

Anu Allas

Entdeckung und Erfindung der Happenings in Osteuropa

Die intensiven und vielfältigen Prozesse, die in den Künsten seit den späten 1950er Jahre stattgefunden haben und später als Performativierung oder Entgrenzung der Künste beschrieben werden, wiesen mehr oder weniger vergleichbare Erscheinungsformen in fast allen sowohl westlichen wie auch vom Sozialismus geprägten Ländern auf. Für Letztere gilt jedoch, dass die meisten neuen, an den Grenzen der Künste entstandenen Phänomene erst nach der Wende entdeckt beziehungsweise in die Kunstgeschichte eingeschrieben worden sind.

Diese Entdeckung erfolgte während der 1990er Jahre im Rahmen der neuen Konzeptualisierung der osteuropäischen Kunstgeschichte der Nachkriegszeit, die vor allem von den erwünschten Übereinstimmungen mit den Entwicklungen in der westlichen Kunst ausgegangen ist. Auf den zweiten Blick lässt sich allerdings feststellen, dass es besonders unter den verschiedenen performativen Praktiken in der Kultur Osteuropas Aktivitäten gibt, die nicht unbedingt als Parallelformen der schon definierten künstlerischen Ereignisse in der westlichen Kultur angesehen werden können, sondern auch eine wesentliche Eigenart besitzen, die jedoch nicht immer genau zu bestimmen ist.

Die Betrachtung dieser Praktiken der sogenannten Happenings, Performances, konzeptuellen Aktionen ist einerseits kompliziert aufgrund ihres ephemeren Charakters und der oft nur sporadisch dokumentierten Abläufe, andererseits wegen der vielen, sich überlagernden Interpretationsschichten, die sie während der letzten zwanzig Jahre angenommen haben. Da parallel zu der Rekonstruktion und Erfindung dieser Ereignisse auch verschiedene Ansichten bezüglich der kulturellen Dynamik der sowjetischen/sozialistischen Länder herausgearbeitet wurden, stellt sich die Frage, welche Rolle solche ephemeren, teils unsichtbaren Phänomene im Schreiben und Umschreiben der Kunstgeschichte dieser Region haben? Wie verhalten sich die Unbestimmtheit dieser konkreten Erscheinungen und Komplexität einer spezifischen his-

torischen Situation zueinander? Welche Denkmodelle hat man vor diesem Hintergrund entwickelt und welche könnten entwickelt werden?

In der kulturgeschichtlich geprägten Forschung über die Zeit des Sozialismus lässt sich im Vergleich zu den Haltungen der 1990er Jahre in den letzten Jahren eine maßgebliche Veränderung beobachten – eine Tendenz, in der man über die festen Oppositionen von offiziell/nicht-offiziell, öffentlich/privat, Konformismus/Résistance hinauszukommen versucht und die Ambivalenz der kulturellen Prozesse als Ausgangspunkt betrachtet. Diese Tendenz betrifft sowohl die Analyse der Beziehungen zwischen West- und Osteuropa¹ als auch die kulturellen Verhältnisse zwischen den sowjetischen und den anderen sozialistischen Ländern: Man konzentriert sich auf die vielfältigen Kommunikationsweisen, Übersetzungsprozesse, auf das gegenseitige Interesse und auf die Vorurteile sowie auf produktive Missverständnisse.

Das Ergebnis dieser neuen Position ist zumeist die Feststellung, dass es keine kulturelle Einheit innerhalb Osteuropas gab: Die konkreten Entwicklungen in den einzelnen Ländern waren immer in gleichem Maß von den spezifischen Bedingungen der politischen und kulturellen Situation wie von der generellen Zusammenhörigkeit bestimmt. Wenn im Vergleich der ähnlichen Phänomene in der westlichen und osteuropäischen Kunst die wesentlichen Unterschiede ihrer Bedeutung nicht zu übersehen sind, muss man dieselben Wandlungen auch innerhalb der osteuropäischen Kulturen berücksichtigen: „depending on the location and political context, the same type of art could have radically different meaning and significance in different countries of the region.“² Deswegen zielt das Folgende nicht auf eine Verallgemeinerung bezüglich aller osteuropäischen Länder, sondern untersucht ein einzelnes Phänomen – die estnische Kunst beziehungsweise die Rekonstruktion einer bestimmten Phase in der Kunstgeschichte Estlands. Dabei lässt es sich jedoch vermuten, dass dieser Einzelfall wesentli-

che Anknüpfungspunkte mit den anderen ähnlichen Rekonstruktionen teilt und somit einige generelle Fragen zu beleuchten vermag.

