
Selbst gewobene Sarongs und Schultertücher mit Ikatdesigns¹ gelten in Ostindonesien als wertvollste Stücke des Kleidungsrepertoires und als prestigeträchtige Artefakte. Sie werden an Festen und anderen öffentlichen Ereignissen getragen, als Gaben getauscht und ebenso an Einheimische wie an Tourist_innen, Anthropolog_innen und Museen verkauft. Eine Besonderheit bilden mittels Kettikat reich gemusterte Bildersarongs (*lawo gamba*). Im folgenden wird die These vertreten, dass diese figürlichen, von Meisterweberinnen geschaffenen Textilien in Ostindonesien und namentlich in Flores eine einzigartige Kleidungskunst darstellen, die ihre künstlerische Qualität durch eine besondere Verflechtung von lokalen, nationalen sowie transnationalen Prozessen und sozialen Interaktionen erhält. Dabei spielt die Wirkmächtigkeit (*agency*) der Ikattücher durch Technik, Ästhetik und motivische Intentionalität (nach Gell) eine entscheidende Rolle. Am Beispiel der *lawo gamba* von Mama Ango, einer im Liogebiet der Insel Flores lebenden Ikatdesignerin und Meisterweberin, wird den folgenden Fragen nachgegangen: Weshalb kann diese Ikatkleidung als Kunst verstanden werden? Welche lokalen, nationalen und transnationalen Prozesse fördern bzw. erschweren die künstlerischen Ausdrucksformen?

Bei meinen Überlegungen gehe ich mit Susanne Küchler und anderen Sozial- und Kulturanthropolog_innen von der Annahme aus, dass Textilien durch ihre Materialität in Form von Oberflächen, Texturen und Motiven Wirkungen erzielen, die wiederum soziale Beziehungen und Lebensweisen mit konstituieren.² Meine Interpretation von Ikatkleidung als Kunst baut auf der sozialanthropologischen Kunsttheorie von Alfred Gell auf.³ Gell postuliert, dass Kunstobjekte in sozialen Beziehungen eine besondere Wirkmächtigkeit (*agency*) entfalten. Die Bewertung der Kleidung von Schöpferinnen in peripheren Regionen sollte – vor allem aufgrund ihres künstlerischen Potentials – nicht ethnisiert oder kulturalisiert und somit als Folklore marginalisiert werden; in meiner Argumentation versuche ich die feministisch orientierte Debatte zur Orientalisierung asiatischer Kleidung einen Schritt weiter zu führen. Diese Debatte wurde von Sandra Niessen, Ann Marie Leshkowich und Carla Jones angestoßen.⁴

Mit der Verknüpfung der genannten Ansätze plädiere ich für eine Neuorientierung in der Erforschung ostindonesischer Ikattextilien, in ähnlicher Weise wie Niessen es für die Erforschung von Bataktextilien in Sumatra, Westindonesien, macht. Während Niessen jedoch die Inklusion des einheimischen Kleidungssystems der Batak in Sumatra in das globale Modensystem thematisiert,⁵ geht es mir hier um eine Inklusion bestimmter Formen von einheimischer Ikatkleidung in Flores in das globale Kunstsystem. Die Untersuchung der *lawo gambu* einer Meisterweberin ist ein erster Schritt dazu, denn sie fallen als textile Unikate am ehesten auf – und somit stellt sich die Frage nach ihrem künstlerischen Potential am vorrangigsten.⁶

Die Ikatkreationen von Mama Ango: wirkmächtige Kunstobjekte Wer ist Mama Ango, und weshalb kann ihre Ikatkleidung als Kunst verstanden werden? Um diese Fragen zu beantworten, beziehe ich mich auf fünf Sarongs mit figürlichen Ikatdesigns, entworfen zwischen 1995 und 2011, und auf ethnographische Daten, die durch zahlreiche Beobachtungen und Gespräche mit ihr und anderen Weber_innen über mehr als zwanzig Jahre gewonnen wurden.⁷ Dieses Material analysiere ich im Hinblick auf einige wichtige Kriterien, die aus sozial- und kulturanthropologischer Sicht die künstlerische Qualität eines Objektes ausmachen.

Mama Ango ist eine von rund einem Dutzend Meisterweber_innen,⁸ die im kulturellen Zentrum von Nggela im Liogebiet in Flores leben und arbeiten. In diesem Dorf mit gut tausend Einwohner_innen werden in fast jedem Haushalt Ikattextilien gewoben.⁹ Mama Ango ist 1951 geboren. Sie lebt mit Ehemann, Tochter und Schwiegersohn in einem kleinen Haus aus Backsteinen und Bambus. Ausser den üblichen einfachen Möbeln besitzt die Familie ein paar stattliche Schränke und ein Fernsehgerät. Diese hat Mama Ango sich leisten können, weil sie ihre Tücher in guten Zeiten zu Höchstpreisen verkauft – was gegenwärtig allerdings nicht mehr so einfach ist.

Nach sechs Jahren Primarschule fing Mama Ango an zu ikatten und zu weben. Ihre Mutter konnte ihr nur die einfachen Ikatdesigns beibringen, die komplizierten eignete sie sich selbst an. Im Laufe der Jahre kreierte sie vor allem viele geometrische und figürliche Muster neu. Heute gilt sie als eine der drei besten Meisterweberinnen im Dorf. Sie bedauert es, dass ihre Tochter nicht über ihre Präzision und Kreativität in der Herstellung von Ikattextilien verfügt.

