

Weben und Wissen

Zur Entstehung von Handgewebtem im zeitgenössischen Myanmar

Jella Fink

»Es ist nicht allein die Herstellung einer Fläche aus einzelnen Fäden, sondern es verbirgt sich dahinter eine Reihe grundlegender menschlicher Handlungen: die Gewinnung des Rohstoffes für textiles Arbeiten, die Herstellung des Fadens, darin eingebunden die Frage seiner Materialität und der an sie gebundenen Eigenschaften und die damit verbundenen Werkzeuge oder die gesamte Technologie.«

(Mentges 2005: 34f.)

EINLEITUNG

Eine Auseinandersetzung mit handgewebten Stoffen enthält eine hohe bildliche Aussagekraft über die Beziehung zwischen Mensch und hergestelltem Ding. Die einzelnen Fäden sind für das bloße Auge sichtbar und ein direkter Verweis auf ihre durch menschliche Überlegung und Arbeit herbeigeführten Verbindungen zu einem textilen Stoff. Fragen der Materialität machen sich bereits in der Herstellung bemerkbar – und erfordern bestimmte Techniken und Fähigkeiten, um sie »in den Griff« zu bekommen. Diese taktilen Eigenschaften vermitteln sich sinnlich auch dem nächsten Menschen über, der mit ihnen in Berührung kommt – wenn auch sein subjektiver Eindruck ein anderer sein mag. Dies kann in verschiedenen Formen geschehen, im Verarbeiten, Tragen, Aufbewahren, Waschen; aber sich

auch über Anblick oder Geruch äußern. »In Berührung kommen« bringt es auf den Punkt: kaum ein anderes Ding ist so sinnlich erfahrbar und dem menschlichen Körper so nah wie ein Textil.

Die Distrikte Mandalay und Sagaing liegen im Zentrum Myanmars, der vom Ayeyarwady Fluss durchzogenen Tiefebene, die vor allem durch vielfältige Verknüpfungen zu historischen Ereignissen in der Geschichte Myanmars und durch die klimatischen Schwierigkeiten extremer Hitze und Dürre bekannt ist. In Mandalays Distrikt liegen neben der gleichnamigen zweitgrößten Stadt des Landes auch Amarapura und Innwa, sowie das weithin bekannte Bagan. Die meisten historischen Phasen der burmesischen Monarchie sind geografisch hier zu verorten. Bestieg ein neuer König den Thron, bedeutete dies häufig die Verlegung des Hofes an einen neuen – oder auch vormals bereits belegten – Ort. So war Amarapura bis zum Umzug des Hofes unter König Mindon im Jahr 1859 die vorletzte Königsstadt und wurde dann von Mandalay abgelöst. Bis zur vollständigen Annexion Burmas durch die Briten 1885 blieb es auch unter dem nächsten König der Sitz der Regierung (Schober 2011: 155 ff.). Im Jahr 1885 wurde König Thibaw ins Exil nach Indien geschickt und der Palast wurde nach Plünderungen durch das britische Militär genutzt.

Diese geografischen Details sind insofern von Bedeutung, als dass diese letzten Standorte der Königshöfe bis heute den einzigen Produktionsorten der Lun't-aya Acheik Weberei in Myanmar entsprechen. Wörtlich übersetzt bedeutet dies »100-Schiffchen-Wellen«. Unter Verwendung von mehr als 100 Schiffchen wurden zuerst Wellen-artige Muster erstellt (siehe auch Scherman et al. 2014: 8 f.); die Möglichkeiten dieser Art der Wirkerei umfassen mittlerweile auch vielfältige Zick-Zack- und Blütenmotive. Die Schreibweise ist nicht einheitlich, auch »Luntaya Acheik«, »Lunya kyo acheik« oder die Kurzform »Acheik« werden oftmals verwendet. Die Lun't-aya Acheik Technik ist eine spezifische Form der Weberei, der Wirkerei/Tapisserie, zu der auch verschiedene andere textile Formen wie Kelim-Teppiche und Gobelins zugeordnet werden. Sie grenzt sich von diesen in der doppelten Verhängung der Schussfäden ab. Hinzu kommt die hohe Anzahl verwendeter Schüsse, die durch die auf dem Webstuhl aufgereihten Schiffchen erkennbar sind, manchmal in mehreren Schichten aufgetürmt. Sie ist nur in der Region um Mandalay in Myanmar zu finden.

Die tiefgreifenden Veränderungen, die zur Durchsetzung und später in der Folge der Kolonialisierung hervorgerufen worden sind, schlagen sich am deutlichsten im Quellenmaterial nieder: Es gibt kaum schriftliche Aufzeichnungen, die uns über die Weberei am Königshof informieren; durch Plünderungen, Brände, kriegerische Auseinandersetzungen und wohl auch die klimatischen Bedingungen sind wenige Dokumente oder Gewebe dieser Zeit erhalten. Weiterhin ist Burma

als Land für Forscher seit dem Militärputsch von 1962 nur selten zu bereisen gewesen, einige der wenigen Ausnahmen sind im von Skidmore 2005 herausgegebenen Sammelband »Burma at the Turn of the 21st Century« zu finden. Die akademische Auseinandersetzung mit Geweben der Region hat sich also vor allem unter archäologischen, kunsthistorischen und historischen Gesichtspunkten abgespielt (siehe Dell/Dudley 2003; Fraser-Lu 1988; Fraser-Lu 1994; Kunlabutr 2004). Der Blick ist hier ein retrospektiver. Doch auch die Gegenwart ist gekennzeichnet von weitreichenden Veränderungen im Land – erst 2010 wurde durch die Regierung ein top-down Prozess der Demokratisierung und Öffnung Myanmars¹ eingeleitet, der bis heute Aushandlungen zwischen Bisherigem und Zukünftigem in allen Bereichen des Lebens erfordert. Betroffen sind davon nicht nur Wirtschaft und Politik auf der Makrosphäre, sondern vielmehr die Leben der Menschen – ihre Lebensweisen und Perspektiven, die vom Wandel herausgefordert werden.

Wie macht sich dieser abstrakte Begriff des Wandels konkret im Leben der Menschen bemerkbar? Welche Aushandlungsprozesse gibt es, die im Alltagsleben auftreten – und wo werden sie auch auf materieller Ebene sichtbar? Bietet das von mir gewählte Beispiel der Lun't-aya Acheik Weberei in ihrer Positionierung inmitten des myanmarischen Alltages einen geeigneten Untersuchungsgegenstand, um den fließenden Grenzen des Wandlungsprozesses Myanmars näherzukommen? Oder widersprechen dem ihre historisch und symbolisch aufgeladenen Merkmale und die Kostbarkeit des Materials, die das Gewebe zu einem so exklusiven Gut machen, vergleichbar mit wertvollen Edelsteinen, die elitärer Nutzung zugeordnet sind? Im Folgenden wird versucht, sich durch die ethnographische Auseinandersetzung mit Praxen rund um das Lun't-aya Acheik Weben in Myanmar von 2014–2016 diesen Fragen anzunähern.