Als das kleinste der sowjetischen Länder am Rande der Sowjetunion, das sowohl geografisch als auch kulturell relativ getrennt war von den anderen Ostblock-Staaten, ist Estland bzw. die estnische Kultur vor dem Hintergrund des übrigen Osteuropas sowohl durch eine gewisse Sonderposition als der ‚sowjetische Westen‘ als auch durch eine mehrfache Marginalität zu charakterisieren. Während und nach dem sogenannten Tauwetter in den 1960er Jahren bildete sich hier eine ambivalente kulturelle Situation heraus, die einerseits auf einer zwiespältigen Wahrnehmung der eigenen Umgebung, andererseits auf einer spezifischen kommunikativen Dynamik mit den westlichen und osteuropäischen Kulturen basierte. Viele Entwicklungen in den Künsten dieser Zeit waren von dem während des Tauwetters erweckten Freiheitsgefühl geleitet, obwohl diese in einer totalitaristischen Gesellschaft ausgeführt wurden und immer wieder mit dieser Realität konfrontiert werden sollten.

Gegen Ende der 1960er Jahre, als die aktuellen politischen Ereignisse bereits eindeutig diesem Freiheitsgefühl widersprachen, entstand aus dieser Spannung zwischen den imaginären und realen Bedingungen eine Reihe von Experimenten in den Künsten. Diese Experimente wurden allerdings zumeist nicht oder nicht nur als Résistance-Aktivitäten positioniert, sondern waren auch oft von einem teils optimistischen Dialog mit der offiziellen Ideologie geprägt. Die Kontakte mit dem Moskauer *underground* waren für die Künstler zwar wichtig und mitunter wegweisend, sich selbst hat man aber meistens nicht eindeutig mit der *underground*-Bewegung identifiziert, eher wurden Handlungsräume zwischen dem Erlaubten und dem Verbotenen erzeugt.

Ideell orientierten sich viele künstlerische Praktiken intensiv nach außen bzw. auf die westliche Kunst, der eigentliche Wirkungsradius dieser Praktiken war allerdings auf den engen Kreis der Beteiligten begrenzt. Die Informationen über die westliche Kunst wurden nahezu immer indirekt übernommen – hauptsächlich durch einige englisch- oder deutschsprachige Bücher und durch polnische und tschechische

Zeitschriften, in denen unter anderem über die westliche Kunst berichtet wurde.³ Da der Inhalt dieser Informationen sowohl aufgrund der Sprachbarriere als auch aufgrund der mangelnden Druckqualität der Reproduktionen nur zum Teil verständlich vermittelt wurde, hat man sie mithilfe der Vorstellungskraft und in Bezug auf die eigene Lebenswelt und die eigenen Erfahrungen hin interpretiert. In diesem Kontext, im Zustand virtueller Offenheit und realer Geschlossenheit, im Prozess der mehrschichtigen Übersetzungen und in einer sich verändernden Konfrontation mit den gesellschaftlichen Bedingungen, entstanden während der zweiten Hälfte der 1960er Jahre mehrere künstlerische bzw. von Künstlern initiierte Ereignisse, die in den 1990er Jahren als die ersten Happenings – die Parallelförmigen der Aktionskunst in der westlichen Kultur – in Estland interpretiert wurden.⁴ Das Kapitel über die 1960er Jahre in der *Kurze[n] Geschichte der estnischen Kunst*, die 1999 publiziert wurde,⁵ konzentriert sich erwartungsgemäß auf die Phänomene, die während ihrer Entstehungszeit in der breiteren Öffentlichkeit beinahe oder gänzlich unsichtbar waren, jedoch den Entwicklungen in der westlichen Kunst entsprechen und als ein Beweis der versteckten eigenen Kunstgeschichte dargestellt werden. Es gibt Strömungen, die relativ nahtlose Übereinstimmungen mit der westlichen Kunst aufweisen wie zum Beispiel Popkunst beziehungsweise Sowjet-Pop, aber auch Erscheinungen, deren Identifizierung in diesem vorgegebenen Rahmen etwas mehr Überzeugungskraft verlangt.