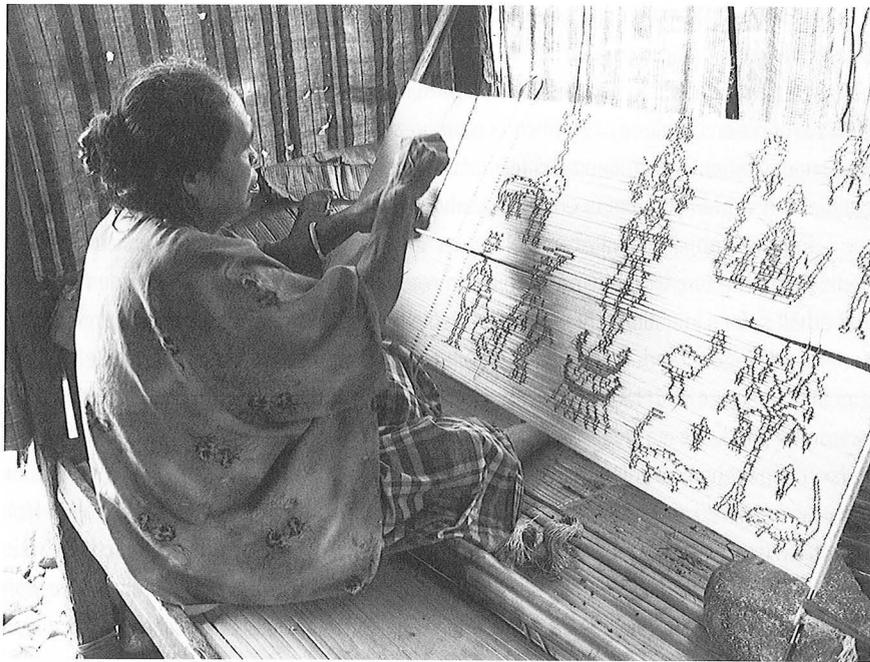
Weshalb nun können wir Mama Angos Werk als Kunst bezeichnen? Um diese Frage zu beantworten, bedarf es eines kurzen Exkurses über grundlegende Ideen der handlungszentrierten Kunsttheorie von Alfred Gell, an welche ich mich anlehne. Gell vertritt in

seinem Buch *Art and Agency* eine genuin sozialanthropologische Grundthese, nämlich dass Kunst ein System sozialen Handelns sei, bestehend aus Kunstobjekten, Künstler_innen, Rezipient_innen und Dingen, die in den Kunstobjekten repräsentiert werden. Provokativ bemerkt er: „In place of symbolic communication, I place all emphasis on *agency, intention, causation, result, and transformation*. I view art as a system of action, intended to change the world rather than encode symbolic propositions about it“.¹⁰

Ein Kunstobjekt definiert er nicht etwa ausgehend von vermeintlich universalen ästhetischen Kriterien, da diese meist in einem westlichen Kontext gebildet würden: Ein Objekt erhält seinen künstlerischen Wert durch die Matrix der sozialen Beziehungen von Personen und Gegenständen, in welche es eingebettet ist. Als Beispiel erwähnt Gell Malangan-Schnitzereien aus Neuirland, Papua Neuguinea, deren während der Todesfeier aufgeladene Lebenskraft als Resultat der lebenslangen sozialen Aktivitäten der verstorbenen Person angesehen wird. Die technischen Verfahren, durch welche die Schnitzerei immer mehr an Lebenskraft gewinnen, sind das Erhitzen, Brennen und Bemalen des rohen Holzes durch den Schnitzer, der von den Ahnen inspiriert wird.¹¹ In einem viel beachteten früheren Artikel hatte Gell bereits die von bestimmten Objekten ausgehende Faszination aufgrund von Wissen, Könnerschaft (*skill*) und technisch präzise ausgeführter Arbeit diskutiert. Die „soziale Technologie“ der „Verzauberung“¹², in die uns ein solches Objekt durch seine schwer nachvollziehbare und deshalb oft als magisch begriffene Entstehung versetzt, betrachtet Gell als ein zentrales Kriterium für das Verständnis von dessen künstlerischem Gehalt.¹³

Ein weiteres wichtiges Kriterium zur Einschätzung eines Objektes als Kunst ist dessen komplexe „Intentionalität“, wie es Gell nennt. Er definiert Kunstobjekte als Vehikel von komplizierten Ideen mit interessanten, aber auch schwer entzifferbaren Bedeutungen.¹⁴ Der in technischer und intentionaler Hinsicht vielfältige agentische Charakter eines Kunstobjektes kommt in folgender Umschreibung besonders deutlich zum Ausdruck: „Where [sic!] indexes [materielle Entitäten, die kognitive Interpretationen auslösen] are very recognizable works of art, made with technical expertise and imagination of a high order, which exploit the intrinsic mechanisms of visual cognition with subtle psychological insight, then we are dealing with a canonical form of artistic agency which deserves special discussion“.¹⁵

Schließlich möchte ich noch auf den Aspekt der Ästhetik eingehen. Die visuelle Attraktivität und Wirkmächtigkeit eines Objektes beruht auf der Absicht des Künstlers ästhetisch zu Gestalten, liegt aber auch in der Rezeption der Betrachtenden begründet. Gell räumt ein, dass Kunstwerke manchmal als Objekte ästhetischer Wertschätzung inten-



1 Mama Ango am Ikatrahmen (ugo), 2011 (© Willemijn de Jong)

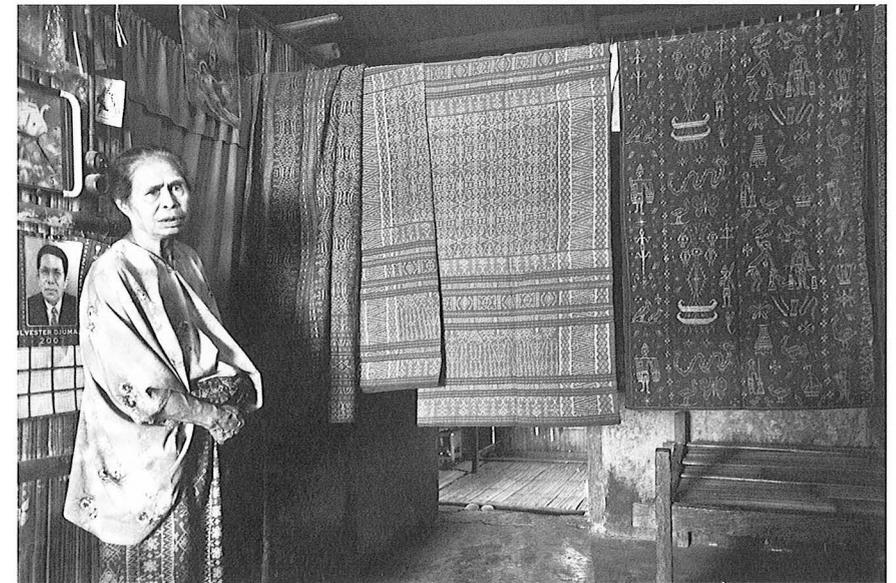
diert sind und als solche wahrgenommen werden, aber er meint dezidiert, dass dies keineswegs immer der Fall sei.¹⁶ Im Folgenden beziehe ich die hier vorgestellten Aspekte von *agency* durch Technologie, Intentionalität und Ästhetik auf die *lawo gamba* von Mama Ango.

