

Melanie Krebs
Zwischen Handwerkstradition
und globalem Markt

Studien zum Modernen Orient

herausgegeben
von Gerd Winkelhane

Studien zum Modernen Orient 14

Melanie Krebs

Zwischen Handwerkstradition
und globalem Markt

Kunsthandwerker in Usbekistan und Kirgistan



KLAUS SCHWARZ VERLAG • BERLIN

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

British Library Cataloguing in Publication data

A catalogue record for this book is available from the British Library.
<http://www.bl.uk>

Library of Congress control number available

<http://www.loc.gov>

Titelbild: Chef einer Jurtenwerkstatt in Kyzyl Too (Kirgistan)
beim Biegen eines *uuk* (Foto: Krebs, August 2005)

Alle Fotos, soweit nicht anders gekennzeichnet, stammen von der Autorin.

www.klaus-schwarz-verlag.com

All rights reserved.

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil dieses Buches darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie oder in einem anderen Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet werden.

© 2011 by Klaus Schwarz Verlag GmbH

Erstausgabe

1. Auflage

Herstellung: J2P Berlin

Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem Papier

Printed in Germany

ISBN 978-3-87997-379-8

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	9
A Kunsthandwerk und kulturbezogene Entwicklung.....	23
1. Von der Modernisierungstheorie zur Theorie der kulturbezogenen Entwicklung.....	23
1.1 Entwicklungstheorien und ihre Veränderungen seit den 1970er Jahren.....	23
<i>Das Magische Fünfeck.....</i>	<i>25</i>
1.2 Neue Ansätze – auf dem Weg zu einer kulturbezogenen Entwicklung.....	27
<i>Kulturschutz und Entwicklungspolitik.....</i>	<i>27</i>
<i>Die Weltdekade für kulturbezogene Entwicklung (1988-1997).....</i>	<i>30</i>
<i>Erste Ansätze zur Umsetzung des Konzepts der kulturbezogenen Entwicklung.....</i>	<i>33</i>
2. Zur Definition von Kunsthandwerk.....	35
2.1 Kategorien von Kunsthandwerk.....	36
<i>Lokales Kunsthandwerk.....</i>	<i>37</i>
<i>Globalisiertes Kunsthandwerk.....</i>	<i>39</i>
<i>Souvenir.....</i>	<i>42</i>
2.2 Kunsthandwerk in internationalen Dokumenten.....	44
<i>Kunsthandwerk als Teil der cultural industries.....</i>	<i>45</i>
3. Aktivitäten zwischen Kulturschutz und Entwicklungspolitik.....	47
3.1 Die UNESCO.....	47
<i>Kunsthandwerkspreise.....</i>	<i>48</i>
3.2 Lokale staatliche und private Aktivitäten.....	50
3.3 Bilaterale und private Geberorganisationen.....	51
4. Ausgangssituation für die kulturbezogene Entwicklung in Usbekistan und Kirgistan.....	52
5. Entwicklungsindikatoren.....	53
<i>Wirtschaftliche Indikatoren.....</i>	<i>54</i>
<i>Soziale Indikatoren.....</i>	<i>56</i>
B Zur Geschichte des Kunsthandwerks in Zentralasien.....	59
1. Die Zeit vor 1917.....	59
1.1 Organisation von Handwerkern zur Zeit der Khanate.....	60
1.2 Russischer Kolonialismus in Turkestan.....	64
<i>Sammler und die Traditionalisierung des Kunsthandwerks.....</i>	<i>66</i>

2.	Die Sowjetzeit.....	69
2.1	Veränderungen in den Produktionsstrukturen.....	71
	<i>Die 1920er Jahre.....</i>	71
	<i>Neue Organisationsformen 1930-1945.....</i>	73
	<i>Industrialisierung und neue Ausrichtungen nach 1945.....</i>	77
2.2	Schaffung einer Nationalkultur.....	79
	<i>Kanonisierung und Traditionalisierung.....</i>	85
	<i>Auszeichnung einzelner Kunsthandwerker.....</i>	88
3.	Die Zeit der unabhängigen Staaten.....	89
3.1	„Nationale Wiedergeburt“ und Kunsthandwerk.....	94
3.2	Unterstützung und Einflussnahmen.....	101
	<i>UNESCO-Seal of Excellence in Zentralasien.....</i>	104
	<i>Kunsthandwerk in der staatlichen Symbolik 1: Baumwolle in Usbekistan.....</i>	106
	<i>Kunsthandwerk in der staatlichen Symbolik 2: Jurten in Kirgistan.....</i>	107
C	Entwicklungen einzelner Kunsthandwerksformen seit dem 19. Jahrhundert	109
1.	Vom privaten Raum zur beginnenden Manufakturerisierung: Susani.....	109
	<i>Die heutige Produktion von Susani.....</i>	114
	<i>Zusammenfassung.....</i>	117
2.	Frühe Manufakturerisierung und Industrialisierung: Ikat.....	118
	<i>Entwicklungen seit der Unabhängigkeit: Das Beispiel Marg'ilon.....</i>	124
	<i>Arbeitsbedingungen in der Fabrik.....</i>	125
	<i>Das Projekt des British Council.....</i>	126
	<i>Zusammenfassung und Ausblick.....</i>	129
3.	Kunst der Herrschenden durch die Zeiten: Goldstickerei.....	130
	<i>Goldstickerei heute.....</i>	135
	<i>Zusammenfassung.....</i>	139
4.	Vom Gebrauchsgegenstand zum Kunstprodukt: Keramik.....	140
	<i>Keramikfiguren.....</i>	143
	<i>Beispiele für heutige Keramikproduktion.....</i>	145
	<i>Zusammenfassung.....</i>	150
5.	Von der Heimarbeit auf den globalen Markt: Filz.....	151
	<i>Traditionelle Filzprodukte 1: Jurten.....</i>	153
	<i>Jurtenwerkstätten heute.....</i>	155
	<i>Filzprodukte 2: Alakiyiz und Shyrdak.....</i>	158
	<i>Filzwerkstätten in Bischkek.....</i>	162
	<i>Zusammenfassung.....</i>	164

