

General Editor: Andreas Umland,
Kyiv-Mohyla Academy, umland@stanfordalumni.org

Editorial Assistant: Olena Sivuda, *Drahomanov Pedagogical University of Kyiv*, SLS6255@ku-eichstaett.de

EDITORIAL COMMITTEE*

DOMESTIC & COMPARATIVE POLITICS

Prof. **Ellen Bos**, *Andrássy University of Budapest*
Dr. **Ingmar Bredies**, *University of Regensburg*
Dr. **Andrey Kazantsev**, *MGIMO (U) MID RF, Moscow*
Dr. **Heiko Pleines**, *University of Bremen*
Prof. **Richard Sakwa**, *University of Kent at Canterbury*
Dr. **Sarah Whitmore**, *Oxford Brookes University*
Dr. **Harald Wydra**, *University of Cambridge*

SOCIETY, CLASS & ETHNICITY

Col. **David Glantz**, *"Journal of Slavic Military Studies"*
Dr. **Marlène Laruelle**, *Johns Hopkins University*
Dr. **Stephen Shulman**, *Southern Illinois University*

Prof. **Stefan Troebst**, *University of Leipzig*

POLITICAL ECONOMY & PUBLIC POLICY

Prof. em. **Marshall Goldman**, *Wellesley College, Mass.*
Dr. **Andreas Goldthau**, *Central European University*
Dr. **Robert Kravchuk**, *University of North Carolina*
Dr. **David Lane**, *University of Cambridge*
Dr. **Carol Leonard**, *University of Oxford*
Dr. **Maria Popova**, *McGill University, Montreal*

ADVISORY BOARD*

Prof. **Dominique Arel**, *University of Ottawa*
Prof. **Jörg Baberowski**, *Humboldt University of Berlin*
Prof. **Margarita Balmaceda**, *Seton Hall University*
Dr. **John Barber**, *University of Cambridge*
Prof. **Timm Beichelt**, *European University Viadrina*
Dr. **Katrin Boeckh**, *University of Munich*
Prof. em. **Archie Brown**, *University of Oxford*
Dr. **Vyacheslav Bryukhovetsky**, *Kyiv-Mohyla Academy*
Prof. **Timothy Colton**, *Harvard University, Cambridge*
Prof. **Paul D'Anieri**, *University of Florida*
Dr. **Heike Dörrenbächer**, *Naumann Foundation Kyiv*
Dr. **John Dunlop**, *Hoover Institution, Stanford, California*
Dr. **Sabine Fischer**, *EU Institute for Security Studies*
Dr. **Geir Flikke**, *NUPI, Oslo*
Dr. **David Galbreath**, *University of Aberdeen*
Prof. **Alexander Galkin**, *Russian Academy of Sciences*
Prof. **Frank Golczewski**, *University of Hamburg*
Dr. **Nikolas Gvosdev**, *Naval War College, Newport, RI*
Prof. **Mark von Hagen**, *Arizona State University*
Dr. **Guido Hausmann**, *University of Freiburg i.Br.*
Prof. **Dale Herspring**, *Kansas State University*
Dr. **Stefani Hoffman**, *Hebrew University of Jerusalem*
Prof. **Mikhail Ilyin**, *MGIMO (U) MID RF, Moscow*
Prof. **Vladimir Kantor**, *Higher School of Economics*
Dr. **Ivan Katchanovski**, *University of Ottawa*
Prof. em. **Andrzej Korbonski**, *University of California*
Dr. **Iris Kempe**, *Heinrich Boell Foundation Tbilisi*
Prof. **Herbert Küpper**, *Institut für Ostrecht Regensburg*
Dr. **Rainer Lindner**, *CEEER, Berlin*
Dr. **Vladimir Malakhov**, *Russian Academy of Sciences*

FOREIGN POLICY & INTERNATIONAL AFFAIRS

Dr. **Peter Duncan**, *University College London*
Dr. **Taras Kuzio**, *Johns Hopkins University*
Prof. **Gerhard Mangott**, *University of Innsbruck*
Dr. **Diana Schmidt-Pfister**, *University of Konstanz*
Dr. **Lisbeth Tarlow**, *Harvard University, Cambridge*
Dr. **Christian Wipperfürth**, *N-Ost Network, Berlin*
Dr. **William Zimmerman**, *University of Michigan*

HISTORY, CULTURE & THOUGHT

Dr. **Catherine Andreyev**, *University of Oxford*
Prof. **Mark Bassin**, *Södertörn University*
Prof. **Karsten Brüggemann**, *Tallinn University*
Dr. **Alexander Etkind**, *University of Cambridge*
Dr. **Gasán Gusejnov**, *Moscow State University*
Prof. em. **Walter Laqueur**, *Georgetown University*
Prof. **Leonid Luks**, *Catholic University of Eichstaett*
Dr. **Olga Malinova**, *Russian Academy of Sciences*
Dr. **Andrei Rogatchevski**, *University of Glasgow*
Dr. **Mark Tauger**, *West Virginia University*
Dr. **Stefan Wiederkehr**, *BBAW, Berlin*

Dr. **Luke March**, *University of Edinburgh*
Prof. **Michael McFaul**, *US National Security Council*
Prof. **Birgit Menzel**, *University of Mainz-Germersheim*
Prof. **Valery Mikhailenko**, *The Urals State University*
Prof. **Emil Pain**, *Higher School of Economics, Moscow*
Dr. **Oleg Podvintsev**, *Russian Academy of Sciences*
Prof. **Olga Popova**, *St. Petersburg State University*
Dr. **Alex Pravda**, *University of Oxford*
Dr. **Erik van Ree**, *University of Amsterdam*
Dr. **Joachim Rogall**, *Robert Bosch Foundation Stuttgart*
Prof. **Peter Rutland**, *Wesleyan University, Middletown*
Prof. **Marat Salikov**, *The Urals State Law Academy*
Dr. **Gwendolyn Sasse**, *University of Oxford*
Prof. **Jutta Scherrer**, *EHESS, Paris*
Prof. **Robert Service**, *University of Oxford*
Mr. **James Sherr**, *RIIA Chatham House London*
Dr. **Oxana Shevel**, *Tufts University, Medford*
Prof. **Eberhard Schneider**, *University of Siegen*
Prof. **Olexander Shnyrkov**, *Shevchenko University, Kyiv*
Prof. **Hans-Henning Schröder**, *University of Bremen*
Prof. **Yuri Shapoval**, *Ukrainian Academy of Sciences*
Prof. **Viktor Shnirelman**, *Russian Academy of Sciences*
Dr. **Lisa Sundstrom**, *University of British Columbia*
Dr. **Philip Walters**, *"Religion, State and Society," Oxford*
Prof. **Zenon Wasyliv**, *Ithaca College, New York State*
Dr. **Lucan Way**, *University of Toronto*
Dr. **Markus Wehner**, *"Frankfurter Allgemeine Zeitung"*
Dr. **Andrew Wilson**, *University College London*
Prof. **Jan Zielonka**, *University of Oxford*
Prof. **Andrei Zorin**, *University of Oxford*

* While the Editorial Committee and Advisory Board support the General Editor in the choice and improvement of manuscripts for publication, responsibility for remaining errors and misinterpretations in the series' volumes lies with the books' authors.