Technologische Wirkmächtigkeit: Herstellungsprozess und motivische Transformationen

Die technologische Virtuosität, die einen wichtigen Teil der Wirkmächtigkeit der Sarongs von Mama Ango ausmacht, hängt in erster Linie von ihrer besonderen Könerschaft beim Ikatten (*tégé*) ab (Abb. 1).¹⁷ Mama Ango achtet darauf, dass sie nicht zu viele Fäden pro Ikatbündel (*gami*) und nicht zu viele Schichten (*lapis*) auf einmal ikattet, und sie berechnet geschickt die Proportionen der Motive und das Verhältnis derselben zueinander. Dann färbt sie das geikattete Garn mit verschiedenen chemischen Farbstoffen (*sumba*) möglichst dunkel, so als hätte sie es mit den natürlichen Farbstoffen Indigo (*nggili*) und Mengkudu (*kembo*) behandelt.¹⁸ Nachher fixiert sie das Muster sorgfältig mit mehreren dünnen Stäben (*tu'é*) und webt (*seda*) achtsam die drei meist gleichen Motivteile ei-

nes Sarongs am Boden sitzend mit einem Rückenjochwebgerät.¹⁹ Schließlich näht sie die Teile zu einem rund 165 cm langen schlauchförmigen Rock zusammen.²⁰ An diesen komplizierten Vorgang, der hier nicht detailliert behandelt werden kann, wird deutlich, was Gell aus technologischer Perspektive als charakteristisch für Kunstwerke in nichtwestlichen Lokalgesellschaften hält: eine radikale Transformation von Material, in diesem Fall Garn und Farbstoff, mit Hilfe von einfachen Werkzeugen, mit denen ein aus lokaler Sicht prestigeträchtiges Objekt hergestellt wird, das auf dem Markt einen vergleichsweise hohen Preis erzielt.²¹

Mama Angos technisches Können und Wissen zeigen sich auch darin, dass sie ein breites Spektrum an verschiedenen Typen von Ikatdesigns beherrscht: So finden sich bei ihr erstens vorgegebene, stilisiert florale und geometrische Designs, welche von früheren indischen Handelstextilien, *patola*, übernommen wurden (Abb. 2 Mitte); zweitens neue, variantenreiche geometrische Designs, die nur eine Minderheit der Weber_innen herzustellen in der Lage ist (Abb. 2 links und getragener Sarong); und drittens die figürlichen Designs der *lawo gamba*, welche technisch noch anspruchsvoller und seltener sind (Abb. 2 rechts) – mit ein Grund, weshalb ich mich auf diese in meinen Ausführungen konzentriere. Generell werden die narrativ orientierten *lawo gamba* noch nicht lange herge-



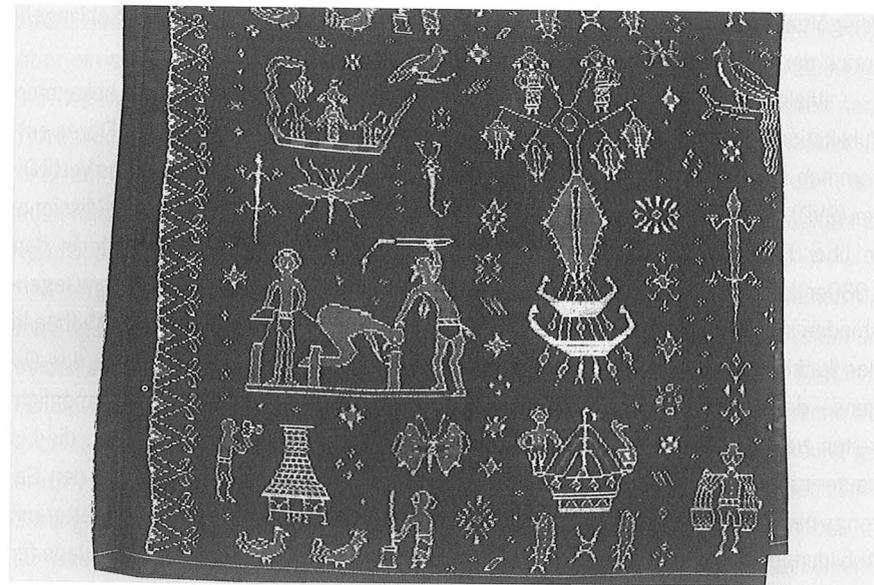
2 Mama Ango, drei Sarongtypen, 2009 (© Sabine Wunderlin)

stellt. Bis in die 1980er Jahren hinein wurden im Liogebiet fast ausschliesslich geometrische und florale Motive und vereinzelt stilisierte zoologische und anthropomorphe Motive gestaltet. Tendenziell lassen sich zwei Typen von *lawo gamba* unterscheiden: solche mit mythologisch-rituellen Motiven und solche mit Motiven aus dem Alltag.

Mama Ango allerdings trennt nicht in diesem Sinne, sondern kombiniert die unterschiedlichen Motive. Sie beherrscht es meisterhaft, Vorbilder für figürliche Motive aufs Garn zu übertragen. Bei den abgebildeten Darstellungen werden keine naturgetreuen Dimensionen eingehalten. Einige Elemente mögen formal-technischen Ikatkriterien gehorchen, andere weisen kulturelle oder soziale Bedeutung auf. Mama Ango lässt sich von Bildern in Atlanten und anderen Schulbüchern, von Darstellungen auf Alltagsgegenständen wie Zündholzschächtelchen und Geldscheinen, aber auch durch die eigene Fantasie inspirieren. Manchmal „fotokopiert“ sie, wie sie sagt, gewisse Motive von den Sarongs anderer Frauen. Kleine Motive und solche, die sie bereits kennt, ikattet sie auswendig.

