

SLAVS AND TATARS

Slavs and Tatars widmen sich in ihren Büchern, Installationen, Objekten und Performance-Lectures komplexen kulturellen und religiösen Verflechtungen, Grenzen, Kontaktzonen, Importen, Exporten und Überschreibungen von Kulturen. Das Handwerk ist dabei ein wichtiges Feld, in dem diese Aneignungen, Überlagerungen und Umformulierungen stattfinden und wahrgenommen werden können.

Der im Kunsthaus Graz gezeigte Zyklus *Friendship of Nations: Polish Shi'ite Showbiz* spannt einen Bogen vom Sarmatismus des 17./18. Jahrhunderts¹ über die Iranische Revolution bis hin zum Zusammenbruch des Kommunismus in Polen und zur „Grünen Bewegung“ in Iran. Dabei verorten sie die Beziehung zwischen den beiden Systemen in einem größeren geopolitischen Zusammenhang. In diesem Werkzyklus äußert sich das Interesse von Slavs and Tatars am Handwerk im Sinne einer „Bürger/innen-Diplomatie“. Weil Kunsthandwerk und Handwerk im Alltäglichen verankert sind, wirken sie unterschwellig und können zu unauffälligen Trägern einer kulturpolitischen Verständigung und auch zu einer Kritik an herrschenden Systemen werden.

Die gezeigten Objekte entstanden als Zusammenarbeit von Slavs and Tatars mit iranischen und polnischen Handwerkerinnen und Handwerkern.

¹ Als *Sarmatismus*, auch „polnischer Orientalismus“ genannt, bezeichnet man die Kultur polnischer Adelliger im 17. und 18. Jahrhundert. Sie führten ihre Herkunft auf das Volk der Sarmaten zurück, eine Konföderation mehrerer Stämme von iranischen Reitervölkern.

Wie seht ihr Handwerk? Welche Rolle spielt es in eurer Arbeit?

SLAVS AND TATARS: Handwerk ermöglicht ein Zusammenwachsen des Spirituellen und Politischen, was unserer Ansicht nach die Apotheose guter Kunst ist. Ohne Scheu vor dem Scheitern versuchen wir beide Fraktionen zu vereinen und bewusst die Kunst und Handwerk trennende Schneise zu überwinden, als gelte es, auch die letzte Unze giftigen Binarismus' aus dieser Kluft zu saugen. Denn handelte die gängige Erzählung bisher vom überbordenden Ehrgeiz des Handwerks, in die exklusive Welt der schönen Künste aufgenommen zu werden, sollten wir doch vielleicht etwas ganz anderes versuchen – sowohl Kunst als auch Handwerk im Alltäglichen, Großzügigen, Intimen zusammenfallen zu lassen. Solcherart könnte man die Lautstärke des angeblich politisch stummen Handwerks so weit erhöhen, um die schönen Künste in Versuchung zu führen, beim Herunterschalten mitzutanzten.

Sôetsu Yanagi, ein Begründer der Mingei-Bewegung, kennzeichnet unser körperliches und affektives Verhältnis zu Kunst versus Handwerk folgendermaßen: „Die besondere Qualität von Schönheit im Handwerk ist, dass es sich um eine Schönheit der Intimität handelt ... Die Schönheit solcher Objekte ist nicht so sehr eine edle, gewaltige oder erhabene, vielmehr eine warme und vertraute ... Hier kann man einen auffälligen Unterschied zwischen Handwerk und Kunst bemerken. Die Menschen hängen ihre Bilder an Wände, Alltagsgegenstände aber platzieren sie in ihrer Nähe und nehmen sie in die Hand.“

Ihr seht in handwerklichen Objekten und Praktiken nichts Geringeres als materialisierte Strömungen der Geschichte, der politischen Emanzipation und Ideologie. Wie manifestieren sich diese Strömungen?

Handwerk ist in mancher Hinsicht das verdinglichte Äquivalent von dem, was James Scott „Infrapolitik“ nennt: Ganz anders als die politische Kundgebung, besteht Infrapolitik aus Gerüchten, aus Raunen, dem Witz, der unter dem Radar dessen bleibt, was sich oft erst rückwirkend als Politik darstellt. Handwerk hat diese „gedämpfte“ Qualität: Es verdichtet komplexe Ideen zu durchaus zugänglichen, jedoch oft abstrakten Ergebnissen. Die *Friendship of Nations*-Banner beispielsweise kreuzen die besten Protest-Praktiken von Polens *Solidarność*-Bewegung und der „Grünen Bewegung“ des Iran. Da ihre materielle Sprache auf Handwerkstraditionen zurückgeht, die mit Katholizismus und Schiismus assoziiert werden, sind diese Botschaften aber in gewisser Weise verschlüsselt und nicht unmittelbar explizit. Die Tatsache, dass sie nicht die kostbare Selbstgefälligkeit umweht, die sonst

mit den Künsten in Verbindung gebracht wird, half dabei, ihren politischen Inhalt vor möglicher Zensur in den Vereinigten Arabischen Emiraten, im Iran oder anderswo zu schützen.