Soviet and Post-Soviet Politics and Society (SPPS)

ISSN 1614-3515

Founded in 2004 and refereed since 2007, SPPS makes available affordable English-, German- and Russian-language studies on the history of the countries of the former Soviet bloc from the late Tsarist period to today. It publishes approximately 15-20 volumes per year, and focuses on issues in transitions to and from democracy such as economic crisis, identity formation, civil society development, and constitutional reform in CEE and the NIS. SPPS also aims to highlight so far understudied themes in East European studies such as right-wing radicalism, religious life, higher education, or human rights protection. The authors and titles of all previously published manuscripts are listed at the end of this book. For a full description of the series and reviews of its books, see www.ibidem-verlag.de/red/spps.

Editorial correspondence & manuscripts should be sent to: Dr. Andreas Umland, DAAD, German Embassy, vul. Bohdana Khmel'nitskoho 25, UA-01901 Kyiv, Ukraine. e-mail: umland@stanfordalumni.org

Business correspondence & review copy requests should be sent to: *ibidem*-Verlag, Julius-Leber-Weg 11, D-30457 Hannover, Germany; tel.: +49(0)511-2622200; fax: +49(0)511-2622201; spps@ibidem-verlag.de.

Book orders & payments should be made via the publisher's electronic book shop at: www.ibidem-verlag.de/red/SPPS_EN/

Authors, reviewers, referees, and editors for (as well as all other persons sympathetic to) SPPS are invited to join its networks at www.facebook.com/group.php?gid=52638198614
www.linkedin.com/groups?about=&gid=103012
www.xing.com/net/spps-ibidem-verlag/

Recent Volumes

- 99 *Кирилл Галушко, Лидия Смола (ред.)*
Пределы падения – варианты украинского будущего
Аналитико-прогностические исследования
ISBN 978-3-8382-0148-1
- 100 *Michael Minkenberg (ed.)*
Historical Legacies and the Radical Right in Post-Cold War Central and Eastern Europe
With an afterword by Sabrina P. Ramet
ISBN 978-3-8382-0124-5
- 101 *David-Emil Wickström*
“Okna otkroi!” – “Open the Windows!”
Transcultural Flows and Identity Politics in the St. Petersburg Popular Music Scene
With a foreword by Yngvar B. Steinholt
ISBN 978-3-8382-0100-9
- 102 *Eva Zabka*
Eine neue „Zeit der Wirren“?
Der spät- und postsowjetische Systemwandel 1985-2000 im Spiegel russischer gesellschaftspolitischer Diskurse
Mit einem Vorwort von Margareta Mommsen
ISBN 978-3-8382-0161-0
- 103 *Ulrike Ziemer*
Ethnic Belonging, Gender and Cultural Practices
Youth Identities in Contemporary Russia
With a foreword by Anoop Nayak
ISBN 978-3-8382-0152-8
- 104 *Ksenia Chepikova*
„Einiges Russland“ - eine zweite KPdSU?
Aspekte der Identitätskonstruktion einer postsowjetischen „Partei der Macht“
Mit einem Vorwort von Torsten Oppelland
ISBN 978-3-8382-0311-9
- 105 *Леонид Люкс*
Западничество или евразийство? Демократия или идеократия?
Сборник статей об исторических дилеммах России
С предисловием Владимира Кантора
ISBN 978-3-8382-0211-2
- 106 *Anna Dost*
Das russische Verfassungsrecht auf dem Weg zum Föderalismus und zurück
Zum Konflikt von Rechtsnormen und -wirklichkeit in der Russländischen Föderation von 1991 bis 2009
Mit einem Vorwort von Alexander Blankenagel
ISBN 978-3-8382-0292-1

Philipp Herzog

**SOZIALISTISCHE VÖLKERFREUNDSCHAFT,
NATIONALER WIDERSTAND ODER
HARMLOSER ZEITVERTREIB?**

Zur politischen Funktion der Volkskunst
im sowjetischen Estland

Mit einem Vorwort von Andreas Kappeler

ibidem-Verlag
Stuttgart

Bibliografische Information 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.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

Coverabbildung: Postkarte „Estnisches Trachtenpaar“. Verlag: Eesti Raamat. Künstler: Margarethe Fuks, 1969. Copyright: Ksana Fuks, Tallinn. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

∞

Gedruckt auf alterungsbeständigem, säurefreiem Papier
Printed on acid-free paper

ISSN: 1614-3515

ISBN-13: 978-3-8382-0216-7

© *ibidem*-Verlag
Stuttgart 2012

Alle Rechte vorbehalten

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und elektronische Speicherformen sowie die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form, or by any means (electronical, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the prior written permission of the publisher. Any person who does any unauthorized act in relation to this publication may be liable to criminal prosecution and civil claims for damages.

Printed in Germany

Inhalt

<i>Vorwort von Andreas Kappeler</i>	9
<i>Abstract</i>	11
<i>Danksagung</i>	13
1. Einleitung	15
2. Vorannahmen	27
2.1. Theoretische Überlegungen – De Certeaus "making do" und Köstlins "Kult der Differenz"	27
2.2. Volkskunst, Folklore, Folklorismus – Versuch einer begrifflichen Gebrauchsdefinition	33
3. Historischer Hintergrund	39
3.1. Folklore und "Nationales Erwachen" in Estland	39
3.2. Die Zwischenkriegszeit: Beginnende Volkskunstpflege und deren staatliche Instrumentalisierung	42
3.2.1 Estland	42
3.2.2 Sowjetunion	45
3.3. Estland und seine Volkskultur werden sowjetisch	53
3.3.1. Die erste sowjetische Besatzung 1940–1941	53
3.3.2. Unterbrechung durch die deutsche Besatzung 1941–1944	54
3.3.3. Die Rückkehr der Sowjetherrschaft und der endgültige Niedergang traditioneller Formen der Volkskunst	55
3.3.4. Volkskulturpolitik der Stalinzeit	57

3.3.5.	Stilistische Veränderungen – Die Übertragung des sowjetischen Stils auf Estland	60
4.	Die sowjetestnische Volkskunstpflege: Institutionelle Basis und praktische Umsetzung zwischen Ideologie und Pragmatismus	67
4.1.	Das Klubsystem	67
4.1.1.	Aufbau und Zuständigkeiten	67
4.1.2.	Aktivitäten der Klubeinrichtungen	70
4.2.	Die Volkskunst als Teil der Laienkunst im Klubsystem	72
4.2.1.	Das "Haus für Volksschaffen" und das "Haus der Laienkunst": Aufgaben und Arbeitsteilung	75
	Die Bereitstellung von Repertoire Hilfestellung und Weiterbildung	
4.2.2.	Die Vorzeigegruppen	83
4.2.3.	Die praktische Arbeit im (Volkstanz-)Kollektiv	85
	Der Gruppenleiter: Ausbildung und Bezahlung Die Bürokratie: Vom Arbeitsheft zur Auslandstournee Training und Musikbegleitung "Omalooming" – die Eigenkompositionen Freundschaftskontakte und das Patenschaftssystem Trachtenbeschaffung und -gebrauch	
4.2.4.	Volkskunstveranstaltungen des Laienkunstsystems	98
	Die Sänger- und Tanzfeste bzw. die Volkskunstabende Der "Überblick" – Kontrollwettkampf und Festival Andere Veranstaltungen	
4.2.5.	Motivation und Motivationsförderung	104
	Beschäftigung mit "oma asja" – dem "Eigenen" Sozialkontakte und Freizeitbeschäftigung Prestige – sich zeigen – der Beste sein Möglichkeit zu reisen Materielle Motivation oder: das Auszeichnungssystem	

