

den Rückgriff auf die vorhergehenden schwarz-roten Kontakte auf beiden Seiten historisch ein. Überzeugend legt Sophie Lorenz dar, dass ein imaginiertes Gemeinschaftsgefühl auf beiden Seiten entstand, das ein wichtiger Bestandteil der DDR-Solidaritätspolitik sowie des linken afroamerikanischen Protestes der 1960er und 1970er Jahre war. Somit ist diese gut lesbare Studie für HistorikerInnen der DDR- und US-amerikanischen Geschichte – und natürlich für alle an der Person Angela Davis Interessierte – gleichermaßen zu empfehlen.

Maria Schubert (Bochum)

Inoffizielle Musikszene und staatliche Kulturpolitik in der späten Sowjetunion

Christian Werkmeister, Jugendkultur im »punkigsten Land der Welt«. Inoffizielle Musikszene und staatliche Kulturpolitik in der späten Sowjetunion, 1975-1991 (Forschungen zur osteuropäischen Geschichte; Bd. 88), Wiesbaden (Harrassowitz) 2020, 332 S., 30 Abb., 4 Tabellen, 48 €

Werkmeisters Titel ist hervorragend gewählt. Ob der zitierte Zeitzeuge mit seinem Urteil, die UdSSR sei das »punkigst[e] Land« richtig lag, ist für die Arbeit weniger von Belang als der implizite Hinweis darauf, dass die spätsowjetischen Strukturen und Handlungsräume die Entwicklung von überraschend großen Jugendkulturen ermöglichten. Der Autor zeigt, wie komplex und mitunter widersprüchlich inoffizielle Musikszene mit dem offiziellen Kulturapparat der späten Sowjetunion verschränkt waren. Im Zentrum stehen dabei die beiden vornehmlich durch Musik motivierten Punk- und Heavy-Metal-Szenen. Diese konnten sich durch Kompromisse mit den Inhabern

des Kulturmonopols arrangieren und bestehende Einrichtungen im eigenen Sinne umdeuten. Auftritte der entsprechenden Musikgruppen erfolgten häufig in rechtlichen Graubereichen. Der Platz der diversen alternativen Szenen im spätsozialistischen Alltag lässt sich daher laut Werkmeister auch nicht in Hinblick auf die starre Differenz von Legal und Illegal erfassen, sondern eher auf die dynamischere von Offiziell und Inoffiziell – eine Unterscheidung, die unter engen, aber sich wandelnden Rahmenbedingungen immer wieder neu verhandelt werden musste. Diese kleinteiligen, lokal unterschiedlichen und vielschichtigen Aushandlungsprozesse zwischen den Kulturverantwortlichen (*Kulturniks*) und den beiden Musikszene untersucht Christian Werkmeister anhand der Entwicklungen in Vilnius und Moskau.

Die Arbeit schließt vor allem an gesellschafts- und politikgeschichtliche Studien zur Sowjetunion an, während Verweise auf neue pophistorische Ansätze sporadisch bleiben. Die Untersuchung folgt daher politischen Zäsuren, die Werkmeister vor allem im Wechsel der sowjetischen Partei- und Staatsoberhäupter sieht. Er beginnt in der Brežnev-Zeit und damit in einer Epoche, in der die herrschende Partei sich immer weniger bemühte, die eigenen Kulturvorstellungen in der Bevölkerung zu verankern, und die Entstehung inoffizieller Musikszene zunehmend hinnahm. Unter Andropov und Černenko sei zwischen 1982 und 1985 dann eine Re-Ideologisierung des Kulturellen erfolgt. *Kulturniks* kündigten alte Kompromisse mit Jugendlichen auf und fügten den inoffiziellen Musikszene schwere Schäden zu. Eine Durchherrschaft dieser Szenen gelang jedoch nicht, denn die Geister, die unter Brežnev in die Freiheit entlassen worden waren, konnten auch die beiden auf ihn folgenden Geronten nicht vollends

zurück in die Flasche zwingen. Ab 1985 habe der relativ junge Gorbacëv dann wieder eine Politik der »beschränkten Toleranz« gegenüber der inoffiziellen Kultur geübt. Deren Akteure und Akteurinnen waren durch den Rückfall in den drei Jahren zuvor allerdings zunehmend politisiert worden und ließen sich nicht mehr für staatliche Kulturpolitik begeistern. Gleichzeitig bestimmten zunehmend private Profitinteressen die Musikszenen, wodurch der staatlichen Jugendorganisation *Komsomol* die ideologische und wirtschaftliche Kontrolle der Konzertlandschaft immer weiter entglitt. Endgültig ins Tanzen kamen die Verhältnisse 1987 als Gorbacëv die Regulierung des Freizeitbereichs komplett aufgab. Die Zeit bis in die frühen 1990er Jahre erzählt Werkmeister abschließend als eine, in der die Kommerzialisierung der Musik zugenommen und schließlich die auf Netzwerken und staatlichen Strukturen beruhenden alten Musikszenen zersetzt und in globale Konsummärkte eingebunden habe.