Wie gelingt es euch, die Heterogenität in der Handwerkskunst zu heben und zu aktivieren?

Handwerk ist oft von einem komplexen Netzwerk aus Ethnografie, Ritual, Tradition und Glaube durchdrungen, um nur ein paar zu nennen. Wir versuchen, den Einfluss eines konventionellen, normativen und oft konservativen Verständnisses von Handwerk durch einen tiefen hermeneutischen Sprung oder die Exegese dieser Quellen zu „brechen“. Unser *Wheat Mollah* etwa besteht aus Weizen, einem Grundbestandteil slawischer Erntedankfeste. Weizen ist auch das primäre Ausgangsmaterial für Befreiungsideologien und Revolutionen, sei es die Russische Revolution von 1917 oder die Iranische von 1979.

Woran macht ihr das kritische Potenzial von Handwerk fest?

Gemäß dem Handwerk eigenen Verständnis von Zeit ist es langsam und betont eine Genealogie, ein Erbe. Anders als die Künste, deren Geschichte durch eine Serie von Brüchen bestimmt wurde – jede Avantgarde historiografisch als eine Form des Patrizids oder Matrizids dem jeweiligen Vorgänger gegenüber –, verlangt das Einschreiben des Handwerks in eine Zeitleiste ein Beharren auf Kontinuität anstatt auf Brüche.

Wenn es darauf ankommt, bevorzugt das Handwerk, anders als die Künste, die Wiederholung gegenüber der Unterschiedlichkeit: Zum Beispiel muss ein Lehrling der Kalligrafie zehn Jahre lang seinen Meister kopieren, bevor er auch nur daran denken kann, sich selbst zu entfalten. Tatsächlich kreist die Wiederholung – sei es das Mantra eines Zikr oder das Sticken einer Handarbeit – um eine bestimmte genealogische Transparenz, die so allumfassend ist, dass man fast von Transsubstantiation sprechen kann; man muss nicht nur die eigenen Ursprünge offenlegen, sondern *zu ihnen werden*. Eine korrelierende Dynamik – zwischen dem Kollektiv und dem Individuum – findet im Handwerk zwischen Meister und Lehrling statt, wobei Letzterer Tradition gegenüber Innovation herausstreicht. Anstatt Originalität zu profanieren, indem man in jedem Moment – von der Konzeption des Werks bis zu seiner Verbreitung – mit ihr hausieren geht, wird der Radikalismus, der wahre Innovation ausmacht, sakralisiert, gemildert durch das stetige Wiedererzählen und die ständige Wiederholung einer bestimmten

Praxis. Das Handwerk ermöglicht also eine Entkopplung der Innovation von Individualität.

Ihr bringt verschiedene Konzepte und Praktiken zusammen: Zeitgenössische Kunst, Handwerk, Säkularismus, Religion, euroamerikanische und eurasische Kulturen. Warum ist das euch so wichtig?

Schon in unserem Namen und unserer Biografie gibt es eine implizierte Spannung, die einer *coincidentia oppositorum*, der Versöhnung von (scheinbaren) Gegensätzen, Slawen und Tataren, Berliner Mauer und Chinesische Mauer – Zweiheiten, deren Unterwanderung und Zusammenbruch wir uns natürlich verpflichtet sehen. Diese Idee speist die Themen unserer Arbeit genauso wie die Methodologie, das Vermischen von Humor und Religiosität, von Sexualität und dem Numinosen oder von Kunsthandwerk und industrieller Produktion. Uns gelingt dieses Mixen von Gegensätzen, das, was wir den metaphysischen Spagat nennen, durch das Mischen von Skalen und Bandbreiten: Je obskurer also das Thema, desto notwendiger ist es, sagen wir, „Pop“-Mittel einzusetzen, es abzuhandeln. Je tiefer und esoterischer die Thematik, desto idiotischer und alberner muss die Herangehensweise sein. Es ist eine Art mentale Gymnastik, sowohl für uns selbst als Künstler als auch für das Publikum.

Könnt ihr mehr über eure Beziehung zu den Kunsthandwerkerinnen und -handwerkern sagen, mit denen ihr zusammenarbeitet?