5.	Das Fallbeispiel: Allunions-Laienkunstfestival von 1967 oder: Der Kontrollwettkampf als tragendes Element des Systems	113
5.1.	Der formale Rahmen	114
5.2.	Die Vorbereitung des Festivals – Organisation und Hilfe	116
5.3.	Repertoireauswahl und Kontrolle	117
5.4.	Der Wettkampf, die Jury und die Preise	121
5.5.	Der "Sozialistische Wettkampf"	124
5.6.	Das Nebenprogramm und die weitere Programmplanung	127
5.7.	Die Berichterstattung	130
5.8.	Zusammenfassung des Festivals – Der Zustand des Systems 1967	139
6.	Die Folklorewelle der frühen 1970er Jahre und die Herausbildung einer Protestbewegung	145
6.1.	Estland und die internationale "Back to the roots"-Welle	145
6.2.	Rahmenbedingungen für die Entstehung einer Protestbewegung	148
6.3.	Die Herausbildung der Folkloreprotestbewegung und deren soziales Umfeld	154
6.4.	Was machte die Bewegung aus? – der ideologische Hintergrund der "authentischen" Folklore	158
6.5.	Wechselbeziehungen zwischen Folkloreprotestbewegung und "altem" Laienkunstsystem	162
6.6.	Die Reaktionen des Regimes – zwischen Förderung und Reiseverbot	165

7.	Ausblick: Popularisierung der Folkloreprotestbewegung, die "Singende Revolution" und die Zeit danach	169
8.	Zusammenfassung und Schluss	183
9.	Anhang	187
10.	Bibliografie	195
	10.1. Literatur	195
	10.2. Quellen	206

Vorwort

Das vorliegende Buch nimmt unter den Publikationen der von mir betreuten Dissertanden eine Sonderstellung ein. Es beschäftigt sich nicht mit Russland oder der Ukraine, sondern mit Estland, der kleinen Republik ganz im Nordosten der Europäischen Union, und es hat nicht die Politik- oder Sozialgeschichte zum Thema, sondern ist kulturwissenschaftlich ausgerichtet und verbindet Ansätze der Geschichte und Ethnologie. Die estnische Volkskunst in der Sowjetzeit ist nur auf den ersten Blick ein peripheres Thema. Es handelt sich um eine wegweisende Fallstudie, die größere Zusammenhänge der sowjetischen Kulturpolitik und Massenkultur erhellt.

Als die drei baltischen Nationen sich vor gut zwei Jahrzehnten gegen die sowjetische Herrschaft erhoben und Unabhängigkeitsbewegungen initiierten, machte das Schlagwort von der "singenden Revolution" die Runde. Tatsächlich waren Sängereisen und andere folkloristische Ausdrucksformen eines der wichtigsten Charakteristika der baltischen Volksfronten, und sie spielen noch heute in der politischen Kultur und im Alltag Estlands, Lettlands und Litauens eine große Rolle. Dies galt schon für die Nationalbewegungen der Esten, Letten und Litauer im 19. Jahrhundert und in der Zwischenkriegszeit, an deren Traditionen man während der Perestrojka bewusst anknüpfte. Kaum untersucht ist bisher dagegen die dazwischen liegende Periode der Sowjetherrschaft. Philipp Herzog weist nach, dass sich das System und die politische Funktion der Volkskunst in dieser Zeit wesentlich wandelten, dass die folkloristischen Proteste daran anknüpften und dass die Grundlagen dieses Systems bis heute erhalten blieben. Herzog greift die estnische Volkstanzkultur heraus, die in den Rahmen der gesamten Laienkunst gestellt wird. Er konzentriert sich auf die Zeit um 1970, als sich das System der Laienkunst etabliert hatte und aus ihrer Mitte die Folklorebewegung als potentiell oppositionelle Kraft hervorging. Er wertet Publikationen der Laienkunstgruppen und der Behörden und Periodika aus, sowie administrative Akten mehrerer estländischer Archive. Dazu kommen ausführliche Interviews mit Zeitzeugen. Der Autor ist einer der wenigen deutschsprachigen Historiker, der über die für

eine solche Untersuchung notwendigen Kenntnisse des Estnischen und Russischen verfügt.

Die Ergebnisse der Studie gehen dabei über den Raum Estland hinaus. Es handelt sich überhaupt um die erste detaillierte Untersuchung der von der Sowjetführung geförderten Laienkunstbewegung, die den Alltag des homo sovieticus wesentlich prägte und zur Stabilisierung des Regimes beitrug.

Die Rolle der sowjetischen Politik in der Organisation und inhaltlichen Ausrichtung der Laienkunst ist bisher in der Forschung wenig beleuchtet worden. Sie stellte jedoch eine wichtige Voraussetzung für die politisierte Protestbewegung der späten 1980er Jahre und für die heutige Volkskultur dar. Die am Fall Estland gewonnenen Erkenntnisse dürften (mit Variationen) auch auf die anderen baltischen Republiken zu übertragen sein. Während wir über andere Transmissionsriemen wie den Komsomol, die Presse oder die Pioniere recht viel wissen, ist dieses Herrschaftsinstrument, das das ganze Land bis auf die Ebene der Dörfer erfasste, bisher kaum in den Blickpunkt der Forschung genommen worden.

Die Studie eröffnet Einblicke in den Mikrokosmos des widersprüchlichen Sowjetsystems, mit seinen planwirtschaftlichen Vorgaben und ihrer mangelhaften Umsetzung, mit einer zum Teil grotesken Bürokratisierung, mit den komplementären Zielsetzungen der Kontrolle, Kanalisierung und Duldung. Deutlich tritt auch der Gegensatz zwischen der internationalistischen "Völkerfreundschaft" und der offiziell geförderten Ethnisierung zutage. Letztere war als Konzession an die Nationalitäten gedacht, wurde aber zum Ausgangspunkt nationaler Bestrebungen. Herzog weist überzeugend nach, dass nicht einfach ideologische Vorgaben von oben durchgesetzt wurden, sondern dass es sich um einen Aushandlungsprozess handelte, an dem die Laienkunstgruppen aktiv beteiligt waren. Das vorliegende Buch ist ein wichtiger Beitrag zur sowjetischen Kulturpolitik und dem sowjetischen Alltag.