Wenn wir einen älteren Sarong mit einem neueren vergleichen (Abb. 3, Abb. 4), fällt auf, dass die Motive und Motivkombinationen formal betrachtet interessante Transformationen durchlaufen: erstens gewinnen die Motive generell mehr an technischer Präzision und Klarheit, zweitens werden gewisse Motivkombinationen im Laufe der Zeit vielfältiger und komplexer, drittens erfahren verschiedene Motive immer wieder leichte Abwandlungen und zum Teil auch Verkleinerungen, d. h. sie sind schwieriger und zeitaufwändiger zum Ikatten, und viertens ist die Gesamtstruktur der Motive zunehmend vertikal ausgerichtet, mit ornamentalen Grenzlinien.

Als spannendes Beispiel, wie Mama Ango ihre Muster immer wieder ein wenig abwandelt, je nach ihrer momentanen Eingebung, ist die Motivkombination des Goldschmucks zu erwähnen. Diese setzt sich zusammen aus einer grösseren Kette mit ein oder zwei verzierten Goldplatten (*gebé rajo*) und mehreren vulvaförmigen goldenen Ohrhängern (*omé mbulu*) in verschiedenen Grössen, manchmal verbunden mit einer oder zwei kleineren Tänzerinnen. Als Ganzes ist der Goldschmuck eine fantasierte Motivkombination, deren beide Teile in Wirklichkeit in unterschiedlichen Kontexten vorkommen. Ketten mit Goldplatten schmücken hochrangige ältere Frauen beim Ritual zur Erneuerung der Dächer bestimmter Zeremonialhäuser. Die Fruchtbarkeit symbolisierenden Ohrhänger zirkulieren als Teil des Brautpreises und werden beim Regentanz von hochrangigen jungen Frauen getragen. Auf einem bereits etwas älteren Sarong (2003) gelingen die Goldschmuckmotive Mama Ango technisch in besonders differenzierter und fantasievoller Weise (Abb. 5 rechts oben). Damit kommt auch deren Wirkmächtigkeit voll zum Ausdruck.



5 Mama Ango, *lawo gamba*, unterster Motivteil, 2003 (© Sabine Wunderlin)

Intentionale Wirkmächtigkeit: kulturelles Erbe, Alltag und der fremde Blick

Inhaltlich zeichnen sich die Motive und Motivkombinationen auf Mama Angos *lawo gamba* tatsächlich durch „komplexe Intentionen“ aus.²² Sie reichen von der mythologischen Darstellung der Tötung der Reisgöttin über rituelle Objekte wie der gerade erwähnte Goldschmuck (Abb. 5 oberer Teil) und das *adat*-Haus als Ort für Zeremonien und Alltagsleben (Abb. 5 links unten) bis zu Darstellungen von und Anspielungen auf Arbeitstätigkeiten (häusliche und bäuerliche Arbeit, Fischverkauf) sowie Szenen, die Helden zeigen und durch Schiffe eine frühere Herkunft von Übersee andeuten (Abb. 5 rechts unten). Die mythologisch-rituellen Motive vermitteln zentrale lokal- und regionalspezifische kulturelle Ideen und Wünsche nach Fruchtbarkeit, Prosperität und Reichtum.

Als erstes Beispiel für komplizierte, teils rätselhaft bleibende Ideen, welche die Sarongs als Kunstobjekte verkörpern, möchte ich die Motivkombination der Tötung und Auferstehung der Reisgöttin „Iné Mbu-Iné Paré“, wie sie lokal genannt wird, hervorheben. Es ist das wichtigste Motiv vieler Bildersarongs und einem in Indonesien weit verbreiteten Mythos entlehnt.²³ In der lokalen Version wird die Reisgöttin von den beiden Brüdern Ndale und Sipi beim Berg Keli Ndots im nördlichen Liogebiet zerstückelt (Abb. 5 links Mitte). Aus den vergrabenen Körperteilen wachsen der Reis und andere Kulturpflanzen, und die

Reisgöttin selbst scheint auch wieder aufzuerstehen, im Schutze der sakralen Schlange – sprich der Ahnen (Abb. 5 links oben).

Viele mythologisch-rituelle Motive sind den illustrativen Zeichnungen der bekannten Publikation des einheimischen Paters Piet Petu zum kulturellen Erbe der Insel Flores entnommen.²⁴ Pater Petu, auch Orin Bao genannt und Mitglied des Ordens Societas Verbi Divini (SVD), war offensichtlich von den ethnographischen Studien westlicher SVD-Missionare über Flores inspiriert worden.²⁵ Er unterrichtete Geschichte und verteilte in den 1980er Jahren sein Buch zu Mythen, Schlangen-Ahnen (*nipa, naga*) und sakralen Gegenständen in den Webereidörfern des Liogebietes. Zum einen wollte er die alten Mythen in der Ikatkleidung aufleben lassen.²⁶ Zum anderen beabsichtigte er – im Sinne des Ordens – den Weberinnen durch attraktive Motivdesigns zu besseren Einkommensmöglichkeiten zu verhelfen. Er stieß damals damit eine regionale Erinnerungskultur an, die bis heute insbesondere im Webereizentrum von Nggela grosses Echo findet und den Sarongs neue Wirkungsmöglichkeiten verleiht. Mama Ango fand zufällig ein paar Blätter mit Abbildungen aus dem Buch von Pater Petu auf der Strasse und nutzte sie als Vorlage für ihre Sarongs. Motive wie diese haben durch ihre vielschichtigen Bedeutungen einen künstlerischen Charakter im Sinne Gells und gleichzeitig sind sie Teil einer kulturellen Identitätspolitik. Beides ist durch die Geschichte der Mission transnational und regional sowie durch die spezifische Übernahme lokal bedingt.