Die Rekonstruktion der lokalen Happenings kommt in diesem angestrebten Narrativ eine bedeutende Rolle zu, obwohl die Ereignisse selbst, die Stützpfeiler dieser Rekonstruktion, sich nicht ganz ohne Widerstand unter das erwünschte Ergebnis unterordnen lassen. Einige künstlerische Aktionen sind offenbar von den westlichen Vorbildern beispielsweise den Klavieraktionen des Fluxus ausgegangen, andere weisen – wenn auch in erster Linie kontextbezogen – von den Strategien und Taktiken her eine Verbindung mit einem breiteren Diskurs in der westlichen Kunst auf. Daneben bildeten sich aber auch einige andere Handlungsmodelle heraus, die sich nicht so leicht auf die schon bekannten künstlerischen Formen beziehen lassen und eher als sogenannte alltägliche performati-

ve Praktiken gelten: hektische, irrationale, zufällig dokumentierte Aktivitäten zwischen Ernst und Scherz, an den Grenzen künstlerischer Tätigkeit, gesellschaftlicher Unterhaltung und politischer Rebellion, wobei es vor allem um den demonstrativen Bruch mit gängigen Verhaltensmustern ging. Das Material ist somit von sich aus beweglich, undefiniert und flüchtig, und dessen Betrachtung als ein einheitliches Phänomen unter dem Namen Happening macht sowohl die Kraft als auch die Absicht des Schreibens explizit, die Lücken oder die als solche empfundene Perioden mithilfe bereits in der Kunstgeschichtsschreibung vorhandenen Modellen auszufüllen – auch wenn dies bedeutet, dass damit der Weg zu den möglichen anderen Interpretationen der Prozesse und Ereignisse versperrt bleibt. Die Suche, Rekonstruktion und Bewertung derartiger, teils unidentifizierbarer Phänomene dient somit dazu, die Zusammenhörigkeit dieser Erscheinungen mit der westlichen Kultur zu beweisen, die ähnlichen Entwicklungen und Entgrenzungen aufzuzeigen.

Neben der direkten Orientierung an den westlichen Vorbildern gibt es auch einen weiteren Diskurs im Schreiben der osteuropäischen Kunstgeschichte, der sich vor allem auf die Spezifik der Region konzentriert. Diese Spezifik wird jedoch entweder im engeren oder im weiteren Zusammenhang mit der westlichen Kultur herausgearbeitet und je nach Perspektive und den konkreten kulturellen Erfahrungen unterschiedlich definiert. Im Fall der sogenannten Happenings in Osteuropa funktioniert ihre Rekonstruktion und Verortung offenbar besser, wenn der Vergleich und die Paralleltät mit der westlichen Kultur eine sichere, nachvollziehbare Grundlagen hat, wenn die Zusammenhörigkeit nicht nur virtuell und imaginär war, sondern auf einem realen Austausch basierte, und wenn die Unbestimmtheit der Erscheinungen in der osteuropäischen Kunst von der schon definierten und legitimierten Entgrenzung der Künste im Westen unterstützt werden kann, z.B. bei dem Fluxus East.⁶ In diesen Fällen eröffnet sich in dem schon zuvor etablierten Rahmen ein relativ breites Forschungsfeld: Man kann konkreten Verbindungen nachgehen, die Unterschiede zwischen den Kontexten und zwischen den konkreten Werken aufzeigen, die Deutungsveränderungen analysieren, Vorurteile widerlegen, einige übliche Annah-

men revidieren, die Ambivalenz der Beziehungen beobachten und anderes mehr. Diese Gegenüberstellung ist gewinnbringend für beide Seiten: Für die osteuropäische Kultur bestätigt die Ähnlichkeit mit den Phänomenen der westlichen Kunst wie im Falle von Fluxus East und Fluxus die Bedeutung des neuen Forschungsobjektes (die Tätigkeit des Fluxus East), für die westliche Kunst bestätigt das neue Forschungsobjekt in Osteuropa die Wichtigkeit und weitreichende Wirkung des Phänomens Fluxus selbst.

