

ANU ALLAS: *Spiel der Unsicherheit / Unsicherheit des Spiels. Experimentelle Praktiken in der estnischen Kunst und im estnischen Theater der 1960er Jahre* (Theater, 71). transcript Verlag. Bielefeld 2015. 309 S. 23 Abb. ISBN 9783837629668.

Die „goldenen Sechziger“ des Staatssozialismus sind schon seit einiger Zeit Thema kulturwissenschaftlicher Untersuchungen.¹ Weniger im Blick der neuesten Forschungen stand bislang die westliche Peripherie der Sowjetunion. Die 2013 an der Freien Universität Berlin verteidigte Dissertation von Anu Allas, die nun im Druck vorliegt, befasst sich mit Spiel und Experiment in der estnischen Kunst- und Theaterszene in den 1960er Jahren und eröffnet so mit einem – zumindest für Historiker – zunächst peripher erscheinenden Fokus den Blick auf diese sowjetischen Randgebiete. Die Autorin ist Kuratorin am *Kumu*, dem Estnischen Kunstmuseum, wo sie sich vor allem für die Kunst dieser Dekade einsetzt, zuletzt etwa in der Ausstellung „Kunstirevolutsioon 1966“ (2015). Wie schon der Ausstellungskatalog „Fashion and Cold War“² vor einigen Jahren gezeigt hat, ist das *Kumu* über die Präsentation von Kunst hinaus an einer ernsthaften wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Realitäten des sowjetischen Spätsozialismus interessiert.³ In diesen Kontext fügt sich auch Allas' Studie ein.

Nach einer ausführlichen Darstellung der im Westen geführten Diskussionen über Happenings, Existentialismus und Neoavantgarde im ersten Kapitel schließt sich ein zweites an, in dem es um die parallele, leicht verspätete Entwicklung in der Kunstszenen in den Satellitenstaaten der Sowjetunion geht. Wie im Westen war es auch im Osten die Nachkriegsgeneration, die mit ihren unkonventionellen Aktionen auf sich aufmerksam machte. Wie im Westen drückte sich das Spielerische auch im Osten in „karnevalesken“, deklamatorischen Akten aus, die jedoch auf eine vielfach stärker kontrollierte Öffentlichkeit trafen. In diesem Rahmen ging es in Osteuropa eben auch sehr viel mehr um die Betonung der Autonomie der Kunst als anderswo. Unhinterfragt bleibt bei Allas indes der latente Widerspruch, dass sich ein „totalitaristisches“ System – der von ihr bevorzugt genutzte Begriff für die sozialistischen Gesellschaften – durch das Zugeständnis derartiger kultureller Nischen doch eigentlich selbst ad absurdum führt. Die statische Begrifflichkeit der Autorin steht hier in Kontrast mit der von ihr geschilderten dynamischen Realität.

¹ Siehe z.B. *The Socialist Sixties. Crossing Borders in the Second World*, hrsg. von ANNE E. GORSUCH und DIANE P. KOENKER, Bloomington 2013.

² *Mood ja külm sõda = Fashion and Cold War*, hrsg. von EHA KOMISSAROV und BERIT TEEÄÄR, Tallinn 2012. Siehe die Rezension von NATHALIE KEIGEL, in: *Forschungen zur baltischen Geschichte* 8 (2013), S. 341-344.

³ Siehe auch die Publikation *Kunst ja reaalspoliitika = Art and Political Reality*, hrsg. von SIRJE HELME u.a., Tallinn 2013 (*Eesti Kunstimuuseumi toimetised = Proceedings of the Art Museum of Estonia*, 3 [8] 2013).

