan, performing in support of the protesters in China. This concert was only part of the solidarity events, as strikes by workers, students, and merchants also took place. Hong Kong residents, Deng Lijun among them, were indeed concerned about how the CPC would affect the political status quo in Hong Kong after 1997.[22]

Deng Lijun had bowed out of participating in the concert, but later had a change of heart. While the organisers had arranged for her to come on stage at 8 pm, considering that they would attract a larger TV audience, Deng insisted that she wanted to perform immediately upon her arrival, which was at 3 pm. The singer came on stage wearing a white T-shirt, without any make-up, wearing a headband and a billboard saying 'Standing against Military Control' on her body. TVB TV station, responsible for the broadcast, avoided aiming the camera towards the slogan on her

22 In the early 1980s, the Lease of the New Territories was to expire in less than two decades. Initially, the UK suggested to China to separate 'sovereignty' from the 'right to rule' in Hong Kong, which meant handing over sovereignty to China, while the UK maintained the right to rule. Initially, many political and commercial elites of the traditional upper reaches of Hong Kong's society also supported relevant suggestions. However, China insisted that the UK did not have sovereignty over Hong Kong and only had the right to rule. In addition, China would not only reclaim the New Territories, but also Hong Kong Island and Kowloon would be ceded in the 'Unequal Treaty'. In other words, the entire Hong Kong region would be reclaimed. However, China promised to protect the people's rights to their 'higher degree of autonomy and the right of Hong Kong people in ruling Hong Kong'. Deng Xiaoping suggested that the free economy system of capitalism in Hong Kong was different from the socialist system in Mainland China. An immediate integration would not be beneficial to either Hong Kong or China. Therefore, he proposed the concept of 'One Country, Two Systems', in order to allow Hong Kong to possess its existing independent economic and political system after it was handed over to China and its 'high degree of autonomy' in particular. The Sino-British Joint Declaration signed in 1984 confirmed that Hong Kong would fall under Chinese administration in 1997. In the period of 1984 to 1997, Hong Kong became one of the richest cities in Asia. The GNP of the population of Hong Kong was amongst the top ten globally. However, the great wealth of Hong Kong did not hide the people's concern about the future handover of power and, subsequently, a wave of emigration hit Hong Kong in the 1980s and 1990s.

© Waxmann Verlag GmbH. Nur für den privaten Gebrauch / for private use only