Neben diesem Kooperationsmodell haben sich bezüglich der verschiedenen performativen Praktiken in den Künsten der sowjetischen/sozialistischen Ländern natürlich auch einige andere Ansichten herausgebildet, die sich eher auf die Erörterung der Abgeschiedenheit, Besonderheit und Eigenständigkeit dieser Erscheinungen in einem spezifischen Kontext stützen, und deren Unsichtbarkeit nicht nur als Kennzeichen der Unterdrückung, sondern als etwas Wesentliches betrachten. Während der 1990er Jahre, im Rahmen der Suche und Entdeckung des wilden und impulsiven Osteuropas, wurden die verschiedenen Aktionen oftmals vor allem durch die Körperlichkeit und durch das Konzept des Anderen – durch die osteuropäische *otherness* in Bezug auf den Westen, die durch körperliche Präsenz und körperliche Aktivität artikuliert wird – verortet.⁷ Auf der anderen Seite ergibt sich die Möglichkeit, mehrere performative Praktiken nicht als traumatische Gegenüberstellungen, sondern als von den flexiblen, provisorischen Auseinandersetzungen mit der Umwelt ausgehenden Handlungsweisen zu analysieren, wobei nicht schon definierte Inhalte hervorgebracht, sondern alle Bedeutungen im künstlerischen Prozess gestaltet und umgestaltet wurden.

In beiden Fällen wird diesen ephemeren Ereignissen eine Fähigkeit zugeschrieben, die versteckten kulturellen und sozialen Codes zu äußern, entweder durch die Suche nach dem Unbewusstem oder durch die teils subversiven, teils kooperativen Taktiken, die man innerhalb des Systems erzeugt hat. Die Unbestimmtheit und Verborgenheit dieser Praktiken scheint oft als Bestätigung ihrer Authentizität zu gelten: In einem Kontext, wo dem Sichtbaren nicht zu vertrauen ist, lassen die flüchtigen Formen und Phänomene anscheinend eine höhere Glaubwürdigkeit erwarten – sogar wenn man das, was die zum Ausdruck bringen,

gerade wegen der Eigenart dieser Aktivitäten nur selten eindeutig verorten kann.

Die Aktionen, die von den estnischen Künstlern während der 1960er und Anfang der 1970er durchgeführt wurden, hatten weder einen direkten Kontakt mit den Happenings in der westlichen Kunst noch brachten sie großzügige eigenständige Ergebnisse hervor und sind meistens durch das Ausprobieren und Abbrechen, durch mehrere undefinierte Strömungen und immer wieder auftauchende Zweifel zu charakterisieren. Vor dem Hintergrund der sich vor allem in Polen und Tschechien vollziehenden Wandlungen in den 1960er Jahren, die einen Rahmen für die Betrachtung der Neo-Avantgarde im östlichen Europa bereitstellten, bleiben die Ereignisse in den kleineren Randgebieten immer sekundär; sie lassen sich nicht an die radikaleren und/oder ausgeprägteren Prozesse anschließen und sind im Vergleich dazu oft weniger überzeugend.

Es scheint plausibel, die meisten dieser Aktionen nicht ergebnisgebunden zu betrachten, sondern als Rohmaterialien, die in ihrem spezifischen Kontext die diskursiven Veränderungen in der Kultur (zusammen mit den anderen versteckten und/oder unvollendeten Phänomenen wie zum Beispiel die Samizdat-Publikationen) wiederzugeben vermögen – auf einer Ebene und auf eine Weise, die diese Veränderungen von einer anderen Seite aus beleuchten als die sichtbaren und klarer definierten Entwicklungen in den Künsten. Es ist zweifelhaft, ob dieses Rohmaterial authentischer war als die anderen Formen künstlerischer Tätigkeit, sicherlich aber war es dynamischer und stärker von produktiver Unwissenheit als von direkten Zielen oder Gegenüberstellungen geprägt. Es ging oftmals nicht um eine Herausbildung von etwas Fixierbarem, sondern um eine Phase allgemeiner Destabilisierung, in der zahlreiche Prozesse in Gang gesetzt, mehrere von denen jedoch auch abgelehnt wurden, wobei man sowohl innerlichen Impulsen folgte als auch äußere Grenzen testete und einen spontanen Dialog mit den verschiedenen, sowohl künstlerischen als auch politischen Ideologien führte.