»IT IS NOT OLD – AND IT IS NOT NEW« – EINSCHÄTZUNGEN DER LUN'T-AYA ACHEIK TEXTILIEN DURCH LOKALE EXPERTEN

Die heißeste Jahreszeit beginnt und wir, d.h. die Besitzerin, ihre Mutter und ich, befinden uns auf dem Gelände einer Weberei im nordwestlichen Zipfel Sagaings,

1 Der Name des Landes wurde 1989 durch das Militärregime von Burma in Myanmar geändert. Im Folgenden wird entsprechend der zeitlichen Periode »Burma« bis 1989 verwendet und »Myanmar« bezieht sich auf das Land nach 1989. Von den politischen Konnotationen, die in der jeweiligen Verwendung von »Burma« oder »Myanmar« enthalten sein können, wird Abstand genommen.

einem Ort der an Amarapura grenzt und oft als das religiöse Zentrum Myanmars bezeichnet wird. Unzählige Pagoden und Stupas zieren die Hügel der Stadt und sind umgeben von Klöstern, in denen Mönche, Nonnen, Novizen und Novizinnen aus dem ganzen Land die buddhistische Lehre studieren und sich in Meditation üben.

Das Gelände ist nicht nur Arbeits- sondern zugleich Lebensraum der Weberinnen. In der Mittagszeit kochen, essen und duschen sie. Auch die Besitzerin Daw Aye Aye Aung lebt mit ihrer Mutter in einem separaten Haus auf diesem Gelände. Sie hat nie geheiratet, erklärend sagt sie: »Single is the best for work. Because when you marry most of them married people they cannot do the weaving the whole day«. Später fügt sie hinzu, dass es schwierig ist, jemanden kennen zu lernen, da man den ganzen Tag im Haus webt. Bei einer Tasse typisch myanmari-schen Grünteas *Ye nway kyan* diskutieren wir den alten Longyi², den ich in Mandalay bei einem Sammler erstanden habe. Sie sagt, dass dieser Htamein³ aus Seide sei. Und, dass seine Herstellung nicht schwierig sei. Wieviel ich wohl bezahlt habe? – »The price was high« antworte ich vorsichtig, vor der Expertin traue ich mich natürlich nicht, mit dem Preis herauszurücken. »It is a sample for the University. Do you think it is old or new?« – »It is not old and it is not new. It takes 15 days if two people do it. This design is maybe 10 years old, but now they are still doing this design. Silk makes it expensive. At least 200,000 Kyat (ungefähr 180 US Dollar)«. Erleichtert antworte ich, dass ich 80 US Dollar bezahlt habe.

Kurz darauf fragen mich einige Weberinnen, was ich denn mit dem Stoff vor-habe, ob ich mir etwas zum Anziehen nähen möchte? Als ich den Htamein ganz heraushole, umgibt mich ein murmelndes »kae dae, kae dae« – »schwierig, schwierig«. »Two people have been weaving this one. This line shows it. Many patterns. Many shuttles. Here we know how to do it – but we don't do it [weave in this style]«. Während Daw Aye Aye Aung sich wenig beeindruckt zeigte, ist der Eindruck der Weberinnen ein anderer – dies liegt wohl daran, dass hier der »modern style«⁴ gewebt wird, der weniger Farben und weniger Muster erfordert und somit auch insgesamt in der Produktion schneller ist (Abb. 2). Der Preis wird

-
- 2 Ein Longyi ist eine rockartige Unterbekleidung und besteht aus einem Stück Stoff, das längs zusammengenäht wird und somit einen Schlauchrock bildet. Dieser wird sowohl von Männern als auch von Frauen getragen. Es gibt genderspezifische Musterungen, Farbkanones und Wickel- bzw. Verschlussarten.
 - 3 Der Longyi für Frauen wird als Htamein bezeichnet, der Longyi für Männer als Pahso.
 - 4 »Modern style« wird hier als in-vivo-Code verwendet; also einem selbstgewählten Begriff, der in den Gesprächen vor Ort aufgekommen ist und im Sinne der Grounded Theory von der Autorin übernommen worden ist (siehe hierzu auch Kuckartz 2012: 35).

Abbildung 1: Der Lun't-aya Acheik Htamein, der Grundlage der wiedergegebenen Gespräche ist. Hier ist er zusammengefaltet. Der schwarze Baumwollstoffstreifen wird am oberen Ende angenäht, um den Htamein gut wickeln zu können. Dafür wäre der feste gewirkte Stoff nicht geeignet



Quelle: Jella Fink

dadurch erschwinglicher. Es zeichnet sich ab, dass nicht beide Stile nebeneinander in der gleichen Weberei angefertigt werden; vielmehr spezialisieren sich die Webereien und Heimwebereien auf einen Stil. Dementsprechend variieren auch die Einschätzungen der Weberinnen zum gleichen Htamein. Es ist durchaus auch als eine Generationenfrage zu verstehen und dem Aufkommen und der Bedeutung des »modern style« sollte in zukünftigen Untersuchungen noch näher gekommen werden.

In Myanmar ist das Weben eine weiblich dominierte Tätigkeit. Zentrale Impulse sind zwar aus Indien gekommen, in dem zumeist Männer weben, doch ist dies in Myanmar nicht aufgegriffen worden. Über das Weben als Frauentätigkeit in Myanmar wird auch von Scherman in ihren Reisebeobachtungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts berichtet (Scherman et al. 2014: 23). Das Färben der Garne und das Bauen der Webstühle wird generell von Männern ausgeführt. Zudem gibt es eine weitere Ausnahme in der lokalen Weberei-Kultur: Maschinell betriebene Webstühle dürfen durchaus von Männern bedient werden. In den Werkstätten der Region zeichnet sich so eine genderspezifische Verteilung der Arbeit ab.