Andreas Kappeler

Wien, Herbst 2011

Abstract

The "Singing Revolution" in the Baltic region helped to trigger the collapse of the USSR. The big Baltic song festivals – eponym of the revolution – which were greatly influenced by the folklore of the region, were clearly perceived as a powerful expression of the desire for independence.

Twenty years after the peak of the national folklore wave, it is astonishing to still find a noticeable presence of folklore in everyday life. At the same time, it is even more surprising to encounter so many remnants of Soviet-style elements in contemporary Estonian folklore, (obviously) the result of years of ambivalent Soviet policies concerning folklore and nationality – which the new national state of Estonia has inherited.

The question arises as to how Soviet folk art was able to shed its communist image and – recognized as "authentically Estonian" – maintain its existence, and why, simultaneously, the subject of "folk culture" has not lost any of its relevance for the identity of the Baltic peoples even today.

In order to answer this question, the study goes back to the "golden age" of Soviet-Estonian folk art cultivation around the year 1970 and focuses on the common practice at that time. It portrays the institutional composition and its influence on people's value systems, describes the ideological rules and how these were circumvented, or rather, bent into shape, and reveals the folklore protest movement that emerged at that time. In doing so, the study enters uncharted research territory, the value of its insight extending well beyond Estonia and the subject of folklore. As part of the same Soviet-wide model of institutionalised and monopolised organisation of leisure time activities, the "amateur art system" had an impact on the everyday life of millions of people within the Soviet sphere of power, the continued effect of which can be felt throughout large parts of eastern Europe to this day.

Danksagung

Die vorliegende Arbeit ist das Ergebnis eines fast dreieinhalbjährigen Prozesses, der für mich neben der rein fachlichen Qualifikation, vor allem ein großes Stück Lebenserfahrung mit sich brachte. Dass sie nun tatsächlich in gedruckter Form vorliegt und einem interessierten Leserkreis zur Verfügung steht, habe ich den vielen beteiligten Personen und Institutionen zu verdanken, ohne deren freigiebige Unterstützung das Projekt schon in den Anfängen gescheitert wäre.

Zu allererst gilt der Dank meinen Eltern, die mir meine Ausbildung ermöglicht haben und die mir in den mit dieser Arbeit verbundenen häufigen Ortswechseln immer einen "sicheren Hafen" und eine "bleibende Adresse" – also ein Stück Kontinuität – boten, wofür ich ihnen von Herzen dankbar bin. Besonderer Dank gilt meinem langjährigen Lehrer und Doktorvater, Professor Andreas Kappeler, der mich in meinem Vorhaben trotz aller anfänglichen Schwierigkeiten bei der Aufstellung des Projekts immer unterstützt und bestärkt hatte und dem ich letztlich auch den Hinweis auf die ZEIT-Stiftung zu verdanken habe, ohne deren Hilfe dieses Projekt wohl erst gar nicht den Sprung von einem reinen Gedankenkonstrukt zu einer praktischen Umsetzung geschafft hätte. Die "ZEIT-Stiftung Ebelin und Gerd Bucerius" in Hamburg verdient somit meinen ganz besonderen Dank. Nicht nur, weil sie über die großzügige Bereitstellung der finanziellen Mittel für insgesamt 2,5 Jahre dieses Projekt, inklusive der Drucklegung, erst ermöglicht hat. Auch der stets herzliche Empfang in Hamburg, die unbürokratische Art und die allgemein unterstützende und fördernde Atmosphäre, die bei jedem Kontakt mit der Stiftung zu spüren war, hat einen bleibenden Eindruck und das Gefühl einer tiefen Verbundenheit mit der ZEIT-Stiftung hinterlassen. Ebenfalls zu erwähnen ist hier die überaus großzügige finanzielle Förderung meines Quellenstudiums in Estland durch die Österreichische Forschungsgemeinschaft, was mit dazu beigetragen hat, für meine Forschungsarbeit ein angenehmes und produktives Umfeld zu schaffen.

Im Zusammenhang mit meinem Estlandaufenthalt möchte ich auch meiner langjährigen Estnischlehrerin, Imbi Sooman, danken, die mir zu einem guten

Teil die nötigen Sprachkenntnisse beigebracht und mich in allen meinen das Baltikum betreffenden Vorhaben immer bereitwillig unterstützt hat.

Ohne die Unterstützung zahlreicher Personen in Estland wäre diese Arbeit rein thematisch nicht möglich gewesen. Zum einen sind das natürlich meine direkten Interviewpartner, allen voran Kristin Kuutma, die mir nicht nur inhaltlich bereitwillig Auskunft gab, sondern mir auch wissenschaftlich trotz knappem Terminplan mit nützlichen Anregungen weiterhalf, genauso aber Margus und Uno Veenre, Igor Tõnurist, Ülle Feršel, Kalev Järvela und Erika Põlendik, die mir großzügig viele Stunden ihrer Zeit überließen. Daneben ergaben sich aus vielen eher zufälligen Gesprächen und Begegnungen wertvolle weiterführende Hinweise für meine Arbeit und persönlich bereichernde Momente. Hier möchte ich mich bei meinen Dudelsacklehrern Ants Taul, Tarmo Kivisilla, Viivi Voorand und Toivo Luhats bedanken. Anerkennung gebührt aber auch "meinen" Frauen vom estnischen Staatsarchiv, die mir stets bereitwillig kiloweise Akten heranschleppten und mir bei Verständnisschwierigkeiten weiterhalfen. Ganz besonders bedanken möchte ich mich bei Taimi Karafin vom ehemaligen KGB-Archiv in Tallinn, die mich neben interessanten Gesprächen zu meinem Thema auch mit neuer Energie in Form von Äpfeln und anderen Leckereien versorgt hat, wenn meine Müdigkeit über den Aktenbergen zu offensichtlich geworden war.

Die zwei wichtigsten Personen, die dieses Projekt begleitet haben, bekommen ihren Ehrenplatz am Schluss dieser Danksagung: Zum einen ist das mein Bruder Thomas, der mir in stundenlangen Telefonaten und nächtlichen Gesprächen geholfen hat, die richtigen Weichenstellungen in diesem Projekt zu treffen, und mich so vor der einen oder anderen Sackgasse bewahrt hat. Zum anderen ist das meine Frau Helena, die bis zum Schluss alles bereitwillig mitgemacht und ertragen hat, auch in schwierigen Situationen immer zu mir hielt und sich zudem beim Korrekturlesen der Arbeit besondere Lorbeeren verdient hat.

Sie alle – und manch andere, die ich hier vielleicht unerwähnt blieben – haben dazu beigetragen, dass diese Arbeit nun tatsächlich vorliegt. An dieser Stelle: Vielen Dank und "Suur, Suur Tänu"!

1. Einleitung

Mit einer für viele unerwarteten Wiederkehr des überwunden geglaubten Nationalismus brach 1991 die Sowjetunion in sich zusammen. Seinen Ausgang nahm diese Entwicklung unter anderem im Baltikum, das sich mit der "Singenden Revolution" und ihren großen, folkloristischen Sängereisen (als Namensgeber und heutigem UNESCO-Weltkulturerbe) auch hierzulande Gehör verschaffte und auf die politische Landkarte Europas zurückkehrte. Wie schon im 19. Jahrhundert war es wieder die "Volkskultur", die die Basis für das Hervorstreichen des kulturell "Eigenen" bildete und damit das sog. "Zweite Nationale Erwachen" im Baltikum einleitete.