6.	Grundzüge der Aktivitäten der Entwicklungszusammenarbeit.....	165
7.	„Männliche“ und „weibliche“ Kunsthandwerke.....	166
	<i>Situation der Arbeiterinnen in den Werkstätten.....</i>	169
	<i>Frauen als Repräsentantinnen und Leiterinnen von Werkstätten</i>	
	<i>und Kunsthandwerksorganisationen</i>	171
	<i>Frauen und kulturbezogene Entwicklungsprojekte.....</i>	176
D	Zwischen Tradition und globalem Markt –	
	Kunsthandwerker und kulturbezogene Entwicklung.....	179
1.	Fallstudie: Kunsthandwerkerinnen	
	in ländlichen Regionen Kirgistans.....	180
1.1	Die wirtschaftliche Situation und das Eingreifen	
	überregionaler Organisationen.....	180
1.2	Bokonbaevo – Traditionen und Veränderungen.....	184
1.3	Batken – Traditionen und Veränderungen.....	190
1.4	Zusammenfassung.....	198
2.	Identitätsverständnis und Legitimation als Kunsthandwerker.....	202
	<i>Familiäre Bindung als Grundlage von Identität und Legitimation.....</i>	202
	<i>Individuelle Kreativität als Grundlage der Identität</i>	
	<i>und Legitimation.....</i>	207
	<i>Aneignung von Techniken.....</i>	209
	<i>Identität und kulturbezogene Entwicklungsprojekte.....</i>	211
3.	Die Bedeutung der Märkte.....	214
3.1	Wirtschaftliche Bedeutung von Kunsthandwerk heute.....	216
3.2	Kunsthandwerker und ihre Märkte.....	218
	<i>Lokaler Markt.....</i>	218
	<i>Touristen.....</i>	220
	<i>Ausländische Zwischenhändler.....</i>	223
	<i>Handel und kulturbezogene Entwicklung.....</i>	226
E	Schluss.....	230
	Literatur.....	236
	Verzeichnis der Interviewpartner.....	245

Danksagung

An dieser Stelle soll den Personen, ohne deren Anregungen, Kritik, Bereitstellung von Informationen und Vermittlung von Kontakten diese Arbeit nicht möglich gewesen wäre, für ihre Unterstützung gedankt werden.

Ich danke meinen Betreuerinnen, Frau Prof. Dr. Ingeborg Baldauf und Frau PD Dr. Ingrid Pfluger-Schindlbeck für Anregungen und Kritik und den Kunsthandwerkern und Kunsthandwerkerinnen in Usbekistan und Kirgistan, die sich die Zeit nahmen, meine Fragen zu beantworten, und mir Einblick in ihre Werkstätten gewährten. Außerdem danke ich den Mitarbeiterinnen der Central Asia Craft Support Association (CACSA) Bischkek, die mir immer mit Rat und Hilfe zur Seite standen.

Besonders wertvoll für meine Arbeit waren die Beobachtungen, die ich im Rahmen von verschiedenen Projekten der Entwicklungszusammenarbeit in Usbekistan und Kirgistan machen konnte. Hier geht mein Dank vor allem an Svetlana Balalaeva (CACSA Bischkek), Yse Chavatte (UNESCO Taschkent), Beth Gottschling (Aid to Artisans Zentralasien), Gerald Gunther (GTZ Batken) und Andrea Leuenberger (CIM Bucharra), die mir von ihren Projekten erzählten, mich mit den beteiligten Kunsthandwerkern bekannt machten und meine Ansätze mit mir diskutierten.

Beth Gottschling und Svetlana Balalaeva verdanke ich außerdem, dass der erzwungene Wechsel des Forschungsgebietes von Usbekistan nach Kirgistan so schnell, unkompliziert und fruchtbar für die Arbeit erfolgen konnte.

Einleitung

Fragestellung und Aufbau

Meine ersten Aufenthalte in Zentralasien waren von entwicklungspolitischen Fragestellungen geprägt, die in keinerlei erkennbarem Zusammenhang mit der Kultur der Region zu stehen schienen. Dennoch: Diese Kultur war überall präsent und erweckte immer mehr meine Aufmerksamkeit – vor allem die materielle Kultur. Neben den architektonisch und städtebaulich berühmten Altstädten war es das Kunsthandwerk, das mich am meisten faszinierte: Frauen, die ich aus ganz anderen Gründen traf, zeigten mir ihre eigenen Handarbeiten und die ihrer Mütter und Großmütter, in Buchara und Taschkent traf ich vermeintliche Souvenirverkäufer, die sich als Erben langer Handwerkstraditionen rühmten, und in Museen sah ich Arbeiten, die diese Traditionen ebenfalls zeigten. Und alle – Menschen wie Objekte – erzählten, dass es Veränderungen in der Produktion und Form des Kunsthandwerks gegeben hatte. Zu dem Blick der Praktikantin und Gutachterin in der deutschen Entwicklungszusammenarbeit kam meine alte Liebe zur materiellen Kultur.

Gleichzeitig hörte ich immer wieder von Projekten der Entwicklungszusammenarbeit, in denen materielle Kultur zumindest am Rande eine Rolle spielte. Wenn von Frauenförderung gesprochen wurde, wurden Werkstätten erwähnt, in denen Arbeitsplätze für Frauen durch die Produktion von Kunsthandwerk geschaffen wurden, bei Stadtentwicklung ging es um den Umgang mit historischer Bausubstanz oder man fragte sich, welche Freiheiten Künstler in den zentralasiatischen Staaten hätten und wie man sie im Rahmen der Demokratieförderung unterstützen könnte. Kultur war in der Entwicklungszusammenarbeit präsent, aber als eigener Komplex thematisiert wurde sie kaum. So fing ich an, nach Theorien und Konzepten zu suchen, in denen dies anders ist und ich wurde bei der UNESCO und ihren vielfältigen Ansätzen zur *cultural development* fündig. Hier war eine ganze Sammlung von politischen Emp-

fehlungen, hochfliegenden Hoffnungen und praktischen Vorschlägen, die alle um die Einbeziehung von Kultur in die Entwicklungszusammenarbeit kreisten. Aus diesen Dokumenten suchte ich die Aspekte heraus, die sich auf das Kunsthandwerk als Teil der materiellen Kultur und die von der UNESCO geforderte Politik gegenüber Kunsthandwerkern bezogen.