Abbildung 2: Ein Webstuhl in Sagaing. Die Anzahl der Schiffchen ist gering und es wird im »modern style« gewebt. Gut sichtbar ist die Entwurfszeichnung



Quelle: Jella Fink

»IT CONCERNS POLITICS!« – DIE ACHEIK WEBEREI UND DER HEUTIGE MARKT

Zugang und Verfügbarkeit von Lun't-aya Acheik Stoffen waren schon immer eingeschränkt. Der Beginn der Acheik Weberei wird zeitlich zwischen 1750 und 1819 verortet, als unter König Alaungpaya und seinem Nachfolger Feldzüge nach Manipur, Indien, erfolgten. Von dort sind Weber und andere Kunsthandwerker nach Amarapura deportiert worden (Fraser-Lu 1994: 22; Fraser-Lu 1994: 259). Diese Form der Wirkerei hat sich dann an den Königshöfen etabliert – und wurde ausschließlich für die Königshöfe, d.h. dessen adlige Bewohner, angefertigt. Erst mit Abschaffung der Monarchie wurde der Erwerb der Stoffe durch Nicht-Adlige möglich (Scherman et al. 2014: 8 f.) und erfährt so eine erste große strukturelle Wende.

Die Kostspieligkeit des Rohmaterials Seide und die zeitaufwändige Herstellung setzen dem Zugang zum Produkt nach wie vor Grenzen, primär in finanzieller Hinsicht der notwendigen Kaufkraft. Und so hat sich auch die Repräsentationskraft des Acheik in Myanmar gehalten: Referenzen zur ethnischen Gruppe Bamar



Abbildung 3: Die Figurine »Bamar« im Kulturellen Museum, Kengtung, Shan Staat. So wie hier mit einem Acheik Htamein bekleidet ist sie auch in anderen Museen zu sehen, allerdings ist dort das Fotografieren untersagt

Quelle: Jella Fink

werden visuell stets in einer mit Lun't-aya Acheik Htamein bekleideten Figur ausgedrückt, zum Beispiel in den regionalen Museen (Abb. 3) und dem National Museum Yangon. Dort nehmen die Figuren in der ersten Etage viel Raum ein; nicht alle der mit insgesamt 136 offiziell angegebenen Gesellschaften sind hier vertreten.

Interessant ist auch die mediale Nutzung anderer Akteure, wie hier der UNDP (Abb. 4). Es ist davon auszugehen, dass nicht im Sinne eines ethnischen Abgrenzungsprozesses ausschließlich die Bamar-Bevölkerung des Landes angesprochen sein soll, sondern spricht dafür, dass die Klarheit dieser Begrenzung des Acheik Htamein als einem klar ethnischer Zugehörigkeit zugeordnetem Kleidungsstück nicht mehr gegeben ist.

Abbildung 4: Weit verbreitet ist die Darstellung einer Frau bekleidet mit einem Acheik Htamein nicht nur in staatlichen sondern auch internationalen Medien



Quelle: <https://www.facebook.com/UndpMyanmar/>

Bemühungen um den Erhalt der Lun't-aya Acheik Weberei von staatlicher Seite drücken sich in der Unterstützung der Saunder's Weaving School in Amarapura aus, die bis heute ungefähr 5 Schülerinnen pro Jahrgang an diese Form der Wirkerei heranführt (siehe auch Fraser-Lu 1994: 28). Jedoch bleiben diese Anstrengungen in Bezug auf die Lun't-aya Acheik Weberei sehr zurückhaltend und im Vergleich zu weltweiten Engagements von Regierungen und internationalen Nichtregierungsorganisationen für die Erhaltung oder Revitalisierung von »traditional handicraft activities« (Mentges 2012: 216) oder gar einem intendierten »branding« bestimmter (oft auch textiler) Produkte des Nationalstaats (siehe hierzu z.B. Skov 2011: 139 f.) kaum bemerkenswert. Die politische Linie des Militärregimes, der »Burmese way to socialism«, der 1962 durch General Ne Win eingeleitet wurde, hat in der Folge der Autarkiebestrebungen allerdings für eine kontinuierliche Nachfrage lokal hergestellter Stoffe gesorgt. Diese Einschränkungen beim Zugang zu den notwendigen Rohmaterialien (Fraser-Lu 1994: 271; Kra-

mer 2007: 88) machen die Textilien aus dieser Zeit zu einem interessanten Forschungsfeld für die Lösung stilistischer und materieller Fragen durch die Weber:innen und sollten auch in diesem Kontext untersucht werden.

Die Kostspieligkeit der Stücke hat also dazu geführt, dass das Lun't-aya Acheik seine Nische als exklusives Bekleidungsstück nie verlassen hat. Der zentrale Kundenkreis wird von den Gattinnen und Töchtern der Generäle und Cronies des Landes gebildet. Sie gehören ebenso wie die letzte Königsdynastie der ethnischen Mehrheit der Bamar an. Durch seine Entstehungsgeschichte sind Lun't-aya Acheik Htameins dieser ethnischen Gruppe sehr klar zugeschrieben. Neben dieser Klientel können sich dazu nur wohlhabende Damen für festliche Anlässe einen Htamein leisten; gelegentlich wird er auch von Verwandten geliehen. Vor allem auf wichtigen Festen wie Hochzeiten und Shin Pyu (buddhistische Novizen-Zeremonie) ist der Lun't-aya Acheik Htamein zur üblichen Kleiderordnung geworden (siehe auch Fraser-Lu 1994: 271). Daw Aye Aye Aung antwortet auf die Frage zu ihrem Kundenkreis: »The price is high. The silk is expensive. Real silk is expensive, so only rich people buy it«. Sie kategorisiert ihre Kundinnen entsprechend ihrer finanziellen Situation, die ethnische Zugehörigkeit fällt in unseren Gesprächen nie. Tatsächlich zeigt sich in der steigenden Verbreitung heute, dass andere Überlegungen in der Akquisition eines Lun't-aya Acheik Htameins im Vordergrund stehen. Eine junge Frau, die sich stets und enthusiastisch als Shan (einer der sogenannten sieben größten Minderheiten im Land) bezeichnet, trägt zu offiziellen Anlässen sehr gern den Lun't-aya Acheik Htamein. Es stellt sich dabei die Frage, was die visuelle und materielle Verbreitung des Acheik Htameins im Kontext des heutigen Myanmars für Fragen der Identität und ethnischer Zugehörigkeit bedeutet. Sollte es als ein typisches Bamar-Kleidungsstück verstanden werden und somit eine empfundene Zugehörigkeit zu dieser Gruppe sichtbar ausdrücken? Oder handelt es sich vielmehr um eine »myanmarisierte« Symbolträchtigkeit⁵, in dem die stets staatlich proklamierte »Unity in Diversity« in einer ganz neuen Interpretation zum Tragen kommt? Der Acheik Htamein also nicht mehr mit Bezug auf die ethnische Zugehörigkeit »Bamar« sondern vielmehr als nationale Zugehörigkeit zu »Myanmar« verstanden wird? Die Präsenz des Acheik Htameins im myanmarischen Alltag kann also auf zwei unterschiedliche Selbstverständnisse hindeuten, die einander nicht ausschließen: Einerseits einer Vergegenwärtigung eines als im Kern als »Bamar« und traditionell empfundenen Stoffes; oder andererseits als einem Textil, das genau diese ethnische Zugehörigkeit überwindet und zu einem mit dem heutigen Nationalstaat konnotiertem Kleidungsstück wird.