Werkmeisters zentrales Argument ist, dass es eine Spannung innerhalb der Selbsterzählung des Spätsozialismus gegeben habe: Einerseits war für die Jugend in der Staatsideologie stets die Rolle des »Erbauers des Kommunismus« vorgesehen, weswegen sie einer besonderen Förderung bedurfte. Andererseits galt die Jugend als (potenzielles) Opfer westlicher Propaganda, die durch die Partei entsprechend geschützt und geleitet werden musste. Jugendliche hätten, so Werkmeister, weil ideologisch beides wahr sein musste, nur schwer als eigenständige Akteure und Akteurinnen anerkannt werden können. In den Fällen in denen staatliche Stellen dennoch dazu bereit gewesen seien, zeige sich wie anpassungsfähig sowohl Kulturapparat als auch inoffizielle Szenen sein konnten. Dort, wo das nicht gelang, sei es hin-

gegen zu klaren Brüchen zwischen der Partei und Jugendszenen gekommen. Anhand dieser beiden Pole erzählt Werkmeister die Geschichte der untersuchten Musikszenen. Seine Studie stellt außerdem eindringlich dar, wie wichtig lokale Gegebenheiten für die konkreten Entwicklungen vor Ort waren. So haderten etwa die durch verschiedene Kurswechsel verunsicherten Kulturbürokraten außerhalb Moskaus mit der Umsetzung der von Gorbacëv eingeleiteten Liberalisierung. In Litauen wiederum verbanden sich Rock-Szenen mit der Unabhängigkeitsbewegung, weswegen es den Verantwortlichen beim Rundfunk opportun erschien, 1987 als Konkurrenz zu einer großen Protestdemonstration ein AC/DC-Konzert im Fernsehen zu senden.

Die Arbeit gliedert sich in fünf große Kapitel, die der Reihenfolge der vier Generalsekretäre entsprechen, wobei der Regierungszeit Gorbacëvs zwei Kapitel gewidmet sind. In jedem dieser größeren Kapitel untersucht Werkmeister Teilaspekte des jeweiligen Zeitraums, wie die Tätigkeit des *Komsomol*, die Bereiche und Mittel der staatlichen Kontrolle des Musiksektors und die Berichterstattung der unterschiedlich stark gelenkten Medien. Die Bestände der staatlichen Archive bilden das empirische Rückgrat der Arbeit, wodurch die untersuchten Phänomene vor allem von oben bzw. von außen betrachtet werden. Minutiös hat Werkmeister vor allem in Litauen gesammeltes Material von *Komsomol* und KGB aufgearbeitet, während ihm der Zugang zu den russischen Archiven nur eingeschränkt möglich war. Der Erkenntniswert der vielen Zitate aus den von Resolutionsprosa dominierten Reden der Staatsführung und anderen staatsparteilichen Veröffentlichungen ist zwar eher gering, doch hat sich Werkmeister löblicherweise auch durch diese trockene Textgattung gearbeitet. Weil sowohl

diese Texte als auch die geheimdienstlichen Überlieferungen von sprachlichen Tropen, marxistisch-leninistischen Plattitüden und vielen Wiederholungen geprägt sind, ist außerdem ihre stets ansprechende sprachliche Darstellung durch Werkmeister zu würdigen. Gleiches gilt für das punktuelle, griffige und überzeugende Hinzuziehen der sowjetischen Jugendwissenschaften.

Insgesamt liegt der Fokus der Untersuchung stärker auf der staatlichen Kulturpolitik und ihren Umgang mit inoffiziellen Musikszenen als auf diesen Szenen selbst. Die *agency* von deren Akteuren und Akteurinnen sowie subkulturelle Praktiken kommen eher am Rande vor. Dadurch, dass die Musikszenen meist aus Sicht der staatlichen Organe betrachtet werden, bleiben russische Punks und litauische Heavy-Metal-Fans ziemlich konturlos. Abhilfe hätte hier eine stärkere Einbindung der sieben vom Autor geführten Zeitzeugeninterviews leisten können, doch wird aus diesen nur sehr sparsam zitiert.

Kritische Anmerkungen erscheinen auch unter drei weiteren Aspekten angebracht. Erstens kommt die Genderdimension der szenetypischen Praktiken und des staatlichen Umgangs mit ihnen zu kurz. Das ist insofern ärgerlich, als dass Phänomene der Jugendkultur, darunter auch Heavy Metal und die Gewichte stemmenden prosowjetischen *Lyubery* Gender-Verhältnisse verändern oder stabilisieren konnten. Darüber hätte der Rezensent gerne mehr erfahren. Zweitens argumentiert Werkmeister mit sich abwechselnden Liberalisierung- und Ideologisierungstendenzen, was sich nicht zuletzt in der von ihm verwendeten sprachlichen Figur der entweder wachsenden oder schrumpfenden »Freiräume« niederschlägt. Doch selbst wenn es Räume gab, in denen Individuen und Gruppierungen sich eigenmotiviert aus-

drücken konnten, so blieben die Akteure und Akteurinnen und ebenso ihre Motive von den spezifischen Bedingungen der Sowjetunion abhängig. In diesem Zusammenhang wäre es überzeugender gewesen, entschlossen mit dem Kulturanthropologen Alexei Yurchak – auf den sich Werkmeister durchaus beruft – von hybriden Räumen zu sprechen, die weder wirklich frei noch rein sowjetisch und unfrei waren, sondern die durch die Paradoxie der Kommunikation und Lebenswelt in der späten Sowjetunion scheinbar Dichotomien überwandten. Drittens fehlt der Blick über die UdSSR hinaus fast komplett. Nicht zuletzt die Einbeziehung pophistorischer Ansätze hätte die Möglichkeit eröffnet, Unterschiede und Konvergenzen zwischen den Szenen in Ost und West zu offenbaren und obendrein potenziell die orthodoxe Periodisierung der Studie aufzuweichen.

Die Kritik betrifft aber nur die genannten Teilaspekte der insgesamt überzeugenden Arbeit. Werkmeister liefert eine quellengesättigte und sehr gut lesbare Darstellung zu einem zeithistorisch weiterhin nur selten beachteten Themenkomplex mit vielen neuen Einzelerkenntnissen, die zu überzeugenden und klar argumentierten Deutungen zusammengezurr wurden. Sein Buch sollte deswegen ein breites an der Schnittstelle von Kultur- und Politikgeschichte interessiertes Publikum finden.

Nikolai Okunew (Potsdam)