Diese Aspekte und die mit der Einbeziehung von Kultur in die Entwicklungszusammenarbeit verbundenen Hoffnungen und Forderungen untersuche ich im ersten Kapitel. Dazu werte ich die Publikationen aus, die die UNESCO seit 1982, dem Jahr der ersten „Weltkonferenz für Kulturpolitik“ (Mondiacult¹), herausgegeben hat. In diesen Dokumenten zeichnet sich eine immer stärkere Einbeziehung von Kultur in die Entwicklungspolitik, vom Entwicklungshemmnis zum eigenständigen Wert, ab. Die in diesem Zusammenhang entwickelten Konzepte und Empfehlungen sind weltweit sowohl von nationalen Institutionen als auch von internationalen Organisationen umzusetzende Empfehlungen. Auf dieser Grundlage entwickle ich die Kriterien, mit denen ich die Situation in Zentralasien untersuchen werde.

„Kunsthandwerk“ verwende ich dabei häufig als einen Sammelbegriff, der über die Objekte hinaus den ganzen Komplex des Kunsthandwerks umfasst: Die Kunsthandwerker, ihre Werkstätten und ihre Kunden.

An dieser Stelle möchte ich noch auf einen zentralen Begriff im Titel, auf den der Tradition, eingehen. Tradition und traditionell bezeichnet Gewohnheiten und Ordnungen, Vorstellungen und Formen, die von Generation zu Generation weitergegeben wurden und in der Gegenwart die Identität einer Gruppe bestimmen. Oft wird mit dem Begriff einfach etwas Altes, Herkömmliches bezeichnet. Von seiner Herkunft im römischen Recht und der christlichen Theologie her haftet ihm aber etwas Normatives an. Was von den Vorfahren übernommen ist, ist bewährt und hat legitimierenden Charakter für die Gegenwart (Weber 1922 (Studienausgabe 1980): 580ff). So verwenden die usbekischen und kirgisi-

1 Mondiacult bezeichnet eine Reihe von internationalen Konferenzen unter Leitung der UNESCO, bei denen die Kulturpolitik im Mittelpunkt stand. Die erste fand 1982 in Mexiko-City statt, eine weitere entscheidende unter dem Motto „Kulturpolitik für Entwicklung“ 1998 in Stockholm.

schen Kunsthandwerker den Begriff, wenn sie von den von den Eltern erlernten Formen und Mustern sprechen, die für sie Elemente zur Legitimation ihrer Arbeit und Quelle ihres Selbstverständnisses sind. Auch ich werde den Begriff Tradition/traditionell benutzen. Mit dieser Verwendung des Begriffs ist allerdings nichts ausgesagt über das tatsächliche Alter und die tatsächliche Kontinuität einer Einrichtung. Das ist das Problem, das Hobsbawm und Ranger mit ihrem Buch *Invention of Tradition* bewusst gemacht haben (Hobsbawm / Ranger 1983). Ich verwende für das Phänomen den Begriff Traditionalisierung und beschreibe damit in dem von mir bearbeiteten Bereich die Normierung und Kanonisierung von Mustern, seltener von Produktionsformen. Diese Traditionalisierung kann mit unterschiedlicher Zielsetzung erfolgen: Sie kann politisch als Teil der Schaffung einer nationalen Kultur verwandt werden, aber auch ein von Kunsthandwerkern oder Händlern initiiertes Versuchsprojekt sein, kunsthandwerkliche Produkte für bestimmte Käufergruppen attraktiver zu machen. Traditionalisierung kann bis zur Wiederbelebung von Formen und Mustern gehen, die bereits über einen längeren Zeitraum nicht mehr produziert wurden und weitgehend oder völlig aus dem Gedächtnis der Kunsthandwerker verschwunden waren, oder es können neue „Traditionen“ aus Versatzstücken von überlieferten Formen geschaffen werden (Hobsbawm 1983:1 ff). In welchen Zeiten des 20. Jahrhunderts in Zentralasien welche Traditionen mit welcher Zielsetzung als „traditionalisierenswert“ betrachtet wurden und von wem, werde ich in dieser Arbeit untersuchen.

Ein weiterer in diesem Kontext wichtiger Begriff ist der des Traditionalismus, der in negativer, teilweise schon in polemischer Weise verwendet wird, wenn Tradition als Entwicklungshemmnis ausgemacht wird und den zu Entwickelnden unterstellt wird, sie würden sich auch dann für ihre Traditionen entscheiden, wenn diese die Arbeitsvorgänge erschweren oder in anderer Weise „schädlich“ sind. Dabei werden oft regionale Besonderheiten von den ausländischen Experten übersehen, die die vermeintlich „traditionalistischen“ Verhaltensweisen durchaus als ökonomisch sinnvoll erscheinen lassen (Elwert 1982; Elwert 1996:60 ff.).

Bei der Auswertung der Dokumente zur Einbeziehung von Kultur in

die Entwicklungszusammenarbeit fiel mir ebenso wie bei Gesprächen mit den meisten Vertretern der verschiedenen mit Kunsthandwerk arbeitenden Entwicklungsorganisationen in Usbekistan und Kirgistan auf, dass das zeitgenössische Kunsthandwerk für sie keine oder nur eine sehr eingeschränkte historische Dimension hat. Kunsthandwerk existierte entweder immer schon in der heute vorliegenden Form, war also „Tradition“ und „schützenswert“ oder es war „ausgestorben“ – bzw. von der Sowjetunion in den zentralasiatischen Staaten „verboten“ oder sogar „ausgerottet“ – und sollte „wiederbelebt“ werden. Beide Extreme, die unveränderte Tradition und die Wiederbelebung, waren für mich unvereinbar mit den Erzählungen der Kunsthandwerker, denen ich in Zentralasien begegnete, und die mir von ganz eigenen Wegen zwischen überlieferten Formen und Strukturen auf der einen und neuen Ideen und Kontakten mit ausländischen Kunden auf der anderen Seite erzählten. Und diese Erzählungen begannen nicht erst mit der Unabhängigkeit und dem damit verbundenen Engagement der UNESCO und anderer internationaler Organisationen, sondern handelten auch von Eltern und Großeltern, die aktive Kunsthandwerker waren. Diese Beobachtung veranlasste mich, die politischen, wirtschaftlichen und sozialen Veränderungen, die die Bevölkerung in den heutigen Staaten Usbekistan und Kirgistan als Teil der Sowjetunion erlebte, zu untersuchen und zu fragen, wie sich diese Entwicklungen auf die Kunsthandwerker und die Gestaltung ihrer Produkte auswirkten.