5 Zum Begriff »Myanmarization« siehe auch Schober 2011: 91 f. Konzeptionell ist es die Weiterführung des bisher genutzten Begriffs »Burmanization«.

Abbildung 5: Eine Weberei in Sagaing. Zwei Schwestern arbeiten an einem aufwendigen Lun't-aya Cheik Gewebe



Quelle: Jella Fink

»KAE DAE!« – »IT IS DIFFICULT!« – HANDWERKLICHES WISSEN UND KÖNNEN DER ACHEIK WIRKEREI

Der Beginn dieses Kleidungsstückes liegt in den Webereien nahe Mandalay. Hier werden die Fäden für dieses aufwendige Stück Stoff zusammengeführt. Beobachtungen in den Webereien und an den Webstühlen in Familienhäusern lassen den Gedanken, dass das Lun't-aya Acheik Weben eine Schwierigkeit in Bezug auf handwerkliche Fähigkeiten darstellen könnte, kaum aufkommen. Schnelligkeit und Fingerfertigkeit der Lun't-aya Weberinnen scheinen unübertreffbar. Mit bloßem Auge sind zwar einzelne Fäden zu erkennen – die Bewegung des einzelnen Schiffchens, und somit der eigentliche Webprozess, jedoch nicht. Mindestens zwei, oft jedoch vier Hände manövrieren eine völlig unüberschaubare Anzahl von kleinen Webschiffen durch die Kettfäden. Unüberschaubar – das gilt hier nur für den ungeübten Beobachter. Die Weberinnen halten nicht inne – unbeeindruckt von ihrer eigenen Schnelligkeit sitzen sie gelassen auf dem Sitzbrett des Webstuhls, den Blick auf die Schiffchen fokussiert, die zu webenden Kettfäden lautlos mit

Abbildung 6: Blick der Weberin auf ein Lun't-aya Gewebe im Arbeitsprozess

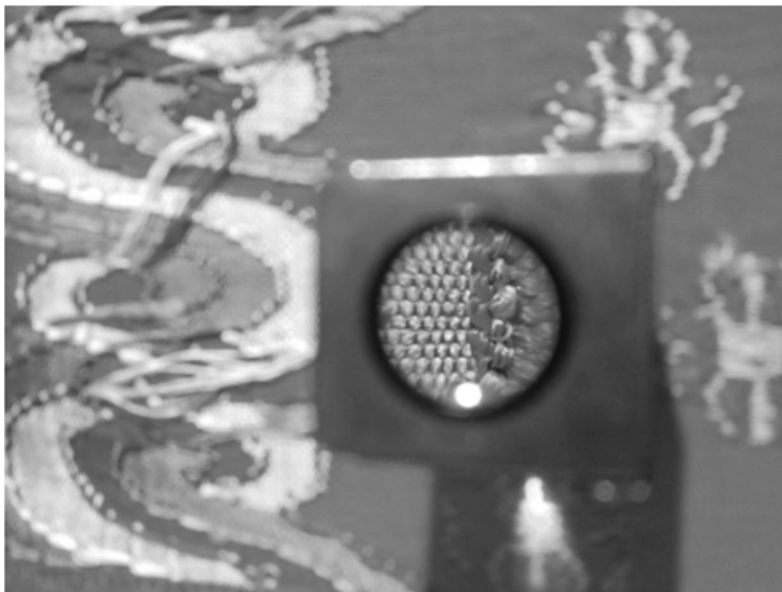


Quelle: Jella Fink

den Augen erfassend. Im Hintergrund spielt manchmal Musik – die Begeisterung für Mobiltelefone und den Zugang zum Internet ist durchaus in den gut versteckten Webereien in den schmalen Gassen Amarapuras angekommen. Die Weberinnen wechseln sich darin ab, Lieblingslieder zu spielen. Ist das äußere Ende erreicht, unterbricht ein schwingvoller Anschlag mit der Kammlade und eingespanntem Webblatt die Stille. Nun wird der Fuß gewechselt, der das entsprechende Pedal herunterdrückt und so jeden zweiten Kettfaden, der vorher gehoben war, senkt; jeden der gesenkt war, anhebt (Abb. 5). Diesem Vorgang entsprechend wird das entstehende Gewebe als Leinwandbindung⁶ bezeichnet. Da eine Umkehr der Schussfäden stattfindet und das entstandene Fach somit per Webvorgang nicht vollständig mit einem Schussfaden bedient wird, handelt es sich um Wirkerei (Abb. 6) (Gillow/Sentance 1999: 76; McKeen di Crocco 1998: 183; Fraser-Lu 1994: 260).

6 Entsprechend dem genutzten Material Seide kann in diesem Fall noch spezifischer von einer Taftbindung gesprochen werden (siehe auch Arndt 2006: 129 und Tietzel 1988: 23).

Abbildung 7: Lun't-aya Acheik Gewebe mit Blick durch ein Vergrößerungsglas auf die doppelte Verhängung der grünen und pinkfarbenen Schussfäden



Quelle: Jella Fink

Die Schnelligkeit der Weberinnen und die Feinheit des Seidenfadens (üblicherweise) erlaubt die Einschätzung der Form der Verhängung der Einzelnen Fäden nicht – eine Gewebeanalyse unter dem Vergrößerungsglas zeigt genau, wie jeweils die beiden aufeinanderfolgenden Schussfäden miteinander verhangen werden. Charakteristisch für die Wirkerei ist zudem die vollständige Überdeckung der Kettfäden durch die Schussfäden – ein Detail, welches ebenfalls nur bei Betrachtung unter dem Vergrößerungsglas zu sichten ist (Abb. 7). Gegen das Licht gehalten sind sehr kleine Unterbrechungen im Gewebe erkennbar. Sie entstehen nicht, wie ein flüchtiger Blick schlussfolgern würde, durch eine Verhängung der Schussfäden in der Schlitztechnik (Rediger-Graber/Wälchli Keller 1992: 39). Vielmehr werden sie durch den gleichmäßigen Zug an den doppelt verhängten Rippen gebildet, die auf der Rückseite durch ebendiese Form der Verhängung sichtbar werden (siehe auch Rediger-Graber/Wälchli Keller 1992: 56). So wird auch erst das, was wir als Rückseite verstehen, zu ebendieser gemacht. Im Webprozess ist die Vorderseite eines Lun't-aya Acheik Gewebes nur dann zu sehen, wenn mit dem

Abbildung 8: Der Musterentwurf oberhalb des Gewebes – Seite 6 heißt es rechts darauf. Mit Fortschritt des Webens wird weitergeblättert



Quelle: Jella Fink

Abbildung 9: Von einer Weberin in ihrem Haus aufbewahrte Entwürfe



Quelle: Jella Fink

Weben pausiert und ein Spiegel schräg unter die Gewebebahn gehalten wird. Sobald einige Zentimeter eines gerade neu begonnenen Stückes gewebt sind, präsentieren mir die Weberinnen auf diese Weise die entstandene Partie.