Ein zweites, besonders anschauliches Beispiel von vielfältiger, nicht ganz auflösbarer Intentionalität ist der Fremde (*orang asing*), der Tourist (*turis*) oder der Fotograf (*tukang potrét*), den Mama Ango auf all ihre *lawo gamba* abbildet. Vorbild ist eine Darstellung aus einem Schulbuch, auf der ein Mann einen Dinosaurier bzw. dessen Spuren fotografiert. Mama Ango gestaltet die Figur klein, in verschiedenen Variationen, kniend oder stehend, und plaziert sie quasi zufällig an verschiedenen Orten im textilen Raum – meist am Rand (Abb. 3, 4 und 5). Auf dem letzten Sarong aus dem Jahr 2011 (ohne Abb.) kommt er sogar in zwei unterschiedlichen Kontexten vor. Er repräsentiert, so meine These, den fremden Blick oder eine fremde Perspektive, eine Umkehrung oder zumindest eine Distanzierung von lokalen Sichtweisen. Durch die Inklusion dieser fremden Perspektive vollzieht Mama Ango den spannungsreichsten Bruch mit ihrer lokalen Lebenswelt. Ihre Ikatarbeit repräsentiert in einer äusserst interessanten Art und Weise nicht eine geschlossene Konzeption der lokalen Lebenswelt, sondern eine Collage von unterschiedlichen translokalen und transnationalen Perspektiven des Jetzt mit verschiedenen mythischen Geschichten der Tradition vor Ort.

Ästhetische Wirkmächtigkeit: „Süsse“ Motive und Farben Mama Ango verfügt über ein stark lokal geprägtes wie auch sehr individuelles ästhetisches Vorstellungsvermögen. Grössere Tiere wie die Komodo-Warane, die immer mehr Touristen nach Flores locken, waren ihr bisher zu wenig „süss“ (*manis*) für Sarongs. Diese ikattet sie eher auf Schultertüchern. Sie ist immer auf der Suche nach neuen Anregungen, und auch mich fragt sie, ob ich neue Vorlagen mitbringen kann, um ihren Motivschatz zu vergrössern.

Wenn im Dorf über die beste Ikatarbeit gesprochen wird, nennt man den Namen Mama Angos und die zweier weiterer Meisterweberinnen. Anders als Mama Ango leiten die beiden anderen ihre – mit Gell und den Informanten gesprochen – „magischen“ Ikatfähigkeiten von der besonderen Clanabstammung mütterlicherseits ab. Die unerklärliche Begabung von Mama Ango wird manchmal mit einem magischen Wissen in Verbindung gebracht, das auch negativ gedeutet wird. Wie dem auch sei, die besondere Ästhetik ihrer Sarongs wird im Dorf jeweils lobend – und mit einem Anflug von Neid – hervorgehoben, indem diese in der Lokalsprache, im Lio, als *nggiku* bezeichnet werden oder in der Einheitsprache Bahasa Indonesia als *seni*, kunstvoll, und *manis*, süss – zwei starke Qualitätskriterien. Dies betrifft das Gesamtbild ihrer Sarongs, die Motive und deren Anordnung sowie die als ruhig bewertete dunkle Farbe. Die Motive sind nicht zu gross, und die Flächen weisen keine leeren Stellen auf. Mama Ango folgt in dieser Hinsicht der lokalen textilen Ästhetik, in bezug auf die Ikatdesigns ist sie aber innovativ.

Die Ankäufe der teuersten Sarongs von Mama Ango und von anderen Meisterweberinnen durch zahlungskräftige Händler_innen aus nächst gelegenen Städten und aus Bali sowie durch Anthropolog_innen für Privat- und Museumssammlungen bestätigen die künstlerische Qualität der vielfältigen und fantasievollen Ikattextilien. Auch in Publikationen zur Textilforschung Indonesiens wird Ikatkleidung manchmal Kunstcharakter zugestanden, allerdings eher implizit.²⁷ Eingehende Erforschungen aus dieser Perspektive stehen noch aus. Mit Gell stimme ich überein, dass sich der Kunstcharakter von Artefakten – in diesem Fall der *lawo gamba* – nicht durch universale ästhetische Kriterien begründen lässt. Er beruht vielmehr auf einer Verknüpfung von verblüffender technischer Meisterschaft, komplexer Intentionalität der Motivdesigns, die sich letztlich nicht immer restlos rekonstruieren lässt, und lokaler Ästhetik.

Ikatkleidung als Kunst: hinderliche und förderliche Mechanismen Zu den wichtigen Prozessen, die eine Betrachtung von Ikatkleidung als Kunst erschweren oder gar verhindern, gehören die Ethnisierung und das Gendering dieser Art von Kleidung. Dies ist im

Zusammenhang mit postkolonialen Debatten über die Orientalisierung asiatischer Kleidung problematisiert worden. Die Diskussion und die grundlegenden theoretischen Gedanken hierüber möchte ich in einem kleinen Exkurs zusammenfassen. In der Einleitung des Sammelbandes *Re-Orienting Fashion: The Globalization of Asian Dress* entwerfen Carla Jones und Ann Marie Leshkowich eine postkoloniale feministische Sicht auf heutige asiatische Kleidung.²⁸ Sie möchten zu Untersuchungen anregen, die zeigen, wie Akteur_innen in verschiedenen asiatischen Kontexten sich entscheiden, Kleidung zu fertigen, zu tragen, zu kaufen oder zu verkaufen. Ein genauerer Blick auf diese performativen Praktiken des *self-fashioning* erlaubt, den beiden Autorinnen zufolge, orientalisierende Stereotypen asiatischer Kleidungsstile als traditionell zu entkräften.