Kapitel A und B zeichnen von unterschiedlichen Ausgangspunkten her die Entwicklungen des Kunsthandwerks auf dem Gebiet Usbekistans und Kirgistans nach. Zunächst untersuche ich die Geschichte des zentralasiatischen Kunsthandwerks von der russischen Eroberung über die Zeit der Sowjetherrschaft bis in die Zeit der unabhängigen Staaten. Im Zentrum steht die Frage, wie sich die machtpolitischen Umbrüche seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert auf die Kunsthandwerker und die Produktion von Kunsthandwerk ausgewirkt haben. Es ist zu untersuchen, wie die Traditionalisierung des zentralasiatischen Kunsthandwerks, die bereits in vorsowjetischer Zeit unter dem Einfluss russischer und westeuropäischer Sammler begann, in der sowjetischen Politik zur

Schaffung von Nationalkulturen weitergeführt wurde. Von hier aus führt dann eine Linie zu der Rolle des Kunsthandwerks in der Selbstdarstellung der unabhängigen Staaten. Eine andere Linie der Untersuchung führt von den Folgen der zunehmenden Industrialisierung, die zu einem Wegbrechen der lokalen Märkte führte, zur sowjetischen Politik, neue Absatzmärkte für Kunsthandwerk im Tourismus und im Export zu schaffen. Von hier aus ergibt sich dann die Frage, wie die Kunsthandwerker in den unabhängigen Staaten auf die Herausforderungen, die sich mit dem Ende der Sowjetunion und dem Wegfall der sowjetischen Märkte ergaben, reagierten und welche neuen Akteure an die Stelle der sowjetischen traten.

Bei diesen Untersuchungen stellte ich fest, dass abhängig von der Kunsthandwerkssparte die Veränderungen und die Art, wie die jeweiligen Kunsthandwerker auf sie reagierten, sehr unterschiedlich waren. Aufgrund dieses Ergebnisses traf ich eine Auswahl von Kunsthandwerken, deren spezielle Entwicklungslinien durch das 20. Jahrhundert hindurch in Kapitel C nachgezeichnet werden. So lassen sich die Veränderungen durch politische, wirtschaftliche und soziale Einflüsse anhand der einzelnen Objekte und ihrer Produktionsbedingungen darstellen. Als Beispiele dienen für die Region typische Kunsthandwerke: in Usbekistan die Susani-Stickerei, das Weben von Ikat, die Goldstickerei und die Töpferei, in Kirgistan die zahlreichen Formen der Filzverarbeitung. Dabei werde ich zeigen, dass die gesellschaftlichen Veränderungen und mit ihnen die Veränderungen in der Produktion und Gestaltung des Kunsthandwerks im 20. Jahrhundert nicht nur die Voraussetzung für die heutige Situation der Kunsthandwerker bilden, sondern auch maßgeblich die Art bestimmen, in der sie jeweils auf die heutigen Herausforderungen, die von zumeist ausländischen Organisationen im Rahmen kulturbezogener Entwicklungsprojekte an sie herangetragen werden, reagieren.

Solche Projekte der kulturbezogenen Entwicklung wurden seit den späten 1990er Jahren in der Region vor allem von der UNESCO, der US-amerikanischen NGO *Aid to Artisans* (ATA) und ihrer zentralasiatischen Nachfolgeorganisation, der *Central Asia Craft Support Association* (CACSA) durchgeführt. Einige dieser Projekte werde ich in Fallstu-

dien sowohl auf der Grundlage der im ersten Kapitel entwickelten Kriterien als auch in Hinblick auf die von den Kunsthandwerkern selbst als gewünscht bezeichneten Veränderungen hin untersuchen.

Eine größere Fallstudie leitet Kapitel D ein. Es handelt sich um zwei Gruppen von Kunsthandwerkerinnen aus unterschiedlichen Regionen Kirgistans, für die Projekte der kulturbezogenen Entwicklung durchgeführt wurden. Es ist zu beobachten, wie die Kunsthandwerkerinnen jeweils verschieden auf die neuen Einflüsse reagierten, und wo sie sich aus welchen Gründen von den Vorstellungen der internationalen Geber abgrenzten.

Ausgehend von dieser Fallstudie diskutiere ich zwei Aspekte, die bei den von mir interviewten Kunsthandwerkern im Kontext von kulturbezogener Entwicklung und den darauf beruhenden Projekten immer wieder Thema waren: Das eigene Selbstbewusstsein als Kunsthandwerker, mit dem sie sowohl den Kunden auf dem lokalen und globalen Markt als auch den Vertretern der Organisationen der Entwicklungszusammenarbeit gegenübertraten, und das Verhältnis der Kunsthandwerker zu ihren Kunden auf den verschiedenen von ihnen bedienten Märkten.

Die Untersuchung war ursprünglich nur für Usbekistan geplant. Probleme mit der Visaerteilung führten dazu, dass ich ab Frühjahr 2005 keine Einreiseerlaubnis mehr bekam und ins benachbarte Kirgistan auswich – eine, wie sich herausstellte, sehr gute Entscheidung, da sich die beiden Länder für eine Untersuchung über Kunsthandwerker zwischen Tradition und globalem Markt anbieten und ergänzen. Beide Länder verfügen über jeweils verschiedene, vielfältige Traditionen von Kunsthandwerk. Gleichzeitig lassen sich an vielen Entwicklungen, die das Kunsthandwerk und die Lebensformen seiner Produzenten in beiden Ländern – teils gemeinsam, teils gegenläufig – seit 1917 durchliefen, exemplarisch unterschiedliche kulturelle Reaktionen auf politische, wirtschaftliche und soziale, direkte wie indirekte Einflüsse aufzeigen.