Höchst willkommene Einblicke in die Kulturszene der „goldenen Sechziger“ in der Estnischen SSR gewährt das dritte Kapitel. Die gleich zu Beginn geäußerte These, die „kulturellen Randgebiete“ besäßen „häufig eine größere Autonomie als es die Perspektive des Zentrums zulässt“ (S. 94), bleibt jedoch unbelegt, da die zentrale sowjetische Sicht (zuweilen ist in dieser Hinsicht sogar von „Russland“ die Rede [S. 66]) in der ganzen Studie eigentümlich stumm bleibt. Gut belegt wird indes die Behauptung, dass bei aller Signalwirkung der Niederschlagung des „Prager Frühlings“ die experimentelle Phase in den Künsten erst in den 1970er Jahren aufhörte. Seit dem Ende der 1960er Jahre habe sich jedoch die „reflexive Seite der künstlerischen Experimente“ verstärkt, „die kulturelle Praxis wurde vielfältiger und mehrschichtiger“ (S. 95). Allas' Ansicht, dass der Spätsozialismus weitgehend als ewig akzeptiert worden sei und die Vorstellung einer freien Welt jenseits des Eisernen Vorhangs eine stets präsente, aber eher statische Rolle gespielt habe, verweist auf die einflussreiche Arbeit von Alexei Yurchak.⁴ Demgegenüber seien die gesellschaftlichen Prozesse vor Ort „intensiv und dynamisch“ gewesen: Diese hätten „optimistische Perspektiven“ generiert, wodurch „die Diskrepanz zwischen den ideologischen Versprechungen und den realen Lebensbedingungen“ nur noch deutlicher geworden sei. Genau vor diesem Hintergrund habe dann die „Aktualisierung, Überarbeitung und Umsetzung“ der „Leitgedanken der kommunistischen Ideologie auf der performativen Ebene“ als Systemkritik wirken können (S. 96f.).

Zudem habe es in der Estnischen SSR während der Sowjetzeit „keine Underground-Kunstszene“ gegeben. Zum einen war die Szene ohnehin sehr klein und zum anderen gab es gerade in den 1960er Jahren auch keinen Bedarf danach (S. 101). Mit dieser Beobachtung wendet sich Allas explizit gegen die weitläufige Annahme früherer Darstellungen zur estnischen Kunstgeschichte, in denen die Sowjetzeit vor der Grundannahme dargestellt wurde, estnische Kunst sei Teil des Westens gewesen, weshalb ein Fokus auf solche Phänomene gelegt worden sei, „die im öffentlichen Kunstleben dieser Zeit fast oder vollständig unsichtbar waren, aber eine Übereinstimmung mit der westlichen Kultur“ aufgezeigt hätten. Gegenüber diesem dualistischen Modell einer Gegenüberstellung von Widerstand und Konformismus betone man heute eher die schwer nachvollziehbare Komplexität verschiedener Positionen „auf der Achse offiziell-inoffiziell“, zumal viele Künstler ohnehin in beiden Richtungen aktiv waren (S. 103).

Im Folgenden exemplifiziert Allas ihre Überlegungen anhand zweier ausgewählter Phänomene: der „Theatererneuerung“ im „Vanemuine“-Theater in Tartu und den Happenings, die damals in Estland – oft eher im kleinen Kreis – stattfanden. Zu Letzteren zählte z.B. die Aktion der Tartuer Gruppe „Visarid“ im Universitätscafé (1969), als einer der Beteiligten

⁴ ALEXEI YURCHAK: *Everything Was Forever, Until It Was No More. The Last Soviet Generation*, Princeton 2005.

an der Wand „gekreuzigt“ wurde und man seine Konturen zur Musik aus dem Musical „Hair“ mit roter Farbe nachzeichnete, während verlesene Gedichte die Republik Biafra hochleben ließen. Schon weil Letztere als Nationalhymne eine Melodie aus Jean Sibelius' symphonischer Dichtung „Finlandia“ gewählt hatte, war rasch ein politischer Bezug zur Lage Estlands geschaffen. Zu den späteren Aktionen der estnischen studentischen Baubrigaden (EÜE)⁵ war der Weg von hier aus nicht sehr weit.

Die folgenden beiden Kapitel seien vor allem denjenigen ans Herz gelegt, die Theater-, Musik- und Aktionskunstgeschichte einmal nach performativen Kriterien geordnet erkunden möchten. Das erste dieser beiden abschließenden Kapitel behandelt verschiedene Kategorien des Spiels in der künstlerischen Praxis in der ESSR der 1960er und frühen 1970er Jahre, während das letzte Kapitel der Frage nach dem Einfluss des Existentialismus auf das estnische Kunstleben der Zeit gewidmet ist. Durch dessen Verknüpfung mit dem Konzept des Absurden habe sich im Sozialismus eine spezifische Rezeption dieser aus dem Westen rezipierten Philosophie entwickelt. Die Erkenntnis der Absurdität des Daseins sei nicht nur als „tragische Erkenntnis“, sondern auch als „eine befreiende Entdeckung“ angenommen worden. Diese Befreiung sei dann in vielfältige Aktivitäten umgesetzt worden, in denen das Spielelement vordringlich war. Nach dem Ende der Terrorandrohung seitens des Regimes sei dessen Funktionieren ohnehin als ein Spiel erschienen, als ein „aufgezwungenes Spektakel“, im Umgang mit welchem sich ein anderes Spiel entwickelt habe, mit dem man „das System versuchte auszunutzen, innerlich zu untergraben und zu irritieren“. Sich philosophisch mit der eigenen Existenz auseinanderzusetzen, sei so zu einer Taktik der Ausblendung des repressiven Systems geworden. Wenn auch Ignorieren keine Lösung bot, sei eine „Rückkehr zum Alltäglichen“ möglich gewesen, wobei die Beschäftigung mit dem Existentialismus nur allzu deutlich vor Augen führte, wie relativ und unsicher jegliche Aktivität auch im gesellschaftlichen Rahmen war (S. 289f.). Diese Unsicherheit im Spiel bzw. mithilfe des Spiels demonstrativ sichtbar zu machen, sei letztlich eines der wesentlichen Motive für die künstlerische Avantgarde auch in der ESSR gewesen.