ENTWÜRFE UND GEWEBE ALS GESCHÜTZTES WISSEN

Die Musterblätter, die oberhalb am Webrahmen im direkten Sichtfeld der Weberin angebracht sind, verwandeln sich in schmückendes Beiwerk sobald die ersten Durchgänge eines neuen Musters zum ersten Mal gewebt wurden. Die Musterblätter sind dennoch zentral für die Entstehung eines jeden Lun't-aya Acheiks – ohne eine Mustervorlage wird nicht gewebt. Genauigkeit ist essentiell – nur ein mehr oder weniger überspannter Kettfaden und das gesamte Stück ist ruiniert, da die Schärfe bei der Abgrenzung der Farbflächen das Charakteristikum jeden Lun't-aya Acheik Gewebes ist. Jede Weberin ist im Stande, die Nummern und Farbcodes eines Musterblattes zu entschlüsseln. Je komplexer das Muster, desto mehr Seiten werden benötigt, im Durchschnitt sind es ungefähr zehn Seiten. Einen Htamein

können so viele Muster zieren, wie auf der Breite aufzubringen möglich ist. Am häufigsten jedoch findet man eine Repetition mehrerer Musterverläufe. Grundsätzlich werden für einen Htamein also mehrere Musterentwürfe benötigt.

Einige Weberei-Besitzerinnen haben selbst noch solche Musterentwürfe kreiert – und sind dafür bis heute bekannt – d.h. über die Bezeichnung des kreierten Entwurfs. Über das Wissen um die Erstellung solcher Entwürfe verfügen die Nachfolgerinnen nicht. Zwei Designer fertigen Muster für die Webereien in Sagaing, Amarapura und Mandalay an, die ihren Bestimmungsort auf direktem Wege oder über Zwischenhändler erreichen. Einmal dort eingetroffen verbleiben sie dort – der Entwurf ist nicht länger Eigentum der Designerin, sondern alle Rechte sind der Weberei abgetreten. Das Design darf nur einmal verkauft werden, für die Häufigkeit der Verwendung in der Weberei gibt es dann wiederum keine Beschränkung. Aufbewahrungsmittel sind häufig kleine durchsichtige Plastiktüten, die im Dachgebälk des Wohnhauses hängen oder in einer Truhe ruhen (Abb. 8 und 9).

Die Designerin Daw Khin Aye Mar verfügt über die Originale, die sie aufbewahrt. Verkauft wird je eine Kopie. Der Preis berechnet sich nach der Komplexität des Musters. Diese kann in der Anzahl der abgewechselten Schüsse ausgedrückt werden. Während einige Weberei-Besitzerinnen noch von 20 US Dollar sprechen, zeigt Khin Aye Mar die neuesten Designs mit Preisen um die 50 US Dollar. Ihre einmalige Positionierung ist ihr bewusst – sie spricht von sich als Künstlerin, die Eingebungen bedarf, um neue Entwürfe zu schaffen. Ihr ökonomischer Erfolg zeigt sich durchaus auch: Nebenan wird ein neues Haus gebaut, in dem in Kürze ein eigener Laden untergebracht sein wird. Zusammen mit ihren Schwestern unterhält sie zusätzlich zu ihrer Tätigkeit als Designerin eine kleine Weberei mit acht Angestellten, die vor allem die von ihr als »royal«⁷ kategorisierten Muster weben.

Die lokale Kultur in der myanmarischen Tiefebene, vornehmlich also Bamar-geprägt, ist sehr kollektiv orientiert. Großfamilien leben auf engem Raum zusammen und Nachrichten auf den Smartphones werden von der Person gelesen, die gerade daneben steht – ohne, dass sich jemand in seiner Privatsphäre gestört fühlen würde. Umso erstaunlicher ist es, dass die Designerin sogar in der eigenen Familie das Wissen um Musterzeichnungen ausschließlich für sich bewahrt hat. An Aufträgen mangelt es nicht. So ist anzunehmen, dass hier vor allem ihr Verständnis von sich selbst als Künstlerin im Vordergrund steht, und das Wissen als ihr Geheimnis dem Konzept des Simmel'schen »Individualisierungsmoment« nahe kommt (Simmel 1958 [1908]: 362).

7 Ebenso wie »modern style« ist der »royal style« in dieser Form, also als Anglizismus, im lokalen Sprachgebrauch aufgetreten.

HERAUSFORDERUNGEN IM UMGANG MIT HANDWERKLICHEN KENNTNISSEN UND FÄHIGKEITEN

Das Lesen der Musterentwürfe wird hingegen genauso wie die Handgriffe des Webens »on the job« gelehrt. Der Lebensweg einer Weberin kann sehr unterschiedlich verlaufen, manche Mädchen kommen im Alter von ungefähr 14 Jahren in eine Weberei, um dort zu lernen; teils verfügen sie über Erfahrung durch einen heimischen Webstuhl und teils fangen sie hier ganz neu an. Manche Frauen bleiben ihr Leben lang in einer Weberei, viele ziehen jedoch weiter bzw. zurück in ihren Herkunftsort. So beklagt sich eine Weberei-Besitzerin: »For the mind it is tiring. To control the workers is difficult. And then they move to another workshop.« Da das Erlernen der Lun't-aya Acheik Wirkerei mindestens zwei Jahre dauert, ist diese Fluktuation ein Problem für die wirtschaftliche Situation der Webereien. Eine weitere Möglichkeit bietet daher das Weben im eigenen Heim. Der Webstuhl befindet sich im Besitz der Auftraggeberin und wird der Weberin gestellt. So kann sie nach eigener Zeiteinteilung weben und gleichzeitig anderen Tätigkeiten nachkommen, wie beispielsweise der Haushaltsführung und der Kinderbetreuung. In ökonomischen Termini entspricht dies also einem Verlagssystem.