Heute, mehr als 20 Jahre nach dem Sturz des kommunistischen Regimes und dem Höhepunkt der die Revolution begleitenden "Folkloreprotestbewegung" hat das Thema in Estland kaum an Relevanz verloren. Auch wenn die überhöhte Folklorebegeisterung der späten 1980er-Jahre nach dem gewonnenen Kampf um die Unabhängigkeit wieder zurückging, verblüfft eine aus mitteleuropäischer Perspektive noch immer deutlich überdurchschnittliche Präsenz von Folklore und folkloristischen Symbolen im Alltag bis hin zu den höchsten Ebenen der Gesellschaft und der Politik: So haben in allen drei baltischen Republiken Wissenschaftler mit einer besonderen Affinität zur Folklore den Posten des Präsidenten und somit das höchste Amt im Staat bekleidet¹, Universitäten verfügen über eigene Volkstanzgruppen und exotisch anmutende Studiengänge wie Volksarchitektur² und auch die Medien schenken dem Thema "Volkskultur" in ihrer Berichterstattung breite Aufmerksamkeit. Ein weiteres Beispiel für diese Allgegenwärtigkeit der Folklore ist die baltische Musikszene, wie man am Linzer Kulturfestival "Ein Dutzend Europa" (Posthof: 21.05.2009) exemplarisch sehen konnte. Ausnahmslos alle acht balti-

1 Vytautas Landsbergis in Litauen, Vaira Vīķe-Freiberga in Lettland sowie Lennart Meri bzw. Arnold Rüütel in Estland, dessen Frau Ingrid Rüütel zu den führenden Ethnologinnen des Landes zählt. Auch Toomas Hendrik Ilves, estnischer Präsident seit 2006, konnte man bei offiziellen Anlässen zuweilen in südestnischer Tracht sehen.

2 Selbst die Cafeteria der Tallinner Hochschule ist mit folkloristisch-archaischen Symbolen und Accessoires in Form von Intarsien an Stühlen, entsprechend verzierten Deckenleuchten oder Sitzauflagen reichlich ausgestattet.

schen Gruppen – obwohl im Musikstil sehr verschieden – beriefen sich in der einen oder anderen Form auf Folklore und alte Überlieferung: angefangen von "traditioneller" Folklore über Folk-Metal bis hin zum Folk-Jazz.

Die in regelmäßigen Abständen wiederkehrenden trachtenschweren Sänger- und Tanzfeste in all ihren Ausformungen – gesamttestnisch oder regional, für Kinder oder für Männer, grenzüberschreitend finnisch-estnisch oder jenes der baltischen Studenten – vervollständigen das Bild, dass die Folklore in Estland bzw. im Baltikum allgemein offensichtlich eine besondere Rolle einnimmt.

Bemerkenswert ist dabei, dass sich trotz der gesellschaftlich allgegenwärtigen Abneigung gegen alles Sowjetische und im weitesten Sinne Russische, ausgerechnet in der bewusst "national" interpretierten Volkskunstpflege viele Kontinuitäten aus der Sowjetzeit – sowohl stilistisch als auch institutionell – erhalten haben. Gerade die großen Sänger- und Tanzfeste lassen erstaunliche Ähnlichkeit mit den früheren kommunistischen Massenveranstaltungen erkennen. Auch wenn die konkreten Vorläufer dieser Feste in der vorsowjetischen Zeit anzusiedeln sind, die vom kommunistischen Regime zu guten Teilen übernommen und fortgeführt wurden, sind sie in ihrem heutigen Erscheinungsbild und ihrer Dimension – die Tanzfeste noch deutlicher als die Sängerbefeste – doch ein klares Produkt der sowjetischen Kultur- und Nationalitätenpolitik. (Kuutma 2009: 8)

Die Frage stellt sich, was bei aller propagandistische Vereinnahmung und ideologischer Durchdringung der Volkskunstpflege durch das sowjetische Regime zu dieser Beständigkeit kommunistischer Modelle führte bzw. woher trotz der zweifellos vorhandenen ideologischen Komponente das Potential zu (nationalem) Protest und (passivem) Widerstand kam, das es der institutionalisierten Volkskunstpflege auch nach dem Zusammenbruch der UdSSR erlaubte, ohne große Veränderungen und als "echt estnisch" anerkannt weiter bestehen zu bleiben und Teil der allgemeinen gesellschaftlichen Folklorebegeisterung zu werden.

Dieses Phänomen will diese Arbeit näher beleuchten und untersucht dafür – auf Quellenbasis von ausgewählten Archivbeständen, Zeitzeugeninterviews, zeitgenössischen Publikationen und Medienberichten – die sowjetestnische Volkskunstpflege in ihrem Aufbau und ihrem Erscheinungsbild. Sie tut dies bewusst mit einem Fokus auf die praktische Umsetzung vor Ort, da gerade hier jene Werthaltungen und Vorstellungen geformt wurden, wie sie bis heute

im Bewusstsein der Menschen fortwirken und zum Teil an die "nachsowjetische" Generation weitergegeben werden. Mit dem Schwerpunkt auf dem Genre "Volkstanz" will die Arbeit eine grundsätzliche Vorstellung davon vermitteln, wie das vom Regime für die Volkskunstpflege eingerichtete System der "Laienkunst" institutionell aufgebaut war und wie darüber der Alltag beeinflusst wurde. Konkret wird beleuchtet, womit man in der Praxis der gelebten und offiziell gutgeheißenen Volkskunstpflege an politischer Einflussnahme konfrontiert war, wie das System – in Anlehnung an das theoretische Konzept des "making do" bzw. der "bricolage" von Michel de Certeau (De Certeau 1988) – in einem gegenseitigen Aushandlungsprozess zurechtgeformt und angepasst wurde und wie sich letztlich innerhalb dieses Systems seit den frühen 1970er-Jahren eine Folkloreprotestbewegung herausbilden konnte, die zumindest in der Zeit nach dem Zusammenbruch der UdSSR als anti-sowjetisch und estnisch-national gesehen werden wollte. Das theoretische Fundament zur politischen und gesellschaftlichen Funktionen von "Volkskunst" bildet dabei Konrad Köstlins These der "Volkskultur als Kult der Differenz" (Köstlin 2001: 46).