Methoden

Um Antworten auf meine Fragen nach sozialen und kulturellen Veränderungen innerhalb eines vor allem auf wirtschaftliche Verbesserungen bezogenen Entwicklungsprozesses zu finden, führte ich Interviews mit verschiedenen Akteuren, die in den Jahren seit der Unabhängigkeit der zentralasiatischen Staaten Usbekistan und Kirgistan im Bereich des Kunsthandwerks aufgetreten sind. Dabei handelt es sich zum einen um die Kunsthandwerker selbst, die aufgrund ihrer unterschiedlichen Produktionsweisen eine nur wenig homogene Gruppe bilden, zum anderen um die Vertreter nationaler und internationaler, staatlicher und nicht-staatlicher Organisationen oder um Einzelpersonen (meistens Händler), die sich sehr unterschiedliche Ziele für die Entwicklung des zentralasiatischen Kunsthandwerks gesetzt haben. Gemeinsam ist allen von mir ausgewählten Einzelpersonen und Gruppen, dass sie die Produktion und Vermarktung von Kunsthandwerk nutzen und verstärken wollen, um die Lebensbedingungen von Kunsthandwerkern zu verbessern.

In den Interviews mit den Initiatoren von Projekten ging es mir vor allem darum, mehr über ihre Vorstellungen davon zu erfahren, wie das von ihnen geförderte Kunsthandwerk gestaltet sein sollte und wie sie sich seine Produktion vorstellten. Manche Vertreter der verschiedenen Organisationen erlaubten mir auch, Einblick in die Akten zur Planung und Durchführung ihrer Projekte zu nehmen und so ein solches Projekt über einen längeren Zeitraum zu verfolgen und die in den Interviews und Akten gemachten Aussagen über Verlauf und Ergebnisse mit eigenen Beobachtungen vor Ort zu vergleichen.

Ich nutzte zwei verschiedene Wege, um Kunsthandwerker in Usbekistan und Kirgistan kennen zu lernen, mit ihnen Interviews zu führen und nach Möglichkeit auch einige Zeit in ihren Werkstätten zu verbringen. Der eine Weg war, auf Märkten oder in Kunsthandwerksgeschäften nach Werkstätten und Kunsthandwerkern zu fragen, und diese direkt aufzusuchen. Auf diese Weise kam ich vor allem in Bucharra mit Kunsthandwerkern in Kontakt. Es war nie ein Problem, über die zum Verkauf ausgestellten Objekte ins Gespräch zu kommen, und meine Bereitschaft,

den Kunsthandwerkern stundenlang bei der Arbeit zuzusehen und mir die einzelnen Arbeitsschritte erklären zu lassen, diese zu fotografieren und die Fotos den Kunsthandwerkern schließlich zur Verfügung zu stellen, brachte mir endgültig die Sympathien ein. Wie sich im Lauf der Interviews herausstellte, waren viele der von mir zufällig gefundenen Kunsthandwerker auch irgendwann an einem von internationaler oder lokaler Seite durchgeführten Projekt zur Unterstützung von Kunsthandwerkern beteiligt gewesen.

Der andere von mir genutzte Weg war, gezielt mit den Kunsthandwerkern in Kontakt zu treten, die Kontakt zu internationalen Organisationen hatten, sei es dass sie irgendwann von diesen gefördert worden waren, sei es dass sie aktuell in ein laufendes Projekt eingebunden waren. Diese Methode war vor allem in Kirgistan erfolgreich, wo die Werkstätten der Kunsthandwerker selten unmittelbar mit den Verkaufsräumen verbunden, also wesentlich schwieriger zu finden waren als in Buchara.

Schwerpunkte der Interviews mit den Kunsthandwerkern waren offene Fragen zur Biographie des Interviewten, zur familiären Bindung an sein Handwerk und zu seiner aktuellen Arbeits- und Lebenssituation. In den wenigsten Fällen erschien das systematische Abarbeiten eines strukturierten Fragebogens sinnvoll zu sein. Diese Methode hatte lediglich bei denjenigen der Interviewten einen Sinn, die bereits häufiger mit Journalisten in Kontakt gekommen waren und in diesem Vorgehen einen Beweis meiner Seriosität sahen. Dabei handelte es sich ausschließlich um Vertreter von Organisationen zur Förderung des Kunsthandwerks. Sie waren auch die einzigen, die der Verwendung eines Aufnahmegerätes zustimmten. Allerdings waren es auch bei diesen Personen die Gespräche nach oder neben der Abarbeitung des Fragebogens und bei ausgeschaltetem Gerät, die letztlich die interessantesten Informationen lieferten. So war ich in fast allen Fällen auf während des Gesprächs gemachte Notizen und Gedächtnisprotokolle angewiesen.

Bei den Kunsthandwerkern erwiesen sich Gespräche während der beschriebenen längeren Besuche der Werkstätten als besonders günstige Methode, um Informationen zu erhalten. Da diese Gespräche häufig unterbrochen werden mussten, waren oft mehrere Besuche in einer Werk-

statt nötig, bis alle Fragen beantwortet waren. In Usbekistan waren es vor allem Verkaufsgespräche mit in die Werkstatt kommenden Kunden oder Besuche anderer Kunsthandwerker oder Verkäufer aus den benachbarten Läden, die das Interview manchmal in andere Bahnen lenkten. In Bischkek, wo Werkstätten und Verkaufsflächen in der Regel getrennt waren, waren es häufig die Werkstattleiterinnen selbst, die das Interview unterbrachen, da ihnen ein wichtiges Telefonat einfiel oder sie meinten, in einem anderen Raum der in mehreren Räumen untergebrachten Werkstatt nach dem Rechten sehen zu müssen. So konnte sich ein Interview in beiden Ländern über mehrere Stunden erstrecken oder sogar nach einigen Tagen oder Wochen wiederaufgenommen werden. Gespräche mit Arbeiterinnen waren in beiden Ländern nicht oder nur in Anwesenheit des Werkstattleiters oder der Werkstattleiterin möglich. Auf diese Weise konnte ich höchstens zwei oder drei allgemeine Fragen zu Ausbildung und Lebenssituation stellen, die in der Regel kurz und ausweichend beantwortet wurden. Fragen nach Arbeitsbedingungen und Lohn wurden generell nur von der Werkstattleitung beantwortet.