Das Wissen um die Erstellung einer Entwurfszeichnung ist durch die ihm eigene komplexe Struktur geschützt, die eine Nachahmung so gut wie unmöglich macht. Zum anderen versucht auch Khin Aye Mar dieses Wissen aktiv zu schützen. Obwohl sie stolz darauf ist, Lun't-aya Acheik anzufertigen, ist sie sich genauso ihres ökonomischen Vorteils bewusst. Das bedeutet, dass das Lehren dieser Fertigkeit andere Personen zu ihrer Konkurrenz machen würde. Während der Erhalt königlicher Muster sich in seiner durchgängigen Anfertigung zeigt, findet sich hier eine Grenze für die Bewahrung dieses Wissens. Auf welche Weise sich dies langfristig in der örtlichen Weberei-Kultur äußert, bleibt abzuwarten. Obwohl von staatlicher Seite ein Erhalt der Lun't-aya Acheik Weberei angestrebt wird, lehrt die Webschule in Amarapura ausschließlich das Lesen, nicht jedoch das Erstellen der Entwurfszeichnung.

Ein Bewusstsein für diese Beschränkung des Wissens existiert. In den einführenden Worten der einzigen lokalen Veröffentlichung über die Acheik Weberei von 1971 heißt es: »In the teaching the secret code is shown verbally and practical. That is why the art has not been recorded in books. It only depends on the pupils' love for it, the instructions of the teacher, the discipline as well as the teacher's

devotion. Only like this it becomes a significant art«⁸ (1971). Die Beziehung zwischen Lehrerin und Schülerin steht klar im Fokus dieses Verständnisses, ebenso wie die Tatsache, dass das Wissen durch eine Aura des Geheimnisses geschützt ist. Eine Anleitung zum Entwurfszeichnen findet sich hier nicht. So ist es zwar gewissermaßen geschützt – nämlich vor der Überführung in andere Kontexte, gar der Herstellung andernorts – doch zugleich stellt sich die Frage, wie ein Wissens-erhalt oder -transfer aussehen kann; denn die aktuelle Handhabe ist einem Wissenstransfer nahezu konträr entgegengestellt.

Die Fähigkeit, Entwürfe zu zeichnen, ist für Daw Khin Aye Mar zum Betriebsgeheimnis geworden und dieses Monopol sichert ihren ökonomischen Erfolg. Konnte man bisher zwar nicht von durchweg kollektiv verfügbarem Wissen sprechen, war doch die Anzahl der Entwerferinnen höher. In jeder Weberei gab es eine Designerin – die zumeist in Personalunion auch die Besitzerin der Weberei war. Einigen Webereien ist ein potenzieller Verlust von empfundener Authentizität scheinbar bewusst – Besuchern der Weberei wird nicht offen gelegt, dass die Entwürfe mittlerweile von einer Designerin eingekauft werden müssen.

»IT IS NEAR THE RAILWAY!« – ÜBER DIE SEGMENTATION DES WISSENS AUF KLEINEM RAUM

Eine beliebte Ortsangabe – wenn auch wenig hilfreich – Amarapura schmiegt sich zu beiden Seiten an der Eisenbahnstrecke entlang. So dauert es eine ganze Weile, bis die verschiedenen Örtlichkeiten gefunden werden, die letztlich die Entstehungsgeschichte eines jeden Lun't-aya Acheik Gewebes bedeuten. Auf nur wenigen Quadratkilometern sind sie zwar fest miteinander verbunden – durch den steten Handel mit Dingen – und doch (und das nicht nur von mir) schwierig aufzufinden. Für die einzelnen Akteure ist das Gesamtbild unüberschaubar, seine Verbundenheit für viele nicht Ausdruck starker Verbindungen, sondern vielmehr der Verborgtheit der Abläufe.

Bevor vom Weben gesprochen werden kann, geht die Faser bereits durch die Hände einer ganzen Reihe von Menschen, nämlich denjenigen, die sie ernten, spinnen, färben, transportieren und verkaufen (Abb. 10 und 11). Entscheidungen werden somit bereits getroffen, bevor die Weberin ihr Handwerk beginnt.

Die genaue Herkunft der einzelnen Fasern ist zumeist ungewiss; in den Färbereien von Sagaing und Amarapura gibt es zwar unbehandelte Fäden – doch je nach

8 Originalsprache Myanmar. Gemeinsame Übersetzung durch einen Muttersprachler (keine namentliche Nennung erwünscht) und die Autorin.

Abbildung 10: Der Färbevorgang in einer Färberei in Amarapura



Quelle: Jella Fink

Abbildung 11: Eine Mitarbeiterin einer größeren Weberei spult Kettfäden auf



Quelle: Jella Fink

Marktlage stammen sie mal aus China und mal aus Indien. Obwohl auf die durchaus bessere Qualität aus Indien, oder noch besser Thailand, hingewiesen wird – dies gilt auch für die Färbemittel –, ist die Herkunft im Alltagsgeschehen eher zweitrangig. Seit ungefähr fünf Jahren mischt man unter die Seide Polyester, höre ich. Die klassische »Feuerprobe« – das Anzünden der Fasern – bestätigt dies in den Webereien, in denen ich die Freiheit habe, einige Fäden verbrennen zu dürfen. Man ist ob dieser Situation nicht beunruhigt – vielmehr arbeitet man aktiv an der Weiterentwicklung der Stoffe. Dazu gehört auch, sie preislich attraktiver zu gestalten, um neue Marktzugänge zu finden und dem aktuellen Geschmack – nämlich kräftiger und somit chemische hergestellter Farben – zu entsprechen. Chinesische Importe sind für dieses Nischenprodukt kein direkter Konkurrent. Doch kann die generelle Entwicklung weg von traditionell empfundener Kleidung hin zu importierter Konfektionsbekleidung nicht verneint werden. Sichtbar wird dies beispielsweise in den unzähligen Aushängen von Bekleidungsgeschäften, die ganz Mandalays Straßen säumen. Daher wird daran gearbeitet, den Acheik hinaus aus seiner Exklusivitäts-Nische hinein in den nationalen Markt zu überführen. Dies