Bewusst nicht im Fokus dieser Arbeit liegen dagegen die Entscheidungsprozesse und Diskussionen der "hohen" Politik, genauso die interethnische Dimension der Volkskunstpflege innerhalb der Estnischen SSR, sowie das sehr breite Feld des (nur teilweise als folkloristisch einzustufenden) Chorwesens³. Zeitlich setzt die Arbeit bei der Entstehung der Folkloreprotestbewegung rund um das Jahr 1970 an, als das sowjetische Modell der Volkskunstpflege in Estland sein "Goldenes Zeitalter" (Vill 2006: 46) erlebte. In einer Fallstudie zum (estnischen Anteil am) Allunionsfestival für Laienkunst anlässlich des fünfzigsten Jubiläums der Oktoberrevolution im Jahr 1967 wird am konkreten Beispiel aufgezeigt, was in der Praxis die Kernelemente der offiziellen sowjetischen Folklorepolitik waren und wie sich dies auf den gelebten Alltag und die gesellschaftliche Wahrnehmung der Volkskunstpflege auswirkte. Auf Basis der so gewonnenen Erkenntnisse über die Funktionsweise des Systems wird

3 Zwar bestand das Repertoire der Chöre – wie Klotiņš aufzeigt – zu 25–40 Prozent aus Volksliedarrangements und ein Großteil trat auch in Tracht auf, sodass die Chöre durchaus Teil eines allgemeinen Folklorismus waren, ihre Tätigkeit wird aber doch insgesamt eher als Produkt der Kunstmusik gesehen. Sie sind somit nicht unmittelbar einer wie auch immer gearteten Folklorebewegung zuzurechnen. (Klotiņš 2002: 109)

im Weiteren die "Folklorebewegung" der frühen 1970er-Jahre verortet, die Umstände und Widersprüchlichkeiten ihrer Entstehung beleuchtet und ein Bogen zu den Ereignissen der späten 1980er-Jahre gespannt, als sie – zum Massenphänomen angewachsen – einen wesentlichen Anteil am "Zweiten Nationalen Erwachen" der Esten hatte.

Dass die Wahl dabei auf dieses Jubiläumsfestival als Kern der Forschung fiel, soll die Intention zeigen, die Relevanz dieser Arbeit nicht einzig auf Estland bzw. das Baltikum beschränkt zu betrachten, sondern sie – wie es der Titel des Festivals schon nahelegt – in einen "Allunions"-Kontext zu stellen. So kommt ihr auf mehreren Gebieten eine deutlich breitere Aussagekraft zu: geografisch, da das sowjetische Laienkunstsystem in der gesamten UdSSR und selbst in den "Satellitenstaaten" annähernd in gleicher Weise installiert wurde (siehe Petrovic 1997: 56); thematisch, da das Laienkunstsystem nicht nur "Volkskunst" im engeren Sinne, sondern jegliche Art von institutionalisierter "künstlerischer" Freizeitbeschäftigung umfasste und auch zeitlich, da sich das System bis zum Ende der Sowjetunion kaum verändert hat und in weiten Teilen bis in die heutige Zeit – also 20 Jahre nach Ende der Sowjetunion – erhalten blieb. Selbst die "Folkloreprotestbewegung" konnte als Phänomen im gesamten sowjetischen Einflussbereich beobachtet werden bzw. überhaupt als internationaler Trend gelten, wenn auch ihre Bedeutung beispielsweise in Russland bei weitem nicht an jene im Baltikum heranreichte.

Diese gesamtsovetische Dimension der Arbeit erhält vor dem Hintergrund zusätzliches Gewicht, als dem Thema der sowjetischen Volkskunstpflege bzw. der Laienkunst allgemein in der wissenschaftlichen Forschung bislang kaum Beachtung geschenkt worden ist. Diese Arbeit betritt hier auch in gesamtsovetischer Perspektive Neuland.

An vorhandener Literatur waren für diese Arbeit zwei große Themenkomplexe besonders zu berücksichtigen: einerseits der Forschungsstand zum (engeren, zum Teil ethnografisch ausgerichteten) Volkskunstbereich, welcher allgemein die sowjetische Folklorepolitik, die Veränderungen in der ("traditionellen") Volkskunst bzw. die Entwicklung des sowjetisierten Folklorestils sowie die Folkloreprotestbewegung abdeckt, andererseits das Thema "sowjetische Alltags- und Freizeitkultur", und hier speziell die Laienkunst, als ein nicht unbedeutender Teil dieses Alltags. Obwohl beide Felder nicht gänzlich unbearbeitet sind, gibt es in der bisherigen Forschung doch erhebliche Lücken bzw.

Einseitigkeiten, ganz besonders wenn es um die Kombination der beiden Gebiete, also um den Folklorealtag im Laienkunstsystem, geht.

Zur sowjetisierten Folklore bzw. den Veränderungen in der Volkskunst gibt es Literatur sowohl im gesamtowjetischen bzw. gesamt kommunistischen Kontext als auch speziell für das Baltikum und für Estland selbst. (Beispielsweise Oinas 1978; Zemcovskij; Kunanbaeva 1997, Žulanova 1999, Giurchescu 1994, Olson 2004 oder Kuutma 1998) Was jedoch nirgends genauer berücksichtigt wird, ist die gelebte Praxis der sowjetischen Volkskunstpflege. Eine Analyse dessen, welche Funktion bzw. welches Potenzial auch die sowjetisierte Folklore für das Selbstbild des Einzelnen hatte, dass selbst diese Form – ähnlich wie die "authentische" – durchaus auch geeignet war, nationale Identität zu transportieren und dass auch die Beschäftigung mit sowjetisierter Volkskunst Spaß und Sinn machte und von der Bevölkerung dadurch nicht abgelehnt wurde, sondern im Gegenteil als Teil der eigenen individuellen Identität anerkannt war, findet man in der aktuellen Forschung kaum.

Auch die Arbeiten zur Folkloreprotestbewegung (beispielsweise Kuutma 2007, Klotiņš 2002, Boiko 2001 bzw. Boiko 1995 oder Šmidchens 1996), behandeln den institutionellen Aufbau des Laienkunstsystems und dessen Auswirkungen auf die gelebte Praxis nur am Rande. Auffallend ist dabei eine überwiegend negative Bewertung des sowjetischen Laienkunstsystems im Kontrast zur sehr positiv dargestellten Folkloreprotestbewegung. Interessant ist in diesem Zusammenhang der Artikel von Mats Lindqvist, der in einem Aufsatz die Historiografie zur baltischen Folkloreprotestbewegung kritisch ins Visier nimmt und als Einziger darauf hinweist, dass die propagierte idealistische Offenheit der Bewegung, die alle Bevölkerungsschichten miteinschließen sollte, eine Gruppe ganz klar ausschloss – nämlich die (baltischen) Russen. (Lindqvist 2003: 230) Zudem ist festzuhalten, dass – bis auf die Dissertation von Šmidchens – die Arbeiten zur Folkloreprotestbewegung allesamt den Umfang von Zeitschriftenartikeln nicht überschreiten und schon aus diesem Grund inhaltlich an der Oberfläche bleiben.