Unsere Kollaboration mit Kunsthandwerkerinnen und -handwerkern in Polen und Iran testete die Grenzen einer engen geschäftlichen Beziehung, wie sie oft im Kulturbereich zu finden ist, sei es zwischen Verleger/in und Autor/in, Künstler/in und Kurator/in oder Institution und Öffentlichkeit, um nur ein paar zu nennen. Die Näherinnen aus Łowicz und die Schneider aus Teheran konnten, wollten und sollten die Designs, die wir ihnen gaben, nicht einfach umsetzen. Ihre Arbeiten existieren in einer Ökonomie und einem Kontext, die sich von jener und jenem des traditionellen Ausstellungsmachens deutlich unterscheiden: Die Banner werden bei öffentlichen Prozessionen im Freien Jahr für Jahr genutzt – sowohl von Kindern als auch von Erwachsenen –, egal ob bei Regen oder Sonnenschein. Das Ausmaß der Aufträge – in den zwei Monaten vor Muharram erhält und fertigt jeder Schneider pro Tag ungefähr zwischen 30 und 50 Aufträge – übertrifft sogar die ehrgeizigsten Kunsteditionen, Kleingeld im Vergleich zum riesigen Umsatz der Kunst.

¹ Die zentralasiatische Figur der spirituellen Fürsprache *par excellence* ist eine rätselhafte Persönlichkeit, von der auch behauptet wird, sie werde bis ans Ende der Zeit leben. Bekannt auch als „der Grüne“, ist Al-Khidr kein Prophet, sondern eine enigmatische Gestalt mit mystischem Wissen, die durch die Jahrhunderte alle Propheten begleitet hat. Einige seiner bemerkenswerteren Auftritte im Koran zeigen, wie er versucht, Moses ein Bein zu stellen – eine Art mystischer Trickster. Beschrieben als „Lehrer, der keine Schüler will“, hilft er doch jedem, sein wahres Selbst zu verstehen, durch unmittelbare Erfahrung, nicht durch Pädagogik.

In der Verschmelzung von Leben und Werk, die sich ergibt, wenn ein Beruf von Generation zu Generation vererbt wird, macht das Gewicht der Tradition unseren iranischen Schneider, Agha Derakhshan, und unsere polnische Näherin, Anna Staniszevska, zu eigenständigen Autoren. Von unserer ersten Interaktion an drehte Herr Derakhshan – ob geplant oder zufällig – den Spieß um und stellte damit auch unsere Annahmen über Produktion und unser Verständnis der Vorstellung eines Auftrages auf den Kopf. Kaum hatten wir in seinem engen Atelier und Geschäft Polen erwähnt, leuchteten seine Augen auf und er sprach von Wałesa, als hätte er auf sein Stichwort gewartet. Nachdem wir das Projekt mit dem grauhaarigen, reformierten Linken über den üblichen Tassen schwarzen Tees ausführlich diskutiert hatten, gaben wir Derakhshan das Design, beschrieben die gewünschten Materialien und diskutierten andere relevante Informationen, die zur Produktion der Banner, wie von uns ursprünglich gedacht, notwendig waren. Die erste leise Ahnung kam in Form seiner Bitte, wir mögen die entsprechenden farbigen Stoffe doch selber am Bazar holen, obwohl dieser nur ein paar Meter von seinem Atelier entfernt war. Danach bestand er darauf, dass wir zuerst eine Vorlage in Realgröße drucken sollten, und so ging es weiter, bis wir, Wochen später, einsahen, dass wir eigentlich für ihn arbeiteten und nicht vice versa. Ähnlich wie Al-Khidr, der legendäre islamische Heilige, tat Derakhshan nicht die Arbeit für uns, sondern ließ uns die Arbeit unter seiner Anleitung selber tun.¹ Die in der Geschichte des Handwerks so entscheidende Meister-Lehrling-Beziehung wurde nahtlos und ohne auch nur die geringste Aufmerksamkeit darauf zu lenken auf uns angewandt.

Kunstfertigkeit und industrialisierte Fertigung – wie seht ihr diese Beziehung?

David Pye, ein Design- und Handwerks-Theoretiker und Professor am Royal College of Art, sieht im Handwerk „die Wertarbeit des Risikos“ (im Gegensatz zur „Wertarbeit der Gewissheit“ der industriellen Produktion). Sprich: Das Ergebnis Ersterer ist weniger vorherbestimmt als jenes Letzterer. Er bezieht sich auf Handschrift versus modernes Druckereiwesen. Dieser erfrischend strenge Euphemismus schafft es, den Prozess, die Sorgfalt oder das Systematische jenseits dessen zu definieren, was einerseits oft mit der Gefühlsduselei von Handarbeit und andererseits mit der Romantik des unglücklichen, inspirierten Künstlers assoziiert wird.

SLAVS AND TATARS ist ein internationales Künstlerkollektiv, das sich in seiner Arbeit einem Gebiet „östlich der ehemaligen Berliner Mauer und westlich der als Eurasien bekannten Chinesischen Mauer“ widmet.

Ihre Werke wurden unter anderem in Einzelausstellungen im Museum of Modern Art, New York; Salt, Istanbul; in der Wiener Secession, der Kunsthalle Zürich, im Albertinum in Dresden und Ujazdowski Zentrum für zeitgenössische Kunst Warschau ausgestellt.

Die Praxis des Kollektivs basiert auf Ausstellungen, Publikationen und Lecture-Performances.