Dass zu Beginn der 1970er Jahre der Raum für diese Art Experimentalkunst immer enger wurde, war neben persönlichen Aspekten einer der Gründe dafür, dass niemand der in dieser Studie betrachteten Aktivisten später zum „Spiel“ zurückkehrte, auch wenn die meisten von ihnen weiter im sowjetestnischen Kulturleben präsent blieben. Zwar waren von den wesentlichen (Spiel-)Elementen der Zeit Ironie und Selbstreflexion auch weiterhin ausgeprägt, doch fehlte von nun an das produktive Unwissen, die Flexibilität und die Bereitschaft, sämtliche Grundlagen der künstlerischen Praxis zu hinterfragen.

⁵ Zu diesen Aktionen siehe den Artikel von AIRI UUNA in diesem Heft.

So anregend diese Studie neue Wege beschreitet, die Kulturszene der „goldenen Sechziger“ zu analysieren, und so wesentlich auch ihre Ergebnisse sind, bleiben doch – gerade aus geschichtswissenschaftlicher Sicht – Fragen. Die Rolle der Kommunistischen Partei, sei es als Kontrollleurin und Sanktionsinstanz, sei es als Arrangeurin von Neuerungen im Kulturleben, bleibt weitgehend ausgespart. Ebenso unklar bleibt, welche gesellschaftspolitische Relevanz Theaterneuerung und Aktionskunst hatten, wie die Resonanz im öffentlichen Raum ausfiel. Allas konzentriert sich – methodisch gesehen durchaus akzeptabel – auf einen kleinen Kreis von Aktivist*innen, doch fällt es auf, dass sie die Möglichkeiten der Oral History nur recht verhalten genutzt hat. Themen wie die Verarbeitung der Traumata des Zweiten Weltkriegs und die Bewahrung der estnischen Kultur tauchen nur am Rande auf. Die methodische Beschränkung der Studie auf das Konzept des „Spiels“ lässt manche andere Kunstgattung, die gleichfalls auf die Veränderungen der 1960er Jahre reagierte, außen vor. Trotzdem bietet Allas' Studie eine willkommene Bereicherung unserer Kenntnisse über diese so wichtige Phase des allgemeinen sich Einrichtens im Sowjetsystem.

Dass dieser Band zudem auf einer immerhin etwas weitere Kreise erreichenden Sprache erschienen ist und sich mit dem Bielefelder transcript-Verlag auch ein für die Kulturwissenschaften wichtiger Publikationsort hat finden lassen, ist nur zu begrüßen. Ein geflissentliches Lektorat hätte jedoch die unzähligen kleinen sprachlichen Fehler und Umständlichkeiten im Ausdruck eliminieren müssen. Sie trüben die Lesefreude dann doch (und als deutscher Muttersprachler fühlt man so direkt einmal nach, was *English speaker* in vielen englischsprachigen Publikationen über sich ergehen lassen müssen).

KARSTEN BRÜGGEMANN

GUNTIS ŠMIDCHENS: *The Power of Song. Nonviolent National Culture in the Baltic Singing Revolution*. University of Washington Press 2014. X, 446 pp. ISBN 9780295994529.

As the most broad and thorough narrative published so far about the Singing Revolution of Estonia, Latvia and Lithuania, “The Power of Song” lives in a category of its own. So does the author, Guntis Šmidchens with his scholarly research and participatory observation, as well as his knowledge of all relevant languages stretching back decades. Šmidchens' command of the subject matter is as elegant as it is obvious and he certainly does not shy