Durch die sich über einen längeren Zeitraum erstreckende Verbindung zu den Kunsthandwerkern ergaben sich im Lauf der Zeit auch Gespräche, in denen ich aufgefordert wurde, aufgrund meiner Forschungen Stellung zum Kunsthandwerk in der Region zu beziehen und von der Situation von Kunsthandwerkern in Deutschland zu berichten. Außerdem wurde ich häufig um meine Meinung zu bestimmten Designs und ihrer Vermarktung auf dem westlichen Markt, um Hilfe bei Finanzanträgen oder Vermittlung zwischen Kunsthandwerkern und möglichen Käufern gebeten. Während ich in einigen Fällen die Übersetzung von Briefen an Kunden oder das Korrekturlesen von Finanzanträgen übernahm, vermied ich Stellungnahmen zu den Produkten, auch um nicht in interne Konkurrenzen verwickelt zu werden.

Gerade in Kirgistan, wo ich vor allem in der ersten Zeit meiner Forschungen eng an die Central Asia Craft Support Association (CACSA), eine zentralasienweit arbeitende Dachorganisation von Kunsthandwerkern, angebunden war, führte diese Anbindung zu Vorbehalten oder übertriebenen Vorstellungen von meinem Einfluss auf Finanzanträge

und Projekte bei den befragten Kunsthandwerkern, die aber in der Regel im Laufe der Interviews abgebaut werden konnten.

Neben den eigentlichen Interviews waren auch die Beobachtung der täglichen Arbeit in den Werkstätten und die Betrachtung der Produkte für mich sehr wichtig. Nicht immer entsprachen die dabei gemachten Beobachtungen der Realität, die die entsprechenden Kunsthandwerker und Organisationen im Interview darstellten. Weitere Auskünfte gaben mir auch Medien, in denen Kunsthandwerker sich und ihre Arbeit präsentierten. Dazu gehören Kataloge, Faltblätter, Internetauftritte, Foto- und Filmmaterial, das ich auswerten durfte.

Die Interviews mit Kunsthandwerkern und Organisationen habe ich während mehrerer Forschungsaufenthalte in Usbekistan und Kirgistan geführt. In Usbekistan handelte es sich um einen dreimonatigen Aufenthalt von Oktober bis Dezember 2004 in Bucharra und Taschkent und einen weiteren zweiwöchigen Besuch des *Silk and Spice*-Festivals in Bucharra im Mai 2005. Versuche, die Forschung in Usbekistan weiterzuführen, scheiterten an der restriktiven Visapolitik Usbekistans. Die Feldforschung in Kirgistan fand von Mai bis Oktober 2005 in Bischkek, in verschiedenen Dörfern am Südufer des Issik Kul und im Gebiet von Batken / Südkirgistan statt.

Die Interviews wurden – bis auf die wenigen mit deutsch- oder englischsprachigen Vertretern von EZ-Organisationen – auf Russisch geführt. Mit den Kunsthandwerkerinnen im ländlichen Südwesten Kirgistans, die nur wenig Russisch sprachen, wurden die Interviews mit Hilfe eines Dolmetschers geführt. Dabei kamen mir die in Bischkek erworbenen Sprachkenntnisse zugute, da ich den Gesprächen der Frauen untereinander halbwegs folgen konnte und auch eine gewisse Kontrolle über die Angaben des Dolmetschers hatte.

Zum Forschungsstand

Zum Kunsthandwerk in Zentralasien, speziell in den Städten des heutigen Usbekistans, ist verhältnismäßig viel gearbeitet worden. Erste ausführliche Beschreibungen des Kunsthandwerks und seiner Produzenten

aus der Feder europäischer Reisender gelangten Ende des 19. Jahrhunderts, oft zusammen mit den ersten systematisch angelegten Sammlungen kunsthandwerklicher Objekte nach Europa (Vambery 1865, Moser 1888, Schwarz 1900, Rickmers 1913). Das größte Interesse der damaligen Reisenden erweckte das Emirat Buchara, aus dem die meisten Berichte (mit Ausnahme von Schwarz 1900) und Sammlungen kamen. Das Gebiet des heutigen Kirgistan ist ungleich schlechter dokumentiert. Als einzige Quelle kann hier Alfred Brehm gelten, der auf seiner zentralasiatischen Reise 1876 immerhin die Region des südlichen Kasachstan und nördlichen Kirgistans streifte. Ihm verdanken wir einige Hinweise über Jurten und ihren Schmuck.

Eine wesentlich wichtigere Quelle als diese frühen Berichte sind die Arbeiten sowjetischer Kunsthistoriker und Ethnographen, die seit den 1960er Jahren verstärkt zu Kunst und Kunsthandwerk in Zentralasien gearbeitet haben. In der Regel widmeten sich diese Arbeiten jeweils einer speziellen Gattung des Kunsthandwerks, wie der Töpferei (Žadova 1963, Derviz 1974), der Seidenstickerei (Morosova 1960, Tschepeleweskaja 1961, Sucharewa 1991) oder der Goldstickerei (Sidorenko 1981). Das Hauptinteresse der Autoren liegt auf der Betrachtung der Objekte, obwohl oft auch in kurzen Abrissen einige wichtige Informationen über die Kunsthandwerker gegeben werden. Ausnahmen bilden Studien von Suxareva über die Situation von Kunsthandwerkern im 19. Jahrhundert (Suxareva 1966, 1981). Dass den Objekten, ihren Formen und Mustern, mehr Aufmerksamkeit geschenkt wurde als den Kunsthandwerkern, die sie herstellten, und den Kunden, die sie kauften, gilt auch für die einzige Studie, die von einem Kunsthandwerker selbst, dem Taschkenter Töpfer Mukhitdin Rahimov (1961), geschrieben wurde.