Self-fashioning als Teil des *self-making* ist nach Jones und Leshkowich im asiatischen Kontext unweigerlich mit *self-orientalism* oder auch Selbstexotisierung verbunden. Dies meint „producing and consuming an exoticized image of one's own cultural identity“.²⁹ Jones und Leshkowich verstehen dies als eine – eher unbewusste – Strategie, um diskursive Kontrolle über das negative Narrativ des westlichen Orientalismus zu erhalten, das mit einer tendenziellen Abwertung und Feminisierung asiatischer Kleidung, wie zum Beispiel indonesischer Sarongs, verbunden ist. Für die bewusste Strategie, den Orientalismus zu bekämpfen, wurde der Begriff *counter-orientalism* geprägt.³⁰ Zum Beispiel zeigt Lise Skov im erwähnten Sammelband, wie urbane Designer – es handelt sich nur um Männer – in Hong Kong durch ihre Entwürfe bewusst eine kritische Reflexion der kulturellen Debatten in ihrer Gesellschaft anstreben.³¹ Weiter ist gemäss Jones und Leshkowich die Strategie des *internal orientalism* von Seiten des Nationalstaates zu beachten.³² Auch diese prägt die Kleidungspraktiken in der Peripherie Asiens, vor allem von Frauen. Sie werden mit ihrem Kleidungsstil im staatlichen Diskurs oft als rückständig und als exotische Andere repräsentiert, im Kontrast zum angeblich zivilisierten, fortschrittsorientierten Staat. Ich möchte hier auf die verschiedenen Strategien des *self-fashioning* eingehen, mit einem Seitenblick auf die Einflüsse des Nationalstaates. Anders als die meisten Autor_innen im Buch *Re-Orienting Fashion* fokussiere ich auf die Kreation von Kleidungsmustern anstatt Kleidungsformen, auf eine Frau als Designerin anstatt auf einen Mann und auf einen ruralen anstatt auf einen urbanen Kontext. Damit erweitere ich den Geltungsbereich dieses Ansatzes.

Self-fashioning: ein offenes Universum an Ikatdesigns Im Fall der Ikatarbeit von Mama Ango handelt es sich um äußerst kreative performative Praktiken des *self-fashioning*. Sie lassen sich als eine direkte Antwort auf externe globale und regionale Einflüsse

durch Kirche und Tourismus – und in gewissen Belangen durch den Kontakt mit einer Sozial- und Kulturanthropologin – seit den 1980er Jahren interpretieren. Ausserdem können sie als eine indirekte Antwort auf politische Veränderungen Ende der 1990er Jahre seit dem Sturz von Präsident Suharto interpretiert werden. All diese Entwicklungen haben in ausgeprägter Weise lokale Prozesse kultureller Revitalisierung und Neuerfindung angeregt.³³

Das *self-fashioning* von Mama Ango beinhaltet teils tradierte motivische Repräsentationen der eigenen Gruppe, regional, ethnisch, dörflich-örtlich und bildungsmässig bedingt, teils selber kreierte. Durch diese Art des *self-fashioning* werden gleichzeitig kollektive und persönliche Abgrenzungen vollzogen. Ausserdem sind die Repräsentationen stark geschlechtsspezifisch bestimmt, zum Beispiel in der weiblichen Motivik der Opferung der Reisgöttin, der Brautpreisgüter, des Goldschmucks und der Zeremonialhäuser und in der männlichen Motivik des Helden, Bauern und Fischverkäufers. Weiter ist für einen geübten Blick die örtliche Herkunft dieser textilen Kreationen sofort ersichtlich, was oft ethnisch gedeutet wird.

Wie bereits erwähnt, repräsentieren die Ikatdesigns ein soziales und kulturelles Universum, inspiriert durch Mythen, Riten und Alltag. Für westliche Augen ist die Intentionalität einer solchen Ikonographie zunächst unzugänglich. Sie wirkt fremd und bleibt das bis zu einem gewissen Grad. Erst durch ein vertieftes lokales und regionales Wissen lässt sie sich stückweise erschliessen. So lässt sich sagen, dass Mama Ango mit ihrer besonderen Produktion von Ikatdesigns durchaus eine Selbstexotisierung für westliche Betrachter_innen betreibt. Das Universum der Ikatdesigns von Mama Ango ist jedoch keineswegs ein abgeschlossenes Terrain. Es ist überaus offen für Variationen, und neue Elemente werden problemlos integriert, wenn sie nach Mama Ango „süss“ genug sind. Auch nationale Elemente sind vorhanden, zum Beispiel der wehrhafte Held des Tausend-Rupien-Geldscheins.

Internal orientalism: gebrochene Ethnisierung und Traditionalisierung von Ikatkleidung

Weiter sei daran erinnert, dass diese textilen Kreationen im Kontext der nationalen Einheit bedeutsam sind. Die Einheit der im Grunde äusserst vielfältigen Nation Indonesien wird nicht selten durch folkloristische Ethnisierungen hergestellt, wodurch der kulturelle Reichtum bagatellisiert wird. Carla Jones erinnert in einem Beitrag zu Kleidung, Nationalität und das urbane Indonesien daran, dass es für postkoloniale Bürger_innen nicht unüblich ist, „to embrace a form of self-Orientalizing that represents the national collective through women's ‚traditional‘ dress in ways that make both the particular outfit and

the connection between women's bodies and the national body appear to be natural and timeless".³⁴

Die Ethnisierung und Traditionalisierung bestimmter Kleidung geschieht einerseits für ein indonesisches Publikum im Dienst der Kohärenz der modernen Nation und andererseits für ein ausländisches Publikum im Dienst der internationalen Vermarktung. Mama Ango arbeitet mit ihren Ikatdesigns auf den ersten Blick im Einklang mit einer bestimmten Form des *internal orientalism* und der Ethnisierung von Kleidung. Für beide Arten von Publikum spielt der Tourismus eine nicht zu unterschätzende Rolle. Dieser trägt dazu bei, dass kulturelle Artefakte von Häusern über Rituale und Tänze bis zu Handwerk eine neue, teils auch folkloristische Bedeutung erlangen – nicht zuletzt bewirkt er eine Traditionalisierung bestimmter handgewobener Kleidungsstücke. Aber Mama Angos Tücher lassen sich hier nur bedingt einordnen.