Auch für den zweiten großen Themenkomplex der sowjetischen bzw. sozialistischen Alltagskultur – ein Gebiet, das erst nach und nach eine vermehrte wissenschaftliche Aufmerksamkeit auf sich zieht – können ähnliche Defizite ausgemacht werden. Obwohl die Laienkunst ohne Zweifel für sehr viele Men-

schen im kommunistischen Machtbereich ein prägendes Element ihres Alltags und ihrer Freizeit war und wohl auch jedem Osteuropainteressierten das "Dom kulturey" [russ.: Kulturhaus] als ein tragendes Element dieses Laienkunstsystems ein Begriff ist, gibt es direkt zum Laienkunst- bzw. Klubsystem bislang keine Arbeiten, die sich konkret mit dessen institutionellem Aufbau und der praktischen Arbeit der Laienkunstgruppen beschäftigen würden. Zwar wird in manchen Arbeiten das Laienkunstsystem gestreift, beispielsweise in Rolfs "Das sowjetische Massenfest" (Rolf 2006), in Brunnbauers "Die sozialistische Lebensweise" (Brunnbauer 2007), auch bei Stites' "Russian popular culture" (Stites 1992) oder bei Whites "De-Stalinization and the House of Culture" (White 1990), eine genauere Betrachtung erfährt die Laienkunst allerdings nirgends. Ein zusätzliches Problem stellt die zeitliche Ausrichtung dieser Arbeiten dar, die sich größtenteils auf die Vorkriegs- bzw. Stalinzeit beschränken. Die Zeit nach 1953 wird, um den Arbeiten insgesamt eine größere Relevanz zu verleihen, zwar zum Teil noch relativ umfangreich, aber letztlich doch nur als Ausblick behandelt.

Insgesamt führt so die Laienkunst bzw. das Klubsystem allgemein ein Schattendasein in der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit, was dem Umstand, dass insgesamt Millionen von Menschen im sowjetischen Machtbereich aktiv an diesem System teilnahmen und darüber in ihren Einstellungen geprägt wurden bzw. die Praxis des sowjetischen Alltags selbst prägten, nicht gerecht wird. Selbst ein dreiteiliger russischer Sammelband, der sich in seinen einzelnen Beiträgen in einem historischen Überblick direkt mit der sowjetischen Laienkunst auseinandersetzt, lässt die praktische Umsetzung und den konkreten institutionellen Aufbau völlig außer Acht, wohl in der Annahme, dass dies den Lesern ohnedies (noch) ein Begriff ist. (Rossijskaja akademija nauk. Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniija 1995–2000) Eine Ausnahme bildet hier ein Aufsatz von Susan Costanzo, die, wenn auch mit einem thematischen Fokus auf das Amateurtheater, das Laienkunstsystem an sich und die politischen Implikationen, die sich in und aus der praktischen Arbeit der Amateurtheater ergaben, zum Thema ihrer Analyse macht. (Costanzo 2008) Sie kommt damit der Zugangsweise dieser Arbeit sehr nahe. Trotz ihres vielversprechenden Ansatzes hält sich aber die inhaltliche Aussagekraft aufgrund des limitierten Seitenumfangs eines Artikels trotzdem in Grenzen, sodass tatsächlich zurzeit keine Arbeit größeren Umfangs vorliegt, die sich mit der prak-

tischen Umsetzung der Laienkunst oder der sowjetischen Volkskunst speziell auseinandersetzen würde. Diese Lücke versucht die vorliegende Arbeit zu schließen.

Im Versuch zu erklären, warum die Folklore im heutigen Estland bzw. im Baltikum im Vergleich zu anderen Regionen Europas immer noch eine auffallend wichtige Rolle einnimmt und warum sich in diesen ausdrücklich national definierten Staaten ausgerechnet ein sowjetisierter Folklorestil weitläufig erhalten konnte, kommt die Arbeit schließlich zu folgenden Ergebnissen:

- Das Laienkunstsystem – als vorgegebenes institutionelles Korsett für die Beschäftigung mit (gepflegter) Volkskunst – hatte sich im Laufe der Jahre als unangefochtener Rahmen etabliert, innerhalb dessen sich die Aushandlung der Alltagspraxis vollzog. Es wurde selbst von der späteren Folkloreprotestbewegung als vorgegebener Handlungsrahmen akzeptiert, die damit die Grenzen des Erlaubten nicht verließ. Dabei hatte sich über das Laienkunstsystem der sowjetische Volkskunststil flächendeckend durchgesetzt. Dieser zeichnete sich aus durch ein Streben nach technisch-künstlerischer Perfektion, einem Schwerpunkt auf den zu erzielenden Eindruck auf der Bühne bzw. beim Publikum und einen sehr stark ausgeprägten Wettkampfcharakter, inklusive einer auf Masse bzw. auf das Kollektiv ausgerichteten Zugangsweise. Die erfolgreiche Durchsetzung dieses sowjetisierten Volkskunststils auf Kosten von "authentischeren" Formen bzw. Einzelmusikanten basierte dabei nicht nur auf politischen Vorgaben bzw. Druck, sondern war auch eine "natürliche" gesellschaftliche Entwicklung, die über die Politik des Regimes in eine gewünschte Richtung gelenkt und in dieser Hinsicht gefördert wurde. Ausdruck dessen war beispielsweise die Repertoire-Versorgung, die auf einer gelenkten Wahlfreiheit basierte: Offiziell und dem ideologischen Anspruch folgend war nichts verboten, nur wurde der Zugang zu "gewünschtem" Repertoire sehr vereinfacht und dieses gleichsam jedem "vor die Nase gelegt", während anderes nur in Archiven und speziellen Sammlungen einsehbar war und nicht weiter verbreitet wurde.
- Politisches Ziel dieses Laienkunstsystems war es – neben der ebenso wichtigen innen- und außenpolitischen Propaganda, die Volkskultur bzw. die nationalen Eigenheiten der sowjetischen Völker zu fördern – so viele

Menschen wie möglich in ihrer Freizeit in einem politisch relativ harmlosen Feld beschäftigt zu wissen bzw. zu kontrollieren. In diesem Zuge sollten sie gleichzeitig ideologisch beeinflusst und langfristig an sowjetische Moral- und Wertegrundsätze eingewöhnt werden. Dies versprach gesamtgesellschaftlich die Legitimität des Regimes zu stärken bzw. die politischen Verhältnisse zu stabilisieren. Speziell dem Volkstanz und der Volksmusik kam dabei vor allem die Rolle zu, Farbe und Bewegung in politische Veranstaltungen zu bringen und nationale Verbundenheit zu demonstrieren. Dazu war es wichtig, einerseits gewisse ideologische Mindeststandards zu gewährleisten, was über ein hierarchisches System verschiedenster Kontrollinstanzen und einen gewaltigen bürokratischen Apparat erzielt werden sollte, andererseits aber auch die Massenbeteiligung an diesem System sicherzustellen. Dafür war es nötig, in der alltäglichen Umsetzung ideologisch nicht zu "aufdringlich" zu sein, um die Menschen nicht abzuschrecken, da die Entscheidung des Einzelnen, sich in der Laienkunst zu engagieren, immer freiwillig war. Über die allgegenwärtigen, häufig stattfindenden Wettkampf-Veranstaltungen garantierte man, dass die Gruppen ständig beschäftigt blieben und tatsächlich ein guter Teil der Freizeit für die Laienkunstarbeit verwendet wurde.