Die Geschichte des Kunsthandwerks in Kirgistan war seltener als in Usbekistan Gegenstand von Untersuchungen. Mangels der für das Gebiet des heutigen Usbekistans vorhandenen Quellen bleiben sowohl sowjetische als auch heutige Versuche, eine Geschichte des Kunsthandwerks Kirgistans zu schreiben, oft bei Verklärungen alter Zeiten und der Natur der Region, die als Quelle aller Motive gesehen wird, stehen (Maksimov 1986; Kadurov 2003). Eine Ausnahme bildet die Arbeit von

A. Salieva (1987), die auf zeitgenössische Künstler, die mit Filz arbeiten, eingeht.

Arbeiten, die sich mit dem Thema Kunsthandwerk zwischen lokalem und globalem Markt beschäftigen, sind immer noch sehr selten. Zu den wenigen gehört die Arbeit von Jutta Gormsen, die schon 1985 die Produktion von Kunsthandwerk in Mexiko auf ihre Bedeutung in Entwicklungsprozessen hin untersuchte (Gormsen 1985). Gormsen orientiert sich in ihrer Untersuchung an den Forderungen des von Nohlen und Nuscheler 1974 entwickelten Magischen Fünfecks und stellt am Ende ihrer Arbeit fest, dass in ihrem Untersuchungsgebiet aufgrund der Produktionsbedingungen von den Punkten des magischen Fünfecks² drei nicht erfüllt sind: soziale Gerechtigkeit, Partizipation und die Möglichkeit zur selbstbestimmten Entwicklung. Nur ein wirtschaftliches Wachstum und die Schaffung von Arbeitsplätzen kann sie erkennen. Sie geht daraufhin so weit, den Sinn einer Politik, die die Entstehung eines Erwerbszweigs, der sich auf die Produktion von Kunsthandwerk vor allem für den Tourismus und den Weltmarkt konzentriert, grundsätzlich in Frage zu stellen und favorisiert die Unterstützung von für den lokalen Markt produzierenden Handwerkern (Gormsen 1985:188). Allerdings geht sie nicht darauf ein, ob die in der von ihr untersuchten Region existierenden Betriebe ohne die Produktion für Touristen bzw. den Export überhaupt überlebensfähig oder auch nur existent wären.

Nicht unmittelbar auf entwicklungspolitische Fragestellungen bezogen ist die Arbeit von Frederick Wherry, der sich mit der Vermarktung von Kunsthandwerk aus Thailand und Costa Rica auf dem globalen Markt beschäftigt. Davon ausgehend, dass Kunsthandwerk eine zu berücksichtigende Einkommensquelle für Entwicklungsländer ist, stellt er die Fragen nach den Folgen für die Kunsthandwerker und nach dem, was die Authentizität eines vor allem für den touristischen Markt hergestellten Objektes für Produzenten wie Käufer ausmacht (Wherry 2008). Dabei spielt bei Wherry ebenso wenig wie bei Gormsen das kunsthandwerkliche Objekt selbst und seine Veränderungen im Prozess einer An-

2 Zum Magischen Fünfeck vgl. S. 25 ff.

passung an den Geschmack ausländischer Kunden eine größere Rolle. Der Schwerpunkt liegt bei ihnen auf dem Produktions- und Verkaufsprozess.

Die Frage nach Veränderungen von kunsthandwerklichen Objekten in einer zunehmend globalisierten Welt wird von Ethnologen und Kulturwissenschaftlern aufgeworfen, die sich mit der Produktion von kunsthandwerklichen Souvenirs beschäftigt haben. Dabei geht es zum einen um die Rückwirkungen, die die neuen Anforderungen auf die Form des überlieferten Kunsthandwerks haben, zum anderen um deren Folgen für die Produzenten (Graburn 1976 und 2006, Wilpert 1993, Grimes / Milgram 2000, Hitchcock / Teague 2000). Der Aufsatz von Stephanie Bunn widmet sich ausdrücklich der Produktion von Souvenirs in Kirgistan (Bunn 2000). In allen Fällen handelt es sich um kleinere Arbeiten, in denen die Autoren die Problematik und die Möglichkeiten, die sich für die Kunsthandwerker aus der Arbeit für einen für sie fremden und oft schwer überschaubaren Markt ergeben, nur anreißen.

Meine Arbeit gehört in den skizzierten Zusammenhang der entwicklungspolitischen Diskussion einerseits und der ethnologisch/kulturwissenschaftlichen Problematik materieller Kultur andererseits. Sie bietet einen Beitrag zu der Diskussion um die Probleme und Möglichkeiten, die sich durch das zunehmende Interesse an Kunsthandwerk weltweit und den dadurch verstärkten Handel mit kunsthandwerklichen Objekten für die Gestaltung der Objekte und die Produzenten selbst ergeben. Dabei konzentriere ich mich auf Kunsthandwerk und Kunsthandwerker, deren Zugang zu einem über den lokalen Rahmen hinausgehenden Markt durch Projekte der Entwicklungszusammenarbeit geschaffen werden soll.

Nicht zuletzt soll die Arbeit durch die Darstellung der gegenwärtigen Situation des Kunsthandwerks in Zentralasien und seinen Veränderungen seit dem 19. Jahrhundert einen Beitrag zur Sozial- und Kulturgeschichte der Region leisten.

Umschrift

Usbekisch in kyrillischer Schrift wurde in die heute gültige Lateinschrift transliteriert. Kirgisische Begriffe wurden aus dem Kyrillischen in der wissenschaftlichen Transliteration übertragen, es sei denn, es handelt sich um solche Begriffe, die aus der Literatur in einer bestimmten, meist anglierten, Schreibweise bekannt sind (z.B. Shyrdak, Jurte).

Bekannte geographische Namen (Buchara, Bischkek, Issik Kul etc.) und Personennamen (z.B. Alisher Navoi) habe ich in der im Deutschen gebräuchlichen Rechtschreibung gelassen.

Namen von Organisationen gebe ich in der Schreibweise wieder, die sie selbst in ihren internationalen Publikationen und Internetauftritten verwenden.

A Kunsthandwerk und kulturbezogene Entwicklung

1. Von der Modernisierungstheorie zur Theorie der kulturbezogenen Entwicklung

Meine Arbeit behandelt einen kleinen Ausschnitt aus der seit Ende der 1990er Jahre verstärkt geführten Diskussion über die Rolle, die regionales Kulturgut in der wirtschaftlichen, sozialen und politischen Entwicklung von Entwicklungs- und Transformationsländern spielen kann und welche Probleme damit verbunden sind. In dieser Diskussion wurde „Entwicklung“ lange Zeit ausschließlich als Angelegenheit der (in der Regel westlichen) Entwicklungspolitik betrachtet, die in die Kultur Anderer – vor allem im Interesse des wirtschaftlichen, erst in zweiter Linie auch eines sozialen und/oder politischen Fortschritts – positiv oder negativ eingreift. Auch heute ändert sich diese Sichtweise nur sehr langsam zu einer, bei der neben dieser transitiven Bedeutung von „entwickeln“, nach der etwas unter nicht selbst bestimmten Faktoren entwickelt wird, auch eine weitere, nämlich die intransitive bzw. reflexive tritt, nach der Menschen und Dinge sich selbst aus ihren eigenen Voraussetzungen heraus und in ihrem eigenen Tempo entwickeln. Beide Bedeutungen verbindet, dass es sich um zielgerichtete Aktionen handelt, bei denen eine schon zu Beginn des Vorgangs festgelegte Idealform erreicht werden soll.