Sicherlich lässt sich fragen, worin diese diskursive Änderung bestand, die die performativen künstlerischen Praktiken während der 1960er im osteuropäi-

schen Kontext darstellten. Wenn man bei den frühen Happenings in der westlichen Kunst überwiegend auf die Verbindung mit dem Alltagsleben zielte und sich oft von der Bedrängnis der Kultur zu befreien versuchte, hatte sowohl das Verhältnis zwischen Kunst und Alltag als auch die generelle Einschätzung der Kultur in den sowjetischen/sozialistischen Ländern offenbar eine andere Bedeutung, die im Zusammenspiel mit den angenommenen Ideologien aus der westlichen Kunst relativ ambivalente Positionen herausbildete.

Die Kenntnis der Geschichte der modernen Kunst des Westens wurde unter den estnischen Künstlern hoch bewertet, sich selbst betrachtete man sowohl als Nachfolger dieser historischen Vorbilder, wie man sich auch zugehörig zur gegenwärtigen westlichen Kunst empfand. Wie oft bei Übersetzungsprozessen bzw. bei durch Übersetzungen erworbenen Informationen blieben die kleineren und größeren Unterschiede und auch Konflikte zwischen den verschiedenen künstlerischen Strategien unbeachtet und wurden als integrierbares Ganzes wahrgenommen. Der ‚lebensorientierten‘ Kunst im Sinne des modernisierten sozialistischen Realismus hat man sich widersetzt, die Ideen der gegenwartsorientierten technisch-industriellen Revolution der 1960er und der generellen gesellschaftlichen Rolle der Kunst übten aber auch auf die osteuropäische Neo-Avantgarde einen Einfluss aus.⁸ Das alltägliche sowjetische/sozialistische Leben weckte natürlich auch das Bedürfnis, sich davon zu befreien, und die Flucht in das imaginäre Reich der Kultur wurde als eine Möglichkeit dafür betrachtet.⁹

Somit entstanden zahlreiche der künstlerischen Praktiken vor diesem komplexen Hintergrund und aus der Verknüpfung der vielfältigen, teils gegensätzlichen Ziele: Gleichzeitig wurde die Entgrenzung und die Bewahrung der Kultur angestrebt, auf das Verlassen des Lebens und auf eine Einbindung in das Leben gezielt. Die Wahrnehmung der Happenings unter den Künstler wurde sowohl von höchster Ernsthaftigkeit als auch von ironischem Zweifel geprägt. Die Aktionen wurden zwar vorbereitet und teils dokumentiert, aber auch – manchmal wegen äußerer Widerstände, manchmal wegen innerer Distanzierung – abgebrochen, umdefiniert oder fallen gelassen. Die Einbindung ins Leben bedeutete oft das Gestalten von Handlungsräumen in

Grenzgebieten (am Strand, am Stadtrand etc.), die einerseits – für zufällige Besucher – offen zugänglich waren, gleichzeitig aber auch – von den meist kontrollierten Zentren – entfernt lagen.

Wenn bei den westlichen Happenings entscheidend auf die Stabilität des Kunstwerkes zugunsten des Prozesses verzichtet wurde, lässt sich unter den estnischen Künstlern oft eine Mehrschichtigkeit sowohl im Handeln als auch im Denken beobachten. Die Happenings wurden selten eindeutig dem stabilen Kunstwerk gegenübergestellt, sondern teilweise als ein Nebenprodukt, teilweise als eine Parallelbewegung die die anderen Formen der Kunst nicht ausschließen oder überwinden sollten, sondern mit ihnen gemeinsam, ohne Widerspruch praktiziert werden können – sogar wenn die ideologischen und strategischen Grundlagen der miteinander verbundenen künstlerischen Formen wesentliche Konflikte zum Ausdruck bringen. In diesem Kontext hatten alle diskursiven Änderungen beziehungsweise Verschiebungen in der Kultur einen grundsätzlich anderen Wirkungsmechanismus als die Dynamik der Aufbrüche und Umstürze: Diese Verschiebungen scheinen durchgängig von der Wahrnehmung der generellen Relativität, von der alle Aktivitäten und Ideen geprägt gewesen waren, unter anderem von der Erfahrung des gesellschaftlichen Doppeltdenkens, bei dem zwei Denkweisen mit gegensätzlichen Inhalten als gleichwertig nebeneinander existieren.¹⁰

In den Künsten erzeugte eine solche Einstellung einen äußerst beweglichen Raum, in dem – besonders vor dem Hintergrund der schnellen Veränderung der gesellschaftlichen Atmosphäre am Ende der 1960er Jahre – jeder Akt, jedes Ereignis und jedes Werk aus einer spezifischen Konstellation der in diesem konkreten Zeitpunkt aktuellen Impulse und möglichen Mittel entstand, und im Gegen- oder Zusammenspiel mit den äußerlichen Begrenzungen realisiert wurde, mit der Erkenntnis, dass diese Konstellation nicht kontingent sein wird und es vielleicht auch nicht sein muss.