geht einher mit den Einbrüchen ebendieses Nischen-Geschäfts. »It concerns politics!« kommentiert eine der Weberei-Besitzerinnen. Die Entwicklungen in der Politik sind zwischen 2012 und 2015 wenig abschätzbar und so haben die Bestellungen vom bisherig größten Kundenkreis, den Gattinnen und Töchtern der Generäle und Cronies, stark abgenommen. Auf materieller Ebene drücken sich die Bemühungen um neue Kundenkreise also in einer Anpassung der Rohmaterialien, des Musters und neuer Prozesse zur Musteraufbringung aus. Bereits genannt wurde die Möglichkeit, anstatt mit reiner Seide mit Fasergemischen zu arbeiten. Außerdem kann der Arbeitsprozess dadurch beschleunigt werden, dass die Faserstärke dicker ausfällt und weniger Muster gewebt werden. Dies führt ebenfalls zu einer günstigeren Variante des Acheiks in einem Preisbereich von 150 US Dollar und aufwärts. Die Verwendung von Gold- und Silberfäden und das Aufnähen von Perlen ist eine absolute Ausnahme und nur in darauf spezialisierten Design-Läden zu bestellen. Das Glitzern von Gold und Silber erfreut sich aber auch darüber hinaus großer Beliebtheit – und so ist man dazu übergegangen, fertig gewebte Lun't-aya Acheik Gewebe mit Klebstoff zu versehen, um darauf Perlen und Schmucksteine anzubringen. Kleber, der bereits Glitzerpartikel enthält, wird zudem zusätzlich auf die bereits gewebten Acheik Musterstrukturen aufgebracht (Abb. 12).

Aus einer westlichen Perspektive, die von Bemühungen um Bewahrung traditionellen Handwerks geprägt ist, mag dies fast schon frevelhaft anmuten – aus lokaler Perspektive bedeutet es raffiniertes Unternehmertum. Denn Acheik Htameins haben heute noch einen weiteren Konkurrenten: einfarbige Stoffbahnen, auf die Acheik Muster gestickt sind. Obwohl auf den ersten Blick als solche erkenntlich, sind sie durch den weitaus geringeren Preis überaus bezahlbar und zur beliebten Alternative geworden. Eine andere Variante, die für den Alltag geschaffen wurde, und somit nicht die Nische der üblichen Acheik Htameins besetzt, ist das farbige Bedrucken der Stoffbahn. Es entsteht dabei ein Alltags-Longyi – doch mit ganz klarer Referenz zum Lun't-aya Acheik (Abb. 13). Während Fraser-Lu 1994 schreibt, dass solche »Imitationen« des Acheik die Konsumenten nicht überzeugt haben (Fraser-Lu 1994: 270), hat sich die Situation heute gewandelt.

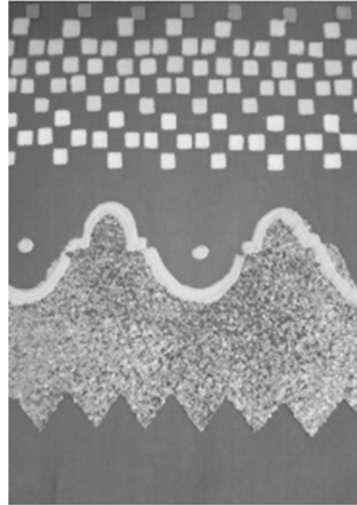
Der Lun't-aya Acheik ist nun also Ausgangspunkt einer ganzen Reihe von textilen Schöpfungen, die die Frauen Myanmars bekleiden oder in dieser Funktion in anderen Medien rezipiert werden. Die Wandelbarkeit des Acheik Webens wird praktisch erforscht und zum Einsatz gebracht – nicht nur um einen traditionell

Abbildung 12: Die Besitzerin der Weberei gibt dem Gewebe mit Verzierungen aus glitzernder Klebemasse und aufgebrachten Schmucksteinen den letzten Schliff



Quelle: Jella Fink

Abbildung 13: Im Wellenmotiv bedruckter Alltags-Htamein.es rechts darauf. Mit Fortschritt des Webens wird weitergeblättert



Quelle: Jella Fink

begründeten Kleidungsstil erhalten zu können, sondern vielmehr um den Kleidungsstil im heutigen Myanmar aktiv mitzugestalten. Es scheint ein wiederkehrendes Merkmal zu werden, neue Ideen erfolgreich in ein Produkt zu überführen, das letztlich »unmistakably ›Burmese‹ in spirit« wird, wie Fraser-Lu 1994 in Bezug auf die erfolgreiche Adaption des Acheiks von Manipur'schen Webern bemerkt (Fraser-Lu 1994: 5). Vor dem Hintergrund der repräsentativen Kraft dieses Bamar-assoziierten Kleidungsstücks, kann davon ausgegangen werden, dass das individuell empfundene Verhältnis zur Nation Myanmar durchaus eine Rolle in der Kleiderwahl spielt. Im Rahmen dieses Beitrags konnten diese Fragen lediglich angeschnitten werden und müssen an anderer Stelle weiter verfolgt werden.

Über die handwerkliche Herstellung von textilen Stoffen lässt sich also zusammenfassend sagen, dass die Designerin und Weberei-Besitzerinnen sich neue Strategien angeeignet haben. Längst ist Kommunikation der neue modus operandi und die Änderungen der politischen Landschaft haben auf lokaler Ebene zu verstärktem Austausch zwischen urbanen, ruralen Regionen und dem Ausland gesorgt, die vor 2011 noch nicht zu beobachten waren (vgl. Noack 2011: 36). Für

Abbildung 14: Die Designerin zeigt, wie manche Kundinnen mit ihr kommunizieren – über Bilder, die sie mit dem Smartphone an sie senden.



Quelle: Jella Fink

diesen Austausch von Ideen kommen Smartphones für das Übermitteln von Bildern zum Einsatz (Abb. 14). Mischgewebe und Faserstärke verringern den Preis und zielen auf neue, bisher nicht angesprochene Kundenkreise ab, die empfundenen ethnischen Zugehörigkeiten überschreitend. Während der Staat noch das »Unity in Diversity« Dogma durch die kommunikative Kraft von ethnisch zugeschriebenen Kleiderordnungen zur Schau stellt (Museen, Illustrationen in Veröffentlichungen der Regierung etc.; siehe auch Noack 2011: 83 und Schneider/Weiner 1989: 1), hat sich der Acheik eine ganz neue Position, nämlich nicht die der des Bamar-Kleidungsstück, sondern des Myanmar-Kleidungsstücks erobert und wird begeistert landesweit getragen. Während die Nachfrage also wächst, reduziert sich die Gruppe derjenigen, die die Stoffe aktiv gestalten, auf einige wenige. Der exklusive Kreis der Trägerinnen wird zum exklusiven Kreis der Macherinnen.