1.1 Entwicklungstheorien und ihre Veränderungen seit den 1970er Jahren

Zwei Theorien zur Erklärung von Unterentwicklung und ihrer Bekämpfung konkurrierten in den letzten fünfzig Jahren in Wissenschaft und Politik: Die Modernisierung- und die Dependenztheorie.³ Die Modernisierungstheorie bestimmte die Entwicklungspolitik der westlichen Industriestaaten. Sie zielte darauf, dass alle Staaten denselben wirtschaftlichen

3 Eine ausführliche Darstellung beider Theorien findet sich bei Faschingeder 2004.

und industriellen Standard erreichen sollten wie die Industrienationen Europas und Nordamerikas (Boekh 1993). Entwicklung war nach dieser Theorie gleichbedeutend mit wirtschaftlichem Wachstum und einer der westlichen Welt angeglichenen Lebens- und Konsumweise. Man glaubte, die gewachsene Wirtschaftskraft würde langfristig den Lebensstandard aller erhöhen und mit dieser materiellen Verbesserung würde eine selbstbewusste bürgerliche Schicht entstehen, die zunehmend auch ihr politisches Mitspracherecht einklagen würde. So würde letztlich eine Demokratisierung eingeleitet werden. Dieses Modell entsprach der Entwicklung Europas seit dem 18. Jahrhundert, die nun von anderen Ländern nachvollzogen werden sollte. Als Feind dieser „nachholenden Entwicklung“ wurde die traditionelle Kultur der jeweiligen Region ausgemacht, die nach den Vorstellungen der Modernisierungstheoretiker bisher eine entsprechende Entwicklung verhindert hatte. Die Lösung des Problems sollte in der Anpassung der jeweiligen Entwicklungsländer an die Industriestaaten bestehen. Bevölkerungsgruppen, die diese Anpassung schon vollzogen hatten, wurden als Helfer für diesen Prozess ausgemacht.

Die Vertreter der Dependenztheorie sahen dagegen gerade in der Zerstörung einheimischer Wirtschafts- und Sozialstrukturen durch den Kolonialismus und in der seitdem bestehenden wirtschaftlichen Abhängigkeit das Hauptproblem der Entwicklungsländer. Solange sie nicht aus dem Kreislauf aus Auslandsschulden, dem daraus resultierenden Zwang zum billigen Verkauf ihrer Rohstoffe und der Notwendigkeit, fertige Industriegüter zu importieren, ausbrechen könnten, könnten sie auch keine eigenständige Entwicklung vorantreiben. Zu einer Lösung dieser Probleme sollten die Abkopplung dieser Länder vom Weltmarkt und die Hinwendung zu einer autozentrierten Entwicklung führen. Autozentrierte Entwicklung bedeutete dabei mehr als rein wirtschaftliche Entwicklung, sie beinhaltete auch eine Rückbesinnung auf die eigene Kultur (Faschingeder 2004:77 ff.).

In den 1970er Jahren begannen sich entscheidende Veränderungen in den bis dahin im Westen allgemein gängigen Modernisierungstheorien und damit auch in der praktischen Entwicklungspolitik abzuzeichnen. Vor allem änderte sich die Sichtweise auf nicht-westliche Kulturen und

ihre Bedeutung im Kontext der Entwicklungspolitik der westlichen Industriestaaten. Es hatte sich gezeigt, dass die von westlichen Fachleuten in die Modernisierungstheorie gesetzten Hoffnungen in der Realität nicht haltbar waren. Gerade besonders Erfolg versprechende entwicklungspolitische Großprojekte (z.B. Staudambauten, Erschließung von Bodenschätzen) brachten häufig nicht nur nicht die erhofften wirtschaftlichen Erfolge, sondern hatten auch deutlich negative Auswirkungen auf die Sozialstruktur und das kulturelle Selbstbewusstsein der betroffenen Gesellschaft. In den Industriestaaten selbst wies außerdem die erstarkende Umweltbewegung unmissverständlich darauf hin, dass die rücksichtslose Ausbeutung der natürlichen Ressourcen auf die Dauer nur auf Kosten der Lebensqualität der gesamten Weltbevölkerung gehen konnte. Besonderes Gewicht kam dabei dem Bericht „Die Grenzen des Wachstums“ des Club of Rome von 1972 zu, der die Unmöglichkeit eines weiterhin unbegrenzten weltweiten Wachstums aufzeigte (Meadows 1972). Auf dieser Grundlage wurde eine Abkehr von der industriegesellschaftlichen Modernisierungstheorie gefordert. Neue Prioritäten sollten die Bewahrung der natürlichen Ressourcen und die Ausschöpfung menschlichen Potentials verstärkt ins Bewusstsein der Entwicklungspolitik rücken.

Auch das Verhältnis zur Bevölkerung der betroffenen Gebiete sollte sich ändern: Die sog. „einheimischen Eliten“, die die Hoffnungsträger der Modernisierungstheoretiker gewesen waren, hatten sich häufig als korrupt erwiesen und waren nicht bereit, die erhofften demokratischen Veränderungen voranzutreiben. Deshalb sollte künftig allen Menschen die Möglichkeit gegeben werden, die Richtung, die die Entwicklung ihrer natürlichen, sozialen und kulturellen Umgebung nehmen sollte, stärker als zuvor selbst mitzubestimmen (Eppler 1980:387 f.). Partizipation und soziale Gerechtigkeit wurden zu neuen Forderungen und die dahinterstehenden Ideen sollten gleichrangig mit wirtschaftlichem Aufschwung in der Entwicklungspolitik bedacht werden.

Das Magische Fünfeck

In den Kontext dieser neuen Ideen gehört der Entwurf des „Magischen Fünfecks“ von Dieter Nohlen und Franz Nuscheler. Nach diesem 1974