Neben der Untersuchung der Kommunikationsweisen und der Entdeckung der direkten oder indirekten Zusammenhörigkeit der künstlerischen Praktiken in der osteuropäischen und westlichen Kultur, wird mitunter auch eine entgegengesetzte Position – besonders in

den Erinnerungen der Künstler – vertreten, die die (nahezu) absolute Eigenständigkeit osteuropäischer Happenings betont und über eine erst im Nachhinein gefundene Verwandtschaft mit der westlichen Kunst spricht.¹¹

Die Annahme, dass in verschiedenen Orten der Welt gleichzeitig und unabhängig voneinander ähnliche Phänomene entstanden, charakterisiert natürlich nicht nur die Beobachtung der Beziehungen zwischen Westen und Osten, sondern auch die Wahrnehmung der Kultur der 1960er Jahre generell. Es ist oft nicht möglich, vielleicht auch nicht unbedingt nötig, im Rahmen der derzeitigen schnellen und miteinander verflochtenen Prozesse die Eigenständigkeit oder Abhängigkeit der Einzelercheinungen nachzuweisen, die genauen Modelle der Vorbilder und Verfolger zu konstruieren. Doch lösen diese zwei Konzepte, die Vorstellung einer Einbindung in die westliche Kultur und das Abgegrenzt sein von dieser, einige interessante Entscheidungsschwierigkeiten im Narrativ der osteuropäischen Kunstgeschichte aus: Es scheint nicht immer sicher zu sein, welches Konzept für die osteuropäische Seite produktiver ist und was ihre Eigenständigkeit in diesem Fall bedeuten würde, sowohl bezüglich der Konzeptualisierung des kulturellen Kontextes im Allgemeinen als auch bezüglich des Phänomens Happenings in diesem Kontext.

Erstens – ausgehend von der Suche nach Gleichwertigkeit – lässt sich vermuten, dass die kulturelle Umwelt im Westen und in zumindest einigen Teilen Osteuropas trotz des Eisernen Vorhanges in den 1960er Jahre doch einige Gemeinsamkeiten teilte und auch ohne direkten Kontakte vergleichbare Prozesse und Ergebnisse wenn auch auf verschiedenen Ebenen hervorbringen konnte, die jedoch wegen der historischen Situation von der westlichen Position aus definiert wurden.

Zweitens – ausgehend von der Suche nach Differenzen – lässt sich festhalten, dass sogar wenn einige Erscheinungen in den osteuropäischen Kunst eine sporadische Verbindung mit Formen der westlichen Kunst hergestellt hatten, entstanden deren eigentliche Inhalte überwiegend aus der lokalen kulturellen Logik und somit handelt es sich in ihrem Falle um spezifische Aktivitäten, die entsprechend dieser Spezifik definiert werden müssen.

Drittens lässt sich das Konzept der Eigenständigkeit der osteuropäischen Kunst aufgrund der Positionierung der Neo-Avantgarde in Bezug auf die gesellschaftlichen Machtstrukturen herausarbeiten. Parallel zu den Verschiebungen der Grenzen zwischen Kunst und Alltagsleben in der westlichen Kultur der 1960er Jahre wurde auch in Osteuropa durch die performativen künstlerischen Aktionen mitunter eine Intervention in den Alltag angestrebt, allerdings ging es oftmals nicht nur um die Entgrenzung der Künste infolge einer größeren Verlebendigung, sondern um die Entgrenzung des Lebens mithilfe einiger aus den Künsten entliehener Strategien. Die künstlerische Tätigkeit im Ganzen wurde aber meistens nicht mit dieser Entgrenzung bzw. mit den direkten Interventionen in den Alltag gleichgestellt, sondern man hat immer auch den komplementären Handlungsraum für die Kunst gestaltet und geschützt, den Raum, in dem es möglich werden sollte, aus dem Leben hinauszuwachsen.