Counter-Orientalism und Kunst: Reflexivität und Ironie im Motiv des Fremden

Wenn man das verfremdende Element der fotografierenden Figur betrachtet, kann man sogar von einer Gegen-Orientalisierung (*counter-orientalizing*) sprechen. Mama Ango nimmt den fremden Blick vorweg, sie eignet ihn sich selber an. Wie kaum eine andere Weberin versucht sie zu entdecken, welche figürlichen Motive westliche Besucher_innen anziehen und stellt so einen transnationalen Bezug her. Dabei unterwirft sie sich dem fremden Blick, aber immer nur ein Stück weit. Mama Angos Ikatarbeit zeigt in besonderer Weise eine eigene Auswahl an exotischen Elementen zur Erschaffung einer eigenen kreativen Welt und einer eigenen ökonomischen Existenz und bestätigt damit die folgende These von Jones und Leshkovich: „Just as indigenous bourgeoisies used selective strategies of ‚tradition‘ and ‚modernity‘ to resist colonial identities, so too are postcolonial populations selectively embracing elements of exoticism that serve their own purposes of self-orienting. Gender can figure centrally in this regard around questions of both masculinity and femininity. [...] Women's choices to attempt counter-Orientalisms by playing with images that might otherwise be seen as if one were orientalizing oneself contrast with stereotypes of passive, docile Asian women, while nonetheless still reinscribing difference“.³⁵

Mama Ango macht als Ikatdesignerin letztlich strukturell Ähnliches, wie es asiatische Designer_innen auf der globalen Bühne in Orten wie Hong Kong tun: Mit der Art ihrer kulturellen Produktion schafft sie eine reflexive Distanzierung zur Repräsentation von Kultur, wie sie in ihrem lokalen Kontext vorherrscht. Dies enthält sogar einen Aspekt der Neutralisierung von Geschlecht (*degendering*) oder der geschlechtlichen Ambivalenz, denn je nach Zusammensetzung des fremden Publikums interpretiert sie interessanterweise die

fotografierende Person als männlich oder weiblich. So fällt nach Meinung von Mama Ango die Identifizierung mit dem Tuch leichter – und die Kauflust wird angespornt. Skov bezeichnet die Kleidung, welche die von ihr untersuchten Designer in Hong Kong durch ihre Strategie des *counter-orientalizing* kreieren, als „kritische Form von Kunst“.³⁶ Auch im Fall von Mama Ango lässt sich eine entsprechende Strategie feststellen. Sie verstärkt die Komplexität der Intentionalität und trägt somit wesentlich zum künstlerischen Potential ihrer Ikatkleidung bei.

Man kann meines Erachtens behaupten, dass Mama Ango in ihren figürlichen Ikatdesigns eine neue, offene Sicht der lokalen, regionalen, nationalen und transnationalen Lebenswelt kreiert – eine visuelle Collage verschiedener Perspektiven, die auf unterschiedliche Art und Weise interpretiert werden können. Die visuellen Ikatcollagen ihrer Sarongs stellen eine Form von wirkmächtiger und reflexiver Kleidungskunst dar, weniger radikal als etwa die von Colchester analysierte pazifische T-Shirt-Kunst,³⁷ aber doch mit einer gehörigen Prise Ironie.

Schlussbemerkungen Es darf nicht übersehen werden, dass Mama Ango als rurale Weberin von der „global hierarchy of value“, wie es Michael Herzfeld in seinem Buch über Handwerk nennt,³⁸ betroffen ist, die mit Prozessen ökonomischer und kultureller Globalisierung einhergeht. Dies bedeutet, dass sie aufgrund ihrer ländlichen Herkunft sozial und ökonomisch niedriger eingestuft wird als urbane Modedesigner. Ihre Kreationen, so eigenständig, technisch gekonnt, originell und innovativ sie auch immer sind, können dadurch allzu schnell traditionalisiert und damit abgewertet werden, wovor Jones und Leshkovich anhand anderer Beispiele warnen. Ich meine, Mama Angos Ikatkreationen sind mehreren Orientalisierungsprozessen unterworfen und zwar in ambivalenter Weise: einerseits selbstorientalisierend, dann orientalisierend durch staatlich verordnete Imagebildung im Sinne einer vor allem auf weibliche Kleidung bezogene Traditionalisierung und Ethnisierung, andererseits distanzieren sich ihre ideenreichen Motive in subtil-kreativer Weise wieder davon.

Doch besteht – provokant gefragt – nicht auch die Gefahr, dass Ansätze zu Orientalisierungen generell durch ihre Wirkmächtigkeit eine Traditionalisierung und Abwertung asiatischer Kleidung befördern? Zumindest fällt es auf, dass Wissenschaftler_innen an den Kreationen von Akteurinnen, die in peripheren Regionen mit einfachen Werkzeugen arbeiten, mit Ausnahme von Niessen, eher wenig Interesse haben.

Mit Gell argumentiert, lässt sich jedoch feststellen, dass die Ikatentwürfe Mama Angos im Zusammenspiel mit einer „verzaubernden“ Machart ungewohnter Motive und Mo-

tivkombinationen, mit komplexen narrativen Intentionen und mit einer besonderen lokalen Ästhetik, ausgeprägte künstlerische Qualitäten aufweisen. Nicht zuletzt bilden sie spannungsvolle visuelle Collagen aus neu kreierten lokalen, nationalen und transnationalen Elementen, die sich in der Wirkmächtigkeit der immer wieder anders gestalteten und anders platzierten – oft randständigen – fotografierenden fremden Person verdichten.

Für äusserst wertvolle Anregungen und Hinweise danke ich Paola von Wyss-Giacosa, Sozial- und Kultur-anthropologin an der Universität Zürich, sowie Birgit Haehnel, Herausgeberin dieses Heftes der Zeitschrift FKW.

1 Das indonesische Wort „ikat“ bezeichnet eine aufwändige Art der Musterung, eine sog. Reservetechnik, durch Abbinden des Garns vor dem Färben und vor dem Weben. Für eine genaue Beschreibung siehe Alfred Bühler, Die Ikat-Technik, in: Ciba-Rundschau 51 (1941), S. 1850–1860. In Indonesien ist diese Technik vor allem in der östlichen Provinz Nusa Tenggara Timur (NTT) verbreitet. Studien zu Ikatdesigns gibt es über Sumba, Savu und Ostflores, aber noch nicht über Zentralflores. Für einen Überblick über die Entwicklung der Textilforschung in Indonesien siehe Paola von Wyss-Giacosa, Vom Gewebe zur Weberin. Zum Wandel ethnologischer Blicke auf indonesische Textilien, in: Monika Glavac, Anna-Katharina Höpflinger, Daria Pezzoli-Olgiati (Hg.), *Second Skin. Körper und Kleidung im Spannungsfeld von Religion*, Göttingen 2012 (im Druck).