Diese Fallschilderungen machen deutlich, wie sehr einzelne Geschäftsfrauen und Künstlerinnen im kontemporären Kontext der Lun't-aya Acheik Webkunst bedeutende Funktionen innehaben. Inwieweit es sich hierbei um Kunsthandwerks-spezifische Besonderheiten handelt, muss eine breiter angelegte Forschung zur Rolle der Frau als Unternehmerin in Myanmar zeigen. So lässt sich die zu Beginn gestellte Frage nach einer Materialisierung des Wandels in Form der Lun't-aya

Acheik Weberei im Grundsatz positiv beantworten. Veränderungen werden in materieller Form sichtbar und taktil erfahrbar. Hinzu kommen die beschriebenen strukturellen Veränderungen und eine neue Annahme des Gewebes jenseits der ursprünglich ethnisch-verorteten Zuschreibung. Meine Gesprächspartner sprechen von den letzten fünf Jahren, in denen sich ihre Strategien und Prozesse verändert haben. Das entspricht zwar auch der Zeit, in der durch die Regierung der top-down Demokratisierungsprozess eingeleitet wurde, durch den es zu den bereits geschilderten Veränderungen des Kundenkreises gekommen ist; es ist aber nicht auszuschließen, dass es nicht ohnehin zu Veränderungen – wie beispielsweise der Verwendung von Fasergemischen statt reiner Seide – gekommen wäre. Somit ist diese Korrelation nicht unbedingt Ausdruck einer einfachen kausalen Verknüpfung, die im politisch begründeten Wandel des Marktes zu verorten ist. Eine breiter angelegte und vergleichende Studie der textilen Materialien in den Webereien, in privaten Sammlungen und in Museen könnte in der Zukunft weitaus besser darüber Auskunft geben, welche stilistischen und materiellen Tendenzen es zu welchen Zeiten gegeben hat und wie die heutige Situation hierin einzuordnen ist. Das größtenteils nicht-institutionalisierte Wissen zum Weben bietet zudem auch ein spannendes Untersuchungsfeld in Hinblick auf die Rolle von textilen Objekten als Wissensarchiv. Dies kann neue Impulse bezüglich der Erforschung von »Schulen« der Lun't-aya Acheik Weberei und ihrer Bedeutung als Kunstform setzen. Die Acheik Weberei kann in hohem Maße Veränderungen aufnehmen, ohne die ihr grundsätzlich einzigartigen Charakteristika zu verlieren. Zudem wird klar, dass die Herstellerinnen über ausreichend kreatives Potenzial verfügen, um mit dessen Hilfe aktiv neue Wege für die Zukunft zu eröffnen.

LITERATUR

- Arndt, Erika (2006): Handbuch Weben. Geschichte, Materialien und Techniken des Handwebens, Bern: Haupt.
- Daw Htwe Gyin (1971): Lun Ya Kya Acheik = 100 Schiffchen Wellen, Unveröffentlichte Handreichung.
- Dell, Elizabeth/Dudley, Sandra H. (2003): Textiles from Burma. Featuring the James Henry Green collection, London: Buppha Press.
- Fraser-Lu, Sylvia (1988): Handwoven textiles of South-East Asia, Singapore, Oxford: Oxford University Press.
- Fraser-Lu, Sylvia (1994): Burmese crafts. Past and Present, Kuala Lumpur u.a.: Oxford Univ. Press.

- Gillow, John/Sentance, Brian (1999): *World textiles. A visual guide to traditional techniques*, London: Thames & Hudson.
- Kramer, Tom (2007): *The United Wa State Party. Narco-army or ethnic nationalist party?* (= Policy studies, 38), Washington, DC, Singapore: East-West Center Washington; Institute of Southeast Asian Studies.
- Kuckartz, Udo (2012): *Qualitative Inhaltsanalyse. Methoden, Praxis, Computerunterstützung*, Weinheim: Beltz Juventa.
- Kunlabutr, Punvasa (2004): *Burmese Court Textiles. Luntaya-acheiq. An illustrated book of Burmese Court Textiles*, Bangkok: Lampion.
- McKeen di Crocco, Virginia (1998): »Textiles and Costumes«, in: John Falconer et al. (Hg.), *Myanmar style. Art, Architecture and Design of Burma*, London: Thames & Hudson, S. 182-195.
- Mentges, Gabriele (2005): »Für eine Kulturanthropologie des Textilen. Einige Überlegungen«, in: Gabriele Mentges (Hg.), *Kulturanthropologie des Textilen (Textil – Körper – Mode. Dortmunder Reihe zu kulturanthropologischen Studien des Textilen)*, Berlin: Ed. Ebersbach, S. 11-56.
- Mentges, Gabriele (2012): »The Role of the UNESCO and the Uzbek Nation Building Process«, in: Regina Bendix/Aditya Eggert/Arnika Peselmann (Hg.), *Heritage Regimes and the State*, Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, S. 213-225.
- Noack, Georg (2011): *Local traditions, global modernities. Dress, identity and the creation of public self-images in contemporary urban Myanmar*, Berlin: Regiospectra Verl.
- Rediger-Graber, Heidi/Wälchli Keller, Barbara (1992): *Bildweben*, Aarau: AT Verlag.
- Simmel, Georg (1958 [1908]): *Über die Formen der Vergesellschaftung*, Berlin: Duncker und Humblot.
- Scherman, Lucian et al. (2014 [1922]): *Textiles, crafts and customs of Burma's women world*, Bangkok: White Lotus.
- Schneider, Jane/Weiner, Annette B. (1989): »Introduction«, in: Annette B. Weiner/Jane Schneider (Hg.): *Cloth and Human Experience*, Washington: Smithsonian Institution Press, S. 1-29.
- Schober, Juliane (2011): *Modern Buddhist Conjunctures in Myanmar. Cultural narratives, colonial legacies, and civil society*, Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Skidmore, Monique (2005): »Introduction: Burma at the Turn of the 21st Century«, in: Monique Skidmore (Hg.), *Burma at the Turn of the 21st Century*, Honolulu: University of Hawai'i Press, S. 1-18.

Skov, Lise (2011): »Dreams of Small Nations in a Polycentric Fashion World«, in: Fashion Theory 15 (2), S. 137-156.

Tietzel, Brigitte (1988): Geschichte der Webkunst. Technische Grundlagen und künstlerische Traditionen, Köln: DuMont.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Die Bildrechte aller Fotografien liegen bei der Autorin.

Abbildung 3: Die UNDP teilte dieses Bild anlässlich des jährlichen Wasserfestes am 13. April 2017 über den Social Media Kanal Facebook. Abzurufen unter: <https://www.facebook.com/UndpMyanmar/>.