Welche dieser möglichen Modelle – die auf den Ideen der Zusammenhörigkeit, Abgrenzung, Sonderpositionen basieren – im Narrativ der Kunstgeschichten der einzelnen Länder oder des gesamten östlichen Europas ausgewählt und entwickelt wird, hängt vor allem davon ab, für welchen konkreten oder imaginären Leser man diese Geschichte schreibt, und welche Rolle es in der Herausbildung der sogenannten post-sowjetischen und post-sozialistischen kulturellen Identitäten und Repräsentationen spielt. Die Entscheidungsschwierigkeiten zwischen den verschiedenen Ansichten sind oftmals symptomatisch für die heutige Verarbeitung der Erfahrungen der Sowjetzeit oder Zeit des Sozialismus und haben in jeder Region spezifische Gründe und Erscheinungsformen.

In Estland und in den anderen baltischen Staaten ist diese Verarbeitung hauptsächlich von drei Faktoren bestimmt. Einerseits identifiziert man sich eindeutig mit dem Westen und zielt – sowohl bezüglich der Vergangenheit als auch der Gegenwart – auf die Anpassung an dessen kulturellen Rahmen. Andererseits wird die Herausarbeitung und Verständigung dieser Identifikation während der Sowjetzeit nur durch die Kooperation mit den anderen osteuropäischen Kulturen ermöglicht, deren Wünsche, vergleichbare Erfahrungen und Entwicklungen jedem Einzelfall eine breitere Relevanz und Bedeutsamkeit zusprechen. Dane-

ben erzeugt der Mechanismus der Selbsterhaltung in den kleineren Ländern die Vorstellungen einer kulturellen Eigenart, die sich ungeachtet der politischen Bedingungen immer geäußert hat, und die geschützt und vermittelt werden muss.

In der estnischen Kultur basiert die Idee von der Eigenart auf den zwei gegensätzlichen Identitätskonstruktionen, von denen die erste nach außen, die zweite nach innen orientiert ist – einerseits bezogen auf die Selbstwahrnehmung als kulturelles Grenzgebiet, in dem alle möglichen Einflüsse zu einer Synthese gebracht werden, andererseits bezogen auf die Vorstellung einer kulturellen Insel, auf der aber trotz der geographischen Abgeschiedenheit von der westlichen Welt eine Parallelität mit den Entwicklungen in den größeren (westlichen) Kulturen herausgebildet wurde. Vor diesem Hintergrund sind die Happenings und andere performative Praktiken somit erstens als Beweis der Zugehörigkeit zur westlichen Kunst rekonstruierbar, zweitens stellen sie eine Äußerung der osteuropäischen Spezifik dar, und drittens werden sie als etwas Eigenständiges betrachtet, das noch benannt werden muss.

Die Entdeckung der ephemeren, flüchtigen kulturellen Phänomene der sowjetischen/sozialistischen Zeit und deren Einschreiben in die Kunstgeschichte erscheint einerseits als ein Indikator, der die generellen Haltungen, konkrete Ziele und deren Wandlungen, die Macht der Vorstellungskraft und des Willen im Prozess der Geschichtsschreibung sichtbar macht. Andererseits bezeugt dieses besondere Material und dessen Unbestimmtheit den Widerstand für jede begrenzte und fixierte Position. Es verweist auf Umdeutungen, und könnte genau deswegen als eine stützende Metapher für die Betrachtung der ganzen kulturellen Umwelt einer gewissen Phase in der Kultur der sowjetischen und sozialistischen Länder dienen – ein Phänomen, das nicht nur selbst definiert werden müsste, sondern das die anderen Definitionen in eine produktive Dynamik bringen könnte.