2 Susanne Küchler, Daniel Miller (Hg.), *Clothing as Material Culture*, Oxford und New York 2005.

3 Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998; Alfred Gell, *The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology*, in: ders., *The Art of Anthropology. Essays and Diagrams*. London 1999 [zuerst: 1992], S. 159–186; Alfred Gell, *Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps*, in: ders., *The Art and Anthropology 1999* [zuerst 1996], S. 187–214.

4 Sandra Niessen, Ann Marie Leshkovich, Carla Jones (Hg.), *Re-Orienting Fashion. The Globalization of Asian Dress*, Oxford und New York 2003.

5 Sandra Niessen, *Three Scenarios from Batak Clothing History: Designing Participation in the Global Fashion Trajectory*, in: Niessen u. a. (wie Anm. 4), S. 49–78.

6 Siehe Beispiel in Willemijn de Jong, *Geschlechtersymmetrie in einer Brautpreisgesellschaft. Die Stoffproduzentinnen der Lio in Indonesien*, Berlin 1998, S. 193.

7 Regelmässiger Besuch der Region seit 1985, längere Feldforschungen von insgesamt fast zwei Jahren 1987/88 und 1990/91.

8 Ikattextilien werden in der Regel von Frauen hergestellt. Aber es gibt auch immer wieder einzelne Männer, die in meisterhafter Art, wie Frauen' die Kunst des Ikattens beherrschen.

9 Die Webereiregion des südlichen Liogebietes in Zentralflores umfasst ungefähr zwanzig Dörfer. Ngge-la ist das wichtigste Webereizentrum, mit rund dreissig Textiltypen mit eigenen Namen, darunter zwanzig Sarongtypen. Siehe Willemijn de Jong, *Cloth Production and Change in a Lio Village*, in: Roy Hamilton (Hg.), *Gift of the Cotton Maiden. Textiles of Flores and the Solor Islands*, Los Angeles 1994, S. 210–227.

10 Gell 1998 (wie Anm. 3), S. 6.

11 Gell 1998 (wie Anm. 3), S. 225–226.

12 Gell 1998 (wie Anm. 3), S. 74.

13 Vgl. Gell 1999 [1992] (wie Anm. 3), S. 166, 169.

14 Gell 1999 [1996] (wie Anm. 3), S. 211.

15 Gell 1998 (wie Anm. 3), S. 68.

16 Gell 1998 (wie Anm. 3), S. 66.

17 Der Arbeitsschritt des Ikattens zweier Bildersarongs, die meist zusammen geikattet werden, beträgt ungefähr einen Monat.

18 Der älteste der fünf untersuchten Sarongs (Abb. 3) ist mit Indigo und Mengkudu gefärbt.

19 Siehe Abbildungen von Webgeräten in Hamilton (wie Anm. 9), S. 228–229, und de Jong (wie Anm. 6), S. 161 und 199.

20 Der Sarong wird zum Tragen meist in der Taille gebunden oder über eine oder beide Schultern geschlungen.

21 Gell 1999 [1992] (wie Anm. 3).

22 Gell 1999 [1996] (wie Anm. 3), S. 211.

23 Gera van der Weijden, *Indonesische Reisirituale*, Basel 1981.

24 Siehe P. Sareng Orin Bao, *Nusa Nipa. Nama Pri-bumi Nusa Flores*, Ende 1969, hier S. 180.

25 Die Bewohner_innen der Insel Flores sind zu rund neunzig Prozent katholisch und zu rund zehn Prozent muslimisch.

26 Es ist auffallend, dass Missionare und Priester auch in anderen Gesellschaften im asiatisch-pazifischen Raum einen wichtigen Einfluss auf die Kleidung der Bevölkerung ausgeübt haben. Siehe z. B. Graeme Were, *Pattern. Efficacy and Enterprise: On the Fabrication of Connections in Melanesia*, in: Küchler/Miller (wie Anm. 2), S. 159–174.

27 Vgl. z. B. Alison Fisher, *Decorative Arts of Sumba*, Amsterdam 1999.

28 Carla Jones, Ann Marie Leshkovich, *Introduction: The Globalization of Asian Dress: Re-Orienting Fashion or Re-Orientalizing Asia?*, in: Niessen (u. a.) (wie Anm. 4), S. 1–48.

29 Ebd., S. 28.

30 Dorinne Kondo hat diesen Begriff in einer Studie 1997 zum japanischen Männerkostüm geprägt. Zitiert in Jones/Leshkovich (wie Anm. 28), S. 28.

31 Lise Skov, *Fashion-Nation: A Japanese Globalization Experience and a Hong Kong Dilemma*, in: Niessen u. a. (wie Anm. 4), S. 215–242.

32 Jones/Leshkovich (wie Anm. 28), S. 17.

33 Maribeth Erb, *Adat Revivalism in Western Flores: Culture, Religion, and Land*, in: Jamie S. Davidson, David Henley (Hg.), *The Revival of Tradition in Indonesian Politics. The Deployment of Adat from Colonialism to Indigenism*, London und New York 2007, S. 247–274.

34 Carla Jones, *Dress for Sukses: Fashioning Femininity and Nationality in Urban Indonesia*. In: Niessen (u. a.) (wie Anm. 4), S. 185–213, hier S. 186.

35 Jones/Leshkovich (wie Anm. 28), S. 29.

36 Skov (wie Anm. 31), S. 239.

37 Chloë Colchester, *T-Shirts, Translation and Humour: On the Nature of Wearer-Perceiver Relationships in South Auckland*, in: Chloë Colchester (Hg.), *Clothing the Pacific*, New York 2003, S. 167–191.

38 Michael Herzfeld, *The Body Impolitic. Artisans and Artifice in the Global Hierarchy of Value*, Chicago und London 2004, S. 2–5.