- Die praktische Umsetzung dieser politischen Vorgaben innerhalb des Systems erfolgte demgemäß über ein breit angelegtes Anreizsystem, das auf großzügiger materieller und ideeller Förderung sowie auf einem gesteigerten Sozialprestige basierte, während gleichzeitig auf Zwang bzw. eine rigorose Durchsetzung von Regeln weitgehend verzichtet wurde. Die Laienkunst wurde so zu einem Ort, an dem Sozialkontakte und Freundschaften gepflegt wurden, an dem man Spaß hatte, Erfolgserlebnisse und Glücksmomente mit anderen teilte und an dem allgemein gesellschaftliches Leben stattfand, das den Alltag der teilnehmenden Personen entscheidend prägte. Dies ermöglichte eine persönliche Identifikation mit dem System und sicherte langfristig die Akzeptanz bzw. in letzter Konsequenz auch das positive Bild, welches das Laienkunstsystem bis heute in der Bevölkerung genießt. Auch wenn die Kontrolle der formalen Umsetzung vor Ort – gewollt oder ungewollt, jedenfalls aber wissentlich – mangelhaft ausgeführt wurde und die Menschen sich oft nicht an die Vorgaben hielten, ga-

rantierte allein deren Vorhandensein, dass ein gewisser (ideologischer) Rahmen gewahrt blieb und fundamentale ideologische Grundregeln, wie die Pflege der "Völkerfreundschaft" oder der Kollektivgedanke, trotzdem eingehalten bzw. verwurzelt wurden. Eingewöhnt in diese Spielregeln wusste man in der Laienkunstpraxis genau, was möglich war bzw. was in Hinblick auf ein gutes Abschneiden bei den Wettkämpfen gern gesehen wurde und soziales Prestige versprach. Dies führte insgesamt zu einer Art Selbstzensur, ohne dass das Regime dafür zu rigiden Mitteln hätte greifen müssen.

- In der Beibehaltung der "bürgerlich-estnischen" Sänger- und (Volks-)Tanzfesttradition nach der Eingliederung Estlands in die UdSSR und deren weiterer Ausbau in der Sowjetzeit spiegelt sich die Absicht wider, über die gezielte Förderung einzelner nationaler Besonderheiten Legitimität zu gewinnen. Die Förderung der bewusst als national interpretierten, wenn gleich auch im Stil sowjetisierten Folklore, zielt in dieselbe Richtung und steht im Einklang mit einer seit den 1960er-Jahren zusehends national-kommunistischen Umsetzung der sowjetischen Herrschaft in Estland. Der institutionelle Aufbau des Laienkunstsystems selbst, aber auch die Berichterstattung in den Medien sind Ausdruck dieses Zugangs, durch den zwar ein ideologisch sowjetisches bzw. kommunistisches, aber dennoch vor allem (kommunistisch-)estnisches Bild der Volkskunst entworfen wurde.
- Die sich in den späten 1960er-Jahren herausbildende Folkloreprotestbewegung ist dabei zwar im internationalen Trend ein Kind ihrer Zeit, gleichzeitig aber auch Ausdruck dieser nationalkommunistischen Zugangsweise. Trotz ihres zur Ideologie des Regimes in manchen Punkten widersprüchlichen Charakters wurde sie nicht als offener Widerstand bzw. als Bedrohung wahrgenommen, gegen die man vonseiten des Regimes etwas unternehmen hätte müssen, sondern wurde teilweise sogar unmittelbar von Vertretern des Regimes gestützt und gefördert, in der Absicht, das nationale Wohlergehen zu demonstrieren. Diese Auslegung war lange Zeit erfolgreich und garantierte in ihrer relativ milden Interpretation sowjetischer Herrschaft Stabilität. Erst als die Grundfesten des Regimes ins Wanken gerieten, konnte der Widerstandscharakter der Protestbewegung und der

Folklore allgemein seine Wirkungskraft voll entfalten und wurde nun tatsächlich zu einer ernsthaften Herausforderung. Die sowjetische Folklorepolitik war somit aber lange Zeit durchaus erfolgreich und erfüllte im Grunde die in sie gesetzten Erwartungen, bevor die dafür notwendig gewesenen Kompromisse Ende der 1980er-Jahre letztlich negativ auf das Regime zurückfielen.

- Die unscharfe Trennung zwischen herkömmlichem sowjetischen Laienkunstsystem und der Folkloreprotestbewegung garantierte, dass beides in der Zeit des "Zweiten Nationalen Erwachens" Ende der 1980er-Jahre als national-estnisch akzeptiert wurde. Beide Interpretationen estnischer Volkskunst konnten auf vorsowjetische Traditionen zurückgreifen. Vom "Normalbürger" wurde zwischen diesen Richtungen kaum ein Unterschied gemacht. Besonders das herkömmliche Laienkunstsystem schaffte es, über die Hervorhebung der nationalen Elemente der sowjetisierten Folklore ihren zweifellos ebenfalls vorhandenen kommunistischen Charakter in den Hintergrund zu drängen bzw. gänzlich abzulegen. Die langjährig praktizierte Umsetzung der Folklorepolitik im Laienkunstsystem vor Ort schuf dafür die Voraussetzungen. Das Laienkunstsystem mit den großen Sänger- und Tanzfesten wie auch die Folkloreprotestbewegung mit ihrer Rückbesinnung auf das bewusst "Authentisch"-Estnische wurden so zu "Helden" im Kampf um die Unabhängigkeit und es bestand kein dringender Grund, an diesem "nationalen Monument" zu rütteln, auch wenn es rein optisch bis heute sehr an die Sowjetzeit erinnert.
- Die Beibehaltung dieser Sänger- und Tanzfesttradition auch nach dem Zusammenbruch der UdSSR garantiert letztlich, dass in einem regelmäßig wiederkehrenden Zyklus die Bedeutung und Funktion von Folklore immer wieder ins Gedächtnis und in den Alltag der Bevölkerung zurückgeholt werden. So wird sie auch in Zukunft, egal in welcher konkreten Ausprägung – ob "authentisch", "sowjetisiert" oder "globalisiert" – eine sichtbar bedeutsame Rolle in der estnischen Gesellschaft spielen.

Zusammenfassend leistet diese Arbeit mit der Untersuchung der sowjetestnischen Volkskunstpflege zweierlei: Zum einen bietet sie eine Erklärung für das Phänomen der anhaltend hohen Präsenz von "Volkskultur" im modernen Estland und die gleichzeitige Konsistenz vieler sowjetischer Muster, indem sie

auf die langjährig verinnerlichte und bis heute weiter wirksame Praxis eingeht, zum anderen öffnet sie damit den Blick auf das gesamtsozialistisch umgesetzte System der institutionalisierten (künstlerischen) Freizeitbeschäftigung, wie es Millionen von Menschen im gesamten sozialistischen Machtbereich durchlaufen haben und eröffnet damit ein Tor für weitergehende Forschungen. Sie leistet so einen Beitrag die aktuellen Prozesse und gesellschaftlichen Widersprüche in den post-sozialistischen Staaten insgesamt besser zu verstehen.