Endnoten

1. Z. B. Konferenz *Cold War Interactions Reconsidered*, University of Helsinki, 29.–31. Oktober 2009.
2. Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe 1945–1989*, London 2011, S. 10.
3. Vgl. Sirje Helme, *Popkunst Forever. Eesti popkunst 1960. ja 1970. aastate vahetusel / Estonian Pop Art at the turn of the 1960s and 1970s*, Tallinn 2010, S. 32–34.
4. Diese Aktionen wurden hauptsächlich von den drei Künstler- bzw. Studentengruppen – ANK '64 und SOUP '69 an dem Staatlichen Kunstinstitut in Tallinn und Visarid an der Universität Tartu –, aber auch von einigen jungen Musikern zwischen 1966 und 1972 durchgeführt und sporadisch dokumentiert. Vgl. Mari Laanemets, *Zwischen westlicher Moderne und sowjetischer Avantgarde. Inoffizielle Kunst in Estland 1969–1978*, Berlin 2011, S. 120–124.
5. Sirje Helme, Jaak Kangilaski, *Lühike eesti kunsti ajalugu*, Tallinn 1999.
6. Vgl. *Fluxus East. Fluxus-Netzwerke in Mittelosteuropa / Fluxus Networks in Central East Europe*, hg. v. Petra Stegmann, Berlin 2007.
7. Vgl. *Body and the East. From the 1960s to the Present*, hg. v. Museum of Modern Art, Ljubljana 1999.
8. Vgl. Andres Kurg, *Feedback Environment: Rethinking Art and Design Practices in Tallinn During the Early 1970s*, in: *Kunstiteaduslikke uurimusi / Studies on Art and Architecture*, Band 20, Nr. 1–2, 2011, S. 26–50.
9. Vgl. Andrei Erofeev, *Nonofficial Art: Soviet Artists of the 1960s*, in: *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, hg. v. Laura Hoptman, Tomáš Pospiszył, New York 2002, S. 47–48.
10. Vgl. ibidem, S. 41.
11. Vgl. Milan Knižák, *Die A-Gemeinschaft 1963–1971*, in: *Fluxus East*, S. 89–91.

Zusammenfassung

Das Ziel des Aufsatzes ist zu überlegen, wie die frühen Happenings und ähnliche ephemere künstlerische Phänomene in den ehemaligen sozialistischen Ländern in Osteuropa nach der Wende in die Kunstgeschichte eingeschrieben worden sind, wie die Interpretationen dieser Ereignisse und die neuen kunstgeschichtlichen Narrative sich zueinander verhalten. Obwohl die Verortung der osteuropäischen Neo-Avantgarde oft auf die Parallelität mit der westlichen Kunst orientiert ist, sind die Unterschiede in der kontextuellen Bedeutung der künstlerischen Aktivitäten nicht zu übersehen. Das Beispiel der estnischen Kunstgeschichte beziehungsweise das Umschreiben der Kunstgeschichte der Sowjetzeit in den letzten zwanzig Jahren lässt sowohl den Anspruch auf die versteckte Zugehörigkeit zur westlichen Kunst erkennen als auch die Schwierigkeiten im Prozess der erwünschten Gleichstellung beobachten. Die sogenannten Happenings sind in Estland in den 1960er Jahren vor einem mehrschichtigen Hintergrund entstanden, wobei man

sowohl von den westlichen Vorbildern als auch von den lokalen gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen ausgegangen ist und die verschiedenen Impulse miteinander verknüpft hat. Es scheint plausibel, die meisten dieser Aktionen nicht ergebnisgebunden zu betrachten, sondern als Rohmaterialien, die auf eine spezifische Weise die diskursiven Veränderungen in der Kultur wiederzugeben vermögen. Diese flüchtigen Phänomene, die häufig erst im Nachhinein entdeckt und rekonstruiert wurden, lassen sich nur selten eindeutig einordnen und bleiben in der Kunstgeschichte immer in einer unsicheren Position. Die Bewertung dieser künstlerischen Aktivitäten erscheint aber auch als ein Indikator, der die generellen Haltungen, konkrete Ziele und deren Wandlungen im Prozess der Geschichtsschreibung sichtbar macht.

Autorin

Anu Allas studierte Kunstgeschichte in Tallinn und hat im Estnischen Kunstmuseum sowie am Institut für Kunstwissenschaft an der Estnischen Kunstakademie gearbeitet. Sie schreibt ihre Dissertation über die Interpretationen des Begriffs 'Spiel' in den Künsten des östlichen Europas während der 1960er Jahre am Graduiertenkolleg *InterArt Studies* an der Freien Universität Berlin.

Titel

Anu Allas, Entdeckung und Erfindung der Happenings in Osteuropa, in: *ostblick/kunsttexte.de*, Nr. 4, 2011 (7 Seiten), www.kunsttexte.de.